

**'Lembranças, Souvenirs, Recuerdos'
Fotografia e Migração Portuguesa para o Brasil**

Ana Filipa Gandum Ribeiro

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos

Fevereiro de 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Margarida Medeiros e do Prof. Doutor Mauricio Lissovsky.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

*Para a Alice,
para brincarmos ao futuro das deambulações passadas*

AGRADECIMENTOS

Ao comité de atribuição de bolsas do Doutoramento em Estudos Artísticos da FCSH — UNL, pelo voto de confiança. Sem esse apoio financeiro de quatro anos, não teria sido possível fazer esta tese nem a pesquisa que lhe deu origem.

Aos meus informantes: Márcia e Eugénia Fernandes, Zulmiro Medeiros, José Saramago, Francisco Rego Chaves Fernandes, Henriqueta Henriques, Guiomar Ramos, Monique e Evely Sanches, Mariano Miyake, Laurinda Bulhões, Isaura Melo, Bianca Bernardo, Natália Mendes, Fernando Lemos, Maria Cristina Schiller, Gentil Sousa, Izabel Domingues, Joel Moura, Matheus e Camilo Pereira, António Mauricio, Rui Loureiro, Abel Travassos.

Aos queridos Maria Matta e seu filho Joaquim Matta, que tão repentinamente partiu, lembrando-nos que a vida pode ser mais frágil do que uma fotografia. Fica a memória da sua paixão por Santa Teresa, a sua gentileza franca e o seu sorriso moleção.

Aos que não sendo propriamente meus informantes, me ajudaram nesta pesquisa: arquivistas da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, do Museu Carlos Machado, do Arquivo Estadual de São Paulo, dos Arquivos Municipais da Ribeira Grande e de Ponta Delgada, ao Daniel Oliveira, Daniel Toledo, Maria do Céu, Carlos Magno, Maria Alzira e Carlos, Lúcia Formoso, João, Patrícia Telles, Fernando, Bernardo, Fabiano Lemos, Rodrigo Castro, António Gonzaga Amador, António Soares, Manuel de Sousa, Octávio Carmo, Cláudia Faria e Graça Alves, e membros da Casa dos Açores no Rio de Janeiro.

À minha orientadora Margarida Medeiros, tanto pelo acompanhamento e leitura atenta, como pela confiança e liberdade de escrita que me proporcionou.

Ao Mauricio Lissovsky, pelo privilégio do seu tempo, a hospitalidade no Rio, o apoio jovial e a leitura séria. O seu pensamento sobre fotografia é um dos mais instigantes na actualidade, e tive a sorte de poder acompanhá-lo no seu seminário.

Ao Jorge Ramos do Ó, por perguntar o que pode um professor e me ajudar a ser menos aluna e mais escritora.

Aos meus pais, pelo incansável afecto e apoio, pelas comidinhas e os cuidados com a Alice.

Aos meus companheiros de casa(s) e colegas de seminário no Brasil, pelos sorrisos e a paciência com o meu sotaque cerrado. E aos colegas de doutoramento em Lisboa, por todas as partilhas do nosso primeiro ano: Manuela, Luís, Luís, Andreia, Patrícia, Patrícia, Filipa, Glória, Salomé e Maria do Mar.

À Inês, pelo companheirismo de sempre nas lides com fotografias e pela impecável revisão de texto. E à Rita B., *un grand merci* pela hospitalidade e *pelo* Brasil.

À Daniela, que conheci no Rio de Janeiro, também ela doutoranda, parceira de pesquisa com tudo e nada em comum. Da solidão destes estudos fizemos um lindo livro-instalação: *coisas de lá / aqui já está sumindo eu*. É nós!

Ao ‘meistre’ Adriano, pela amizade, ajuda, interesse e colaboração.

Ao grupo dos tradutores da arquitetura da UFMG: André, Rita, Jéssica, Pedro, Cecília — valeram as trocas, os olhares renovados e o nosso livro-instalação.

À Bruna, velha amiga mineira. À Camila, nova amiga carioca. Ao Manuel, novo amigo lisboeta. Ou será ao contrário?

Ao meu amor Francisco, pelos nossos passeios na ilha e ‘divagações sobre a vida literária e outras matérias’.

‘LEMBRANÇAS, SOUVENIRS, RECUERDOS’

FOTOGRAFIA E MIGRAÇÃO PORTUGUESA PARA O BRASIL

Ana Gandum

RESUMO

Esta tese aborda o conceito de recordação a partir de fotografias associadas ao fenómeno migratório português para o Brasil até meados da década de 1970. Nela, tentámos pensar nos potenciais e especificidades da recordação fotográfica a partir de um *corpus* de fotografias usadas como missivas. Essas fotografias surgiram no âmbito de uma pesquisa de três anos em arquivos e fundos pessoais e familiares, e foram inicialmente formas para lidar, num círculo íntimo, com a distância transatlântica, numa época e contexto em que a comunicação se dava sobretudo por via postal. Para tal, recorreu-se a uma metodologia histórica e antropológica, nomeadamente, a um método de observação-participante no seio de um dispositivo de relato de percursos migratórios e de memórias a partir de fotografias. Os relatos foram feitos tanto pelos sujeitos que emigraram a partir das fotografias que se encontravam em suas casas, como pelos seus familiares e descendentes. As correspondências fotográficas, a *memorabilia* e as fotografias de identificação aqui perfiladas, foram entendidas a partir do seu desempenho em processos individuais identitários, de subjectivação e de escavação mnemónica. Além disso, a análise destes *souvenirs* fotográficos mobilizou o conceito de arquivo e os próprios conceitos de memória e de recordação na medida em que podem ser encarados como gestos particulares e como uma experiência afectivo-temporal específica a este tipo de circulação da imagem técnica.

PALAVRAS-CHAVE: recordação, memória, fotografia, migrações, Portugal, Brasil, missiva.

**‘LEMBRANÇAS, SOUVENIRS, RECUERDOS’
PHOTOGRAPHY AND PORTUGUESE MIGRATIONS TO BRAZIL**

Ana Gandum

ABSTRACT

This thesis addresses the concept of ‘*recordação*’ based on photographs related to the phenomenon of Portuguese migration to Brazil, from the late 19th century until the middle of the 1970s. These photos appeared within the context of a three-year research in personal and family archives, and were initially ways to deal with the transatlantic distance, in an intimate circle, during a period when postal services represented the major means of communication. In order to do it, I employed historical and anthropological methodologies, namely a participant observation method, within a narrative device of migration stories and memories based on photographs. Those stories were not only told by those persons who migrated based on photographs displayed at their homes, but also by their relatives and descendants. The photographic correspondances, the *memorabilia*, and the photo identification displayed in this thesis, are understood in relation to their role in identity individual processes of subjectivation and mnemonic excavation. The analysis of these photo souvenirs has also mobilized the concepts of archive, of memory and ‘*recordação*’ as a particular gesture and a temporal-affective experience specific to this kind of circulation of the technical image.

KEYWORDS: *recordação*, memory, photography, migrations, Portugal, Brazil, missive.

ÍNDICE

Introdução	1
Do <i>corpus</i> : metodologias	7
Estrutura e problemáticas	11
Capítulo I – Pontos de Partida	14
I. 1. Da história e teoria da fotografia	14
I. I. 1. Índices, ícones, símbolos	15
I. I. 2. Temporalidades fotográficas	26
I. I. 3. Fotografia vernacular: memória e cultura material	31
I. I. 4. Objectos/coisas: usos e vidas das imagens	42
I. 2. Migração portuguesa para o Brasil: imaginários em circulação	49
Capítulo II – Missivas Fotográficas	66
II. 1. Dispositivo postal: cartas, fotografias, postais	66
II. 2. Fotos seladas	75
Capítulo III – Fotos Fora da Caixa	110
III. 1. Identificados: imagens de um ‘eu’	110
III. 2. Matérias e disposições fotográficas	132
Capítulo IV – Recordações	161
IV. 1. Do arquivo	161
IV. 2. Do souvenir/da recordação fotográfica	180
Conclusão	204
A anacronia da recordação fotográfica	204
Bibliografia	208
Lista de figuras	226

Introdução

Lembro-me também de que a posição encurvada que fui forçado a adotar me trouxe à memória, atravessando a dor, uma fotografia que o meu pai me tinha tirado quando eu andava na segunda classe, em que estou todo debruçado sobre a escrita. Ora em Colmar, prosseguiu Aurach a sua narrativa após uma pausa prolongada, comecei a recordar, e provavelmente foram essas memórias que me dispuseram a seguir viagem até ao lago Léman para recuperar um outro vestígio da memória desaparecido também há muito tempo e em que nunca ousara remexer.

W. G. Sebald, *Os Emigrantes*. Lisboa: Quetzal, pp. 148.

Há cerca de dez anos atrás, enquanto esperava para entrar na biblioteca de Sainte Geneviève, ouvi um fragmento de uma conversa que dois rapazes à minha frente na fila mantinham num tom discreto. O mais alto deles parecia dizer em jeito de resposta a uma pergunta do outro que não consegui ouvir, que Sebald tinha por hábito pedir fotografias aleatórias aos amigos e recortar imagens dos jornais diários para utilizar nos seus romances. O rapaz acrescentou que se essas imagens pareciam efectivamente documentar o texto, na verdade a ficção é que surgia a partir das imagens, ou então, que estas eram procuradas e utilizadas como ocas redundâncias para ilustrar um facto da narrativa que aparentemente comprovavam. Alguns meses mais tarde lia pela primeira vez *Austerlitz*, mas creio nem uma única vez ter pensado na conversa dos dois rapazes, nesse uso particular da imagem fotográfica, de que me lembrei então anos mais tarde ao deparar-me com a ‘lembrança’ da fotografia do homem “debruçado sobre a escrita” ao ler *Os Emigrantes*.

Lembro-me também de pensar que Sebald se movia já na sua escrita de inícios da década de 1990 num terreno de apropriação do fotográfico que tem vindo a ser ocupado pelas práticas da fotografia contemporânea e das artes plásticas desde o início do século XXI. Talvez por isso *hoje*, a apropriação e mobilização de fotografias banais nos surpreenda um pouco menos do que *então*, nas suas tentativas de *dar a ver* o aparato realista do documento fotográfico ao mesmo tempo que o fissuram, ou de apontar para a poética e a potência imaginal do anódino (no) fotográfico.

Na altura em que frequentava a biblioteca de Sainte Geneviève, há cerca de treze anos atrás, as fotografias que normalmente qualificamos ‘de família’ pareciam

merecer uma dupla consideração social: por um lado eram ignoradas enquanto objectos culturais, por outro eram apreciadas na intimidade enquanto relíquias privadas duma história familiar e pessoal.

Fora desses círculos íntimos e claro, de circuitos específicos da arte contemporânea, tais imagens eram encaradas a partir de um silenciamento, como se denunciasses uma estranheza desconcertante. Por exemplo, se então encontrasse na rua um retrato fotográfico de um estranho, essa experiência comportaria algo de sinistro, ou pelo menos de inquietante. E este viria do facto de não se poder reconhecer o poder ou magia específicos à imagem técnica em relação a uma plêiade de outras coisas que pululam na nossa existência moderna e que podemos também encontrar perdidas no meio rua. Esse retrato seria inquietante por apontar para um tempo passado e para a singularidade de uma existência frágil, que é também a de todos nós. A sua força presentativa de um *alguém* está presente nesse tímido fascínio e repulsa, ou melhor, na sua obscenidade. Seria obscena porque se encontrava precisamente ‘fora de cena’, ali, caída no meio da rua.

A presente proposta de investigação surge no âmbito duma prática artística de apropriação de fotografias de família e de um certo espanto perante a ubiquidade de fotografias amadoras, familiares e pessoais, em círculos institucionais da arte contemporânea e na produção teórica sobre o *medium*. Esse vasto e indefinido campo fotográfico, que ousou chamar de *menor*¹, é por vezes classificado de “vernacular” — sobretudo em contextos anglo-saxónicos de produção de conhecimento. Este campo corresponde à maioria da produção fotográfica realizada desde a concepção da fotografia, em meados do século XIX, atravessando todo o século XX e persistindo até aos nossos dias, se considerarmos que a imagem digital é ainda fotográfica, então pertence à mesma tradição da imagem que resulta de um processo químico. Segundo o historiador Geoffrey Batchen, a fotografia vernacular terá estado à margem da grande maioria da produção expositiva e teórica sobre fotografia. Mas na actualidade, a fotografia familiar, pessoal, médica, de arquivo, habita um grande número de práticas e de debates sobre o *medium*. No âmbito de uma prática de criação *com e a partir de* imagens, temos vindo portanto a assistir a uma crescente importância e

¹ O uso da palavra “menor” baseia-se no conceito proposto por Gilles Deleuze a partir da leitura da literatura considerada “menor” de Franz Kafka. Deleuze destaca nessa produção literária a sua abertura a uma desterritorialização da linguagem. Cf. Deleuze, *Kafka...* Para um uso do conceito na análise de trabalhos artísticos autorais fotográficos que, tal como aqui sugerem um campo de produção fotográfico marginal, ver Bleyen (ed.), *Minor Photography...*

presença destes materiais fotográficos nas cena culturais, artísticas e mesmo na esfera mais amplamente social.

Artistas como Joachim Schmid, Christian Boltanski, Daniel Blaufuks, Vivan Sundaram, João Paulo Serafim, Thomas Mailaender, Fiona Tan, Santu Mofokeng, Rosângela Rennó, Shuji Terayama, John Stezaker e, nomeadamente, artistas designados de “emergentes”, recorrem frequentemente à recontextualização de materiais fotográficos privados e anónimos, introduzindo-os nos circuitos da arte contemporânea através de propostas que parecem desestabilizar a reivindicação de um princípio de originalidade, o qual, parece marcar diversas práticas fotográficas modernas autorais. Tais apropriações parecem poder revelar também a nossa projecção de um olhar nostálgico sobre os vestígios filmicos do mundo. Mas apesar da proliferação desse tipo de práticas, da crítica já feita pelas vanguardas de meados do século, e da arte conceptual das décadas de 1960 e 1970, o discurso autoral, nomeadamente em torno da fotografia, parece proliferar nos últimos vinte anos em concursos, mostras de *portfolio* e *photobooks*, onde valores como a originalidade e novidade da produção ainda imperam. Talvez a captura pelo museu e o apreço do coleccionador de arte por imagens e objectos outrora banais e ainda hoje proliferantes, ocorra sobretudo por se pressentirem já raros numa época em que as imagens digitais terão suplantado a fotografia em (ou a partir de) película.

O fenómeno de um exponencial interesse por estas fotografias, a que assistimos pelo menos nos últimos dez ou quinze anos, está ainda longe de se circunscrever ao campo da arte. A revolução digital e a massiva adopção popular desta expressão fotográfica, em detrimento da imagem dita analógica no início do presente século, fez dos até então abundantes vestígios da imagem em película, objectos de um renovado interesse e olhar. Esses fragmentos passaram, como já sugerido, a penetrar e habitar os espaços institucionais culturais e da arte, a pesquisa teórica e académica (da Estética às Humanidades), e são objecto de políticas patrimoniais e arquivísticas, de uma atenção por parte dos *mass media* e, inclusivamente, de usos diversos pela publicidade e o marketing. As suas digitalizações circulam em redes sociais onde são sujeitos a comentários e diálogos que habitualmente prezam o seu valor histórico, memorial e emocional. Em suma, na

medida em que hoje se constituem como “reliquias modernas da nostalgia”², *estas* são imagens amplamente postas em cena e em palavras.

A análise dos materiais fotográficos vernaculares por historiadores da fotografia como Geoffrey Batchen, Elizabeth Edwards, Clément Chéroux, e antropólogos como Christopher Pinney e Gillian Rose, pautou uma das mais interessantes perspectivas críticas em relação à fotografia dos últimos vinte anos. Não só em relação à *imagem* fotográfica mas aos *objectos* fotográficos, uma vez que a generalidade dessas produções insistiu na importância de pensar as propriedades hápticas e materiais dessas fotografias (‘coisas’, portanto), considerando ainda as suas mobilidades, a sua própria *biografia*. Dito de outra forma, as imagens vernaculares e, sobretudo, a fotografia de família não só passaram a ser dignas de um olhar e de uma reflexão na literatura teórica e académica em torno do *medium*, como contribuíram para que a generalidade das imagens fotográficas possa ser encarada não apenas como *superfície* mas também como um conjunto de *objectos* dotados de características específicas que influem *nas* e se mesclam *com* as suas trajectórias e polissemias.

Geoffrey Batchen insistiu particularmente na importância epistémica de considerar estas imagens no contexto da história e teoria da fotografia, onde até então não eram consideradas apesar de serem *a* produção fotográfica mais expressiva e popular de *todas*. Herdeiras das narrativas da teoria da história da arte, a maioria dessas outras narrativas abordava fotografias tidas como artísticas e autorais, passíveis de serem enquadradas num movimento estético-formal — salvo algumas considerações sobre um outro género além do artístico, o da fotografia documental com uso jornalístico. O estudo da fotografia vernacular supôs portanto (não apenas nos escritos de Batchen mas também de Pinney ou Edwards, por exemplo), uma meta-análise da própria historiografia e tradição teórica do *medium*. Se a história construiu um corpo de fotografias para análise tendo como critério o seu suposto valor artístico e autoral, a teoria tentou especular sobre a natureza do *medium*, reflectindo sobre o seu carácter realista, tentando problematizá-lo ou desconstruí-lo a partir da ‘mobilização’ das imagens em sistemas de “saber-poder”³.

Porém, os debates sobre o *medium* acabaram por se deslocar nos últimos anos.

² Benjamin, cit. por Van Djick, *Mediated Memories...*, pp. 36.

³ Como é sobejamente conhecido, é Michel Foucault o pensador que apontou para os regimes de “saber-poder” das sociedades disciplinares e os instrumentos de controlo produtivo sobre as mentes e os corpos dos indivíduos.

Deslocaram-se tanto da questão da pertença da fotografia a um referente real, como da denúncia de que esta não passa de um mero efeito discursivo e instrumento desse tipo de regimes que se fundam no conhecimento. E creio que foram as pesquisas em torno de materiais fotográficos *vernaculares* que contribuíram em grande medida para que atentemos agora aos usos plurais e funções comunicativas e memoriais das fotografias.

Enquanto herdeira histórica de uma já considerável produção teórica, académica e artística em torno de materiais e visualidades fotográficas, da atenção face a um grande número de arquivos de fotografia até então ignorados e formação de outros, a presente pesquisa tenta perspectivar valências conceptuais, plásticas e afectivas de *imagens específicas* a partir destes e daquelas. Ou seja, está na confluência das produções da prática artística, da história da arte, das ciências sociais, das teorias da comunicação, da cultura material, visando uma antropologia de imagens fotográficas *particulares*.

*

É portanto a partir de uma pluralidade de práticas sociais, artísticas e escritas em torno do fotográfico, que partimos para a constituição de um *corpus* de investigação particular; trata-se de um conjunto de fotografias não apenas afectas ao fenómeno migratório português para o Brasil, mas mais especificamente composto por missivas fotográficas — por fotografias que foram meios de comunicação entre um *cá* e um *lá*.

À data, os estudos de materiais fotográficos vernaculares tenderam a centrar-se em contextos anglo-saxónicos e francófonos, a privilegiar *corpus mais* ou *menos* adstritos a *essas* conjunturas históricas ou às dos ‘seus’ impactos e contextos coloniais. Assim sendo, num primeiro momento deste estudo fez sentido abordar o fenómeno da migração portuguesa para o Brasil a partir de fotografias enviadas por carta, por aparentemente este nunca ter sido, pelo menos desta perspectiva, objecto de uma análise académica.

Transpor simplesmente um tipo de abordagem de fotografias a um outro contexto histórico-social, revelou-se problemático a vários níveis, que desde logo se prendem com a variação das heranças histórico-identitárias em questão. A produção fotográfica de sujeitos migrantes é tema de um pioneiro artigo de Stuart Hall — “Reconstruction Work: Images of Postwar Black Settlement”. Hall destaca a importância (político-analítica) de se estabelecer um arquivo a partir da “evidência”

fotográfica que viabilize a construção da história desse “black settlement” em Inglaterra. Já num estudo mais denso e recente, *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Tina Campt⁴ analisa fotografias que *espelham* práticas culturais partilhadas por comunidades diferentes que migraram de vários locais em África para a Europa durante o século XX. Campt tenta demonstrar como certas famílias e comunidades africanas na diáspora usaram a fotografia na construção de um espaço “seu” na Europa, e vincar o papel da fotografia na comunicação desse processo “pelas formas com que [as imagens] articulam uma aspiração profunda a formas de pertença nacional e cultural, inclusão e *status* social”⁵. Em ambos os textos de Hall e Campt, está implícito que os migrantes oriundos de territórios (anteriormente) colonizados pela nação de ‘acolhimento’, foram aí (simultaneamente) objecto de uma identificação racial e sujeitos a uma invisibilização. E que a produção por esses novos actores sociais de imagens fotográficas semelhantes (ao nível técnico, iconográfico e pelos objectos de consumo nelas presentes) às dos cidadãos brancos e de classe média seus contemporâneos, foi uma forma de reivindicação identitária, inclusivamente, de afirmação de ‘si’ enquanto sujeitos *dignos* de uma visualidade simultaneamente própria e semelhante à daqueles.

Em textos mais recentes que analisam a produção e envios de fotografias no âmbito de fenómenos migratórios — como em “Images of Transnational Motherhood: the Role of Photographs in Measuring Time and Maintaining Connections between Ukraine and Italy” —, a fotografia é encarada como elemento participante de processos de identificação transnacionais. De forma generalizada, diria que tais estudos mobilizam metodologias da antropologia e da sociologia e conceitos recorrentes nos campos dos estudos de género e dos estudos pós-coloniais, identificando expressões identitárias, discriminações sociais e estigmatizações associadas a estereótipos culturais e étnicos, de classe e de género, a *partir* e *através* da manipulação de materiais fotográficos, entre outros tipos de coisas da cultura material.

Enquanto figuras que no contexto brasileiro não estão marcadas racialmente e que, pelo contrário, não raramente se confundem com a figura do branco, colono imperial, ‘os portugueses’ não parecem constituir no Brasil um tipo de imigrante

⁴ Cf. Campt, *Image Matters...*

⁵ Tradução minha a partir de: “I read them as objects that place people both historically and socially, through the ways they articulate a profound aspiration to forms of national and cultural belonging, inclusion and social status.” Cf. Campt, *Image Matters...*, pp. 8.

vítima de opressão ou de invisibilização; um imigrante que aparentemente careça de um lugar ou de uma voz na sociedade brasileira. Seguindo este raciocínio, não faria qualquer sentido analisar fotografias afectas a este fenómeno migratório sob o prisma da reivindicação de uma visualidade própria, uma afirmação identitária ou uma integração social.

Contudo, saliente-se que expressivos contingentes populacionais de portugueses que migraram para o Brasil nos séculos XIX e XX, e que aí constituíram uma mão-de-obra barata ou se dedicaram ao pequeno comércio, aparentemente não beneficiaram de privilégios da estrutura colonial anterior, mas tão somente, (quando assim o foi), das próprias redes migratórias precedentes. Talvez por esta razão seja algo redutor procurar nas fotografias feitas por emigrantes portugueses da sua vida no Brasil, a unívoca expressão de um nacionalismo no quotidiano assente na retórica de um passado colonial heróico e civilizador.

As identidades portuguesas no Brasil são evidentemente um assunto complexo e problemático, e nesse sentido “colocaram” desde logo dúvidas consideráveis à própria forma de interrogar as imagens que pretendia pesquisar. Ao longo do percurso que levou à concepção do projecto de investigação que antecedeu esta tese, fui tentando pensar a temática vasta de um *corpus* — fotografias da emigração portuguesa no Brasil — em função dos usos e sentidos memoriais da fotografia.

Ao elaborar esse projecto tornou-se claro que não me interessava tanto reflectir sobre identidades migrantes *a partir* de fotografias, como o inverso. Ou seja, a troca de fotografias entre portugueses no Brasil e seus ente queridos e parentes em Portugal, não é perspectivada aqui como um simples meio de construção e negociação de uma identidade portuguesa, nem sequer é encarada como um gesto com a cultura material que permite forjar identidades transnacionais. Em suma, não tenciono encarar as fotografias que pesquisei, nem taxativamente como expressões de uma reivindicação comunitária, nem como esforços de integração social. Mas tendo em conta que os expressivos contingentes de portugueses que migraram para o Brasil ocorreram numa época — finais do século XIX até meados do século XX — em que as missivas fotográficas foram privilegiados meios da comunicação íntima transatlântica, este fenómeno migratório surge como *ocasião* singularmente propícia ao estudo dessa utilização particular da fotografia: o envio postal. E presta-se assim de forma tangencial, à consideração das identidades nacionais e transnacionais que

nas fotografias puderam estar em jogo.

Privilegiei ao longo das seguintes páginas, ou pelo menos assim o espero, uma metodologia atenta à possibilidade de *revelação* de certas propriedades ou potencialidades das imagens, mas que não as confina a uma tipologia ou significado restrito.

Do corpus: metodologias

Pesquisar fotografias em ‘arquivos’ de família é uma tarefa menos fácil do que parece, uma vez que se tratam de materiais que, apesar de pressentidos já como futuramente obsoletos e raros, ainda nos são muito próximos e familiares pelas suas grafias, aparatos, e pelos usos que a eles associamos. Disse Nietzsche: “O que é conhecido é habitual, e o habitual é o mais difícil de «conhecer», isto é, de ver como problema, isto é, de ver como estranho, afastado, «fora de nós»...”.⁶ Por essa razão tentei, ao longo da investigação que conduziu a este texto — durante a sua escrita, após a aproximação e tateamento inicial do material empírico —, criar uma *disposição* das imagens, gestos e palavras associadas que potenciasses a ocorrência do seu ‘estranhamento’. Ou seja, construir um *corpus* distante a partir do ‘habitual’, fazer de uma profusão e panóplia de ‘coisas’ um arquivo.

A pesquisa de imagens fotográficas ocorreu em alguns arquivos institucionais, como o arquivo da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, o Arquivo Estadual de São Paulo, o Arquivo da Ribeira Brava e o Arquivo de Ponta Delgada em São Miguel. No entanto, a maioria das imagens em análise é de privados, e vi-as sobretudo em espaços domésticos e comerciais, na ocasião de encontros que tive com dezenas de pessoas/famílias em Portugal e sobretudo no Brasil. Aí, fiz pesquisa no Rio de Janeiro, Niterói, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Belém do Pará, entre outras cidades, e cheguei a obter fotografias afectas a trânsitos por Salvador da Bahia, ao Acre, Curitiba ou Florianópolis, por exemplo. As conversas tidas com os interlocutores, começaram de forma geral pela narração do percurso migratório dos próprios ou dos antepassados. A mostra e descrição de imagens fotográficas foi em vários casos feita por iniciativa dos próprios. Ao longo dessas conversas, tentei estar

⁶ Citado por Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, pp. 96.

atenta, não só aos *conteúdos* das imagens e relatos, como às suas sequencialidades imagético-narrativas (tentei ver se as fotos tinham sequências narrativas e se as narrativas um carácter imagético), bem como às disposições e manuseamento das fotografias (se por exemplo se tratava de uma imagem tirada de um álbum, uma imagem numa moldura, uma imagem copiada para mim, etc.), e às relações das fotografias com outros objectos⁷.

Do mar e emaranhado de imagens com que me deparei, procurei identificar as missivas fotográficas, ou seja, as fotografias enviadas via postal por esses portugueses residentes no Brasil a familiares ou amigos em Portugal, ou vice-versa. Creio que o envio mais antigo que identifiquei remonta ao ano de 1898, e que os mais recentes datam de meados da década de 1970. Tal não significa que ao longo do texto, nomeadamente na segunda parte, não se perfilarem imagens mais recentes que, não tendo estado envolvidas numa correspondência postal, foram objecto de atenção por parte dos interlocutores.

A imagem que presidiu à organização de um *corpus* formado pelas imagens que digitalizei, não é a da ‘gaveta’ — onde tantas vezes encontrei estas imagens — mas sim a do ‘painel’. Nos painéis reais ou mentais que constituí combinei elementos do dispositivo fotográfico que eu própria coloquei em curso com os informantes — então, imagens/coisas, e gestos/narrativas associados. A estes juntou-se uma selecção de leituras e de *outras* experiências “epistémicas” com as fotografias, sobre as fotografias, na busca das fotografias e a partir delas. Leituras e gestos propiciaram, creio eu, não o descortinamento do sentido das imagens ‘recolhidas’, mas a construção de *pontos de vista* possíveis sobre as mesmas⁸. Tais planos de montagem, formaram-se e reformaram-se a partir de múltiplas tentativas de agrupamento em séries e de inventariação das fotografias, através de renovadas disposições e sobreposições *das* mesmas, para as quais foi essencial uma certa disciplina. Mas o rigor que presidiu essa disciplina foi o da prática insistente na descontinuidade do olhar sobre as imagens.

As fotografias são *performativas*, assumem (por vezes sim, outras não) funções emocionais e memoriais, *afectam* o autor num devir leitor; permitem-nos

⁷ Este arquivo formou-se essencialmente a partir de um processo de ‘trabalho de campo’, de ‘fundos’ pessoais e familiares fotográficos.

⁸ Agradeço a Jorge Ramos do Ó e aos colegas do seminário que tão generosamente organiza, por me terem ajudado a clarificar que não se trata de interpretar um arquivo, mas sim de o entrever.

projectar na escrita e na leitura a forma como nós próprios somos afectados por diferentes fotografias. Em *A Câmara Clara*, Barthes coloca a par na sua análise fotografias de artistas/fotógrafos como Kertész, Avedon ou Mapplethorpe, com imagens de jornais e imagens oriundas da publicidade⁹. E ao não incluir mas ao referir-se à fotografia da sua mãe no jardim de Inverno, *mostra* que uma análise de fotografias, nomeadamente, uma abordagem histórica a estas, pressupõe uma escolha — uma constituição de um fundo e uma *montagem* dos seus materiais —, a partir do vasto arquivo fotográfico ‘mundial’ possível, “público” e “privado”. Barthes deambula já num “oceano de imagens que circulam, se impõem e alimentam (n) a cultura moderna de uma forma banal, não-artística, quase invisível, movidas não tanto pelo desejo da arte, mas por um outro, como dizia Bazin, «não estético mas psicológico», de tocar o mundo através dos seus duplos.”¹⁰

A Câmara Clara de Barthes é assim, (tal como “Pequena História da Fotografia” de Walter Benjamin), pela sua abordagem plural à diversidade fotográfica, pela contiguidade dos seus materiais distintos, uma inspiração metodológica. “Usando a *Câmara Clara* como um possível modelo de resenha histórica proponho que se adopte uma espécie de oscilação analítica análoga à que aí se encontra, uma revisitação constante entre os exemplos avulsos de instantâneos que encontramos pelo mundo fora e os nossos próprios relicários fotográficos, entre o público e o privado, a história e a autobiografia, o cliché e a semelhança e a diferença, a verdade e a ficção, o zero e o infinito, sem deixar nenhum dos termos fixar-se nos seus significados adquiridos. Porque é certamente apenas aqui, no espaço instável desta espécie de oscilação, que uma verdadeira história da fotografia do instantâneo pode ser configurada”¹¹.

Também o conceito de ‘sobrevivência’ a partir da obra de Aby Warburg — cujo trabalho ressurgiu com grande proficuidade metodológica nos últimos anos — se revela útil e inspirador para o presente estudo, na medida em que tentei, não apenas abordar os tempos que as imagens fotográficas legam, como (me) confrontar (com) as condições da própria sobrevivência de certos gestos nas imagens e das próprias

⁹ De acordo com David Campany, na comunicação *Between the Book and the World*, proferida a 10.10.2017 em Lisboa, no âmbito do simpósio *Daniel Blaufuks: Routes and Intersections*, a maioria das imagens em análise em *A Câmara Clara* provêm de um único número da revista francesa *Nouvel Observateur*.

¹⁰ Medeiros, *Fotografia...*, pp. 60.

¹¹ Batchen cit. por Medeiros, *Fotografia...*, pp. 61.

imagens ao longo do tempo. Tal só é possível se tivermos em conta a sua existência no *agora* de onde as buscamos e encaramos, com vista a “uma reciprocidade *viva* entre o acto de conhecer e o objecto do conhecimento”¹².

Em suma, durante a pesquisa procurei imagens em circulação transatlântica, procurei o seu reconhecimento e tentei problematizar a possibilidade de um não-reconhecimento; ter em atenção as lacunas que envolvem as imagens e, inclusivamente, as ausências de imagens.

¹² Didi-Huberman cit. por Lissovsky, “A vida póstuma...”, pp. 315.

‘Lembranças, Souvenirs, Recuerdos’. A escolha deste título parte de uma lembrança pessoal de pequenas bancas de venda de *memorabilia* em Portugal, numa altura em que o turismo e a panóplia de *souvenirs* à disposição eram bem menores do que são hoje e cingiam-se a locais do país e/ou épocas do ano específicas. Aí vendia-se, dependendo da região e período: galos de barcelos, água benta de Fátima, rendas, olaria e pequeno artesanato, lápis com decorações... E postais — um suporte ‘fotográfico’ destinado por excelência para oferta e circulação. Para se tornarem visíveis aos transeuntes e não apenas aos olhos de quem falava português, essas bancas ostentavam quase sempre letreiros em cartão ou cartolina com a seguinte inscrição pintada de forma tosca ‘Lembranças, Souvenirs, Recuerdos’. Sendo toda a tradução uma traição ou estilhaçamento significativo, a expressão remeteu-me para formas possivelmente diferentes de significar a memória na sua relação com um objecto, a memória sob a forma de um objecto, mais particularmente o fotográfico. Enquanto sinónimo de ‘souvenir’, a palavra lembrança, no contexto em que a li, remeteu para a especificidade material do fotográfico: a sua condição de objecto, mas na medida em que os objectos podem ser dignos, à semelhança de qualquer sujeito, da tentativa de estabelecimento de uma biografia. Por sua vez a palavra recordação — nomeadamente pela imagem gráfica da sua variante em castelhano, ‘recuerdo’ — suscitou-me uma inesperada curiosidade acerca da etimologia do termo. Tornou-se uma palavra-imagem para pensar sobre a natureza das missivas fotográficas enviadas do Brasil para Portugal e de Portugal para o Brasil.

O primeiro capítulo deste texto é constituído pelos pontos de partida, de algum modo pelos estereótipos, as suspeitas, de onde sempre parte uma problemática que dá fulgor a uma investigação, e pelo seu aprofundamento ao nível das leituras feitas ou do *trabalho de campo*. Mais especificamente, irei abordar elementos da história e teoria da fotografia que constituem um *background* do texto e serão agilizados na análise das imagens, e elementos que compõem as imagéticas associadas ao fenómeno migratório português para o Brasil, também eles passíveis de afectar a leitura das imagens que se seguirão.

Centrar-me-ei no capítulo seguinte, no dispositivo postal ‘carta/cartão-postal/fotografia’ encarando-o como um meio afectivo e de comunicação transatlântica que enquadra as funções e contextos das missivas fotográficas em análise.

Na terceira parte do texto, desvio o olhar para *outras* fotografias que fui encontrando nos arquivos e nas gavetas, estantes e álbuns dos meus interlocutores; fotografias associadas de forma lata à sua experiência migratória pessoal ou familiar no Brasil. Se algumas dessas imagens podem ter sido objecto de envios postais, os indícios e memórias que hoje lhes estão associadas, não nos permitiram esclarecer as facetas que assumiram no passado, se circularam ou não de um lado para o outro do Atlântico. Mais especificamente abordarei neste capítulo: retratos de identificação e imagens do ‘eu’, retratos de familiares e de lugares que decoram espaços domésticos e comerciais, imagens produzidas no contexto de viagens e visitas a Portugal ou ao Brasil. Ao fazê-lo, tive em conta não só a superfície da imagens, mas também as gestualidades e narrativas associadas, o seu *contexto*, onde se inscreve o próprio processo de pesquisa, de “observação participante”.

No início da quarta e última parte, tentarei reflectir sobre o devir-documento dos materiais do *corpus* a partir de um conceito essencial à produção plástica e epistémica da contemporaneidade: o conceito de arquivo. Pois creio que ainda hoje persiste uma ambiguidade em torno deste termo, já notada por Jacques Derrida há mais de vinte anos: “nada é menos claro hoje do que a palavra «arquivo»”¹³. Se o ‘arquivo’ é uma instituição e racionalidade dotada de uma historicidade, de acordo com Michel Foucault ele é também um conceito instrumental, uma imagem para se pensar um estrato histórico determinado¹⁴. Sempre audiovisual — como por sua vez referiu Deleuze ao tratar o conceito de arquivo para Foucault¹⁵ —, o arquivo é um sistema onde se inserem as possibilidades do dito e do visto¹⁶ de uma dada época, formação histórica ou *episteme*. Esta acepção metodológica do termo arquivo está

¹³ Cf. Derrida, “Archive Fever...”, pp. 57.

¹⁴ A unidade de uma formação histórica ao longo do tempo pode ser encontrada naquilo que Foucault denomina de positividade de um discurso. Essa unidade é aquela de um “mesmo campo conceitual”, de “um espaço limitado de comunicação”. Cf. Foucault, *A Arqueologia...*, pp. 143.

¹⁵ Ver Deleuze, *Foucault*. E ver ainda a aula de Deleuze de 22/10/1985 transcrita em: www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=405.

¹⁶ Em *A Arqueologia do Saber*, o arquivo surge como “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”, fazendo “surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e manipulação”. Cf. Foucault, *A Arqueologia...*, pp. 148 e 147.

implícita na questão que atravessa este texto — quais os potenciais de uma recordação fotográfica?

Tendo em conta o estudo das missivas fotográficas isoladas do *corpus* e dos vários processos memoriais associados às imagens em análise, tentarei portanto explorar o conceito, ou pelo menos a noção de ‘recordação fotográfica’. Mais exactamente, tentarei pensar em que medida é que esta remete a um *conjuramento* da memória, do tempo e da experiência distintos de outras perspectivas sobre a memória na sua associação ao fotográfico explorados pela história e teoria da fotografia.

Duas ressalvas. As imagens do *corpus* serão referenciadas ao longo do texto e cópias da quase totalidade das mesmas poderão ser encontradas nos anexos. Já as imagens que atravessam o próprio corpo do texto distinguem-se dessa selecção de fotografias que designo de *corpus*. Se estas são o material em análise, aquelas são imagens-texto de interlúdio à narrativa principal que, de algum modo fragmentando-a, apontam para as errâncias, referências, encontros, narrativas, impressões superficiais e vagas *do e a partir do* processo de pesquisa. Estas, à semelhança daquelas fotografias, são muitas das vezes indicativas de que um corpo de pesquisa é feito de errâncias, derivas, escolhas, becos, mas que os becos apontam para novos caminhos possíveis ainda que não forçosamente percorridos.

Concluirei argumentando que a contemporaneidade da ‘recordação fotográfica’ reside no seu anacronismo. Mas o que quer isso dizer? Na medida em que a ‘missiva fotográfica’, o envio postal de imagens, deixou de ser uma prática socialmente relevante na actualidade, trazer à superfície imagens envolvidas nos trânsitos e na prática epistolar, possibilita, ao circunscrever-se como *diferença* face às práticas de hoje com a imagem vernacular, melhor entrevê-las.

Em suma, tentarei ao longo deste texto lançar algumas pistas sobre aquilo que “nos delimita”¹⁷ a partir de algo que cessou de ser um gesto nosso — o envio postal de fotografias impressas em papel.

¹⁷ Foucault, *A Arqueologia...*, pp. 148: “A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa actualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita.”

Capítulo I - Pontos de Partida

Da história e teoria da fotografia

A história e crítica da fotografia tem vindo a firmar-se nos últimos trinta anos como um campo de estudos plural, composto por uma miríade de contributos cujo repertório se torna difícil de estabelecer. Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, uma dissertação a partir de uma pesquisa de materiais fotográficos vernaculares não parece hoje poder dispensar um enquadramento histórico, teórico e conceptual do *medium*. Proporcionar uma visão sinóptica sobre essas múltiplas abordagens é de algum modo uma forma de recuar face à problemática que dirige um projecto de investigação: mas se recuamos é talvez para melhor a encarar. Recua-se, portanto, para melhor se poder pensar os pontos de origem da formação de uma temática ou problemática, para que acto da escrita melhor se tente a construção de pontos de vista renovados sobre as mesmas. Em suma, a proficuidade desse ‘reco’ pode ser a de tornar perceptíveis as filiações e dissonâncias com a da literatura sobre o assunto, e práticas que dão corpo a um campo disciplinar e conceptual.

Ainda assim, fica a ressalva: tendo em conta que a produção crítica no campo da fotografia dos últimos vinte anos não raras vezes supôs uma reflexão sobre a historiografia do *medium*, (com textos de diferentes origens geográfico-culturais a rebater com relativa frequência nos mesmos conceitos e autores), optei por não refazer exactamente aqui essa síntese histórica. Em alternativa, escolhi como interlocutores autores como Philippe Dubois ou Geoffrey Batchen, que tão hábil e originalmente questionaram o estado da questão (da história e teoria da fotografia), apontando para aspectos importantes da formação da sua tradição crítica e epistémica. E fi-lo de forma a melhor poder situar a pertinência (e emergência) das questões colocadas ao *corpus* de fotografias afectas aos migrantes portugueses no Brasil e suas redes afectivas.

De forma muito generalizada, creio que podemos afirmar que a História e reflexão acerca da fotografia se estabelece em torno de aspectos *mais* ou *menos* interligados como: a) a relevância ou irrelevância da fotografia enquanto expressão artística e a sua relação com a pintura ao longo do século XIX; b) a sua categorização

em géneros: artística, amadora, jornalística, científica, forense, etc.; b) a sua evolução, quer enquanto técnica, quer no âmbito de movimentos artísticos que se vão sucedendo uns aos outros; c) os seus potenciais político-sociais, por esta ser uma técnica reproduzível, na destituição da *aura* da obra de arte, e as suas capacidades em revelar o nosso inconsciente óptico e o tempo do ‘instante’ (Walter Benjamin); d) a discussão em torno da sua ontologia a partir do antagonismo *natureza vs. cultura* (como refere Geoffrey Batchen); e) o seu realismo, carácter mimético e função de traço; e) a sua mobilização epistémico-discursiva, política, social, num aparato de “saber-poder” (a partir do legado teórico de Michel Foucault); f) a proliferação da tecnologia digital e o renovado questionamento sobre a essência do “fotográfico” que esta comportou.

O meu interesse em estudar fotografias de família, vernaculares, deveu-se sobretudo a uma intuição, ou mais precisamente, talvez a um reconhecimento vago das suas capacidades em gerar emoções, afectos e discursos sobre o passado e a memória. Nesse sentido, reforço, optei por insistir nas páginas introdutórias que se seguem, em conceitos, perspectivas críticas e metodológicas de que irei directa ou tacitamente dispor ao longo desta dissertação. Estes são, algo categoricamente: i) o carácter indicial, icónico e simbólico das imagens fotográficas; ii) as complexas e distintas temporalidades do fotográfico: a duração e instante no acto fotográfico, a temporalidade em construção no acto de envio; iii) a fotografia vernacular e sua relação com a cultura material, os conceitos de memória e de arquivo.

Índices, ícones, símbolos

Ainda que a produção teórica sobre fotografia seja evidentemente anterior à década de 1960, com debates sobre a natureza do *medium* a ocorrer nos anos que não só procederam mas inclusivamente antecederam a sua ‘invenção’¹⁸, é desde então que esta se faz mais regular e que emergem os mais relevantes conceitos e argumentos críticos sobre o *fotográfico*. Esta profusão teórica fez-se acompanhar de uma cada vez maior presença da fotografia no espaço do museu e da galeria de arte, sobretudo a partir da década de 1980, bem como da emergência de disciplinas e de departamentos dedicados ao seu estudo em contextos académicos anglo-saxónicos e francófonos. A maioria desta produção artística e teórica surge em Inglaterra e nos Estados Unidos e está de algum modo associada à recepção do ‘pós-estruturalismo’ francês. Em

¹⁸ Sobre a questão da invenção da fotografia, ver Batchen, *Burning with Desire...*

Portugal, os estudos teóricos de fotografia têm vindo a ganhar destaque, a permear a universidade e a influir particularmente na produção artística nos últimos quinze anos, muitas vezes actualizando à luz das disciplinas da história, da sociologia e ao nível da produção fotográfica nacional, os debates do cânone historiográfico e da ontologia do *medium*¹⁹.

Os principais debates teóricos em torno do “fotográfico” oriundos de uma constelação diversificada de textos na sua maioria ‘anglo-saxónica’ e ‘francófona’ problematizam, directa ou indirectamente, a relação da fotografia com um referente *real* — desde logo André Bazin, em “Ontologia da Imagem Fotográfica” publicado em 1958, refere que a fotografia é uma “transferência da realidade da coisa para a sua reprodução”²⁰. Em *O Ato Fotográfico*, o pensador francês Philippe Dubois, problematiza o realismo fotográfico, aliás, distingue-o do que designa do carácter indiciário da fotografia, que marcaria a sua singularidade perante outras formas de representação como a pintura. Ao fazê-lo, Dubois toma o partido de perspectivas que contestam essa mesma posição realista particularmente expressiva ao longo do século XIX e que ecoa ao longo do século XX — Dubois dá o exemplo de *Contra a Imagem* de Roger Munier²¹—, que afirmaria que a imagem técnica automática reflecte a ‘natureza’, o ‘real’. Ao invés, a posição indiciária tentaria abarcar a complexidade epistémica de uma relação referencial implícita ao fotográfico, e que de alguma forma se reflecte nas expressões “mensagem sem código” e “o referente adere”²² de Roland Barthes, (respectivamente, em “A Mensagem Fotográfica” e em *A Câmara Clara*), ou ainda em “o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem” de Walter Benjamin presente em “Pequena História da Fotografia”.

O conceito de índice rigorosamente descrito por Dubois nesse livro escrito no início da década de 1980, provém da teoria semiótica de C.S. Peirce²³. Não sendo um

¹⁹ Ver bibliografia de Pedro Miguel Frade, de Margarida Medeiros e de Filipa Vicente, assim como o pioneiro estudo de António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*.

²⁰ Cf. Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica”.

²¹ Cf. Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 34.

²² Cf. Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 14. Na menção ao referente, ver ainda: “Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (como sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado)”. pp. 13; e: “(...) chamo «referente fotográfico» não à coisa *facultativamente real* para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia.” Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 87.

²³ “Mais do que se fixar apenas na referência, apenas no fato de que «para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado *tenha estado ali num determinado momento do tempo*» (cf. Barthes), Peirce vai

termo forjado para o debate sobre a ontologia da fotografia, o conceito de índice é ainda assim amplamente usado e desdobrado a partir de Peirce para circunscrever a singularidade do fotográfico. A singularidade ou o seu *noema*, como refere Barthes em *A Câmara Clara*, onde nunca recorre à palavra índice, mas onde claramente aponta para o seu aspecto deítico: para a função indicativa da fotografia. Curiosamente, a teoria indicial tornou-se recorrente para a caracterização da técnica fotográfica não tanto por via dos escritos de Dubois ou de Schaeffer, mas sobretudo a partir de 1990, a partir da publicação em França de uma colectânea de textos escritos de 1974 a 1984 pela historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss, colectânea essa intitulada (precisamente) *O Fotográfico*. Esta goza de uma ampla recepção e impacto tanto no panorama da história da arte e da teoria estética anglo-saxónica como francófona. Num artigo recente, de 2016, “De l’image-trace à l’image-fiction”, Philippe Dubois sublinha que o conceito de ‘fotográfico’ formulado no título da colectânea de Krauss reflecte a efervescência teórica da década de 1980 em torno de “um discurso identitário sobre a especificidade” da fotografia. Destaca que esses discursos se caracterizam pela “(...) afirmação (por vezes peremptória, por vezes ilusória) da *autonomia* dessa categoria, ou mesmo, dito em termos filosóficos, da sua «ipseidade», uma espécie de *ser-em-si*. Trata-se do discurso que vai «essencializar» (ou pior: «ontologizar») a nova categoria. O movimento para essa «ontologização» é sobejamente conhecido”, e Dubois evoca-o através da enunciação de “três categorias: desde logo, a ideia de um «noema» da fotografia (termo utilizado por Roland Barthes para propor uma essência do *medium*), que se concentraria na fórmula «isto-foi». Depois, e sobretudo (porque o seu uso foi massivo — mesmo se nada adequado — durante mais de dez anos), o conceito de *index* (ou de índice — na sua relação e distinção com os de *icone* e *símbolo*), noção da autoria do semiótico americano

abrir o caminho, por meio de suas considerações sobre o índice, a uma verdadeira *análise* da condição da imagem fotográfica, que será consideravelmente desenvolvida e especificada pelas pesquisas atuais que caminham nesse sentido, quando elas próprias não continuam se referindo explicitamente à terminologia de Peirce.” Cf. Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 50. Em *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Deleuze e Guattari estabelecem uma definição dos termos propostos pela semiótica de Peirce. “A distinção dos índices, ícones e símbolos vem de Peirce, cf. *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Mas distingue-os por relações entre significante e significado (contiguidade para o índice, similitude para o ícone, regra convencional para o símbolo), o que o leva a fazer do «diagrama» um caso especial de ícone (ícone de relação). Peirce é verdadeiramente o inventor da semiótica. É por isso que podemos servir-nos dos termos, mesmo mudando-lhes a acepção. Por um lado índices, ícone e símbolos parecem-nos distinguir-se por relações significante-significado. Por outro, o diagrama parece desde logo ter um papel distinto, irredutível ao ícone e ao símbolo.” Cf. Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 190.

Charles Sanders Peirce que foi convocada sucessivamente por Dubois [pelo próprio...], Van Lier, Schaeffer, Brunet.”²⁴

É portanto Dubois que reconhece dessa forma sucinta o contributo da semiótica para a teoria da fotografia da década de oitenta, onde inclui os seus próprios textos. Segundo Peirce, os índices são marcas por contiguidade. Já os ícones e os símbolos, (que segundo Dubois em *O Ato Fotográfico*, onde então segue Peirce, permeiam *também* o dispositivo fotográfico), diriam, respectivamente, respeito a relações de semelhança e de convenção geral/social.

O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito (“um depósito de saber & técnica”, segundo a expressão de Denis Roche). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passes etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objecto” (Peirce, 2.248), de manter com ele “uma relação de *conexão física*” (3.361). Nisso diferenciam-se radicalmente dos ícones (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral*).²⁵

Ao ressaltar que a fotografia pode comportar uma dimensão icónica e simbólica, Dubois estabelece uma clara distinção entre a marca luminosa que vinca o fotográfico, esse particular aspecto indiciário²⁶, e o efeito de similitude mais propriamente icónico. Reconhece, pois, que esse efeito de semelhança advém de um rígido protocolo²⁷ apurado ao longo da história da técnica fotográfica. Destaca então

²⁴ Tradução minha de: “(...) l’affirmation (parfois péremptoire, parfois illusoire) de l’*autonomie* de cette catégorie, voire, pour parler en termes philosophiques, de son « ipséité », d’une sorte d’*être-en-soi*. C’est tout le discours qui va « essentialiser » (ou pire : « ontologiser ») la nouvelle catégorie. Le mouvement vers cette « ontologisation » est bien connu de tous et je ne l’évoquerai donc que sur le mode d’un rappel de trois catégories : d’abord l’idée d’un « noème » de la photographie (terme utilisé par Roland Barthes pour proposer une essence du médium), lequel tiendrait tout entier dans la formule du « ça a été ». Puis, et surtout (parce que son usage a été massif – même si pas du tout maîtrisé – pendant plus de dix ans), le concept d’*index* (ou d’*indice* – par distinction avec l’*icône* et le *symbole*), notion empruntée au sémioticien américain Charles Sanders Peirce qui fut convoquée successivement par Dubois, Van Lier, Schaeffer, Brunet.” Cf. Dubois, “L’image-trace...”.

²⁵ Cf. Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 50.

²⁶ É nesse sentido que Dubois refere que a fotografia não é uma técnica analógica mas sim “indiciária”.

²⁷ Ver Peirce cit. por Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 39: “As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exactamente com os objectos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato

também, como Barthes o faz implicitamente, que o índice tem capacidade para apontar para um referente mais do que para o revelar, como é evidente no caso das imagens produzidas por contacto directo dos objectos na emulsão do papel. “Notamos que essa definição minimal da foto, em primeiro lugar como simples impressão luminosa, não implica *a priori* nem que se passe por um aparelho de fotografia, nem que a imagem obtida se pareça com o objeto do qual é o traço.”²⁸

Em *Burning With Desire: The Conception of Photography*, Geoffrey Batchen designa de forma lata de ‘pós-modernos’ um conjunto de textos/autores que, sobretudo até final dos anos 1990 recusam perspectivar a fotografia por via da busca da sua ‘essência’, perspectiva esta que Batchen designa de formalista e onde inclui a teoria indicial. As posições que Batchen designa de pós-modernistas — entre si muito diversas, plurais ao nível das “temáticas” e universos fotográficos — teriam em comum o facto de não tentar definir o *medium* nem de acordo com propriedades formais da tecnologia, nem de tentar explorar o seu potencial revolucionário enquanto meio reprodutível e de ampla difusão para as massas²⁹.

De acordo com Batchen, a corrente pós-modernista problematiza a forma como a fotografia *acquire* significados, opera *dentro* de contextos sociais e históricos e agencia discursividades que não se dão a ver. Ou seja, visa desmontar aparatos de saber-poder que se ocultam enquanto tal, surgindo naturalizados nas operações que envolvem a fotografia. E destaca que é precisamente nesse efeito de naturalização que a sua evidência e realismo se jogam e efectivam. É aí clara a influência, nomeadamente nos textos de Allan Sekula e de John Tagg, das metodologias e relações entre o *saber* e o *poder* avançadas por Michel Foucault. E creio que muito particularmente os textos daqueles autores, Tagg e Sekula, irão complexificar as formas de analisar os usos sociais e os efeitos ideológicos da fotografia já presentes em *Photographie: Un Art Moyen* de Pierre Bourdieu ou em *On Photography* de Susan

que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índices].”

²⁸ Cf. Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 50.

²⁹ Este foi objecto na década de 1930 de um dos mais famosos ensaios sobre fotografia, “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin e atravessa escritos sobre a fotografia de um seu contemporâneo e amigo, Siegfried Kracauer.

Sontag, apenas para citar duas obras também elas pioneiras de uma análise sociológica do *medium*.³⁰

Os textos de Tagg ou Sekula partem então de uma suspeita em relação à “transparência”, ao sentido realista da fotografia, que está associada à sua capacidade em providenciar acesso a uma memória fiável, intacta. Refere nesse mesmo sentido Hans Belting:

(...) ainda que a fotografia já tenha sido encarada como um produto da realidade, nos seus primeiros tempos ela não produziu a realidade do mundo, mas o nosso olhar sincronizado com o mundo: a fotografia é o nosso olhar mutável e volúvel sobre o mundo — e por vezes um olhar sobre o nosso próprio olhar.³¹

Embora rejeite a hipótese formalista pelas suas balizações aparentemente sempre limitadas do que é “próprio” do fotográfico, Batchen é igualmente crítico da corrente pós-modernista. Refere que esta, mesmo remetendo toda a identidade fotográfica a uma variação cultural, mesmo contestando em bloco uma ideia de essência do *medium* fotográfico (que então abarca tecnologias e materiais muito distintos reunidos sob o termo 'fotografia'), não deixa de reiterar a existência de um denominador comum à fotografia. Este seria a própria contingência histórico-social dos significados que lhe são atribuídos. Ou seja, de acordo com Batchen³², para os pós-modernistas o *cerne* da fotografia *residiria* precisamente na sua contingência.

Também Philippe Dubois contesta naturalmente a posição pós-modernista (que ele designa de “cultural”) por esta ignorar que, apesar da fotografia poder mobilizar um efeito realista ilusório, não deixa de ser marcada pelo carácter indiciário, pela marca do real que se dá através de um processo luminoso. A assombração do debate em torno da fotografia pela questão da ontologia e, nomeadamente, o debate em torno da questão indiciária, renovado ainda em inícios do século XXI através do questionamento da essência da tecnologia digital, talvez se

³⁰ Bourdieu, cit. por Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 40: “Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados «realistas» e «objetivos». E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma «linguagem sem código nem sintaxe», em suma de «uma linguagem natural», é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento. (Paris, Minuit, 1965, pp. 108-109).”

³¹ Belting, *Antropologia da Imagem*, pp.170.

³² Refere Medeiros sobre o trabalho de Geoffrey Batchen: “A principal originalidade do seu trabalho é o facto de intervir no contexto contemporâneo como um autor que procura destruir certos preconceitos ou *a priori* relativamente ao confinamento da fotografia quer a um dispositivo *realista* quer a um dispositivo estritamente *conceptual*.” Cf. Medeiros, *Fotografia...*, pp. 54.

prenda com o facto das posições teóricas face ao *medium* nem sempre emergirem como propriamente estanques ou *exactamente* distintas entre uma facção formalista e pós-modernista (como de algum modo sugere Batchen). Por exemplo, se Philippe Dubois refere que já nos textos mais semióticos de Barthes da década de 1960³³ se destaca a dimensão realista da fotografia enquanto “mensagem sem código”, com efeito, também podemos encará-los a partir de uma perspectiva inversa. Barthes analisa aí a fotografia enquanto meio análogo com funções duplamente “denotativas” e “conotativas”, e recorrendo a uma análise semiótica tenta desmontar certos usos discursivos (num caso, os da publicidade) que mobilizam o efeito evidente da fotografia cuja eficácia se dá através da sua própria ocultação³⁴. Então, é na análise dos seus efeitos “conotativos” que Barthes vai igualmente tentar desmontar elementos aparentemente naturais do aparato fotográfico³⁵.

Para John Tagg, (um dos pós-modernistas, segundo Batchen), não se trata tanto de negar, de contestar a posição indiciária ou a pregnância do referente, como de algum modo reconhecer como mais profícuo em termos epistémicos (políticos?) a indagação e análise dos efeitos discursivos do discurso evidenciário³⁶ que arregimenta o dispositivo fotográfico. Em *Imagens Apesar de Tudo*, o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman discorre sobre a problemática relação entre real e fotografia a partir de uma análise de quatro fotografias *tiradas* por membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, no Verão de 1944, época em que o campo de extermínio nazi se encontrava em pleno funcionamento. Didi-Huberman faz nesse livro uma apologia à capacidade de testemunho da fotografia, à sua habilidade em estabelecer um ponto de contacto com o real; acaba por “reabilitar” o seu valor

³³ Cf. Barthes, “A Mensagem fotográfica” e “A Retórica da Imagem”; e Dubois, *O Ato Fotográfico*, pp. 48.

³⁴ Barthes menciona em *A Câmara Clara* que, num texto anterior, (em “A Retórica da Imagem”), tinha escrito que a “fotografia era uma imagem sem código” ainda que haja “códigos que venham influenciar a sua leitura”. Neste sentido, Barthes não parece simplesmente aderir a uma posição que Dubois designa de realismo mimético perante o fotográfico, mas apenas destaca o seu poder de autenticação em relação ao de representação, ao afirmar que não toma, “de forma alguma, a foto por uma «cópia» do real, mas por uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte”. Cf. Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 99.

³⁵ Cf. Medeiros, *Fotografia...*, pp. 7.

³⁶ Numa comunicação que deu em Lisboa a 16.05.2015, Tagg contestou a posição de pós-modernista em que Batchen o coloca, ao referir que aquele nega, peremptoriamente, a existência de uma essência fotográfica. Tagg disse que quando afirmava “there is no photography as such” não estava exactamente a contestar a existência de uma ontologia do *medium*, de uma identidade própria, mas a realçar que se toda a tentativa do seu apuramento conduz a uma aporia, e então, que essa busca é um exercício estéril. E, nesse sentido, defende que a análise da fotografia se deve centrar nos efeitos de verdade produzidos pelo *medium*, na sua mobilização por aparatos de saber-poder, por regimes de verdade.

indicial e histórico ou o valor indicial que ela potencia na medida em que se pode revelar “testemunho” e “sintoma”. Embora Didi-Huberman reconheça que, aquando da recepção imediata dos textos de Barthes e de Rosalind Krauss, terá havido uma adesão demasiado entusiasta à associação entre fotografia e real, também crítica (à semelhança de Batchen) a forma categórica como essa corrente pós-modernista negaria a capacidade da fotografia se relacionar com a realidade. E se por um lado nos previne (ainda) de cairmos na “ilusão referencial”, irá sobretudo criticar “o cepticismo radical do discurso pós-moderno em relação à história (...) e à imagem, ainda que fotográfica”. Refere mais concretamente:

Houve um tempo em que sem dúvida se abusou do critério de “indicialidade” e do “ça-a-été” barthesiano: de cada vez que se olhava para uma fotografia falava-se de ontologia, sem referir, eventualmente, os procedimentos formais específicos a este meio. Mas optar pelo ponto de vista diametralmente oposto equivale a trocar o *tudo* pelo *nada*, a perder de vista o próprio potencial fotográfico e o ponto — problemático, claro está — *onde a imagem toca no real*³⁷.

Ou ainda:

(...) estou a referir-me à sua natureza de registo, a essa famosa *indicialidade* de que os pós-modernistas de hoje se cansaram tão rápida e erradamente. Não é preciso aderir à empatia barthesiana para saber que, *apesar de tudo* — isto é, apesar dos seus limites formais, do seu grão, da sua obscuridade relativa, do seu enquadramento parcelar —, as quatro imagens do *Sonderkommando* não constituem um “substituto atractivo” do extermínio dos judeus nas câmaras de gás, mas, bem pelo contrário, um ponto de *contacto* possível, com a ajuda do meio fotográfico, entre a *imagem* e o *real* de Birkenau em Agosto de 1944.³⁸

Disse anteriormente que nunca se referindo exactamente à indicialidade a partir de Peirce, que Barthes reforça o carácter deíctico, indicador da fotografia. Didi-Huberman parece nesse sentido estabelecer uma ligação entre a teoria barthesiana da pregnância do referente por via de um efeito de temporalidade — o *noema* identificado por Barthes, o “isto-foi” descrito em *A Câmara Clara* — e a teoria da indicialidade de Rosalind Krauss a partir da semiótica de C. S. Peirce³⁹.

³⁷ Didi-Huberman, *Imagens Apesar...*, pp. 96.

³⁸ Didi-Huberman, *Imagens Apesar...*, pp. 101.

³⁹ Geoffrey Batchen também parece associar a postura barthesiana à teoria de indicialidade de Krauss a partir de Peirce. Já Sabine T. Kriebel defende, ao invés, tratar-se de posições distintas. Objecto de visões conformes e contraditórias no âmbito de uma série de artigos aparentemente resultante de um seminário orientado por James Elkins (que esteve, portanto, na origem da publicação), o uso do conceito de índice foi aí alvo de críticas pelo próprio Philippe Dubois. Dubois diz que este é

Se a teoria indicial em parte se baseia na ocorrência de um processo físico-químico luminoso, da inscrição da luz numa emulsão de prata, transpor essa teoria para a tecnologia digital também se tem ocasionalmente revelado problemática. O próprio Dubois expressa-o claramente: “A partir do momento em que é o princípio genético da ligação orgânica com o real, que se tinha tornado o fundamento da pretensa identidade do *medium*, a sua especificidade «natural», fica claro que o digital ataca directamente essa ligação entre imagem e o seu «referente real». Ele vem cortar a ligação «visceral» da imagem ao mundo. A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), a «emanação» do mundo, ela não é mais gerada por ele, ela não beneficia mais da «transferência de realidade» (a expressão é de André Bazin) da coisa para a sua representação. E desde então, tudo muda, tudo se transforma, tudo é posto em questão.”⁴⁰

Ora, reconhecendo (como salutar) a perturbação que a imagem digital provoca nos debates em torno do fotográfico, esta não deixa de ser relativa se tivermos em conta que esta partilha um mesmo protocolo de imagem⁴¹, fazendo-se ainda valer, mesmo que através de uma simulação técnica, do princípio de verdade que constituirá a fotografia fotoquímica, indicial (dita analógica). Não creio, portanto, que a distinção binária estabelecida por Dubois entre uma fotografia de ficção, de um “mundo possível” — a digital — e uma fotografia que aponta um momento (e um mundo)

frequentemente objecto de um uso generalizado e redutor na caracterização da fotografia *analógica*, — o que revelaria um desconhecimento da teoria dos signos de Peirce — por aí se obliterar totalmente funcionalidades icónicas e simbólicas, (referia anteriormente que Dubois, defendendo o carácter indiciário do fotográfico, menciona que não podemos dissociar totalmente a fotografia de capacidades icónicas e simbólicas). Outras dessas críticas (como a de Margaret Iversen) contestam a tentativa de conformar o conceito de Peirce a uma concepção “una” do que é a fotografia, visto aquilo a que chamamos de fotografia corresponde a uma pluralidade de práticas e tecnologias. Em conversa com Mauricio Lisovsky sobre o debate em torno da indicialidade na fotografia a partir de Peirce, este referiu que a imagem fotográfica é indicial para Peirce na medida em que vem associada a um texto, a uma legenda que a suporta, fazendo com que, de facto, indique algo de evidente; com que seja um “sinsigno indicial dicente”. Se aquilo que a fotografia mostra não é passível de ser identificado, esta é sobretudo icónica, um “sinsigno indicial remático”, pois não se constitui como facto para um determinado intérprete.

⁴⁰ Tradução minha de: “À partir du moment où c’est ce principe génétique du lien organique avec le réel, qui était devenu le fondement de la prétendue identité du médium, sa spécificité « de nature », il est clair que le numérique vient s’attaquer directement à ce lien entre l’image et son « référent réel ». Il vient couper le lien « viscéral » de l’image au monde. L’image numérique n’est plus, comme l’image photochimique (analogique), « l’émanation » du monde, elle n’est plus « générée » par lui, elle ne bénéficie plus du « transfert de réalité » (l’expression est d’André Bazin) de la chose vers sa représentation. Et dès lors, tout change, tout bascule, tout est remis en question.” Cf. Dubois, “De l’image-trace...”.

⁴¹ Além daquilo que designo de ‘protocolo de imagem’, e que se prende com a semelhança do aparato da imagem digital fixa com o da fotografia fotoquímica (como se aquela fosse regida, ainda, pela busca de uma *mimesis*), a conexão com o referente é também, no caso da tecnologia digital, fotônica.

real, seja óbvia nos usos de ambos os tipos de imagens: então, e agora. Por exemplo, a imagem digital ainda vale como indicador para um referente num momento e num espaço — ainda que possa ser alvo de uma muito maior suspeita — e em anos mais recentes, o fascínio e recurso à foto-montagem tem porventura conhecido um menor sucesso do que no início do século XXI, época dos mais sofisticados experimentalismos com a nova tecnologia à escala global⁴².

Talvez por desconfiar da capacidade de um modelo epistemológico único aplicável ao fotográfico, Medeiros sugira que o interesse deste tipo de debates reside mais nas inquietações que revelam do que na sua competência em captar o seu objecto de estudo⁴³. A dificuldade em caracterizar em bloco o fotográfico a partir da indicialidade, por exemplo, (mas também a necessidade de ressurgimento/emprego do conceito para fazer referência ao ponto de contacto do fotográfico com o “real”, como o faz Didi-Huberman), revela que esse debate é atravessado por problemáticas epistémicas bastante *radicais*. Trata-se, como realçou Medeiros, de um debate marcado pela problemática identitária de uma relação do sujeito moderno com a realidade, com a problematização da própria noção de real, das dificuldades em conceber a totalidade do espaço, do momento, da experiência e de continuidade do tempo na contemporaneidade. As discussões em torno da especificidade da fotografia colocam assim em cena, pelo seu “efeito disruptivo”, os fantasmas identitários do homem moderno e sua posição no mundo e possibilidade de experiência. E é também nesse sentido que Medeiros refere, relativamente a *Burning with Desire...* de Batchen: “No seu olhar sobre as origens da fotografia, Geoffrey Batchen encontra sistematicamente uma realidade fragmentada e móvel, que associa ao jogo da «différance» proposto por Derrida.”⁴⁴

Retomando os limites que reconhece à produção pós-modernista (e também a essa aporia da visão que designa de formalista), Geoffrey Batchen reconhece a

⁴² Ainda assim, considera-se a análise de Dubois muito pertinente e válida no que diz respeito à contribuição da tecnologia digital para o deslocamento dos debates em torno do fotográfico do “momento (genético) do processo”, da problemática do traço e da sua contingência a um referente.

⁴³ Na actualidade, as mais instigantes análises no campo da fotografia parecem ser as que contornam o debate em torno da sua essência, e da indicialidade, e atentam às dimensões plurais das ‘fotografias’. Sobre este debate, refere Medeiros: “Não é possível chegar a uma essência da fotografia [para Barthes] porque afinal o que esta nos revela é algo da ordem do recalcado, daquilo que não é possível verbalizar porque demasiado obscuro. A única coisa que é possível (e interessante) é compreender os efeitos comportamentais que a fotografia provoca, nesse esforço de denegação de «uma inquietante estranheza».” Cf. Medeiros, “A Fotografia...”, pp. 36

⁴⁴ Cf. Medeiros, “A Fotografia...”, pp. 38.

necessidade de lidarmos com o que ele chama de uma “difícil” mas “produtiva” lógica suplementar da fotografia (enquanto dispositivo), num texto onde defende o valor metodológico de *A Câmara Clara* de Roland Barthes enquanto abordagem histórica ao *medium*.

Difícil, porque a lógica de complementaridade, na qual nem o dentro nem o fora, nem a essência nem o contexto, estão autorizados a determinar a identidade da fotografia, é muito difícil de abarcar e tão duro de sustentar no nosso próprio trabalho. Produtiva, porque é a esse nível, dentro do grão do que faz qualquer fotografia funcionar significativamente como uma fotografia, que deve ser agora travado um trabalho político⁴⁵.

É por colocar em cena um carácter dual que a fotografia parece colocar em cena — natureza/cultura, essência/contexto, *studium/punctum* —, e por estabelecer uma relação dinâmica e complexa entre esses seus “binarismos”, que Geoffrey Batchen destaca a importância de *A Câmara Clara* de Roland Barthes enquanto proposta com um potencial refundador de uma história do *medium*. À semelhança de “Pequena História da Fotografia” de Walter Benjamin, também em *A Câmara Clara* características do *medium* destacam-se *nos* termos de um confronto pessoal com as imagens e numa dinâmica relacional (conflitual?) com estas. As imagens são objectos integrantes da cultura, da memória e da história, e assim, *podem* agir histórica, social, pessoalmente, isolada ou conjuntamente, de forma *mais* ou *menos* imbricada.

⁴⁵ Tradução minha de: “Difficult, because the logic of complementarity, in which neither inside nor outside, essence or context, is allowed to determine the identity of photography, is so difficult to grasp and so hard to sustain in one’s own work. Productive, because it is at this level, within the grain of what makes any photograph function meaningfully as a photograph, that political work must now be fought.” Cf. Batchen, “Camera Lucida...”, pp. 86.

Temporalidades fotográficas

A relação entre tempo e fotografia é central às narrativas teóricas sobre a imagem, decorrendo dos debates sobre a referencialidade e indicialidade. Barthes e Benjamin evocam-na ambos com subtil fulgor, respectivamente, em passagens de *A Câmara Clara* e de “Pequena História da Fotografia”. Como já sugerido, em ambos esses textos, a fotografia é uma superfície de emergência de um espectro temporal, uma marca de um ‘algo’ ocorrido no tempo. A expressão barthesiana “isto-foi” é porventura a expressão de temporalidade mais referenciada no âmbito da história e teoria da fotografia, e carrega consigo a ambição de traduzir o ‘nó’ mesmo do fotográfico.

Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) além do “pormenor”. Este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema (“isto foi”), a sua representação pura.⁴⁶

O tempo expresso pelo “isto foi” parece ser o espectro do próprio tempo passado. O historiador da fotografia Mauricio Lissovsky salienta precisamente a dimensão passadista da visão barthesiana: “na sua indicialidade, nas sombras de todo o existente no mundo que ela acolhe, a fotografia foi”. Para Lissovsky a perspectiva de Barthes ecoa nas perspectivas da maioria “das críticas realistas da fotografia” (como André Bazin, Roland Barthes e Jean-Marie Schaeffer), [para as quais] o procedimento básico da máquina fotográfica é converter uma distância no espaço — o enquadramento — em uma distância no tempo — o agora-passado. O resultado da operação desta máquina é o “isto foi”, que assinala para Barthes o sentido subjacente a toda a fotografia.” Acrescenta de seguida os limites temporais dessa “via”, ao descurar a dimensão do ‘futuro’ na fotografia:

Mas o “agora-passado”, o “isto foi”, só pode ser apreendido na *saída* da máquina, descolado do ato fotográfico. Ele não se inscreve, como distância, no próprio registro, mas apenas fora dele, em relação a ele: na **nossa** relação com ele. Por essa via, jamais lograremos descobrir de que modo o futuro pode “aninhar-se” na imagem fotográfica”.⁴⁷

É precisamente uma dimensão de futuro na fotografia que Lissovsky,

⁴⁶ Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 107.

⁴⁷ Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 5.

inspirado nos escritos de Walter Benjamin, vai entrever no acto fotográfico próprio da fotografia moderna. Esse trabalho sobre o tempo que ocorre na fotografia moderna sobrepõe-se ao trabalho sobre o espaço em curso na fotografia oitocentista, ou seja, à construção de um ponto de vista, de uma perspectiva determinada. Em “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin refere-se a partir de uma fotografia de uma peixeira de New Haven do fotógrafo Hill à *persistência* aí de algo “que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a «arte»”⁴⁸. E acrescenta mais adiante no texto: “(...) o observador sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás.”⁴⁹ Além desse espectro do ido, do pretérito, o encantamento temporal do fotográfico parece ter uma dimensão prospectiva. É portanto com base nesta dimensão que Lissovsky vai pensar de outro *modo* — outro em relação a Bachelard, a Bergson, ou a Jean-Marie Schaeffer, por exemplo — o instante fotográfico. Este não é agora um congelamento da duração, singela interrupção da mesma que ao bloquear o passado agrega o momento, mas sim forma de “preservar a possibilidade do futuro como diferença pela qual vale à pena esperar”. É então no agenciamento pelo fotógrafo do instante (futuro) através da espera que Lissovsky reconhece como *fait accompli* a originalidade da fotografia moderna. Para que tal fosse possível como diferença em relação à construção espacial anterior, foi essencial a possibilidade técnica de redução do tempo de exposição. Na tomada do ponto de vista⁵⁰, o clique do obturador efectuava-se após um tempo previamente determinado. Agora, o fotógrafo irá agenciar na espera, na duração da

⁴⁸ Benjamin, “Pequena História...”, pp. 246.

⁴⁹ Benjamin, “Pequena História...”, pp. 246.

⁵⁰ “Mas se a fotografia é isto em que a fotografia moderna se tornou, então é preciso dizer o que ela era antes. Eis o que ela era antes: um **ponto de vista**. Isto não deve surpreender-nos, pois o ponto de vista é para o espaço esta distância irreductível e singular que uma imagem fotográfica parece enquadrar. A história do ponto de vista é por demais conhecida. Na tradição pictórica fundada pela codificação perspectiva renascentista, espaço e tempo reúnem-se em uma só pontualidade. A condição de possibilidade da perspectiva como «gramática do ilusório» é a imobilidade do olho: «aquilo que é representado pela perspectiva, só é possível no mundo real enquanto aquele que representa e aquilo que é representado permanecem imóveis.» Mas de que imobilidade se trata? O que ela nos diz a respeito deste olho? Ou o que ela deixa de dizer a respeito dele? Em primeiro lugar, ela obscurece o que os linguistas chamam *deixis*, aquilo que na elocução indica o lugar de quem fala, a implicação física do corpo do pintor no lugar desde onde ele olha. À pontualidade espacial da perspectiva correspondia uma pontualidade temporal. Toda diacronia era eliminada e a instalação do olhar fazia-se em um espaço dominado pela mais absoluta simultaneidade”. Cf. Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 4.

espera, a interrupção que origina o instante⁵¹. A essa espera que privilegia o devir do instante, que privilegia o futuro enquanto tempo potencialmente diferente, Lissovsky chama de ‘expectação’. É a ‘expectação’ que agencia a marca da própria ausentificação do tempo:

(...) o congelamento —, é a própria ausentificação do tempo, que se esvai da coisa, que se nos apresenta petrificada. Responder à questão colocada por Benjamin, a questão do futuro, exige que nos perguntemos para onde vai o tempo ao esvair-se da coisa, ao abandonar a imagem. E, mais ainda, que vestígio, que traço ele nos lega deste seu ir-se⁵².

Esse traço parece poder ser pensado a partir do gesto dessa “máquina de esperar” que é o retardamento onde se vai “preservar a possibilidade do futuro como diferença pela qual vale a pena esperar”. O que o agenciamento do instante visa “é fazer refluir o tempo para fora da imagem instantânea, pois é somente ali, na espera, que o tempo pode vir a refugiar-se enquanto se esvai da imagem”, pois o que a fotografia moderna nos apresenta não é o instante qualquer arrancado do movimento geral das coisas no mundo⁵³. É o traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho da espera realiza. Por privilegiar a instância do tempo como originalidade da fotografia moderna, Lissovsky afirma inclusivamente que “se pode haver história, estilos, ou mesmo autorias na fotografia moderna, correspondem, no meu entender, ao durar diferenciado da espera dos fotógrafos, aos seus modos particulares de favorecer o devir dos instantes.⁵⁴”

⁵¹ “O que se chama dispositivo fotográfico – a câmera, o fotógrafo, a disposição de fotografar – funciona na tensão entre urgência e permanência. Estas são as duas faces de uma cunha afiada que, nos termos propostos por El Lissitzsky para o artista moderno, o fotógrafo procura cravar mais fundo no coração do agora. Ali, entre o olho e o dedo, o tempo é tudo que nos resta. Um tempo suspenso do tempo. Um tempo de duração indeterminada, porém determinado a acabar. Tempo do anúncio do que já chegou. Tempo da prefiguração do que virá e de recapitulação do que já houve. Tempo que transcorre entre a escorrer de *chronos* e o advento de *kairós*, a oportunidade. A cunha fincada pelo fotógrafo no escorrer do tempo faz dois mundos que nunca se encontram (este mundo, e o mundo por vir) coincidirem pelo breve intervalo que a sua espera sustenta. Enquanto as forças da urgência e da permanência sustentam o seu paradoxo, o passado reencontra sua atualidade perdida. E o presente, o sonho de sua completude. Dessa grande catástrofe cósmica, uma fotografia é tudo que nos resta”. Lissovsky, “Dez posições...”, pp. 10.

⁵² Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 5.

⁵³ Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 7.

⁵⁴ Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 7. E explicita ainda mais adiante: “O demorar deveria ser entendido enquanto «aproximar-se pelo durar, o permanecer e o permanecer durando». No demorar da espera, colocamo-nos na vizinhança disto que se retrai, de modo que isto que nos resta não seja mais o movimento, mas o tempo.” Cf. Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 8.

Se o futuro eminente na espera que agencia o instante na fotografia moderna foi pressentido por Walter Benjamin⁵⁵, já Barthes, (e insisto de novo neste argumento), afirmaria claramente em *A Câmara Clara* que a foto “é *sem futuro*” devido à sua imobilidade, à forma como do presente se olha para a imagem e nos deparamos com esse congelamento (mórbido?). Mas apesar dessa afirmação taxativa, a temporalidade associada ao fotográfico e loquazmente transmitida em *A Câmara Clara*, não se encerra no pretérito. E talvez este seja precisamente um dos aspectos que faz deste livro um complexo ensaio, onde os binarismos categóricos aplicados à interpretação da fotografia são sistematicamente postos em causa, como refere Geoffrey Batchen⁵⁶, assim minando qualquer tentativa de uma definição unívoca e *excludente* do *medium*. Ao olhar para a fotografia do “jovem Lewis Payne” tirada por Alexander Gardner numa cela enquanto aquele aguarda a morte em 1865, Barthes destaca o *punctum* temporal que afirma “ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*.” O que se adivinha aí é um “futuro anterior” — o espectro antecipado e passado da morte. “Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência.” Na ‘descoberta desta equivalência’ temporal de passado e futuro eminente (futuro que no *agora* de uma recepção da imagem já se consumou), a fotografia, a partir do olhar do *spectator* do futuro que é então presente, parece assumir a sua mais potente densidade emocional e dimensão espectral. A sensação é de dupla morte, de um momento/de uma vida póstuma ali em potência mas entretanto já consumada, e que de algum modo reitera e contradiz a vida presente *na* imagem.

Ao referir-se a anotações diarísticas de Lucy Lippard acerca do impacto de sorrisos de um antigo retrato de uma família, Lissovsky ecoa, a partir do conceito de aura de Benjamin, algum do espanto de Barthes perante o futuro do pretérito fotográfico.

Os sorrisos da família Beaver nos invadem não apenas porque provém do passado, mas porque dirigem-se ao nosso próprio futuro como pretérito. Lucy Lippard, ao relatar sua experiência neste artigo em forma de diário, intui essa

⁵⁵ “Pelo menos desde 1927, e com certeza a partir de 1930, Benjamin vai encontrar na fotografia o modelo teórico ou, de modo mais preciso, a experiência fenomênica que serve de fundamento à sua teoria do acontecimento histórico. (...) Aquilo que faculta ao filósofo recomendar ao historiador-fotógrafo que procure «o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás.»” Cf. Lissovsky, “A Máquina de Esperar”, pp. 3.

⁵⁶ Cf. Batchen, “Camera Lucida...”.

complicação temporal e, como Giorgio Agamben, dá-se conta que na revelação do rosto oculta-se o mistério do Comum: “em obras como esta, em que algumas barreiras caíram ou são invisíveis, temos a ilusão de ver com nossos próprios olhos, de um modo como nunca *veríamos* por nós mesmos, em que consiste a comunicação”. E as sensações que evoca são quase uma paráfrase da descrição que faz Walter Benjamin daquilo que denominou aura: “Posso sentir a terra e a erva morna e úmida sob as pessoas aqui sentadas, em um verão índio. Depois que o desastre os havia golpeado, mas antes que houvessem perdido quase tudo.”⁵⁷

O que tiramos daqui? Que as imagens podem ser sobreviventes, visar-nos e ganhar renovados fulgores cada vez que as interpelamos.

É no âmbito daquela que constitui uma das mais expressivas recuperações de um pensamento de um autor nos últimos anos, o de Aby Warburg, que a noção de sobrevivência das imagens emerge na teoria da cultura visual. E se pode constituir mais do que como matéria, como uma inspiração metodológica. Para Warburg, nas imagens que nos chegam ao longo dos tempos sobrevivem gestos da cultura ocidental que permitem o estabelecimento da sua psico-história⁵⁸. Nesse sentido, as imagens são sintomas e sedimentações temporais mescladas.

(...) na sua iconicidade, ela [a fotografia] remete a um inumerável repertório de imagens e a forças de figuração e configuração, que, por meio da memória do fotógrafo e dos espectadores vêm impregnar a imagem — nisso tudo que Warburg, o mais importante historiador da arte no início do século XX, chamou “sobrevivências”, a fotografia fora.⁵⁹

O método ‘warburgiano’ consiste numa iconologia das marcas, na medida em que “pensadas como marcas, como vestígios, as formas visuais passam a ser

⁵⁷ Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 135.

⁵⁸ Segundo Didi-Huberman, de acordo com Lissovsky em “A vida póstuma...”, pp. 315. Ver também Agamben, “Notas sobre o Gesto”, pp. 11: “Nos mesmos anos, Aby Warburg inaugura aquelas pesquisas que somente a miopia de uma história da arte psicologizante pôde definir como «ciência da imagem», já que, na verdade, tinham no seu centro o gesto como cristal de memória histórica, o seu enrijecer-se num destino e a tentativa incansável dos artistas e dos filósofos (para Warburg, no limite da loucura) para deste alforriá-lo através de uma polarização dinâmica. Como essas pesquisas atuavam no domínio da imagem, creu-se que a imagem fosse também o seu objeto. Ao contrário, Warburg transformou a imagem (que ainda para Jung fornecerá o modelo da esfera metahistórica dos arquétipos) num elemento decididamente histórico e dinâmico. Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (isto é, algo que é mais próximo a De Jorio do que a Panofsky); no interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotografamas de um filme do que como realidades autônomas (ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folhadas rapidamente, produzem a impressão do movimento).”

⁵⁹ Lissovsky, “Dez proposições...”, pp. 8.

‘processos’ e não ‘resultados de processos’⁶⁰, testemunhos de uma história e antropologia, memórias adensadas.

No enlace da recordação fotográfica que estará em jogo nesta dissertação, esta emerge como uma (nem sempre evidente) confluência de marcas, que são também índices da sua sobrevivência — e creio que como uma expressão temporal particular que tentarei ao longo das seguintes páginas demonstrar. Esse tempo é o da virtualidade, mas é sobretudo um tempo que se vai dispondo através da multiplicidade de tempos entrevistados — passado, presente e futuro (e mesmo futuro do pretérito). É portanto um tempo feito de polivalências temporais: “As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será (o espectro de nossa própria morte, por exemplo)”⁶¹.

O tempo que se desenrola na missiva fotográfica é talvez essencialmente expressão de um intervalo temporal, expressão de um desejo de invenção de um tempo a partir do jogo desfasado da trama das temporalidades sentidas.

Fotografia vernacular: memória e cultura material

Anualmente são publicadas incontáveis publicações sobre *snapshots*, fotografia amadora, fotografia de família, fotografia de identificação, álbuns fotográficos, daguerreótipos e processos técnicos fotográficos ditos alternativos (como a albumina, o colódio húmido ou a cianotipia). Arquivos pessoais, fundos e colecções de artistas, fotografia “encontrada” (*found-photo*), fotografia privada (ou associada a narrativas autobiográficas e a processos narrativos sobre o “eu”); nesta brevíssima enumeração perpassam já, aliás, mesclam-se as (possíveis) categorias “retóricas”, “empíricas” e “estéticas” de Roland Barthes em *A Câmara Clara*⁶². Mas Barthes vê a sua tentativa de categorização como uma tarefa essencialmente redutora, acabando por chegar à conclusão que a fotografia é *essencialmente* indefinida, indisciplinada.

⁶⁰ Lissovsky, “A vida póstuma...”, pp. 317.

⁶¹ Lissovsky, “Dez proposições...”, pp. 9.

⁶² Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 12.

Desde a década de 1990 que a temática da memória se faz presente no espaço do museu, das galerias de arte e nos trabalhos autorais de artistas/fotógrafos a partir de uma utilização de fotografias amadoras, anónimas, de um manancial fotográfico que, até então, parecia ser o contraponto invisível de uma prática artística e/ou profissional (jornalística, inclusivamente) fotográfica.⁶³ A par da questão do tempo, a equação entre fotografia e memória surge também, algo subliminarmente, em muitos dos debates em torno do *medium*, quer no âmbito de uma prática e reflexão artística, quer nos usos sociais do mesmo. É portanto como se a temática da memória emergisse como um espectro transversal a uma enorme pluralidade de materiais, tipologias fotográficas, e trabalhos artísticos. Já no século XIX, Fox Talbot destacava as propriedades memoriais⁶⁴ da sua ‘invenção’ e, desde então, a gigante Kodak parece ter escolhido como basilar estratégia de venda da nova tecnologia o facto de ser, mais do que uma técnica, uma forma de memória. ‘Para mais tarde recordar’⁶⁵, ouvia-se nos anúncios comerciais televisivos da marca em Portugal, ainda na década de 1980 e 1990. Mais recentemente, o binómio entre fotografia e memória surge como campo disciplinar praticamente autónomo em contextos académicos sendo, como já sugerido, implícito a uma pluralidade de questionamentos (d)e práticas artísticas contemporâneas.

⁶³ Sobre o amadorismo na fotografia ver Chéroux, “L’expert et l’usager...”.

⁶⁴ William Fox Talbot considera a fotografia mais fidedigna do que a pintura no registo de pormenores de uma paisagem ou de um objecto. Enquanto registo visual que pode ser acessado *a posteriori*, quer para fins artísticos, quer científicos, a fotografia funciona para Talbot como uma privilegiada *aide-memoire*. Cf. Fox Talbot, “Sobre a Arte...”, pp. 56 e 57.

⁶⁵ Ver um anúncio publicitário de 1985 de uma campanha de Verão, em Portugal, de filmes Kodak, e outro 1996 à película Kodak Gold 200Asa. Ambas terminam com o *jingle*: «...para mais tarde recordar».

*



À premência desses questionamentos talvez não tenham sido alheios os debates em torno das questões levantadas pela facilidade de manipulação da imagem decorrentes da massiva afirmação da tecnologia digital em inícios deste século XXI; ao desconfiar-se do carácter apodíctico da fotografia desconfia-se, evidentemente, da sua veracidade mnemónica, pessoal e colectiva. A desmultiplicação de imagens fotográficas nas relações sociais da Internet, convertem o registo mnemónico pessoal em conteúdo inter-relacional. E talvez o interesse renovado pelas propriedades mnemónicas da fotografia seja sintoma de um deslocamento relativamente à sua função artística na década de 1980 — visto a sua consagração definitiva enquanto prática artística autónoma nessa década ter, aparentemente, privilegiado os aspectos estéticos e formais da imagem em detrimento de outras dimensões do fotográfico (nomeadamente, as propriedades memoriais).

O interesse não só artístico mas mais amplamente social pela (estética) da fotografia anónima, encontrada, falhada — pela sua técnica, propriedades, história e aspectos formais — parece, neste sentido, apontar para a capacidade dessas imagens se constituírem como sintomas históricos. E são históricos porque a profusão mesma dessa valoração parece prender-se com a rarefacção ‘objectual’ dos materiais fotográficos (originados a partir de película, nomeadamente), o que contribui para a sua estetização — são ‘memento mori’ de si *próprios* além de o serem daquilo que *representam*.

A crescente presença de imagens de fundos pessoais em exposições e livros de fotografia autorais pode ser encarada ainda à luz da definição de Geoffrey Batchen de ‘fotografia vernacular’, na medida em que este a concebe como um campo de produção até então à margem das narrativas históricas autorais, das narrativas regidas pela sucessão e marcha de movimentos estéticos. Já de acordo com Allan Sekula, em inícios do século XX, os discursos em torno do *medium* restringem as suas possibilidades enunciativas e representativas a dois termos, mais precisamente, a um binómio: o artístico/documental⁶⁶. Nas margens do binarismo apontado por Sekula residiria, se seguirmos Batchen, *toda* a fotografia decorrente de uma prática institucional, científica, publicitária e, mais propriamente, pessoal; toda a fotografia que pela sua funcionalidade e vulgaridade foi elidida do “quadro de condições” da “comunicação fotográfica”. Mas agora que essa tecnologia começa a rarear, os seus vestígios materiais são objecto de renovadas atenções, capturados para o museu e a galeria, objecto de estudo de pesquisas⁶⁷ sobre arte e fotografia (na qual se insere a presente tese).

Tal não significa que da historiografia da fotografia não constem narrativas que não ignoraram a produção que hoje se designa de vernacular — basta, aliás, pensar em *Photographie e Société* de Gisèle Freund. Enquanto teoria da fotografia que vai buscar exemplos tanto à arte como a fotografias pessoais, *A Câmara Clara* (ainda e como já mencionado) parece ser um estudo de referência ao nível da pluralidade do *seu* fotográfico, tacteando distintos géneros fotográficos: documental, artístico, vernacular... Mas se de facto, até finais da década de 1990, a maioria das narrativas históricas sobre fotografia reflectem o binarismo analisado por Sekula, ao atentarmos ao repertório histórico das práticas que envolvem o *medium*, constata-se que a fotografia dita “instantânea” é mobilizada desde, pelo menos, meados do século

⁶⁶ “Toda a comunicação fotográfica parece ocorrer no quadro das condições de uma espécie de cultura binária. Ou seja, há um mito popular «simbolista» e um mito popular «realista». A forma enganadora, mas popular, desta oposição é a «fotografia artística» *versus* «fotografia documental». Toda a fotografia tende, num dado momento da sua leitura num determinado contexto, para um desses dois pólos de significado. As oposições entre esses dois pólos são as seguintes: fotógrafo como observador *versus* fotógrafo como testemunha, fotografia como expressão *versus* fotografia como reportagem, teorias da imaginação (e da verdade interior) *versus* teorias da verdade empírica, valor efectivo *versus* valor informativo, e, por último, significado metafórico *versus* significado metonímico”. Cf. Sekula, “Sobre a Invenção do Significado...”, pp. 408.

⁶⁷ Sobre este assunto cf. Hermann, “Vernacular Trouble...”.

XX, nas práticas de artistas associados às redes Dada e Surrealista⁶⁸. E posteriormente, a partir da década de 1960, torna-se amplamente mobilizada no âmbito de práticas que vincam a ambiguidade entre ‘obra’ e ‘documento’ no campo da arte⁶⁹. Porém, tal não impediu o prevalecimento de um modelo autoral assente numa produção fotográfica original e que, na década de 1980, se traduz na evidente superação da pintura pela fotografia no espaço do museu e da galeria. Já o atravessamento multiforme de “vestígios de fotografias vernaculares” na produção autoral contemporânea parece por sua vez tornar paradigmática a tendência plástica-documental dos anos 1960 e 1970, e a sua incidência em materiais fotográfico-documentais ‘menores’, banais, arquivados ou ‘arquiváveis’.

O conceito de ‘vernacular’ parece aplicar-se à fotografia não mais do que há cerca de quinze anos, sobretudo como meio para pensar o refundamento de uma história do *medium*, para uma história que não se ancore mais na autoria nem em movimentos estéticos de ruptura-origem. Especificamente em Portugal, o uso do termo parece ser bastante recente — terá no máximo uns cinco anos... De acordo com a experiência pessoal do historiador da fotografia Clément Chéroux, no contexto pedagógico francês (francófono?) em torno do *medium*, o termo vernacular é empregue desde há cerca de trinta anos⁷⁰. E, tal como mais recentemente em Portugal, também o seu emprego parecia dispensar a necessidade de uma definição precisa⁷¹. ‘Vernacular’ remete-nos para uma prática (fotográfica) popular, socialmente ampla, (não forçosamente amadora ou do foro privado), e o emprego do termo tem vindo a ser associado ao destaque das propriedades hápticas e das condições materiais da(s) fotografia(s). O enfoque na ‘materialidade’ recusa o mero estatuto de janela e de superfície que a fotografia ‘exclusivamente’ teria. Chéroux alia a etimologia do termo vernacular — dizendo que deriva do latim *verna* que significa “escravo”, e que o termo *vernaculus* se refere a “uma categoria de escravos nascidos em casa” — às

⁶⁸ Entre os artistas (mais ou menos) associados aos movimentos Dada e/ou Surrealista que utilizaram a técnica fotográfica, nomeadamente a foto-montagem e a colagem, destacaria: John Heartfield, Hannah Hoch, Raoul Hausmann, Hugo Ball e Tristan Tzara.

⁶⁹ A partir da década de 1960, destacaria também: John Baldessari, o próprio Allan Sekula, Gerhard Richter, Joachim Schmid, Michael Lesy, Mohini Chandra, Zoe Leonard e Cheryl Dunye.

⁷⁰ Mas Chéroux refere que o termo ‘vernacular’ *vingou* muito mais nos Estados Unidos do que na Europa: “Différents facteurs – un dynamisme industriel reposant en grand part sur le *fonctionnalisme*, un projet social dans lequel le *familial* et le *domestique* occupent une place centrale, mais aussi une histoire culturelle profondément déterminée par le communautarisme et, par conséquent, beaucoup plus attentive à *l’autre* – permettent de comprendre pourquoi les Américains ont été davantage attentifs au vernaculaire que les Européens.” Chéroux, “Introducing...”, pp. 20.

⁷¹ Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 9.

características de ‘funcionalidade’ (um escravo serve...) e ‘domesticidade’ que reconhece nesse tipo de fotografia. Para o autor francês, e seguindo as análises de Ivan Illich e Pierre Frey, o vernacular contrapor-se-ia de algum modo à mercadoria industrial enquanto “produção doméstica” ao ter na família “uma das suas principais zonas de intervenção ou de circulação”⁷². Tal como para Batchen, para Chéroux aquilo que é vernacular define-se na medida em que está à margem dos círculos da arte vista a sua falta de ‘raridade’ e de ‘qualidade’⁷³. E, assim sendo, a maior *parte* da produção fotográfica seria *precisamente* vernacular. Mas embora o reconheça, o crítico francês também realça a dificuldade em circunscrever esse campo *somente* a partir de uma oposição em relação ao que é ‘artístico’, até porque as imagens vernaculares não estão “totalmente deprovidas de qualidades estéticas”⁷⁴. Finalmente, e embora associe ao vernacular um carácter funcional, Chéroux refere que é precisamente quando a fotografia *deixa* de ser funcional — quando está “*fora de serviço*” e “quando sai do círculo familiar”⁷⁵ — que passa a ser considerada *vernacular*. Portanto, é na medida em que é passível de um certo anacronismo, de se constituir como material de arquivo, que a fotografia é vernacular.

O uso do adjectivo vernacular é também problematizado em dois ensaios da publicação *In the Vernacular. Photography of the Everyday*, num ensaio com título homónimo de Stacey MacCarroll Cutshaw e Ross Barrett e, nomeadamente, em “Vernacular Trouble: Exclusive Practices on the Margins of an Inclusive Art” de Bernard L. Herman. Em ambos estes ensaios está implícita a popularidade que o conceito adquiriu no campo académico de estudos da fotografia nos últimos quinze anos, a partir do seu uso inicial pelos historiadores da arquitectura para a análise de construções *anónimas*, não-autorais, frequentemente feitas com recursos locais. Os autores reconhecem os contributos de Elizabeth Edwards e de Elizabeth Hutchinson para o estudo deste tipo de fotografia, na medida em que “sugerem uma abordagem histórica à fotografia banal que enfatiza e reconstrói a função social dessa imagem ou

⁷² Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 11.

⁷³ Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 13.

⁷⁴ Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 13. Ao longo desse texto, Chéroux referirá que o interesse pela produção vernacular por artistas-fotógrafos, nomeadamente das vanguardas de meados do século XX, foi uma forma de redefinir o próprio conceito de ‘artístico’. Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 19 e 20.

⁷⁵ Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 13.

objecto no seu contexto original.”⁷⁶. Mas Cutshaw e Barrett também reconhecem — argumento que é posteriormente desenvolvido por Bernard L. Herman no segundo ensaio da publicação —, que este é um conceito problemático porque demasiado maleável, sobretudo se aplicado para definir os contornos de um novo campo disciplinar. Ou seja, revela-se de novo uma categoria que *define* por via da exclusão, do que se encontra à margem das grandes narrativas históricas sobre fotografia que enfatizam a criação autoral artística, e de acordo com Herman, essa postura é problemática ao reiterar a marginalidade mesma das produções culturais categorizadas de “vernaculares”. Definir claramente o que pertence ou não pertence à categoria de vernacular é portanto uma forma artificial de estabilizar uma categoria que se pretende inclusiva, e logo, sem fronteiras claramente estáveis. Herman conclui o seu ensaio afirmando que o movimento pelo qual vai surgindo uma reivindicação e afirmação da categoria “vernacular”, é precisamente o de uma expansão de um campo de estudos e de criação de um espaço crítico — a sua operacionalidade e o seu interesse não residem portanto tanto na sua capacidade categórica como na processual, instrumental. Este reside deste modo na sua abertura ao aparecimento de novas temáticas e problemas colocados aos materiais fotográficos e, concomitantemente, à emergência de novas abordagens metodológicas na história da fotografia. Talvez seja profícuo cingir a sua utilização à compreensão da emergência de um campo de estudos que tende a enfatizar as qualidades materiais do que chamamos de fotografias nas suas *vidas* e agenciamentos quotidianos: as formas como performam enquanto meios de comunicação e agentes de significados, mais do que como superfícies que encerram sentidos que importa descortinar.

Em *Forget Me Not, Photography and Remembrance*, Geoffrey Batchen aborda “objectos omitidos da história da fotografia”⁷⁷, visando as aptidões memoriais dos objectos fotográficos “populares”, frequentemente anónimos, como: imagens do

⁷⁶ Tradução minha de parte de: “Together, Hutchinson and Edwards suggest an historical approach to the ordinary photograph that emphasizes and reconstructs the social function of that image or object in its original context.” Cutshaw and Barrett, “In the Vernacular...”, pp. 14.

⁷⁷ Sobre a abordagem de Batchen à fotografia vernacular, ver Herman, “Vernacular Trouble...”, pp. 30. Também Chéroux reconhece o trabalho de Batchen, “tant sur le plan théorique que *curatorial*”, na inscrição do vernacular como tema de estudo relevante. Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 21. Mas curiosamente, Batchen refere que as histórias da fotografia que se baseiam na paradigmática de Baumont Newhall, publicada em 1937 (cf. Batchen, “Vernacular Photographies”, pp. 59), sempre elidiram os objectos vernaculares, e Chéroux afirma o oposto, que já aí se considera o “vernacular na sua relação com as práticas artísticas”. Cf. Chéroux, “Introducing...”, pp. 20.

século XIX que “mostram pessoas pensativamente a contemplar outras fotografias”⁷⁸, onde se enceta uma certa vertigem, uma certa *mise-en-abîme* do fotográfico; alguns retratos em colódio húmido onde o sujeito encara directamente a lente com uma expressão rígida parecendo reclamar o seu não esquecimento — até por a prática fotográfica ser muitas das vezes ao longo século XIX e início do XX, única no tempo de uma vida. Batchen refere-se também a outros *souvenirs* como retratos embutidos em peças de joalharia associados a marcas individuais como mechas de cabelo, bem como a *fotoesculturas*, objectos e imagens com funções particularmente “hápticas” e multisensoriais que reforçariam “a própria fotografia como uma entidade tocável, para a solidez reconfortante da sua função memorial”⁷⁹. Além de perspectivar a relação entre fotografia e memória não exclusivamente a partir das suas propriedades visuais, Batchen insiste num ponto dessa relação destacado por Barthes em *A Câmara Clara*: a fotografia não apela tanto à lembrança do vivido ou a faz emergir, como tende a posicionar-se contra ela; substitui-a, no mesmo movimento a que a ela pretende apelar. “A foto não só nunca é, em essência, uma recordação (cuja expressão gramatical seria o perfeito, enquanto o tempo da foto é antes o aoristo) como também a bloqueia, tornando-se em breve uma contra-recordação.”⁸⁰

Durante anos, após a leitura de *A Câmara Clara*, pensei naquela que é a imagem mais famosa do livro, aliás, imagem em torno da qual a obra parece girar: um retrato descrito por Barthes da sua própria mãe quando criança num jardim de Inverno. Ao pensar nessa imagem vinha-me à mente a lembrança da figura de uma criança vestida de branco em postura de três quartos, no centro do quadro. Essa criança encarava-nos timidamente: presença infantil desajeitada e discreta no meio de uma domesticada vegetação submetida à estruturas de ferro forjado de um jardim de Inverno. Pensei que de facto me recordava *dela* e não que a *imaginava* a partir da descrição feita por Barthes da foto da sua mãe que, na verdade, decide não partilhar com os leitores, por considerar que esta não nos afectaria, não constituiria para nós senão “uma das mil manifestações do «qualquer».”⁸¹ Para mim, a lembrança da descrição de Barthes pressuporia a existência de uma imagem — o que talvez revele

⁷⁸ Batchen, *Forget Me Not...*, pp. 8.

⁷⁹ Cf. Batchen, *Forget Me Not...*, pp. 14. Medeiros, refere que Batchen se debruça sobre “objectos fotográficos não tradicionalmente «elegíveis», introduzindo o que se poderá chamar de uma perspectiva *cultural* da fotografia, tomando como objectos, por exemplo, as fotografias de família (...)”. Cf. Medeiros, *Fotografia...*, pp. 54.

⁸⁰ Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 102.

⁸¹ Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 84.

como a fotografia se pode constituir como superfície dada à apropriação na fluidez do processo mnemónico associativo.

Essa flexibilidade do fotográfico levou a investigadora americana Marianne Hirsch a alertar-nos para os perigos de uma fácil identificação, de uma confusão entre fotografias de família distintas, afirmando que “as suas convenções e poses previsíveis torna-as amplamente intercambiáveis”⁸². Maria João Baltazar também parece partilhar a posição de Marianne Hirsch de que as fotografias de ‘família’ de desconhecidos nos confrontam directamente com as poses e convenções da fotografia familiar. E, muito mais do que com o espectro de uma presença de uma realidade passada, com as próprias vicissitudes e deformidades de um processo de recordação.

Baltazar parte de um livro de referência sobre fotografia de família e memória — *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* de Annette Kuhn —, associando as leituras de Kuhn das suas próprias fotografias de família a um acto performativo de memória. A proliferação popular da tecnologia fotográfica em meados do século XX fez desta “uma «arte média», como mais tarde lhe chamará Bourdieu (Bourdieu, 1965). A vigilância do dia-a-dia estava agora acessível a qualquer um a qualquer hora, permitindo captar o instante e instituindo a *recordação* como uma das dimensões irreversíveis de um novo quotidiano.”⁸³ A fotografia pôde emergir então como material aberto à “possibilidade de diversos movimentos de recordação”⁸⁴. Como se por um lado fosse por *si* um material mnemónico, prostético, e, por outro, como se cada acesso a uma imagem, mesmo quando feito pelo mesmo sujeito, apelasse a um acto memorial sempre em construção. A imagem fotográfica familiar teria então, no âmbito desse processo narrativo, um potencial de performatividade pela evocação de memórias contíguas a uma imagem. A especulação acerca do fora de campo da imagem instigaria, por exemplo, a uma memória do próprio evento fotográfico, permitindo diferentes associações com aquilo que está visível dentro de campo. Assim, parece que para Baltazar, para que a fotografia seja um objecto de recordação há necessidade de uma acção por parte de um sujeito, de um “olhar mobilizado”⁸⁵, (aparentemente de alguém que tenha uma memória pessoal do acto fotográfico). Aí, parece residir o seu sentido para o futuro.

⁸² Hirsch, *The Familial Gaze...*, pp. xiii.

⁸³ Medeiros, “A Fotografia...”, pp. 31.

⁸⁴ Baltazar, “A Síndrome...”, pp. 49.

⁸⁵ Baltazar, “A Síndrome...”, pp. 49.

Esse instante de constatação, “isto foi”, será progressivamente reenquadrado ao regressarmos “ao que aconteceu”: o movimento de rememoração tão propício ao fotográfico corresponde a uma compreensão sempre renovada do passado, a voltar lá acrescentando as peças adquiridas agora, sedimentando novas possibilidades e permitindo com esse resgate uma promessa e sentidos futuros.⁸⁶

Em *A Fotografia*, Siegfried Kracauer inaugura o texto a partir de uma fotografia que parece ser de “uma diva do cinema” numa “capa de uma revista ilustrada”. Aí realça o aspecto material/técnico da imagem (“milhões de minúsculos grãos que formam a diva”), mas que a *intenção* da imagem é mostrar sim “a diva de carne e osso no Lido”. Referencia a boa execução formal da imagem: “todos os detalhes bem apreendidos pela câmara fotográfica estão lá rigorosamente dispostos no espaço, uma imagem sem reparos”. Destaca a relação entre essa imagem *medial* e a respectiva imagem mental, a forma como esta dá forma àquela: “todos a reconhecem encantados, pois já viram o original na tela de cinema”. Kracauer indica que no momento em que escreve a fotografia tem já mais de sessenta anos e a diva, que na imagem tem vinte e quatro anos, é entretanto talvez *uma* avó já morta. É em torno desse ‘talvez’, da incerteza de um reconhecimento, que incide inicialmente o texto de Kracauer. Os *pais* crêem saber tratar-se de uma fotografia *da* avó, mas “os testemunhos são incertos”, e a transmissão de recordações da vida da avó pelos pais aos seus filhos resume-se a “uma história má e duas máximas verídicas (...) [já] um pouco modificadas de uma geração a outra”. Através da memória da imagem da avó, o reconhecimento por semelhança com a fotografia também não se revela fiável: tanto pelos netos terem uma imagem da avó muito diferente da dos seus vinte e quatro anos (Kracauer não o menciona explicitamente, mas parece evidente), como por a fotografia estar desvanecida pela acção do tempo. Em suma, o “esforço” dos netos “de ir ao encontro de tal mulher que é reproduzida fragmentariamente na fotografia” não pode confiar na semelhança porque esta “não ajuda mais”. Vista a sua incerteza (e) perante a imagem, os netos riem dos trajes da época, reagem à sua dimensão de fóssil, de “manequim arqueológico”, àquilo a que Roland Barthes chamará mais tarde o *studium* da imagem fotográfica: a imagem é agora (nada) mais (que) um elemento ilustrativo dessa cultura indumentária. E assim passa de uma fotografia de família a

⁸⁶ Baltazar, “A Síndrome...”, pp. 52. Baltazar refere ainda que nesse processo se vai: “(...) acrescentando novas peças e ligações, refazendo, regressando e actualizando no presente uma experiência que, ao resgatar o outrora, reordena as possibilidades de um futuro esperançoso.” Cf. Baltazar, “A Síndrome...”, pp. 51.

um documento de época num instante. Através do *studium* os netos parecem chegar ao *punctum* temporal da imagem, ao seu “isto foi”, parecem “tocar um instante do tempo passado, tempo que não mais retorna.”

As questões colocadas por Kracauer em relação à relação dos ‘netos’ com *esta* imagem — uma imagem que *talvez* faça coincidir uma diva do passado com a avó defunta — reflectem muitas das questões metodológicas colocadas à investigação que fiz nos últimos três anos. *Aí*, retratos fotográficos do passado foram interpelados pelos próprios retratados ou descendentes, e emergiram todas estas dúvidas, “esforços” e incertezas. Ainda que as incertezas emergentes ao longo desta pesquisa não se tenham geralmente colocado, à excepção de alguns casos, em relação à identidade dos retratados, estas surgiram em diversas ocasiões em relação ao momento, à datação e, sobretudo, ao “sentido de conteúdo que ocorreu no mesmo período” da imagem. Surgiram ainda ao se confrontar a imagem com algum aspecto narrativo do testemunho *prévio* à interpelação daquela. Creio que isto é revelador de algo óbvio e também obviamente já implícito neste texto: a partir de um “testemunho oral” demanda-se uma performance da memória *face* a uma fotografia. Para Kracauer, ao nível das suas caracterizações espaciais e temporais, a memória, parece ser mais lacunar do que uma fotografia:

A *memória* não engloba nem a totalidade de um fenómeno espacial nem a totalidade do percurso temporal de um fato. Em comparação com a fotografia suas caracterizações são lacunares. Que a avó esteve envolvida em uma história vil da qual não se para de falar, mas ninguém quer comentar a respeito, não significa muito do ponto de vista do fotógrafo. Ele reconhece as primeiras ruguinhas em seu rosto, anotou todas as datas. A memória não se ocupa de datas, pula sobre os anos ou dilata a distância temporal⁸⁷.

Vista a complexidade e pluralidade, ainda maiores do que as *da* fotografia, daquilo a que chamamos memória, não sei se é justo afirmar que esta é mais lacunar do que a aquela. Contudo, da descrição de Kracauer emerge que não só a fotografia e (as caracterizações da) memória parecem entrar em contraste ou parecer deslocadas *uma* em relação à *outra*, como a fotografia parece revelar-se uma superfície explanatória para episódios, para algumas das “suas caracterizações lacunares” *mesmo* quando “ninguém quer comentar a respeito”. Em suma e de forma algo simplista, incita a um discurso *a partir de e sobre* a memória.

⁸⁷ Kracauer, “A Fotografia”, pp. 67.

Objectos/coisas: usos e vidas das imagens

Como talvez implícito nas páginas precedentes, o conceito de vernacular aplicado ao fotográfico parece emergir no âmbito de um certo esgotamento epistémico ao nível das teorias da estética e da indicialidade, (e da estrita denúncia do seu artifício por perspectivas herdeiras do ‘pós-estruturalismo’ francês) para lidar com a polivalência e polissemia, nomeadamente ao nível do tempo e da memória, dos materiais fotográficos que atravessam a sociedade contemporânea.

Das cinzas da fotografia “analógica” saiu sem dúvida uma maior definição desta como objecto possível de um discurso que se move entre as ciências humanas e a teoria estética, entre a arte e a política, entre a história da arte e a história das ideias.⁸⁸

A fotografia vernacular, ergue-se nesse sentido como metodologia ou proposta de campo de estudos a partir, como visto, da ambição de um constante alargamento da análise do fotográfico a diferentes materiais e formas, o que faz desta directa herdeira dos estudos da cultura material na antropologia, na medida em que estes privilegiam a operatividade dos objectos e a sua influência significativa nas relações entre estes e as pessoas e outros objectos. Como refere ainda Medeiros: “(...) este interesse significa, essencialmente, uma viragem no estudo da imagem fotográfica para um ponto de vista novo: a colocação da fotografia na vizinhança com outras práticas culturais, nomeadamente associadas ao quotidiano. É neste sentido que Batchen nota que, provavelmente, «esta espécie de aproximação seja mais facilmente compreendida por estudiosos já familiarizados com a investigação da *cultura material* (Batchen 2001: 78).”⁸⁹

O estudo da cultura material é objecto privilegiado da antropologia, logo no século XIX, através da análise e exibição dos objectos dos ‘outros’ em museus, na medida em que eram passíveis de expressar a sua cultura e primitivismo. A rejeição das perspectiva etnicizante e evolucionista pelas abordagens funcionalistas e estruturalistas, a ausência dos objectos e artefactos dessas correntes analíticas, levou a um descuramento da reflexão sobre a cultura material durante décadas salvo raros

⁸⁸ Medeiros, *Fotografia...*, pp. 50.

⁸⁹ Medeiros, *Fotografia...*, pp. 57 e 58.

estudos⁹⁰. É na década de 1970 que a antropologia efectivamente se dedica ao estudo das *coisas*, nomeadamente sob a perspectiva do consumo nas sociedades capitalistas industriais. O poder simbólico, social das comodidades, o seu papel nas dinâmicas relacionais e comunicacionais na articulação de sentido da expressão cultural, são a partir de então objecto de análises precursoras como as de Douglas e Isherwood e de Bourdieu. O repercutido conceito sociológico de *habitus* de Bourdieu é uma “disposição incorporada, quase postural”, um “lado activo do conhecimento prático”, e refere-se “sobretudo a um conjunto de esquemas fundamentais precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, directamente aplicados a situações particulares”⁹¹. A manipulação e consumo de *coisas*, parece influir directamente nessa “infinidade de esquemas particulares” que os indivíduos inventam de acordo com diferentes capitais sociais, económicos, culturais/simbólicos, assim produzindo pertenças e demarcações sociais.

O desenvolvimento das perspectivas sobre a cultura material e a proliferação de etnografias e casos de estudo ao longo dos anos 1980 e 1990, contribuem evidentemente para o alargamento do campo das *coisas* em estudo, e para que estas passassem a ser encaradas não tanto como reflexos ou formas que apontam para categorias culturais, mas como agentes da vida cultural por si mesmas.

Quando aqui se introduz o conceito de uma abordagem *cultural* não significa dizer que a crítica mais recente pretende “explicar” a história da fotografia através da cultura que lhe é exterior — esta é uma crítica que Geoffrey Batchen faz aos estudiosos da cultura material, oriundos da etnografia —, considerando-a como um *produto* de outra coisa, de relações meramente exteriores, mas de apreender este objecto nas relações de contacto, de proximidade e afastamento que mantém com outros, no tempo e no espaço.⁹²

A fotografia foi portanto um dos objectos da cultura material a figurar, quer a par de outros, quer mais isoladamente, em estudos da antropologia ao longo das duas

⁹⁰ *Theory of the leisure class* de Veblen, publicado em 1898, refere-se à cultura material no âmbito de sociedades da era industrial. Também em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, Malinowsky (1922), analisou relações entre objectos em trânsito e pessoas. Agradeço à minha amiga e colega antropóloga, Daniela Rodrigues, pelas várias referências bibliográficas sobre cultura material que me deu.

⁹¹ Bourdieu, cit. por Setton, “A teoria do habitus...”. Não irei recorrer muito ao conceito de “habitus” de Pierre Bourdieu, uma vez que não tentarei aqui padronizar hábitos sociais através do uso de fotografias, ou remeter os usos das fotografias a hábitos sociais, mas sim, pensar a partir daquilo que pode ter constituído um hábito social, planos de sentido e eventuais funções dadas às imagens.

⁹² Medeiros, *Fotografia...*, pp. 50.

últimas décadas, enfatizando-se o seu papel em processos memoriais e na construção de identidades, nomeadamente a familiar. Alguns desses estudos debruçam-se sobre o seu papel no contexto dos trânsitos populacionais, das migrações e do transnacionalismo, assim como na formação de estratégias de agenciamento e de performance cultural num mundo globalizado.

Mencionava já nas notas introdutórias os estudos de Stuart Hall e Tina M. Campt, e a este título ocorrem-me ainda como exemplos o artigo de Fedjuk “Images of transnational motherhood: The role of photographs in measuring time and maintaining connections between Ukraine and Italy”, e um estudo de Gillian Rose que trata da presença de fotografias em lares de classe média ingleses⁹³. Alguns destes estudos *chegam* à análise de fotografias a partir do questionamento das identidades, estratégias de comunicação e dos ‘cuidados’ familiares à distância (ver o artigo de Loretta Baldassar “Missing Kin and Longing to be Together: Emotions and the Construction of Co-presence in Transnational Relationships”). Aí, os fenómenos migratórios são portanto apreendidos através das lentes dos processos de identificação, do conceito de transnacionalismo e da cultura material como processos de trânsito de pessoas, coisas e informação.

Uma noção particularmente presente no debate sobre fotografia dos últimos dez anos, e em estreita relação com a de “vernacular”, é a de “materialidade”, a qual, de acordo com Elizabeth Edwards e Janice Hart, “traduz o carácter abstracto e representacional da «fotografia» em «fotografias» enquanto objectos que existem no tempo e no espaço”⁹⁴. Na introdução ao livro *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, Hart e Edwards referem-se especificamente a aspectos *materiais* que enformam a pluralidade daquilo a que chamamos ‘fotografia’. Estes — e podem ser tipos de papéis e tonalidades, suportes de disposição e apresentação como álbuns e molduras, ou mesmo marcas de envelhecimento —, encontram-se normalmente elididos das análises do *medium* que tendem meramente a privilegiar as políticas de representação das imagens enquanto *janelas* planas, como sugeria já anteriormente.⁹⁵ De acordo com Edwards e Hart, haveria então uma ‘viragem

⁹³ Rose, “Family Photographs...”.

⁹⁴ Tradução minha de Edwards e Hart, *Photographs...*, pp. 2: “Materiality translates the abstract and representational ‘photography’ into ‘photographs’ as objects that exist in time and space”.

⁹⁵ É Sabine T. Kriebel Kriebel que refere que já em “Pequena História da Fotografia”, publicado em 1931, Walter Benjamin desloca por instantes o nosso olhar da “janela” que uma fotografia aparenta ser,

material’ em curso que visaria destacar as propriedades das fotografias e o papel de ‘outros sentidos’ que não apenas o da *visualidade* em jogo nelas.

Já Batchen parece insistir mais veementemente ainda na radicalidade metodológica de “«uma história da fotografia vernacular [que] deve conseguir negociar o jogo dinâmico entre ser e devir [...] tanto para si mesmo como para os objectos que discute»” (Batchen 2001: 79)⁹⁶. É portanto a questão da fixidez do sentido das imagens que é agitada, e Batchen chama a essa formar de perspectivizar as fotografias de *fotogramatologia*, inspirando-se em Derrida. A fotogramatologia é uma forma de “desconstruir as fotografias enquanto objectos, práticas, discursos, mas recusando qualquer tentativa de as «eclipsar» no seio de um discurso que acabe por anular o interesse pelas imagens.”⁹⁷ Por esta via se cria uma atenção à variabilidade dos sentidos sociais, individuais, familiares e políticos de uma fotografia, nomeadamente ao longo da sua trajectória de *vida*⁹⁸; ou seja, através da realização de uma ‘biografia social’ das fotografias.

É curioso o ocasional uso do termo ‘coisas’ em vez de ‘objectos’. Este parece reflectir, nas dinâmicas e contingências mesmas de um processo biográfico, a distinção feita pelo antropólogo Tim Ingold entre ambos os termos. Na perspectiva de Ingold, o emprego da palavra ‘objecto’ supõe um entendimento estático e redutor (das ‘coisas’, portanto), como se se apresentassem com limites definidos no mundo *perante* o olhar de um ‘sujeito’. A proficuidade do termo ‘coisas’ reside na sua contemplação de um potencial devir permanente destas, da sua abertura às relações entre matérias e forças distintas, ou à sua capacidade em se constituírem como superfícies de ocorrências múltiplas e cruzadas. A acção de um sujeito e a sua repercussão sobre o objecto, a observação do sujeito de ‘algo’ estático, são noções perturbadas pelo conceito de coisas: *peessoas* e *coisas* agem e reagem umas às outras, solicitando-se mutuamente.

O objecto está à nossa frente como um *fait accompli*, apresentando as suas superfícies congeladas, exteriores à nossa apreciação. É definido pela sua própria ‘reactividade’ em relação ao local em que é colocado (Heidegger 1971: 167). A

para o seu estatuto de objecto. Cf. “«Theories of Photography: a Short History» a Photography Theory”, pp. 43.

⁹⁶ Medeiros, *Fotografia...*, pp. 58.

⁹⁷ Medeiros, *Fotografia...*, pp. 58.

⁹⁸ Ver sobre esta temática e sobre a variabilidade das coisas ao longo da sua “vida”, Appadurai, *The Social Life of Things*.

coisa, pelo contrário, é ‘um contínuo’, ou melhor, um local onde várias coisas se entrelaçam. Observar uma coisa não é estar excluído dela mas um convite à reunião.⁹⁹

Então, as coisas não nos apelam a uma “interpretação” (objectual), mas a um “entendimento” *com* elas¹⁰⁰. Também Daniel Miller enfatiza que, através das apropriações das coisas, da ‘tralha’ (“stuff”) das comodidades das sociedades industriais, se processa a invenção cultural, dada nos nossos investimentos pessoais, nos próprios processos de ‘uso’ e interação que estabelecemos com essa tralha.

É pelo questionamento das vidas e sentidos de fotografias concretas a partir de uma revisão de estudos majoritariamente feitos por antropólogos que também Mauricio Lissovsky destaca as ‘valências’ das fotografias *hoje*: a flutuação e incerteza do seu significado¹⁰¹. E destaca a pertinência desse entendimento circunstancial (agencial, logo, relativamente a um contexto, percurso e uso), em detrimento de um encerramento interpretativo, um desvelar de um sentido.

Da “incerteza epistemológica” das fotografias, assinalada por Appadurai, ou da sua instabilidade como significante, decorrem o que poderíamos chamar de “valências” fotográficas, no sentido que esse termo assume na química clássica: os valores das afinidades entre as substâncias que determinam suas possibilidades combinatórias¹⁰².

Os potenciais icônicos, indiciais e mesmo simbólicos da fotografia — embora Lissovsky não use aqui este termo — prevalecem de forma cambiável ao longo das suas vidas e através dos seus usos. A dificuldade de categorização do fotográfico a que já se aludiu por destacada por Roland Barthes, advém precisamente desta sua permutabilidade e variabilidade.

O contributo da antropologia *aqui* é óbvio pela eventual grande ambição da disciplina em nos fazer questionar as *nossas* categorias conceptuais e epistémicas a

⁹⁹ Tradução minha de: “The object stands before us as a fait accompli, presenting its congealed, outer surfaces to our inspection. It is defined by its very ‘overagainstness’ in relation to the setting in which it is placed (Heidegger 1971: 167). The thing, by contrast, is ‘a going on’, or better, a place where several goings on become entwined. To observe a thing is not to be locked out but to be invited in to the gathering.” Cf. Ingold, “Bringing Things...”, pp. 4.

¹⁰⁰ Ver a esse propósito Warburg em Lissovsky, “A vida póstuma...”, pp. 321.

¹⁰¹ Lissovsky designa-as de “significantes instáveis”, expressão que atribui a Giorgio Agamben. “As fotografias provavelmente pertencem àquela categoria de coisas que Giorgio Agamben chama de *significantes instáveis* – entre os quais se incluem os fantasmas e os brinquedos: representações do histórico em estado puro, que transformam uns significados em outros, tomam de um campo e colocam em outro.” Cf. Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 147.

¹⁰² Cf. Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 148.

partir das significâncias *outras* (no caso, do fotográfico). Análises de antropólogos como Christopher Pinney, Arjun Appadurai e Olu Oguibe, acerca das funcionalidades de imagens fotográficas e as suas apropriações *plásticas* em vários países africanos, na Índia ou no Nepal, têm contribuído para uma abertura ou mesmo refundamento da historiografia e teoria da fotografia. Christopher Pinney problematiza em “Seven Theses on Photography” a aplicação de uma perspectiva ‘realista’ sobre o fotográfico a produções fotográficas não ocidentais, nomeadamente, às produções vernaculares indianas. Mais propriamente, refere que essas produções têm vindo a ser objecto de uma apropriação e redução pela história da fotografia, e que são encaradas como as *excepções* exóticas a uma regra geral de significância do fotográfico, que no fundo é específica à tradição epistémica da fotografia ocidental. Essa significância oscilaria tacitamente entre aqueles dois pólos que Batchen designa de formalista e pós-modernista. E se pela sua ‘acusação’, Pinney acaba por entrar no debate do realismo fotográfico, fá-lo não para se posicionar num dos dois pólos, mas para questionar as bases sobre as quais estes assentam, enquanto discursos hegemónicos. Aponta, portanto, para a sua contingência cultural (ocidental).

Seguindo Pinney, o desafio que se coloca hoje ao estudo de materiais fotográficos, é o de deslocá-los da problemática do realismo. Não se trata mais de justificar a sua veracidade e/ou indiciabilidade, nem sequer exactamente de as rebater, de dar a ver o artifício, de demonstrar que a sua operatividade social e epistémica são fruto de um labor. Trata-se sim de potenciar novas experiências com as imagens, de tentar percepcionar *outros* planos de sensibilidade, de conhecimento antropológico, *outros* sentidos operativos *a partir dos* materiais fotográficos¹⁰³. É isso que tentarei fazer aqui, tendo ainda em conta que esta pesquisa emerge num contexto e época propícios ao debate sobre os usos e potencialidades plurais da(s) fotografia(s),

¹⁰³ Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 141 e 142. “Muitos autores têm assinalado que, ao contrário da tradição ocidental moderna, em países africanos, bem como na Índia, a fotografia importa mais como justaposição de superfícies do que como representação da profundidade. Christopher Pinney, por exemplo, retomando as reflexões de Olu Oguibe, enxerga na sobrevivência de uma técnica que poderia ser considerada arcaica o desejo de transformar estas imagens em narrativas, em cenários para «histórias» imaginadas. As «tradições fotográficas locais» estariam «deformando criativamente as espacializações geométricas coloniais».

Antes dele, Arjun Appadurai já havia sustentado que os fundos pintados das fotografias indianas «resistiam, subvertiam ou parodiavam as reivindicações documentais da fotografia». Porém, há algo aqui além de uma contrafação dos dispositivos coloniais. Se Olu Oguibe tem razão em afirmar que na fotografia vernacular africana a imagem o que está em questão «não é a figura diante da lente, mas aquela que emerge depois do momento fotográfico», então em cada imagem por fazer inscreve-se não apenas o seu presente, mas também o seu porvir.”

singularmente identificado por Philippe Dubois através da questão “o que pode a fotografia?”, sucedânea, como já sugerido nas páginas precedentes, da questão: “o que é a fotografia?”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ “À la question « qu’est-ce que la photographie ? » succède ainsi cette autre question de fond : « que *peut* la photographie ? » (à quoi sert-elle ? quelles sont les valeurs qu’elle véhicule et qu’on lui attribue ?). Ici aussi, beaucoup des théoriciens de cette seconde vague sont présents à cette table (plus encore que ceux des années 1980, dont beaucoup sont morts : Barthes, Sontag, Van Lier) et je ne leur ferai pas l’injure de présenter ni de commenter leur démarche et leurs travaux .”

E ainda sobre a questão dos usos da fotografia: “Tous ces théoriciens se sont focalisés sur les *usages* singuliers de l’image dans une perspective à la fois historique, pragmatique et de *visual culture*. Les années 2000 sont des années de relance et de diversification de l’approche théorique, mais on y étudie moins « la photographie » en général (ou plutôt « le Photographique », comme on nomme une catégorie épistémique) que certains *usages* spécifiques de celle-ci dans des champs relativement déterminés ou plus spécialisés (les arts plastiques ou l’art contemporain, les *visual studies* et la culture Internet, le champ politique ou social, les usages vernaculaires – populaires, amateurs, etc.). L’étude des *usages* de l’image a pris le pas sur l’étude « ontologique » du « dispositif » et de ses enjeux.” Cf. Dubois, “L’image-trace...”.

Migração portuguesa para o Brasil: imaginários em circulação

Em 1939, após um espectáculo ao vivo de Carmen Miranda, o almirante Gago Coutinho vai até ao camarim da então já internacional vedeta para a conhecer. Nascida em Marco de Canaveses em 1909, Carmen migra com a família, à semelhança de outros milhares de portugueses do Norte, para o Rio de Janeiro quando tinha apenas dez meses. Na ocasião desse encontro, após as distinções iniciais e prováveis menções a essas origens portuguesas, Gago Coutinho terá questionado Carmen: “Portanto, minha filha, porque é que não canta um fado ou um vira, em vez de sambas? Em vez de ‘O que é que a baiana tem?’, porque é que não canta ‘O que é que a menina do Minho tem?’”¹⁰⁵. Que tenha ficado para registo, Carmen nunca terá cantado nenhum fado ou vira, mas um ano depois, em 1940, ao regressar ao Brasil depois da sua primeira viagem pelos Estados Unidos da América, gravará o samba ‘Disseram que eu voltei Americanizada’. Este surge em jeito de resposta a acusações de perda da sua *brasilidade*, de esquecimento das *origens*... Fechando o refrão, Carmen entoava para que não haja dúvidas em relação à sua filiação: ‘eu sou do camarão ensopadinho com chuchu’.

Este episódio algo caricato é sugestivo do poder do nacionalismo na construção de expressões culturais estilizadas — no caso, a música e a dança — que performam e activam as identidades que, tautologicamente, parecem contribuir para o estabelecimento dos limites das formas de pertença a um estado-nação. De acordo com Stuart Hall, “uma cultura nacional [é] um discurso — uma forma de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas acções como a nossa concepção de nós mesmos. As culturas nacionais constroem identidades ao produzir sentidos acerca «daquilo com o qual nos podemos identificar [e] que está contido nas histórias que contamos sobre elas, nas memórias que ligam o seu presente com o passado, e

¹⁰⁵ Mencionado no artigo de Eurico de Barros para o Diário de Notícias, “Carmen Miranda: A Portuguesa mais Famosa de Sempre”: acessado em <https://www.dn.pt/gente/perfis/interior/carmen-miranda-1141949.html>. Barros baseia-se em Castro, Ruy. *Carmen. A vida de Carmen Miranda...*, pp. 208 e 209.: “Outra celebridade que Carmen recebeu no Broadhurst foi o almirante Gago Coutinho, herói da aviação portuguesa que, com Sacadura Cabral, realizara em 1922 a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, de Lisboa ao Rio. O velho Gago elogiou-a, mas, ao sabê-la nascida em Portugal, perguntou-lhe: - Portanto, minha filha, porque é que não canta um fado ou um vira, em vez de sambas? E, em vez de «O que é que a baiana tem?», por que é que não canta «O que é que a Menina do Minho tem?»”.

imagens que são construídas a partir delas. Como defendeu Benedict Anderson (1983) a identidade nacional é uma «comunidade imaginada»¹⁰⁶. Está portanto implícito à questão colocada por Gago Coutinho que Carmen Miranda, *sendo* portuguesa, deveria dar voz a essa *identidade* através do fado e não sugerir ser baiana quando *era de facto* minhota. Por sua vez, Carmen terá *sim* necessidade de evocar num samba hábitos e preferências culturais *na medida em que* identificam essa *brasilidade*, como resposta às acusações no Brasil de americanização, após ter passado um período a actuar nos Estados Unidos da América. Ou seja, Gago Coutinho imagina a pertença de Carmen a uma comunidade que esta não reivindica para si própria; Carmen reitera mais tarde a sua pertença a *outra* comunidade, aquela onde os seus contemporâneos brasileiros argumentam ter dificuldades em continuar a *imaginá-la*.

Enquanto fenómeno propício à emergência de um confronto de pertenças locais e nacionais, o fenómeno migratório português para o Brasil de meados do século XIX até meados do século XX, fez-se acompanhar de um espectro discursivo, de uma vasta teia de palavras e imagens que nos remetem *para* ou fazem apelo *a* estereótipos, identidades, a “comunidades imaginadas”¹⁰⁶ nacionais e locais. Fado, samba, (mas também) carnaval, futebol, alegria, fatalismo, exotismo, exploração, colonialismo, encantamento, fraternidade, (luso-)tropicalismo, avareza, malandragem — são exemplos de um campo lexical recorrente ao longo da presente pesquisa, elementos relativos a supostas especificidades culturais, nacionais; no caso, ora de portugueses em relação ao ‘modo de ser brasileiro’ e à sua vivência no Brasil, ora de brasileiros em relação ao ‘modo de ser’ português e à vivência dos portugueses no Brasil, ora então de ambos a propósito de uma relação entre diferentes “modos de ser” e de fazer: o português e o brasileiro, ou mais “localmente”: o baiano, minhoto, alentejano, o nordestino.

As tipologias nacionais e locais, (um ser português, minhoto, açoriano...), não raras vezes surgiram ao longo desta pesquisa sobrepostas a uma trama de adjetivos como que afins àqueles nomes, ou a actividades (económicas) específicas que visavam transmitir tipos sociais e modos de ser particulares. Como ‘português-pão-duro’, expressão que Daniel empregou para se referir ao bisavô português que migrou

¹⁰⁶ Cf. Hall, “The Question of Cultural Identity”, pp. 613. A expressão “comunidade imaginada” referida por Stuart Hall é de Benedict Anderson, que a utiliza na abordagem à formação do nacionalismo oitocentista, na medida em que este pressupõe a eficácia de *uma* imaginação de um sentimento de pertença e de partilha identitária por um conjunto heterogéneo de indivíduos. Cf. Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*.

de Trás-os-Montes para o Rio de Janeiro, no início do século XX. Embora Daniel tenha justificado o uso do termo dizendo que o bisavô tentava poupar o máximo de dinheiro possível, por ser muito pobre e para “fazer valer” o seu esforço migratório, assumiu que eu estaria já familiarizada com a expressão e estereótipo associado (de que a avareza é característica do ‘português’). Em outros relatos de informantes ou apenas em considerações de pessoas a quem mencionei a minha investigação, fez-se alusão a anedotas sobre o ‘português-padeiro’; aí, como noutras piadas sobre portugueses que circulam no Brasil, o português surge inevitavelmente caracterizado como um tipo pouco perspicaz, austero ou inflexível.

*

Os trânsitos de palavras e imagens como estas dão-se num terreno poroso de desencontros e confluências entre um plano individual e um plano colectivo ou exterior, onde se efectiva a produtividade social dos imaginários. Como refere Hans Belting: a “produção imaginal originou sempre uma estandardização das imagens individuais e, no entanto, criou-as a partir do coevo mundo imaginal dos seus observadores, no qual se jogou a sua eficácia colectiva”¹⁰⁷.

Os imaginários em torno do fenómeno migratório português referidos, e que referirei, de algum modo elidem alguma das suas ‘actualidades’, aquelas veiculadas por uma geração mais recente que transita pelo Brasil, que vive no Brasil, ou transita entre Portugal e o Brasil (e outros locais do mundo...), a partir da primeira década do presente século. De facto, os trânsitos fotográficos em análise neste texto prendem-se com trajectos migratórios que ocorrem, o mais tardar, na década de 1970. Não pretendendo reduzir a um padrão cultural e sócio-económico unívoco nenhuma *dessas* gerações de migrantes, nem a do século XXI nem a(s) anteriore(s), (e, nomeadamente, a que migra entre a década de 1930 e 1960), elas distinguem-se em termos gerais ao nível dos seus mananciais de referências, memória e imaginários colectivos. Sobretudo em grandes cidades com tradição migratória portuguesa, como o Rio de Janeiro e São Paulo, os *novos* portugueses tendem a associar — por vezes com um olhar analítico e reflexivo — elementos específicos da cultura material e imaterial às gerações de portugueses precedentes. No caso da gastronomia, por exemplo, estes podem ser hábitos e receitas que também partilham — como *bolinhos* de bacalhau,

¹⁰⁷ Cf. Belting, *Antropologia da Imagem*, pp. 32 e 33.

rissóis de camarão e sardinhas assadas —, mas aos quais não se reduzem: estão *igualmente* abertos e interessados por outros mais cosmopolitas. Relativamente às preferências musicais e danças (como o folclore), os contextos profissionais na cidade (das padarias, restaurantes, mercearias...) ¹⁰⁸, espaços de sociabilidade (casas regionais e associações, consulado português...), à *memorabilia* que decora o espaço doméstico (galos de barcelos, varinas da Nazaré), que associam aos portugueses mais *antigos*, a mais recente geração tende a marcar uma vincada diferença ou, de algum modo, a consumir e dispor desses elementos através de um distanciamento crítico ou de uma reapropriação *kitsch* que se prende com o próprio relançamento no mercado e patrimonialização desses produtos na última década.

*

Após a independência da Coroa portuguesa em 1822, o Brasil não só se manteve, como se tornou cada vez mais um destino privilegiado por milhares de portugueses que, *de e para* localidades diversas, de acordo com distintas vagas e ciclos económicos, aí se instalam para acumular riqueza ou, somente, para escapar à pobreza e escassez de recursos características da maioria das zonas rurais em Portugal. Esses movimentos populacionais ocorrem “num quadro em que se torna visível o conceito de rede ou de cadeia migratória, desenvolvida ao longo de gerações, como suporte das estratégias familiares que produzem uma emigração em massa, particularmente de jovens ainda sem capacidade de afirmação pessoal (...)”¹⁰⁹. Estes possuíam, na sua grande maioria, níveis básicos de instrução escolar e de alfabetização. Após 1888, aquando da abolição da escravatura no Brasil, a demanda de mão-de-obra torna-se crescente nas urbes em desenvolvimento, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, bem como para o trabalho na cultura do café no interior do estado de São Paulo, ou para as fazendas agrícolas no sul do país. A afluência de estrangeiros ao Brasil, sobretudo de europeus, aumenta assim significativamente neste período.

O padrão social migratório dominante de meados do século XIX até inícios do século XX — e sucedâneo ao padrão composto por comerciantes e jovens quadros

¹⁰⁸ Vem de impressões pessoais de convívio quotidiano com ambas essas gerações e de dados do trabalho de campo de Daniela Rodrigues no Rio de Janeiro, de 2015 a 2017. Foi nesse contexto que Daniela fez uma etnografia do ‘próximo’: dos quotidianos de portugueses entre os 20 e os 40 anos, que se instalam no Rio de Janeiro a partir da segunda década de 2000.

¹⁰⁹ Alves, “«Terra de Esperanças»...”, pp. 11.

ligados ao comércio e por investidores provenientes da região Norte de Portugal —, é individual, formado essencialmente por menores do sexo masculino, que buscavam quaisquer oportunidades de trabalho. Alguns informantes desta pesquisa referem-se a casos migratórios que se enquadram nos perfis de ambos estes padrões. O caso de membros da família Ortigão Sampaio¹¹⁰ — parentes do escritor Ramalho Ortigão, descendentes de irmãos do escritor que migraram para o Brasil¹¹¹ — que fizeram comércios e negócios prósperos e lucrativos no Rio de Janeiro, parece enquadrar-se no primeiro desses perfis sociais migratórios. No segundo, insere-se por exemplo o caso de Joaquim Matta, português que migra clandestinamente com doze anos para a Amazónia no início do século, em 1901, no contexto do próspero ciclo económico da borracha seringueira, e que virá a ser comandante da marinha mercante.

A partir de meados do século XX e até finais da década 1950, assiste-se a uma maior tendência para a migração de núcleos familiares, normalmente formados por um homem, uma mulher e criança(s); a ida dos homens frequentemente antecedendo, em alguns anos, a dos restantes membros da família. A maioria dos informantes desta pesquisa ou seus antepassados directos enquadra-se nesta vaga da década de 1950: vindos de diferentes regiões de Portugal, mas sobretudo de zonas rurais do Norte litoral e de Trás-os-Montes, da Madeira e dos Açores, migram para o Rio de Janeiro e São Paulo, sobretudo, mas também, para Porto Alegre, Salvador da Bahia ou Belo Horizonte. Estes migrantes irão, na sua grande maioria, investir em negócios comerciais próprios/familiares: padarias, mercearias, restaurantes, lojas de ferragens, etc. Há ainda casos, como o de Vitor Ramos e de Francisco Fernandes, de pessoas com instrução superior, letrados e militantes, que se instalam no Brasil sobretudo para fugir a um contexto de repressão política durante o regime do Estado Novo em Portugal, e inclusivamente, à prisão. Uma outra grande causa de emigração de Portugal a partir de 1961, foi a fuga ao recrutamento para a guerra que se travava entre Portugal e os movimentos de libertação das então colónias portuguesas em África.

Num território tão vasto como o do Brasil, cuja identidade nacional e ideário desenvolvimentista em muito assentou na experiência migratória da sua população, os

¹¹⁰ Cheguei a este ‘caso de estudo’ através de uma pesquisa no arquivo da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio e, posteriormente, consegui contactar no Rio de Janeiro, Maria Cristina, descendente de familiares brasileiros de Marta Ortigão Sampaio.

¹¹¹ O próprio Ramalho Ortigão passará uma temporada de três meses no Brasil em 1887.

portugueses representaram a mais significativa dessas vagas de estrangeiros, de meados do século XIX até meados do século XX. Todavia, enquanto *grupo*, tiveram e têm uma visibilidade ambígua e variável para as comunidades *locais*; ora são considerados estrangeiros intrusos e oportunistas, ora não se distinguem *particularmente* da generalidade da população local. E assim, ora o *português* foi tido como próximo, coevo e, então, invisibilizado enquanto presença particularmente distinta do *outro brasileiro*, ora foi considerado distante e distinto deste ao nível do carácter e dos costumes, e/ou encarado como símbolo da figura do colonizador. É nesse sentido que afirma Ismênia de Lima Martins, tidos “como «outros», aqueles que eram portadores de uma experiência cultural próxima à existente na Brasil”, os portugueses, “ao longo de todo o Império, foram nosso «outro lado» — diferentes dos demais, verdadeiramente estrangeiros nesta terra”¹¹², ao apontar para uma zona identitária ambígua, entre proximidade, invisibilidade e discriminação. Ao longo da presente pesquisa, deparei-me precisamente com uma certa invisibilidade dos portugueses que dificultou a identificação da *sua* presença em determinados lugares e estabelecimentos, nomeadamente no Rio de Janeiro¹¹³. Mas deparei-me ainda e, sobretudo também no Rio de Janeiro, com uma imediata associação da presença portuguesa à figura do colono e usurpador, ou a um estereótipo de uma figura “austera”, “sisuda” e “fatalista” absolutamente contrastante com a *do brasileiro*, “boémio”, “alegre” e “optimista”¹¹⁴.

Desde meados do século XIX, identificam-se agora expressas correntes antilusitanas de acordo com a historiadora Andréa Telo da Corte, nomeadamente no Rio de Janeiro, cidade onde anualmente afluem milhares de portugueses e onde sectores-chave da economia — como a habitação e o imobiliário em geral, o comércio e mesmo a indústria — eram expressivamente ocupados por portugueses ou por seus descendentes directos. Foi neste contexto que “o antilusitanismo explode e o enfrentamento entre portugueses e brasileiros atinge seu clímax, assumindo as mais variadas formas, materializando-se no cotidiano dos bares, dos cortiços e das padarias

¹¹² Martins, “Registos de Imigrantes: Estratégia de Pesquisa”, pp. 26.

¹¹³ Ou sabia de antemão que um determinado local ou estabelecimento estava associado à presença de migrantes portugueses, ou esses sítios ostentavam marcas, elementos que sugeriam a existência dessa presença outrora.

¹¹⁴ A partir do relato de Márcia Fernandes, descendente de portugueses, a propósito da forma como os portugueses em Niterói eram encarados pelos locais.

etc. (...)”¹¹⁵. A expressividade desses contingentes migratórios de portugueses é encarada com desagrado por largos sectores da população brasileira, sobretudo num contexto imediatamente pós independência, de meados do século XIX até mais ou menos após a proclamação da República, em 1889.

Vale dizer que essa conjuntura [após 1889], que marcou também a institucionalização do trabalho livre e assalariado, a entrada massiva de imigrantes e as transformações urbanas de grande porte, assinalou a entrada da jovem república no cenário internacional como nação dependente e consumidora das ideologias, usos e costumes europeus, especialmente franceses. Nesse novo cenário não havia lugar para o velho português, cuja imagem passou a ser associada ao atraso e à exploração; e a sua presença, uma provocação aos brasileiros.¹¹⁶

Ressalve-se que no Rio de Janeiro, o *antilusitanismo* terá sido transversal a distintas épocas e de acordo com Corte é reconhecível em testemunhos de migrantes portugueses da década de 1950, os quais demarcam uma miríade de atitudes, gestos e formas de estigmatização e de diferenciação social a que terão sido sujeitos *por serem* portugueses, e que vai a par de alguns relatos ouvidos ao longo da pesquisa.

*

Em Portugal, até sensivelmente à década de 1960, as coisas e imagens chegadas do Brasil através dos meios de comunicação e da circulação comercial de produtos potenciaram projecções imaginais da experiência migratória. Gentil Moreira de Souza, português residente em Niterói desde a década de 1950, destaca a importância na construção de um imaginário sobre o Brasil, das músicas de Luís Gonzaga que passavam na Rádio Nacional de Lisboa, dos perfumes brasileiros e goiabadas que chegavam, nos anos 1950, a Arouca, norte de Portugal, assim como dos carros dos emigrantes que chegavam do Brasil para passar férias¹¹⁷. Ao ouvir-me falar com dialecto do português de Portugal, Mariano abordou-me num café em São Paulo, dizendo de imediato que era filho de um português chamado José, um açoriano

¹¹⁵ Corte, “A territorialidade portuguesa em Niterói...”, pp. 111.

¹¹⁶ Corte, “A territorialidade portuguesa em Niterói...”, pp. 110.

¹¹⁷ Refere Andrea Telo da Corte a partir de um relato de Gentil Moreira em 2007: “Gentil, porém, seduzido pelo farto imaginário produzido sobre o Brasil desde o século 19, pela música de Luís Gonzaga que ouvia pela Rádio Nacional de Lisboa, pelo cheiro das goiabas e dos perfumes brasileiros que a família da mãe, toda emigrada, carinhosamente enviava do Brasil, mas sobretudo pelos carros «rabo-de-peixe» nos quais os emigrados desfilavam em férias nas empobrecidas aldeias do norte de Portugal dos anos 50, decidiu emigrar, enriquecer e finalmente ser, no futuro, um deles”. Cf. Corte, “Histórias de vida...”, pp. 160.

que migra para São Paulo também na década de 1950. Sem que eu lhe perguntasse se tinha fotografias do pai, referiu que foi determinante na decisão migratória do pai a recepção de um retrato fotográfico dos irmãos que estavam em São Paulo. No texto que acompanhava a imagem, os irmãos de José queixavam-se das duras dificuldades em *vencer* na cidade, mas na *superfície* do papel surgiam de facto vestidos de fato e gravata, algo a que José não podia sequer almejar nos Açores.

Até à década de 1950, o Brasil tanto surge como terra de fácil enriquecimento e mobilidade social, como território de perigo, risco e luxúria. Embora tenha conversado pessoalmente com Gentil Moreira de Souza em duas ocasiões, não acedi a não ser indirectamente, a um conjunto de correspondência da década de 1950 entre este e seu pai, Adriano de Souza. Esta correspondência corresponde à chegada¹¹⁸, de Gentil à região do Rio de Janeiro, e numa dessas cartas, Adriano menciona ter sido informado “que essas terras são muito boas para se ganhar a vida assim como a morte em pouco tempo”. Numa outra, um amigo de Gentil terá acrescentado umas linhas ao texto redigido por Adriano, aproveitando a remessa, aí perguntando-lhe se já tinha “gozado muito e ido aos cabarés” aconselhando-o, porém, a “ter cuidado” visto haver nesses contextos um grande risco de ser “enganado”.

Aí se reflecte portanto uma concepção do Brasil algo comum no imaginário popular português, sobretudo até à década de 1960: lugar de oportunidade de enriquecimento fácil mas também de enorme luxúria e perigo associado.

*

O relato que Francisco Chaves Fernandes fez dos anos iniciais da sua vivência no Rio de Janeiro, na década de 1970, reverberou o impacto fascinante da nova realidade com que se deparou — e consistiu numa espécie de rememoração de um encantamento.

(...) estar encantado é um processo que se dá quando/onde, entre um gesto e/ou uma materialidade reconhecíveis e capturáveis pela linguagem e suas ressonâncias, algo se passa, excedendo nossa capacidade de compreensão e inscrevendo em nossos corpos um regime dinâmico de afetos, marcado por um maravilhamento indizível e transformador.¹¹⁹

¹¹⁸ Não tive directamente acesso à documentação, baseando-me no mencionado artigo Andrea Telo da Corte, que por sua vez terá tido acesso a esta em 2007: Cf. Corte, “Histórias de Vida...”, pp. 157.

¹¹⁹ Junior, “O que é encantamento?”.

Desconhece-se se esse impacto inicial se traduziu num “maravilhamento indizível”, mas de acordo com o testemunho de Francisco, a vivência nos primeiros anos no Rio de Janeiro foi um processo “transformador”. Francisco vai de Lisboa para o Rio de Janeiro em 1970, ali se instalando, como já referi anteriormente, para escapar à repressão política do regime do Estado Novo em Portugal. Nesse mesmo ano, é admitido como professor de Economia na Universidade Federal Fluminense e quatro anos depois, ao tomar conhecimento dos acontecimentos do dia 25 de Abril em Portugal, o derrube do regime pelo Movimento das Forças Armadas, começa a ponderar um regresso a Lisboa. Contudo, permanecerá indeciso durante vários meses, uma vez que “nessa época era a desbunda” no Rio de Janeiro e porque “estava fascinado com a realidade brasileira, carioca. (...)”, [ver fig. 1 e fig. 2] visto até ter, referiu em tom divertido, “uma casa com bananal”.

Tal como o ‘bananal’ da casa de Francisco, há elementos que parecem ter particularmente impressionado alguns portugueses no Brasil com quem conversei, pela diferença da sua exuberância. Trata-se tanto de elementos naturais como de coisas que surgiram sob a forma de nomes evocadores de imagens algo estáticas ao longo da pesquisa: palmeira (ou bananeira), mangueira, samba, sensualidade... No caso específico de Francisco, houve um reconhecimento de elementos encantatórios em coisas e configurações que vão além de elementos mais tipicamente simbólicos de um exotismo tropical brasileiro. Estes residem em formas alternativas de *ser* e *estar* àquelas que conhecia em Lisboa, na experiência de (*outras*) vivências colectivas onde se vê envolvido no Rio de Janeiro e em São Paulo, nomeadamente na década de 1970, como comunas urbanas e reuniões na praia do Arpoador.

Desde meados e finais do século XIX que a imponência das construções e dos projectos modernistas exerce igualmente um fascínio sobre os portugueses no Brasil, estando indelevelmente associada às dinâmicas das economias industriais das metrópoles emergentes do país — Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus, Belo Horizonte... Estas florescem sob o signo do cosmopolitismo, da circulação de produtos, de imagens e consumos semelhantes aos das grandes capitais europeias e norte-americanas da mesma época. A “vista colorida” do teatro de Manaus surge em postais enviados no início do século por portugueses em Manaus a familiares e amigos em Portugal, que qualificam o edifício de “suntuoso”, “magnífico” e “grandioso”. Esses postais são mencionados por Gilberto Freyre que os terá adquirido

na Feira da Ladra em Lisboa na década de 1960, sendo inclusivamente objecto de um pequeno ensaio publicado em 1978 intitulado “Informação, comunicação e cartão-postal”. Seguindo a descrição de Freyre, no verso de alguns exemplares desse conjunto adquirido de postais faz-se o elogio das estruturas hospitalares e médicas da Misericórdia de Manaus e preza-se a imponência do “quartel de infantaria da capital do Amazonas”, que aí surgem como “símbolos de uma civilização que se desenvolvia quase nas selvas sem desprezo pelas graças mais requintadamente europeias de vida e de arte”¹²⁰. A comparação de Freyre com a forma de vida *requintada* europeia, adquire sentido à luz de um outro postal onde Manaus é descrita como a ‘nova Paris’ — cidade boémia onde se podiam consumir iguarias como *paté* e caviar, cerveja alemã e *champagne* francês, repleta de avenidas, fábricas, lojas e hotéis luxuosos. Em suma, as edificações e opulências *modernas* surgem como objectos particularmente fascinantes e exóticos para os portugueses que para aí migraram, em finais do século XIX ou inícios do século XX, por se estabeleceram no ‘meio’ da vegetação luxuriante da floresta, simbolizando toda uma imagética dual glorificante: cultura/natureza, civilização/selva.

*

As formas de articular experiências migratórias, de lidar com novos elementos e novas realidades sociais *num* outro local, fizeram-se e fazem-se seguramente de agenciamentos (*mais* ou *menos* encantatórios) potenciadores de singularidades e de afectações múltiplas, mas também do recurso e adesão a cristalizações identitárias, e ao nacionalismo. Nesse sentido, o luso-tropicalismo é um ideário que se activa em determinadas formas de ser e agir passíveis de enquadrar e estabelecer uma identidade luso-brasileira. É precisamente Gilberto Freyre quem vai articular e formular os princípios do luso-tropicalismo. O ideário terá uma forte expressão nas representações da nacionalidade, nos elementos emblematizadores da nação em Portugal durante o regime do Estado Novo, nomeadamente, no seu período ‘tardo-colonial’ das décadas de 1960 e 1970. De acordo com o historiador Marcos Cardão, o luso-tropicalismo é uma corrente, uma teoria que penetra a realidade quotidiana portuguesa através dos *mass media* e de vários eventos mediáticos — generalizando os seus conteúdos e confundindo-os “com o senso comum”¹²¹ — conferindo “autoridade científica” ao

¹²⁰ Freyre, “Informação, comunicação e cartão-postal”, pp. 154 e 155.

¹²¹ Cardão, *Fado Tropical...*, 2014, pp. 31.

colonialismo português ao defender o carácter exemplar da sua ‘miscigenação fraternal’¹²². Ao conferir uma “reinterpretação positiva do passado imperial português [o luso-tropicalismo] ocultou as hierarquias e desigualdades produzidas pela situação colonial”¹²³ em África, naturalizando a soberania do Estado português sob os territórios de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde. Se Freyre, terá encontrado no luso-tropicalismo uma forma de “caracterizar um complexo de cultura singular”¹²⁴, a colonização do Brasil é agora passível de ser *explicitamente* encarada como pioneira de um processo de “combinação de valores/sangue tropicais e europeus”, exemplar étnica e socialmente¹²⁵.

No âmbito da pesquisa, frequentei espaços de comunidades portuguesas no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro: consulados, casas regionais, associações, clubes, etc.¹²⁶ Frequentei-os na busca de informantes e de fotografias e, normalmente, um funcionário ou representante dos mesmos teve o cuidado de me mostrar os seus espólios e de me convidar para alguns dos seus eventos: Santoíño, festas do Espírito Santo, costeladas gaúchas, festas juninas... Pegando no já mencionado conceito de Bourdieu, o de *habitus*, enquanto “um set condicionado cultural e socialmente de disposições duráveis ou propensões a alguns tipos de acção socialencaramos algumas acções sociais como expressões mais ou menos emblematizadas das culturas nacionais e, essencialmente, como configurações culturais híbridas, mescladas. Nas casas regionais e feiras como a C.A.D.E.G. (Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara), a música tem um papel fundamental nas celebrações de uma “comunidade imaginada” portuguesa, assentando não raramente “na transposição de repertório e numa emulação assumida da prática performativa” de uma dada região, ou aí desfilando “uma selecção *ad hoc* de estereótipos retirados do «mapa folclórico

¹²² Cardão, *Fado Tropical...*, 2014, pp. 15.

¹²³ Cardão, *Fado Tropical...*, 2014, pp. 15.

¹²⁴ Cardão, *Fado Tropical...*, 2014, pp. 16.

¹²⁵ Cardão, *Fado Tropical...*, 2014, pp. 16. Para uma reflexão acerca da relação entre um projecto moderno, nacionalista, e sua legitimação a partir da evocação das glórias de um passado (colonial), creio serem relevantes as seguintes considerações de Stuart Hall: “The discourse of national culture is thus not as modern as it appears to be. It constructs identities which are ambiguously placed between past and future. It straddles the temptation to return to former glories and the drive to go forwards ever deeper into modernity. Sometimes national cultures are tempted to turn the clock back, to retreat defensively to that «lost time» when the nation was «great», and to restore past identities. This is the regressive, the anachronistic element in the national cultural story. But often this very return to the past conceals a struggle to mobilize «the people» to purify their ranks, to expel the «others» who threaten their identity, and to gird their loins for a new march forwards.” Cf. Hall, *The Question of Cultural Identity*, pp. 615.

¹²⁶ De acordo com Knopfli, o Rio de Janeiro concentra o maior número de casas regionais portuguesas em termos de área consular. Cf. Knopfli, “As comunidades portuguesas no Brasil no presente”.

do país»¹²⁷. Através dessas expressões culturais emblemáticas, materializam-se ideias estruturantes do luso-tropicalismo como a reificação de um passado “repleto de alusões ao espírito de aventura dos portugueses, ao proselitismo, à propensão para a miscigenação, a ausência de preconceito racista e a fácil convivência com os outros povos e culturas (...)”¹²⁸.

Ao longo das visitas que fiz a esses locais, enunciados orais e escritos, *arquitecturas* diversas, imagens (como fotografias...), ou *coisas* como vitrais, estatuetas, *souvenirs*, iam expressando valores de uma “cultura popular” portuguesa também de índole folclórica e regionalista. A diferente *memorabilia* presente nesses espaços institucionais, assim como em alguns dos espaços domésticos de portugueses no Brasil onde estive, — como galos de barcelos, pratos com símbolos de cidades, trajes/lenços folclóricos... — tem um carácter eminentemente local, regional, mas parecendo cumprir uma função metonímica. Ou seja, embora se refiram a uma região, uma aldeia, uma cidade, são reivindicados *também* como materiais de uma cultura eminentemente nacional. Esta função metonímica comporta uma certa ambiguidade para não dizer contradição: é como se através do investimento e exibição de uma especificidade identitária ‘local’, um elemento estivesse simultaneamente apto *a* e imbuído *de* representar a nação no seu todo.

¹²⁷ Castelo-Branco, *Vozes do Povo...*, pp. 18.

¹²⁸ Cardão, *Fado Tropical...*, pp. 19.

*



Acerca da unidade aparente das culturas nacionais, refere ainda Stuart Hall: “em vez de pensarmos as culturas nacionais como unidas, devemos pensar nelas como constitutivas de um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. São atravessadas por divisões internas profundas e diferenças, e «unidas» apenas pelo exercício de diferentes formas de poder cultural. No entanto — como nas fantasias do eu ‘uno’ de que nos fala a psicanálise lacaniana — as identidades nacionais continuam a ser representadas como unidas”.¹²⁹

Poderíamos remeter muitos destes gestos, objectos, expressões culturais e gastronómicas enquanto símbolos de uma cultura, da activação das suas simbologias, ao dispositivo cultural e de propaganda oficial característicos do Estado Novo português. O salazarismo terá gozado de um amplo sucesso, junto da colónia portuguesa no Brasil, da década de 1930 até à década de 1960, ao conseguir projectar uma imagem positiva do emigrante representante da nação, assente na retórica do heroísmo da navegação e missão civilizatória implícita, a par da veiculação de uma “imagem idílica” da “aldeia natal e das tradições regionais”.¹³⁰ Assim, apesar do ‘movimento de descoberta da cultura popular e dos valores regionais’ remontar a

¹²⁹ “Instead of thinking of national cultures as unified, we should think of them as constituting a *discursive device* which represents difference as unity or identity. They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and «unified» only through the exercise of different forms of cultural power.” Cf. Hall, *The Question of Identity...*, pp. 617.

¹³⁰ Castelo, Recensão Crítica a “*Aqui também Portugal*”: *a Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo*, de Heloísa Paulo.

“finais do século XIX, o salazarismo reinventou tradições populares e identificou o «português», transfigurado em determinados estereótipos regionais, com uma visão idílica do universo rural ”.¹³¹

Ressalve-se, porém, que essa idealização do mundo rural e dos ‘modos de ser’ (portugueses) associados não está presente nos testemunhos e relatos escutados no âmbito desta pesquisa de portugueses que migraram para escapar à repressão política, ao alistamento na guerra ou à pobreza. Nestes casos, foram sim destacadas as duras condições sócio-económicas desses contextos. O artista visual Fernando Lemos, assim como Francisco Fernandes ou ainda Guiomar Ramos referindo-se à acção do pai, Vitor Ramos, mencionaram estratégias de luta militante e formas de oposição ao regime de Salazar desenvolvidas no Brasil. Um dos exemplos mencionados foi o periódico *Portugal Democrático* ‘não submetido à censura de Salazar’, feito e publicado por um circuito de portugueses exilados no Brasil, no âmbito do qual os escritores Jorge de Sena, Casais Monteiro e, precisamente, Vitor Ramos (professor de literatura) e Fernando Lemos eram figuras proeminentes.

*

Ao longo desta pesquisa houve uma figura frequentemente mencionada, ora *enquanto* notório ‘português’ por portugueses no Brasil e brasileiros, ora *enquanto* ‘brasileiro’ que ‘adora Portugal’ em Portugal. Essa figura é Roberto Leal, músico e cantor, com um manancial repertório de enunciados musicais e discursivos que ecoa posições folcloristas e essencialistas de uma cultura portuguesa supostamente autêntica — a aldeã, rural. O que entendemos então por posição ‘folclorista’? Creio que o entendimento da etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco é bastante justo e elucidativo na medida em que encara a folclorização como um processo histórico no contexto português.

A folclorização corresponde a um processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação. Em finais dos anos 30, institucionaliza-se a prática do folclore, um campo social no sentido bourdieuano, dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados

¹³¹ Castelo, Recensão Crítica a “*Aqui também Portugal*”: *a Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo*, de Heloísa Paulo.

para fabricar exposições públicas (música, dança, traje). No mesmo período, e depois com a instauração da democracia, constituem-se mais universos performativos centrados em representar tradição.¹³²

Em várias das suas composições e versões, sobretudo da década de 1970, Leal, baseado em São Paulo, adiciona a uma base instrumental *folclórica*, ritmos “brasileiros” ou ritmos pop/rock, associados ao movimento musical Jovem Guarda — também o seu visual é semelhante àquele dos protagonistas desse movimento, como o do ‘rei’ Roberto Carlos. É portanto através de um quadro urbano, de meios de difusão de massa com alusões à contra-cultura dos anos 1970, que a “essência ruralista do seu conteúdo [musical e estético] cria-se e reproduz-se.”¹³³ Leal performa a *portugalidade*¹³⁴, ao aludir constantemente a epopeias marítimas históricas, ao evocar sons, sabores, paisagens (identificáveis como sendo) de Portugal, de *um* Portugal rural — as festas, flores, a dança, o vinho, os fazeres rurais —, ao evocar nas letras das suas músicas memórias pessoais da aldeia identificando-as com descrições estereotipadas do folclore, tal como em grande medida foi estilizado durante o Estado Novo. Assim, a temática da emigração e da condição de imigrante surgem nas suas músicas associadas às saudades da ruralidade, da aldeia natal, da família, da pureza (e) dos costumes¹³⁵. A temática encontra-se filiada a um gesto heróico nacional do passado colonial, da gesta marítima. Nas suas gravações, vídeos e performances ao vivo, que ocorrem frequentemente em espaços e/ou eventos associados à comunidade portuguesa no Brasil, “ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos de artifício do arcaico.”¹³⁶

Em declarações a um programa televisivo, em 2012¹³⁷, Leal parece identificar

¹³² Castelo-Branco, *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, pp. 1.

¹³³ Castelo-Branco, *Vozes do Povo...*, pp. 7.

¹³⁴ À semelhança do *englishness*, apontado por Bryceson e Vuorela, também a *portugalidade* é construída por vários espectros e encontros. O autores explicitam o intuito do livro *Transnational Families* que coordenam, o qual aborda as construções de famílias em condições de diáspora da seguinte forma: “Cohen and Brah primarily discuss cultural processes at the level of larger communities and their interaction with nation states, whereas the focus of this collection is the construction of families themselves under diasporic conditions, the ways in which certain families have dispersed and the ways they enact their sense of being part of the same family.» Cf. Bryceson e Vuorela, “Transnational Families...”, pp. 6.

¹³⁵ Veja-se os temas ‘Imigrante’ do álbum *Senhora da Serra* de 1979, ‘Terra Santa’ do álbum ‘Vem pra Roda’ de 1978 e ‘Ai que Saudades’ do álbum *Minha Gente* de 1975.

¹³⁶ Matos e Angelo, “Imigrantes Açorianos em São Paulo...”, pp. 270.

¹³⁷ Referiu no programa de humor brasileiro, *Agora é Tarde*, na emissão de 12/01/2012.

uma matriz cultural portuguesa e brasileira *através da* semelhança dos seus ritmos (musicais) e folclores. Justifica desse modo o seu interesse pela interpretação desse, *distinto* mas também *idêntico* repertório, de que o tema musical ‘Carimbó Português’¹³⁸ é paradigmático. No vídeo oficial que acompanha essa música de Leal editada em 1976 associam-se movimentos coreográficos característicos do vira do Minho, estilizados aos ritmos de percussão ‘afro-brasileiros’ e oriundos da região do Pará, assim como a uma harmonia de guitarra que se assemelha às linhas do semba de Angola e ao género do carimbó na sua expressão ‘elétrica’. Através da letra da canção, refere-se explicitamente que ali está em jogo um “carimbó português” que “junta o vira português com o carimbó da mulata”, sendo a ‘fusão’ anunciada enfatizada pelo contraste de dialectos ao nível da performance vocal: português de Portugal — português do Brasil.

Nas decorações de lares e espaços comerciais ‘familiares’, a par daquelas dos espaços mais institucionais, constam elementos ou composições emblemáticas de uma identidade luso-brasileira. Por exemplo, manifestos na junção das duas bandeiras nacionais de Portugal e do Brasil, como presente na Merceria Esteves do bairro de Santa Teresa (Rio de Janeiro), propriedade de uma das informantes, Maria do Céu [ver fig. 3]; ou ainda na *proximidade* de um galo de barcelos junto de uma estatueta do Cristo Redentor, presente numa das inúmeras vitrines de uma das casas regionais que visitei no Rio de Janeiro. Tais emparelhamentos da identidade ‘luso’ com a ‘brasileira’, parecem assentar numa retórica cara ao luso-tropicalismo: “a ideia de uma nação empática movida pelo sentimento da união e harmonia com outros povos”, que engendra “comunidades imaginadas e identidades nacionais que envolveram [envolvem?] o território português numa espécie de utopia transnacional.”¹³⁹ Encarada nesses termos, essa retórica luso-tropicalista traduz-se na disposição de uma luso-brasilidade que, na própria visão de Freyre, parece estimar a configuração de um “comportamento, quer de Portugueses, quer de Brasileiros, em face de novas situações internacionais de economia, de política e de cultura.”¹⁴⁰ Parece estimar portanto um saudável convívio ou aliança entre “felizes habitantes de um paraíso

¹³⁸ “Carimbó Português” foi lançado em 1976 no Brasil, integra um álbum homónimo de doze canções e terá sido o tema que firmou a popularidade do cantor; segundo o próprio, a partir daí terá ganho “todas as honrarias”. Tanto a nível melódico como mais propriamente semântico, Carimbó Português “apela” a uma fusão, ou à alteração desse estilo musical, o título parecendo referir-se ao “aportuguesamento do estilo musical e dança da região do Pará.

¹³⁹ Cardão, *Fado Tropical...*, pp. 18.

¹⁴⁰ Freyre citado por Cardão, *Fado Tropical...*, pp. 19.

luso-tropical”¹⁴¹, assente na partilha de uma identidade histórica, política e cultural. Em suma, e como se revela de forma evidente no estudo de Marcos Cardão acerca do luso-tropicalismo e sua expressão na cultura de massas em Portugal, tais manifestações banalizadas de um nacionalismo português podem compreender essa ideia do outro como ‘irmão’ de uma mesma cultura, de ‘abertura fraterna’ a outros povos, nomeadamente os colonizados ou herdeiros de um passado colonial, como é o caso do Brasil.

*

Acabei de expor alguns padrões sócio-económicos, assim como enunciados e estereótipos — imaginários — de algum modo associados ao fenómeno da migração portuguesa para o Brasil. Trazê-los para a superfície da escrita (ecrã, papel...), não foi uma estratégia tácita para implicar directamente as fotografias que analisarei como seus espelhos ou operadores. Tratou-se aqui de dispor elementos — palavras, coisas, visualidades/imaginários — evocados e expostos ao longo da pesquisa, elementos frequentemente pertencentes à nossa (minha) memória colectiva, onde o presente dispositivo de investigação e análise de facto *também* se move. Talvez na sua maioria, as imagens pesquisadas apelam a *outros* usos imaginais e gestos, ou seja, não constituem meios para uma identificação (trans) nacional e local. Mas é um facto que estes podem ocasionalmente atravessar as imagens, materializar-se *nelas* ou nas formas como foram mobilizadas. Então, podem permeá-las, ou seja, criar perspectivas sobre as suas legibilidades.

¹⁴¹ Amílcal Cabral citado por Cardão, *Fado Tropical...*, pp. 21.

Capítulo II – Missivas Fotográficas

Dispositivo postal: cartas, fotografias, postais

O papel da instituição postal foi essencial para a viabilização e cimentação dos hábitos ‘regulares’ de envio/recepção de missivas nas comunicações transatlânticas. Desde meados do século XIX até finais da década de 1960, que se implanta, um pouco por todo o mundo, uma série de serviços que visam agilizar a gestão do território e das populações dos estados-nação emergentes. No Brasil, a instituição postal moderna remonta ao período colonial, mais especificamente a inícios do século XIX, desenvolvendo-se significativamente após a chegada da corte e administração real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Nesse contexto, torna-se prioritário o alcance de uma maior eficácia e rapidez nas comunicações entre Lisboa e o Rio de Janeiro, nova sede do governo no Brasil, o que impulsiona o desenvolvimento subsequente da instituição postal, presente na regulamentação e estruturação gradual de serviços internos ao território brasileiro. Encarados como fundamentais para a extensão da *governamentalidade* do Estado, nomeadamente em zonas rurais e “recônditas” do país, esses serviços postais são, por exemplo já no início do século XX, objecto de um ‘subsídio à reforma dos correios’ por um antigo funcionário dos correios em Minas Gerais, Militino Pinto Carvalho.

As reformas de serviço postal jamais cogitaram da modificação de condução de malas de maneira mais económica para os cofres públicos, com mais proveito para as populações do interior, não só como facilidade de comunicações, como meio de propagar a instrução popular e de repressão relativa do contrabando, que desfalca a renda postal em grandes somas.¹⁴²

Se a par das mais essenciais funções de comunicação, de transmissão de mensagens, os Correios são encarados como veículo de instrução para populações do interior e de controlo das próprias receitas do Estado¹⁴³, as estruturas tidas como

¹⁴² Carvalho, *Memoria...*

¹⁴³ Para Militino Pinto Carvalho, a criação de pontos de correspondência postal iria gerar um aumento da comunicação epistolar e, logo, um aumento do comércio e do consumo. Nesse sentido, propunha a criação de um quadro de carteiros ambulantes e o desaparecimento de agentes intermediários privados. Cf. Carvalho, *Memoria...*

necessárias, para que as populações gozem desse “benefício público”, são consideradas insuficientes:

Quem quer que tenha viajado na parte central do nosso país há-de ter notado quanto se ressentem de comunicações postaes centenas de povoados e seus recôncavos onde linhas de correios por ahí não passam, privando seus habitantes de um beneficio publico que não pode ser subtraído a ninguém.

Dentro das zonas urbanas e através da implementação e cadastro de ruas, prédios e casas, a extensão dos serviços dos correios são meio para uma gradual classificação, controlo e vigilância dos territórios governados. No caso português, foi necessário um investimento financeiro, na época julgado considerável, e um período de cerca de vinte anos para que o sistema de distribuição ao domicílio se tornasse operativo em Lisboa, em inícios de oitocentos¹⁴⁴. Em meados do século XIX, há serviços regulares de mala-posta em vários locais de Portugal continental¹⁴⁵ e logo, à semelhança do Brasil, assiste-se a uma ampliação e penetração dos serviços postais em distintos lugares do território nacional e ao gradual estabelecimento de um sistema de comunicações diário ao nível interno. À fusão da ferrovia com os Telégrafos, também acresce a eficácia e diversificação das comunicações, as quais se estendem a pequenas localidades do interior do país por volta de 1880.

No Brasil do reinado de Pedro II, os correios assumem, à semelhança de Portugal, algumas das características que hoje tendemos a associar a estes serviços: a distribuição domiciliária, a existência de selos e caixas postais, a unificação das linhas existentes sob a égide de uma única entidade (a Administração dos Correios), e também a concertação com serviços internacionais afins. A partir de 1900, encontra-se disponível o envio de Encomendas Internacionais e no ano seguinte o serviço de vales internacionais, serviço essencial para os envios de remessas financeiras de portugueses do Brasil para Portugal.

A emergência desse sistema postal estruturado a nível nacional/internacional viabiliza novas redes e hábitos de envio/recepção, instiga uma comunicação corrente entre indivíduos bem como à circulação de bens *numa* sociedade transatlântica fortemente marcada pelo deslocamento de populações. Trata-se de um movimento concomitante ao da forte dinamização das economias urbanas, de um trânsito

¹⁴⁴ Cf. Brito, “CTT - uma empresa onde se lê a história do país”. Ver ainda Cardoso, *História dos Correios...*

¹⁴⁵ Ver Brito, “CTT - uma empresa onde se lê a história do país”. E Cardoso, *História dos Correios...*

crescente de mercadorias, informações e indivíduos. Os deslocamentos populacionais ocorrem concomitantemente, mas são de diversa ordem: êxodo rural para as cidades em Portugal e no Brasil, migrações de populações camponesas de Portugal para o Brasil (que normalmente aí transitam para actividades ligadas ao comércio e serviços), além de expressivos contingentes migratórios para o Brasil de italianos, espanhóis, sírios, libaneses, japoneses e outros, ao longo da primeira metade do século XX.

Em suma, os fenómenos migratórios e as novas realidades geradas pelo incremento das comunicações, potenciam agora, e de forma evidente muito mais do que na época colonial, a manutenção de relações entre pessoas em Portugal e no Brasil. Aplica-se a este contexto o que Bryceson refere a propósito de “famílias transnacionais” na Europa.

As famílias transnacionais, ou aquilo que por vezes é designado de famílias multi-locais ou multi-situadas, ou famílias que vivem uma separação espacial, não são certamente criações das recentes tendências globalizantes mas assumiram um papel integral nas histórias coloniais e de colonos europeus. Contudo, é apenas com a criação da ‘sociedade de informação’ e com as reestruturações transnacionais da produção capitalista e do negócio internacional que progressivamente se tornam uma parte pronunciada das formas de vida quotidianas europeias.¹⁴⁶

*

Ao longo da pesquisa, verifiquei que a comunicação entre Portugal e Brasil no seio de uma família esteve frequentemente a cargo de dois únicos correspondentes. Esses emissores/receptores foram os mensageiros, aqueles que partilhavam as notícias e imagens recebidas do *outro lado* com os restantes membros da família e amigos *deste lado*. As demandas temporais e emocionais envolvidas nestes ritos de correspondência foram ocasionalmente mencionadas durante a pesquisa, nomeadamente por descendentes e cônjuges desses correspondentes.

¹⁴⁶ Tradução minha de: “Transnational families, or what are sometimes referred to as multi-local or multi-sited families, or families living in spatial separation, are certainly not creations of recent globalizing trends but have played an integral part in European colonial and settler histories. However, it is only with the creation of the ‘informational society’ and transnational restructurings of capitalist production and international trade that they are increasingly becoming a pronounced part of everyday European ways of life”. Cf. Bryceson e Vuorela, “Transnational Families...”, pp. 7.

Por exemplo, Maria do Céu, portuguesa dona de uma conhecida mercearia no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, refere que nas três semanas que antecediam o dia de Natal, o seu marido se isolava para redigir e enviar cartas e postais a todos os familiares em Portugal. Diz também que este tenderá a perder esse hábito a partir do momento em que as comunicações por telefone se tornaram mais comuns, tecnologicamente mais eficazes e financeiramente mais acessíveis na década de 1980. Já Eugénia Fernandes¹⁴⁷, portuguesa oriunda da ilha da Madeira que se instala em Niterói em Setembro de 1960, irá manter desde então, não apenas uma correspondência postal com os familiares na Madeira, mas também com outros parentes e amigos que tinham migrado para a África do Sul ou para os Estados Unidos da América. O seu ‘empenho’ na redacção e envio de cartas garante a construção e activação regular de canais de informação entre locais tão longínquos. E quem o destaca é a sua filha Márcia, ao afirmar que a sua mãe “nunca parou de fazer a rede”, que foi ela quem “uniu as pessoas todas” da família e que ainda hoje mantém contacto com alguns membros da família em vários locais do mundo “graças a esse trabalho” que “ela fazia com carta”.

Devido à diversidade de trânsitos e à expressividade demográfica que a emigração teve em Portugal, não é de estranhar a formação de amplas redes familiares de correspondência que tocam diversas partes do mundo. Não raras vezes, eram redes de comunicação entre Brasil, ex-colónias portuguesas em África, (ou, na época dessas correspondências, colónias portuguesas em África), e Portugal. Bianca Bernardo relata-nos que a sua avó portuguesa, Ilda da Conceição Pinheiro — que vivia em Trás-os-Montes, mas que a partir da década de 1970 migra para o Rio de Janeiro — e o seu avô, António José Bernardo, que desde a década de 1960 passou a residir em Moçambique, mantiveram uma relação conjugal por carta e fotografia durante décadas [ver fig. 4].

¹⁴⁷ Marcelo Fernandes, marido de Eugénia, madeirense, natural da Ribeira Brava, instala-se em Niterói em finais da década de 1950, onde monta uma venda. O perfil de Marcelo parece enquadrar-se no que Corte refere a propósito da comunidade madeirense em Niterói: “Em Niterói, expostos à pressão de um mercado de trabalho pouco desenvolvido e bastante disputado, tanto por continentais como outros grupos de imigrantes, os ilhéus da Ribeira Brava constituíram verdadeiros monopólios madeirenses na cidade, como as atividades de leiteiros e carroceiros, nas décadas de 1930 e 1940, e, a partir dos anos de 1950, as quitandas.

Vale dizer que a partir da década de 1950, muitos dos que desembarcaram na cidade, já haviam passado por outras experiências emigratórias. Boa parte vinha da Venezuela e de Curaçao, trazendo consigo as esposas e algum dinheiro para começar a vida como pequenos proprietários.” Cf. Corte, “A territorialidade portuguesa em Niterói...”, pp. 114.

Algumas das correspondências de cartas a que, directa ou indirectamente acedi, relatam as dificuldades e sucessos de quem migra — em termos de trabalho, negócios, habitação, amizades... — nomeadamente, nos anos iniciais após a chegada ao Brasil. À semelhança da já mencionada correspondência de Gentil Moreira com o pai Adriano, também Augusto Fernandes revela, num testemunho ao portal “Museu da Pessoa”, ter trocado centenas de cartas com seus pais nos anos imediatamente posteriores à sua chegada a São Paulo, em 1953. A propósito dessas cartas que enviava semanalmente, Augusto refere que tentava amenizar as dificuldades e dilemas com que se deparou nos primeiros tempos¹⁴⁸ de vivência no Brasil. De facto, nas correspondências por carta leva-se, não raras vezes, a cabo uma estratégia de narração afectiva, de partilha emocional estritamente associada à gestão de uma dupla distância, temporal e geográfica. Como explicita Baldassar:

A distância dupla — da passagem de tempo entre a escrita e a leitura da carta, e do espaço geográfico que separa escritor e leitor — pode servir para domesticar experiências de confronto emocional. Ao tornar a crise numa história engraçada, o migrante pode estar mais apto a olhar para isso calmamente da posição imaginada do seu parente, tanto de uma distância segura tanto em termos de tempo como de geografia. Assim, as cartas parecem ter um papel importante na cura das saudades de casa para o novo migrante.¹⁴⁹

Além “da cura das saudades”, essas cartas, a par das fotografias enviadas, foram importantes meios de auto-reflexão, sobretudo nos anos iniciais da migração, pois aí se articulava uma exposição da introspecção, um discurso sobre a própria vida, na medida em que esta se concebia pontuada por marcos e etapas que confeririam sentido a uma trajectória para o próprio sujeito.

*

¹⁴⁸ “Então quando eu sentei o primeiro dia, segundo dia que eu estava aqui pra escrever uma carta, eu escrevi uma carta pro meu pai, cheguei no fim eu rasguei, eu falei: «Eu não to contando a verdade pro meu pai, to contando que tá tudo uma maravilha e a coisa não tá. Mas eu também não vou contar que estou decepcionado, que não era aquilo que eu imaginava, que não ia também, não devo...». Até que com mais uns dias fui porque naquela altura era uma carta por semana, a minha mãe queria saber detalhes se o menino estava bem, qualquer idade você é menino, né? Pra mãe e pro pai. Aí eu comecei então a fazer um meio-termo”. Testemunho de Augusto Fernandes acessado em: www.museudapessoa.net.

¹⁴⁹ Tradução minha de: “The double distance – of the passing of time between the writing and the reading of the letter, and of the geographic space separating writer and reader – may serve to domesticate what are emotionally confronting experiences. By turning the crisis into an amusing story, the migrant may be better able to look on it calmly from the imagined position of their kin, at a safe distance in terms of both time and geography. Thus, letters appear to play an important role in curing homesickness for the new migrant.” Cf. Baldassar, *Families Caring...*, pp. 122 e 123.

Particularmente regular foi a correspondência íntima entre casais, nomeadamente, aquando de uma separação tida como provisória, no interlúdio que constitui a *ida* de um deles para o Brasil e a *permanência* do outro em Portugal. Segundo Eugénia Fernandes, no período em que permaneceu na Madeira mas em que o marido se encontrava já no Brasil — durante cerca de três anos e meio —, Eugénia e o marido terão trocado entre si várias dezenas de cartas que Eugénia irá destruir após a sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1960.

Nestes contextos transatlânticos, a chegada do carteiro foi algumas vezes descrita como um episódio associado a uma forte expectativa e temor, visto, durante décadas, a carta e o postal terem sido os canais privilegiados, quando não únicos, desta comunicação à distância; pois a recepção de uma carta tanto parece inscrever-se nos ritmos e dinâmicas do quotidiano, como ter a capacidade para os fracturar, para os desestabilizar. Neste sentido, o dispositivo postal não só é um *dispositivo*¹⁵⁰ como também é um rito, um meio de performar o quotidiano e fazer agir uma co-presença. Tanto enforma um conjunto de gestos que se repetem, como esses mesmos gestos representam “um momento charneira entre um antes (de que nos desfazemos, purificando-nos) e um depois, em que nos reagregamos”¹⁵¹. A redacção, a preparação de uma missiva, implica uma retirada dos afazeres da vida quotidiana, uma suspensão temporária da dinâmica que caracteriza o tempo rotineiro. E se esse retiro é feito em nome de uma imersão que é alheia à ordem gestual habitual, curiosamente, o que se visa normalmente nesses actos de escrita é precisamente a transmissão *dessa* banalidade do quotidiano.

Nas correspondências que datam da década de 1950 entre Feliciano Ortigão Sampaio, residente no Porto, a sua tia Etelvina e a sua prima Maria Elisa, ambas residentes no Rio de Janeiro, é manifesto o esforço emocional e temporal requerido pelo acto da escrita e do envio postal. Se Etelvina lamenta frequentemente a ausência de respostas regulares da parte das sobrinhas, Feliciano e sua irmã Marta, por sua vez Maria Elisa, numa carta datada de 28 de Março de 1955, refere raramente encontrar “coragem para escrever” devido ao excesso de trabalho no momento. Acrescenta que

¹⁵⁰ Para Agamben, um dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Cf. Agamben, “O que é um dispositivo?”, pp. 40.

¹⁵¹ Cf. Godinho, “Agir, actuar...”, pp. 14.

apesar disso, pensava frequentemente nos familiares em Portugal aos quais dirigia a carta em questão.

A manutenção de uma correspondência postal pode pressupor uma atenção e um rigor formais — patente na escolha de papel, caneta, envelope, eventualmente, de fotografias e de outros *souvenirs* — simbólicos do investimento temporal e afectivo feito. Essa conjugação entre forma, tempo dedicado e afecto está implícita num pedido concreto feito por Etelvina a Feliciano numa das cartas que lhe dirige: “escreve, nem que seja a lápis”¹⁵². Aqui transparece uma noção de dever de comunicação associada ao cuidado familiar transatlântico, onde a forma de comunicar se revela, precisamente por ser momentaneamente desvalorizada, importante. Numa carta de Victor, marido de Etelvina, também enviada a Feliciano, o próprio desculpa-se por *aí* escrever a “tinta vermelha”, denotando similarmente que o *aparato* é objecto de reconhecimento enquanto forma/símbolo de um empenho comunicativo e afectivo. Nestes casos, como em alguns outros que se jogam na própria superfície do papel fotográfico, o dispositivo de comunicação revela-se um elemento central da redacção, um conteúdo fundamental à dinâmica da troca.

O envio de cartas esteve frequentemente associado ao envio de retratos fotográficos e de postais ilustrados. De facto, assiste-se em meados do século XIX, a par de um desenvolvimento da instituição postal, a um fenómeno que muita da história da fotografia designa de “democratização” do *medium* — ainda que essa designação possa não ser óbvia, visto abarcar contextos, locais e períodos muito distintos entre si. A expressão “democratização da fotografia” tenta traduzir e ‘concentrar’ múltiplas inovações técnicas e comerciais que contribuíram para o alargamento da prática *da* fotografia a novas ‘franjas’ populacionais que, até então, não tinham poder económico suficiente ou a ‘necessidade’ de recorrer tão amplamente *a* essa técnica de (re)representação, como outros segmentos da população, mais abastados ou simplesmente mais familiarizados com a tecnologia. Pode-se afirmar que a produção e troca de fotografias é crescente e proliferante a nível mundial ao longo de todo o século XX — e ao longo do século XXI, se ainda considerarmos a tecnologia digital, ‘fotografia’¹⁵³... Associada ao desenvolvimento do mercado capitalista — cujos produtos tendem a multiplicar-se e a tornarem-se

¹⁵² O que alude à caracterização de Landolt de tais contextos comunicativos, também como “circuits of transnational obligations and interests.” Cf. Landolt cit. por Vertovec, *Transnationalism*, pp. 74.

¹⁵³ Sobre a natureza fotográfica do digital ver: Ribalta, “Molecular Documents...”.

acessíveis a um número crescente de pessoas a nível mundial — a *fotografia* não deixou de se expandir ou, mais precisamente, de se reinventar¹⁵⁴ enquanto tecnologia desejável, enquanto experiência (de consumo)¹⁵⁵.

*

Das inovações tecnológicas que caracterizam essa democratização da fotografia, segue uma enumeração de alguns formatos, suportes e práticas comerciais, onde se *inserem* ou a que podem *aludir* algumas das imagens/objectos em análise: retratos em formato *carte-de-visite*, os quais emergem a partir da década de 1850; a utilização da emulsão de gelatina e sais de prata; as câmaras da Kodak de manuseamento fácil (a primeira foi lançada em 1888); a descoberta e uso comercial de diferentes tipos de sensibilidade de emulsões fotográficas, os filmes de celulóide em rolo em 1887 e, sobretudo, os subsequentes lançamentos de filmes com formatos variados e menos inflamáveis; os produtos fotográficos a cores a partir de 1907 (placa Autochrome), o formato de 35mm lançado pela Leica em 1925 e o aparecimento do filme negativo a cores Kodacolor, em rolo, em 1942. Após a década de 1940, desenvolvem-se mecanismos ópticos para focagem e variadas funções electrónicas automáticas dos aparelhos; na década de 1960 surge o modelo Instamatic da Kodak — um aparelho compacto, barato, leve que facilita o carregamento do filme; e seguem-se diversas variações desse modelo nos anos subsequentes. Já a tecnologia digital surge no final dos anos 1960, mas apenas será objecto de um uso popular, massivo, no início do século XXI, suplantando quase totalmente a utilização da tecnologia precedente.

Estas diversas inovações tecnológicas e comerciais traduziram uma crescente preocupação com o peso, ergonomia, economia e facilidade de manuseamento dos aparelhos, e um refinamento de serviços de revelação e impressão de forma a dispensar cada vez mais o saber técnico como requisito para a utilização dos aparelhos¹⁵⁶. Apesar da diversidade e amplo número de inovações afectas ao processo de democratização da fotografia, estas tiveram impactos e formas de penetração social

¹⁵⁴ Sobre a temática da reinvenção da fotografia enquanto tecnologia (ou sobre a dificuldade em definir a fotografia enquanto tecnologia), ver: Kriebel, “Theories of Photography...”.

¹⁵⁵ Apesar de haver assinaláveis distinções locais, os seus formatos, materiais, técnicas e suportes são frequentemente os *mesmos* em locais diferentes e longínquos entre si.

¹⁵⁶ Logo a partir finais do século XIX dá-se um deslocamento “da técnica fotográfica do operador para a indústria”. De acordo com Clément Chéroux: “Il n’y a pas eu *disparition*, mais bien *transfert* de la technicité photographique de l’opérateur vers l’industrie.” Tal deu-se através de um processo de automatização e de repartição do trabalho do fotográfico. Cf. Chéroux, “L’expert...”, pp. 86.

à escala mundial variáveis: uma técnica/formato disponibilizado em Nova Iorque pode nunca ter chegado a ser comercializado em Lisboa, por exemplo. Como referiu Miriam Moreira Leite referindo-se ao contexto brasileiro: “O fato de um fotógrafo ter recursos artesanais e importados para fotografar as famílias do Vale do Paraíba no século XIX não quer dizer que aqueles recursos estivessem difundidos por todas as camadas da população, nem através do território nacional.”¹⁵⁷

O seu sucesso à escala mundial, mas também as variantes técnicas do *medium*, influem, portanto, na poliformia que a fotografia assume enquanto objecto de correspondência postal e *memento* desde finais do século XIX. As técnicas, suportes e usos coexistiram, assumindo claras variações regionais em função de hábitos culturais específicos, mas também em função das próprias regulamentações comerciais e dimensões dos mercados. Fazer esse apuramento histórico não é tarefa fácil. Mas não devendo ignorar eventuais variabilidades e expressões locais na forma de encarar as imagens, visto a fotografia ser uma tecnologia industrial sob a égide de poucas marcas/empresas, que se espalhou com muita rapidez pelo mundo, tal não invalida que a expressão ‘democratização da fotografia’ seja pertinente, na medida em que frequentemente assistimos à presença dos mesmos formatos e técnicas em locais muito distintos e distantes entre si ao longo de todo o século XX, e na medida em que o seu embaratecimento a tornou acessível às grandes massas da população com baixos rendimentos.

¹⁵⁷ Moreira Leite, *Retratos de Família*, pp. 38 e 39.

Fotos seladas

Retratos e “vistas” são os principais tipos de fotografias encontrados nas correspondências postais pesquisadas.

No arquivo da Casa Museu de Marta Ortigão Sampaio, no Porto, encontrei algumas fotografias a preto e branco do Rio de Janeiro, da década de 1930, de locais como a Urca, a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Central do Brasil e a Gávea [fig. 5, 6, 7 e 8]. Na origem destas vistas fotográficas está, aparentemente, uma acção institucional de incentivo ao turista, visto no verso de todas as imagens constar a marca de carimbo do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro. Ou seja, as imagens, que têm formatos, tipos de papel, de ampliação e aspecto idênticos, terão sido realizadas com a finalidade de promover a cidade carioca através de vários *pontos de vista*¹⁵⁸. O tamanho 20x30 cm destas imagens é inusitado — por ser consideravelmente grande — para fins de circulação, se o compararmos com o do cartão postal, formato tipicamente ‘responsável’ pela ampla circulação de vistas à escala mundial desde finais do século XIX. O cartão-postal ilustrado com temática paisagística, concentra num único suporte, atributos do dispositivo de envio postal e da representação fotográfica. Opera uma fragmentação e apropriação imagética do mundo, potencia a construção de uma experiência turística do território (uma experiência turística a partir de uma visualidade dada), potencia a partilha emocional dessa mesma experiência e constitui-se como item de *coleccionismo* de um mundo “portátil e ilustrado”¹⁵⁹.

Os primeiros cartões-postais ilustrados terão surgido no Império Austro-Húngaro em 1870; no Brasil, surgem em 1872. O formato é reconhecido pela União Postal Geral em 1875 e será comercializado por estruturas particulares no Brasil na transição para o século seguinte. O sucesso e difusão dos postais enquanto meios de comunicação — “lançados abertos como são”¹⁶⁰ —, *souvenirs* de algo e objectos de

¹⁵⁸ Sobre a ideia de ‘ponto de vista’ enquanto aspecto enformador de uma prática fotográfica pré-moderna, ver: Lissovsky, *A Máquina de Esperar...*

¹⁵⁹ “O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado”. Cf. Kossoy, *Fotografia e História*, pp. 27.

¹⁶⁰ Cf. Guia do Viajante do Rio de Janeiro de Alfredo Vale citado por Berger, *O Rio de Janeiro de Ontem...*, pp. 8. Se os bilhetes com escritos considerados indecentes podiam ser destruídos pelos Correios, pedia-se ainda assim sigilo aos funcionários da instituição.

coleccionismo, é particularmente expressivo desde 1880 até meados da década de 1930¹⁶¹. O formato potencia uma associação imediata entre elementos visuais e a escrita pessoal; o *algo* de que o *souvenir* sob a forma de cartão postal é memória encarnada é (também) a ambígua relação entre lugar e tempo. Por um lado, a *experiência* do lugar representado no postal é, normalmente, localizável no tempo de forma precisa através da datação feita no verso (referente à data da escrita/do envio). Por outro lado, o valor indicial *do* fotográfico não parece ser uma valência do cartão-postal. Ou seja, o valor icónico — o poder de semelhança, mais do que o de uma marca, sobrepõe-se ao valor indicial na representação fotográfica do cartão-postal: o seu apelo dissocia-se da sugestão do acto fotográfico, de um momento ou evento ocorrido¹⁶² num tempo específico. Não interessa exactamente quando, e em que situação a imagem foi feita, interessa que seja passível de um efeito de actualidade de forma a poder ser adaptável ao tempo do emissor, da missiva em jogo, para que o postal possa ser o *souvenir* de um qualquer ‘agora’ que se torna quase simultaneamente um ‘então’, através da apropriação individual e recíproca, aquela da dinâmica de um gesto de correspondência.

Os primeiros cartões postais com vistas do Brasil datam de finais do século XIX, foram impressos no estrangeiro e são feitos a partir de fotografias de Lindemann e de Marc Ferrez. Nestes, assim como nessas vistas fotográficas institucionais enviadas pelos primos do Rio de Janeiro de Marta Ortigão Sampaio, na década de 1930, privilegia-se o carácter monumental modernista das urbes brasileiras, as maravilhas urbanas sobre as *naturais*.¹⁶³ Estava em jogo a “construção de um modo de olhar a cidade” onde “a arquitectura ganhou forma sobretudo com a prática de fotógrafos convocados para documentar as transformações nas cidades europeias da segunda metade do século XIX”.¹⁶⁴ Nessa época, consideráveis fluxos de migrantes estrangeiros vão para São Paulo, trabalhar no projecto de transformação da cidade

¹⁶¹ Os primeiros postais com fotografias no Brasil datam de 1891.

¹⁶² Mauricio Lissovsky refere a partir de Dubois em *O Ato Fotográfico*, que de alguma forma o índice não coincide com uma autenticação de um momento: “Dubois havia postulado, de certo modo, a separação entre esses dois campos: «O índice para com o ‘isso foi’».” Cf. Lissovsky, *A Máquina de Esperar*, pp. 207, nota 551.

¹⁶³ Nas comunicações que envolvem migrantes, os postais funcionam, como mencionarei mais adiante, como meio de transmissão de uma visualidade da “terra de acolhimento”, sendo um meio *do* e *para* o chamado processo de globalização. O sucesso do cartão-postal relativamente à difusão de vistas da cidade de São Paulo, parece prender-se tanto com o sucesso da fotografia à escala mundial, como com a expansão urbana e imensa necessidade de mão-de-obra que aí se fez sentir.

¹⁶⁴ Cf. Fernandes Júnior, “A Cidade Multiplicada”, pp. 42.

numa gigante metrópole económica e financeira; essas “novas configurações da vida urbana e a presença implícita da mão-de-obra artesanal do imigrante europeu são evidentes nas fotos de Gaensly desse período”¹⁶⁵. Projecta-se nas vistas, daquele que é considerado um dos primeiros mestres da fotografia no Brasil, um cosmopolitismo “europeizante”, uma prosperidade financeira, não sendo portanto surpreendente que algumas das vistas de Gaensly de São Paulo¹⁶⁶ tenham sido utilizadas pelo governo num programa de incentivo à imigração¹⁶⁷.

Os cartões-postais foram meios de construção de imagéticas urbanas, de visualidades atractivas para populações em busca de melhores condições económicas, e tiveram um uso ‘corrente’ na ‘formação’ de redes de migrantes — para aqueles que tinham já migrado, foram um instrumento de apelo à ‘vinda’ de amigos e familiares. Foram pois, meios de figuração das experiências migratórias e de aliciamento (declarado, ou não) à migração, ao transmitir *perspectivas* sobre esse novo *mundo*, ao promover a divulgação de um olhar ‘turístico’ sobre o mesmo:

(...) o cartão-postal foi o veículo que deu início ao processo¹⁶⁸ de globalização de um mundo que se internacionalizava pelo comércio, pelo fluxo migratório e agora pela imagem técnica, particularmente a fotográfica, que encontrou no postal seu suporte precioso para democratizar a cultura e conhecimento.¹⁶⁹

No Rio de Janeiro, a produção de postais recorreu muito às vistas produzidas por Marc Ferrez e Francisco du Bouc, enfatizando-se a renovação urbana na construção de uma iconografia da cidade¹⁷⁰. Então recentemente inaugurada, a 12 de Outubro de 1931, a estátua do Cristo Redentor, actualmente derradeiro símbolo do Rio de Janeiro para o resto do ‘mundo’, é naturalmente motivo de curiosidade e objecto de partilha postal. “Minha querida Marta, Com um gde. abraço envio-te este postal pra que tenhas uma ideia da imagem de Christo Redemptor”, escreve do Rio de Janeiro para Marta Ortigão Sampaio, no Porto, a sua prima Mariana, a 25 de

¹⁶⁵ Cf. Kossoy, “A São Paulo Fotogénica de Guilherme Gaensly”, pp. 17.

¹⁶⁶ As vistas de Gaensly não são uma excepção da época, uma vez que a projecção de um modernismo urbano através da fotografia é comum às produções de outros fotógrafos que operavam no Brasil na mesma altura, como Valério Vieira, Otto Rudolf Quaas, Vineiro Pastore e Aurélio Bechenni.

¹⁶⁷ Cf. Fernandes Junior, “A Cidade Multiplicada”.

¹⁶⁸ Segundo um anúncio da Almanak Laemnert de 1905, a Photographia União editava então 70.000 cartões postais no Estado de São Paulo, com milhões de exemplares. Cf. Fernandes Júnior, “A Cidade Multiplicada”.

¹⁶⁹ Fernandes Junior, “A Cidade Multiplicada”, pp. 44.

¹⁷⁰ De acordo com Paulo Berger: “A «urbe» que Pereira Passos transfigurava e Oswaldo Cruz saneava, exatamente no momento do auge da procura dos cartões-postais [reflete] como a urbe se civilizava e abandonava aspectos coloniais.» Cf. Berger, *O Rio de Ontem no Cartão Postal...*, pp. 9.

Novembro de 1931 [fig. 9]. Não só Mariana mas também Victor, tio de Marta Ortigão Sampaio e, como já mencionado, de Feliciano, envia regularmente a esta, de 1928 a 1931, postais de diversos pontos de vista e locais do Rio: do Grande Hotel Glória, da Urca, da praia de Copacabana em 1929, da Praça Marechal Floriano, da Catedral. Num dos postais que retrata a zona do Flamengo, surge um Zeppelin a sobrevoar os céus [fig. 10]. Encontrei referência a este ‘mesmo’ postal no texto “A Idade de Ouro: Cartões Postais e Aviação” da autoria de Renata Vasconcellos, que o descreve da seguinte forma:

... [um] Zeppelin aparece sobrevoando o bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, com a exuberante paisagem natural ao fundo, mas que deve ser analisada dentro da mentalidade da época, que pressupõe o domínio humano sobre a natureza, através do progresso científico-tecnológico.¹⁷¹

Não é de excluir que este postal faça de alguma forma ‘alusão’ ao próprio serviço postal que lhe dá sentido enquanto meio, uma vez que o dirigível terá servido, no Brasil, para distribuição postal durante alguns anos, (curiosamente, apenas para a correspondência internacional, que seria o caso), desde 1929/1930 até 1937. Sendo ou não o caso, o fascínio pela máquina enquanto exibição da racionalidade e feitos do homem moderno, não se dissocia do fascínio pela máquina locomotiva enquanto forma de reduzir as distâncias e nos transportar para diferentes mundos: a máquina e o cartão-postal.

¹⁷¹ Cf. Vasconcelos, “A idade de ouro: cartões postais e aviação”, pp. 78. Aí, o postal surge com a seguinte referência: “Propagando do progresso – testemunha Zeppelin sobrevoando Botafogo, RJ, 1930, ed. Leonor, p&b”.

*



A par do Rio de Janeiro e de São Paulo, várias foram as urbes em desenvolvimento em finais do século XIX e inícios do século XX, meritórias de vistas que traduzissem as suas novas “maravilhas”. Foi esse o caso de Salvador, Belém ou Manaus — como se viu nos postais enviados por portugueses na Amazónia para Portugal no início do século XX¹⁷², mencionados por Freyre em “Informação, Comunicação e Cartão-postal”. Freyre refere que esses cartões-postais “exibiam aos olhos do mundo e, particularmente, a olhos lusitanos, por mais analfabeto que fosse então o homem rústico da língua portuguesa preso à sua aldeia ou ao seu bairro, não só as belezas das paisagens da terra brasileira, como as obras de engenharia, de urbanização e de arquitetura que a vinham modernizando no sentido, aliás, de uma europeização nem sempre feliz e de uma ianquização nem sempre saudável.”¹⁷³ Acrescenta ainda que o “português fixado em Manaus ou em Belém, ainda mais que o fixado no Rio ou no Recife ou no Salvador daqueles dias, requintava-se em fazer inveja aos parentes e amigos que deixara em pacatas aldeias de Portugal, algumas docemente paradas no tempo, enviando-lhes cartões-postais em que brilhavam os progressos amazônicos sob a forma de docas, diques, edifícios, monumentos,

¹⁷² Não acedi directamente aos postais, apenas tomei conhecimento dos mesmos, das descrições das suas frentes e inscrições no verso, ao ler esse ensaio de Gilberto Freyre, que, como disse, menciona tê-los adquirido na década de 1960, na Feira da Ladra, em Lisboa.

¹⁷³ Freyre, “Informação, Comunicação e Cartão-postal”, pp. 152.

ingresias, arrosos de técnica moderna. Nem Lisboa nem o Porto possuíam então modernices iguais.”¹⁷⁴

Os postais adquiridos por Freyre remetem-nos para o contexto do ‘ciclo da borracha’ do início do século XX, que levou à Amazónia portugueses e outros estrangeiros atraídos pelas perspectivas económicas associadas à exploração da borracha seringueira. Este contexto de prosperidade económica estará na origem da ida de Joaquim Matta do Porto para a Amazónia no início do século XX, onde se estabelece como comandante da marinha mercante e constitui família com Raulina, indígena da região. Após a morte de Raulina, Joaquim e Maria, sua filha, irão a Portugal, em 1958, visitar os irmãos, tios e primos do Porto. Passado menos de um ano, Joaquim volta para a Amazónia devido a compromissos de trabalho. Maria vai grávida para Portugal e acaba por ter a criança no Porto, onde permanece durante mais de três anos, então com o filho, também chamado Joaquim. Voltam para o Brasil em 1961, não já para a Amazónia mas sim para o Rio de Janeiro, onde se juntam a Joaquim, que entretanto se tinha reformado e ido para aí residir. Do Rio, irão manter uma correspondência regular com a família em Portugal, pelo menos nos dez anos subsequentes. Uma parte substancial da correspondência recebida dos tios e primos do Porto era dirigida à ‘criança’ Joaquim. Em alguns desses postais, os tios do então menino tentam ‘apelar’ à memória de momentos passados juntos a passear no Porto, aludindo a símbolos representativos da cidade. Pode ler-se no verso de um desses postais [fig. 11]: “16-2-64 Enviamos-te a vista do Palácio de Cristal tirada de avião, para ver se te recordas de lá teres ido com a tia Mi e com a Terezinha ver os macacos. Manda dizer se gostaste”.

Este ‘apelo’ memorial é estabelecido através de uma correlação entre imagem e texto. Uma dada vista dá o mote para a menção textual à memória de uma vivência, visto a *fotografia* aludir a um referente — o lugar — mas não ao *momento* em que a experiência pessoal *nele* ocorreu. Então, a inscrição tenta filiar a imagem ao momento, à recordação pessoal pretendida. Essa recordação funciona como uma chamada de atenção para a *existência* de uma vivência — o postal torna-se uma superfície de apelo à construção de uma memória *comum* da experiência passada e, por essa via, é uma forma desejante de renovação de um afecto. Num outro postal, [fig. 12], enviado por outro familiar do Porto a Joaquim, na ocasião do seu sexto

¹⁷⁴ Cf. Freyre, “Informação, Comunicação e Cartão-postal”, pp. 152.

aniversário, surge “a vista da Avenida dos Aliados”. No verso explica-se a razão para a escolha dessa imagem: “para o vovô te mostrar aonde íamos tomar o autocarro que nos levava ao Monte da Virgem e assim vais conhecendo e não esquecendo alguma coisa da tua terra, não é assim?”. Vai-se ‘conhecendo e não esquecendo’ — mais do que um apelo a uma presentificação de uma memória que se assume (ainda) presente para que não seja futuramente esquecida, o postal serve, na sua dimensão referencial, não tanto para rememorar um momento no passado mas para simplesmente afirmar que esse momento teve lugar. E que, tendo acontecido, *agora* não se trata tanto de relembrar, mas de assinalar aquilo que não se deve esquecer enquanto símbolo de um vínculo. No caso, trata-se também de uma tentativa de estimular junto do menino o ‘conhecimento’ da terra natal, a terra da família.

Orlando Marques, português natural de Ermezinde, vai viver para o Rio de Janeiro em 1952. Na década de 1960 começa um namoro com Evely, brasileira descendente de portugueses e espanhóis, natural de Minas Gerais, com quem virá a casar. Em finais de 1962, Orlando viaja para Portugal, onde Evely nunca havia estado. Daí, envia-lhe para a morada conjunta no Rio de Janeiro postais de diferentes locais do país por onde ia passando [fig. 13 a 18]. Em alguns desses postais, enaltece as belezas das terras, descrevendo algumas das suas particularidades: “Porto 26/12/62, Evely / Beijos saudosos / Cheguei ao Porto após / tantos anos de ausência / festas e velhos amigos. / Mando-te este postal de / Espinho lugar aonde os velhos / vão viver somente estarem / esperando meu palpite. / Cidade de praia e cacinos / uma beleza. / Até breve meu amor, muito / breve. / Orlando” [fig. 17]. No seu conjunto, os seis postais enviados de Portugal — alguns com datas seguidas, contíguas —, sugerem uma tentativa de integrar o receptor (Evely) na vivência daquelas experiências (do emissor), *apesar* da distância, *apesar* da ausência, e *apesar* da ausência de referências que Evely tinha dessa realidade. Esses postais são simultaneamente meios para lamentar a ausência de Evely e uma forma de Orlando expressar o seu desejo de um dia a levar [fig. 13] àquele “país maravilhoso”. Nesse sentido, no segundo postal da série (seguindo a cronologia de envio), Orlando refere que falou sobre Evely aos seus “velhos” [fig. 14], que estes a “querem conhecer de qualquer jeito”, que esperavam a visita deles “no verão” e que (portanto) teriam “de pensar direito nessa viagem”. Estes postais são, portanto, formas de veicular uma promessa: de que num futuro próximo *aquelas* experiências seriam passíveis de ser partilhadas pelos dois.

Orlando escreveu no verso de um postal datado de 22 de Dezembro de 1962 [fig. 16]: “Evely: / Portugal é um / jardim florido plan- / tado à beira mar... / berço da nossa RAÇA”. A imagem das flores do Parque Dr. Manuel Braga de Coimbra parece metonimicamente significar Portugal no seu todo (“jardim florido”), o que por sua vez parece sustentar-se numa metáfora corrente no imaginário colectivo português: a do país como jardim à beira-mar plantado¹⁷⁵. Ao remeter a esse território, Portugal, a origem de uma raça que seria *também* a de Evely, Orlando parece supor a identificação de um território com (a origem de) uma raça, uma identificação que, no aparato da sua evidência, remete para uma ideia de ‘raça’ una¹⁷⁶. O pressuposto de que essa ‘raça’ seria a mesma de Evely, teria o seu fundamento na acção colonizadora portuguesa no Brasil, ou talvez no facto de Evely ter antepassados directos portugueses. Ora, no pressuposto da existência dessa (e de qualquer) unidade racial, dá-se uma necessária obliteração de qualquer *hibridismo* que perturbe a solidez dessa unidade. No caso, as *outras* origens de Evely (espanhola, mineira...), as que não podendo ser remetidas a uma origem ‘portuguesa’, inquietariam a consistência identitária dessa “raça” comum a Orlando. É dessa forma que se vocaliza um “nacionalismo banal”, um nacionalismo que se enquadra num manancial de discursos e acções que nos remetem para a popularidade do luso-tropicalismo se, tal como Cardão, partirmos do princípio que este “foi um modo [político-social] de imaginar uma «comunidade lusíada»”¹⁷⁷, expressa portanto nessa ideia de uma raça comum.

¹⁷⁵ A expressão vem do poema “A Portugal” de Tomás Ribeiro, publicado em 1892. Ainda hoje é uma metáfora socialmente operativa em Portugal.

¹⁷⁶ Sobre a questão da etnicidade, raça e nacionalismo, escreve Stuart Hall, a propósito do ‘dispositivo discursivo’ que legitimaria este último através daquelas: “Ethnicity is the term we give to cultural features – language, religion, custom, traditions, feeling for «place» – which are shared by a people. It is therefore tempting to try to use ethnicity in this «foundational» way. *Modern nations are all cultural hybrids*.”

It is even more difficult to try to unify national identity around race; first, because – contrary to widespread belief – race is not a biological or genetic category with any scientific validity. There are different genetic strains and «pools», but they are as widely dispersed within what are called «races» as they are between one «race» and another. Genetic difference – the last refuge of racist ideologies – cannot be used to distinguish one people from another. Race is a discursive, not a biological category. That is to say, it is the organizing category of those ways of speaking, systems of representation, and social practices (discourses) which utilize a loose, often unspecified set of differences in physical characteristics – skin color, hair texture, physical and bodily features, etc. – as symbolic markers in order to differentiate one group socially from another.” Cf. Hall, “The Question of Cultural Identity”, pp. 617.

¹⁷⁷ A expressão “nacionalismo banal” é de Michael Billig. Cf. Billig cit. por Cardão, *Fado Tropical*, pp. 38: “Partindo do princípio que o luso-tropicalismo foi um modo de imaginar a «comunidade lusíada», nesta investigação pretende-se escrever e interpretar um conjunto de acontecimentos que acenam o «nacionalismo banal». Segundo Michael Billig, «o nacionalismo banal opera com palavras prosaicas e rotineiras, que encaram a nação como um dado adquirido, e que, ao fazê-lo, habitam-nas.”

Então, um modo passível de atravessar as condutas e acções afectivas dos ‘quotidianos’ à distância onde a fotografia serviu como meio de comunicação.

*



Semanas após a redacção deste postal, Orlando escreve a Evely do Porto, destacando que na imagem [fig. 18] surge a orla marítima da cidade, banhada pela luz de um “sol de Inverno” — seguramente distinto *daquele* que na mesma altura do ano se faria sentir em Copacabana, onde Evely se encontrava e onde era Verão. A luz incidente sobre o passeio marítimo apresentava *seguramente* um sol de Inverno, visto este postal ter sido *enviado* em Dezembro, altura de início do Inverno em Portugal. E de algum modo, era indiferente se aquela luz era *efectivamente* a de um “sol de Inverno”, ou seja, era indiferente se a fotografia que deu origem ao postal foi realmente tirada no Inverno. É o agenciamento do postal *em função* de um determinado contexto (discursivo) que aponta para a realidade do seu referente. Dito de outra forma, a potência referencial do fotográfico foi mobilizada, mas essa mobilização não serve para destacar um momento *alusivo* ao acto fotográfico; faz-se uma apropriação do referente em função das circunstâncias do relato, em função do presente enquanto tempo da escrita e do envio: diz-se (não “isto foi”, mas mais propriamente): “isto é”.

Esta diferente função temporal, referencial, do cartão-postal em relação ao “isto-foi” barthesiano parece constituir um dos usos mais idiossincráticos do formato postal enquanto dispositivo fotográfico. Em suma, o valor da imagem não reside tanto na sua capacidade em presentificar uma experiência passada — como vimos de certo

modo em relação à fig. 11 —, mas na sua capacidade em partilhar (criando?) uma afectação a partir de um elemento desconhecido ou, pelo menos, não familiar, para o receptor. O valor e precisão documental da imagem, a evidência pró-filmica¹⁷⁸, serve na medida em que se adapta à circunstância e ao contexto do próprio envio. Dito de outra forma, o estatuto de verdade da imagem vale na medida em que é passível de ser apropriada pelo relato de uma correspondência momentânea que pretende, precisamente, fazer *corresponder* o presente. No dispositivo de um cartão postal, a fotografia de uma vista funciona como uma imagem relativamente *atemporal*, esquiva em relação a uma datação, e é isso que parece capacitá-la a transmitir uma memória de uma vivência actual, de uma experiência enquanto actualidade.

Do conjunto de documentos e da correspondência de Orlando que consultei, constam alguns postais que lhe foram enviados por um amigo português que assina Micas. Num deles [fig. 19], datado de 11 de Agosto de 1967, Micas parece ter escrito da Praia da Luz para o Rio de Janeiro: “Ó Orlandelles! Aqui vai mais um, para a colecção «sau / dosa Europa — saudades de / Portugal!»...”. O saudosismo da terra natal, enquanto estereótipo da condição de ‘emigrante’, surge ironicamente associado ao gesto de colecionar (vistas) via cartão-postal; como se a visualidade enformada no cartão-postal constituísse uma superfície de projecção nostálgica — uma evocação melancólica de um Portugal à distância. Como mercadoria que é, o cartão-postal permite a satisfação temporária de uma vontade de experiência, inclusivamente, a ‘experiência’ da terra natal. Mas rege-o o signo da incompletude, do fragmento. Ou seja, parece instigar uma permanentemente necessidade de apropriação imagética do mundo, no caso, o colecionismo do *mundo* conhecido mas do qual se está ausente.

¹⁷⁸ Pró-filmico é uma expressão de André Bazin que designa aquilo que é disposto em frente da câmara. A expressão é usada por Christopher Pinney, e, aplicada à fotografia, serve para pensar a questão da veracidade documental a partir da própria noção de pró-filmico. Esta refere-se, portanto, aos elementos que surgem na imagem e que podem ser confrontado com o seu sentido histórico e factual. Cf. Pinney, “Seven theses...”, pp. 241.

*



O momento da *ida*, a viagem correspondente a uma longa viagem de navio, foi algo a que aludiram¹⁷⁹, de formas diversas e em contextos muito distintos, vários dos informantes com quem conversei. Rito de passagem, momento simbólico de ruptura com uma vida passada, ou marco narrativo inaugural no seio de um dispositivo discursivo — que instiga, *mais* ou *menos*, ao relato de uma história de um percurso migratório —, a viagem de navio é associada a uma dupla provação individual, física e psicológica. Esta provação é antecedida de um conjunto de acções, preparativos e emoções associados à decisão de partir, como a compra da passagem (ou mesmo a ida clandestina, infiltrada...), os trâmites burocráticos (como obtenção de carta de chamada e documentação necessária), as despedidas dos amigos e familiares. Embora estes sejam episódios cuja importância é destacada nos relatos, raramente pareceram ser propícios à produção de fotografias.

Em 1952, em vésperas de embarcar para o Brasil, Orlando Marques envia de Lisboa para Ermezinde um postal à sua mãe, Ricardina [fig. 20]. Justifica o envio como forma de mostrar a embarcação que o levaria até ao Brasil. Esse momento de antecipação da viagem também se figura como ocasião para a transmissão de uma mensagem de conforto e esperança, não só em relação ao futuro na “tão ambicionada terra”, como em relação à brevidade das comunicações vindouras. Lê-se no verso do postal: “Querida mãe: / Eis aqui o barco que / me conduzirá à tão / ambicionada terra

¹⁷⁹ “Migrant stories, as Alistair Thomson (1999) argues, ‘have always been a central part of the migration experience: in the imagination of possible futures; during the physical process of passage; and as migrants have lived with and made sense of the consequences of their migration.’ Cf Chamberlain e Leydesdorff, “Transnational families...”, pp. 233.

aonde / espero vencer. / O mais breve possível lhe direi as suas ma- / ravilhas. / Tenha a firme / confiança. / Beijinhos deste seu / querido filho – Orlando / 8-10-52”. Se é a transmissão de uma imagem da embarcação aquilo que parece justificar o envio do postal, este é ainda o *pré-texto*, ou seja, o prelúdio ou gesto inaugural de uma correspondência postal em que mesmo a antecipação da experiência é digna de consideração. A mera existência deste cartão-postal — trata-se de um produto aparentemente disponível para venda em Lisboa, em 1952 — é sintomática da importância que o fenómeno migratório para o Brasil tinha na sociedade portuguesa da época, do seu impacto no imaginário colectivo. Ao fenómeno, o mercado (de *souvenirs*) responde *com* e simultaneamente reflui *no* imaginário, tentando traduzir a *etapa* da viagem num produto visual. Tenta-se transmitir a experiência da etapa que se representa, instigando-se à comunicação da vivência que se antecipa.

*

Henriqueta Henriques, portuguesa residente em Niterói que migra de Alcobaça para essa cidade do estado do Rio de Janeiro em 1968, mostrou-me uma fotografia *tirada* momentos antes do embarque em Lisboa nesse mesmo ano. Na imagem [fig. 21], Henriqueta surge ladeada de amigos e familiares que foram ao seu encontro no cais para se despedirem. Actualmente, esta imagem tem pelo menos dois suportes. Figura numa publicação que é um misto de livro de receitas e biografia da própria Henriqueta, e está pendurada na parede de um dos salões do seu restaurante em Niterói, entre um vasto conjunto formado por outras fotografias pessoais e da família. ‘Ambos’ os exemplares terão sido impressos a partir de um ficheiro digital, por sua vez feito a partir da primeira prova fotográfica em papel. A *re-utilização* desta imagem de Henriqueta por Henriqueta, os seus vários usos — fotografia pessoal, *memorabilia* num restaurante, ilustração num livro sobre a sua própria vida —, faz dela um corpo-presente, uma superfície de projecção de um discurso sobre ‘si’ onde a condição de imigrante portuguesa no Brasil é susceptível de se activar discursiva e imagetivamente. Constitui-se como momento simbólico de uma partida dentro de uma visualidade e narrativa de vida pautada pelo sucesso de um trajecto migrante, bem como pela construção de um espaço transnacional, entre Portugal e o Brasil.

O termo transnacionalismo tem servido como ferramenta conceptual desde meados da década de 1990, para designar “processos pelos quais os migrantes forjam e sustentam relações sociais de diversas ordens que unem as sociedades de origem e de

acolhimento.”¹⁸⁰ Assinale-se que o transnacionalismo é aqui perspectivado na dimensão ‘trans’ que efectivamente comporta para circunscrever atravessamentos de fronteiras geográficas, culturais e políticas, relações plurais estabelecidas por migrantes num espaço então tornado híbrido, entre um *aqui* e *ali*, e que se reflectem, aliás, se dão (também) na correspondência de imagens fotográficas¹⁸¹.

E voltando à fotografia de Henriqueta no cais em Lisboa: a sua própria produção num momento de despedida contém, como toda a fotografia que visa assinalar um momento, um gesto projectual — etimologicamente, ‘algo que se lança para a frente’ — de rememoração, intenção de criar uma sinalização para o futuro de uma despedida de uma vida que se antevê como passada. Inscreve o presente, já visto como potencial expressão de passado, *para e no* futuro.

*

Tanto o postal de Orlando correspondente à fig. 20, como esta fotografia de Henriqueta, se referem de formas distintas ao período *mais* ou *menos* anterior ao embarque de Portugal para o Brasil, à viagem. No postal, é o texto que melhor o indicia, na ‘fotografia’, é então a *própria* imagem. Nas conversas que tive com portugueses migrados no Brasil, estes referem-se mais geralmente ao desembarque e não tanto ao embarque, como momento memorável no âmbito de um trajecto migratório, uma vez que o associaram à expectativa de encontro com familiares, amigos ou conhecidos, de activação da sua rede de contactos, à percepção inicial da ‘nova’ terra e a um sentimento de tensão perante a possibilidade de um irremediável desencontro em terra estrangeira... Mas, à excepção de um retrato de Orlando [fig. 22] referente não *exactamente* ao momento de desembarque mas ao imediatamente precedente, não encontrei outros registos fotográficos desses momentos nos fundos

¹⁸⁰ Tradução minha de parte de: “We define «transnationalism» as the processes by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement. We call these processes transnationalism to emphasise that many immigrants today build social fields that cross geographic, cultural, and political borders. Immigrants who develop and maintain multiple relationships – familial, economic, social, organisational, religious and political – that span borders we call ‘transmigrants’. An essential element of transnationalism is the multiplicity of involvements that transmigrants sustain in both home and host societies”. Cf. Basch, Glick-Schiller, e Szanton Blanc, *Nations Unbound...*, pp. 7.

¹⁸¹ Ver ainda Vertovec, *Transnationalism*, pp. 3: “New technologies, especially involving telecommunications, serve to connect such networks with increasing speed and efficiency. Transnationalism describes a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual – arena of activity.”

pesquisados. Este retrato de Orlando foi feito ainda no interior do navio representado no cartão-postal da fig. 20, e à semelhança daquele foi enviado à sua mãe. Lê-se no seu verso: “Esta foi tirada no navio na / Baía do Guanabara, quando / estava para sair no Brasil. / Com muitos beijos, ofereço / à minha santa mãe. / Orlando Marques / 9/12/52”. Não sabemos se esta data se refere ao momento de produção da imagem ou ao dia do seu envio, os quais dificilmente coincidiriam. Seja como for, a inscrição supõe um deslocamento temporal em relação ao presente pelo narrador-sujeito, personificado na imagem. Esse indivíduo surge simultaneamente como protagonista e narrador de um percurso, e como espectador do seu próprio retrato; é narrador de *um* si próprio, qual personagem no momento do desembarque; refere-se a si próprio no interior de uma acção, o que supõe um distanciamento do eu-narrador perante o eu da fotografia. Também este acto fotográfico parece conter algo de prospectivo: o momento do desembarque que se adivinha é, de antemão, pressentido como possível etapa de um percurso pessoal a ser valorada, etapa a partilhar ou para revisitação futura ainda *antes* de ter acontecido. Neste sentido, o *souvenir* fotográfico pode implicar um cálculo, uma previsão, em função de uma possibilidade de complicação e adensamento das temporalidades: no seio de uma experiência opera-se um deslocamento desta, de forma a que ela *devenha*, a que se torne um objecto e superfície de rememoração. E para que a *coisa*, a fotografia resultante, se torne *naturalmente* num agente de transmissão dessa experiência deslocada e, logo, em grande medida formada pelo próprio acto fotográfico. Experiência-coisa, coisa-experiência.

*

As figuras 23 e 24 correspondem a dois retratos de Zulmiro Medeiros feitos em estúdio após a sua ida de São Miguel para São Paulo na década de 1950. O primeiro terá sido realizado pouco tempo após a sua chegada à grande cidade, o outro terá sido feito cerca de dez anos mais tarde, também em São Paulo. Zulmiro envia esses retratos de São Paulo “como recordação” para a sua mãe em São Miguel. No primeiro surge de camisa branca, cigarro na mão e ar rebelde, personificando algumas das posturas e iconografias da subcultura norte-americana, internacional, da época: a dos *teddy boys*. No segundo retrato surge com um ar mais solene: veste fato e gravata, tem o cabelo alinhado, puxado para trás, assume uma postura estática e sóbria em frente a uma lareira. Ambos os retratos foram feitos em estúdio (no mesmo estúdio?)

cujo cenário parece aludir à opulência de um salão burguês de arquitectura neo-clássica. Se na primeira das imagens, a figura de Zulmiro parece impor-se ao espaço, como que expressando o seu direito a *ele*, na segunda fotografia parece pretender antes inserir-se nele, ser seu legítimo, e então discreto, habitante¹⁸².

O estúdio fotográfico surge aqui como lugar para o fabrico — mais do que para o reflexo — de uma *nova* imagem de si. Além de serem actualizações da imagem do sujeito no seu novo contexto de vida, estas fotografias parecem ter valido como sinais de conquista social e material, naturalmente associados à condição migrante da época e contexto económico e sócio-cultural da década de 1950.

Referi-me anteriormente à imagem enviada pelos irmãos de José Cordeiro, onde estes lamentavam as duras condições económicas encontradas em São Paulo, mas em cuja superfície surgiam de “terno” (fato) e “gravata”. Também esta parece ter sido um meio de projecção de uma imagem de um ‘eu’ que é sujeito de uma nova narrativa de vida *possível*. Esse ‘eu’ *dá-se* a uma nova configuração visual num novo contexto de vida, à construção e à possibilidade de uma *diferença*. Se essa configuração se joga num espaço transnacional — de uma correspondência postal à distância —, vai muito além de uma representação identitária binária, oscilante entre a pertença a um país *ou* a outro, a um acordo de estereótipos rígidos, duais. Aliás, o que destas imagens se destaca não é a ostentação a uma pertença nacional específica ou conjugada com *outra*, mas uma imagem de si como homem moderno que habita um mundo urbano e cosmopolita.

Do conjunto da correspondência entre Orlando, no Brasil, e Ricardina, sua mãe, em Portugal, faz parte um retrato de Orlando a caminhar numa rua em São Paulo [fig. 25] — antes de se instalar no Rio de Janeiro, Orlando mora em São Paulo

¹⁸² No capítulo ‘Angústias do Parecer’ de *Figuras do Espanto...*, Pedro Miguel Frade realça que a fotografia é simultaneamente “artificie e objecto” de uma “dimensão socialmente fixada da apresentação” de si ao longo do século XIX [e, diria, XX, ainda]. Frade faz a genealogia dos princípios sócio-políticos que possibilitaram a emergência da importância de uma apresentação de si através da fotografia, destacando as expectativas de uma classe pequeno-burguesa de construção da própria imagem nos estúdios de fotografia, através da sua identificação com imagens modelares prévias; trata-se, portanto, de *fazer parecer* um estatuto que não se tem socialmente. Frade destaca que a fotografia é simultaneamente utilizada como meio para o estabelecimento das convenções sociais e espaço para uma “fantasiosa conformidade na imagem”. Cf. Frade, *Figuras de Espanto*, pp. 201-204. Na época em que Zulmiro fará este retrato, a fotografia (sobretudo através da circulação de periódicos), tem no cinema e sobretudo na televisão, meios não exactamente concorrentes mas seguramente complementares para o estabelecimento da aparência das convenções sociais. Contudo, o meio fotográfico é agora ainda o meio por excelência para a vivência de uma exploração e projecção de uma auto-imagem.

durante uns meses. A inscrição elucidada o sentido da imagem que, por sua vez, serve de prova à descrição de um quotidiano de trabalho numa grande urbe onde se procura vingar. “Em 22-11-53 Esta foto foi tirada numa das ruas de São Paulo, às primeiras horas da manhã começando a luta pela vida... (?) pelo monstruário debaixo do braço. Especialmente para si, foi tirada para lhe oferecer pelo seu 45º aniversário natalício em 5/12/53. Ainda é brôto... muito nova... Estas passadas longas e pernas (?) acompanham o pensamento constante... Minha sta. Mãe, aqui além-mar, esperança (?) confiai em mim... saudades e um abraço de seu filho Orlando”, está escrito no verso. A produção de uma imagem aparentemente *espontânea* da vida agitada da rua numa grande metrópole, a transmissão de uma ideia de banalidade, do ‘ordinário’, é motivo de oferta, prova de lembrança por ocasião do aniversário da mãe de Orlando. É também uma forma de dar a conhecer *além* as palavras usadas *ali*. No caso, Orlando refere-se à mãe como ainda sendo “brôto”, ou seja, “nova”, fazendo da superfície do papel um micro-espço efectivamente translocal, transnacional, onde ocorre a clarificação de termos sinónimos de uma outra língua que é a mesma: o português do Brasil.

*

No *corpus* das imagens enviadas do Brasil para Portugal ou vice-versa, constam vários retratos individuais; a sua existência coincide, com alguma frequência, com os casos em que o acto migratório foi individual. O exemplar mais antigo de um retrato pessoal destes é uma *carte-de-visite* [fig. 26] de Victor enviada do Rio de Janeiro em 1898 à sua irmã Estela e cunhado Vasco, ambos residentes na cidade do Porto. Por circunstâncias técnicas e económicas, uma *carte-de-visite* é um objecto mais raro e precioso do que a maioria dos suportes fotográficos subsequentes¹⁸³. No seu contexto de produção — que corresponde a meados até finais do século XIX, ou ainda, primórdios do século XX — constitui, não raramente para aqueles que tiveram a oportunidade de se fazer retratar, a sua única representação fotográfica ao longo da vida ou, pelo menos, durante anos. Este suporte fotográfico feito exclusivamente em estúdio, dispendioso, é posteriormente substituído pelo *cliché* fotográfico, mais facilmente reproduzível e menos dispendioso, que torna mais fácil a produção de várias imagens *concomitantes* — concorrentes (?) — de um mesmo indivíduo. Então, o estúdio deixará de ser o espaço exclusivo da fotografia-*souvenir*; agora também a

¹⁸³ Sobre a raridade e carácter oneroso das *cartes-de-visite*, cf. Frade, *Figuras...*, pp. 193-203.

rua, a *paisagem*, a casa, se imiscuem na objectiva, reconstituindo o objecto humano como actor em *sequências* temporais e *momentos* particulares, sujeito dos espaços, indivíduo imiscuído numa experiência, como é reveladora a imagem de Orlando numa rua em São Paulo [fig. 25].

A textura, formato e a quantidade de mancha ‘em branco’ da *carte-de-visite* de Victor não parecem convidar a *muito mais* em termos de inscrição do que à marca de uma personalização. A inscrição é aqui uma (dupla) marca do sujeito, endereçamento específico — ou melhor, marca de singularidade(s): do destinatário, do emissor, da atenção do emissor votada ao destinatário. Enquanto *souvenir*, forma de sinalizar um afecto e constituir uma forma de presença com quem está distante, a *carte-de-visite* parece fazer uso de uma estrita economia textual. A inscrição simplesmente personaliza e re-indicializa um gesto afectivo, reforça a dupla presença e presentificação do sujeito — simultaneamente, dá-se *algo* e um *alguém*, e assinala-se a própria dádiva; a assinatura, a *dedicatória*, confere “uma autenticação e sublimação desse «eu» impessoal” do “duplo estatístico do ego” da fotografia usada institucionalmente como meio de identificação¹⁸⁴. A assinatura, as palavras do *próprio* forçam a interpelação do *outro* e uma apresentação de si.

É uma questão, também, de conferir um sêlo de autenticidade: pelos meios de uma sobreposição, uma espécie de dupla exposição (uma escrita sobre uma escrita — um nome que chama pela voz presente audível e performativamente refere uma ao dador mostrado numa fotografia silenciosa), uma pessoa nota, e dá notícia, que esta fotografia foi apresentada pelo sujeito na fotografia (...)¹⁸⁵

*

¹⁸⁴ No capítulo seguinte abordarei os usos pessoais, apropriações de fotografias de identificação. Tradução minha de um pequeno excerto de uma intervenção de Michael Wetzel numa conversa com Jacques Derrida sobre fotografia: “Corresponding to Benjamin’s famous thesis, there was also the mass exploitation of the means of reproduction: there is the emergence of statistics, of large numbers, of the median and the mediocre. Heidegger speaks of this with his expression «*das Man*»—«the they.» In these circumstances, what one can see in photographs is not the I or the ego but rather «the they,» the aspect of the ego that corresponds to the impersonal «one,» that is, the statistical double of the ego. This was the historical moment giving rise to processes of comparison and identification (as in Bertillon’s data on criminals), of pathological and ethnological (etc.) typologies or, to use Heidegger’s term, the *Gestell*, «enframing.»”. Cf. Derrida, *Copy...*, pp. 26. Para Derrida, a posição de Benjamin é incerta relativamente à crença no estatuto de verdade da imagem enquanto registo: “It is unclear whether Benjamin is describing a fact that he believes, or a more or less fantasmatic assumption that one pretends to credit, when he calmly states that photography makes it possible “for the first time” to fix durably and without any ambiguity the traces left by a man.” Cf. Derrida, *Copy...*, pp. 46.

¹⁸⁵ Tradução minha de: “It is a matter, too, of affixing a seal of authenticity: by means of a superimposition, a kind of double exposure (a writing upon writing—a name that calls for the audible present voice and performatively refers one to the giver shown on a silent photograph), one notes, and gives notice, that this photograph has been presented by the subject in the photograph (...).” Derrida, *Copy...*, pp. 23.

Como eventualmente já referi, a fotografia ‘automática’ potencia não só a partilha de um retrato, como a partilha de um ‘eu’ numa acção, e alguns retratos pesquisados parecem ter particularmente visado a partilha de elementos, acções e vivências no novo país. Numa outra foto enviada à mãe onde surge na praia de Copacabana, [fig. 27], Orlando assinala a esferográfica, na frente da imagem, o prédio onde se situava o apartamento onde morava na época. Literalmente, *contextualiza* aí um elemento da vista: “A minha santa / mãe... ofereço esta foto olhan / do para o Horizonte... mas por mais / que olhe, não consigo encontrá- / la... / Em pensamento, eu / vejo-a... assim, atenu-o / minha dôr. / Esta foto tem 8 dias. / Beijos e abraços / de seu querido filho / Orlando Marques / Rio Brasil / 31/7/58”.

Esta inscrição parece visar expandir o campo das possibilidades imaginativas de quem ‘ficou’ dando-lhe premissas figurativas para a projecção de *formas* da nova vida de quem ‘foi’. A imagem fotográfica serve, deste modo, para fundar as bases imagéticas em relação às novas vivências dos entes queridos; a imagem é um quadro, um limite a partir do qual se supõem *aspectos* dessa outra vida, e a inscrição do verso faz dela agente de transmissão de uma falta. Orlando surge aí como uma personagem que busca pela mãe ausente, cuja distância a imagem simultaneamente denuncia e tenta ludicamente suplantar. Se narrativamente *logo* se revela a impossibilidade de se ultrapassar a distância imposta ‘pelo oceano’ e obter uma visão *real* da mãe, Orlando assegura, contudo, vê-la “em pensamento”, o que atenuaria “a dor” causada pela distância. Essa imagem no pensamento, uma imagem sem suporte¹⁸⁶, torna-se um *meio* para atestar perante o outro que se sofre com a sua ausência. Já a própria fotografia é um outro tipo de imagem medial, pois situa-se *entre* essa imagem de alguém no pensamento e a sua visão *real*. A visão real seria obviamente, ao nível deste enunciado, a imagem ideal. Enquanto coisa-imagem, a fotografia permite atenuar a ausência da visão ‘real’, a ideal ou idealizada, e dar substância à imagem do desejo, a imagem no pensamento.

Orlando faz questão de assinalar que a fotografia teria na altura do envio oito dias: simultaneamente transmitia uma imagem de um ‘eu’ actualizada e uma imagem de si numa vivência e num sentimento *com* actualidade.

*

¹⁸⁶ A temática da imagem sem suporte medial foi desenvolvida por Belting em *Antropologia da Imagem*.

A missiva fotográfica, embora pareça ser sobretudo meio para lamentar a distância entre os que foram e os que ficaram, é mais uma forma de a suplantar através da criação de um espaço relacional alternativo. É difícil vislumbrar hoje este espaço construído no passado sem ser através da relação entre imagem e legenda/dedicatória. No verso de um retrato [fig. 28] enviado em 1958 por Margarida Theresa de Niterói, para onde tinha ido em 1956, para a ilha da Madeira, podemos ler: “este é para a mãe / receba minha visita / já que não / posso ir pessoalmente comer / umas uvinhas e uns figuinhos / [peço] a Deus (?) mãe eu não / mande para ninguém que / eu não fiquei bem receba / um beijinho e um para o pai e muitas saudades”. Ao referir as saudades sentidas de elementos que podemos considerar típicos da terra natal, das coisas (não apenas dos entes queridos) de *lá*, a fotografia torna-se um espaço transitório, *entre o cá e o lá*. Torna-se uma possibilidade de presença, uma lembrança e conjuramento de uma vivência partilhada, a expressão de uma proximidade.

*

A fotografia correspondente à fig. 29 retrata Maria de Lourdes e foi enviada pela própria de Lisboa a Vitor Ramos, seu filho, que se instala em São Paulo depois de alguns anos a viver em Paris, onde se encontrava em fuga à perseguição política do regime do Estado Novo português. Em São Paulo, Vitor tornar-se-á professor de Literatura Francesa na Universidade de São Paulo. Esta fotografia é enviada com o intuito específico de fazer *figura de corpo presente* no casamento de Vitor com Dulce Helena (é para se casar com Dulce Helena que Vitor migra de Paris para São Paulo). Uma vez que a mãe de Vitor não tinha possibilidades de assistir presencialmente à cerimónia, a imagem é tornada índice de uma ausência, com clara função deíctica, e estabelece, simultaneamente, uma forma de co-presença.

Em *troca*, Vitor irá enviar à mãe várias fotografias que documentam o evento [fig. 30 a 33]. No texto que acompanha uma dessas imagens [fig. 31], aponta explicitamente para a presença do retrato da mãe no casamento, provando que aquele foi devidamente utilizado para o fim a que se destinava. Enquanto meio de construção de uma dinâmica comunicativa que tenta contornar a ausência, a imagem de Maria de Lourdes instigou ao uso de uma outra fotografia que atestava o seu bom uso, em jeito de prelúdio de uma *mise-en-abîme* fotográfica, imagética e narrativa.

*

Até à década de 1960, as migrações de Portugal para o Brasil eram frequentemente de tipo masculino e individual, ou foi relativamente comum a partida ‘do’ homem (marido, pai) anteceder a do restante núcleo familiar, de forma a garantir condições materiais e burocráticas que facilitassem a ida posterior dos outros membros da família. Este contexto migratório originava separações *provisórias* no seio de um casal que chegaram a durar vários anos, ou que se perpetuaram ao longo do tempo¹⁸⁷. Este tipo de separações foi particularmente propício ao conjuramento de uma vivência conjunta através de fotografias e cartas.

Eugénia Fernandes esteve distante do marido Marcelo durante cerca de três anos, de 1957 a 1960. Marcelo migra inicialmente para a Venezuela, mas acaba por se instalar em Niterói, Brasil, enquanto Eugénia permanece na ilha da Madeira com o filho pequeno de ambos, nascido já após a partida do marido. Entre cartas e fotografias, Eugénia envia a Marcelo para Niterói [fig. 34] um retrato seu feito num estúdio no Funchal com a criança, Manuel António. Na foto, Eugénia revela temor pela vida do menino que na época estaria doente, e faz menção a uma pulseira oferecida por Marcelo que estaria visível na imagem, no pulso da criança. A fotografia é não apenas um *souvenir* por si só, como é neste caso uma representação privilegiada das trocas materiais e afectivas em jogo nos percursos migrantes, prova dos trânsitos e usos de outros *souvenirs*: dádiva que comprova o apreço pelas dádivas, e nesse sentido, contra-dádiva.

Enquanto *souvenir*, oferenda, objecto de troca, a fotografia parece ter sido objecto de uma particular demanda nas correspondências amorosas, meio para os casais melhor imaginarem “as suas vidas como se desenrolando no mesmo palco”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Roland Barthes escreveu sobre a ausência do outro “homem” em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: “Historicamente, o discurso da ausência é suportado pela Mulher; a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o Homem é libertino (ele navega, draga). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora a ficção, pois tem todo o tempo à sua disposição; tece e canta; as Fiandeiras, as Canções de tela exprimem ao mesmo tempo a imobilidade (através do romance da roda) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, ondulações marinhas, cavalgadas). Assim, todo o homem que fala da ausência do outro declara-se *do lado feminino*: este homem que espera e que sofre está miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos *em que existe o feminino*.)” Barthes, *Fragmentos...*, pp. 52 e 53.

¹⁸⁸ Tradução minha de parte de: “The key to success for migrant couples was, however, in managing to maintain transnational marriages. And the key to *that* success ‘hinged on a couple’s ability to integrate their individual gender dramas and to imagine their lives as unfolding on the same stage.’” Cf. Chamberlain e Leydesdorff, “Transnational families...”, pp. 236.

A troca de muitas cartas entre Dulce Helena e Vitor Ramos anteriores ao seu casamento, quando, após se conhecerem em Bucareste, Dulce retorna a São Paulo e Vitor a Paris, (onde permanece durante dois anos até ir para São Paulo), dá-se como um efectivo namoro. Dulce especifica numa carta que Vitor deveria enviar-lhe um retrato seu, e que este deveria ser um ‘bom’ retrato; como se essa correspondência necessitasse de regras tácitas, aparentemente fundamentais para o bom sustento da relação¹⁸⁹. O poder de construção de uma relação não estava portanto sob exclusiva responsabilidade da palavra escrita, mas também a cargo da representação fotográfica. Na declaração de Dulce, a visão de um rosto ‘conforme’ a uma imagem mental respectiva parece uma prerrogativa fundamental ao processo de namoro. Dessa troca postal restam hoje fragmentos em São Paulo — na posse dos filhos de ambos estão quase todas as cartas remetidas por Vitor e quase nenhuma de Dulce (que as teria enviado para Paris); uma passagem é particularmente reveladora da importância da fotografia na imaginação de uma presença e evolução dos contactos “pessoais”, como forma de virtualizar o namoro: “o teu retrato está aqui a olhar-me com tanta malícia que parece dizer: Tá bem, pois sim, mas se você parasse com essa «chateação» e me desse um beijo, hein?... E ele tem razão. Ponho-me aqui a falar de literatura, quando em frente de mim está a vida e o amor. Adeus, querida, aí vai o beijo pedido e outro mais, mais longo, por minha conta. Vitor.”

O que parece esta passagem assinalar? Que a ausência do ‘outro’ denunciada pelo retrato fotográfico e que este tenta ao mesmo tempo superar, é compensada por uma manifesta simulação de que este retrato é presença “viva” e amorosa, permitindo-se que a imagem virtualize o contacto íntimo. Este ‘fragmento de um discurso amoroso’ parece indicar a existência da doçura do acto de correspondência amorosa, ao *distribuir-se* “um sujeito de enunciação e um sujeito de enunciado que não param de se permutar, na doçura do seu ser um enunciado nu na boca do outro, e que o outro seja uma enunciação nua na própria boca.”¹⁹⁰ Numa das cartas de Vitor para Dulce Helena, este refere ter mostrado alguns dos seus retratos fotográficos à mãe, que o

¹⁸⁹ Sobre a carta de amor e sua dinâmica comunicativa, escreve Barthes: “Como desejo, a carta de amor aguarda resposta, sem a qual a sua imagem se altera, transformando-se noutra. É isto que, com autoridade, o jovem Freud explica à noiva: «Não quero, porém, que as minhas cartas fiquem sempre sem resposta e, se não me responderes, deixarei imediatamente de escrever. Perpétuos monólogos a propósito de um ser amado conduzem a ideias errôneas que atingem as relações mútuas e fazem de nós uns estranhos quando novamente nos encontrarmos e vemos as coisas diferentes das que, sem nos certificarmos, imaginávamos.» Barthes, *Fragments...*, pp. 60.

¹⁹⁰ Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 177.

tinha recentemente visitado em Paris, e acrescenta: “como esperava os teus retratos representaram-te condignamente e a minha mãe simpatizou muito contigo. Ficou além disso muito satisfeita com minha ideia de constituir família em breve. E só lamentou, como é natural, que São Paulo fique tão longe de Portugal”. Também aqui a fotografia se revela um meio essencial de familiarização e apresentação, de tal forma que viabiliza uma afectação pelo outro, como se tivesse havido uma interacção pessoal.

Não só na activação de um namoro ou conjugalidade após uma separação física a troca de fotografias teve um papel fundamental, como também foi meio ‘absoluto’, a par da carta, de conjugalidade; daí que os casamentos por procuração, sejam chamados também de casamentos por *fotografia*, feitos à distância e apesar da distância... Creio ter já referido não ter sido o caso de Dulce e Vítor, que se tinham conhecido pessoalmente em Bucareste, num encontro da Internacional Comunista, em 1953. Contudo, foi o caso de Manuel Paiva que, não tendo sido meu informante, o refere num testemunho ao Museu da Pessoa. Manuel relata nesse portal o quão perplexas ficaram as “moças lá do consulado” de Portugal ao pretender efectivar o casamento com uma desconhecida. Da sua descrição lacónica do namoro, fica-nos a importância do envio de fotografias no processo, efectivos meios de conhecimento mútuo: “Eu não conhecia ela lá de Portugal. Ela estava em Portugal, mandou a fotografia, eu mandei a fotografia. Casamos por procuração”. Se a “relação põe em contacto duas imagens”¹⁹¹, também duas imagens podem por em movimento uma relação. Também Márcia Fernandes, filha de Eugénia, mencionou casos semelhantes de casamentos por procuração de membros da comunidade portuguesa de Niterói na década de 1960 e 1970. Referiu-se a estes para exemplificar o carácter endogâmico dessa comunidade, onde era comum preferir-se o casamento por procuração, entre desconhecidos ou praticamente desconhecidos, desde que fosse entre portugueses.

Também a relação conjugal que os avós transmontanos de Bianca Bernardo, minha informante, mantiveram via postal durante anos, aliás, durante décadas, é particularmente reveladora dos poderes da fotografia na *virtualização* das relações humanas. António José Bernardo foi para Moçambique na década de 1960 enquanto membro do exército português no contexto da guerra colonial. Instalou-se em Moçambique e aí permaneceu após a independência do território de Portugal e

¹⁹¹ Barthes, Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 60.

durante a guerra civil moçambicana. Manteve não só o seu casamento, como uma profícua correspondência até ao final da sua vida com a esposa, Ilda Conceição Pinheiro, que tendo permanecido em Trás-os-Montes aquando da ida e anos iniciais do marido em Moçambique, vai para o Brasil na década de 1970 juntar-se à filha e ao irmão que para aí tinham migrado. Dessa correspondência, Bianca mostrou-me uma fotografia enviada de Moçambique pelo avô à avó, onde aquele surge com dois dos seus filhos moçambicanos [fig. 4].

Em 1888, Caetano Barboza e Cherubina, sua esposa, migram da ilha de São Miguel para São Paulo com os filhos José, Manuel e Maria. Deixam provisoriamente à guarda de familiares em São Miguel a sua filha mais nova, Francisca, na altura somente com um ano de idade. Talvez temessem que a viagem fosse demasiadamente dura para uma criança tão pequena, ou não tivessem recursos económicos para levar consigo todos os filhos de uma só vez. De acordo com os relatos de descendentes de Francisca, Cherubina e Caetano planeariam buscá-la nos anos imediatamente a seguir a 1888. Todavia, um conjunto de retratos enviado por Maria a Francisca na década de 1940 de oito membros da família em São Paulo, atesta que tal não só não foi o caso, como Francisca não mais verá mais o resto da família. Excepto precisamente através dessas fotografias enviadas pela sua irmã, cuja principal função [fig. 35, 36 e 37] parece ter sido *mostrar*, dar a conhecer, o rosto dos familiares de quem Francisca não só não poderia se recordar, como em alguns casos não voltaria seguramente a encontrar: os pais e irmãos já falecidos. São retratos que visam tanto simbolizar como efectivamente veicular uma união afectiva, um sentido de afinidade através do parentesco *apesar* da distância, do desconhecimento. Além de *recordarem* os defuntos, apresentam outros parentes vivos e os novos membros da família (cunhados, sobrinhos, seus conjúgues), insistindo tacitamente, simulando uma afinidade, apesar do desconhecimento ser total.

*

“Aos nossos velhos” Ofereço-lhes para que / possam reconhecer-me / melhor. / Com carinho da Evely. Rio.

Esta inscrição consta no verso de um retrato [fig. 38] que terá sido entregue a Orlando por Evely em 1962, para este oferecer aos seus pais na ocasião da visita que faz a Portugal, a qual já mencionei a propósito do conjunto de cartões-postais que, por

sua vez, Orlando envia para Evely no Rio de Janeiro. Num retrato anteriormente enviado a Orlando por sua mãe, Ricardina [fig. 39], esta ‘revela-lhe’ já suspeitar do namoro de Orlando com Evely. E num daqueles postais enviados de Portugal para o Rio de Janeiro em 1962, relembro que Orlando refere a Evely ter falado *pessoalmente* dela a seus pais que terão ficado entusiasmados com a perspectiva de a conhecer. É provável que tenha sido então nessa ocasião que Orlando ofereceu o retrato destinado por Evely aos “nossos [seus] velhos”.

Apenas estabeleço essa narrativa sequencial a partir destas imagens por ser raro na pesquisa dos fundos fotográficos a que acedi, haver a possibilidade de cruzamentos aparentemente tão prosaicos como este, ainda que lacunar, entre fotografias isoladas, corpos de um *corpus*, corpos que constituíram o *corpus*. A possibilidade do estabelecimento de uma espécie de diegese dos documentos das comunicações íntimas, vislumbrar uma articulação, mesmo que anódina, nos fragmentos que costumam pautar os arquivos pesquisados, constituídos, revelou-se uma exceção na presente pesquisa. Mas tentarei aludir a esta dimensão fragmentária do *corpus* e dos arquivos nos capítulos seguintes. Voltando ao retrato de Evely, este é dado como meio de identificação pessoal, espécie de fiel substrato de uma imagem que viabilizaria um natural reconhecimento futuro, aquando de um encontro físico com os futuros sogros. Mas a função explícita da dádiva — potenciar um futuro reconhecimento — parece ser apenas o seu pretexto, o pretexto para uma tessitura de um afecto pelas circunstâncias que propiciaram a afinidade, apesar do desconhecimento e da distância.

*

Ao longo da pesquisa deparei-me com vários retratos de crianças em molduras, caixas de sapatos, álbuns... A fotografia que *retrata* um novo membro da família — um bebé — *trata* muitas das vezes de o apresentar aos familiares distantes, integra-o, simbolicamente, no conjunto da família e tece ligações afectivas entre a própria criança e os familiares que não a podem *conhecer* de outra forma.

Além de retratos feitos logo após o nascimento, a maioria das fotos de crianças pequenas enviadas surge no âmbito de festejos como aniversários, primeiras comunhões ou baptizados. Maria Pereira envia de Lisboa para o seu irmão Artur, residente em Belo Horizonte, um retrato da sobrinha deste [fig. 40], Isabel Maria, no

dia do seu baptizado. Lê-se no verso: “Lisboa 14-7-1968 do batizando / Querido irmão a tua / sobrinha Isabel Maria / oferece esta foto em / prova de recordação / e futura amizade / beijinhos deste anjinho / e um grande abraço / da madrinha e dos restantes / familiares. Adeus / Georgete, José, António, e Maria de Lurdes Pereira”. A palavra recordação remete-nos aqui para uma trama memorial densa: funciona, simultaneamente, como prova de que o receptor da imagem está ausente mas foi lembrado na celebração, e como representação dessa mesma celebração e do seu protagonista principal, a criança. É uma *forma* de convocar o ausente, de o interpelar, chamando-o à experiência representada. Esta recordação é uma memória viva e uma prospecção. Visa criar uma disposição emocional no *outro* para a sua própria integração enquanto memória. É pela construção de uma atenção, de uma necessidade de acolhimento dessa lembrança, que se sustenta o seu potencial enquanto memorial, enquanto substância e matéria das relações afectivas. Aqui, as potencialidades indiciais, indicativas mesmo, da fotografia são mobilizadas em função da memória *a integrar*. Ou seja, esta não serve tanto para atestar que algo ocorreu, mas pela sua capacidade em apelar *a*, em sugerir uma realidade que se estabelece enquanto algo em comum, a partilhar, a interiorizar, e que põe em marcha uma dinâmica de correspondência, de comunicação.

*

Numa (outra) fotografia enviada por Orlando a sua mãe, Ricardina, surge a sua filha Monique, na época uma criança de colo, a ser erguida por um adulto, de forma a poder ser beijada por um homem no interior de um carro, cujo rosto é imperceptível na imagem. Enquanto envio postal é pela inscrição que esta fotografia adquire uma legibilidade, ao explicitar-se que o homem no interior do carro se tratava de Juscelino Kubitschek, “ex-presidente do Brasil” [fig. 41]. Como Ricardina Marques provavelmente não (re)conheceria JK ainda que o seu rosto fosse perceptível no retrato, a inscrição faz a imagem actuar, funcionar como prova, índice de um evento só passível de ser reconhecido enquanto tal — “ex-presidente do Brasil”/figura de relevância — a partir de uma explicação dos elementos do pró-fílmico.

*

Maria Gomes Pereira é natural de Pinheiro, Funchal, Ilha da Madeira e vai com os filhos para o Rio de Janeiro em 1951, em busca do marido que tinha migrado

anos antes e se encontrava então numa difícil situação financeira. Ao longo dos anos subsequentes irá enviar várias fotografias a seu pai, João Francisco, e à irmã, Maria José. Entre estas contam-se vários retratos das filhas, Magda e Lídia, e posteriormente dos filhos destas [ver fig. 42, 43 e 44]. Num desses retratos enviados a João Francisco consta precisamente um filho de Magda e um outro de Lídia, então, ambos já nascidos no Brasil. Essa fotografia é talvez a única das missivas enviadas para Portugal a que acedi onde se arvora um signo da cultura nacional brasileira — as crianças erguem mostrando uma bandeira nacional do Brasil [fig. 42] — embora, em várias outras imagens que não foram (forçosa ou claramente) envolvidas numa correspondência, surjam símbolos emblemáticos nacionais de Portugal e do Brasil: é o caso de uma imagem de Marcelo e Alexandre, filhos de Henriqueta Henriques quando tinham cerca de três ou quatro anos, onde surgem ambos com camisolas com o símbolo do galo de Barcelos e noutra, com uma t-shirt da selecção brasileira de futebol.

Lê-se no verso de um outro retrato dos filhos de Henriqueta, este sim sujeito a um envio de Niterói, para os avós das crianças, que residiam em Portugal, perto de Alcobaça: “Queridos avozinhos / aqui estou eu Alexandre / com 2 anos e 10 meses! E o maninho Marcelo com 15 meses / A minha mãe diz que nós somos duas brasas sempre acesas, nunca paramos / Beijinhos e abraços para vocês dos netinhos amigos. Marcelo e Alexandre. Nitéroí 22/5/75.” [fig. 45].

*



Em muitas das fotos que pesquisei as crianças tornam-se mediadoras das comunicações entre adultos, assumindo frequentemente voz própria, como se fossem elas o agente emissor, interpelando os adultos. O aparecimento de crianças instiga naturalmente à circulação de fotografias, mas também ao envio de presentes para estas. Vimos o caso do retrato de Eugénia com o filho, Manuel, onde esta assinala ao marido que o menino usava a pulseira oferecida por este que se encontrava no Brasil. É o caso também de um retrato enviado do Rio de Janeiro pelo avô de Maria Cristina [fig. 46], José Ramalho Ortigão Samapaio, aos seus primos no Porto, por ocasião do aniversário da criança. Esta posaria ao lado de presentes recebidos, assim se colocando em *cena* a utilidade do presente e apreço pelo mesmo, ao mesmo tempo que se manifesta o agradecimento pela oferta através da ‘contra-dádiva’ fotográfica. É claro que o envio de retratos do lado de *lá*, especificamente endereçados a crianças, seria uma forma de responder à fotografia que institui a criança como emissor. A performance de uma dinâmica relacional ‘directa’ seria talvez uma forma de mais explicitamente demonstrar afecto pelo novo, apesar de desconhecido, membro da família.

*

Festejos como casamentos, batizados, aniversários e comunhões constituíram grande parte da iconografia em circulação; enformam a visualidade correspondente aos eventos de uma vida dignos de registos, de representações fotográficas e sua partilha. É através do ‘fenómeno’ extraordinário, excepcional, que frequentemente se criam as ‘narrativas’ dos álbuns de família e se cimentam os imaginários em torno da vida dos entes queridos à distância. O envio de fotos dessas festividades é, porém, não uma tentativa de tradução não dos episódios comuns dessa vida à distância, mas da importância de certos eventos extraordinários enquanto episódios que se querem *em* comum.

Enquanto ‘recordação’ de *algo* ou de um *momento* que se transmite a alguém que não *o* viveu, muitas destas fotos visaram a inscrição desse evento na memória do receptor. Porém, através da transmissão, a memória não se dá como algo a assimilar mas *afirma-se* como já tacitamente partilhada, como se efectivamente se tratasse de uma memória comum aquando da própria oferta. É através desse simulacro do *em* comum que se enceta uma co-presença *apesar* da distância física.

Mencionei já um retrato de Maria de Lourdes, enviado de Lisboa com a finalidade de assistir ao casamento do filho Vitor Ramos e de Dulce Helena, em São Paulo. E mencionei igualmente que na sequência da cerimónia, Vitor enviará à mãe uma série de fotografias da mesma [fig. 30, 31, 32 e 33]. Dessa série consta um retrato dos noivos — típica fotografia que simboliza a felicidade do casal — e outras fotografias que resultam, pelo recurso ao texto e à numeração, num conjunto coerente em termos narrativos e sequenciais. Na quarta fotografia da série, Vitor tenta chamar a atenção para a forma ‘enganosa’ como a (toda a) fotografia, ao ‘congelar’ uma fracção de um momento, pode mal traduzir o ambiente emocional de uma ocasião dada, a sua carga simbólica: “4 – Durante a leitura da ata de casamento. O fotógrafo escolheu uma altura em que estamos todos com cara de caso... A Dulce Helena, então, parece uma menina que fez uma maldade e está a ouvir uma repreensão”. Na primeira foto da série, identifica desde logo os convidados da cerimónia: “1 – A Dulce Helena assinando. Ao meu lado esquerdo estão o pai e a mãe da Dulce. À minha direita vê-se a tia da Dulce, D. Brita, em casa de quem eu vivia antes de casar, e que foi minha madrinha de casamento”. E numa das últimas da série, assinala a festividade no jardim, o copo-de-água, referindo que embora a noiva esteja de costas, sempre dá para

ver a parte de trás do vestido, além de identificar familiares: “7 – Já depois do casamento, cá fora no jardim. Eu estou com olhos de quem bebeu, o que não é verdade. O que está do meu lado, de óculos, é o irmão da Dulce, o Ciro. Atrás, de fato branco, está um tio dela. Quanto à figura de branco mesmo à esquerda da fotografia, é a Dulce Helena, que ficou assim de costas. Enfim, sempre dá para ver a parte posterior do vestido.” A documentação fotográfico-textual do evento é uma forma de apresentar alguns protagonistas da nova sociabilidade, nomeadamente doméstica, da vida de Vitor em São Paulo; é ocasião para associar nomes a caras, e para, uma vez mais, tornar o evento expressivo para o ente querido distante, providenciar uma leitura, torná-lo inteligível pelo esclarecimento das acções e pela identificação dos protagonistas.

*

Há outro (aparente) conjunto de fotografias, enviado na década de 1960 [fig. 47 a 52] da ilha da Madeira a Eugénia Fernandes, que estava em Niterói, por familiares (tias, primas, pela própria mãe...) ¹⁹², onde se tenta esse efeito de uma co-vivência. As fotos que o compõem talvez tenham sido enviadas *todas* de uma só vez; e parecem ter sido realizadas no mesmo dia. Tratam actividades *típicas* da terra de origem, de um universo doméstico, de um quotidiano ou de actividades associadas a uma sazonalidade rural. Por exemplo, em duas dessas fotos, alude-se aos cuidados e costumes associados à cultura da vinha, característica de várias economias domésticas rurais da ilha, nomeadamente, na época. Estas imagens parecem formar uma dupla, não exactamente sequencial, mas que ainda assim remete-nos para um ‘antes’ e um ‘depois’: o mestre Francisco bebeu vinho para ir podar a vinha da “mãe”/o mestre Francisco ficou bêbedo no processo de poda [fig. 47 e 49].

Em *A Imagem*, Jacques Aumont refere-se à capacidade de imagens “não temporalizadas” transmitirem “uma sensação de tempo” ¹⁹³. Tal *só é possível* na medida em que o espectador adivinha essa continuidade: “isso se deve à *arché*, que, no entanto, só viria a habitá-la porque o espectador a acrescenta a partir de um

¹⁹² De acordo com Andrea Telo Corte, existia uma forte comunidade madeirense em Niterói que tinha sociabilidades e costumes ocasionalmente distintos dos dos portugueses continentais. “A narrativa não deixa dúvidas sobre o passado de ressentimentos que envolvem a relação da Ilha da Madeira com Portugal, dando margens à emergência de uma dimensão étnica do grupo. Esse «sentimento» foi reatualizado na sociedade de acolhimento à medida que os madeirenses, ao menos o grupo analisado, buscou diferenciar-se dos continentais, ao construir em relação a eles um discurso de alteridade.” Cf. Corte, “A territorialidade portuguesa...”, pp. 115.

¹⁹³ Referido por Mauricio Lissovsky em *A Máquina...*, pp. 207, nota 551.

«saber» que ele dispõe sobre a «sua gênese»¹⁹⁴. É precisamente esse tipo de *arché*, de temporalidade sugerida pelo olhar do espectador, que parece habitar esta dupla de imagens. Há também um desejo de efeito cômico que as atravessa. Surge explicitamente na inscrição da fotografia correspondente à fig. 50 — “isso é só para rir” — onde três das irmãs de Eugénia aparecem com vestidos iguais. O carácter lúdico da imagem ao nível da construção da sua *mise-en-scène* é igualmente evidente numa outra foto do conjunto [fig. 48] onde surge um grupo de mulheres (uma das quais a mãe de Eugénia) sentadas em círculo, no exterior de uma casa, a bordar — o bordado é uma actividade típica¹⁹⁵ da ilha (e tipicamente desempenhada por mulheres). Na imagem, o acto de *bordar* parece estar cuidadosamente *disposto* para a câmara, a postura frontal das mulheres contrastando com a postura lateral de uma criança de colo e a cabisbaixa de uma criança que aparenta ter cerca de dois anos, sentada no lado direito do quadro. No centro da imagem surge um rádio cuidadosamente disposto, aparente marco tecnológico contrastante com uma cena no restante bucólica que, não fosse esse elemento, nos remeteria para um certo “artifício do arcaico”¹⁹⁶, qual símbolo de uma aldeia de origem marcada pela tipicidade de hábitos e costumes ‘intemporais’. A presença do rádio parece assinalar que, apesar da aparente imobilidade dessa sociabilidade rural, esta também vê os seus costumes conviverem com aparelhos de reprodução técnica.

Em duas das outras imagens da série, faz-se menção às crianças presentes e ausentes, talvez como estratégia de actualização de uma imagem delas na memória de Eugénia e restante familiares que estavam no Brasil; como forma de lhes presentificar esses rostos e corpos de familiares que estavam em particular transformação, de os associar a um nome [fig. 47 e 52]. Lê-se então no verso de uma das imagens: “só falta o Emilindo”; e na outra: “só falta a Elizabete, estai a Rita e o Jozezinho (...)”. O que nos faz supor que a ausência dessas crianças — Emilindo, Elizabete —, se justifica por o aspecto lúdico e efeito cômico inerentes a esse acto fotográfico — uma

¹⁹⁴ Cf. Lissovsky, *A Máquina...*, pp. 207, nota 551.

¹⁹⁵ De acordo com Andrea Telo Corte, esta foi uma actividade profissional comum inclusivamente para as mulheres da comunidade madeirense de Niterói: “Para além da ajuda sem remuneração que prestavam aos maridos, eram, nas horas de folga – os intervalos entre o jantar e a hora de dormir – bordadeiras. Bordavam para casas comerciais ou para outras bordadeiras. Entre as bordadeiras, algumas se destacaram ao formar significativas redes de clientes e de artesãs, apesar disso não constituíram uma cooperativa, fato comum em outras cidades do Brasil, como foi o caso de Santos, onde esse tipo de organização se transformou em um ícone da presença madeirense na cidade.” Cf. Corte, “A territorialidade portuguesa...”, pp. 114.

¹⁹⁶ Já referido anteriormente. Cf. Matos e Angelo, “Imigrantes Açorianos em São Paulo...”, pp. 270.

encenação simultaneamente feita *para* e representada *pela* fotografia —, terem momentaneamente suplantado a função de *presentificação* de quem estava na terra natal.

Há um retrato da mãe de Eugénia [fig. 51] que em termos de formato e suporte se assemelha às restantes fotos do conjunto. Esta surge aparentemente no seu pátio ou horta, e é *captada* no desempenho de actividades domésticas. Leio no verso da imagem: “para vocês queridos verem esta mãe que está ficando de cabelos brancos e sempre com esperança de abraçar a todo / adeus beijinhos para / todos”. Aqui o envio parece de novo surgir como estratégia de actualização de uma imagem fidedigna de um ‘eu’ ao longo do tempo. À semelhança do retrato que tinha sido por sua vez enviado à protagonista desta imagem pela sua filha Margarida Theresa, também esta se desdobra num apelo *óptico* — a visão dos cabelos brancos — e *háptico* — a possibilidade de um abraço. Logo, é conjuramento e promessa: serve para afirmar a esperança do reencontro.

*

Até cerca de finais da década de 1960, e em muitos locais remotos de Portugal, a fotografia era uma tecnologia (ainda) rara e considerada onerosa. Possuir uma câmara pessoal ou uma câmara por núcleo familiar, não estava facilmente ao alcance de populações de zonas rurais, sobretudo tratando-se de modelos de câmeras recentes. Quando de manuseamento fácil, estes aparelhos poderiam ser amplamente designados de ‘Kodak’, o que revela o carácter hegemónico da marca na produção de tecnologia para as massas, de câmaras ergonómicas para uso *amador*¹⁹⁷. Lê-se no verso de uma fotografia [fig. 53], enviada da pequena ilha do Corvo, Açores, pela mãe de José Saramago ao próprio, que se encontrava em Belo Horizonte, Brasil: “eu e José Elias. o codac dele era automático e eu disse-lhe brincando tiremos uma fotografia! mas não sabia do que se tratava, afinal calhou, este foi tirado no nosso pátio”. Está presente um espanto que é sintomático da já referida tendência que pauta, molda inclusivamente, a história da tecnologia fotográfica: o progressivo automatismo dos aparelhos e desembaraço do utilizador de um complexo saber técnico. Revela-se um estranhamento *dessa* nova tecnologia fotográfica: da sua técnica, *das* formas de fotografar associadas ou possíveis — muito distintas, ao nível

¹⁹⁷ Acerca da noção de amadorismo na fotografia ver Chéroux, “L’expert...”.

dos tempos de espera, da gestualidade, das exigências formais em termos de pose e preparativos técnicos daqueles da fotografia no espaço do estúdio. Talvez o facto da mãe de José Saramago lhe enviar um retrato onde surge *daquela* forma, *naquele* enquadramento, e *naquela* companhia — a de “José Elias”, proprietário da máquina — carecesse a seus olhos de uma contextualização. Há portanto necessidade de justificar textualmente perante o filho, o *inusitado* desse *outro* protocolo fotográfico com o qual este poderia não estar familiarizado.

Numa outra fotografia [fig. 54] enviada por Ricardina de Portugal ao filho Orlando em 1955, se justifica de algum modo a presença de uma menina na imagem: “Dia Sta. Rita 22-5-1955 a Natalinha não / quiz perder a oportu- / nidade de mais uma / vez tirar uma fotogra- / fia junto a mim. / Está risonha não achas?”. Visto da perspectiva de Natalinha, de quem se imiscui no quadro fotográfico, não se podia perder essa “oportunidade” vista a *raridade* que um evento fotográfico ainda constituía na época e conjuntura local e social de então; e vista a sua *capacidade*, *apetência*, em simbolizar uma união entre os retratados na superfície do papel, a par da atracção pela auto-representação que o gesto fotográfico desde sempre comporta — o aparecimento da imagem *própria*, sempre *outra* na superfície do papel.

*

No único álbum-*souvenir* a que acedi durante toda a pesquisa, — o álbum é oferecido a Marta Ortigão Sampaio e a seu marido, Armando, pelos tios e primos após a visita que Armando lhes fez no Rio de Janeiro em 1956 — constam, nas páginas finais, fotografias de uma visita a túmulos de dois membros *da* família. Um deles é o túmulo dos seus próprios pais, o outro é de Victor — do ‘mesmo’ Victor da *carte-de-visite* a que fiz anteriormente alusão, irmão da mãe de Marta Ortigão Sampaio. Visto Victor não ser parente dos primos de Marta que visitam o seu túmulo, é como se estes lhe prestassem desta forma culto, pela homenagem dos primos distantes, assim se cimentando entre os vivos e através do ritual fúnebre, a coesão entre membros familiares à distância que eram já de uma “segunda geração” (filhos dos que tinham migrado para o Brasil/sobrinhos destes) [fig. 55]. Os descendentes directos daqueles que se instalaram no Rio de Janeiro prestam portanto homenagem *por* afinidade com aqueles que seriam os reais parentes do defunto, demonstrando-se através dessa dádiva cultural que o cuidado e ligação afectiva passavam para a geração seguinte.

No conjunto de retratos enviado por Maria, de São Paulo, a sua irmã Francisca, em São Miguel, existem, como já mencionado, quatro retratos de defuntos. Trata-se dos pais e irmãos de ambas, Francisca e Maria, que Francisca tinha visto pela última vez quando tinha apenas um ano de idade. São imagens talvez particularmente complexas e densas. Situam-se entre o conhecimento dos parentes via fotografia, o apelo retrospectivo a uma união com eles — apelo algo melancólico, votado à frustração... —, forma de viabilizar o luto e, simultaneamente, homenagem fúnebre conjunta. Por razões que podem ser de diversa ordem, os retratos não parecem corresponder aos últimos anos de vida dos retratados. Nesse sentido, distinguem-se absolutamente de outras imagens individuais analisadas neste texto: essa(s) que referia ser(em) forma(s) de actualizar um ‘eu’ perante um ‘outro’. O que se joga aqui é uma espécie de proposta de condensação imagética de um indivíduo.

*

José do Nascimento Domingues vai para o Brasil em 1936, para o interior do Estado de São Paulo, quando estava já casado com a mãe de Izabel, Maria de Lourdes Ribeiro da Costa, com quem tinha uma filha, na época recém-nascida. Um ano mais tarde, reúnem-se em Cosmópolis, terra industrial do interior do estado de São Paulo. Izabel contou-me que a sua mãe só voltará a Portugal em 1990, mas que, durante todos esses anos — entre 1937 e 1990 — irá corresponder-se com a sua tia Cristina Belo Mesquista, de quem tinha apenas dois anos de diferença. Segundo Izabel, a ‘tia’ Cristina irá manter uma ligação com a “família brasileira” que “só conhecia por fotografias” trocando cartas, enviando fotografias, cartões de natal e até “dinheiro para amêndoas e castanhas” aos sobrinhos. Cristina manterá uma correspondência com Lourdes (mãe de Izabel) ao longo dos anos, ao invés de muitos outros casos em que a comunicação é intensa nos primeiros anos de migração, esmorece, mantém-se quando há eventos específicos (como nascimentos ou casamentos), mas cessa na maioria das vezes passados uns anos.

Izabel enviou-me, entre outras, digitalizações de algumas fotografias aparentemente de épocas distintas, mas que tinham sido enviadas pela sua tia Cristina numa única remessa. Essas imagens funcionam como superfícies de memória, de comunicação de uma *instrospecção* a partir de uma *retrospecção* onde se tece um discurso sobre o passado, fragmentos duma narrativa de vida. Diferentes de demais *souvenirs* a que aludi, — especificamente, esses que vão actualizando uma imagem

pessoal — estas imagens [fig. 56 e fig. 57], potenciam um discurso pontualmente mais auto-biográfico. Pontualmente, porque esse discurso é feito a partir dos *pontos* que são precisamente os retratos fotográficos enviados. Lê-se no verso de um deles em que Cristina surge sorrindo: “Uma recordação de quando a minha vida era ressonha / tirada em 1963 oferecida à minha querida sobrinha Lourdes como prova da nossa grande amizade. Cristina Belo Mesquita”. E por contraste com esta, escreverá no verso da outra foto: “Na vida de sofrimento para veres e guardares, tirada em 1967. Como a dôr nos modifica. Cristina Belo Mesquita”. O *fotográfico* espelha em ambos os casos os estados emocionais que a vida propiciou num dado momento, uma reflexividade perante estes e a comparação entre eles; no último caso, a evidência corporal da “dor” do luto de Cristina pela perda do marido, Miguel, é apontada como sendo inequivocamente explícita na imagem. A morte de Miguel deve ter ocorrido numa data relativamente próxima à da realização desse retrato de Cristina de 1967, visto haver um outro [fig. 58] enviado como “recordação de um tio amigo que descansa em paz. Miguel Mascarenhas da Mesquita” que data por sua vez de Julho de 1966.

(...) enquanto a fotografia representava a presença quando a pessoa estava viva, no momento da morte o seu significado altera-se e passa a representar a ausência.¹⁹⁸

Nesta frase de Hans Belting está como que implícita uma contradição das imagens, visto denotarem a ausência de um corpo para o estabelecer como ícone¹⁹⁹. A fotografia do defunto insere-o num novo regime, um regime *apenas* de imagem. As fotografias enviadas mas que dizem respeito aos vivos, ainda que salvaguardando-os de um mero regime de imagem, não deixam de apontar para uma zona ambígua entre a presença e a ausência. Ainda que se distinguindo das imagens dos defuntos, estas outras também não representam *simplesmente* uma presença. É como se a distância, a partilha de imagens à distância, as inscrevesse num regime espectral, visto o *outro* estar efectiva mas nunca absolutamente ausente. Se as imagens servem essencialmente para presentificar o outro, não servem apenas para *isso*, pois são igualmente promessas mais ou menos veladas de um reencontro, promessas da sua

¹⁹⁸ Belting, *Antropologia...*, pp. 12.

¹⁹⁹ Ver ainda Mauricio Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 148: “As fotografias são *incertas* porque, de modo indecível, são ícones e índices. Em virtude de sua valência icônica, são capazes de converter pessoas em imagens que podem atravessar fronteiras e paredes, e assim fazer-se presentes em lugares onde seus corpos jamais seriam permitidos (...)”.

própria inutilidade, de um tempo e de um momento em que serão irrelevantes, dispensáveis, quase absurdas.

Ao invés das recordações dos defuntos, essas outras imagens não são exactamente ‘memoriais’. Servem para renovar a promessa de um outro tipo de presença e, simultaneamente, atenuar a dor, sabida a improbabilidade de um reencontro para breve. São uma forma de apaziguamento. Visam levar uma imagem ao ‘coração’: são, nesse sentido, *recordações*.

Capítulo III – Fotos Fora da Caixa

Identificados: imagens de um ‘eu’

No dia 22 de Setembro de 2015, dirigi-me ao Consulado do Brasil em Lisboa e solicitei um visto de residência de um ano no Brasil da forma a poder conduzir a presente investigação. Ao saber que pesquisava fotografias associadas à migração portuguesa para o Brasil, um funcionário do Consulado esboçou um sorriso e chamou de pronto outro funcionário. Este trouxe, passados alguns segundos, um caderno de registos de pedidos de vistos das décadas de 1920 e de 1930, onde a maioria dos perfis individuais e familiares de requerentes surgiam associados a um retrato fotográfico pessoal. Exaltando o valor heurístico do caderno, gracejou que me bastaria consultá-lo para o sucesso da investigação estar garantido e que, assim, já não necessitaria de solicitar o visto nem de ir ao Brasil.

Uma vez no Brasil, e ao longo da pesquisa, nomeadamente no contexto dos encontros com os informantes, mostraram-me e deparei-me com várias fotografias de identificação — sobretudo, retratos individuais frontais feitos em estúdio com cerca de 4,5x3,5 cm. ‘Pululando’ entre outras imagens, dispersos por caixas e gavetas, em compartimentos plastificados de carteiras, ocasionalmente dispostos em álbuns, ou então inseridos em documentos oficiais, estes retratos foram-me dados a ver como ilustrações ou provas dos relatos de um percurso migratório ou da vivência de portugueses no Brasil.

É sabido que a fotografia tem funcionado como importante suporte de identificação em sistemas disciplinares que agem a partir *de* e *sobre* os corpos dos indivíduos, categorizando-os em função de saberes específicos tais como o psiquiátrico, judiciário ou forense. Desde finais do século XIX que uma vasta produção documental que mobiliza saberes e técnicas distintas (como a fotográfica) é produzida pela generalidade dos estados-nação e suas colónias ultramarinas²⁰⁰. Associada à expansão da burocracia e expansão das tipologias identitárias a várias

²⁰⁰ Sobre esta temática cf. Lyon, *Identifying Citizens: ID Cards as Surveillance*. Lyon refere que o refinamento desses saberes e técnicas se prendeu com o exercício do poder colonial, e foi frequentemente aplicado de forma pioneira na gestão de colónias e na circunscrição dos seus cidadãos/nativos.

configurações da vida moderna, regimes e documentos de identificação tenderão a proliferar ao longo do século XX, definindo os atributos que caracterizam os indivíduos e restringem as suas condutas; ou seja, as condições dentro das quais estes podem aceder à maioria dos domínios, actividades e esferas da própria vida. Passaportes e documentos gerais de identidade são uma espécie de modelos dos documentos de identificação, na medida em que definem uma matriz para a definição e enquadramento da identidade individual então adstrita à regulação do Estado. O uso generalizado destes documentos viabiliza o exercício (e implementa portanto a restrição) da cidadania. Permite o exercício de um controlo minucioso da circulação e permanência num determinado território de indivíduos previamente definidos como ‘estrangeiros’, e logo, cujo acesso aos territórios passa a estar condicionado, vedado, à partida. Esse princípio de controlo restritivo assenta na correlação entre local de nascimento e na noção de legitimidade de pertença a um território: “Nascer em algum local passou a equivaler à pertença a uma comunidade para a qual o Estado assumiria a responsabilidade, e ainda ‘define, classifica, segrega, separa e selecciona’”²⁰¹.

Enquanto elemento integrante de um regime generalizado de vigilância, controlo e disciplinarização dos corpos, a tipologia dos passaportes e documentos de identidade é relativamente semelhante de país para país desde finais do século XIX, e não irá sofrer grandes variações até finais do século XX²⁰². Traduz-se pela presença de elementos como: número de série, nome do registado, naturalidade, filiação, nacionalidade, datas do respectivo registo e validade do documento. A maioria dos documentos pesquisados de identificação pessoal ou documentos auxiliares aos processos burocráticos, como fichas de emigrantes, cadernos de registo, carteiras de trabalho e outros emitidos pelos Serviços de Registo de Estrangeiros no Brasil, tem, senão um formato, pelo menos requisitos informativos muito semelhantes²⁰³. Visto não procurar reflectir no enquadramento desta tese sobre aparatos do controlo burocrático (nem sequer fotográficos...) exercidos sobre as populações migrantes de portugueses que foram para o Brasil, não tentei apurar, com maior ou menor rigor

²⁰¹ Tradução minha de: “Being born somewhere came to be equated with membership of a community for which the state would take responsibility, and also ‘define, classify, segregate, separate and select.’” Cf. Rose cit. por Lyon, *Identifying Citizens...*, pp. 14.

²⁰² Sofrendo, sim, alterações substanciais nos últimos anos com o recurso a novos e mais sofisticados meios de controlo propiciados pela tecnologia digital e a biometria.

²⁰³ Há documentos e registos apenas *aplicáveis* a estrangeiros chegados ao Brasil, como as fichas consulares ou registos de desembarque nos portos, que contêm informações suplementares, nomeadamente, relativas à ida/chegada: data, nome da embarcação, etc.

histórico, os procedimentos legais a que foram sujeitas essas populações, e muito menos tentei estabelecer as suas variações regionais e temporais. De forma lata (e incerta...), diria que um processo legal de migração se iniciava com um pedido de visto feito ao consulado brasileiro, ou, na inexistência deste a nível local, ao Governo Civil. Nesse contexto, tanto os processos que dão origem à documentação, como a própria documentação oficial, parecem requerer um suporte fotográfico desde a década de 1920, como aliás o comprova o caderno de registo que folheei no Consulado do Brasil em Lisboa. A fotografia de identificação vem associada a uma impressão digital e à assinatura do registado e, por vezes, a informação de biótipos não particularmente *visíveis* como a altura, cor de olhos ou, inclusiva e sintomaticamente, a cor da pele. Até as Fichas Consulares de Qualificação (de qualificação à permanência em solo brasileiro) que, além do passaporte, acompanhavam os requerentes aquando da própria travessia transatlântica de barco, exigiam um retrato fotográfico, pelo menos a partir da década de 1930 [fig. 1].²⁰⁴ Também as Fichas de Emigrantes [fig. 2] que pude consultar tanto no Arquivo Municipal da Ribeira Grande como no Arquivo Municipal de Ponta Delgada²⁰⁵ (que têm formatos gráficos muito semelhantes) integram, quase sempre, retratos fotográficos de todos aqueles que se propõem emigrar, inclusivamente de crianças pequenas. Não sendo documentos oficiais mas sim documentos auxiliares à produção daqueles, ficheiros de um processo onde se reunia a informação julgada necessária à emissão legal desses documentos, aí, as fotografias não pareciam servir explicitamente para identificação dos indivíduos, ao invés das que constavam nos passaportes. Parecem sobretudo funcionar como opacas provas da omnipresença de um controlo, “figuração (persuasiva, retórica) da verdade”²⁰⁶ apodíctica da fotografia. Se no documento de identificação a fotografia simultaneamente sustenta e é sustentada por descrições antropométricas que ora a confirmam, ora a elucidam, transcendendo-a, nos registos que serviriam a produção desses documentos esta

²⁰⁴ Ao pesquisar ‘Fichas de Emigrantes’²⁰⁴ para o Brasil no Arquivo Municipal da Ribeira Grande, na Ilha de São Miguel, Açores, coloquei questões sobre a origem dos documentos à arquivista que me auxiliou na pesquisa. Esta destacou factores como o acaso, a aleatoriedade e a sensibilidade de alguns funcionários municipais como decisórios para a conservação dos documentos, então, para que se tivessem tornado efectivamente materiais de arquivo. Assim, muitas das aparentes lacunas documentais no conjunto geral das ‘Fichas de Emigrantes’ do concelho da Ribeira Grande (e no Arquivo da Ribeira Grande), prendem-se com o facto de, até muito recentemente, não se atribuir a estas qualquer importância histórica e social que as sujeitasse a uma política de conservação.

²⁰⁵ Dos processos a que consegui aceder para o Brasil, o período cronológico era de 1965 a 1982.

²⁰⁶ Quintais, *Franz Piechowski...*, pp. 106.

apenas parece “reforçar o carácter persuasivo do parecer”²⁰⁷. Ou seja, somente reforça a construção de um estatuto de verdade.

Desconheço se as condições e procedimentos internos para a emissão de passaporte e autorização de migração para o Brasil de portugueses, nomeadamente durante o regime do Estado Novo português, foram semelhantes em todo o território nacional. Apenas encontrei essas ‘Fichas de Emigrantes’ da década de 1950 e 1960 em dois arquivos da Ilha de São Miguel, e talvez o modelo — com ligeiras variações formais de uma municipalidade para a outra — nem sequer tenha sido utilizado noutros locais da ilha. Apesar dos períodos temporais quase coincidentes e tipologias muito idênticas dos documentos, essas instituições arquivísticas encaram distintamente o seu estatuto actual. Se o Arquivo Municipal da Ribeira Grande viabiliza a digitalização e disponibilização *online* das imagens, já os arquivistas do Arquivo de Ponta Delgada assumem reservas perante a mera reprodução das fichas/imagens numa investigação académica. Constatei assim que, numa época de “impulso arquivial”²⁰⁸ — de tendência ao arquivamento, à patrimonialização e à circulação via digital dos documentos do ‘passado’ —, o estatuto histórico, a política de rememoração a par (ou versus...) da problemática de direitos da exposição de imagens e informações individuais associadas, variam circunstancialmente de acordo com as instituições e protagonistas das imagens e com os contextos em que foram encontradas ou nas suas formas de sedimentação. As objecções colocadas à reprodução destes documentos no Arquivo Municipal de Ponta Delgada prendem-se precisamente com o estatuto de verdade atribuído à fotografia de identificação: as Fichas de Emigrantes contêm retratos de pessoas que em muitos casos ainda estarão provavelmente vivas e que poderiam considerar a reprodução da sua imagem fotográfica um atentado à privacidade. E inversamente, a razão pela qual a reprodução dos documentos não parece constituir um problema para o Arquivo Municipal da Ribeira Grande prende-se com a ‘disfuncionalidade’ desses mesmos documentos. Sendo ‘antigos’, inúteis do ponto de vista burocrático, a divulgação desses e das fotografias associadas são encarados como uma forma de valorização da memória colectiva e dos percursos históricos micro, pessoais.

²⁰⁷ Quintais, *Franz Piechowski...*, pp. 100.

²⁰⁸ Foster, “An Archival Impulse”.

*



A fotografia vai emergir como técnica apodíctica por excelência no âmbito de mecanismos de controlo e identificação que começam a emergir em finais do século XIX (década de 1880), tais como os sistemas antropométricos de Alphonse Bertillon ou de Maurice Portman, respectivamente aplicados ao apuramento de delinquentes em França e de ‘selvagens’ nas Ilhas Andamão que se encontravam sob domínio inglês.

Foi este o momento histórico que deu emergência a processos de comparação e identificação (como nos dados de Bertillon sobre criminosos), de tipologias patológicas e etnológicas (etc.) ou, para usar o termo de Heidegger, de Gestell, “enquadramento”.²⁰⁹

Segundo Philippe Dubois, o sistema de Bertillon “institui a *identidade* individual de maneira infalível” ao mobilizar três operações; “(...) trata-se da *fotografia*, (o doravante absoluto face/perfil, muito rigorosamente fotografado), da *mensuração antropométrica* (a medida em números de cada parte fixa do corpo: nariz, olhos, queixo, dedos, pés, orelhas, etc.) e da *sinalética do «retrato falado»* (a descrição verbal dos elementos fisionómicos e das marcas corporais de todos os tipos).”²¹⁰ O sucesso destas formas de enquadramento espelha-se na vasta proliferação das formas e documentos de identificação ao longo do século XX; estes passam *de facto* a efectivar a condição ou realidade que supostamente apenas reflectiriam.

No artigo “Imigrantes Portuguesas: Cotidiano, Trabalho e Resistência. São Paulo 1920-1940”, Maria Izilda Santos de Matos aborda o caso de uma expulsão do Brasil de uma cidadã portuguesa no final da década de 1930. Maria Beatriz Duarte,

²⁰⁹ Cf. Derrida, *Copy...*, pp. 26. Tradução minha de: “This was the historical moment giving rise to processes of comparison and identification (as in Bertillon’s data on criminals), of pathological and ethnological (etc.) typologies or, to use Heidegger’s term, the Gestell, ‘enframing.’” Segundo Derrida, para Walter Benjamin a fotografia vai assumir a função que a assinatura tinha previamente nessas formas de construção de uma autoridade, nomeadamente, na crimonologia.

²¹⁰ Cf. Dubois, *O Ato...*, pp. 241.

então residente em São Paulo, é repatriada para Portugal sob acusação de licitação de menores para actos de prostituição. Ora, a eficácia repressiva associada à decisão legal de expulsão pareceu estar *estritamente* dependente de trâmites burocráticos da documentação de identificação: “para que a expulsão fosse concretizada, precisava-se do passaporte português, [e] o pedido foi dirigido ao consulado em São Paulo, que se recusou a expedir o documento, sendo o caso dirigido ao embaixador no Rio de Janeiro”. Existe aqui uma sobreposição da prova de criminalidade à categoria de estrangeiro, a qual, quando sustentada numa determinada documentação, pode interditar o acesso ou a existência num determinado território. Do pedido do documento e da recusa por parte dos órgãos diplomáticos portugueses em entregá-lo — imagine-se que em defesa da ‘sua’ cidadã — infere-se que este não é um mero instrumento para a legibilidade de uma decisão, mas que, como sugerido, só através deste esta *efectivamente* a viabiliza. Revela-se, portanto, prerrogativa indispensável à execução de uma decisão legal aquilo que era um mero meio de identificação, que assim age na produção de uma identidade.

O artigo de Maria Izilda Santos de Matos é ilustrado precisamente por um documento de identificação emitido em 1942 pela Delegacia de Fiscalização de Entrada, Permanência e Saída de Estrangeiros, onde consta um retrato em postura frontal de Maria Beatriz. A vermelho (como que sobreposto/carimbado no documento) figura a palavra ‘expulsa’ a vermelho. Como se se tratasse de uma marca adicional, esta indefere o sentido do documento como meio de legitimação de uma permanência num dado território. Palimpsesto que contradiz a *origem* da superfície onde se inscreve, que denota a burocracia como regime de escrita permanente, de acúmulo de signos que visam explicitamente moldar a realidade — a marca de expulsão serviria para evitar um uso ilegítimo do documento, provavelmente já inválido à data.

A vasta panóplia de documentos e tecnologias para o controlo e conhecimento das “massas” de então, (na década de 1930), e a mais ampla e sofisticada panóplia a que a generalidade das populações está hoje sujeita, tem — como já sugerido — a sua génese num gesto de identificação e “enquadramento” de sectores da população tidos como marginais ou delinquentes. Este remonta ao “momento histórico” de finais do

século XIX onde se tenta evidenciar a “determinação dos hiatos de desvio”²¹¹, ou como sucintamente refere David Lyon:

É importante notar que muitos sistemas de identificação foram no início parciais, pensados para controlar segmentos específicos da população definida de ‘suspeita’ e potencialmente além do alcance do estado.²¹²

Portanto, no contexto do “homem de bem” do século XIX que aprecia cultural e coleciona fotografia, o retrato da *carte-de-visite*²¹³ de familiares e ilustres parece claramente distinguir-se dessas “fotografias de identificação criminal, de “«tipos estrangeiros» e insanos”²¹⁴. O protocolo iconográfico que (também) constitui a ‘marginalidade’ distingue-se tácita mas claramente do aparato do retrato burguês oitocentista, então regido por um desejo de dignidade mas também de destaque: de “sobressair sem disparatar”²¹⁵. O recurso à fotografia pelo Estado e instituições diversas durante o século XX no âmbito de diversas práticas de governo e classificações populacionais, é portanto determinante para a ‘cristalização’ do regime de imagem dos retratos de identificação, que logo contribuem para ‘ajustar’ a

²¹¹ Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 232.

²¹² Cf. Lyon, *Identifying Citizens...*, pp. 21. Tradução minha de: “It is important to note that many identification systems were at first partial, designed to control specific segments of the population defined as ‘suspect’ and potentially beyond the reach of the state”.

²¹³ “No entanto, e não obstante uma indiscutível *vontade social de retrato*, apetite da efigie fotográfica que desde muito cedo se manifestou como exigência propriamente social, a verdade é que a socialização do retrato (ou as suas várias socializações) não se cumpriu de modo imediato. Tal socialização, no sentido em que a tomamos aqui, implicava a transformação da fotografia em prática industrial, produção industrializada de imagens socialmente conformes a modelos da figuração de si, o que apenas veio a tornar-se possível alguns anos após a publicação dos segredos de Daguerre e a divulgação comercial dos de Talbot.” Cf. Frade, *Figuras...*, pp. 187. E mais adiante, Frade refere: “A prática da fotografia nestas condições de industrialização dos procedimentos e normalização estética pelo imperativo de conformidade com uma moralidade socializada do parecer apenas poderia evoluir num sentido: o estereótipo. Nesse sentido, e já no tempo de Disderi, o que se fotografa são tipos sociais, mais do que pessoas: e, na conformidade à morfologia do tipo, joga o sujeito o pôr em imagem de um parecer social que, sendo fotográfico, adquire depois de feito um estatuto de um *quase-ser*. (...) se a lei e a condição de estranhos permite ao pequeno-burguês classificar-se, pela fotografia, um pouco mais acima dos seus meios reais, ele não deixará de o fazer. O desenvolvimento deste uso do retrato assassinará, durante anos, a prática do retrato tal como tinha sido feito por fotógrafos como Carjat e Nadar, afogando a fisionomia no tipo social, diluindo a importância do rosto na presença abusiva de um corpo cujo ofício é apenas o de servir de suporte para os signos da condição cuja aparência se deseja fixar.” Cf. Frade, *Figuras...*, pp. 204.

²¹⁴ Cf. Lissovsky, “A Fotografia...”, pp. 106. Para Lissovsky, apesar de haver uma separação categórica entre fotos de familiares e ilustres e de imagens destes marginais nas coleções destes burgueses do século XIX, a sua proximidade no espaço do álbum é um elemento sintomático: “Utopia da visibilidade que se ergue em contraste com uma agenda oculta do indecoroso, o álbum de retratos consubstanciava assim o sonho de que, em alguma instância, as características e talentos individuais dos homens «notáveis», por mais diferentes que fossem entre si, se reuniram em uma sociedade de semelhantes cuja existência virtual assegurava, geração após geração, o «progresso social».” Cf. Lissovsky, “A Fotografia...”, pp. 107.

²¹⁵ Lissovsky, “A Fotografia...”, pp. 106.

identidade individual a um sistema parametrizado que, simultaneamente, insere e distingue os indivíduos de uma colectividade.

“O rosto, aqui, não age como individual, é a individualização que resulta da necessidade que haja rosto. O que conta, não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da codificação que permite produzir, e em que casos. Não é uma questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder.”²¹⁶

E como refere ainda David Lyon, “então a identidade parece ser uma entidade compósita e maleável, com alguns elementos derivados da pessoa corpórea e outros das categorias ou colectividades nas quais se inserem”²¹⁷. O retrato para identificação foi, neste sentido, directa ou indirectamente, produto de um aperfeiçoamento regulamentar que submete o acto fotográfico a certas regras como a escolha de um fundo neutro, ou a assumpção de uma pose frontal ou de $\frac{3}{4}$ ²¹⁸ [fig. 3] com circunscrição do enquadramento à zona da cabeça e ombros, “como se essas partes do nosso corpo fossem a nossa verdade”²¹⁹. Como John Tagg reforça em *The Burden of Representation*, este tipo de fotografia que se nos afigura hoje tão *natural* e que teve ele próprio origem em teorias fisionómicas e antropométricas, as quais remontam até ao século XVIII, constitui-se numa técnica de regulamento rígido dos corpos que viabiliza a normalização de uma visualidade que se viria a impor como verdade representativa dos indivíduos, de um indivíduo determinado²²⁰. É nesse sentido que podemos afirmar que ao longo do século XX se assiste a um fenómeno de extensão do aparato documental da marginalidade à generalidade dos cidadãos.

Em Portugal, os primeiros bilhetes de identidade surgem em 1914, mas é somente em 1926 que se tornam obrigatórios e não logo para a generalidade da população, mas apenas para os funcionários públicos. Estes opõem-se então à medida;

²¹⁶ Cf. Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 229 e 230.

²¹⁷ Lyon, *Identifying Citizens...*, pp.10. Tradução minha de: “(...) so identity would seem to be a composite and malleable entity, with some elements derived from the corporeal person and others from categories or collectivities in which they fit.”

²¹⁸ Em Portugal, não é raro vermos este tipo de pose em retratos fotográficos até à década de 1960.

²¹⁹ Cf. Tagg, *The Burden of Representation*, pp. 35. Tradução minha de: “(...) as if those parts of our bodies were our truth”.

²²⁰ De acordo com a leitura de Tagg ou Sekula da fotografia (de identificação), a tecnologia fotográfica só é prova de uma identidade individual na medida em que é submetida a regulamentações e protocolos que constroem e legitimam a sua autoridade e um poder de acção sobre os corpos. Ver ainda a frase de Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 231: “Rosto de professor ou de aluno, de pai e de filho, de operário e de patrão, de chui e de cidadão, de réu e de juiz («o juiz tinha um ar severo, os olhos não tinham horizonte...»): os rostos concretos individuais produzem-se e transformam-se à volta destas unidades, destas combinações de unidades, tal como esse rosto de filho de rico onde já se vê despontar a vocação militar, a nuca de escolar militar. Molda-se um rosto em vez de possuir um.”

há uma mobilização e é enviado um grupo de oposição ao Senado, precisamente sob o argumento de que os parâmetros de identificação presentes no documento — descrições antropométricas, impressão digital e uso de fotografia — eram os mesmos que se aplicavam à identificação de criminosos. A medida revelou-se inflexível, o que denota a sua importância aos olhos do poder público: caso os funcionários públicos se recusassem a adoptar o documento, veriam interrompido o seu direito em auferir salário. A marca da marginalidade do protocolo documental era então clara aos olhos da generalidade da sociedade, e a extensão do protocolo era tida como indispensável aos olhos do poder público.

Os primeiros bilhetes de identidade em Portugal continham dois retratos individuais, um de perfil e o outro frontal (como até hoje nos cadastros norte americanos, na famosa estética da *mugshot*), mas a tendência será para adopção de uma única imagem individual de postura frontal. De acordo com Tagg, a postura de frontalidade associada à fotografia de identificação ter-se-ia firmado enquanto prática e iconografia corrente por volta de 1880, (pelo menos em Inglaterra, contexto a que o autor se refere). A normalização e normatividade subjacentes a esses processos, o sucesso da sua implementação e efectivação social, dá-se na medida em que as suas infames origens se virão a elidir no próprio imaginário social. Aparentemente anódina, a hegemonia da postura frontal no retrato fotográfico dito de identificação remonta a uma gestualidade de facto *outra*, uma vez que rompe com as “assimetrias da postura aristocrática”. Logo, no seu contexto de emergência, a “frontalidade rígida significava a rudeza e ‘naturalidade’ de uma classe culturalmente não sofisticada e [portanto] tinha uma história que antecedia a fotografia”²²¹. Mas com a sua implementação e alargamento à generalidade da população, a frontalidade deixa de emergir como um “código de inferioridade social” e é assimilada como norma.

Ressalvaria, contudo, que em retratos produzidos por fotógrafos de pequenos estúdios e comércio locais ligados à fotografia em Portugal, sobretudo até finais da década de 1950, mesmo de 1960, os sujeitos surgem em postura ligeiramente a ¾ ou não olham frontalmente para a objectiva. Tal pose parece indiciar um resquício de uma resistência (inconsciente) à violência da imposição da frontalidade, de resistência ao ‘eu impessoal’ da estatística implícito à adopção extensiva da pose frontal, vendo

²²¹ Tradução minha de: “Rigid frontality signified the bluntness and ‘naturalness’ of a culturally unsophisticated class and had a history which predated photography”. Tagg, *The Burden...*, pp. 36.

nessa outra uma alternativa porventura mais refinada à signifância (inconsciente) de um “código de inferioridade social”.

*

Em fotografias que constam em documentos oficiais que lhe foram exigidos aquando da sua chegada ao Brasil, Francisco Rego Chaves Fernandes — relembro, português que migrou para o Brasil em 1970 escapando à repressão do regime do Estado Novo — surge com uma expressão “descontraída” [fig. 4] que contrasta com a solenidade absorta dos retratos de Orlando Marques da década de 1960 [fig. 5], ou do retrato do passaporte de Natália Mendes emitido pelo Consulado Português no Rio de Janeiro em 1988 [fig. 6]. Como se o tom (apenas) ligeiramente cómico da postura de Francisco introduzisse uma micro fissura no aparato pré-dado do acto fotográfico como regime para identificação de um determinado *próprio* (‘self’) que se supõe mais fiel a si mesmo se dado como sério. Distinguindo-se ou não realmente daqueles, creio que a mera sugestão de um contraste expressivo do retrato de Francisco em relação aos restantes, coloca em evidência o artifício neutralizador (da expressão) e objectivador/objectivante das regulamentações assimiladas pelos corpos como implícitas ao protocolo do retrato de identificação.

Mas se em inícios do século XX se opera um deslocamento no entendimento da subjectividade que se traduz no “movimento de uma consciência individual pós-romântica para uma iteração da identidade numa sociedade de massas como média e estatística”²²², como técnica dessa nova forma identitária, a fotografia de identificação não deixa, simultaneamente, de se constituir em objeto íntimo e patrimonial. Enquanto técnica (também ela) capaz de ‘se reproduzir ao infinito’, o retrato de identificação serviu não só os fins do *poder* institucional, como também foi objecto de apropriações pessoais. Quando as imagens convertidas em ofertas para entes queridos ou para ‘si mesmo’, o seu sentido passa radicalmente a diferir daquele de uma instância serial onde estas são mobilizadas para os fins da vigilância e do controlo. Instigando discursos pessoais sobre o ‘eu’, investidas de um valor afectivo particular, estas imagens podem assim *agir* como se fossem únicas — e o ‘eu’ em jogo nessas *recordações* distingue-se aqui efectivamente, na sua acção circunstancial, do “eu

²²² Huyssen, *Miniature Metropolis...*, pp. 20.

impessoal” (referido por Michael Wetzel em conversa com Jacques Derrida), da sua mera personificação estatística.

A utilização diversificada de uma *mesma* imagem reflecte-se nas tipologias dos produtos e serviços de impressão oferecidos por muitos estúdios fotográficos ao longo da segunda década do século XX: por exemplo, três, cinco ou nove cópias de uma mesma imagem inseridas num envelope ou numa capa de plástico, eram por vezes acompanhadas de uma única tiragem maior (de 15x20 cm), mais prestável a ser emoldurada, a ser exibida no espaço do lar. Enquanto ofertas, esses retratos foram normalmente sujeitos a formas de personalização, nomeadamente através da escrita, pois a inscrição potencia a polissemia de ‘uma mesma’ imagem; uma fotografia, (um mesmo *cliché* fotográfico e não um mesmo objecto fotográfico, evidentemente), pode mesmo agenciar diferentes “falas” sobre o ‘eu’, ainda que estas possam comprometer o sentido aparentemente único da imagem. Veja-se o exemplo de *dois* retratos de Orlando Marques²²³, aliás de duas cópias feitas a partir do mesmo negativo, mas com datas diferentes: 1-12-1966, num dos casos, 13-1-1967, no outro [fig. 7]. A última das fotografias foi enviada enquanto oferta a 13 de Janeiro de 1967, mas, conforme o carimbo no verso, terá sido tirada ou revelada a 1 de Dezembro de 1966. Creio que na diferença dessas datações se instala uma espécie de falha ou ‘fenda’ na função documental da fotografia, pois essas referências, sobretudo quando contíguas, de alguma forma deslocam o sentido referencial, perturbam a noção de instante ‘original’ do acto fotográfico. Aponta-se agora para o momento de produção da imagem ou para o do seu envio? Ou, precisamente, ao se apontar para ambos, o valor da datação é perturbado na sua capacidade em objectivar o sentido do acto fotográfico (a figura de alguém numa data específica)?

O retrato de Orlando com datação 01-12-1966 terá ficado em sua posse, não tendo sido aparentemente objecto de envio nem de qualquer outra utilização, por exemplo, para emissão de um documento. Mas a inscrição pelo próprio Orlando de uma data nessa imagem faz dela algo mais do que mera ‘sobra’ de uma cópia de um retrato de identificação; e o surgimento dessa inscrição, num retrato que já contém um registo temporal — como já referido, um carimbo no seu verso revelava uma data

²²³ As fotografias de Orlando Marques, que foi para o Brasil em 1952 e faleceu em 1981, estão na posse de suas filhas e esposa, dispersas numa grande caixa de papelão juntamente com diversas fotos do núcleo familiar, cuja data de produção vai desde a década de 1930 até à década de 1980.

coincidente da prova fotográfica (ou da revelação da imagem) — serve precisamente para o inscrever enquanto registo pessoal do ‘eu’ para si próprio. Este é um gesto projectivo ao se adivinhar que o registo potencia uma retrospecção memorial: é uma oferta para o futuro ‘outro’ de um ‘si próprio’, na medida em que se adivinha esse ‘outro’ ou esse eu futuro, com uma memória menos precisa da sua própria imagem na data inscrita no retrato.

É no contexto da modernidade que a fotografia, à semelhança de outras técnicas e narrativas do passado importantes para a construção das subjectividades, adquire importância enquanto registo mnemónico, enquanto meio para efectuar uma retrospecção associada a uma auto-indagação, a uma “escavação de si”²²⁴. A fotografia é, como sugerido por Michel Foucault, uma privilegiada tecnologia moderna²²⁵ de verdade e do ‘eu’, permitindo “aos indivíduos efectivar pelos seus próprios meios ou com a ajuda de outros um certo número de operações nos seus próprios corpos e almas, pensamentos, condutas, e formas de ser, de forma a se transformarem a si próprios para alcançarem um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição, ou imortalidade”.²²⁶ O *souvenir* fotográfico, na medida em que frequentemente se traduziu na dádiva de um retrato, tornou-se se não um meio específico e consciente para atingir um determinado fim — mnemónico — numa relação consigo próprio, uma superfície propícia a uma explanação sobre o ‘eu’, a uma performance identitária e memorial que se joga nas *mais* ou *menos* complexas relações entre imagem e texto agenciadas na dádiva.

As tecnologias do eu são concomitantemente tecnologias de partilha: ajudam a formar laços através de limites privados, sustentando-se numa cultura colectiva ou comum que por sua vez molda a memória pessoal e a identidade²²⁷.

Se a fotografia enquanto tecnologia do ‘eu’ se sustenta numa cultura de partilha, como refere Van Djick, ela é em si mesma um objecto de partilha, como temos vindo a sugerir. E em exemplos perfilados nas páginas do capítulo anterior, a

²²⁴ Cf. Sibilia, *A Vida como relato...*, s.p.

²²⁵ Sobre a fotografia como tecnologia emergente na época moderna ver Batchen, “Desiring Production”, pp. 3 – 24.

²²⁶ Tradução minha de: “(...) permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection and immortality.” Foucault cit. por Van Djick, *Mediated...*, pp. 39.

²²⁷ Tradução minha de: “Technologies of the self are concomitantly technologies of sharing: they help form bonds across private boundaries, tapping into a communal or collective culture that in turn reshapes personal memory and identity.” Cf. Van Djick, *Mediated...*, pp. 41.

condição de migrante, o almejar de uma nova vida, parecem ser ludicamente agenciados na matéria fotográfica, e postos em discurso *na medida* em que são dirigidos ao ‘outro’. Por exemplo, nas fotos que endereça à sua mãe, Orlando surge como protagonista de diversas situações de uma nova vida, como se agisse em diferentes cenários e construísse uma imagem/narrativa para cada gesto comunicativo específico. Há também um forte elemento performativo nas fotografias feitas com Evely, sua namorada na época, nos primeiros anos de vivência conjunta no Rio de Janeiro [fig. 8, 9 e 10]. Orlando aí surge como explorador da paisagem carioca, parecendo encenar-se tanto a si como a Evely nos espaços do cotidiano na cidade e no lar. Também à semelhança de outras missivas fotográficas, estas fotografias parecem contribuir para o agenciamento de uma construção “a dois”, ou então corresponder a uma forma de auto-representação em que o próprio ‘eu’, à semelhança do retrato de identificação de Orlando, se constitui como fundamental alteridade: um ‘eu’ para revisitação futura numa determinada cena.

Na correspondência através de fotografias entre Cristina Mesquita e a sobrinha, a comunicação do presente e do *passado* traduz-se em episódios de vida mediados ou mesmo simbolizados pela fotografia, os quais parecem conferir “uma inteligibilidade ao caótico fluir do tempo”²²⁸. A fotografia torna-se superfície de indagação da passagem do tempo, algo que se expressa no rosto e no corpo da retratada/narradora; os retratos individuais são evidências de uma determinada “condição”, um determinado bloco temporal (do passado/do presente), cuja unidade parece vir do posterior reconhecimento da sua pertença a um período específico: um período em que a vida ainda era risonha/“uma vida de sofrimento” [fig. 56 e 57 do capítulo II]. O tempo desse reconhecimento é o tempo da escrita a partir da fotografia.

O confronto com o próprio rosto remete-nos à ligação entre retrato e o conceito de *mimesis*, enquanto representação de uma manifestação da realidade. O *mimema*, — segundo Medeiros que segue a leitura que Jacques Derrida faz de Aristóteles — não é nem “a própria coisa (porque é uma representação) nem completamente outra (porque se referencia a ela ostensivamente)”²²⁹. E é nessa zona intersticial que se abre espaço na imitação para o aparecimento da invenção²³⁰.

²²⁸ Cf. Sibilía, *A vida...*, s.p.

²²⁹ Medeiros, *Fotografia e Narcisismo...*, pp. 38.

²³⁰ Ver neste sentido Medeiros, *Fotografia e Narcisismo...*, pp. 39.

Se a *mimesis* fosse mera imitação não se poderia melhorar na obra as imperfeições do modelo. Ela mantém, portanto, em relação à *physis* uma semelhança e uma diferença — apesar de esta sempre ser tratada num segundo plano — ela guarda e ultrapassa, “suprassume”, para utilizar uma terminologia moderna, não reproduz meramente. O sentido da palavra “natureza” em Aristóteles diz respeito à *physis* enquanto *natura naturans*, natureza produtiva, e não *natura naturata*, a coisa existente em essência. A questão não é a cópia da natureza exterior e ilusória, mas a apresentação de suas possibilidades imanentes.²³¹

O gesto mimético é um gesto de exploração de potencialidades de um referente, portanto. É também nesse sentido que o antropólogo Michael Taussig encara a *mimesis*, enquanto uma faculdade que consiste em copiar, mas também em “tornar-se Outro”²³². Ora, a fotografia é um dispositivo que, a par de outras técnicas de reprodução mecânicas, recarregou precisamente *essa* “faculdade mimética”²³³, o “apropriar-se de algo através da sua semelhança. É isto que é crucial no ressurgimento da faculdade mimética [na modernidade], nomeadamente a noção de duas camadas de *mimesis* que aí está implicada — por um lado uma cópia ou imitação e por outro, uma ligação palpável, sensitiva, entre o próprio corpo do observador e do observado (...)”²³⁴. A fotografia é uma forma de apropriação através de uma semelhança, ou usando a terminologia da semiótica anteriormente explicitada, opera icónica e indicialmente, embora seja algo indiscernível a forma como a imitação e o contacto se interligam no acto mimético, como também assinala Michael Taussig²³⁵. Neste sentido, por muito que tentemos justificar, ou aliás ocultar, a magia da fotografia enquanto dispositivo mimético com o uso de palavras e definições que só aparentemente são transparentes, a realidade é que esta permanece um mistério.

Considerar a *mimesis* é ficar mais cedo ou mais tarde apanhado, como a polícia e o Estado moderno com os seus dispositivos de captura de impressões digitais, em espessas redes de *cópia* e *contacto*, de imagem e envolvimento corporal do

²³¹ Cf. Tiburi, *Crítica da razão ...*, pp. 105.

²³² Taussig, *Mimesis...*, pp. xiii. E ver ainda Taussig, “Physiognomic...”, pp. 15, onde o autor analisa a força da capacidade mimética no trabalho de Walter Benjamin, afirmando: “Without hesitation Benjamin affirms that the mimetic faculty is the rudiment of a former compulsion of persons to «become and behave like something else.» The ability to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other.”

²³³ Taussig, *Mimesis...*, pp. xiv. E cf. de novo Taussig, “Physiognomic...”, pp. 15.

²³⁴ Tradução minha de: “To get hold of something by means of its likeness. Here is what is crucial in the resurgence of the mimetic faculty, namely the two-layered notion of *mimesis* that is involved – on the one hand a copying or imitation and on the other, a palpable, sensuous, connection between the very body of the perceiver and the perceived (...)”. Taussig, “Physiognomic...”, pp. 16

²³⁵ Ver Taussig, “Physiognomic...”, pp. 16.

receptor na imagem, uma complexidade que demasiado facilmente elidimos como não-misteriosa com o nosso fácil emprego de termos como identificação, representação, expressão, e assim por adiante — termos que simultaneamente dependem de e apagam tudo o que é poderoso e obscuro na rede de associações conjurada pela noção do mimético.²³⁶

A fotografia, via o ‘excesso de referente’ que comporta, e tão contundentemente apontado por Roland Barthes, é marcada por uma potência de ‘autenticação’ do real mais do que pela presença de uma dada realidade. Porque particularmente impregnada de uma autenticidade da “coisa” — nomeadamente quando a ‘coisa’ somos nós próprios — a fotografia devolve-nos um “olhar alucinado”, “permitindo uma afirmação fantasmática (e delirante) do sujeito, a partir da ideia de “verosimilhança” e de duplicação de si mesmo”²³⁷. Sugeria anteriormente que a fotografia é por *origem* e função uma tecnologia moderna; esta foi particularmente investida como meio privilegiado para articular e reflectir dilemas identitários ‘psi’, como expressão de um processo de não-identidade-a-si, de reflexividade sobre a fragmentação do ‘eu’²³⁸ e como metáfora para as “aporias identitárias” da modernidade. O conceito freudiano de “Unheimliche” tem sido empregue em alguma literatura teórica em torno do *medium* para abordar a ‘inquietante estranheza e familiaridade’ que ocorre no confronto que se tem com a própria imagem fotográfica. Mas aí aplica-se o que Taussig referiu em relação à mimesis: “o que é estranho (inquietante) tende a ser negado através de um processo de repetição compulsiva que procura a normalização/vulgarização, tornando-o ‘familiar’”²³⁹, previne também Roland Barthes. A densidade dos sentimentos de atracção-repulsão relativos à visão de um auto-retrato, a essa imagem de um nosso duplo, exigiria porventura uma disciplinarização, um recalque mesmo, de forma a que

²³⁶ Tradução minha de: “To ponder mimesis is to become sooner or later caught, like the police and the modern State with their fingerprinting devices, in sticky webs of *copy* and *contact*, image *and* bodily involvement of the perceiver in the image, a complexity we too easily elide as non-mysterious with our facile use of terms such as identification, representation, expression, and so forth – terms which simultaneously depend upon and erase all that is powerful and obscure in the network of associations conjured by the notion of the mimetic.” Taussig, “Physiognomic...”, pp. 16.

²³⁷ Cf. Medeiros, *Fotografia e Narcisismo...*, pp. 91. Em *Fotografia e Narcisismo...*, Margarida Medeiros considera que o questionamento identitário e sobre as fronteiras do “eu” que caracteriza a prática do auto-retrato fotográfico, não se verifica da mesma forma a partir do retrato pintado vista a maior imediatez e aparente transparência daquele.

²³⁸ Também ao nível da sua historiografia e teoria, a fotografia torna-se uma espécie de sintoma da crise da totalidade do real, da experiência do mundo moderno. Cf. Medeiros, *A Fotografia ...*, pp. 38.

²³⁹ Cf. Medeiros, *A Fotografia...*, pp. 37.

esta nos confirme²⁴⁰ mais do que nos perturbe. E é também apenas por essa via que podemos aceitar a desadequação de uma imagem perante uma determinada expectativa de rosto: ao retrato fotográfico sempre subjaz a demanda de uma tradução de um rosto essencialmente estável e antes de mais a prerrogativa dessa mesma estabilidade.

No verso do retrato de Margarida Theresa correspondente à fig. 28 [do capítulo II], esta expressa um certo dilema perante a sua imagem: por um lado apela a que os pais recebam através da foto enviada a sua ‘visita’; por outro, Margarida Theresa não a parece validar como imagem de si, pedindo aos pais para não a mostrarem a ninguém, visto não ter ‘ficado bem’. Uma cópia desse mesmo retrato é contudo enviada entre 1956 e 1960 de Niterói por um outro membro da família para Eugénia, irmã de Margarida, que na época ainda estaria na Madeira. Esta cópia foi aparentemente enviada sem que Margarida Theresa o soubesse, mas serve, de acordo com o emissor, para que Eugénia matasse saudades: “Crida / Eugénia / com o coração a / transbordar de saudades a / Milhinha te oferece esta / fetografia para que mates saudades / a Milinha não ficou bem mas / eu não quero que vosseis / amstre eu vou tirar / com o José ela / não queria que eu mandasse / que não / tá bom”.

Na apreciação de um auto-retrato, o rosto torna-se evidentemente o principal *locus* de indagação e de confronto identitário²⁴¹. Aqui ecoam as palavras de Gilles Deleuze e de Felix Guattari:

É que o rosto é uma forte organização. Pode-se dizer que o rosto toma no seu retângulo ou no seu círculo todo um conjunto de características, *traços de rosto* que vai subsumir e pôr ao serviço da significância e da subjectivação. O que é um tique? É precisamente a luta sempre recomeçada entre um traço de rosto e o próprio rosto que se fecha sobre esse traço, reapodera-se dele, corta-lhe a linha de fuga, impõe-lhe a sua organização”²⁴²

O desafio inerente ao auto-retrato fotográfico *vernacular* parece residir não

²⁴⁰ Acerca desta questão da confirmação de si, ver Berger, *Bolsões...*, pp. 10.

²⁴¹ Tal como afirma Medeiros, o “rosto assume assim, na mentalidade moderna, o valor de um lugar permanente de interrogações sobre a identidade, muito mais do que, como nos séculos anteriores, constituir um pólo de reflexão sobre invariantes no ser humano ou sobre formas de controlo do mundo”. Cf. Medeiros, *Fotografia...*, pp. 78. Sobre a estranheza do ‘eu’ perante a própria imagem no século XX, ver ainda o artigo “L’Autoportrait au Miroir Absent” de Jean Clair. Como o título sugere, Clair explora aí a noção da imagem do ‘eu’ com o rosto ausente, tal como num auto-retrato de Mach ‘sem’ rosto, correspondente à imagem que o ‘self’ tem de si *sempre* que não tem um espelho diante de si.

²⁴² Cf. Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 244 e 245.

apenas numa ideia de confronto *a posteriori* com a própria face, mas na sua efectiva produção no acto fotográfico. O sentimento de desagrado perante uma auto-imagem era mais comum — ou pelo menos mais irremediável e por isso mais assombroso —, nos tempos em que a fotografia comumente dita analógica era a mais popular ‘forma’ de fotografia. À excepção da Polaroid, não havia possibilidade de visualização imediata da imagem e, logo, de produção subsequente de uma nova imagem. E nesse caso, o custo associado a um novo ‘clique’ e a pugnância material da imagem (a sua existência em papel “ali e agora”), não tornam sempre viável a banalização de substituição de um retrato que não ‘ficou bem’. Com a absoluta facilidade de repetição do acto fotográfico que comporta e aparente desmaterialização do suporte, a tecnologia digital terá propiciado uma maior interiorização pelos corpos das formas de agir *em* pose fotográfica, e facilitado a produção de imagens conformes, nomeadamente pela via da incessante repetição dos instantâneos. Ainda assim, em ambos os aparatos digital e ‘analógico’ e, neste último, tanto no caso de um *snapshot* como no da imagem produzida em estúdio, o rosto²⁴³ é investido como superfície que *visa* uma determinada cara.

Nesse pugnante texto de Deleuze e Guattari sobre a ideia de rosto, “Ano Zero – Rostidade”, faz-se precisamente menção a uma “máquina de rosticização” que opera por detrás de qualquer rosto concreto:

Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstracta de rostidade*, que vai produzi-los ao mesmo tempo que dá ao significante a sua parede branca, à subjectividade o seu buraco negro. O sistema buraco negro-parede branca não seria já um rosto, seria a máquina abstracta que o produz, segundo as combinações deformáveis das suas engrenagens.²⁴⁴

O rosto surge aqui como uma força matriz de (semióticas de) significância e subjectividade. A estilização do rosto, a sua conformidade a uma cara, parece constituir um violento exercício de poder do dispositivo fotográfico, tanto mais

²⁴³ E particularmente próxima da espectralidade da fotografia, ecoa a etimologia do rosto em francês segundo Jean Clair: “Le vieux mot français de *voult* pour désigner le visage, dont ne subsiste que le verbe envoûter, vient du latin *vultus*. Il demeure en italien sous le nom de *volto*, qui s’oppose au *viso* : *viso*, c’est le visage à découvert, le visage qui s’offre à la vision, la partie visible, émergée, du visage. Le *Volto* renvoie en revanche au secret du visage, à ce qu’on tient au secret, et qui détient pour cette raison des pouvoirs occultes. Il renvoie à ce qui se trouve pris dans une expression, figé dans une mimique, une contracture des traits dont on retrouve quelque chose dans le français « convulser ». C’est quelque chose d’assez voisin du masque, de l’*apotropeion*, un artifice à la fois protecteur et guerrier. Cf. Clair, “L’autoportrait...”, pp. 170.

²⁴⁴ Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 221.

normalizado e ocultado enquanto violência, quando integrado como desejo pelas subjectividades — o desejo de produção de um rosto cujo deslizamento em direcção ao não capturável constitui uma ameaça²⁴⁵.

Ecoando as advertências de Benjamin contra a esteticização fascista da política, Kracauer alerta para as ‘inevitáveis estilizações’ (198) da cara fotografada, convocando-nos enquanto leitores de rostos para pensarmos estas estilizações como ilusões perigosas.²⁴⁶

Há agenciamentos de poder que engendram a necessidade de produção de caras às quais os indivíduos devem aderir; os sujeitos são atravessados por essa ideia de um rosto estável. Mas como referem ainda Deleuze e Guattari: “Molda-se um rosto em vez de possuir um”²⁴⁷. Em Benjamin, tal como em Levinas, Kracauer e ainda em Barthes, a instabilidade do rosto, a sua “complexidade morfológica”, talvez mesmo o *esgar* como uma espécie de abismo da face, tornam-se aspectos prezados: que o rosto não sirva a apropriação identitária mas aponte em direcção à potência do devir. Também na leitura de Ernst Bloch (e aqui sigo exclusivamente o autor Gerhard Richter), de forma a que o rosto possa assumir uma posição de resistência (política), é essencial uma busca de um “complexo duplo movimento que procure e posicione uma cara enquanto constantemente resiste à ilusão de que essa cara apresenta auto-construção, liberação e autonomia, para que não fiquemos reféns da reificação e rasuramento de qualquer resistência possível”²⁴⁸.

A plasticidade do rosto pode gerar uma “abundância de caras possíveis a competir para a validação enquanto assinatura do eu, uma rede de diferentes identidades possíveis e auto-imagens que Benjamin chama na sua *Infância Berlinense*

²⁴⁵ Para Kracauer, o nazismo força as massas a confrontarem-se com o seu próprio rosto, como cúmplices *de* uma máquina sedutora de roscização, sujeitas a ela. Cf. Richter, “Benjamin’s face...”, pp. 98. Também o efeito de estabilização do rosto terá sido para Walter Benjamin um dos mais perturbadores exercícios do poder pelo nazismo. De acordo ainda com Richter, para Benjamin, o rosto revelaria “its proper self most fully in the moment in which it is shifting toward something else, another face, another identity.” Cf. Richter, “Benjamin’s face...”, pp. 109. Benjamin apreciava o rosto no trabalho do fotógrafo August Sander, na medida em que se tratava de um rosto que agenciava a sua própria retirada do retrato.

²⁴⁶ Tradução minha de: “Echoing Benjamin’s admonitions against the fascist aestheticization of politics, Kracauer warns against the ‘inevitable stylizations’ (198) of the photographed face, calling upon us as facial readers to engage these stylizations as dangerous delusions”. Richter, “Benjamin’s face...”, pp. 119.

²⁴⁷ Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 231.

²⁴⁸ Tradução minha de: “What is required is the complex double movement that searches and posits a face while constantly resisting the delusion that this face presents self-construction, liberation and autonomy, lest we fall prey to the reification and erasure of any possible resistance”. Richter, “Benjamin’s face...”, pp. 111 e 112.

por volta de 1900 o arsenal próprio de máscaras”²⁴⁹. Creio que a questão de um “arsenal próprio de máscaras” se afigura de forma particularmente expressiva na relação do rosto com o acto fotográfico.

O reconhecimento por Margarida Theresa do seu retrato enquanto meio de visita *apesar* do seu manifesto desagrado perante essa ‘formulação’ de rosto²⁵⁰, parece-me ser sintoma de um dilema talvez particular ao acto fotográfico: como “agir do interior” do mesmo sobre “o aspecto” individual²⁵¹?

O acto fotográfico faz a mediação entre o cristal “instantâneo” do aspecto individuado e um indivíduo individuante que, instalado na espera, “é contemporâneo de si mesmo em todos os seus elementos”.²⁵²

A consideração de uma imagem de si remete-nos para um momento de “expectação”, para uma tensão subjacente ao momento de produção da imagem, do instantâneo fotográfico. A uma dinâmica específica entre fotógrafo (ou, simplesmente, câmara) e fotografado, entre espera e instante, “modulação” e “molde”. Como já referido no primeiro capítulo, de acordo com o historiador Mauricio Lissovsky, esta tensão está no cerne de uma potência, de uma especificidade da fotografia moderna. Aqui, a cristalização de um ‘sujeito’ numa imagem teria um correlato: aquele de uma “modulação” correspondente, que faz daquele um indivíduo “individuante”: remete àquilo que o sujeito tem de alteridade, àquilo que nele

²⁴⁹ Tradução minha de: “(...) a plethora of possible faces competing for validation as the signature of the self, a network of different possible identities and self-images Benjamin calls in his *Berlin Childhood* around 1900 the self’s arsenal of masks (7:418)”. Cf. Richter, “Benjamin’s face...”, pp. 113.

Ver ainda a descrição de Mauricio Lissovsky da experiência objectificadora de Walter Benjamin relatada nesse mesmo texto, ao ser fotografado num estúdio de Berlim. “A criança sentia-se «desorientada» quando exigiam dela “semelhança” a si mesma, tal como ocorria no fotógrafo: «Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas pedestais, que cobriam a minha imagem como as sombras do Hades cobriam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapeuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e a geleiras do fundo. [...] Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta.»

Benjamin vê a cena do retrato burguês como um lugar de sacrifício de si no altar das mercadorias, à mercê de acessórios de estúdio que cobriam sua alma para tornar o modelo um seu igual. (...) Como assinala Eduardo Cadava, «existindo apenas para entrar na fotografia, eles [os acessórios] só podem ser o que são quando um si é sacrificado à sua imagem, quando um si entra na fotografia e não apenas se torna um deles, mas também os habilita a se tornar, como ele, mais do que uma coisa». Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 144 e 145.

²⁵⁰ Aí, a fotografia “torna presente ao sujeito o resvalar do Eu”, como afirma Medeiros em *Fotografia e Verdade...*, pp. 32.

²⁵¹ Ver o texto da conclusão de Lissovsky em *A Máquina de Esperar*.

²⁵² Lissovsky, *A Máquina...*, pp. 205. As citações no texto de Lissovsky são de Simondon.

permanece “em desacordo consigo próprio”²⁵³. Esta leitura do acto fotográfico parece ir além de um dualismo sujeito/objecto que veria na acção de captura da imagem mera cooptação de um sujeito retratado pelo fotógrafo, pelo aparelho, pelo dispositivo fotográfico de captação em geral, e que dá expressão à associação entre fotografia e fetichismo²⁵⁴.

O acto de esperar pelo retrato não é, deste modo — e seguindo ainda Lissovsky que se baseia em Simondon, “uma doação de forma”, mas sim “o estabelecimento de uma tensão, de uma polarização, que favorece uma «tomada de forma», que só é possível porque se espera. Aquilo que se *informa*, aquilo que se *enforma*, o indivíduo, «não passa de um dos aspectos da individuação».” Pois o *ser*, “para Simondon, desfaz-se de si mesmo permanentemente, e no seu devir, faz emergir a todo momento «domínio informado e domínio sem forma, indivíduo e meio».”²⁵⁵

O indivíduo *deve* conseguir, no momento da espera, um agenciamento *adequado* em relação ao tempo decisivo do acto fotográfico; deve conseguir que esse agenciamento simultaneamente precipite *o* e seja precipitado *pelo* instante. Há um desejo de sincronicidade, só detectável quando de facto ocorrido, e que se reconhece tacitamente na validação da individuação do retrato. No caso do retrato de Margarida Theresa, esta falha, o rosto, desvia-se de uma expectativa. Mas talvez seja sobretudo de realçar que apesar do estranhamento, do manifesto desagrado perante essa forma de “individuação”, é precisamente por ser *ainda assim* uma individuação, pela força da autenticação de um ‘eu’, mesmo um ‘eu’ inconveniente, que a imagem é *ainda assim* legível para Margarida Theresa e, portanto, válida para envio.

*

É num terreno de atracção e simultânea estranheza perante a imagem do ‘eu’, perante uma já distante imagem pessoal, aquele onde situo os gestos de Maria Matta, ao percorrer dois álbuns fotográficos da sua infância e juventude. Joaquim, filho de Maria, registou voluntariamente esse momento da pesquisa em vídeo. Apesar de ocasionalmente assinalar fotografias enviadas pelos familiares no Porto ou no Brasil e

²⁵³ Tradução de uma expressão de: "While the trope of the face assumes different shades of meaning depending on its specific context and modulation within the trajectory of Benjamin's oeuvre, its affiliation with self-differentiation, with what remains at odds with itself, is remarkably consistent". Cf. Richter, "Benjamin's face...", pp. 94.

²⁵⁴ Lissovsky realça refere que o carácter fetichista da imagem fotográfico é, “um dos temas mais recorrentes nas reflexões teóricas acerca da imagem fotográfica”. Cf. Lissovsky, *A Máquina...*, pp. 208.

²⁵⁵ Lissovsky, *A Máquina...*, pp. 206.

de realçar detalhes sobre a vida do pai — como referi já, Joaquim Matta, português que tinha migrado para a Amazônia no início do século XX —, ao folhear esses álbuns, Maria deteve-se sobretudo nos seus retratos de infância. Ao apontar para eles, ora dizia: ‘aqui sou eu’, ou, quando a imagem estava já deteriorada, desbotada: ‘aqui já está sumindo eu’ [fig. 11, 12 e 13]. Sendo ‘enunciados visuais’, as fotografias, de acordo com Victor Burgin, teriam uma dupla função enquanto tecnologia de subjectivação: a de “incorporar” e a de “activar” um sujeito²⁵⁶. Incorporar e activar. Pelos gestos²⁵⁷ de Maria, a ‘apresentação’ fotográfica revela-se objecto de reconhecimento de um ‘eu’ naquilo que é (sempre) um ‘outro’ da imagem; perante as fotografias desvanecidas, a apresentação/imagem do ‘eu’ revela-se de facto afectada pelo suporte em erosão, activando-se um reconhecimento do ‘eu’ mas já a partir da sua fragilidade imagética.

*

Não é estranha aos estudos do *medium* e, nomeadamente, a *A Câmara Clara*, a análise da fotografia enquanto “dispositivo *tétrico*”²⁵⁸: o confronto com o que há de fantasmagórico no retrato, com o passado e o irrepetível. No confronto com o próprio retrato gera-se uma ‘inquietante familiaridade’ (o “das Unheimlich” de Freud), ou pelo menos, uma certa estranheza perante o reconhecimento de uma imagem de um ‘si’ já *ido*. Mas nas interpelações fotográficas de Maria, somos confrontados com uma espécie de duplo sentimento de perecibilidade — essa insidiosa presença da morte no

²⁵⁶ Cf. Kriebel, “Theories...”, pp. 32. : “Vision is never a question of just looking, insists Burgin: «the look always-already includes the history of the subject». His analysis hinges on the notion of *suture*, first theorized by a student of Lacan and later adapted into film theory, which is concerned with how (visual) utterances both incorporate and activate the subject within a particular discourse.”

²⁵⁷ Sobre o gesto em geral, ver Agamben, “Notas Sobre o Gesto” e também “Por uma Ontologia e Política do Gesto”. Adopto o sentido defendido de que o gesto não só pode exprimir um sentido particular, mas encerra uma energia específica ao seu acontecimento, sendo “pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade”. Cf. Agamben, “Por uma Ontologia e Política do Gesto”, pp. 3. Se no caso de Maria o gesto é, tal como a fotografia para Barthes, indicativo, o que a meu ver não deixa de ser fascinante é precisamente a medialidade desse gesto. Este aponta para a fotografia, mas dele desencadeia-se uma força que o parece autonomizar dessa expressão indicativa – a sua finalidade é redundante por se inserir num dispositivo, (o da pesquisa), já indicativo dos índices fotográficos. Assim, “a medialidade que está em questão no gesto é ativa, porque nela o meio se mostra como tal, no próprio ato em que interrompe sua relação com um fim”, mas que na sua aparência apenas o serve. cf. Agamben, “Por uma Ontologia e Política do Gesto”, pp. 3.

²⁵⁸ Cf. Medeiros, *Fotografia e Verdade...*, pp. 26. E ainda, referindo-se a *A Câmara Clara*: “Ou seja, o vínculo da fotografia ao seu referente induz neste uma existência necrosada, já que implica a *imobilidade* do que estaria, ou teria estado, fora dela, em *movimento*. Mas um pouco mais adiante Barthes torna-se mais explícito nesta associação, convocando decididamente as almas do outro mundo, ou, melhor dizendo, transformando os objetos fotografados em «almas de um outro mundo» que regressam (...)”. Medeiros, *Fotografia e Verdade...*, pp. 31.

espectro fotográfico²⁵⁹ e a morte da própria fotografia enquanto memória de um ‘eu’. Quando interpelada pela sua imagem desvanecida, Maria de algum modo revela-nos que o corrompimento da matéria é algo de afectante, um elemento que participa num regime de intensidades, um agenciamento entre tacto, visão, apresentação do ‘eu’ e sua narração. Maria parece assim, simultaneamente, confrontar-se com a irrupção da alteridade da sua própria imagem, o confronto com um ‘eu’ passado, e com a ameaça que se impõe sobre essa mesma imagem enquanto expressão votiva, enquanto memorial.

Tudo se esvai, até o fantasma da imagem mecânica.

²⁵⁹ Medeiros destaca que para Barthes, assim como para Christian Metz, a fotografia tem uma relação singular com a morte, na medida em que, por exemplo, tanto “a pessoa que foi *fotografada* – não a pessoa total, que é um efeito do tempo – está morta”, como a própria fotografia opera um corte desta vida, deslocando o que recorta “para uma longa viagem imóvel sem regresso”. Cf. Metz cit. por Medeiros, “A Fotografia...”, pp. 40.

Matérias e disposições fotográficas

A maioria dos informantes desta pesquisa terá chegado ao Brasil vinda de Portugal em idade adulta, ou, sendo ainda crianças, foram geralmente acompanhando os pais. Sozinhos ou em família, levaram frequentemente consigo fotografias de Portugal, algumas das quais me foram mostradas ao longo da presente pesquisa como: retratos individuais de infância, fotografias de família, de amigos e conhecidos na sua terra de origem, ou fotografias tiradas já no Brasil após a chegada. O local, momento da ‘tomada’ e, sobretudo, a memória das circulações das imagens são hoje, muitas vezes, obscuros ou incertos, mesmo quando os informantes *são* os protagonistas das mesmas. Nestes processos de *ekphrasis* — de nomeação, descrição de imagens, de falas e gestos a partir delas —, a tentativa de estabelecimento de uma “intercalibração das biografias de pessoas e coisas”²⁶⁰, revelou-se um difícil exercício, sobretudo se houvesse a exigência de uma relativa minúcia biográfica. Nas situações em que as imagens deixam supor uma vida passada com trânsitos complexos, os traços históricos evidentes que comportam na sua superfície, e os seus possíveis cruzamentos com outras imagens e registros, raras vezes bastam para indiciar uma configuração relativamente abrangente e rigorosa das suas circulações e usos. Assim, se o esforço de pensar as circulações das imagens parece constituir uma importante metodologia antropológica para análise dos seus sentidos e multivocalidades, não é de ignorar que a mera identificação da sua origem, para não dizer o esforço de reconstituição de um exacto percurso se revelou, na maioria dos casos, irrelevante para os informantes. É como se enquanto presenças no mundo e autenticações de um ‘real’ as imagens possuíssem um poder de atracção muito mais imediato, uma pugnância no ‘agora’ que transcende em muito o interesse advindo do estabelecimento da sua história. E é como se, de algum modo — pela crença nas suas capacidades apodícticas? —, a singular presença das imagens fotográficas traduzisse por ‘si só’ (ilusoriamente, com certeza) uma contextualização, uma memória histórica. Talvez por isso tenha sido praticamente impossível encontrar, traçar correspondências postais contínuas, estabelecer minuciosos cruzamentos e associações entre fotografias e cartas: intertextualidades, interimagéticas, etc.... Além de que a sobrevivência de ‘coisas’, (como as recordações fotográficas), muitas das

²⁶⁰ Appadurai, cit. por Rose, *Visual...*, pp. 217.

vezes consideradas irrelevantes após uma função ou uso primevo, seja mais uma exceção do que uma regra mesmo no caso dos ‘arquivos familiares’ que datam das décadas de 1950 e 1960. E as coisas sobreviventes constituem-se, não raras vezes, como fragmentos de um conjunto, de uma constelação dinâmica de imagens, comunicações e trocas que nos é hoje difícil de imaginar.

Além das fotografias de identificação e dos retratos pessoais, muitos dos informantes procuraram ou destacaram retratos de família ao longo da pesquisa. Matheus Pereira, historiador carioca, é filho de pai português que em 1957 vai de Vila Real juntamente com a mãe e irmãos para a região de Bangu, Rio de Janeiro, juntar-se ao pai que aí se tinha instalado quatro anos antes. No encontro que tivemos em inícios de Dezembro de 2015, e após um relato do percurso familiar, Matheus ficou de procurar com o pai, Camilo, missivas fotográficas e outras imagens relativas ao mesmo. Passadas algumas semanas, Matheus de facto enviou-me três digitalizações de provas fotográficas que encontrou com o pai nos ‘baús’ da família no Rio, inclusivamente, informando-se sobre alguns dos seus elementos com uma tia-avó residente em Portugal, para onde tinha entretanto viajado. Uma dessas imagens [fig. 14] terá sido enviada pela sua avó de Portugal ao seu avô, José Pereira, que já se encontrava no Brasil, no período em que estiveram separados. Noutra das imagens digitalizadas surgem os seus avós, pai e tia [fig. 15]. Se à primeira vista nem Matheus nem o pai sabiam aparentemente dizer se a imagem da família tinha sido tirada *ainda* Portugal ou já no Brasil, ao considerarem que se tratava aí da primeira comunhão da menina (tia/irmã, respectivamente), ambos chegaram entretanto à conclusão que a fotografia tinha sido tirada já no Brasil. Matheus enviou-me ainda uma terceira imagem onde surge a sua avó, a irmã desta (tia-avó de Matheus) e de novo o seu pai e tia, (*aqui* mais pequenos do que na imagem precedente) [fig. 16]. Referiu a propósito desta: “a foto mais desgastada, perguntamos para a tia dele [tia do seu pai] quando fomos lá visitá-la algumas semanas atrás [a Portugal], se ela se lembrava. Ela disse não se lembrar de ter tirado aquela foto. Ela tentou se lembrar do vestido que ela estava usando, mas não se lembrava também. Foi interessante reparar nesse detalhe que ela tentou usar para recordar de quando tinha sido tirada a foto. Mas, por essa tia do meu pai estar na foto, e também o meu pai como criança de colo, meu pai imagina que foi tirada pouco antes da minha avó ir para o Brasil se juntar ao meu avô que já estava no Rio de Janeiro tinha uns três anos. Pelo que meu pai se recorda, essa seria a

única foto que minha avó tinha da irmã dela”. A foto terá provavelmente sido enviada para o Rio de Janeiro via postal, mas é incerto hoje se terá servido como meio de comunicação entre a avó e o avô de Matheus: poderá também ter sido levada para o Brasil em 1957, quando a sua avó migra para a região do Rio de Janeiro...

*

Guiomar Ramos, filha de Vitor Ramos, distingue claramente a ida do pai para o Brasil do fenómeno migratório português seu contemporâneo. Para Guiomar, o pai foi um exilado político, referindo a título de exemplo que no período em que residia em Paris, a sua comunicação postal ‘íntima’ com a mãe em Portugal era sujeita a um controlo por parte da PIDE. Aquando da sua ida para São Paulo, em Julho de 1955, Vitor terá levado consigo algumas fotografias do período de Paris onde surge na companhia de amigos, alguns dos quais em condições de perseguição política semelhantes à sua [fig. 17]. No Brasil, Vitor manteve até 1974, ano de sua morte, acções de oposição ao regime do Estado Novo português. Da primeira vez que conversei com Guiomar, no Rio de Janeiro, em Maio de 2016, ela encontrava-se a fazer um documentário sobre o pai, mais precisamente, sobre as suas memórias do pai. Para a pesquisa e utilização no filme então em curso²⁶¹, Guiomar e a equipa do filme tinham digitalizado várias fotos da família, algumas das quais esta me mostrou então no computador e enviou por email, visto os originais das mesmas se encontrarem em São Paulo.

Foi não um ficheiro digital, mas uma impressão a partir de um ficheiro digital de uma tiragem fotográfica de uma imagem tirada em Arouca a 28/06/1937, que Gentil Moreira me mostrou em Setembro de 2016 [fig. 18], no seu escritório de um piso superior da padaria Beira-Mar, negócio de grande sucesso que fundou na década de 1960 em Niterói. Na imagem que ou o próprio Gentil ou a sua irmã terão encontrado na casa de família em Arouca há alguns anos atrás, Gentil surge em criança ao lado dos pais e dos irmãos, Ardino, Cláudia e Helena. Gentil mostrou-me a imagem *para melhor ilustrar* a pesquisa genealógica familiar que o próprio tinha então recentemente encomendado a um investigador também oriundo de Arouca. Esta não emergiu no contexto pesquisa como uma imagem *afectiva*, onde se detém o fluxo

²⁶¹ O filme de Guiomar Ramos intitula-se *Por Parte de Pai*. Agradeço muito a Guiomar por me ter facultado o seu visionamento prévio, assim como pela sua gentileza e colaboração com a presente pesquisa.

de uma narrativa sobre um percurso migratório, mas como um ‘suplemento’, um elemento que atesta e ilustra o esforço, o investimento e interesse pessoal *na e pela* genealogia de família, a par de um apreço emotivo particular pela terra natal. Então, logo de seguida, Gentil mostrou-me (inclusivamente, ofereceu-me) vários postais de Arouca, cuja “paisagem como «rosto da pátria ou da nação»”²⁶², foi enaltecida. As restantes imagens selecionadas por Gentil eram de facto fotografias de família mas muito recentes, e foram tiradas no âmbito de uma situação particular e então recente: a atribuição de um prémio ou título a Gentil no Consulado Português no Rio de Janeiro. Em suma e apesar de o ter questionado acerca de missivas fotográficas e imagens que tinha trazido de Portugal ou dos primeiros anos no Brasil, no contexto dos nossos encontros, a fotografia serviu apenas para Gentil documentar a sua ligação familiar e à terra, e o seu protagonismo na comunidade portuguesa em Niterói e no Rio de Janeiro, e não tanto como superfície de explanação sobre as suas memórias, que parecem sim ter lugar nos poemas que faz [ver fig. 19].

*

Izabel Domingues visita Portugal no início da década de 1990, quando tinha já cerca de quarenta anos. Até então, era através de imagens fotográficas e cartas que ia conhecendo os familiares em Portugal, e construindo uma imagética sobre a vida de ‘lá’.

Refere que, quando em meados da década de 1930 foram para o Brasil, e se fixaram em Cosmópolis, estado de São Paulo, o seu pai e mãe terão levado consigo um retrato de inícios do século XX da família paterna de Izabel, a qual provinha da região de Aveiro. Nesse retrato [fig. 20], surge o avô de Izabel, Manuel Domingues com a esposa Gracinda de Oliveira Maia e filhos, Celeste, José do Nascimento (pai de Izabel), Lucinda e Maria. Izabel referiu que lhe “contavam” que esse avô era “agricultor, com pouca instrução”, mas que a avó, Gracinda, “lia e escrevia muito bem e também tinha conhecimentos de escrita fiscal”, e que ambos tinham um pequeno comércio de secos e molhados. Mostrou-me outras imagens da família, desta feita materna que, à semelhança das restantes, foram provavelmente enviadas via

²⁶² “Maurice Ronai mostra como a paisagem, na sua realidade assim como na sua noção, aponta para uma semiótica e para aparelhos de poder muito particulares: a geografia encontra aí uma das suas origens, mas também um princípio da sua dependência política (a paisagem como “rosto da pátria ou da nação”).” Cf. Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos...*, pp. 235, nota 11.

postal ao longo dos anos pela sua tia-avó, Cristina, à sua mãe, Maria de Lourdes [fig. 21, 22, 23, 24, 25 e 26].

A incerteza dos trânsitos de algumas destas imagens prende-se com o próprio desenclave dos ‘espaços’ com que se lida neste estudo. A partir de meados da década de 1970, começa a ser mais fácil sobretudo para quem tinha juntado ‘algum’ dinheiro no Brasil, visitar Portugal e a família portuguesa. Até pelo menos meados da década de 1960, porventura só em situações muito específicas de um já considerável acúmulo financeiro é que se tornava viável visitar a terra natal. Desde então, para populações de classe média e de classe média-alta, esbate-se um pouco a fronteira até aí bastante estanque entre um *cá* e *lá*, nomeadamente através das possibilidades comunicativas potenciadas pela generalização do telefone. Aumentam desde então o acesso a viagens transatlânticas de avião e, logo, as visitas a Portugal, incrementando-se assim a circulação das imagens (o que contribui para a incerteza dos seus trânsitos). A circulação e presença de imagens fotográficas esteve obviamente no cerne da construção dos lares translocais, transatlânticos, e a própria circulação das tecnologias de aparelhos de captação de imagens, aquando dessas visitas, contribuiu para a profusão da imagem técnica e para o esbatimento da origem e autoria das fotografias que encontrei em alguns dos ‘arquivos’ familiares.

Por exemplo, na conversa que tive com José Saramago que migra para Tombo, Brasil, em 1955, quando tinha somente quinze anos, questionei-o em algumas ocasiões se as imagens da/tiradas na ilha do Corvo, Açores, que me mostrava, tinham sido levadas por si para o Brasil ou enviadas por algum familiar. Não raramente, José respondeu não saber, acrescentando, “talvez tenha sido eu que as catei por lá numa das visitas que fiz”. Na ambiguidade desse trânsito ‘incluem-se’ diversas imagens: imagens de si em criança [fig. 27 e 28], um retrato da sua primeira comunhão [fig. 29], retratos dos pais e do irmão no Corvo [fig. 30], fotos do tio padre e das tias freiras na ilha Terceira [fig. 31 e 32]. José visita pela primeira vez o Corvo de onde provinha, em 1965, aí voltando em 1976, 1978 e em 1986²⁶³. Na ocasião de algumas dessas visitas, irá levar consigo do Brasil uma câmara de filmar Super 8 mm e aparelho(s) fotográfico(s), provavelmente mais sofisticados/inéditos do que

²⁶³ Além de mais recentemente em 2011, 2014 e 2016.

qualquer forma de registo filmico na época existente no Corvo²⁶⁴. Na sua primeira visita, José documenta uma “visita oficial de Estado” à ilha [fig. 33, 34]; numa das visitas da década de 1970 é fotografado por um amigo ou familiar com o seu próprio aparelho fotográfico, quando se encontrava a filmar em Super 8 mm uma pescaria. Essas imagens [fig. 35, 36] parecem denotar um olhar de fascínio pela própria técnica de registo, pelos dispositivos filmicos. A possibilidade de os manusear e mesmo de os registar, qual *mise-en-abîme* da imagem mecânica, devia ser relativamente rara num local particularmente isolado como a ilha do Corvo, vistas as suas condições insulares e parca população. Aquando dessas visitas, algumas das quais faz com a sua esposa brasileira e filhos, José, à semelhança de vários outros migrantes que visitam a terra natal, fez fotos com *toda* a família reunida [fig. 37] — pais, tia, esposa e filhos —, assim como dos locais típicos e dos costumes da terra.

À semelhança de José, também Natália Mendes — originária de Fiães, perto Santa Comba Dão, e que irá para o Rio de Janeiro com vinte e dois anos, em 1954 —, me mostrou algumas fotografias feitas em Portugal, que todos os anos visita “desde há vários anos”. Contudo, as imagens das férias em Portugal [fig. 38], de passeios a locais como a igreja do Bom Jesus de Braga [fig. 39], a Ponte de Lima [fig. 40], ou de um casamento de familiares, datam de 1988 e foram provavelmente tiradas no contexto de umas únicas férias de Verão. A representatividade de um ‘período’ ou evento fotográfico que tem pouca ou nenhuma ressonância na memória do informante, foi, e este caso é disso exemplo, um aspecto recorrente durante a pesquisa. Ainda, devido à proliferação da tecnologia digital, mais ou menos a partir de 2000, foi raro encontrar provas fotográficas, nomeadamente das visitas a Portugal (ou ao Brasil) nos álbuns e caixas revolvidas.

Há uma fotografia curiosa no que diz respeito a visitas à terra natal, após vários anos de ausência. Trata-se de uma imagem de Manuel de Freitas de Sousa Jr. e de Adelaide Ferreira de Freitas [fig. 41], casal que partiu para o Brasil a bordo do navio North King, em abril de 1954, e que volta, vinte quatro anos depois, a São Roque do Faial, na Ilha da Madeira, portanto, em 1978. Terra fortemente afectada pela partida de uma parte substancial da sua população para o Brasil, Venezuela e outros locais, foram raras as visitas daqueles que partiram de São Roque do Faial,

²⁶⁴ Lembramos que a ilha do Corvo se situa no arquipélago dos Açores e tem 430 habitantes, segundo o censo de 2011.

visto terem habitualmente vendido o conjunto das suas terras e moradias. Daí que a viagem a Portugal de Manuel e Adelaide tenha representado um acontecimento festivo para os moradores da localidade, meritória de documentação fotográfica.

Do conjunto de imagens que Henriqueta Henriques me mostrou no seu restaurante em Niterói, há duas que prefiguram singularmente o *antes* e *depois* da partida de Portugal para o Brasil. Já fiz menção a uma delas: uma imagem de grupo de família e amigos que se foram despedir de Henriqueta aquando do seu embarque para o Brasil, em Lisboa [fig. 21 do capítulo II]. De acordo com Henriqueta, essa foto ter-lhe-á sido provavelmente enviada por uma das suas primas pelos correios, embora não se recorde exactamente por quem nem quando. Mais do que uma dádiva, esta imagem parece simbolizar *hoje* para Henriqueta uma despedida de uma vida anterior, assim como a amizade demonstrada pelos entes queridos em Portugal. Na outra foto, Henriqueta surge ao lado do irmão e sobrinhos na casa destes, onde residiu aquando da sua chegada ao Brasil, em 1968, em Venda da Cruz, Niterói [fig. 42]. Posam em frente a uma televisão, provavelmente elemento emblemático de uma nova possibilidade de aquisição material e consumo tecnológico corrente. Das outras imagens que Henriqueta escolheu mostrar-me, consta um retrato dos seus dois filhos datado de 1975, a que fiz já menção [fig. 45 do capítulo II]. Henriqueta lembrava-se porque é que actualmente se encontra na posse dessa imagem em Niterói *apesar* de a ter enviado a seus pais em 1975: “Eu trouxe que ela estava em casa da minha irmãzinha que já faleceu, ‘tava lá e eu trouxe. Eu tinha mandado para os meus pais”. Viajando actualmente com alguma frequência para Portugal, Henriqueta tem vindo a ‘recuperar’, no contexto das visitas mais recentes, não só algumas das imagens que tinha anteriormente enviado para os pais e irmã, como, após a morte desta, outras fotografias da família. Mencionou como “recentemente trazido de Portugal” um retrato dos pais, de que se lembra ter sido tirado em Montes de Alcobaça, ainda que na época fosse “pequenina”. A partir dessa lembrança do retrato começou a descrever a casa de infância, que ‘tinha um pátio grande cheio de criação’ e “na altura tinha um cachorrinho”. Henriqueta também me mostrou um retrato da sua mãe, de quando esta tinha cerca de dezoito anos, e referiu: “adoro esta fotografia que estava lá na minha estante e trouxe para veres” [fig. 43]. Compara-a então com a imagem anterior, realçando que se trata da mesma ‘pessoa’, sua mãe, mas que “aqui” tinha dezoito anos e “ali” sessenta e oito. Se Henriqueta visitou Portugal já “trinta e duas vezes” desde

que foi para o Brasil (em 1968), das cerca de dez imagens que selecionou para me mostrar não constava nenhuma dessas visitas mas sim uma de uma visita dos seus pais ao Brasil, aquando do aniversário de oitenta anos do pai. Ao identificar quem surge na imagem, Henriqueta fez questão de referir que “aí” estava o seu sobrinho Paulinho que era uma criança “naquela” (outra foto) onde Henriqueta surge com o irmão em frente a uma televisão, mas que “nesta já estava formado”.

Francisco, por sua vez, mostrou-me tanto fotos das suas visitas a Portugal, nomeadamente da década de 1970 (mas também 1980 e 1990), como das visitas que a sua mãe lhe fez no Rio de Janeiro, nas décadas de 1970 e 1980. Além destas, também seleccionou algumas fotos recebidas de Portugal do aniversário da sua avó, e outras da década de 1970 alusivas à sua vivência no Rio e, ainda, algumas de encontros e viagens de trabalho (sobretudo da década de 1980), imagens da sua infância, sem saber muito bem se me poderiam interessar nesta “linha de tese afectiva” [fig. 44-51]. Um certo experimentalismo fotográfico com objectos e *mise-en-scène* de sequências cómicas dão o tom a algumas das imagens da década de 1970, que estão claramente associadas, para Francisco, a uma cena mundana social da vida do Rio de Janeiro da década de 1970 e 1980: a uma “vida de desbunda”, onde a festividade, nomeadamente no espaço público (ruas e praias) era uma forma de “resistência social” ao regime da ditadura militar [fig. 1 e 2 do capítulo I].

*

No espólio fotográfico de Orlando (falecido em 1981), disperso numa grande caixa de cartão, tanto encontrei os já mencionados retratos enviados à mãe em Portugal, como retratos que terá enviado a namoradas quando ainda era adolescente ou muito jovem e ainda estava, portanto, em Portugal [fig. 3] — ‘na época’ era costume aquando do término de um namoro devolverem-se os presentes e fotografias do “outro”. Após o falecimento do pai de Orlando, a mãe de Orlando, Ricardina, migra por sua vez para o Brasil onde passa a residir com este, com a nora, Evely, e neta, Monique, em Sete Lagoas, Minas Gerais. É provável que das poucas coisas que tenha levado consigo de Portugal constassem não só aqueles retratos que o filho tinha enviado ao longo dos anos, mas também retratos deste de quando era criança/adolescente. Claro que estes também podem ter sido levados por Orlando para o Brasil na ida inicial para o país ou nas viagens subsequentes que faz a Portugal [fig. 52 a 55].

À semelhança dos irmãos mais velhos que tinham migrado para São Paulo e de quem recebe uma fotografia em São Miguel, Açores, também José Ferreira Cordeiro irá tentar a sua sorte na grande metrópole em 1953. Poucos anos depois, o seu irmão mais novo, Libério, migra por sua vez — e à semelhança de muitos açorianos na época — para Toronto, Canadá. Durante quarenta anos, esses dois irmãos perdem contacto um com o outro até que Libério consegue, de alguma forma, obter a morada do irmão em São Paulo, para onde envia uma carta manifestando vontade de o visitar. José não irá responder ao irmão, provavelmente por “vergonha social”, de acordo com o testemunho do seu filho, Mariano. Às escondidas de José, a esposa e filho irão escrever a Libério e organizar a sua ida a São Paulo em 1999. Nessa ocasião, Libério escolhe levar consigo de Toronto para oferecer a José uma fotografia da família nos Açores, provavelmente uma impressão a partir de cópia digital de uma tiragem ‘original’. Podemos ler no seu verso: “Jose esta fotografia foi tirada Em Fevereiro de 1950 nós aqui revelaram (?) medida 1950” [fig. 56]. O sentido da inscrição foi comprometido por um corte na imagem que me foi enviada por email por Mariano. Na altura presumi que se tratava de um corte aquando da digitalização da prova fotográfica, no entanto, Mariano disse-me posteriormente que a fotografia tinha sido *de facto* cortada para caber numa moldura que passou a ‘habitar’ o espaço doméstico após ter sido oferecida por Libério a José.

*

A análise de fotografias nos espaços domésticos, quer isoladamente, quer na sua relação com outros objectos, tem sido um objecto de estudos da antropologia visual e da cultura material nos últimos anos. Como já referido e implícito nas páginas precedentes, os encontros com os informantes ocorreram muitas das vezes nos seus espaços domésticos ou de familiares, onde manusearam e falaram sobre fotografias e *memorabilia* diversa, que não se circunscrevia ao *tipo* de fotografias que eu procurava à partida: ou seja, imagens recebidas/enviadas de Portugal para o Brasil e vice-versa — missivas fotográficas. As fotos e coisas então destacadas estavam frequentemente associadas às vivências na terra de “origem” e de “chegada” ou diziam latamente respeito a um percurso familiar. Em casos específicos ainda, foi-me mostrado todo o ‘arquivo’ fotográfico familiar, noutros destacou-se também a *memorabilia* da casa: objectos em estantes e paredes.

Por exemplo, após ter feito um relato da sua vida na ilha do Corvo e no Brasil a partir de uma série de fotografias que previamente seleccionou, José Saramago pediu-me que fosse até ao seu escritório onde me mostrou alguns objectos *tipicamente* corvinos, e outros que associava a episódios e memórias pessoais da sua vivência na ilha natal. Também me mostrou alguns recortes de jornal e artigos referentes ao Corvo, apontando para o contraste entre a paisagem da ilha “aí” e o seu “aspecto actual”. Mostrou-me, finalmente, algumas fotografias ‘extra’ que integravam a decoração do espaço. Essas fotos integravam nesse espaço algo íntimo, o conjunto de *memorabilia* referente à Ilha do Corvo: destaco uma foto do casamento dos seus pais a posar em cima do calhau, tendo como fundo o vasto Atlântico [fig. 57 e 58].

*

Encontrei-me com Natália Mendes numa única ocasião, perto da véspera de Natal de 2015, na sua casa em Botafogo, no Rio de Janeiro. Ao chegarmos ao pátio da moradia, Natália encaminhou-me para a sala que dava para a entrada onde se encontrava a costurar. Na parede do lado esquerdo, próximo da porta de entrada, estava uma grande moldura com um retrato a preto e branco de uma mulher e um homem — a imagem parecia datar dos inícios do século XX [fig. 59]. Natália referiu que se tratava de uma ampliação, feita pelo cunhado que era fotógrafo, de uma imagem “pequena da sua mãe” que tinha encontrado “lá em casa”, ou seja, em Santa Comba Dão, Portugal. Na parede oposta à porta de entrada, perto de um móvel de madeira e vidro com várias louças e bibelots que podemos encontrar na decoração de várias casas em Portugal — galos de barcelos, caravelas... — [fig. 60] encontrava-se uma outra moldura com uma fotografia que também tinha sido ampliada pelo cunhado de Natália, como presente de cinquenta anos de celebração do seu casamento [fig. 61]. Tratava-se, mais precisamente, de uma ampliação feita a partir de uma fotografia tirada no dia de casamento de Natália com o marido José, já falecido na época em que conheci Natália. Ao referir-se à imagem, Natália estabeleceu de imediato uma comparação entre o local que surge na imagem e o seu aspecto *hoje*, dizendo “está tudo diferente, com prédios todos modernos no lugar das casas”. Na fotografia os noivos surgem na rua, à saída da igreja, acompanhados de um cortejo de convidados; Natália referiu ainda a propósito da mesma: “demora-se cinco minutos da igreja à minha casa”, e “a maior parte das pessoas que aqui estava foi só a casa para o beberete e não foi à igreja, à missa”. Logo de seguida, Natália foi buscar fotografias

da festa de celebração no Rio de Janeiro de vinte cinco anos de casamento e depois ainda, da celebração do aniversário de cinquenta anos. Uma imagem que assinalava esta última celebração, (também ela oferecida pelo seu cunhado), decora actualmente a sala de Natália, que me mostrou um álbum onde consta uma fotografia dessa mesma imagem, no dia do festejo das bodas de ouro [fig. 62]. A imagem é por sua vez composta por um retrato ao centro de Natália e José (que na época da celebração das bodas de ouro devia ser relativamente recente), surgindo no canto superior esquerdo e direito, respectivamente, um retrato do seu filho com a nora e um outro da filha com o genro; em ambos os lados e nos cantos inferiores laterais, surgem retratos dos netos; por baixo do retrato de Natália e José, surge escrito a dourado: ‘Bodas de Ouro’. Portanto, a montagem reúne no mesmo espaço o ‘núcleo’ familiar, “resultante” da união em celebração, cuja longevidade é sinalizada textual e visualmente; esta mereceu precisamente uma sinalização no âmbito da cerimónia, e posteriormente torna-se lembrança da mesma no contexto do espaço doméstico: simboliza a união do casal e seus frutos na cerimónia, e é constituída como memória desse simbolismo já ao ser fotografada no evento. O próprio convite para a celebração é feito a partir de um retrato dos noivos no dia do casamento [fig. 63]. Parece-me um bom exemplo da mobilização corrente de fotografias antigas, então a exploração ‘plástica’, ‘vernacular’ destas através das ferramentas digitais, que enforma muita da nossa actual *memorabilia* fotográfica, e assume uma importante presença em espaços domésticos, eventos e cerimónias. Além disso, a *memorabilia* fotográfica do século XXI enquanto ‘ficheiro digital’ é objecto de dádivas e trocas num contexto familiar e em círculos de amigos, além de ser recorrentemente posta em circulação e objecto de discurso nas redes sociais.

*

Foi através do Facebook que cheguei ao encontro de Laurinda Bulhões em Abril de 2016, e ‘a partir’ de uma ‘Ficha de Emigrante’ que tinha encontrado cerca de um ano antes no Arquivo Municipal da Ribeira Grande. Essa ficha diz respeito a um pedido de visto para Jaime Bulhões, então uma criança, migrar da Ilha de São Miguel para Porto Alegre acompanhado da avó e dos irmãos [fig. 64]. Laurinda irá conhecer Jaime em Porto Alegre na sua juventude, casam e têm três filhas, uma das quais Claudete. Combinei portanto um encontro com Laurinda através de Claudete via Facebook na loja de família, uma drogaria e loja de rações para animais, em Porto

Alegre. Na ocasião, Laurinda levou um retrato do marido, então já falecido, impresso num grande cartão, e de imediato referiu que ambos eram descendentes de portugueses que emigraram para Porto Alegre onde se conheceram e casaram — Laurinda é oriunda de Marco de Canaveses. Após um breve relato sobre as origens e percurso de ambos no Brasil, convidou-me para ir a sua casa uma vez que era lá que se encontrava, numa grande moldura no seu quarto, uma composição de fotografias com “interesse” para a minha pesquisa. Referiu ser imperativo eu deslocar-me até lá visto ser impossível transportar a moldura ou tirar de lá imagens sem comprometer o conjunto das mesmas. A composição integrava várias fotografias “de família”, na sua grande maioria impressões a partir de digitalizações de fotos antigas. Ao descrevê-las, Laurinda foi distinguindo as unidades que compunham a montagem pela seguinte ordem: a) foto do pai e tios que emigraram para o Brasil; b) foto de avós com filhas mais novas em Marco de Canaveses que estes enviaram daí aos restantes filhos que tinham migrado para Porto Alegre — refere que “já é tudo morto lá em Portugal também”; c) família de Jaime, seu marido, quando já se encontrava a viver no Brasil; d) avó de Jaime que foi para o Brasil levando consigo três netos, um dos quais o próprio Jaime quando ainda era criança; e) retrato da mãe do marido e dos cunhados; f) retrato de Jaime “pouco depois” deste ter chegado ao Brasil; g) Laurinda em jovem — “aqui sou eu”; h) foto de casamento de Laurinda com Jaime; i) primeira casa onde Laurinda e Jaime habitaram depois de casados; j) família “toda reunida” num aniversário, numa época em que Laurinda e Jaime já têm filhos; k) Laurinda com irmã e pais quando chegados ao Brasil ainda com as “roupas que tinham trazido de Portugal”; l) irmão de Laurinda que “já é morto” num retrato feito no Brasil. Se a composição do painel parece ter seguido um *critério* essencialmente estético/espacial — de acordo com a aparência e formato para encaixe das imagens —, já na descrição das mesmas, Laurinda parece optar por um critério cronológico que ocasionalmente interfere com o movimento da sua ‘própria’ deambulação espacial.

Terminada a descrição do painel, Laurinda apontou para uma outra moldura que se encontrava ao lado deste. Esta moldura continha uma série de fotografias exclusivamente referentes ao festejo das suas bodas de ouro com Jaime. Ao descrevê-la, Laurinda assinalou os familiares presentes na cerimónia, destacando a importância da mesma por, aquando do seu casamento, não ter conseguido dar uma festa devido a restrições financeiras. Um mês depois da celebração dos cinquenta anos de

casamento, que Laurinda qualificou de “divina, doce, maravilhosa”, Jaime, seu marido, morreria. Essa “bela despedida” mereceu por isso mesmo uma homenagem fotográfica, que na sua disposição num cómodo íntimo do lar, funciona como marco da celebração final de uma vivência conjunta. Paralelamente ao outro painel estabelece através da imagem fotográfica o historial biográfico, familiar, genealógico.

*

Como aconteceu (inicialmente) com Laurinda, houve ocasiões em que conversei com os informantes nos seus espaços de trabalho, nomeadamente em restaurantes e lojas familiares como mercearias e drogarias, que tinham fundado ou herdado de seus pais portugueses.

Na loja de ferragens e material eléctrico que Natália Mendes e o marido José, juntamente com o irmão e mulher deste, abriram em Botafogo em finais da década de 1950, conversei um pouco com a sobrinha de Natália, também chamada Natália. Esta, tendo vindo de Portugal de navio com a mãe quando era criança, referia não ter quaisquer recordações nem da vivência em Portugal nem da viagem, provavelmente por ter sido um “episódio traumático”. Pregado num pequeno espaço livre de uma das paredes da venda, encontrava-se uma fotografia do tio de Natália, José, (marido já falecido de Natália Mendes) e uma outra de seus pais também já falecidos, “na última festa a que foram” [fig. 65]. Homenagem fúnebre e presentificação dos fundadores do local, sintomática da importância da fotografia como objecto memorial que alude à simultânea presença e ausência dos mortos.

*

Quando me deslocuei pela primeira vez, em Outubro de 2015, à Gruta de Santo António, restaurante de Henriqueta Henriques em Niterói, encontrei na entrada um dos filhos de Henriqueta, Alexandre, a quem referi estar a fazer uma pesquisa sobre fotografia e migrações portuguesas para o Brasil. Alexandre disse-me que eu iria “gostar” da segunda sala do restaurante, cujas paredes estavam repletas de antigas fotos de família. Henriqueta dir-me-ia, alguns dias depois, que a decoração do restaurante era relativamente recente e que a decisão de rechear o salão com fotos da família tinha sido uma surpresa para si feita pelos filhos, que para o efeito “contrataram uma arquitecta”. As várias fotografias que decoram a sala são ampliações a partir de digitalizações de provas fotográficas que vão sobretudo desde a

década de 1950 até à década de 1970. A sala tem dois espaços, um mais pequeno onde se concentram sobretudo fotografias da infância e juventude de Henriqueta em Portugal — entre estas conta-se uma cópia daquele retrato com amigos e familiares no momento prévio ao embarque para o Brasil [fig. 21 do capítulo II]. É no segundo espaço, um pouco maior do que o primeiro com o qual comunica, que se encontra a maioria das imagens que povoam as paredes. Uma grande ampliação em formato vertical de um retrato de Henriqueta, com talvez cerca de um metro e cinquenta centímetros e outra, contígua, de um retrato do seu falecido marido, ocupam o centro da parede do fundo, sugerindo que no final do restaurante se encontram os anfitriões do espaço para nos acolher. Entre as restantes fotografias destacaram-se: retratos dos pais de Henriqueta em Montes de Alcobaça, Portugal; um retrato de Henriqueta com o filho e o marido “numa ocasião em que ainda podia usar shorts, era jovem”; uma foto com um filho no colo, grávida do segundo e na companhia do marido de quando tinha trinta e quatro anos e “se usava uma moda de cabelo pigmaleão 70” [fig. 66]; fotos de Henriqueta com familiares, em relação às quais foi especificando se foram tiradas em Portugal ou no Brasil. E ainda uma foto do marido com quinze anos num jardim em Viseu, apontando para essa, Henriqueta destaca só o ter conhecido “muitos anos depois”, quando tinha já trinta e três. Henriqueta destacou ainda um retrato do marido e filhos de quando eram crianças e onde ambos trazem t-shirts semelhantes, com o galo de barcelos, “embora”, referiu, a foto tivesse sido “tirada em Niterói, mesmo”.

No livro de Henriqueta que associa receitas portuguesas à sua narrativa de vida, assim como nas fotografias que decoram as paredes do seu restaurante, surgem múltiplos aspectos simbólicos de uma cultura portuguesa e brasileira, que parecem emblematizar um espaço de dupla acção e pertença, a que é correlativo um capital emocional e cultural específicos: a riqueza de uma vivência em ambos os países e a aprendizagem daí decorrente. Num contexto global de patrimonialização e mercantilização de elementos tidos como locais e nacionais, um percurso migratório traduzido em fotografias, em *memorabilia* fotográfica, não deixa de traduzir a ‘autenticidade’ identitária e cultural de uma gastronomia que sustenta o negócio de família. O demonstrado apreço também pela ‘terra de acolhimento’ por Henriqueta, disposto no seu restaurante — assim como por Laurinda e vários outros informantes — parece sugerir “negociações individuais entre movimento e fixidez, entre

diferentes níveis de lealdades e a sua orientação para o passado, presente e futuro”, indo além de uma filiação a uma identidade migrante estanque, pautada por “uma nostalgia e de orientação em relação ao passado”.²⁶⁵ E através das fotografias de família que dão o mote às salas mais intimistas do restaurante, reforçam-se noções de familiaridade, tradição e as origens portuguesas que de algum modo melhor legitimam a sua autenticidade gastronómica.

Na sua análise da presença de fotografias em espaços domésticos em Inglaterra, Gillian Rose sugere que estas agenciam um espaço “assombrado por fracturas e ausências”²⁶⁶, e estabelecem marcas distintivas no mesmo. Parece ser também o caso destes espaços comerciais *familiares* onde se fazem presentes retratos dos mortos e ausentes. Se aqui as fotografias parecem ocasionalmente performar *mais* ou *menos* em consonância com outros objectos uma identidade ou pertença luso-brasileira [fig. 67 e 68], já nos espaços domésticos parecem representar marcos de uma vida, de uma narrativa familiar, que *naturalmente* pode reflectir um trânsito entre os dois lados do Atlântico, mas que não surge como um espaço tão particularmente emblematizado. Em ambos os locais domésticos e comerciais, em termos gerais, as fotografias dispostas parecem apontar para a coesão e identidade familiar, sendo um fundamental elemento de ‘construção de lar’:

Sontag (1978, 8) realça que a fotografia de família se tornou popular num período de industrialização massiva, urbanização e migração, e que as fotos de família desde sempre foram um ‘kit portátil de imagens que testemunham a ligação [de uma família]’ quando esta já não vive junta. Assim, como Macgregor Wise reclama na sua discussão de fotografias no lar:

“Uma foto encontrada brilha com memórias (embora não necessariamente com nostalgia) de experiências, de história, de família, amigos. O que cria esse brilho é a articulação entre sujeito (fazedor de lar) e objecto (marcador de lar), envolvidos num mútuo devir-lar. Mas esse devir abre para outros meios, outros marcadores,

²⁶⁵ Tradução minha de excerto de: “Similarly, seeing the migrant in the framework of nostalgia and an orientation towards the past, as is the case in diaspora studies, provides only a partial picture. By focusing on transnational ways of living, this book highlights individuals’ negotiations between movement and staying put, between different levels of loyalties and their orientation to past, present and future.” Cf. Bryceson e Vuorela, “The Transnational Families...”, pp. 6.

²⁶⁶ Tradução minha de excerto de: “The neutrality of compositional spacing is helpful in relation to family photography because the domestic space to which it contributes (in this study at least) is not particularly disturbing or disrupted. I will argue that family photographs produce a space that is differential. It is integrative but is haunted by fractures and absences.” Cf. Rose, “Family...”, pp. 9.

outros espaços (distante no espaço e/ou tempo). (Macgregor Wise 2000, 298)²⁶⁷

Esses meios, marcadores e espaços, podem ser potenciais alusões a algo perdido no tempo ou somente distante no espaço: uma casa de infância, uma despedida para uma viagem iniciática, uma reunião familiar *aqui* ou *ali*, as celebrações da união com aqueles já ausentes. Mas também ‘outros’ além desses marcos mais filiais, como a de uma imagem ‘turística’ de Sidney presente na venda de Maria do Céu, em Santa Teresa, por ser “um lugar de sonho”, efectivamente *outra* além da ligação familiar translocal, Portugal/Brasil.

*

Zulmiro Medeiros foi a primeira pessoa com quem conversei *especificamente* na condição de informante no âmbito desta investigação. Após um encontro inicial num Centro de Dia para idosos que frequenta em Vila Franca do Campo, na zona Nordeste da ilha de São Miguel, Açores, combinámos um segundo encontro na casa da sobrinha onde actualmente reside, de forma a poder mostrar-me algumas fotografias pessoais — nomeadamente, que tivesse enviado para os familiares nos Açores ou deles recebido durante as dezenas de anos que viveu em São Paulo. Antes do nosso segundo encontro, Zulmiro selecciona cerca de meia dúzia imagens que fotocopia, anotando dados no seu verso como a idade correspondente ao momento de captura da imagem, ou o nome e morada do local onde a imagem foi tirada (como a casa do irmão em São Paulo ou de uma padaria de que foi proprietário). Nessa ocasião, Zulmiro irá descrever-me as imagens *exclusivamente* a partir das fotocópias, e reage com algum espanto quando lhe peço para ver as provas originais — embora, acrescente-se, se tenha prontamente disposto a ir buscá-las a um outro compartimento da casa. Após termos consultado e falado sobre várias fotografias inseridas em álbuns ou simplesmente ‘a vulso’, ao devolver todas as imagens a Zulmiro, inclusivamente as cópias, este referiu prontamente que eu podia guardar as cópias, que as tinha feito

²⁶⁷ Tradução minha de: “Sontag (1978, 8) points out that family photography became popular in a period of mass industrialization, urbanization and migration, and family photos have always been ‘a portable kit of images that bears witness to [a family’s] connectedness’ when they no longer live together. So, as Macgregor Wise claims in his discussion of photographs in the home: «An encountered photograph glows with memories (though not necessarily nostalgia) of experience, of history, of family, friends. What creates that glow is the articulation of subject (homemaker) to object (home-marker), caught up in a mutual becoming-home. But that becoming opens up onto other milieus, other markers, other spaces (distant in space and/or time).» (Macgregor Wise 2000, 298)”. Cf. Rose, “Family...”, pp. 7.

‘para mim’, acrescentando: “até que ficaram umas cópias bem boas, não foi?” [ver fig. 69].

*

Após Laurinda Bulhões me ter mostrado as molduras com composições de fotografias a que me referia algumas páginas acima, ficámos à conversa na sua casa enquanto aguardávamos a chegada de Isaura Melo, sua prima por afinidade (prima direita via paterna do marido de Laurinda, Jaime Bulhões). Isaura migra para Porto Alegre da ilha de São Miguel juntamente com os pais e seis irmãos, em 1961 e, à semelhança de Laurinda, cheguei ao seu contacto via Facebook a partir de uma Ficha de Emigrante relativa ao processo migratório da sua família [fig. 70]. Na ficha consta um retrato fotográfico seu em criança. Após a sua chegada, terei mostrado ou mencionado essa mesma ‘Ficha de Emigrante’ a Isaura, por pensar que seria uma boa forma de iniciar a conversa e que esta teria um forte impacto sobre ela. Não foi o caso, pois Isaura conhecia já o documento, não parecendo dar muita importância ao facto de eu ter chegado ao seu contacto através do mesmo que encontrei no Arquivo da Ribeira Grande, em São Miguel. Dias mais tarde, constatei que uma das irmãs de Isaura, Glória, cujo retrato também está na ficha, tinha partilhado uma cópia da mesma na página de Facebook de Isaura a 10 de Outubro de 2012. Por sua vez, Glória teria recebido a imagem de um vizinho da sua (então já falecida) avó na Ribeira Grande. Um dos ‘comentários’ feitos nessa rede social ao documento sugere que “o que seria legal fazer” seria uma montagem com outras imagens, no caso, de “uma fotinha pequena do lado de como os manos estão agora...”. Os manos em questão eram as crianças cujas fotografias de identificação surgem na Ficha de Emigrante, hoje adultos na casa dos sessenta anos.

Este tipo de montagem surge numa das dezenas de cópias de imagens que Isaura me ofereceu para facilitar a presente pesquisa [fig. 71]. Neste caso, trata-se de um retrato de família onde surge Isaura, seus irmãos e pais, e a fotografia terá sido feita ainda quando estavam em São Miguel. A montagem feita dessa forma apenas se cingiu aos retratos (actuais) dos vivos, e não se aplicou aos retratos dos pais, ambos já mortos. Essa imagem, à semelhança de muitas outras que Isaura gentilmente me ofereceu, parece ter sido directamente impressa a partir da Internet. E a origem das provas fotográficas assim como os trânsitos e formas como vieram a circular na Internet (digitalizadas por quem? Recebidas por email ou extraídas de uma página de

Facebook?) parecem ser não ser muito claros mas também irrelevantes para Isaura ‘perante’ a sua evidência documental. Entre outras impressões, Isaura ofereceu-me: uma árvore genealógica; retratos dos trisavós maternos que terão ido da Galiza para São Miguel; uma foto de uma festa (provavelmente do Espírito Santo) numa rua de São Miguel na década de 1950 ou 1960 [fig. 72]; um retrato de grupo de irmãos, primo e tios; um retrato com os irmãos e pais num local exterior, provavelmente em São Miguel; um retrato do avô, outro da avó e da bisavó materna; uma ficha de emigrante e uma ficha consular de sua avó Glória de Melo — cujo retrato consta na moldura que está no quarto de Laurinda [fig. 73]; vários retratos de si própria com irmãos e primos na *actualidade*. Ainda, uma destas cópias corresponde a uma foto da família [fig. 74] que Isaura colocou na sua página de Facebook acompanhada da seguinte legenda: “Imigrantes recém-chegados ao Brasil – 1961/62 / Coragem desses pais deixar suas famílias, suas casas, sua vida. Atravessar o atlântico em um navio para buscar um futuro melhor para seus filhos (futuro melhor??!?) / Deixamos um paraíso de belezas naturais para trás em busca da terra prometida”.

No processo de pesquisa com Isaura, pude constatar que a escavação da ‘memória’ familiar é (também) feita a partir da utilização de imagens, da sua exposição discursiva e interação via comentários com amigos e familiares nas redes sociais. De novo, a origem das imagens, o local e período mais ou menos exactos da sua produção, não parecem ser aspectos muito relevantes no literal *contexto* das suas novas vidas. Elas surgem *agora* (nas redes sociais, e enquanto cópias impressas *já* extraídas das redes sociais...) como fontes de um imaginário sobre a própria infância, sobre as raízes locais e a condição migrante. São superfícies para a manifestação de emoções e memórias, e considerações sobre a identidade familiar, migrante, e o passado. Ao transmitir-me esse relativamente vasto conjunto de imagens, a preocupação de Isaura parece ter sido a de tornar reconhecíveis os protagonistas de uma história familiar e eventuais variações da imagem respectiva ao longo do tempo. Na única ocasião em que nos encontrámos, Isaura manifestou, gestual e verbalmente, ter “agora que mais velha” um enorme interesse pela memória familiar e da terra de origem, e por imagens que de algum modo apontassem para estas.

*

A apropriação de fotografias antigas em (co)memorações familiares ou a própria (co)memoração das fotografias antigas nas redes sociais é, sem dúvida, uma das mais prementes expressões do fotográfico (como superfície narrativa e tecnologia de mediação memorial) na actualidade. Essa remediação supõe uma imbricada relação entre tecnologia dita analógica e digital, cujos manifestos híbridos são uma expressão maior da activação, sobrevivência e revitalização das imagens do passado no presente.

O impacto das novas formas de relacionamento e mediação com as imagens digitais e digitalizadas fez-se presente de forma constante ao longo da pesquisa, sendo tanto mais sintomático quando expresso por pessoas que revelam uma certa desconfiança e estranheza em relação às novas tecnologias. Por exemplo, Maria do Céu, dona de uma mercearia no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, manifestou ter apreço pelo carácter háptico da impressão fotográfica e o aspecto objectual e temático do álbum fotográfico impresso. Mencionou com orgulho ter mais de cem álbuns de viagens a Portugal, e que durante anos teimou em fazê-los apesar da revelação da película “sair cara”. Mencionou também que “de vez em quando ainda vai ao centro do Rio mandar imprimir fotos” e que fez precisamente questão de imprimir as fotos da primeira comunhão da neta e lhe oferecer um álbum fotográfico com as mesmas, para que não tivesse apenas registos em ficheiro digital. Desvaloriza correlativamente essa tecnologia, curiosamente apontando precisamente para o aparato e parafernália material que esta exige: “agora as fotos estão no cd, mas no cd tem de ligar à televisão para ver, aquelas coisas todas...”.

Ao questionar Natália Mendes sobre se teve ou tinha ainda o hábito de trocar fotografias com familiares em Portugal, Natália referiu que, de um modo geral, nunca enviou muitas imagens via postal, acrescentando: “agora actualmente pelo Facebook, Internet ou que raça é, vai tudo parar lá (...) tudo passa lá”. A reacção de Natália é tudo menos despropositada; creio que denota que *de facto* a passagem das imagens e sua exposição nessas plataformas em rede, os seus possíveis aparecimentos, partilhas, reactivações e interpelações variadas e em várias instâncias, tornaram obsoleta a dinâmica bilateral da missiva, o gesto de emissão - espera - recepção – emissão, etc.

Com a “reprodução generalizada” imposta pelo digital, como refere Philippe Dubois²⁶⁸, as imagens parecem estar dotadas de uma omnipresença tanto inédita como volátil, pois constantemente ameaçada na sua própria transição entre distintos *hardwares* ou no espaço algo espectral da rede. Visto o enorme número, massa e fluxo simultâneo de ‘data’, parecem residir num espaço ambíguo, entre a promessa de uma desmultiplicação como que infinita, e a tensão imposta pela suspeita de um desaparecimento absoluto. Questiona assim Dubois: “que se passa se «a fotografia» não é mais «retirada» e se ela não se guarda mais em qualquer lado, se ela já não é «material», se já não tem o «seu» lugar? Por exemplo, se ela é apenas um fluxo, uma massa infinita de dados que circulam sem fim nas redes informáticas, uma pura «memória fluente» que se faz, se desfaz e se refaz a cada instante de modo contínuo e sem limites.”²⁶⁹

Nesse sentido, os documentos da era ‘analógica’ constituem-se mais plenamente como traços, como elementos dotados de uma latência, sujeitos sem dúvida ao desgaste e ao desvanecimento, mas mais capacitados a irem persistindo na nossa memória enquanto imagens mentais do que a passagem contínua de informação visual dos ficheiros digitais. Estes, encontrando-se muitas das vezes em fluxo, talvez sejam no imediato mercedores de uma atenção. Mas pela sua quantidade e pela transitoriedade que pauta a sua existência estão certamente mais ameaçados a um arquivamento que os condena ao desaparecimento, que nos faz esquecer de que nos tínhamos esquecido deles. Já a persistência da fotografia em papel é mais propensa à ocasional lembrança desse esquecimento.

*

Sempre que cheguei a fotografias através de redes sociais isso aconteceu por iniciativa dos descendentes daqueles que migraram de Portugal para o Brasil, ou por aqueles que, tendo eles próprios migrado para o Brasil, foram para aí em crianças. Aquando nas redes sociais e, nomeadamente, no Facebook, não é raro os comentários às imagens ‘trazerem’ detalhes e informações até então desconhecidos, como a identificação da data precisa da sua produção e de cada um dos eventuais retratados.

²⁶⁸ Cf. Dubois, “De l’image-trace...”.

²⁶⁹ Tradução minha de: “Que se passe-t-il si « la photographie » n’est plus « prélevée » et si elle ne stocke plus quelque part, si elle n’est plus « matérielle », si elle n’a plus « son » lieu ? Par exemple, si elle est seulement un flux, une masse infinie de données qui circulent sans fin sur les réseaux informatiques, une pure « mémoire fluente » qui se fait, se défait et se refait à chaque instant de façon continue et sans limites.” Cf. Dubois, “De l’image-trace...”.

Em alguns casos deparei-me com fotografias ‘antigas’ de família que não me tinham sido mostradas no contexto dos encontros com os informantes. É o caso de uma imagem [fig. 75] ‘postada’ por Márcia Fernandes no Facebook que me informou posteriormente que a tinha recebido de uma prima de Boston por email já após os nossos encontros. A imagem dataria do período anterior à migração de uma fracção da família de Márcia da Madeira para os Estados Unidos da América. Márcia, a propósito dessa e de outra fotografia que também colocou no Facebook sensivelmente na mesma altura [fig. 76], refere: “Ambas as fotos foram feitas na Madeira, penso que eles iam ao Funchal para um estúdio fotográfico. Mamãe conta que após um casamento, ou um evento similar, as pessoas iam de carro ao Funchal e neste estúdio, que parece ser perto da Sé, posam para a foto que se tornava o único registo da ocasião”. Essa segunda imagem, que deve datar de 1925, retrata os avós maternos de Márcia, Augusta e José Marinheiro “ambos em pé na fila de trás junto com outros jovens da família, irmãs e cunhados”, “sentado na fila a frente” estava o bisavô e “mesmo” a tetravó de Márcia.

Creio que a activação destas imagens nas redes sociais não vem especialmente na sequência de um eventual interesse por fotos “antigas” despoletado por esta pesquisa, nos informantes e/ou seus descendentes, parecendo, sim, enquadrar-se numa tendência actual para um interesse generalizado pela fotografia pessoal e de família como forma de dinamização e produção discursiva sobre a memória e a identidade familiares. Nas redes sociais, *estas* imagens agem não só como memoriais aos mortos como também aos vivos; ainda que aqueles possam estar à revelia (por não estarem inscritos nessas plataformas) da homenagem a si prestada, da homenagem a si prestada através das suas imagens num momento do passado.

*

A presente pesquisa foi em grande medida feita *com* e *através* de descendentes de migrantes portugueses, ou já nascidos no Brasil, ou que para aí foram com os pais, quando ainda crianças ou adolescentes. Foram também estes muitas das vezes os protagonistas ou mediadores do processo de observação-participante: fazendo a procura e selecção das imagens com os pais e outros membros da família, participando nas conversas que tive com estes ou substituindo-se a eles, ocasionalmente espantando-se perante alguma informação ou *episódio* familiar que ouviram dos pais ou viram nas imagens, e que até então, desconheciam. Essa

participação de membros de uma segunda geração foi tanto mais expressiva e empenhada nos casos em que um ou ambos os progenitores já tinham falecido. Nesses processos levou-se a cabo uma pesquisa *conjunta* das imagens herdadas, e esses ‘descendentes’ tentaram auxiliar-me o máximo na medida do possível ao recolher fotografias e informações junto de irmãos e tios que complementassem as suas memórias: ou seja, as memórias de memórias que tinham como relevantes a partir das imagens ou para partir para as imagens.

Na introdução do livro *The Familial Gaze*, que reúne vários ensaios críticos sobre fotografias de família, Marianne Hirsch destaca a possibilidade destas se constituírem como *sítio* para uma negociação de sentidos dentro de um contexto familiar e no âmbito das suas práticas de apropriação e controlo sobre “a imagem, narrativa e memória”. Aparentando ser um *campo* de aparente liberdade iconográfica e fidelidade representativa, para Hirsch a fotografia de família é sim um aparato regido por convenções tácitas, normatividades; e estas imagens (como qualquer outra imagem?) são passíveis de serem investidas por uma ampla malha de sentidos e olhares que se cruzam (‘gazes’). Pela facilidade com que essas imagens providenciam uma identificação tácita (e então) normativa, Hirsch irá aconselhar os investigadores a questionarem o que elas ocultam naquilo que revelam, e a sua própria posição de observadores, no fundo, a desconfiar das imagens banais, dos seus complexos agenciamentos histórico-políticos, e em configurações particulares de saber-poder²⁷⁰. Se aqui me foco essencialmente na imagem como missiva, e não tanto na forma como a foto de família oculta um discurso de saber-poder, naturalizando-o, é certo que no espaço de um dispositivo de pesquisa intergeracional esta propicia um cruzamento de olhares e memórias e, ocasionalmente, faz emergir dissonâncias ou mesmo tensões entre discursos e ‘gerações’. Enquanto superfície explanatória, a fotografia é um espaço de sentidos e narrativas mais ou menos plurais, as quais estão ocasionalmente em confronto, e que são aqui postas em acção ou em disposição. Uma das tensões ou, pelo menos, uma das diferenças que identifiquei ao longo da pesquisa de *campo*, consiste no facto das fotografias serem encaradas de forma mais utilitária e informativa pela primeira geração e de forma mais ‘patrimonial’ pela geração

²⁷⁰ Como faz a artista Jo Spence, ao apelar à dissolução entre as fronteiras do privado e do público, aliás, reforçando a dimensão política de toda a esfera privada.

seguinte; esta tende a reconhecer nelas um maior valor histórico e documental do que a geração dos seus pais.

Ao escrever a última frase, ocorreu-me um episódio aparentemente irrelevante no âmbito das dezenas de encontros que tive com os informantes. Enquanto conversávamos e nos resguardávamos do imenso calor da tarde de 26 de Dezembro de 2015 no quarto com ar condicionado de Eugénia Fernandes, Márcia, sua filha, abre uma moldura que estava na mesa-de-cabeceira para me mostrar uma fotografia que Eugénia referia ter sido oferta do marido com dezassete anos que posteriormente leva para o Brasil. Ao rever a imagem, Márcia mostra-se muito indignada por Eugénia ter cortado a foto de forma a poder encaixá-la na moldura. Embora no início se tenha mantido em silêncio relativamente aos protestos de Márcia, Eugénia irá contestar a filha dizendo que não tinha danificado a foto, e afirmando que gostava que esta “estivesse assim”. Deste modo, revelou valorizar mais a apropriação da imagem em função de uma configuração também ela decorativa do lar, do que a fotografia enquanto preciosidade documental, cuja integridade deve ser, por isso mesmo, salvaguardada.

*



Houve outras ocasiões em que a diferença de perspectivas *sobre* (ou *a partir de*) fotografias entre a primeira geração e a seguinte se manifestou ao nível das lembranças em relação às imagens, ou em relação a episódios do percurso migratório. Por exemplo, a um dado momento da nossa (única) conversa, Maria Matta tenta

lembrar-se voluntariamente do nome da embarcação na qual tinha ido a Portugal visitar a família no Porto. Não conseguindo, pergunta ao filho para se lembrar, o qual responde ser impossível visto “nem ser sequer nascido na altura”. Mas é precisamente, Joaquim, filho de Maria, que acaba por exclamar ‘Hilary’, então, que acaba por se *lembrar* do nome do navio onde a mãe e o avô viajaram pouco antes de ter nascido. Nessa mesma ocasião, Joaquim contestou uma afirmação factual dada por Maria a propósito de uma fotografia por a legenda/dedicatória do verso contradizer claramente o que a mãe acabava de afirmar. A estranheza face a uma imagem vivida, perante o seu acontecimento e carácter fragmentário, o mutismo desta quando as memórias associadas se desvaneceram, foram obviamente recorrentes ao longo deste trabalho de *campo*. A incerteza por vezes manifestou-se após a afirmação de uma evidência. Deu-se no confronto com a inscrição na imagem ou após a sua associação com outras imagens, que vinham esclarecer e, logo, a desmentir a memória ‘primeira’ de uma dada imagem, fazendo o testemunho vacilar.

Refiri alguns aspectos aparentemente ‘triviais’ porque creio que a própria pesquisa foi ocasionalmente objecto de activação ou de facilitação de uma indagação do passado familiar, nomeadamente tendo representado uma oportunidade para a “segunda geração” percorrer aspectos da história familiar e pensar a sua própria (‘pós-’)memória²⁷¹. A expressão ‘pós-memória’ surge numa análise de Marianne Hirsch da obra *Maus* de Art Spiegelman. Hirsch usa o termo para abordar a relação da ‘geração seguinte’ com o recalque das memórias traumáticas dos progenitores ou familiares, os judeus que sobreviveram ao Holocausto.

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração póstuma” tem em relação ao trauma pessoal, colectivo e cultural dos antecessores em relação a experiências das quais se “lembram” somente através de histórias, imagens, e comportamentos no âmbito dos quais cresceram. Mas estas experiências foram-lhes transmitidas tão profunda e afectivamente que parecem constituir memórias por si só. A ligação da pós-memória ao passado é assim mediada não apenas pela lembrança mas pelo investimento imaginativo, por projecção e criação.²⁷²

²⁷¹ Eu própria representei muitas vezes o papel de mensageira entre um *lá* e um *cá*, quer na transmissão de aspectos e elementos da *realidade* e da actualidade portuguesa, quer por ter sido efectivamente agente no envio de objectos entre parentes no Brasil e em Portugal.

²⁷² Tradução minha de: “Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.

A expressão ‘pós-memória’ parece fazer da ‘memória’ uma noção algo monolítica, espécie de repositório da experiência vivida que dispensaria, ou que é dissociável, enquanto reminiscência, da experiência vivida, de um investimento imaginativo... Nesse sentido, não adiro ao implícito dualismo entre memória e pós-memória implicitamente proposto por Hirsch, visto *ambas* parecerem poder constituir-se como processos atravessados pela história e por formas de invenção sobre o passado e o ‘real’; *sempre* parecem configurar uma dinâmica de pensamentos, palavras e imagens em apuramento, tensão e configuração em função do *agora*. O termo pós-memória surge portanto aqui para latamente designar a relação de uma ‘geração seguinte’ com *estas* fotografias, assim como o seu envolvimento num processo de pesquisa enquanto busca e problematização do passado familiar, das vivências e expressões identitárias dos progenitores ou de familiares muito próximos. Esta ‘pós-memória’ surge mais liberta da noção de trauma do que aquela de Hirsch, uma vez que não se pretende reduzir a experiência migratória e narrativas familiares a uma associação com uma experiência traumática. No confronto com o intuito da pesquisa, os vestígios fotográficos dessa vivência migratória passam a constituir uma espécie de mistério para membros dessa ‘geração seguinte’, um mistério que se adensa acerca do passado familiar, de um percurso e de uma vivência entre um *cá* e um *lá*.

Como sugeriu Isaura ao passar-me a documentação que, sem eu lhe pedir, reúne para me entregar: quanto mais se procura elementos desse passado, maior é a vontade “de o procurar”, de o escavar, visto que com a “idade tendemos a valorizar a memória”. Também Márcia Fernandes, logo no nosso primeiro encontro, se identificou como a memorialista na família — em contraste com a irmã que “não liga nada para essas coisas”. Mostrando-se consciente do artifício folclorista que uma actual tendência para a patrimonialização da memória e do passado familiar pode activar, nomeadamente quando arreigada a uma ideia de pertença nacional, Márcia vê ainda assim na indagação da história a partir da memória pessoal, familiar e seus vestígios materiais, uma forma essencial de projecção imagética sobre as substâncias dessas outras vidas e lugares.

Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.” Hirsch, acessado em <http://www.postmemory.net/>, a 25 de Maio de 2017.

Volte-se à já referida descrição de Kracauer da recepção de uma fotografia da década de 1860 de uma ‘diva do cinema’ pelos netos da suposta retratada, várias dezenas de anos depois. Aí perfilam-se diversos planos de reconhecimento (ou da sua impossibilidade) no confronto com velha fotografia. Um destes é o efeito cómico dos trajes ‘da (porventura) avó’ na imagem para os netos. Mais adiante no texto e após a alusão a essa reacção, Kracauer referirá que a espessura do tempo que nos separa das imagens pode fazer com que assumam a nossos olhos um efeito cómico ou que se tornem belas como uma ruína; “(...) a fotografia é uma *função do tempo fluente*, sua significação objetiva, no entanto, se transforma ao pertencer ao âmbito do presente ou a alguma fase do passado”²⁷³.

Para os contemporâneos dessa fotografia esta daria a ver a própria diva, porque ela “está entre os vivos” e o título recorda a “sua realidade corpórea”. A foto é representação do “sobrenatural” (a diva) “*apesar da sua semelhança*”, e “a imagem de memória produzida pela contemplação de nossa querida diva penetra dentro da parede da semelhança na fotografia e lhe empresta então alguma transparência.” Mas para os netos da diva “Quando a avó da fotografia não é mais encontrável, a imagem tomada do álbum de família se desfaz necessariamente em seus detalhes. (...) Já que não possui outro sentido que não seja o daquele invólucro humano atual, a moda moderna é translúcida, a antiga obsoleta. (...) Apenas os trajes muito antigos alcançam a beleza das ruínas, já que perderam toda a ligação com o presente. Trajes usados há pouco tempo adquirem um efeito cómico (...). O passado recente que se pretende ainda vivo está mais morto que o mais remoto cujo significado mudou com o tempo.”

Kracauer relembra ainda o carácter fantasmático da imagem da avó: “A fotografia torna-se um fantasma porque a boneca vestida com os trajes da época foi viva uma vez. Através da imagem sabemos que todos estes elementos estranhos e enganadores foram incluídos na vida como acessórios evidentes. Estes elementos, cuja falta de transparência se comprova nas velhas fotografias, estavam antes indissolivelmente ligados aos traços da transparência.” Nestas palavras ecoa ainda como nas de Barthes (mas antes das de Barthes...), o espanto pela associação do pensamento que a fotografia potencia a uma “realidade que desapareceu há muito tempo”. Se Barthes vê aí o carácter alucinatório da fotografia, Kracauer viu de forma

²⁷³ Kracauer, “A Fotografia”, pp. 71.

semelhante uma “associação terrível que persiste na fotografia [que] provoca calafrio”²⁷⁴.

Naquilo que designo de ‘dispositivo fotográfico de pesquisa’, — formado pelos contactos e encontros com os informantes, a forma de conversa a partir da manipulação de fotografias, os relatos mais narrativos, as memórias disruptivas, as impressões fotográficas e a partir destas, os esforços de lembrança, o confronto entre imagem e memória, os esforços que empreendem de recolha de testemunhos e dados junto de familiares e de reunião do ‘arquivo’ de família, as suas apropriações de fotografias como locais de memória e o esquecimento das mesmas, as reacções de espanto perante as mesmas enquanto imagens do passado —, o impacto que as imagens têm sobre os informantes, para ‘nós’, estão de alguma forma na sua grande maioria contemplados no texto de Kracauer. A complexidade do confronto entre memória e fotografia, as possibilidades de leitura e manipulação renovadas das imagens, dão corpo a uma reflexão sobre o conceito de arquivo na actualidade.

Ao lançar um olhar sinóptico sobre as fotografias que se perfilaram nas páginas precedentes, diria que enquanto imagens-objecto de mediação memorial²⁷⁵ estas se constituíram *aqui* como plataformas discursivas e gestuais numa densa trama referencial e rememorativa, onde as deambulações gestuais e narrações parecem convocar as suas polissemias. No âmbito da pesquisa, as imagens, ‘pelo’ que *representam*, pela sua inscrição serial ou num determinado local, ou pela sua ordem numa dada sequência imagético-narrativa²⁷⁶, são mais objecto de um esforço mnemónico do que reveladoras de uma memória evidente. Quando submetidas a questões específicas, são investidas enquanto fragmentos, como superfícies de projecção de contiguidades discursivo-temporais.

Quando e onde foram tiradas? Foram enviadas por alguém? Como vieram aqui parar? São estas algumas das questões que incessantemente fui colocando ao *corpus* fotográfico que se veio a formar. Vimos que algumas vezes durante a própria pesquisa as imagens funcionaram como superfícies de comparação com o ‘presente’: então, como mudou (ou não) um lugar, ou o aspecto de uma pessoa? Outras vezes operam

²⁷⁴ Kracauer, “A Fotografia”, pp. 73.

²⁷⁵ Como refere Van Djick, “mediated memories perform acts of remembrance and communication at the crossroads of body, matter, and culture.” Van Djick, *Mediated...*, pp. 42.

²⁷⁶ Ou como refere Böhme, “they ‘acquire’ a place in the series and chains, ideas and affinities, constellations and connections where they are located.” Böhme, *Fetishism...*, pp. 288.

como de facto ‘coisas’, cujas propriedades e disposições afectam os sentimentos e sentidos que convocam. Já ao circularem em redes sociais, algumas delas são passíveis de uma manifesta (re)significação, sendo evocadas por múltiplas vozes e vocalidades: em diálogo, em repetição, em complementariedade, em contradição ou, simplesmente, disjuntas. Aí, mais do que no dispositivo de entrevista em espaços domésticos, torna-se bem claro que as imagens não têm proprietário, e ainda menos um ‘autor’, figura obviamente pouco relevante nos sentidos e usos das imagens vernaculares.

No processo de encontros com os (potenciais) informantes, nomeadamente quando contactei com vários membros de uma mesma família, frequentemente estabeleceu-se de forma algo tácita um interlocutor legítimo que manipulava as fotografias e construía uma narrativa a partir delas. O contacto com os informantes habitualmente iniciou-se com um relato sobre um determinado percurso migratório pessoal ou familiar: uma história de vida. Se pelo dispositivo narrativo em acção as imagens parecem agir em referência ao sujeito que as interpela (às suas memórias pessoais e *familiares*), nas formas como ocasionalmente foram manipuladas e escolhidas, constatei que quase sempre oscilavam, extravasavam ou apenas sub-representavam os percursos narrados. Daí que eu tenha tentado, sempre que possível e pertinente, submeter pelo menos algumas das imagens de um mesmo ‘arquivo’ de família a diferentes olhares, interlocuções e gestualidades (no seio de membros da mesma família, pais e filhos, irmãos, etc.). Em todo o caso, a partir de um ou vários interlocutores, o dispositivo posto em marcha pareceu convocar a fotografia como material susceptivelmente aberto à “possibilidade de diversos movimentos de recordação.”²⁷⁷

Há pelo menos dois movimentos aparentemente em jogo: a aparente capacidade de se aceder a um registo mnemónico pessoal *na* fotografia, o apelo a cada novo acesso à imagem a um acto de evocação memorial em permanente construção. Esse acto memorial não só pode ser permeado de memórias contíguas à ‘lembrança’ do acto fotográfico, como de disrupções e saltos memoriais, temporais, mais expressivos e não sincrónicos (nem tão pouco diacrónicos...). Isto torna por si só evidente a dificuldade em se falar de uma memória *contida* na fotografia. A especulação acerca do fora de campo da imagem pode instigar a lembrança do próprio

²⁷⁷ Baltazar, “A Síndrome de Bartleby...”, pp. 49.

evento fotográfico, ao permitir a identificação de aspectos visíveis dentro do campo. De qualquer das formas, é evidente que, na maior parte das vezes, as imagens só adquirem um sentido perante um “olhar mobilizado”, a partir de um “diálogo” deste olhar com os “referentes” visíveis e invisíveis²⁷⁸ nas imagens. Se olhar para as imagens é uma aparente forma de visitar um passado, esta revisitação é sempre conjurada num *agora*, onde algo nos instiga a esse acesso. E aqui, creio, revela-se o potencial do *fotográfico* como superfície de explanação — meio para conjurar e dar sentido a diferentes percepções do tempo e movimentos de rememoração.

É a ideia e um relato de um percurso de vida, em geral, e de uma vivência pautada por uma experiência migratória, em particular, o espectro que paira sobre a generalidade das fotografias e da restante *memorabilia* convocada. E mesmo quando estas não se parecem *referir* directamente a essa vivência, são envolvidas numa dinâmica narrativa onde simultaneamente se debatem e à qual se submetem, nesse mesmo movimento deslocando a diacronia do testemunho. No final das contas, é impossível reduzir a palavra à imagem e a imagem à palavra: “O «duplo regime» da imagem investirá, portanto, cada momento dessa experiência: entre um saber *certo* daquilo que é representado e um reconhecimento *incerto* daquilo que é visto; entre a incerteza de ter *visto* e a certeza de ter *vivido*.”²⁷⁹ Em suma, coisa e evento, vivência e mediação imagética são de certa forma indiscerníveis.

Da crise moderna da totalidade à crise pós-moderna das metanarrativas, desenha-se um pensamento da cultura marcado pela incerteza das fronteiras identitárias, da fronteira entre real e representação, entre sonho e realidade, entre imagem e referente, incerteza para a qual a expansão da imagem técnica em muito tem contribuído.²⁸⁰

O regime duplo da imagem é indissociável da indicialidade do registo fotográfico: as fotografias são provas vivas de algo, mas esse *algo* nem sempre é passível de *um* reconhecimento, (o que ainda assim que não nos impede de considerar que as fotografias são provas vivas de um *algo*).

²⁷⁸ Ver Baltazar, “A Síndrome de Bartleby...”, pp. 49.

²⁷⁹ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, pp. 115.

²⁸⁰ Medeiros, “A Fotografia...”, pp. 38.

Capítulo IV – Recordações

Do arquivo

Ao enviar uma foto para um parente distante estou de algum modo a criar um vazio no meu próprio álbum, na parede, na minha caixa, que é preenchido, de certa maneira, pela expectativa colocada na missiva, pela expectativa de um retorno ao meu arquivo. Como amplamente implícito no capítulo precedente, considerar as imagens e suas funcionalidades implicou (por vezes) considerar esses gestos com as imagens enviadas e não só: pensar como estas se sedimentam, usam e movimentam nos espaços domésticos, nos fundos privados ou nos arquivos. A própria investigação propicia um ‘devir-arquivo’ de algumas das imagens encontradas nos álbuns, molduras, paredes das casas das pessoas — desde logo, ao circunscrever as imagens enviadas via postal (e recebidas) no trânsito Portugal-Brasil. Por isso, nas páginas que se seguem tentarei abordar algumas das densidades da *questão* arquivar, para não usar anodinamente o termo ao aplicá-lo às movimentações e sedimentações das imagens fotográficas. O ponto de partida é o da constatação de que ‘arquivo’ tem servido na contemporaneidade para designar uma pluralidade de práticas históricas e artísticas e de instâncias com racionalidades, formações históricas e abordagens conceituais distintas entre si.

Ao atentar nas combinações visuais a partir de vastos conjuntos de imagens cujo estatuto varia entre o ‘documento’ e o ‘monumento’²⁸¹, Didi-Huberman aponta para uma especificidade do conceito de arquivo ao distingui-lo do de ‘atlas’. Pensando nas operações e metodologias que enformam o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, o filósofo francês refere que os ‘atlas’, frutos de um trabalho artístico, são frequentemente confundidos com a exposição de arquivos, com uma arte dita ‘arquivística’. Para Didi-Huberman, o atlas tem a potência de convocar iconografias, gestos, imagens remetentes a um imaginário, a uma memória colectiva, criando argumentos através de uma disposição de elementos diversos. O atlas dá a ver montagens de “heterogeneidades”, relações dinâmicas tanto de associação como de

²⁸¹ Distinção feita por Panofsky de acordo Delfim Sardo numa comunicação no encontro ‘O que é o Arquivo?’. Ver: Sardo, *O que é o Arquivo?*.

interrupção entre as partes, propiciando a emergência de espaços de leitura abertos à singularidade do fragmento; recusa o artifício de uma narrativa histórica unitária, fechada sobre si. Ao invés do arquivo que “se nega a escolher durante muito tempo”, mas impõe o “inabracável da sua massa”, o atlas, ainda que partindo do arquivo, propõe um argumento, faz cortes, constituindo um “devir-saber” do arquivo. Se o atlas opera escolhas intencionais, embora não óbvias, do lado do arquivo, as escolhas são efeitos de sedimentação dos acasos e movimentos do tempo.

O atlas é um dispositivo para reconfigurar a ordem sensível do mundo, as relações entre imagens, as formas de conhecimento, propondo uma intelegibilidade alternativa àquela da narrativa histórica ‘positivista’, à sua totalidade aparente. Os planos propostos *pelo* atlas seriam *estranhados* porque denunciadores da estrutura normalizada e normalizadora do arquivo, quer este seja entendido como amontoado de *corpi*²⁸², como parece estar latente à visão de Didi-Huberman do arquivo, quer como estrutura taxinómica, regime classificatório com uma historicidade específica. Enquanto sistema taxinómico, apesar da “intrincada camuflagem semântica a que o arquivo submete a informação” e de se apresentar “como um método que pretende apreender a realidade e sistematizar o conhecimento, o arquivo mostra-se uma entidade inabarcável e interminável”²⁸³.

Enquanto prática com uma emergência histórica específica, a arquivística parece ter-se desenvolvido para responder à necessidade de conservação de um conjunto de registos materiais²⁸⁴ que legitimasse a tradição — no sentido de providenciar fontes que atestassem o direito à propriedade numa época de contestação dos privilégios nobiliárquicos em França, em finais do século XVIII. A constituição dos arquivos, enquanto prática sujeita a um sofisticado conjunto de normas regentes, parece prender-se com o sucesso e extensão das máquinas burocráticas dos governos e do poder estatal na modernidade. Enquanto instituição *plenamente* consolidada no século XIX, o arquivo é contemporâneo e indissociável da história enquanto

²⁸² O conceito de arquivo expresso em *Atlas e a Gaia Ciência Inquieta* de Didi-Huberman, parece ser semelhante ao que Derrida descreve como uma “semântica e lógica”, “which put into reserve [«store»], accumulate, capitalize, stock a quasi-infinity of layers, of archival strata which are at once superimposed, overprinted, and enveloped in each other.” Cf. Derrida, “Archive Fever...”, pp. 20.

²⁸³ Tradução minha de: “(...) nos señalan el intrincado camuflaje semántico al que el archivo somete a la información: aunque se presente como un método que pretende aprehender la realidad y sistematizar el conocimiento, el archivo se demuestra inabarcable e interminable.” Cf. Fontcuberta, “Ruidos de Archivo”, pp. 181.

²⁸⁴ Está explícito num tratado que data de 1765, o *Traité de l'arrangement d'archives*, que é mencionado por Leandro Pimentel em *O Inventário como Tática...*, pp. 127.

disciplina narrativa positivista e monumento à memória (e glória) dos estados-nação emergentes. Nos trâmites dessa prosa, estes últimos surgem como entidades naturalizadas, permanentes — mesmo quando ainda não existiam, pairavam já sob a trama dos acontecimentos históricos, sob as formas da sua própria manifestação e glória futuras: uma língua, um território demarcado, um eventual empreendimento e império colonial, uma bandeira, um povo, etc.

*

O arquivo é, neste sentido, uma instituição sintomática da passagem das sociedades tradicionais para as modernas, em que se dá uma “dissociação entre passado e experiência”, como refere o historiador da fotografia Mauricio Lissovsky. Uma instituição onde o sentimento do passado se “desloca para o passado” por via de uma exteriorização da memória colectiva, agora localizada no espaço e desligada do tempo²⁸⁵. Essa memória da modernidade perde uma potência performática e ritual, perde a capacidade de articular a actualização social, comunitária, por via da repetição cerimonial, do ritual. E esta função colectiva desloca-se para a clausura e aura dos monumentos e para as fortalezas que guardam os documentos: os arquivos.

De acordo com Lissovsky, os arquivos institucionais são atravessados por quatro dimensões: uma dimensão cultural, a índole reverencial ao passado contida no documento que elide a própria historicidade do arquivo; uma dimensão historiográfica, a da conservação dos documentos para a posteridade; a dimensão republicana, relativa ao zelo pelo arquivo enquanto bem público²⁸⁶ que deve ser disponibilizado ao conjunto dos cidadãos; e a dimensão cartorial, referente ao estatuto de prova, de certificado de verdade, tanto legal/burocrática como histórica, dos conteúdos do arquivo. A dimensão cartorial revela-se quando a fotografia se torna uma superfície sujeita a regras e protocolos específicos, a assinaturas que marcam a sua autenticidade e viabilizam a legibilidade *realista*. O efeito realista do fotográfico estabelece-se em grande medida através de um dispositivo categórico, na

²⁸⁵ Um lugar de memória, como refere Pierre Nora num texto de referência na bibliografia dos Estudos de Memória: *Entre Memória e História: A Problemática Dos Lugares*.

²⁸⁶ O que implica um sentido histórico, uma construção do tempo como património colectivo, tal como refere Achilles Mmembe. “In this way, just like the architectural process, the time woven together by the archive is the product of a composition. This time has a political dimension resulting from the alchemy of the archive: it is supposed to belong to everyone. The community of time, the feeling according to which we would all be heirs to a time over which we might exercise the rights of collective ownership: this is the imaginary that the archive seeks to disseminate.” Cf. Mmembe, “The Power of Archive...”, pp. 21.

sistematicidade de uma inventariação, através de classificações, textos e legendas: dito de forma muito sucinta, através de uma arquitectura de saber-poder²⁸⁷. E essa arquitectura assenta num exercício de consignação que “visa coordenar um único *corpus*, num sistema ou numa sincronicidade em que todos os elementos articulem a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deveria haver nenhuma “(...) dissociação absoluta, nenhuma heterogeneidade ou *segredo* susceptível de separar (*secernere*), ou quebrar, de forma absoluta.”²⁸⁸

Na sua ligação à narrativa histórica por via de uma função “cartorial”, o arquivo caracteriza-se por uma dupla *falta e excesso*²⁸⁹. Se por um lado é incapaz de dar a ler a totalidade da história, cujo aparato seria o da apresentação de uma totalidade dos factos, por outro tem dificuldade em gerir a massa dos seus registos, o “inabrável da sua massa”²⁹⁰.

História, fotografia e arquivo partilhariam uma mesma *episteme*, um mesmo “regime de sentido positivista”, marcado pelo “signo do Real”²⁹¹. A política latente à

²⁸⁷ Relativamente a essa operatividade, John Tagg explicita: “Within the workings of the archival apparatus, the linear, optical system of the camera obscura, with its rigid positions and inflexible distinctions of subject and object, inside and outside, could both retain its useful fixity and be articulated into a more pragmatic, adaptable system, capable of responding both to new, productive uses of bodies and spaces and to the proliferating exchange of images and signs.” Cf. Tagg, “The Pencil of History...”, pp. 225.

²⁸⁸ Tradução minha de: “(...) absolute dissociation, any heterogeneity or secret which could separate (*secernere*), or partition, in an absolute manner.” Derrida, “Archive Fever...”, pp. 10.

²⁸⁹ Cf. Tagg, “The Pencil of History...”, pp. 218.

²⁹⁰ Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, pp. 258.

²⁹¹ Tagg, “The Pencil of History...”, pp. 212. A relação entre fotografia e História foi também, a partir de Walter Benjamin, abordada por Eduardo Cadava em *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Sobre esse seu livro, refere Cadava: “This book attempts to understand Benjamin's concept of history by analyzing his persistent recourse to the language of photography in his discussions of history. Focusing on his discussions of the light, the flashes, the images, or the development of history, it suggests the ways in which photography becomes a means for Benjamin to reconsider not only the relation between history and historicism but also the relation between aesthetic ideology and the fascist aestheticization of politics”. Cf. Cadava, *Words of Light...*, pp.xix. A leitura benjaminiana da disciplina histórica, patente no derradeiro texto de Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, propõe uma perspectiva sobre a História distinta daquela que se encerra numa narrativa originária positivista totalizante. Se no “historicismo” o passado assume a trama de uma sequência causal de eventos, Benjamin defende que a História, à semelhança da fotografia, se dá por fragmentos, por iluminações imagéticas, pelo reconhecimento e fixação breve do instante na veloz transitoriedade do tempo. “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento.” (cf. Benjamin, *Sobre o Conceito de História*, pp. 11). Cadava propõe mais especificamente identificar o carácter citacional comum à fotografia e à história nos escritos de Walter Benjamin (cf. *Words of Light: Theses on the Photography of History*, pp. xvii): “When Benjamin claims that “to write history therefore means to quote history” (N 67 I GS 5:595), he suggests that historiography follows the principles of photography.” Indicating the convergence of a thinking of history and a thinking of photography, it suggests an irreducible link between thought as memory and the technical dimension of memorization, the techniques of material inscription. In other words, photography — which Benjamin understands as “the first truly revolutionary means of reproduction” (I 224 / GS 1:481) — is a question not only of

exigência de uma construção histórica positivista marca como fontes a “(...) tradição oral, o registo escrito, e por último, o registo gráfico, quer pictórico ou escultórico”²⁹².

Na associação entre arquivo, história e fotografia, John Tagg, tal como Allan Sekula antes deste, analisa o dispositivo arquivístico e fotográfico como regime de produção de verdade, onde se joga “a realidade da evidência: a luta institucional à volta da produção de real e de verdade.”²⁹³ Com “base na sua «transparência», [a fotografia foi definida] como particularmente apta a servir a construção do «real» por parte das estruturas de poder”²⁹⁴. Na estrutura organizativa do arquivador, por exemplo, os materiais passam a atestar as classificações a que foram destinados²⁹⁵.

Ora, apesar da sua aparente transparência, a fotografia é encarada como a fonte menos legítima para a narrativa histórica, e ainda hoje pode ser visto como um meio heurístico suspeito para os historiadores²⁹⁶. Isto porque de acordo com uma longa tradição positivista, as imagens, ao contrário dos textos, são consideradas como excessivamente parciais, silenciosas...; assim, nos usos (ainda) contemporâneos da

historiography, of the history of the concept of memory, but also of the history of the formation of concepts in general”». Cf. Cadava, *Words...*, pp. xvii. Ou seja, sob o signo da técnica fotográfica, surge uma nova forma de abordar o conhecimento – “a formação de conceitos” – que seria a história (a história é traduzida na linguagem através de conceitos). O modelo da fotografia parece portanto servir para Benjamin falar da história, que assume, nessa perspectiva, devido ao impacto da técnica de reprodução na memorização/arquivação, esse mesmo modelo. Para a história da modernidade, o modelo da linguagem fotográfica é o da tese, o da construção de imagens de pensamento: uma fotografia por palavras. E as novas tecnologias de construção de imagens e documentos influenciam as memórias pessoais e o conhecimento do passado – que se orienta para o futuro, porque do passado só é reconhecido aquilo que aponta para o futuro. “What is at stake here are the questions of artificial memory and of the modern forms of archivization, which today affect, with a speed and dimension that have no common measure with those of the past, every aspect of our relation to the world.’ The phrase obliges us to rethink what links these processes of technological reproduction to our so-called psychical and interior memory. The extent to which memory and thought can be said to belong to the possibility of repetition, reproduction, citation, and inscription determines their relation to photography. Like the camera that seeks to fix a moment of history, thought wishes to bring history within the grasp of a concept (the word *Begriff*, concept, comes from *be-greifen*, to conceive, to grasp).’ *Theses on the Photography of History*”. Cadava, *Words of Light...*, pp. xviii.

²⁹² Tradução minha de um excerto de: “The means whereby the past, particularly in its relation to human activities and their results, may be reconstructed and visualized, can be roughly grouped under the four headings of material objects, oral tradition, written record, and lastly, graphic record, whether pictorial or sculptural.” Gower, Jast, and Topley, cit. por Tagg, “The Pencil of History...”, pp. 216.

²⁹³ Tradução minha de: “(...) the reality of evidence: the institutional struggle around the production of the real and the true”. Cf. Tagg, “A Pencil of History...”, pp. 211. De acordo com Tagg, a construção da objectividade histórica opera-se (também) através da elisão do ponto de vista pessoal.

²⁹⁴ A frase é de Medeiros relativamente à forma como Batchen encara a utilização do conceito de disciplina de Michel Foucault, na história da fotografia. Cf. Medeiros, *Fotografia e Verdade...*, pp. 59.

²⁹⁵ Como Sekula esmiuçou na sua análise dos arquivos antropométricos, estes providenciam os conteúdos de prova legal, contribuindo para conformar as provas à norma e para dela distinguir, ao mesmo tempo que classifica de marginal, o corpo daqueles marcados pela criminalidade. Os corpos são portanto identificados em função da identidade que reiteram²⁹⁵. Cf. Sekula, “The Body and the Archive”.

²⁹⁶ Ver sobre esta questão Boris Kossov, *Fotografia e História*.

história, as fotografias são maioritariamente desconsideradas como fontes para serem remetidas a um mero plano ilustrativo, ou simplesmente para reificar hipóteses construídas a partir de outros documentos. Porque Barthes tornou clara toda a problemática da fotografia enquanto *medium* estruturador da memória, enquanto uma espécie de memória-ecrã por acrescento, as condições para o exercício da memória e construção factual devem prender-se mais do que com o “conteúdo” (ou mesmo a materialidade), com a “fenomenologia” da imagem enquanto *elemento* histórico. Ou seja, para pensar historicamente com uma imagem há que ter em conta os elementos que *nela* e *dela* nos remetem para a imaginação das suas condições de produção, circulação, visibilidade ou ocultação.

*

A fotografia pode não parecer ter um conteúdo legível, apresentar informação relevante, não ter uso histórico, mas pensá-la a partir então da sua "fenomenologia" revela (aliás, pode revelar) as suas condições de produção e mesmo de circulação; tais estas apelam à nossa imaginação ou especulação em torno dessas mesmas condições enquanto formas de um discurso histórico, como veementemente destaca Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo*. Ao defender o uso da fotografia enquanto documento histórico, Didi-Huberman contesta a forma como os historiadores (que recorrem a imagens) ignoram a complexidade destas, ao considerá-las meras janelas, ecrãs, ignorando a sua “substância” mais própria. O que parece jogar-se nesta crítica é o próprio estatuto do documento, o qual não deverá ser compreendido como atestado de uma unidade dada, a unidade do acontecimento. O documento deve, ao invés, ser concebido como algo de fundamentalmente lacunar e silencioso, cuja “fenomenologia” é necessário considerar, analisar, integrar no discurso se quisermos pensar o potencial histórico do testemunho fotográfico. Didi-Huberman menciona que a própria ilegibilidade de algumas dessas imagens nos fazem aceder à “urgência”, às dificuldades da sua produção, que por si só *falam*: “Ora, esta urgência faz também parte da história.”²⁹⁷

A desconfiança em relação às imagens, o pressentimento da sua *inadequação* à escrita da história, reside portanto, neste sentido, numa demanda de totalidade imposta ao discurso histórico. É por isso que uma imagem é sempre encarada como lacunar, “inadequada” face ao tempo e espaço da sua produção e circulação: a

²⁹⁷ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, pp. 58.

indicialidade da fotografia é evidentemente *sempre* um fragmento que *toca* o real e não uma contenção ou apreensão de um tempo. O que na imagem subsiste “é a instabilidade, que indica um acontecimento formado pela assimetria de um *antes* e um *depois*, dificultando a edificação de um ponto de vista actual e local”, visto nunca se operar uma visão sinóptica do tempo, “a homogeneidade de uma síntese temporal”²⁹⁸.

Se por um lado, a fotografia é julgada fonte inadequada para a história, por outro, como já referido, desde a invenção do *medium* que nele se reconhece, por via do que se veio a designar de indicialidade a partir de teorias de C.S. Peirce, uma plena superioridade deste *medium* enquanto registo do “real”. Certificado de um tempo, a fotografia teria esse poder assertivo de garantir a existência de algo, aliás, de garantir que algo decorreu no passado, ou de identificar algo ou alguém. Mas a aura referencial, a pugnância de uma realidade é, na maior parte das vezes, inaudível:

Se a Fotografia afasta a descrença e confere uma certeza à História como “o passado”, então fá-lo com a “*ironia*” de que não há nada a dizer sobre isso, tal como não há nada a dizer sobre o simples facto da Morte. Se a Fotografia é indiscutível, como o nome, no entanto não nos ensina nada.²⁹⁹

Aparentemente ‘estáveis’, os arquivos físicos fotográficos foram, na realidade, corpos com formações instáveis e cambiantes; e a sua unidade e coesão temáticas é, de forma geral, apenas aparente, sendo, na maior parte dos casos, fruto de uma complexa e violenta sedimentação de materiais.

²⁹⁸ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 110.

²⁹⁹ Tradução minha de: “If the Photograph dispels disbelief and bestows a certainty on History as “the past,” then it does so with the “*irony*” that there is nothing to say about it, just as there is nothing to say about the flat fact of Death. If the Photograph is unarguable, like the name, it nevertheless teaches us nothing.” Tagg, “A Pencil of History...”, pp. 230.

*



O apreço romântico pela ‘ruína’ de meados do século XIX, foi paralelo a profundas renovações no espaço urbano associadas ao processo de industrialização, centralização e consequente êxodo rural. É concomitante ao arrasamento e novas construções um “clima preservacionista manifesto nos projectos de produção de inventários de prédios e paisagens em vias de desaparecimento”³⁰⁰, e no seu registo fotográfico³⁰¹. Refiro isto por muitas dessas fotografias se encontrarem hoje perdidas ou dispersas por vários arquivos e fundos, (e ainda assim por contraste com muitas fotos de família que raramente chegam a integrar arquivos institucionais). Maioritariamente associadas a relatórios governamentais, essas imagens de espaços urbanos por vezes foram posteriormente integradas nas secções fotográficas de grandes arquivos municipais, nacionais, ou então, devido ao póstumo reconhecimento artístico daqueles que as produziram, integradas nos espólios de autor e colecções de arte. Dentro de um mesmo arquivo (assim como nas bibliotecas, museus e colecções), as opções classificatórias e formas de conservação, tal como os trajectos dos documentos, são variáveis, instáveis, regidos por classificações e disposições diversas, de acordo com critérios tão variáveis como autorais, artísticos, geográficos,

³⁰⁰ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 117.

³⁰¹ “Sontag refere que, desde o início, «os fotógrafos não só se impuseram a tarefa de registarem um mundo em desaparecimento, como os seus serviços foram utilizados por aqueles que apressaram o seu desaparecimento»”. Cf. Medeiros, *Fotografia e Verdade...*, pp. 39.

cronológicos...³⁰². O arquivo deixa ocasionalmente entrever a marca dessas movimentações, da construção de ordens taxinómicas, através do próprio silenciamento das polissemias e polifonias dos documentos. Há por exemplo arquivos não exclusivamente fotográficos que contêm fotografias produzidas com fins etnológicos, produzidas com o intuito de registar comunidades e culturas em vias de desaparecimento³⁰³. Outros fundos integram imagens que foram produzidas para documentar obras e produções governamentais ou de empresas privadas, incluindo actividades coloniais, da indústria, da ciência e da medicina (fotos de obras, de máquinas, de técnicas...). Essas imagens visaram o aperfeiçoamento da actividade produtiva e/ou comprovar a eficácia do próprio trabalho que documentariam.

Já a constituição de arquivos a partir de fundos de particulares, leva a que as fotografias, quando existentes, convivam com uma panóplia de documentos pessoais — cartas, relatórios, objectos, documentos de identificação — com os quais raras vezes dialogam. No âmbito desta pesquisa, investiguei fotografias de um arquivo desse tipo — o da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Não mergulhei propriamente na vastidão desse arquivo onde se joga explicitamente um “instável limite entre público e privado” e talvez mesmo entre “família, a sociedade, e o Estado”³⁰⁴, por o acesso às imagens ter sido condicionado pela sua selecção prévia pelos arquivistas em função da *temática* que previamente defini — imagens, objectos e documentação provenientes do Brasil, ou cópias de imagens e cartas enviadas para o Brasil... As imagens e o álbum fotográfico que me trouxeram (acompanhadas de luvas brancas para manuseamento) aquando da visita ao arquivo, em Setembro de 2015, estavam acondicionados, protegidos por envelopes e papel de seda. Algumas das fotografias tinham um número escrito a lápis no verso, outras não, e todas as que me trouxeram ora estavam conservadas na caixa D, ora na J. Até hoje não compreendi o critério que subjaz a sua numeração (não parece ser cronológico, por data de produção das imagens...). E foi precisamente um critério cronológico que regeu a ordenação dos

³⁰² Pimentel, *O Inventário...*, pp. 96-98.

³⁰³ Leandro Pimentel refere, a partir de uma referência a uma análise de Mathilde Roussat do Fundo Fotográfico da Sociedade Antropológica de Berlim, que o facto de as sociedades estarem em vias de desaparecimento justificaria, por si, só o arquivamento das imagens e o objecto de estudo. Apesar de se tentar implementar um protocolo de registo relativamente às imagens, na maioria das vezes, acaba-se por apenas fazer o registo da data de chegada destas ao fundo e da sua proveniência geográfica. A partir de 1904, Neuhass, director da Sociedade, adiciona critérios temáticos às imagens, que passam a estar dispostas em painéis susceptíveis de reconfiguração “em função das hipóteses que surgiam”. Cf. Pimentel, *O Inventário...*, pp. 129-131.

³⁰⁴ Cf. Derrida, “Archive Fever...”, pp. 57.

documentos que outrora pertenceram à irmã de Marta, Feliciano, e agora pertencem ao espólio pessoal de Daniel, e que o próprio estabeleceu ao enviar-me cópias digitais de uma selecção sua de fotografias e cartas. As correspondências postais de Marta e Feliciano são portanto muito semelhantes, embora regidas por critérios de classificação e conservação distintos em função da respectiva instância topológica.

Tentei ainda pesquisar algumas imagens pertencentes ao Museu da Imigração (São Paulo), e que estão presentemente no Arquivo Estadual de São Paulo. Foi ainda um arquivista desta instituição quem fez a selecção de imagens passíveis de me interessar; e portanto só tive acesso às cópias digitalizadas que me enviaram por correio electrónico. Um desses ficheiros tinha o respectivo código: ‘MI_ICO_AMP_019_001_067_002; e nos restantes apenas o número diferia. De acordo com esse mesmo arquivista, ‘MI’ corresponde a Museu da Imigração, ‘ICO’ a Iconográficos, ‘AMP’ a ampliação (e ‘ALB’ significa álbum). A classificação das imagens segue um critério topológico e técnico no que ao suporte diz respeito, e a numeração também não obedece a um critério cronológico por data exacta de produção das imagens, mas é relativa à ordem da sua própria proveniência do Museu da Imigração para o Arquivo Estadual. Pela sua sedimentação: “[o Arquivo Estadual] manteve a organização dada pela instituição acumuladora”³⁰⁵.

À semelhança de outros regimes e instituições da modernidade como a prisão e a clínica, na obra de Michel Foucault também o arquivo surge como instância epistémica com uma ocultada violência normalizadora e uma historicidade particular, cujas origens, como já referido, remontam ao século XVIII. Como referimos a partir de John Tagg, e como anteriormente a este autor já defendido por Allan Sekula em *The Body and The Archive*, a racionalidade arquivística não só é *consequentemente* produtiva da verdade documental como *previamente* determinante das visualidades fotográficas: ela rege as formas do fotográfico e, simultaneamente, oculta essa interferência produtiva de forma a reiterar o efeito *natural* realista.

Mas fora do aparato dos arquivos, a fotografia, enquanto índice do passado revela-se, como temos vindo a ver, muitas vezes limitada em *fazê-lo* falar. Nesse

³⁰⁵ Refere Mmembe sobre os códigos e classificações dos arquivos: “Once they are received, they have to be coded and classified. They are then distributed according to chronological, thematic or geographical criteria. Whatever criteria are used at the time of coding, classification and distribution, these procedures are simply a matter of creating order. Documents are thus immediately placed in a system that facilitates identification and interpretation.” Cf. Mmembe, “The Power of the Archive”, pp. 19 e 20.

sentido, quando nos deparamos com imagens particularmente lacónicas questionamos-nos como as considerar, como lidar com elas sem simplesmente as ocultar, sem ignorar o real que as habita. Disciplinar as fotografias através da sua integração arquivada é uma forma de as cingir a um determinado efeito apodíctico em detrimento de outras “valências” que possam conter, além de eventualmente se suprimir por essa via a emergência de questionamentos que na sua indisciplina e polissemia documental as fotografias podem colocar à rigidez estrutural do arquivo. Nesse sentido, as distintas formações dos arquivos e as taxinomias dos seus documentos parecem revelar mais sobre as nossas preocupações do e perante o presente, sob o regime discursivo e visual que é o ‘nosso’, do que sobre o passado contido nos documentos.

Por exemplo, no final da guerra civil espanhola, as falanges franquistas vitoriosas reuniram um amplo conjunto de documentos dos opositores. O objectivo era poder incriminar pessoas e colectivos republicanos a partir de um conjunto de documentos que veio a formar um arquivo em Salamanca. Aquando do período de transição democrática, na década de 1970, foi sugerido que os documentos fossem restituídos aos seus legítimos proprietários ou descendentes³⁰⁶. Ora, diversas figuras representativas do poder local opuseram-se veementemente desde então à restituição dos documentos, revelando que um “arquivo que tinha nascido de um ânimo de controlo — num perfeito sentido foucaultiano — das pessoas a identificar tinha-se convertido num arquivo-património, num arquivo como senha de identidade”³⁰⁷. A constituição, subsequente patrimonialização e monumentalização desse arquivo parecem ser sintomáticas das formas como o arquivo pode funcionar como instância de constituição e repressão de um corpo marginal de cidadãos. E em nome da história,

³⁰⁶ Cf. Fontcuberta, “Ruidos de Archivo”, pp. 170. Relativamente a este processo específico, veja-se a seguinte frase de Mmembe sobre a estrutura arquivada: “At the same time a process of despoilment and dispossession is at work: above all, the archived document is one that has to a large extent ceased to belong to its author, in order to become the property of society at large, if only because from the moment it is archived, anyone can claim to access the content. Over and above the ritual of making secret, it seems clear that the archive is primarily the product of a judgement, the result of the exercise of a specific power and authority, which involves placing certain documents in an archive at the same time as others are discarded.” Cf. Mmembe, “The Power of Archive...”, pp. 20.

³⁰⁷ Tradução minha de: “Un archivo que había nacido con un ánimo de control – en un perfecto sentido foucaultiano – de las personas que depurar se había convertido en un archivo património, en un archivo como seña de identidad.” Cf. Fontcuberta, “Ruidos de Archivo”, pp. 171.

os efeitos vitais e pessoais dos objectos são cooptados: não podem assumir senão a função de documento público³⁰⁸.

A “febre memorialista” no campo da arte, das ciências sociais e presente numa pluralidade de políticas culturais dos últimos quinze anos, comporta uma densidade de práticas, técnicas e conceitos recorrentemente reunidos sob a vasta categoria de arquivo ou de ‘arquivar’. Num artigo que data de 2004, Hal Foster identifica de “impulso arquivístico” práticas artísticas que “apresenta[m] fisicamente informação histórica normalmente perdida ou deslocada”³⁰⁹, normalmente “favorecendo o formato instalação”; ou mais genericamente ainda, aquelas que “partilham uma noção da prática artística como uma pesquisa idiossincrática de figuras, objectos, e eventos na arte moderna, filosofia, e história”³¹⁰.

Sob o signo do ‘documental’ ou ‘arquivar’, algumas práticas artísticas parecem *precisamente* conferir densidade histórica a registos até então à margem da ‘história’: registos do ‘quotidiano’, como facturas, recibos, etc. A exposição de fontes, mais ou menos familiares, “dos arquivos da cultura de massas, de forma a assegurar uma legibilidade que pode assim ser perturbada ou *detourné*...”³¹¹ caracterizou igualmente algumas das práticas de arquivo no campo da arte. Noutras destas, o arquivo não surge nem como *corpus* colectado nem exactamente como um instituição, mas mais precisamente como tema ou racionalidade *dada a ver*. Outras ainda mobilizam enquanto aspecto central *as* técnicas, protocolos, aparatos de gestão e formas de inventariar informação próprias da arquivística ou afectas a dispositivos de conhecimento afins ao arquivo: a enciclopédia, o dicionário, o diagrama...

³⁰⁸ Fontcuberta considera, inclusivamente, que a manutenção deste arquivo é uma forma de impor uma história institucional à custa de uma sabotagem da “experiência do presente e do futuro”. Fontcuberta, “Ruidos de Archivo”, pp. 172.

³⁰⁹ Citando Foster: “[they] make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end [archival artists] elaborate on the found image, object, and favor the installation format.” Foster, “An Archival Impulse”, pp. 4.

³¹⁰ Tradução minha de: “(...) share a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objets, and events in modern art, philosophy, and history.” Cf. Foster, “An Archival Impulse”, pp. 3. Embora Hal Foster não considere que esse “impulso” seja específico, exclusivo da nossa actualidade, identificando-o como activo já no período do pré-guerra, altura em que “o repertório de fontes se expande política e tecnologicamente” e, sobretudo, no pós-guerra onde emergem variadas práticas de “apropriação de imagens” e com “formatos seriais”, refere que no presente este teria um “carácter distinto”, sendo mais expressivo, assumindo-se como uma corrente, “uma tendência por si só”. Foster, “An Archival Impulse”.

³¹¹ Tradução minha de: “(...) the archives of mass culture, to ensure a legibility that can then be disturbed or *detourné*; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory”. Foster, “An Archival Impulse”, pp. 4.

Nas décadas de 1960 e 1970, processos documentais, até então invisibilizados na cena expositiva ou performática, conquistam-nas, confundindo-se com o ‘monumento’, com a obra de arte³¹². A prática compulsiva documental, a associação de imagens de diferentes autorias — nomeadamente através da reprodução fotográfica ou da fotocópia —, e a ligação a anotações, a textos diversos, frequentemente auto-referenciais ou auto-reflexivos, foram e são talvez agora mais do que na década de 1980, processos que trazem o banal em devir-registo, documento, para o coração da cena artística: o museu e galeria, nomeadamente.³¹³

A febre arquivística que atinge uma multiplicidade de práticas e textos críticos na actualidade é ainda sintoma de uma simultânea incidência e inflexão dos procedimentos arquivais em ambientes operativos computadorizados. O Windows, a própria Internet, são em certa medida meios arquivais: meios de processamento, de armazenamento, procura e colecta de informação. Estas tecnologias não só potenciam uma “recomposição dos arquivos no suporte digital” como fazem proliferar o desarquivamento de materiais, a associação, combinação e a infinita desmultiplicação destes. E, logo, potenciam a multiplicação de novos (tipos de) arquivo — o que leva Hal Foster a escrever que a Internet enquanto “mega arquivo” parece ser “o *medium* ideal da arte arquivar”.³¹⁴

Em suma, seja na net, no museu, na galeria, ou mesmo na rua, nos últimos vinte anos, o “uso prático e funcional, muitas vezes burocrático, que as práticas de proteção ao património histórico adquiriram”³¹⁵ são tornadas visíveis por uma pluralidade de usos dos registos. E são portanto múltiplas as expressões artísticas que se sustentam no documento, no inventário, no acúmulo, no arquivo; ainda, como exposições de arquivos já instituídos, na sua integralidade ou não, ou então de arquivos em formação por artistas, os quais funcionam, ocasionalmente, como

³¹² A ambiguidade entre documento e monumento a que Delfim Sardo alude a partir de Panofsky no espaço do museu, (a que me referi já numa nota anterior), prende-se, seguramente, com o minar da aura do monumento a partir das técnicas de reprodução fotográficas, defendido por Benjamin no famoso ensaio “A Obra de Arte na Era da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. Como realça Leandro Pimentel, a disponibilização de “uma multiplicidade de imagens que as técnicas de reprodutibilidade estendem até a vertigem”, começa a instigar a *seleção* de “imagens e poéticas” para responder ao imperativo de “reorganizar esse saber histórico”, saber que é o da “história da arte sistematizada e exposta em museus” (cf. Pimentel, *O Inventário...*, pp. 117). Também Foster refere que embora a arte arquivar não pretenda exatamente fazer uma crítica ao museu como espaço de representação de uma totalidade, esta propõe “novos tipos de ordenamento”. Cf. Foster, “An Archival Impulse”, pp. 5.

³¹³ Pense-se por exemplo no trabalho de On Kawara, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, de 1966.

³¹⁴ Foster, “An Archival Impulse”, pp. 4.

³¹⁵ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 164.

símbolos de vagas noções de ‘memória’ ou ‘história’; como disposições de objectos e de fotografias encontrados, comprados, recuperados, de origem só mais ou menos conhecida ou, então, totalmente desconhecida. Em alguns desses casos, “ato de alimentar o seu arquivo se torna parte da obra”³¹⁶, destacando-se o gesto performativo do artista ou historiador tornado arquivista ou detective³¹⁷. Nas exposições de arquivos formados por artistas, como o de Paulo Bruscky, a própria produção artística confunde-se com documentos de uma cena artística particular e com os vestígios da burocracia do quotidiano. Já trabalhos como os altares de Hirschorn homenageiam-se figuras *mais* ou *menos* conhecidas da nossa cultura através de composições documentais, arquivísticas. Outras propostas ainda de uma arte arquivística centram-se na criação de dispositivos de ficção a partir do aparato classificatório e do regime de verdade do arquivo, ou então denunciam o regime epistémico deste ao conferir novos sentidos plásticos aos seus materiais, no fundo, ao profaná-los³¹⁸.

Se emprego aqui o termo profanação é a partir do uso que lhe dá Giorgio Agamben que o radica na etimologia latina: profanar é uma forma de restituir as coisas e as práticas “ao uso livre dos homens”³¹⁹. Profanar os materiais *consagrados* como históricos parece ser um dos meios exploratórios de uma dimensão que Mauricio Lissovsky reconhece como ‘suplementar’ ao arquivo: a poética. Algumas das práticas contemporâneas em torno do arquivo, parecem visar precisamente a emergência dessa dimensão a partir de uma incidência sobre as ausências e os interstícios, operando inclusivamente cortes incisivos nas aparentes legibilidades contínuas de um arquivo ou dado *corpus*, para potenciar a irrupção do potencial do fragmento. A poética seria também aquela das esperanças veladas de um tempo, “a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar”³²⁰.

Os pesquisadores em geral, e os historiadores em particular, acreditam que as descobertas resultam de sua argúcia. E deixam escapar que é por meio do futuro guardado nos documentos que os vestígios do passado visam o presente e nos

³¹⁶ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 167

³¹⁷ Hal Foster refere o exemplo de *Girl Stowaway* de Tacita Dean.

³¹⁸ Claro que normalmente vários destes aspectos ou dimensões se sobrepõem numa mesma prática artística.

³¹⁹ Agamben, “In Praise of Profanation”, pp. 73.

³²⁰ Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 133. Em *A Crítica e a Condição*, pp. 199 e 200, Paul Ricoeur diz algo semelhante, que cada época “tem à sua volta uma aura de esperanças que não terá preenchido, e é essa aura que permite retomá-las no futuro”. Acedi a esta citação através de um texto de Jorge Ramos do Ó ainda não publicado, e muito lhe agradeço pela partilha do mesmo e da própria referência bibliográfica.

dizem alguma coisa. É graças às suas lacunas que os arquivos ainda nos olham. Todo “achado” historiográfico é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara - e que somente o nosso próprio sonho de futuro permite vislumbrar.

A manifestação mais evidente de que o futuro é alma dos arquivos é que os documentos estão sempre “rearranjado-se”, independentemente do trabalho dos arquivistas e de seu esforço para consolidá-los nos modos úteis da recuperação de informações (organização, catalogação, indexação, etc.).³²¹

Lissovsky opõe esta *poética* à narrativa que caracteriza a disciplina da história emergente no século XIX, a qual também associa ao arquivo, como já referido, visto se sustentar no seu material positivando-o em intriga dos acontecimentos ou “quase acontecimentos”³²². Através de “uma montagem de fragmentos [a disciplina histórica] cria assim uma ilusão de totalidade ou continuidade”.³²³ E é efectivamente necessária a prática de uma montagem, pois como vimos “por si só” o arquivo simula regra geral a capacidade de aceder à legibilidade de uma totalidade que nunca consegue abarcar.

Explorar, mais do que reconhecer, uma dimensão poética dos arquivos, será considerar o *algo* “que aguarda um encontro que ative o manancial de sonhos, desejos, procuras, esperas que pulsam” nesses materiais “ou nas marcas do que não existe mais”³²⁴. Não se trata aqui duma concepção histórica no sentido (ou apenas no sentido) do que aconteceu, mas uma que pensa as possibilidades do acto da memória, de uma multitude de perspectivas e narrativas possíveis a partir dos próprios materiais de arquivo ou em vias de o ser, deste modo abertos a ser vistos, revistos e montados, para serem passíveis de suscitar associações diversas com outras coisas e entre si. Exercitar este tipo de prática é uma forma de reconhecimento da “centelha de futuro” nas coisas do passado que ocorre no agora do presente, a potência do fragmento.

Seguindo essa concepção (benjaminiana) do tempo histórico: o *agora* da reciprocidade entre passado e futuro é sempre transfigurado pela imagem do passado, “como confluência entre a interrupção e a fugacidade”³²⁵. O futuro determina evidentemente a estrutura arquivística: “Antes de mais, isto deveria lembrar-nos que a tecnologia dita arquivística já não determina, nunca terá determinado, apenas o momento

³²¹ Lissovsky, “O que fazem...”, pp. 135 e 136.

³²² Lissovsky, “Quatro +...”, pp. 11.

³²³ Tradução minha de: “(...) a montage of fragments thus creates an illusion of totality and continuity.” Mmembe, “The Power of the Archive”, pp. 21.

³²⁴ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 118.

³²⁵ Lissovsky, “Quatro +...”, pp. 15.

do registo de conservação, mas sim a própria instituição do evento arquivável. Condiciona não só a forma ou a estrutura que imprime, mas o conteúdo impresso da impressão: a *pressão* na *impressão*, a *impressão*, antes da divisão entre o impresso e a impressora. Esta técnica arquivística tem comandado aquilo que, até no passado, instituíam e constituíam o que quer que houvesse como antecipação do futuro”.³²⁶

Enquanto vestígio no arquivo, o documento está para a ausência como a memória está para o esquecimento. Seguindo a correlação e o entendimento que Nietzsche propõe do esquecimento enquanto força vital de criação e meio de libertação da fixidez da rememoração, podemos reconhecer nas ausências *de* documentos, nas ausências *nos* documentos, espaço para o reconhecimento da *sua* vitalidade enquanto agentes e forças históricas via os gestos criativos do historiador. Essas ausências tanto podem tratar-se de ausências *de* e *nos* documentos, como acabamos de referir, mas também *a partir* dos documentos, ou *em relação* aos documentos. Ou seja, este manancial de ausências pode ser encarado como resultados de um acontecimento dado e pistas para virtualidades em potência, expressões possíveis de um ‘real’, por outro. Nesse artigo que aborda as dimensões do arquivo, Lisovsky segue Benjamin na sua leitura da memória para Proust — segue, aliás, *uma* das várias expressões da memória *chez* Proust, (vista a densidade, minúcia e requinte das considerações e afectações mnemónicas que atravessam os sete volumes de *Em Busca do Tempo Perdido*). A memória identificada como involuntária em Proust é para Benjamin semelhante às vagas e imprecisas lembranças dos sonhos que por vezes nos assolam ao acordarmos. Então, também aqui o esquecimento não é exactamente estéril, pois essas “franjas” de memória parecem ser o fruto mesmo do acto de esquecer, os seus resquícios, a sua tessitura. Na medida em que o esquecimento seria o trabalho da constância, é dele que restam as recordações, que são rasuradas pelas “reminiscências intencionais” e pela dinâmica do quotidiano. Também num (outro) texto em que Benjamin compara o acto de recordar ao de escavar, o acto de esquecer não se opõe *exactamente* ao acto de recordar. Se viver consiste em enterrarmo-nos, se esse soterramento, enquanto acção vital, é a acção do

³²⁶ Tradução minha de: “This should above all remind us that the said archival technology no longer determines, will never have determined, merely the moment of the conservational recording, but rather the very institution of the archivable event. It conditions not only the form or the structure which prints, but the printed content of the printing: the *pressure* of the *printing*, the *impression*, before the division between the printed and the printer. This archival technique has commanded that which even in the past instituted and constituted whatever there was as anticipation of the future.” Derrida, “Archive Fever...”, pp. 18.

esquecimento, a possibilidade de recordar está consequentemente ligada à capacidade de acesso a essas estratificações soterradas. Mas se as estratificações são fruto de um trabalho de aterro, a possibilidade de lhes acedermos no ‘agora’ adviria mais de uma presentificação dos *efeitos* do soterramento, da sua emergência no solo de hoje, do que numa reanimação do elemento soterrado. A lava de Pompeia³²⁷ nunca se liquidifica, as suas petrificações não se reerguem e retomam os seus afazeres quotidianos.

Gilles Deleuze ainda referiu que não é o esquecimento que se opõe à memória, mas que aquilo que se lhe opõe é o “esquecimento do esquecimento”³²⁸ — (é ainda Lissovsky quem o refere no texto a que se aludiu sobre as diversas dimensões do arquivo). Pensando então o arquivo não como memória espontânea³²⁹ mas mais precisamente como “técnica mnemónica, auxiliar ou *memorandum*”, como “consignação e exterioridade da memória”³³⁰, diria finalmente, na esteira da afirmação de Deleuze, que no caso não é a ‘ausência’, mas a ‘ausência da ausência’, aquilo que se vai opor ao vestígio arquivado.

Creio que a actual ‘febre memorialista’ nas artes e humanidades, a ‘viragem arquivado’ nas políticas culturais, ou ainda a proliferação de disciplinas que estudam ainda a ‘memória’ nas universidades, são elementos que pertencem a uma mesma conjuntura histórica e que mobilizam um campo lexical onde os termos *património* e

³²⁷ Paula Sibília explora a partir de escritos de Freud duas metáforas para a memória a partir de duas cidades italianas: Pompéia e Roma. “A comparação com Roma aparece em seu célebre ensaio Mal-estar na civilização, e evoca a “cidade eterna” como um território em ruínas, povoado por uma infinidade de cacós, fragmentos e vestígios do passado dispersos desordenadamente em diversas camadas históricas.” Já em relação a Pompéia: “A alusão à cidade petrificada aparece em seu ensaio Delírio e sonhos na “Gradiva” de Jensen, a fim de ilustrar a dinâmica do recalque. O que interessa aqui, porém, é essa capacidade de evocar a preservação intacta de uma imagem, uma instantânea eternizada, uma verdadeira «lembança fotográfica», um único bloco de espaço-tempo congelado de uma só vez e para sempre, como a cidade mumificada sob a lava do vulcão.” Cf. Sibília, “A Vida Como Relato...”.

³²⁸ Cf. Deleuze cit. por Lissovsky, “Quatro +...”, pp. 11. Também Derrida escreveu: “There would indeed be no archive desire without the radical finitude, without the possibility of a forgetfulness which does limit itself to repression. Above all, and this is the most serious, beyond or within this simple limit called finiteness or finitude, there is no archive fever without the threat of this death drive, this aggression and destruction drive. This threat is *in-finite*, it sweeps away the logic of finitude and the simple factual limits, the transcendental aesthetics, one might say, the spatio-temporal conditions of conservation. Let us rather say that it abuses them.” Derrida, “Archive Fever...”, pp. 19.

³²⁹ Veja-se o que diz Derrida a partir de Freud sobre a oposição entre arquivo e uma memória espontânea: “(...) it prepares the idea of a psychic archive distinct from spontaneous memory, of a *hypomnesis* distinct from *mneme* and from *anamnesis*: the institution, in sum, of a *prosthesis of the inside*. We have said «institution» (one could say «erection») so as to mark, right from the originary threshold of this prosthesis, a rupture which is just as originary with nature. The theory of psychoanalysis, then, becomes a theory of the archive and not only a theory of memory.” Cf. Derrida, “Archive Fever...”, pp. 18.

³³⁰ Derrida, “Archive Fever...”, pp. 14.

*cultura*³³¹ se tornam recorrentes. O actual fenómeno de patrimonialização de elementos da “cultura” ‘material’ e ‘imaterial’ reifica identidades e formas de pertença cultural, dispondo-as como bens para consumo³³² imediato, turístico, mais do ainda que como elementos “descortinadores de sentido”³³³. Ou dito de outra forma, na contemporaneidade, os gestos, hábitos, coisas, traços, vestígios de ordem diversa, são velozmente passíveis de serem enterrados para logo serem exumados, embalsamados e dispostos como monumentos e mercadorias de uma dada *cultura*.

Quer os antropólogos gostem ou não, parece que as pessoas — e não só aquelas que estão no poder — querem cultura, e que frequentemente querem precisamente a limitada, reificada, essencializada, tendência intemporal que a maioria de nós rejeita. Além disso, tal como outros conceitos como “tribo”, cultura tem se tornado uma realidade judicial e política (...) ³³⁴

As lides com arquivos institucionais ou não, — quer no campo da arte, das ciências sociais, das políticas públicas, ou como *praxis* social generalizada pelas ferramentas digitais —, parece comportar o risco, como todo o gesto de patrimonialização e constituição emblemática de cultura, de uma desvitalização dos seus vestígios. Ou seja, corre-se o risco de produzir “a coisa que se reduz”³³⁵. Talvez em toda a prática artística, (numa investigação artística como a que se tenta aqui exercitar) que lide *com* e manipule arquivos, se incorra no risco de um exercício de uma autoridade sobre os mesmos, ou sobre os seus materiais, colocando-os à mercê de uma legitimação autoral que exercitar um discurso sobre os mesmos. Então, o artista e o investigador não estão livres de encarnar a figura do *archon* tornada notória por Jacques Derrida em “Mal d’Archive: Une Impression Freudienne”; de se afirmarem como guardiães, representantes e intérpretes legítimos da “lei” residente num lugar, físico ou não, um *topos* que seria o arquivo, em suma, de se firmarem como a figura exclusiva que consigna “através da *reunião de sinais*”³³⁶. São estes alguns dos *riscos* em que esta própria pesquisa incorre.

³³¹ Ver sobre esta temática Choay, *A Alegoria...*; Kirshenblatt-Gimblett, “Intangible Heritage...”, pp. 53; Clifford, “Rearticulating Anthropology”.

³³² Ver sobre esta temática Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*.

³³³ Cf. Sibilia, “A Vida...”.

³³⁴ Tradução minha de: “Whether anthropologists like it or not, it appears that people – and not only those in power – want culture, and they often want it precisely the bounded, reified, essentialized, and timeless fashion that most of us now reject. Moreover, just like other concepts such as «tribe», culture has become a political and judicial reality (...)”. Cf. Brumann, “Writing for Culture...”, pp. 10.

³³⁵ Derrida, “Archive Fever...”, pp. 59.

³³⁶ Derrida, “Archive Fever...”, pp.10.

Como se olha e volta a olhar para as fontes sem ser de forma absolutamente sisífica e para a partir delas se pensar conceptualmente ou extrair potências afectivas? Como se olha para o arquivo específico do *corpus* delimitado de imagens a “estalar no fundo das gavetas”³³⁷, para as imagens como presentificação dos ausentes, dos próximos e afins? Como se desmonta e remonta o arquivo mais amplo das imagens, textos e gestos do estado da nossa arte, da própria memória colectiva? Como se pensa a relação *deste* com o arquivo enquanto entidade institucional, onde as imagens, sujeitas a protocolos e regras de acesso, previamente seleccionadas pelos arquivistas em função de uma temática dada, são quase sempre apresentadas como *transparências*?

Há talvez que encarar o facto do processo de formação e acumulação de um *corpus* pressupor uma imobilização das imagens. Toda a tentativa de conhecimento parece implicar uma captura, uma fixação do elemento encantatório que instiga ao conhecimento, em primeira instância. Uma parte substancial do *mal de arquivo* parece relevar dessa própria tensão: arquivar é matar, e o que é arquivado parece ser o que fica esquecido, fora da vida. Como lidar então com materiais como as missivas fotográficas sem os reduzir a um sentido unívoco? Talvez tentando pensá-los enquanto vestígios não só de um acontecimento ou de um tempo, mas de uma pluralidade de potenciais que constroem a sua densidade enigmática na contemporaneidade. Assim, “exclui-se a interpretação em favor das condições em que a memória se escreve, como uma língua secreta que é preciso decifrar a cada vez que se dá a leitura.”³³⁸

³³⁷ A expressão é da poeta Júlia Carvalho Hansen.

³³⁸ Pimentel, *O Inventário...*, pp. 107

*



Do souvenir/da recordação fotográfica

Através de uma aproximação às palavras e gestos com as fotografias encontradas, pesquisadas, tentei, nos capítulos anteriores, apontar para múltiplos sentidos e usos dessas oscilantes superfícies de *lembrança*. Tendo sobretudo em conta as missivas fotográficas dispostas no primeiro capítulo, tentarei agora — então já dispensando a sua descrição ou mesmo a sua interpelação — explorar a ideia do *souvenir*, aliás, a ideia de recordação fotográfica.

Técnica e objecto que integra a miríade de mercadorias em circulação nas sociedades capitalistas industriais de meados do século XIX até meados do século XX — indelevelmente associadas aos fenómenos de migração, em particular, e à exponencial circulação de pessoas à escala ‘global’, em geral —, a fotografia figura-se *aqui* como uma espécie de ‘duplo’ *souvenir*.

De forma algo lata, os *souvenirs* distinguem-se dos objectos de consumo pelas suas propriedades memoriais e estáticas: o seu valor afectivo supera em larga medida o seu valor económico; são mais estimados, resguardados e conservados do que aqueles. E isto parece aplicar-se inclusivamente aos *souvenirs* que são objectos industriais produzidos em série, àqueles que não são exactamente ‘partes de coisas’ (como mechas de cabelo, pedaços de tecido, etc.), nem produzidos artesanalmente,

embora frequentemente personalizados *dessa* forma (como a fotografia...), através de uma marca, de uma associação particular com a escrita, etc.

No segundo capítulo, fiz referência a um *souvenir* fotográfico produzido em série, o cartão-postal, e relativamente ao qual Susan Stewart destaca igualmente não só uma dimensão de apropriação e de personalização nos usos do cartão-posta, como a de dádiva.

Primeiro, como uma vista produzida em série de um sítio culturalmente articulado, o postal é comprado. Contudo esta compra, ao ocorrer num contexto “autêntico” do próprio sítio, surge como uma espécie de experiência privada por o ‘eu’ recuperar o objecto, inscrevendo a escrita manual pessoal numa captura mais uniforme do social. Então num gesto que recapitula a articulação social do ‘eu’ — ou seja, o gesto da dádiva através do qual o sujeito se posiciona como local de produção e recepção da obrigação — o postal é dado a um outro significante. A recepção do outro do postal é a receita, o talão de bilhete, que valida a experiência do sítio, que agora podemos nomear de sítio do próprio sujeito.³³⁹

No seio da reprodutibilidade técnica e da serialização inscreve-se a marca do ‘eu’ na experiência perante o ‘outro’. Já o retrato fotográfico, por se constituir como dádiva e pela sobreposição das marcas de personalização que pode comportar, inscreve não tanto o local em função de um ‘eu’ como o cartão-postal, mas um ‘eu’ apesar de um local. Refere Jacques Derrida: “Oferecem um retrato, a cabeça: a boca, os olhos, a face, mas não o resto. Oferecem um duplo original, um duplo que se tornou original devido à assinatura «autêntica» por baixo da cabeça”³⁴⁰. Esse valor afectivo e essa singularidade opõem-se/superam o seu valor material.

Em *Fetishism and Culture, a Different Theory of Modernity*, Hartmut Böhme faz a distinção entre mercadorias e ‘objectos inalienáveis’, referindo-se tanto a coisas “pessoalmente significativas”, como a objectos de colecções e de arte, em museus e igrejas, na medida em que ambos se encontram “fora da circulação das mercadorias e

³³⁹ Tradução minha de: “First, as a mass-produced view of a culturally articulated site, the postcard is purchased. Yet this purchase, taking place within an «authentic» context of the site itself, appears as a kind of private experience as the self recovers the object, inscribing the handwriting of the personal beneath the more uniform caption of the social. Then in a gesture which recapitulates the social’s articulation of the self – that is, the gesture of the gift by which the subject is positioned as place of production and reception of obligation – the postcard is surrendered to a significant other. The other’s reception of the postcard is the receipt, the ticket stub, that validates the experience of the site, which we now can name as the site of the subject himself or herself.” Stewart, *On Longuing...*, pp. 138.

³⁴⁰ Tradução minha de: “They offer a portrait, a head: the mouth, the eyes, the face, but not the rest. They offer an original double, a double that has become an original because of the «authentic» signature below the head”. Derrida, *Copy, Signature, Archive...*, pp. 27.

das dádivas”³⁴¹. À semelhança da distinção estabelecida por Böhme entre objectos inalienáveis e mercadorias, Stewart distingue o *souvenir* da mercadoria por aquele não ter um carácter funcional nem um valor de uso. E por aquele apontar para uma certa ideia de ‘origem’, ao contrário da mercadoria onde se oculta a relação com a própria produção.

Para Böhme ainda, embora os *souvenirs* não estejam exactamente imunes (à semelhança das mercadorias) a (re)integrarem as dinâmicas da circulação, isso apenas ocorre em situações de excepção — guerras, catástrofes, etc. Então, “em ‘eventos’ que invalidam ou parcialmente negam a ordem simbólica válida na altura”, e que fazem com que os “objectos do ‘armazém sagrado’ de uma cultura ou pessoa possam de novo adquirir valor de troca”³⁴². Böhme parte da análise do conceito de fetichismo de Marx e da teoria da dádiva de Marcel Mauss³⁴³, para propor uma relação estruturante, efectivamente causal, entre ‘fetiches’ inalienáveis³⁴⁴ (onde se incluíam os *souvenirs*) e os ‘fetiches’ do consumo, ou seja, as mercadorias. Assim, considera que no seio das sociedades capitalistas ambos objectos inalienáveis e mercadorias são ‘fetiches’, ainda que operem de formas distintas. As coisas inalienáveis — como os objectos de colecção pessoais, dos museus, os artefactos sagrados —, estariam de alguma forma na origem dos objectos *do* consumismo moderno: “a razão pela qual qualquer coisa pode tornar-se uma mercadoria ou dádiva é a razão precisamente pela qual algumas coisas não podem ser vendidas ou dadas como dádivas ou por que é proibido fazê-lo”³⁴⁵. Ao fazer essa relação, o autor estabelece como sendo próprio das mercadorias a capacidade de apelar a modos compulsivos de consumo via uma

³⁴¹ Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 233.

³⁴² Tradução minha de: “These are ‘events’ that invalidate or partly negate the symbolic order valid at the time so that objects from the ‘sacred stock’ of a culture or a person can once again acquire trade value.” Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 234.

³⁴³ A análise de Böhme revela interesse pela sua análise do conceito de fetichismo em Marx, na medida em que o associa ao conceito de fetichismo proposto por Mauss e Godelier, ao analisarem o sistema de dádiva nas sociedades ditas ‘primitivas’. Böhme actualiza o conceito à luz das sociedades capitalistas contemporâneas, tanto considerando mercadorias como outros elementos da cultura material e imaterial. Defende que o fetichismo nas sociedades multiculturais de consumo da actualidade esconde a sua origem, tem uma natureza transitória, pois o objeto de desejo tornou-se polimorfo e exposto, feito de múltiplas forças comunicativas. Cf. *Fetishism and Culture...*, pp. 272.

³⁴⁴ No seu texto de referência, Mauss identifica objectos que estão fora do mercado de circulação da dádiva.

³⁴⁵ Tradução minha de: “(...) the reason anything can become a commodity or gift is precisely because some things cannot be sold or given as a gift or it is prohibited to do so.” Cf. Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 234.

“economia de desejos”³⁴⁶, que estimula a conquista incessante das coisas mais passíveis de se consumirem do que de serem objecto de um cuidado. Esta assenta na capacidade de aquisição monetária/financeira de algo e no esquecimento quase imediato do seu próprio valor e interesse³⁴⁷. Já as coisas inalienáveis constituem-se como fetiches na medida em que o seu valor é independente do seu uso e valor de troca: são *locus* de memória, estando normalmente associadas a pequenos rituais ou a técnicas de conservação que garantem a reiteração da sua transcendência e aura³⁴⁸. O facto de ser um meio para lidar com a separação de algo ou de alguém faria ainda do *souvenir*, (enquanto sinónimo de ‘objecto inalienável’ na terminologia escolhida por Böhme), um fetiche por excelência. Os *souvenirs* são portanto ‘coisas’ onde se investe uma *presença* que visa substituir a perda ou a distância.³⁴⁹

Souvenirs e (demais) objectos de consumo são atravessados por diferentes ritmos. Os segundos, por estarem na “esfera da troca”³⁵⁰, são envolvidos em dinâmicas aceleradas de aquisição, uso, desgaste e substituição às quais se opõe a suspensão temporal que parece envolver os primeiros — à relativa ‘permanência’ destes opõe-se a transitoriedade dos outros.

Se atentarmos ao caso específico das missivas fotográficas, creio que a restrição apontada por Böhme dos objectos inalienáveis (para mim, dos *souvenirs*) às dinâmicas de circulação parece colocar alguns problemas. Se aquando do contexto de pesquisa de *campo* e de arquivo, as fotografias que designei de missivas estavam na

³⁴⁶ Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 270. Para Böhme esta economia de mercado, que estimula o desejo e o fetichismo, tem uma importante função social nos processos de identificação da contemporaneidade. Cf. pp. 277: “Because of its fluid erotic appeal, which charges almost all commodities with desirability and transforms them into magical magnets of attraction, it is a centrally important integration mechanism in a society where political and social institutions no longer demonstrate strong enough powers of persuasion and therefore keeps the loyalty of the masses and their emotional bonds stable.” Cf. ainda, pp. 279: “(...) fetishism ‘magically’ mediates between the market’s horizon of expectation and that of a mass public hungry for experiences. It creates a tableau in which, to a certain extent, conscious and unconscious longing for identification shakes hands with market interests”.

³⁴⁷ Ver Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 289: “(...) in its case the fetishised thing is not something taken into care, but an imperiously conquered and possessed thing. It too performs magic «before the imagination»; yet in such a way that the images of desire are only reflected back narcissistically. The collector is therefore only collecting himself, the things are an assembly of him, his harem and his thesaurus (Baudrillard 1996, 91ff.). The fetishism of consumption can only speak by silencing the past. The past must be silent in order for fetishism to work. The fetishist is not *permitted* to remember the trace of the fetish’s origin that sticks to it and constitutes it as such in the first place. The fetish «recapitulates» something forgotten – the original object of desire; yet this *must* remain opaque to the fetishist.”

³⁴⁸ Ver Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 285 e 294.

³⁴⁹ Ver Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 285.

³⁵⁰ Cf. Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 293.

sua grande maioria efectivamente fora de circulação, creio que só foram passíveis de ser reconhecidas como *tal* pelas marcas ou memórias da circulação a elas associadas. Ou seja, por terem sido *originalmente* objecto de uma transmissão e, logo, de um trânsito. E se na perspectiva transmitida em *Fetishism and Culture* os ‘objectos inalienáveis’ participam de uma “cultura da memória”, estando normalmente ligados a gestos rituais que os inscrevem constantemente numa dinâmica de rememoração³⁵¹, creio que tal nem sempre se aplica a estas imagens. Muitas delas encontravam-se ‘perdidas’ há anos nos arquivos pessoais: esquecidas numa gaveta, numa caixa de sapatos, ocultas dentro de um álbum... E ainda, tratando-se também de objectos técnicos industriais, só parcialmente apontam para a origem da sua produção: o momento do clique ou a experiência associada à sua compra, no caso dos postais. Relativamente à ausência de um valor económico que o autor associa aos objectos inalienáveis, é certo que a partir do momento em que integra o espaço (ou o arquivo) do lar, e que se associa a lugares e experiências que (aparentemente) não estão à venda³⁵², o *souvenir* dá-se como um objecto desprovido de valor material único (mesmo quando se trata de um objecto ‘técnico’ reproduzível), e dotado de um forte valor emocional. Mas hoje assiste-se, como o próprio Böhme salvaguarda, a um aumento da “velocidade da esteticização de até essas coisas que se vão tornar, ou são já, lixo”³⁵³, e esse é também um movimento de captação pelo mercado financeiro de objectos como as missivas fotográficas: que aparentemente apenas têm valor emocional. Ou seja, ao remeter a possibilidade de recirculação de certos objectos somente para contextos de excepção, de transformações profundas e rupturas da ordem social, Böhme não parece considerar que a tendência que parece marcar a nossa contemporaneidade para a esteticização e patrimonialização, para a conversão artística, cultural, de possivelmente “todas” as coisas e fenómenos do mundo tornados (por essa via também) obsoletos, é também um movimento de especulação ou acúmulo de capital nos mesmos. Nomeadamente quando estes se presentem já como distintos — pelo seu valor histórico... — da maioria das mercadorias em circulação.

Creio ser esse o espectro que paira sobre as imagens e narrativas aparentemente menores e anódinas que busquei, como de algum modo desde logo

³⁵¹ Ver Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 287.

³⁵² Ver Stewart, *On Longing...*, pp.136.

³⁵³ Tradução minha de: “(...) increasing speed of the aestheticisation of even those things that will become, or already are, rubbish.” Cf. Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 295.

sugeri na introdução desta dissertação. E, talvez o gesto que deu origem a esta tese seja ainda uma tentativa de patrimonialização e de memorialização das fotografias de alguns emigrantes portugueses, ainda que o meu esforço tenha ido no sentido de libertar as imagens do seu valor ‘patrimonial’ ao apontar para as suas derivas e polissemias. Talvez o ânimo do resgate das imagens se prenda com uma tentativa de reconhecimento *nelas* daquilo que Walter Benjamin remete ao gesto de Dickens em *The Old Curiosity Shop*: “(...) Dickens reconhecia que a possibilidade de transição e de salvação dialéctica era inerente a este mundo de coisas, este mundo perdido, rejeitado [...]”³⁵⁴.

*

Mas voltando à distinção entre fetiche e *souvenir*, também Susan Stewart estabelece uma aproximação entre ambos partindo da perspectiva freudiana do fetiche, pelo carácter nostálgico, virado para o passado e imobilizado no passado que atribui ao *souvenir*. Para Stewart ainda, ambos fetiche e *souvenir* são metonímicos — para Freud o fetiche tem a capacidade de substituir ora o todo por uma parte, ora algo por uma (outra) coisa que assinala sempre uma separação: “A posse do objecto metonímico é uma espécie de desapossar onde a presença do objecto fala mais radicalmente ao seu estatuto de mero substituto e à sua subsequente distância do ‘eu’”³⁵⁵. Para Stewart, a marca dessa ausência no fetiche é também própria do *souvenir* enquanto meio para evocar um tempo, lugar e/ou experiência.

A perspectivização da fotografia a partir do conceito psicanalítico de fetichismo é “um dos temas mais recorrentes nas reflexões teóricas acerca da imagem fotográfica”³⁵⁶. Tal prende-se com a sua aparente capacidade de imobilização e de

³⁵⁴ Tradução minha de: “Yet Dickens recognised that the possibility of transition and dialectical rescue was inherent to this world of things, this lost, rejected world [...]”. Citado por Böhme, *Fetishism and Culture...*, pp. 291, nota 51.

³⁵⁵ Tradução minha de: “The possession of the metonymic object is a kind of dispossession in that the presence of the object all the more radically speaks to its status as a mere substitution and to its subsequent distance from the self.” Cf. Stewart, *On Longing...*, pp. 135.

³⁵⁶ Lissovsky, *A Máquina de Esperar*, pp. 208. Uma das famosas análises dessa relação é a de Christian Metz, que estabelece que o meio fotográfico é mais propenso ao fetichismo do que o cinematográfico — e, nomeadamente, a fotografia na esfera privada — pelas suas características de imobilismo, de intemporalidade, que contrastam com o movimento e a transitoriedade temporal da imagem no grande ecrã. Metz afirma: “The familiar photographs that many people carry with them always obviously belong to the order of fetishes in the ordinary sense of the word”. Cf. Metz, “Photography and Fetish”, pp. 87. A fotografia é mais passível de uma relação fetichista através do congelamento do tempo, do seu carácter abrupto e definitivo que, sendo “inalterável e activo mais tarde”, que recortando o referente através do enquadramento, é, à semelhança do fetiche, fragmentário. Enquanto matéria impressa no papel — aquilo que Metz designa de *lexis* — a fotografia é, ainda como o fetiche no seu

congelamento de um espaço-tempo, o que, do ponto de vista de quem olha para a fotografia, comportaria a assimilação para si desse recorte “como olhar de outro”, o da câmara³⁵⁷. A fotografia, nesse sentido, “visa suturar a falta, denegar a ausência insuportável”³⁵⁸, e enquanto suplemento potencia o comprazimento da experiência de frustração que proporciona. O seu carácter fetichista está associado ao seu aspecto de miniatura, por transmitir uma aparente (mas então frustrada) possibilidade de contenção do exterior, da experiência mesmo, do monumental “que [supostamente] pode ser apropriado na vista privatizada do sujeito individual”³⁵⁹.

Não se pretende(u) aqui analisar as imagens de forma a perceber se se tornaram fetiches para aqueles que as enviaram/receberam e se, enquanto ‘objectos inalienáveis’, se mantiveram como fetiches. Mas obviamente que se tivermos em conta a sua instabilidade enquanto significantes e a sua abertura a investimentos imagéticos e memoriais, as fotografias do nosso *corpus* puderam ou podem ser fetiches por diversas razões: ao suplantarem a falta, ao apontarem para uma origem, ao poderem alimentar a nostalgia... Ora, designar estas imagens taxativamente de fetiches seria passar por cima da oscilação da sua significância e ambiguidade da sua propriedade, assim como do *arquivo* onde se inserem. Como já expressei, ou pelo menos sugerido, foi particularmente difícil reconhecer muitas dessas imagens enquanto dádivas e *souvenirs* (de um local, de uma pessoa, de uma experiência). Em suma, o efeito siderante, valorativo, que enquanto fetiches esses objectos teriam para aqueles que representam ou a quem se destinaram, foi na grande maioria das vezes, tudo menos óbvio.

Se descarto portanto a noção de fetichismo, tentarei adensar a perspectiva sobre (est)as missivas fotográficas a partir do termo *recordação*. Este aponta, ao contrário do fetiche, não tanto para uma estabilização do sentido das fotografias, mas

apelo, propensa ao toque, à apropriação e ao olhar demorado do espectador. Finalmente, Metz sublinha a força da relação entre fotografia e fetiche por ambos se situarem entre uma ausência e presença. Aquilo que está excluído do enquadramento está fora mas representa um espaço espectral na fotografia, tal como o sentimento da perda o é para o fetiche do ponto de vista da psicanálise. Cf. Metz, “Photography and Fetish”.

³⁵⁷ Lissovsky, *A Máquina de Esperar*, pp. 208.

³⁵⁸ Durand cit. por Lissovsky, *A Máquina de Esperar*, pp. 209. Lissovsky aproxima-se desta acepção de Durand relativamente ao fetichismo ao pensá-lo menos do ponto de vista do receptor do que do acto fotográfico, remetendo-o assim a uma acção de retardamento do instante, a uma denegação da ausência que “retarda a consumação”. Cf. Lissovsky, *A Máquina de Esperar*, pp. 209.

³⁵⁹ Cf. Stewart, *On Longing...*, pp.137. Sobre a questão da miniatura, que Metz também aborda em “Photography and Fetish”, ver ainda Stewart, *On Longing...*, pp.144: “Because the world of souvenir offers transcendence to the viewer, it may be seen as a miniaturized one, as a reduction in physical dimensions corresponding to an increase in significance, as an interiorization of an exterior.”

para o destino, para o sentido do seu destino, para a valência inscrita na sua *origem*: a da própria inscrição de uma experiência *no* e perante *o* outro.

*

A palavra ‘recordação’ revela-se por si só uma espécie de sedimento ou fóssil no que às formas de perspectivar a memória diz respeito. O étimo latino de ‘recordação’, *recordari* denota uma alocação da função memorial ao órgão do coração: *recordar* significaria algo como “chamar de volta ao coração”³⁶⁰. A expressão remonta a uma visão baseada em vários escritos de Aristóteles³⁶¹ onde o órgão vital é considerado o lugar no corpo humano por onde transitaria a percepção dos sentidos que no cérebro seria impressa enquanto imagem, enquanto memória. Essa perspectiva tenderá a perder força ainda durante a Antiguidade, com os estudos de Galeno a apontar para o cérebro como *locus* definitivo (e exclusivo) da memória; será quase definitivamente abandonada ao longo da Idade Média, subsistindo apenas enquanto sintoma na linguagem: em expressões como “aprender de cor” e, precisamente, no verbo ‘recordar’. Não deixa de ser curioso que é mais ou menos na mesma época e local (Idade Média, Europa...) que a memória se *desloca* definitivamente do coração para o cérebro, que em diversas representações pictóricas o coração assume uma forma específica e se torna, metaforicamente, a ‘sede’ do amor e dos afectos³⁶². Associada à sensibilidade — ou, precisamente, a uma indiscernibilidade entre memória e afectação —, aquela visão aristotélica parece desta forma reconfigurar-se simbolicamente no imaginário colectivo.

³⁶⁰ “«Memory» as «heart» was encoded in the common Latin verb *recordari*, meaning «to recollect.» Varro, the second-century BC grammarian, says that the etymology of the verb is from *revocare* «to call back» and *cor* «heart.» Cf. Carruthers, *The Book of Memory...*, pp. 49.

³⁶¹ Aristóteles escreve sobre a memória em *De anima*, e *Parva naturalia* é também composto por vários escritos seus sobre reminiscência, o sono e o sonhar. “All the different interior faculties, wits, or senses described in ancient philosophical and medical literature after Galen are operations of an organ, the brain. Aristotle, and the medical tradition in which he wrote supposed that two organs were involved in the production of memories: the heart, which received all externally-derived impressions, and the brain, in which this information was relayed and where it was stored. The controversy over whether the brain or heart was primary was resolved medically in the Alexandrine schools. Herophilus of Chalcedon and Erasistratus of Ceos described (perhaps after human dissection) two parallel systems in the body, one of blood vessels that centered in the heart, and the other of spinal marrow and nerves that centered in the brain. To the brain was attributed sensitivity, motion, and neurological functioning and to the heart warmth and «vital spirit». This model of human physiology prevailed for nearly 2,000 years.

But, even though the physiology of consciousness was known to occur entirely in the brain, the metaphoric use of *heart* for memory persisted.” Cf. Carruthers, *The Book of Memory...*, pp. 59.

³⁶² “The association of love with the heart, of the heart as the seat of love, attracted renewed interest in Provençal courtly literature of the German and French monastic writers in the twelfth century.” Cf. Vinken, *The Shape of the Heart*, pp. 16.

A dádiva de uma fotografia, o seu envio transatlântico nos *contextos* enunciados é, a meu ver, a expressão de uma ‘valência’, de uma potência melhor expressa através do termo de “recordação” (fotográfica). Essas missivas, como lhes tenho vindo a chamar, parecem visar *efectivamente* a inscrição afectiva quando não a construção visual de uma experiência (em si e e no outro). E, nesse sentido, propiciar a construção (conjunta) de uma vivência a que se pode assim designar de memória. A ‘memória’ que atravessa o coração para Aristóteles parece dar-se como uma intensidade, um fluxo. Inspirando-nos na própria vitalidade soterrada da palavra recordação, da sua carga afectiva, propomos que a fotografia, enquanto recordação, seja não tanto o reflexo de um acontecimento passado mas antes um agente para a construção de uma experiência conjunta, um pacto tácito, uma proposta de uma imagem enquanto memória *para* o futuro, memória comum. É um gesto configurado como lembrança partilhável.

*

A emergência de uma panóplia de técnicas de registo no século XIX, onde a fotografia se inclui, influiu na experiência de comunicação, nas formas de lidar com a distância e a ausência. Esses novos *media*, ao fazerem face à distância entre entes queridos superando “as limitações dos nossos modos normais de contacto uns com os outros em carne e osso”³⁶³ acabam por alterar as próprias condições da experiência afectiva e da veiculação da memória, nomeadamente por viabilizarem o aparecimento de novas formas e discursos de (auto)-representação³⁶⁴.

Vimos no segundo capítulo como o dispositivo carta-fotografia-postal é potencialmente operativo no contexto migratório transatlântico Portugal-Brasil. Enquanto dispositivo de comunicação, este parece constituir-se como alternativa à perspectiva do abismo relacional que a distância transatlântica até então (meados do século XIX), representava, nomeadamente fora dos circuitos sociais letrados da burguesia e nobreza. Para John Durham Peters, o próprio conceito de ‘comunicação’ surge “numa cultura que rotineiramente procura comunicar com os distantes e os mortos”, essa do ocidente no século XIX³⁶⁵, mas a qual remontaria já a uma tradição

³⁶³ Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 137.

³⁶⁴ Ver Peters, *Speaking...*, pp.140.

³⁶⁵ Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 142 e 147.

epistolar e espiritual ‘ancestral’: “o retardamento do diálogo era já um potencial em cartas, orações e devoções aos mortos.”³⁶⁶

Na conjuntura migratória aqui proposta, a fotografia epistolar tornou-se simultaneamente um signo que transmite os afectos e um símbolo afectivo, um meio de transmissão dos hábitos de ‘lá’, e uma forma de assegurar a memória e saudade dos de ‘cá’³⁶⁷. Constitui-se como uma simultânea (e muitas vezes não excludente) forma de construção de uma “comunidade imaginada”, e meio de narração do ‘eu’: do seu ‘sucesso’, da sua integração ou invenção no seu novo meio social, ou ao invés, da permanência da sua pertença à aldeia natal, por exemplo. Através do envio de fotografias “a pessoa mantinha uma relação consigo própria e, ao mesmo tempo, uma relação com outra...”. As palavras são de Michel Foucault não relativamente ao envio de fotografias, mas sim ao envio de cartas na época do Alto Império Romano a um próximo “que pode ser um diretor, um amigo ou alguém a quem dá conselhos”. Nessa época e contexto, à semelhança deste de envio de fotografias nos finais do século XIX até meados do século XX, “o si tornou-se [por essa via] um campo de observação”³⁶⁸.

*

Simultâneo meio de desencarnação e de representação dos sujeitos, a fotografia traz um espanto realista, um carácter sideral no que comporta de mimético — do que nunca é exactamente o mesmo nem radicalmente outro —, espanto esse, como se referia na introdução, relativamente explorado na leitura do *medium*.

Ao preservar as aparições das pessoas visual e sonoramente, os media de registo ajudaram a repovoar o mundo dos espíritos. Cada novo *medium* é uma máquina para a produção de fantasmas (o Kafka sabia disto).³⁶⁹

³⁶⁶ Tradução minha de: “(...) the delay of dialogue was long a potential in letters, prayers, and devotions to the dead.” Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 264.

³⁶⁷ Ver a propósito o que escreve Vertovec sobre uma etnografia particular da comunicação e vivência de uma família transnacional. “Drawing upon a detailed ethnography of Mexicans living between Mexico and New York City, Fenando Herrero Lima (2001: 91) suggests that ‘the transnational family is buffered by its extensive social networks, allowing the transnational experiences to form a fluid continuum, rather than a radical divide compartmentalizing life into two separated worlds.’ Such networks surrounding transnational families allow for the circulation of people, goods, jobs, and information as well as for the re-creation and modification of cultural values and practices.” Cf. Vertovec, *Transnationalism*, pp. 63.

³⁶⁸ Foucault, *O que é a Crítica?*..., pp. 81.

³⁶⁹ Tradução minha de: “By preserving people’s apparitions in sight and sound, media of recording helped repopulate the spirit world. Every new medium is a machine for the production of ghosts (Kafka knew this).” E Peters acrescenta: “Kafa saw that the effort to restore the peace of souls by bringing people together by train, car, and it was always outflanked by media that were more nutritious for the ghosts – the telegraph, telephone, and wireless – that all had as modus operandi the creation of doubles

Mas ao produzirem uma “superabundância de fantasmas dos vivos”³⁷⁰, os meios telepáticos em geral e a fotografia em particular desestabilizam as fronteiras de um ‘nós’/eu e as suas possibilidades de interacção, que se passam a dar eventualmente mais com traços de subjectividade do que com sujeitos.³⁷¹ A fotografia é um apêndice que desse modo potencia a propagação dos modos de ser individuais visando “o outro” enquanto meio. Refere Mauricio Lissovsky acerca do trabalho de Aby Warburg:

No ponto de partida antropogênico da última fase de sua obra está a suposição de que “o homem é um animal que manobra e manipula e cuja atividade consiste em juntar e separar”. É desse modo que ele “perde seu autossentimento orgânico, especialmente porque a mão permite que ele se aposse de coisas materiais que não possuem aparelho nervoso, uma vez que são inorgânicos, mas que, a despeito disso, estendem o seu ego inorganicamente”; “este é o aspecto trágico do homem, que, ao manobrar e manipular coisas, coloca-se além de seus limites orgânicos”; “ele se encontra em seu próprio corpo como uma telefonista durante uma tempestade ou sob fogo de artilharia” (Warburg, 2007, p. 312-313)³⁷².

É no gesto endereçamento e envio de fotografias que vejo aqui uma forma particularmente expressiva de extensão inorgânica do ego tal como Warburg a parece encarar — ‘aceita a minha visita’, escrevia Margarida Theresa, lembro, no verso de um retrato seu enviado de Niterói para os parentes na Madeira, ainda e apesar da imagem não ter ‘ficado boa’ [fig. 28 do capítulo II].

*

O valor simbólico não só das fotografias mas de uma vasta panóplia de objectos em trânsito, emerge no contexto destas trocas à distância, fazendo mesmo de uma *coisa* aparentemente tão utilitária como o ‘dinheiro’, um potencial *souvenir*,

that sometimes work against us.” E reforça ainda o aspecto espectral dos novos media: “Media both define and enlarge the spirit world, being populated by spectral beings who look or sound human but offer no personal presence and possess no flesh. Electronic media both supplement and transform the nineteenth-century culture of doppelgangers by duplicating and distributing indicia of human presence.” Peters, *Speaking...*, pp.139 e 140.

³⁷⁰ Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 141.

³⁷¹ Sobre a ‘questão espiritualista’, a relação entre a fotografia e a comunicação com os mortos, ver o citado livro de Margarida Medeiros, *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*. No âmbito desta cultura mediática de desencarnação do século XIX e da sua sofisticação no XX (e XXI), refere ainda Peters, *Speaking...*, pp.142: “The word, voice, or image of a person dead or distant channeling through a delicate médium: this is the project common to electronic media and spiritualist communication. Indeed, all mediated communication is in a sense communication with the dead, insofar as media can store «phantasms of the living»for playback after bodily death.”

³⁷² Lissovsky, “A vida póstuma...”, pp. 312.

momento e *memento* de um afecto. É o que se passou com Mariazinha, que tinha ido da ilha da Madeira para o Rio de Janeiro encontrando-se numa situação financeira muito precária, e que encontrou, numa gaveta de um armário na casa paterna, uma nota de vinte cruzeiros que tinha conseguido poupar no Brasil e enviado para a Madeira décadas antes.

A dádiva de fotografias instaura por sua vez uma obrigação de reciprocidade que parece, em última instância, visar urdir uma afinidade e imagética à distância, permanentemente conferir sentido ao parentesco através da renovação da veiculação de afectos e emoções. Ao enviar uma fotografia estou, como já referi, a causar uma espécie de lacuna no meu arquivo, que, tal como as dádivas analisadas por Marcel Mauss, de algum modo se espera que retorne sob uma outra forma: a da contra-dádiva. Uma dádiva fotográfica é também um lembrete de uma aliança. Após a morte de um parente, os descendentes ou afins, quer daqueles que tinham ‘ido’ como daqueles que tinham ‘ficado’, podem sentir-se obrigados a (ou desejanter de) manter a circulação de dádivas³⁷³. Talvez, como parece ser o caso dos primos brasileiros de Marta e Feliciano Ortigão Sampaio, por sentirem uma dívida para com a memória dos antepassados. A filiação será, nesse sentido, a premissa para uma troca que é sempre uma renovação de uma aliança, a construção de uma afinidade devido ao parentesco, forma de construção da afectividade como renovação (e inovação) do que seria perene (os laços de sangue).

*

A partir de uma aparente distinção de sentido das palavras ‘memória’ e ‘recordação’ no alemão, Hans Belting remete este último termo para um sentido mais criativo do que aquele. O termo ‘memória’ assumiria aqui uma função de armanejamento mais propriamente “arquivar”, e o termo ‘recordação’ parece ter uma função mais criativa ou mais plástica.

Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [*Gedächtnis*], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens³⁷⁴.

³⁷³ Ver naturalmente a obra seminal *Ensaio sobre a Dádiva* de Marcel Mauss, e análise desta em Böhme, *Fetishism and Culture ...*, pp. 226 a 233.

³⁷⁴ Belting, *Antropologia...*, pp. 24.

No seguimento do que se tem vindo a sugerir, diria que a recordação fotográfica é, mais do que um meio (de lembrança de um tempo), uma constante construção de um outro espaço (e tempo), uma forma de se dar como inscrição e de ir inscrevendo o *outro* que está distante no *coração*, no agora. Afirmá-lo, não é negar a força indicial de muitas destas recordações fotográficas (mais presente numas do que noutras, seguramente), mas uma forma de encarar a missiva fotográfica como uma imagem em construção para o ‘outro’ e que por essa via afirma um ‘nós’. Se “endereçar” é uma forma de telepatia é sem dúvida porque há uma projecção do meu desejo no do outro, ou do desejo do outro em mim. É como se o gesto do envio fosse então magnetizado por um pressuposto telepático — o de prolongar os sentidos e as afinidades além da presença —, que rege a missiva afectiva, um possível bloco de intensidades *hors sujet*.

Ao olharmos hoje para essas imagens, elas obrigam-nos a pensar aquilo que uma marca impõe, marca essa resultante de uma relação entre texto e imagem, apelativa do momento/pessoa em jogo na fotografia, do contexto de endereçamento e envio, do espaço intersticial composto pelo momento fotográfico, de envio, de latência de recepção, de projecção de um novo envio. As imagens são índices por tudo isso e, logo, não apontam precisamente para um momento preciso no passado. As recordações fotográficas que vimos *valem*, sobretudo aquando de uma primeira remessa, como ofertas-símbolo de um investimento emocional no *agora* que envolve presente e futuro. E tal ocorre mesmo quando (também) são metonímias de um evento/lugar do *passado* normalmente recente. Esse passado é dado para se constituir como algo de presente no futuro.

*

A recordação fotográfica é um meio de integração daquele que está distante numa experiência já ocorrida, ou mesmo, numa experiência por ocorrer — aliás projectada, em jogo, no próprio acto de envio. Enquanto expressão comunicativa fotográfica e textual/dialógica, desloca a experiência de um passado para o próprio acto de transmissão; ou seja, a experiência é substancialmente feita à medida d(ess)a comunicação à distância através da fotografia, quando não gerada pela mesma. Pois aparentemente alicerçando-se na partilha do presente que é cada vez mais passado pelo tempo da emissão/recepção, — ainda que agenciado enquanto actualidade nessa escrita postal —, o tempo da recordação fotográfica é eminentemente plural, denso e

mais do que tudo, talvez virtual. Denso porque a experiência que constrói não deixa de convocar memórias de um ‘vivido’ a dois (em família...), de convocar uma perspectiva narrativa sobre o passado próprio e mútuo, ao mesmo tempo que enceta a promessa de um futuro tido como mais *autêntico* e legítimo em que a mediação ‘foto’ e ‘gráfica’ é dispensável: o tempo da união e do reencontro físico.

A figura da espiral parece adequar-se mais à imaginação do tempo-espaco em jogo e enquadrado pela recordação fotográfica do que aquela da linha, tal como propõe Bruno Latour:

Certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes se seguirmos a espiral podem estar muito próximo quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos quando olhamos a linha tornam-se muito distantes se percorremos um raio. Tal temporalidade não força o uso das etiquetas “arcaicos” ou “avançados”, já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos. Em um quadro deste tipo, nossas ações são enfim reconhecidas como politemporais.³⁷⁵

Enquanto o ‘futuro’ prometido não advém (e muitas vezes ele nunca adveio), ele joga-se ali mesmo, no espaço fotográfico-textual. Essa trama de um espaço (o da imagem-texto) constitui-se como virtualidade na medida em que é “uma estrutura de realização, articulando potencialidade e actualização”³⁷⁶. Na tradição ocidental metafísica, o virtual articula-se com o manancial de possibilidades a existir, sabendo que “apenas uma” é “realizada em cada momento”. O virtual serve, nesse sentido, para “hierarquizar as possibilidades realizáveis” a partir de um “espaço de realização” que “tinha a sua matriz na oposição entre possibilidade e existência”³⁷⁷.

Se o futuro se joga aí como possibilidade³⁷⁸, este é expresso, como já referido, como um tempo a concretizar em que os fluxos e conteúdos da própria mediação da

³⁷⁵ Latour, *Jamais...*, pp. 74 e 75.

³⁷⁶ Bragança de Miranda, “O controlo...”, pp. 215.

³⁷⁷ Bragança de Miranda, “O controlo...”, pp. 215.

³⁷⁸ Como suplemento referencial à teoria dos “mundos possíveis” creio poder ser útil este apontamento de Philippe Dubois do artigo “L’image-trace...”: “Les « théories des mondes possibles », on le sait, couvrent un domaine de pensée historiquement étendu et théoriquement diversifié, relativement bien constitué, qui a son origine chez Leibniz et s’est d’abord développé dans les domaines de la philosophie analytique (Nelson Goodman), de la logique modale (David Lewis) et de la sémantique

comunicação se tornariam dispensáveis (aquando desse *outro* reencontro): “Toda a conversa é um acto de fé predicado na capacidade do futuro em concretizar as palavras proferidas.”³⁷⁹ Ou seja, o virtual que se dá nesta experiência postal de trocas e correspondências fotográficas parece firmar-se como “espaço do imaginário”, que mais do que separar “presente e ausente” como na “onto-teologia ocidental” ou exactamente de os manter “tensionalmente ligados”³⁸⁰, se agencia enquanto enquanto zona/realidade intersticial onde ao mesmo tempo se dá a presença e a ausência e se conjura o reencontro. Este dá-se tanto como apelo multiforme à construção de memórias recíprocas, como instância de inscrição enquanto vivência conjunta e memória futuramente partilhável. Embora aja como suplemento/alternativa à impossibilidade de uma efectiva presença, este contacto virtual é já por si uma telepresença, um espaço experimental tecnológico, que abre outras possibilidades de invenções relacionais e, pode, inclusivamente, influir na própria relação cara-a-cara³⁸¹.

O endereçamento é uma forma de articular o desejo de contacto no âmbito de um dispositivo que se deseja telepático — que a comunicação e o afecto ocorra apesar dos meios. Quer-se que o laço seja inquestionável, apesar da distância e das impossibilidades (ausências) comunicativas. Toda a fotografia enviada assenta nesse pressuposto telepático. E essa suposição traduz-se na implicação de uma alteridade que incita a um agenciamento de afectos, de intensidades, com imagens e palavras sobre as velhas e as novas vivências.

Enquanto meios da comunicação à distância entre entes queridos, as fotografias expressaram sem dúvida emoções consolidadas, sobretudo através do texto, que lhes dá uma maior (ou simplesmente, outra), legibilidade. Mas ainda que tenham encarnado emoções determinadas, perfeitamente identificadas, (as saudades, por exemplo), que elas próprias actualizaram, as recordações fotográficas também

(Saül Kripke). Plus récemment, des années 1980 à nos jours, c’est dans le champ des théories littéraires de la fiction qu’il s’est constitué et organisé avec force, notamment avec les études de Thomas Pavel, de Lubomir Dolezel, de Marie-Laure Ryan et de Françoise Lavocat, et enfin, aujourd’hui, il commence à s’étendre dans les domaines de l’image, de la photographie, du cinéma et plus largement de la culture visuelle (Jean Marie Schaeffer, André Gunthert, Alain Boillat).”

³⁷⁹ Tradução minha de: “All talk is an act of faith predicated on the future’s ability to bring forth the worlds called for.” Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 267.

³⁸⁰ Bragança de Miranda, “O controlo...”, pp. 214, 215 e 216.

³⁸¹ Peters refere-se tangencialmente ao modo como a comunicação cara-a-cara é idealizada em função da comunicação mediada, apesar daquela também ser afectada por rupturas e perturbações. Cf. Peters, *Speaking...*, pp. 142, 143, 186 e 268.

foram *apenas* meios afectantes, geradores de intensidades *mais* ou *menos* múltiplas e variáveis. As ‘memórias’ que as imagens visam transportar são frequentemente cargas afectantes “não-lineares”³⁸², passíveis de atravessar as próprias emoções expressas, e assim, indo além delas. As emoções veiculadas pelas imagens pertencem hoje definitivamente ao passado, e creio assim que é sobretudo através da carga afectante que comportam que estas fotografias nos podem ainda visar. A carga afectiva não se esgota tão facilmente como as emoções, talvez por se esquivar à estabilização da nomeação, por não se reduzir ao seu plano de significação; os afectos em potência dessas imagens abrem um plano de virtualidade que é também o sua fuga para o futuro³⁸³.

³⁸² É interessante o que Brian Mussami escreve sobre o conceito de afecto e de intensidade, e a forma como distingue os afectos e intensidades das emoções e qualificações. “Intensity would seem to be associated with nonlinear processes: resonance and feedback which momentarily suspend the linear progress of the narrative present from past to future. Intensity is qualifiable as an emotional state, and that state is static-temporal and narrative noise. It is a state of suspense, potentially of disruption. It’s like a temporal sink, a hole in time, as we conceive of it and narrativize it. It is not exactly passivity, because it is filled with motion, vibratory motion, resonance. And it is not yet activity, because the motion is not of the kind that can be directed (if only symbolically) toward practical ends in a world of constituted objects and aims (if only on screen).”; “Both levels, qualification and intensity, are immediately embodied. Intensity is embodied in purely autonomic reactions most directly manifested in the skin-at the surface of the body, at its interface with things. Depth reactions belong more to the form/ content (qualification) level, even though they also involve autonomic functions such as heartbeat and breathing. The reason may be that they are associated with expectation, which depends on consciously positioning oneself in a line of narrative continuity. Modulations of heartbeat and breathing mark a reflux of consciousness into the autonomic depths, coterminous with a rise of the autonomic into consciousness. They are a conscious-autonomic mix, a measure of their participation in one another. Intensity is beside that loop, a nonconscious, never-to-conscious autonomic remainder. It is outside expectation and adaptation, as disconnected from meaningful sequencing, from narration, as it is from vital function. It is narratively de-localized, spreading over the generalized body surface, like a lateral backwash from the functionmeaning interloops traveling the vertical path between head and heart.”

E finalmente, acerca da complementariedade entre afecto e emoção: “The emotional version added a few phrases that punctuated the narrative line with qualifications of the emotional content, as opposed to the objective narrative content. The qualifications of emotional content enhanced the images’ effect, as if they resonated with the level of intensity rather than interfering with it. An emotional qualification breaks narrative continuity for a moment to register a state-actually re-register an already felt state (for the skin is faster than the word).

The relationship between the levels of intensity and qualification is not one of conformity or correspondence, but of resonance or interference, amplification or dampening. Linguistic expression can resonate with and amplify intensity at the price of making itself functionally redundant.” Cf. Massumi, “The Autonomy of Affect”, pp. 85 e 86.

³⁸³ Para Massumi, os afectos têm uma carga de potencial passível de se actualizar, o que comporta uma redução dessas potencialidades. As emoções são a forma de actualização mais intensa da “captura” dos afectos: “«Implicit» form is a bundling of potential functions, an infolding or contraction of potential interactions (intension). The playing out of those potentials requires an *unfolding* in three-dimensional space and linear time – extension as actualization; actualization as *expression*. It is in expression that the fade-out occurs. *The limits of the field of emergence are in its actual expression*. Implicit form may be thought of as the effective presence of the sum total of a thing’s interactions, minus the thing. It is a thing’s relationality autonomized as a dimension of the real. This *autonomization of relation* is the condition under which «higher» functions feed back. Emergence, once again, is a two-sided coin: one

É na medida em que se constituem mais como meios afectantes, como provas amorosas, do que como meios de comunicação (no sentido de veiculadores de uma determinada mensagem), que as fotografias no seio de uma correspondência e dispositivo postal — então, relacionadas com outras fotografias, cartas, postais, telegramas... — se constituem como meios de iteração mais do que meios de transmissão de novidades. E como meios de citação da própria dinâmica de envios — visível na fotografia que anuncia o envio posterior de um telegrama, por exemplo [fig. 79]. A mensagem é sobretudo o pretexto para a construção do regime afectante onde as imagens estão simultaneamente envolvidas e que vão tecendo. É talvez pela mesma razão que os ‘temas’ destas missivas frequentemente se assemelham e repetem: estado de saúde, festividades, evolução do trabalho, estado do tempo e, mais raramente, situação política/social. E quase sempre, há espaço para a manifestação das saudades e menção da ânsia do reencontro.

Em “Mal d’Archive: Une Impression Freudienne”, Jacques Derrida menciona que o pai de Sigmund Freud ofereceu a este uma bíblia com uma dedicatória aquando do seu trigésimo quinto aniversário, em 1891. Mas essa bíblia não era um objecto novo. Ao invés, fazia já parte do espólio familiar e Freud ‘usara-a’ quando era jovem.

O seu pai restitui-lha, depois de ter feito dela um presente para ele, restitui-a como uma dádiva, com uma nova encadernação de cabedal. Reencadernar [to bind anew]: isto é um acto de amor. De amor paterno. Não é menos importante o texto em *melitzah*, esses fragmentos bíblicos, litúrgicos, ou rabínicos, que compõem a longa dedicatória e comportam por sua vez os pensamentos do pai.³⁸⁴

De acordo com Derrida, esta é uma “dedicação arquivar”: registo do próprio acto de dádiva, de afecto. Por vezes, fotografias feitas/enviadas num contexto são reenviadas anos depois enquanto dádivas: ‘to bind anew: this is an act of love’. A

side in the virtual (the autonomy of relation), the other in the actual (functional limitation). What is being termed affect in this essay is precisely this two-sidedness, the simultaneous participation of the virtual in the actual and the actual in the virtual, as one arises from and returns to the other.” E ainda: “Formed, qualified, situated perceptions and cognitions fulfilling functions of actual connection or blockage are the *capture* and closure of affect. Emotions is the intensest (most contracted) expression of that capture – and of the fact that something has always and again escaped.” Cf. Massumi, “The Autonomy of Affect, pp. 95 e 96.

³⁸⁴ Tradução minha de: “His father restores it to him, after having made a present of it to him, he restitutes it as a gift, with a new leather binding. To bind anew: this is an act of love. Of paternal love. It is no less important than the text in *melitzah*, these biblical, liturgical, or rabbinical fragments, which compose the long dedication and carry in turn the thoughts of the father.” Cf. Derrida, “Archive...”, pp. 19 e 20.

dedicatória é arquivada porque marco de uma origem, registo da mesma, simultaneamente lembrança e renovação da aliança.

A recordação fotográfica, enquanto dádiva de uma memória a ser inscrita pelo *outro*, agindo na construção de uma experiência recíproca apesar da distância, supõe uma abertura desse *outro* à sua aceitação. Mas se o exercício de endereçamento é uma aposta numa receptividade pré-existente, ele também é agente produtor dessa mesma receptividade, instigação à dinâmica das trocas.

*

O *souvenir*, independentemente de ter sido ou não uma dádiva, é um meio de interiorizar, distinguir para o indivíduo a experiência: ele constitui aquilo que é digno não só de ser fragmentado, como rememorado da experiência acelerada que é a modernidade. Enquanto símbolo de uma ideia de experiência, dispensaria a sua própria repetição, ou seja, refere Stewart, bastaria um *souvenir* por experiência. Sabemos, contudo, que com o aceleramento das trocas de mercadorias e do consumo ao longo do século XX e XIX, a própria aura do *souvenir* enquanto *locus* condensado de uma experiência parece ser passível de se ‘repartir’ por um número cada vez maior de objectos. Estes, enquanto meios que servem um relato, enformam a própria experiência, tendo vindo a dizer, podendo dar azo a um desajustamento entre representação e fenómeno relatado.

*

Por exemplo, ao longo de um ‘testemunho’ ouvido durante a presente pesquisa, no momento em que uma informante mencionava múltiplas visitas feitas a Portugal ao longo dos anos e simultaneamente folheava um álbum fotográfico, aí surgiam várias imagens de um casamento a que a informante terá ido numa dessas visitas. Contudo, esta não parecia lembrar-se especialmente daquele evento, e nenhuma imagem de situações e locais *efectivamente* relatados pareciam surgir nas páginas do álbum. A fotografia revelou-se aí uma incapaz representação sintomática das experiências em relato, o que pareceu gerar um certo desconforto; a representação surge ‘estranhada’ por não autenticar a narração, por não ilustrar as memórias narradas. Noutras ocasiões da pesquisa, o surgimento de uma fotografia determinada pareceu conduzir o relato (e logo, à memória) à sua interpelação, múltiplas vezes desviando-o ou, inclusivamente, confinando-o à imagem em questão. Nesse processo, não podemos deixar de pensar no poder de contra-memória que Roland Barthes vê na fotografia, então, não como meio de lembrança, mas do esquecimento, por se substituir à lembrança.

Em “The Memory of Photography”, David Bate estabelece um claro contraponto a essa visão ‘negativa’ da fotografia enquanto superfície que meramente se substitui à memória. Não negando que possam operar como contra-memórias, Bate reforça que as fotografias são passíveis de se constituir também como válidos “dispositivos mnemónicos”³⁸⁵. Assim parece aderir a uma perspectiva sobre o processo de memória como algo de essencialmente dinâmico, feito de uma amplitude de movimentos e associações e, portanto, cujas lembranças não são passíveis de serem fácil e univocamente substituíveis por uma (qualquer?) imagem³⁸⁶.

O texto de Bate equaciona uma relação complexa para a qual tentei apontar nas páginas precedentes deste texto, uma relação entre fotografia, memória social e pessoal, e história. Encara-se a imagem também como potencial sítio de memória no âmbito de um processo memorial simultaneamente fixo (na própria imagem) e fluído (no processo de associação daquela a outras memórias e de formas de imaginação a

³⁸⁵ Cf. Bate, “The Memory of Photography”, pp. 243.

³⁸⁶ Bate refere-se ao dispositivo fotográfico de lembrança, e à subsequente proliferação de arquivos de imagens que potenciam processos identitários ou de identificação de determinados grupos sociais, que adquirem, por essa via, uma visualidade partilhada, (o que parcialmente parece ir ao encontro da posição de Tina Campt referida na introdução). Ver Bate, “The Memory of Photography”, pp. 247.

partir dela). Sob o vasto chapéu do que chamamos a relação da fotografia e da memória e, inclusivamente, da fotografia como contra-memória, insisto de novo, existe uma relação que não se reduz a uma ligação estrita a um tempo vivido. A fotografia apela aqui mais propriamente a uma emoção ou afecto não localizável no tempo e no espaço. Ou seja, não é exactamente pelo seu *noema* que a fotografia se torna, neste último caso, operatória.

Recordar foi, durante a própria pesquisa, ainda algo diferente dessa inscrição de uma experiência da vida de ‘lá’ ou de ‘cá’ no *outro*, e de construção de um espaço-tempo próprio à dinâmica da emissão-recepção. Essa *diferença* reside na evocação, enquanto narrativa pessoal ou familiar, de fluxos afectivos em que a identidade nacional, familiar, pessoal não só está disposta nos materiais fotográficos ou é exposta a partir deles, como é sujeita a movimentos de configuração e desconfiguração. Esses movimentos prendem-se com a própria ordem, disposição, manuseamento dos documentos, e o espaço topológico e relacional que encerram, que pode conferir ao processo de pesquisa um certo efeito de colagem, “feita de presentes mais do que de um acordar do passado”³⁸⁷.

À semelhança de Barthes no que concerne a fotografia, também Stewart em relação ao *souvenir* aponta para uma mortificação da experiência potenciada por este. Esta passa por uma negação da morte (do instante...) através da instauração de uma morte permanente lembrada pela coisa em si. O que parece estabelecer a foto como uma espécie de duplo souvenir — como algo que é simultaneamente fruto de um determinado ‘momento’ e é passível de o representar. Mas precisamente por as coisas, ao serem revisitadas, se tornarem palimpsestos da memória, e “a foto oscila[r] entre aquilo que lhe escapa e isto que nela se infiltra”³⁸⁸, aquilo que a dado momento se lhe adere e num outro deixa de aderir, que a experiência com as coisas e imagens é passível de contornar a mortificação do passado, a pregnância do “isto-foi”. No vaivém do palimpsesto, os contornos do sentir fazem-se mais de associações diversas, de tempos distintos como Latour mencionava, do que de uma estrita revisitação do momento e das ‘contiguidades’ que lhe seriam mais imediatas. Nesse sentido, a foto como *souvenir* vai muito além de uma experiência nostálgica de mera promessa de reunião com o passado, como por exemplo, refere Stewart — ainda que a autora refira

³⁸⁷ Stewart, *On Longing...*, pp. 145.

³⁸⁸ Lissovsky, “História, Fotografia e Adivinhação”, pp. 20.

igualmente que o *souvenir* funciona por ligação a um sistema referencial que alude a uma experiência que, assim, pode não ser preciso e contingente³⁸⁹.

É também nesse sentido que a fotografia é um *medium*, — termo de que tenho vindo a abusar ao longo deste texto — uma técnica particularmente medial, valendo tanto como suporte como imagem mental. Nesse sentido, a recordação fotográfica, na junção entre imagem e texto, parece cumprir a função que Agamben reconhece no gesto de mostrar a palavra:

Do mesmo modo, compreendendo-se por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalinguagem, esta mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto da comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio. O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar.”³⁹⁰

Ou ainda:

(...) no gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade.³⁹¹

Então, enquanto gesto — se pensarmos o gesto neste sentido proposto por Agamben — a recordação fotográfica é uma pura comunicabilidade e não transmissão de informação, não “comunicação de algo”³⁹² embora talvez seja um gesto que simule essa finalidade, uma suposta urgência de um fim que não existe a não ser o próprio gesto na sua dimensão afectiva, enquanto interrupção do quotidiano onde o outro está efectivamente ausente. Ao fazê-lo, ela não só interrompe como “comemora e exhibe o movimento” que pauta o próprio quotidiano³⁹³. A missiva fotográfica vem

³⁸⁹ Cf. Stewart, *On Longing...*, pp. 135.

³⁹⁰ Cf. Agamben, “Notas sobre o Gesto”, pp. 13 e 14.

³⁹¹ Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 3.

³⁹² Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 4.

³⁹³ Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 3.

interromper o quotiano do receptor e interrompeu antes, na sua produção, o do emissor, para simultaneamente na sua superfície visar imobilizá-lo (pelo congelamento fotográfico) e torná-lo palpável perante o outro. Ou seja, de algum modo vai comemorá-lo³⁹⁴.

Também Böhme aponta para esta medialidade da dádiva:

Os objectos não são apenas os itens do colecionador, mas tornam-se também eles *media*: são os ‘mediadores’ materiais da memória. Como escreve Goethe, “os dadores das ofertas erguem-se repetidamente perante a imaginação”. São portanto os media de tornar presente, da imaginação. Assim as coisas que parecem mortas adquirem “uma vida”, pela qual o momento presente é “elevado e enriquecido”.³⁹⁵

Enquanto gesto e movimento, a missiva fotográfica não está, se quisermos ainda seguir Agamben na sua análise do gesto, “no âmbito da potência nem do ato, mas é um ser intermediário entre essas duas categorias fundamentais da ontologia aristotélica, que ele [Averróis] define como «a realização da potência enquanto potência». Isto é, a potência não desaparece no ato, mas neste permanece e se mostra”³⁹⁶. A recordação fotográfica acciona, neste sentido, porventura uma outra forma da presença causada pela distância.

³⁹⁴ Estabeleço desse modo um claro paralelismo entre a dádiva de fotografias e a análise de Agamben do gesto, mais precisamente, lugar da pausa num tratado sobre dança do coreógrafo Domenico da Piacenza: “Domenico chama «fantasmata» uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a *epoché* que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento”. Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 3. E sobre a natureza desse gesto, acrescenta Agamben: “É evidente que a cognoscibilidade de uma coisa não é uma outra coisa ao lado ou além da coisa, mas nem mesmo é a mera identidade da coisa, o seu ser igual a si mesma. Exibir, como faz o gesto, a cognoscibilidade de algo significa então, simplesmente, nas palavras de Hölderlin, mostrá-lo “no meio de seu aparecer (*in dem Mittel seiner Erscheinung*)”. O ente não é aqui de modo algum separável do ser, como, pelo contrário, a metafísica de maneira incessante tentou fazer, mas o ser é apenas o ente no meio de sua cognoscibilidade – é, nesse sentido, apenas um gesto.

Aqui, as categorias da ontologia – existência e essência, *quidditas* e *quodditas*, potência e ato, ser e ente – colapsam necessariamente uma sobre a outra, coincidem, isto é: acontecem juntas.” Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 4.

³⁹⁵ Tradução minha de: “The objects are not only collector’s items, but become *media* too: they are the material ‘mediators’ of memory. As Goethe writes, «the originators of the gifts rise repeatedly before the imagination». They are therefore the media of making present, of imagination. Thus things that appear dead acquire «a life», though which the presente moment is «elevated and enriched».” Cf. Böhme, *Fetishism...*, pp. 288.

³⁹⁶ Cf. Agamben, “Por uma Ontologia...”, pp. 4. E explicita, mais adiante a partir da valorização de Alberto Magno do gesto do mímico e do bailarino: “Esse frágil equilíbrio não é uma negação – é, antes, uma cambiável exposição, não uma estase, mas um agitar-se recíproco da potência no ato e do ato na potência.”

Não só particularmente as fotografias, mas os *souvenirs* em geral, são *media* no sentido “modal de acção como na língua grega”, de acção dinâmica “no sentido de equilibrar origem e comemoração, ‘criação’ e ‘libertação’”³⁹⁷. E a sua narração é sempre um foco, um palco “para que a memória se possa tornar fisionómica através deles e talvez comece a se articular”³⁹⁸.

*

É na sua dispersão que toda a missiva (e, obviamente, também a fotográfica) opera como um cartão-postal, no entender de Jacques Derrida, uma estrutura que se dá à(s) leitura(s) aberta desde o endereçamento, e está votada a uma existência provavelmente errante e plural; a uma destinerrância³⁹⁹.

A missiva fotográfica parece supor um “desejo de escapar aos limites do eu”⁴⁰⁰), pela articulação de uma mensagem não sujeita a uma voz e um corpo. Há um reconhecimento de uma incapacidade de controlo: “... as cartas [e as fotografias] exibem como sua possibilidade simultaneamente o gesto do endereçamento e o desfazer da linearidade da destinação”⁴⁰¹. O jogo dos acasos pode fazer das suas sobrevivências *potências*, como se estas “se endereçasse[m] à singularidade de quem a[s] lê”⁴⁰². É aí que ganha expressão o seu sentido arquivado (ou o seu desarquivamento!), a sua vivificação enquanto traço e documento.

Jacques Derrida notoriamente argumentou que toda a correspondência por correio tem a estrutura implícita do cartão-postal, que a tentativa de restringir a recepção de uma mensagem a um receptor é sempre minada pela dispersão de toda a textualidade⁴⁰³.

De toda a textualidade e provavelmente de toda a imagética. Há portanto agenciamentos de coisas comunicantes que ultrapassam as fronteiras do sujeito, que vão além dos seus próprios suportes enquanto potenciais imagens mediais — eles são

³⁹⁷ Tradução minha de: “(...) in the sense of balancing origin and commemoration, of ‘creating’ and ‘letting go’”. Cf. Böhme, *Fetishism...*, pp. 288.

³⁹⁸ Tradução minha de: “(...) so that memory can become physiognomic through them and perhaps begin to articulate itself”. Cf. Böhme, *Fetishism...*, pp. 290.

³⁹⁹ Ver Derrida, *La Carte Postale...*

⁴⁰⁰ Fenati, “Carta ao Leitor”.

⁴⁰¹ Fenati, “Carta ao Leitor”.

⁴⁰² Fenati, “Carta ao Leitor”.

⁴⁰³ Tradução minha de: “Jacques Derrida has famously argued that all mailed correspondence has the implicit structure of a postcard, that the attempt to restrict the reception of a message to one recipient is always undermined by the scatter of all textuality”. Peters, *Speaking...*, pp.166.

forças vitais e instâncias comunicantes que vão *além* dos sujeitos comunicantes e dos objectos de comunicação.

É no dispositivo de pesquisa que tentei desde logo construir a possibilidade de entendimento com o que há de hieroglífico nessas mensagens lançadas *pelo mar*⁴⁰⁴. E também com aquilo que nelas evoca uma alteridade que é sempre *outra*, que vai além do destinatário (e do emissor) original, e que de alguma forma se dirige a nós.

⁴⁰⁴ Ver Peters, *Speaking...*, pp.168.

Conclusão

A anacronia da recordação fotográfica

O que dissemos sobre a recordação fotográfica? Que esta se situa entre um plano virtual e real, é uma experiência com uma alteridade, onde se visa a construção de um plano imagético *enquanto* memória a ser assimilada pelo receptor, como memória partilhada, em comum. A recordação não é tanto uma memória de algo que se viveu mas algo do âmbito do sonhado, ou do projectado, que encontrou na fotografia uma adequada superfície para essa projecção. É essa experiência da correspondência, que faz da correspondência uma experiência. Imaginar é configurar uma presença à distância. A recordação fotográfica tem por isso uma capacidade de desestabilizar o presente, e o poder do passado que ela encarna é o da sua força de actualização no presente. A condição fragmentária das coisas é a substância principal da sua indagação na actualidade. Assim, a recordação fotográfica participa numa tensão entre desaparecimento e presença. Ela é prospectiva, encerra uma promessa de futuro: o tempo do reencontro. Nesse futuro tornar-se-ia obviamente dispensável, desnecessária enquanto meio para lidar com a distância, enquanto forma de ‘estar perto’ apesar da distância. A experiência que agencia vai muito além da transmissão de uma mensagem afectuosa; é uma confluência de memórias associadas a uma fotografia, uma confluência de imagens que se refere a outras imagens; ela constrói sugestões hápticas, abre um espaço de expressão confessional e reflexivo sobre as formas de vida (migrantes e não só). Ela coloca em cena um discurso sobre o ‘aqui’, o ‘lá’, o ‘eu’, que expressa emoções ou desdobra afectos que se autonomizam nas próprias imagens. Portanto, a recordação fotográfica não agencia somente uma comunicação diacrónica das vivências e do quotidiano, mas constrói, desde a sua origem, uma experiência suplementar, complementar à realidade que visa compensar, construindo espaços e tempos mentais próprios, onde se imbricam tempos, emoções, afectos, desejos, e onde se vão tecendo afinidades.

Ao pretender indagar o potencial da recordação fotográfica, tentei assim fazer da palavra ‘recordação’ o horizonte imagético e conceptual a desdobrar *nas* imagens e *a partir* delas; esta foi a figuração metodológica escolhida para abordar as densidades

temporais e as polissemias das fotografias. Estas densidades, que podem já atravessar as imagens aquando da sua produção e agenciamento como missivas, intensificam-se ao longo dos anos, na sua apropriação no espaço doméstico, durante as suas ‘perdas’ e redescobertas pelos seus receptores originais, na sua transmissão ou apropriação por outros membros do núcleo familiar, ou ainda, nos seus novos trânsitos, errâncias e desvios do arquivo de família.

Neste sentido, creio que ao longo desta pesquisa tentei imaginar as dinâmicas das imagens (que são também coisas), a partir de um reconhecimento do poder estático da fotografia. Fazendo uso das palavras de Agamben: “Mas isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui despedaçada, e que não de imagem se deveria propriamente falar, mas de gestos. De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.”⁴⁰⁵

Por serem mensagens não *destruídas depois de lidas*, estas fotografias são fantasmáticas: estão hoje bem distantes do seu contexto de emissão, mas não deixam de o evocar, de nos remeter a ele. Por vezes, essa evocação nada mais é do que um mistério; as imagens estão não raramente envoltas numa amnésia e num silêncio passíveis de as tornar símbolos vazios de uma ‘dádiva’, em meras imagens de um ‘alguém’ ou de um acontecimento banal/anódino. Há outras situações ainda em que, por alguma razão mais ou menos aleatória, as imagens caem em arquivos institucionais. Então, a amnésia que as assombra é camuflada por uma aparente significância categórica e contextual.

⁴⁰⁵ Cf. Agamben, “Notas sobre o Gesto”, pp. 12.

Os sentidos e usos das fotografias reconfiguram-se radicalmente quando estas transitam das superfícies que habitam para se tornarem espectros digitais, sendo hoje, não raras vezes, convocadas em redes sociais como documentos ilustrativos da memória e de um percurso pessoal e familiar. Creio que a prática de mediação de fotografias ‘antigas’ em redes sociais se distingue bastante da prática de endereçamento, de envio-recepção, que caracterizava as missivas fotográficas. Mais do que tentarem estabelecer relações com *uma* alteridade específica, a mobilização destas imagens hoje parece servir uma prática de actualização constante das narrativas identitárias pessoais, de um ‘eu’ em constante transitoriedade e performance⁴⁰⁶.

A imagem partilhada na rede social é uma forma de ligação a uma comunidade de conhecidos, mesmo que o conhecimento venha (essencialmente) da própria dinâmica da rede. Hoje, estamos constantemente a consumir e produzir a nossa individualidade, a afirmá-la e a configurá-la através da nossa imagem fotográfica situada (ou não) num evento mais amplo. Nesse sentido, a memória parece sobretudo ser pautada por uma experiência do “real” que já está plenamente configurado pelas novas tecnologias de memória e de sociabilidade. A abundância das imagens perturba a sequencialidade da memória, e se a imagem pode ainda reflecti-la, ela é sobretudo passível de a baralhar.

Esta tese é um contributo para uma história da fotografia que se quer plural, na medida em que o gesto postal é, hoje, algo de fundamentalmente anacrónico. Ela reforça a importância da imagem mental, do imaginado, para a experiência do ‘eu’ e a experiência com o ‘outro’ numa dada realidade histórico-social. E como trabalho histórico, talvez sugira a diferença entre essas experiências do real configuradas na

⁴⁰⁶ Sobre a relação entre fotografia e processos identitários na era digital e das redes sociais, ver os artigos de Susan Murray, “New Media and Vernacular Photography...”, e de Marita Sturken, “Facebook Photography...”, assim como o já mencionado artigo de Paula Sibilia “A Vida Como Relato nos Blogs...”. Murray escreve que a mostra da fotografia nas redes digitais se prende com a consciência de um ‘eu’ em constante transitoriedade e, acrescentaria, em constante performance: “(...) there is an implicit acknowledgement of the inability of photos to hold onto certain moments. Rather than interpreting this as a type of death, in the display of digital photography in social network sites (and photoblogging sites) there is an already accepted temporariness to one’s sense of publicly present self in all of life.” E acrescenta Sturken: “The self cannot be established by the rituals of Kodak Moments, it is ever moving, ever changing, ever in need to the affirmation of an update. The update is its primary mode.” Embora com pertinência Sibilia refira, (não em relação aos usos da fotografia em particular, mas em relação à vida dos relatos ‘nos blogues’ em geral), que “não há mais passado fundador do presente e do «eu»” que é essencialmente espectacularizado, aí, através de uma “coleção de tempos presentes”, creio que a mobilização da fotografia (antiga) de família nas redes sociais parece participar nessa actualização mais ou menos espectacular do ‘eu’ enquanto sujeito de uma trama familiar, enquanto sujeito rememorativo. Assim, o passado não parece servir exactamente de alicerce identitário do presente e do “eu”, mas constituir-se como um atributo para a sua constante performance.

virtualidade agenciada pelas correspondências de fotografias, e o sentido das constantes movimentações das imagens nos dispositivos de sociabilidade da Internet.

A *imagem-coisa*, vulgarmente impressa num pedaço de papel, mesmo quando perdida numa gaveta ou num álbum, tem uma latência, uma presença fantasmática que apela ao cruzamento de olhares futuros. A imagem digital está potencialmente em todo o lado e não parece estar em nenhum lado específico.

É enquanto *diferença*, que as materialidades, as formas de ser e agir de *então*, podem ajudar-nos a pensar os desafios colocados por essas imagens ubíquas da actualidade.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, “In Praise of Profanation”. In *Profanations*. Nova Iorque: Zone Books, 2007.

_____, “Notas sobre o Gesto”. *Arte e Filosofia Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP*, nº 4, 2008, pp. 9-14.

_____, “O que é um dispositivo?”. In *O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Traduzido por Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____, “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto”. Traduzido por Vinícius Honesko. *Caderno de Leituras*, nº 76, s.l., Chão da Feira, 2018. <http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-76-por-uma-ontologia-e-uma-politica-do-gesto/>

ALVES, Jorge Fernandes, “«Terra de Esperanças» – O Brasil na emigração portuguesa”. In *Portugal e Brasil – Encontros, desencontros, reencontros*. Cascais: Câmara Municipal/VII Cursos Internacionais, 2001. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo11201.pdf>

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, s.d.

APPADURAI, Arjun, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

AUMONT, Jacques, *A Imagem*. Lisboa: Presença, 2014.

BABHA, Homi, *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BALDASSAR, Loretta, “Missing Kin and Longing to be Together: Emotions and the Construction of Co-presence in Transnational Relationships”. *Journal of Intercultural Studies*, vol. 29, nº 3, Agosto 2008, pp. 247-266.

_____, Cora Vellekoop Baldock, Raelene Wilding. *Families Caring Across Borders: Migration, Ageing and Transnational Caregiving*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007.

BALTAZAR, Maria João, “A Síndrome de Bartleby e a Fotografia de Família”. *Revista de Comunicação e Linguagens/Fotografia(s)*, vol. 39, 2008, pp. 47-62.

BARROS, Eurico de, “Carmen Miranda: A Portuguesa mais Famosa de Sempre”. *Diário de Notícias*, 7 de Fevereiro, 2009. <https://www.dn.pt/gente/perfis/interior/carmen-miranda-1141949.html>

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. “A Mensagem Fotográfica”. Tradução de César Blom. Acessado a 1 de Maio, 2018. <https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>.

_____. “A Retórica da Imagem”. In *Ensaio Sobre Fotografia de Nièpce a Krauss*. Organizado por Alan Trachtenberg e traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Traduzido por Isabel Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1977.

BASCH, Linda, Nina Glick Sciller, Cristina Szanton-Blanc. *Nations Unbound: Transnational Projects: Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. Nova Iorque: s.e., 1994.

BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire / The Conception of Photography*. Londres/Nova Iorque: The MIT Press, 1997.

_____, “Camera Lucida: Another Little History of Photography”. In *The Meaning of Photography*. Editado por Robin Kelsey e Blake Stimson, Williamston: Clark Studies in the Visual Arts, 2008.

_____, “Desiring Production”. In *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Londres/Massachusetts: The MIT Press, 2002.

_____, *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amesterdão/Nova Iorque: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004.

_____, “Vernacular Photographies”. In *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Londres/Massachusetts: The MIT Press, 2002.

BATE, David, “The Memory of Photography”. *Photographies*, vol. 3, nº 2, 2010, pp. 243-257. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499609>

BAZIN, André, “Ontologia da Imagem Fotográfica”. Acessado a 11 de Abril, 2018. www.ebah.pt/content/ABAAAe4NUAG/ontologia-imagem-fotografica.

BELTING, Hans, *Antropologia da Imagem*. Traduzido por A. Morão. Lisboa: Imago, 2014.

BENJAMIN, Walter, “A imagem de Proust”. In *Ensaio Sobre Literatura*. Traduzido e editado por João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

_____, “A Obra de Arte na Era da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. In *A Modernidade*. Traduzido e editado por João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

_____, “Escavar e Recordar”. In *Imagens do Pensamento*. Traduzido e editado por João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____, “Sobre o Conceito de História”. In *O Anjo da História*. Traduzido e editado por João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BERGER, John, *Bolsões de Resistência*. s.l. : Editorial Gustavo Gili, 2004.

BERGER, Paulo, *O Rio de Ontem no Cartão Postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1986.

BLEYEN, Mieke, ed., *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. s.l.: Leuven University Press, 2012.

BÔAS, Maria Xavier Villas, Beatriz Padilla, “Rumo ao Sul: Emigrantes Portugueses no Sul do Brasil”. In *População e Sociedade: A emigração Portuguesa para o Brasil Parte II*, nº 15, Porto: CEPESE - Edições Afrontamento, 2007.

BÖHME, Hartmut, *Fetishism and Culture, a Different Theory of Modernity*. Traduzido por Anna Galt. Berlim/Boston: De Gruyter, 2014.

BOURDIEU, Pierre, ed., *Un Art Moyen, Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Les éditions de minuit, 1965.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José Augusto, “O controlo do virtual”. In *Traços: Ensaios de Crítica da Cultura*. Lisboa: Vega, 1998.

BRITO, Ana, “CTT – uma empresa onde se lê a história do país”. *Público*. 4 de Dezembro, 2013. <http://www.publico.pt/economia/noticia/ctt-uma-empresa-onde-se-le-a-historia-do-pais-1614866>.

BRUMANN, Christoph, “Writing for Culture: Why a Successful Concept Should Not Be Discarded”. *Current Anthropology*, vol. 40, nº S1, Fevereiro 1999, pp. 1-27.

BRYCESON, Deborah e Ulla Vuorela, “Transnational Families...”. In *The Transnational Family: New European Frontiers And Global Networks*. Editado por Deborah Bryceson e Ulla Vuorela. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2002.

BURKE, Peter, *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Educs, 2004.

CABRAL, A. Vale, *Guia do Viajante do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1882.

CADAVA, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton UP, 1997.

CAMPT, Tina M, *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Durham/Londres: Duke University Press, 2012.

CARDÃO, Marcos, *Fado Tropical: O Luso-Tropicalismo na Cultura de Massas (1960-1974)*. Lisboa: Edições Unipop, 2014.

CARDOSO, Eurico, *História dos Correios em Portugal em Datas e Ilustrada*. Lisboa: Edição do Autor, 1999.

CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CARVALHO, Militino Pinto de, *Memoria sobre o serviço postal no interior da Republica, Correios Ambulantes*. Uberaba: Typ. da Liv. Seculo XX, 1907.

CASTELO, Cláudia, “*O modo português de estar no mundo*”: *o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. s.l.: Edições Afrontamento, 1998.

_____, Recensão crítica de «*Aqui também é Portugal*»: *a Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo*, de Heloísa Paulo. *Análise Social*, vol. XXXVII, Primavera 2002.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e Jorge de Freitas Branco, eds., *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta Editora, 2003.

CASTRO, Ruy, *Carmen. A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

CHAMBERLAIN, Mary e Selma Leydesdorff, “Transnational Families: Memories and Narratives”. *Global Networks*, vol. 4, 2004, pp. 227-241.

CHÉROUX, Clément, “Introducing Werner Kuhler Prolégomènes Personnalisés”. In *Vernaculaires Essais d’Histoire de la Photographie*. s.l.: Le Point du Jour, 2013.

_____, “L’expert et l’usager...” In *Vernaculaires Essais d’Histoire de la Photographie*. s.l.: Le Point du Jour, 2013.

CHOAY, Françoise, *A Alegoria Do Património*, Lisboa: Edições 70, 2006.

CLAIR, Jean, “L’autoportrait au miroir absent”. *Les Cahiers de Médiologie*, nº 15, Paris: Gallimard, 2003.

CLIFFORD, James, “Rearticulating Anthropology”. In *Unwrapping the Sacred Bundle: Reflections on the Disciplining of Anthropology*. Editado por Daniel A. Segal e Sylvia J. Yanagisako. Durham/Londres: Duke University Press, 2005.

CORTE, Andréa Telo, “A territorialidade portuguesa em Niterói – 1900 – 1990.” In *Entre Mares: O Brasil dos portugueses*. Organizado por Cristina Donza Cancela, Maria Izilda Matos, Maria de Nazaré Sarges, Fernando Sousa e Antonio Otaviano Vieira Junior. Belém: Paka-Tatu, 2010.

_____, “Histórias de Vida e imigração: as formas do passado.” In *Deslocamentos e Histórias: os Portugueses*. Editado por Maria Izilda de Matos, Fernando Sousa e Alexandre Hecker. São Paulo: EDUSC, 2008.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*. Lisboa: Vega, s.d.

_____, *Kafka: Pour une Littérature Mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

_____, “Foucault Les formations historiques”, Aula de 22 de Outubro de 1985, parte 3. Transcrição de Annabelle Dufourcq. Acessado em 1 de Maio, 2018. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=420

DERRIDA, Jacques, “Archive Fever: A Freudian Impression”. *Diacritics*, vol. 25, nº 2, Verão 1995, pp. 9 – 63.

_____, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Editado por Gehrard Richter e traduzido por Jeff Fort, s.l.: Stanford University Press, 2010.

_____, *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Traduzido por Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Traduzido por R. C. Botelho e R. Pires Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

_____, *Imagens Apesar de Tudo*. Traduzido por V. Brito e J. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DUBOIS, Philippe, “De l’image-trace à l’image-fiction”. *Études Photographiques – Que dit la théorie de la photographie?/Interroger l’historicité*, nº 34, Primavera 2016. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

_____, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas: São Paulo, 1993.

EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice. *Photographs. Objects. Histories. On the Materiality of Images*. Nova Iorque: Routledge, 2004. Kindle.

FEDYUK, Olga, “Images of transnational motherhood: The role of photographs in measuring time and maintaining connections between Ukraine and Italy”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 38, nº 2, 2012, pp. 279–300.

FELDMAN-BIANCO, Bela, “Brazilians in Portugal and Portuguese in Brazil: Constuctions of Sameness and Difference”. *Global Studies in Culture and Power*, vol. 8, nº 4, 2001, pp. 607-650.

FENATI, Carolina, “Carta ao Leitor”. *Gratuita*, vol. 1, Chão da Feira, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens, “A Cidade Multiplicada”. In *Guilherme Gaensly*. Editado por Boris Kossoy. s.l.: Cosac Naify, 2011.

FREYRE, Gilberto, “Informação, comunicação e cartão-postal”. In *Alhos & Bugalhos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

FONTCUBERTA, Joan, “Ruidos de Archivo”. In *La Cámara de Pandora: La Fotografía Después de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

FOSTER, Hal. “An Archival Impulse”, *October*, vol. 110, Outono 2004, pp. 3-22.

FOUCAULT, Michel, *A Arqueologia do Saber*. Traduzido por Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____, *O que é a Crítica? Seguido de A Cultura de Si*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2017.

FOX TALBOT, William Henry, “Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou processo segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmos se desenhavam sem o socorro do Lápis do Artista”. In *O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia*. Editado por Carlos Sousa de Almeida e Carlos M. Fernandes, traduzido por Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: IST Press, 2014.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto: A Fotografia Antes da Sua Cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

GODINHO, Paula, “Agir, actuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução”. *Antropologia e Performance, Agir, Atuar, Exibir*. s.l.: 100 Luz, 2014.

GOWER, H. D., L. Stanley Jast, W. W. Topley, *The Camera as Historian*. Londres: Sampson Low, Marston, 1916.

GRAÇA, Mário, “Portugueses no Brasil no pós-25 de Abril, um testemunho contra os estereótipos”. *Revista Migrações – Número Temático Migrações entre Portugal e América Latina*, nº 5, 2009, pp. 288-290 .

HALL, Stuart, “Reconstruction work: images of Postwar Black Settlement”. *The everyday life reader*. Editado por Ben Highmore. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002.

_____, “The Question of Cultural Identity”. *Modernity, An Introduction to Modern Societies*. Organizado por Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson. s.l.: Blackwell Publishers, 1995.

HERMAN, Bernard L., “Vernacular Trouble: Exclusive Practices on the Margins of an Inclusive Art”. *In the Vernacular: Photography of the Everyday*. Editado por Stacey McCarroll Cutshaw e Ross Barrett. Boston: Boston University Gallery, 2008.

HIRSCH, Marianne, ed., *The Familial Gaze*. Hanover/London: Dartmouth College University Press of New England, 1999.

_____. Acessado a 25 de Maio, 2017. <http://www.postmemory.net/>

HUYSEN, Andreas, *Miniature Metropolis: Literature in the Age of Photography and Film*. Cambridge/Mass: Harvard University Press, 2015.

INGOLD, Tim, “Bringing Things Back To Life: Creative Entanglements in a World of Materials”. Acessado a 20 de Agosto, 2017. http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf.

_____, “Materials Against Materiality”. *Archaeological Dialogues*, vol. 14, nº1, 2007, pp. 1–16.

JUNIOR, Icaro Ferraz Vidal, “O que é encantamento?”, *Museu Encantador*, 2014, Acessado a 1 de Maio, 2018. <http://museuencantador.com/doadores/icaro-ferraz-vidal-junio/>.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, “Intangible Heritage as a Metacultural Production”. *Museum International: Public Cultures/Global Transformations*. s.l.: ICOM, 2004.

KNOPFLI, Francisco, “As comunidades portuguesas no Brasil no presente”. *População e Sociedade: A emigração Portuguesa para o Brasil Parte II*, nº 15, 2007.

KOSSOY, Boris, *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.

_____, “A São Paulo Fotogénica de Guilherme Gaensly”. In *Guilherme Gaensly*. Editado por Boris Kossoy. s.l.: Cosac Naify, 2011.

KRACAUER, Siegfried, *O Ornamento da Massa*. Traduzido por Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRIEBEL, Sabine, “Theories of Photography, a Short History”. In *Photography Theory*. Editado por James Elkins. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2008.

LATOUR, Bruno, *Jamais Fomos Modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de Família. Leitura da Fotografia História*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LISSOVSKY, Mauricio, “4 + 1 Dimensões do Arquivo”. Acessado a 1 de Maio, 2018. www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/mlissofsky_4.pdf.

_____, “A Fotografia e Seus Duplos: Tão Breve Quanto Possível!”. In *Fotografia e Experiência: Os desafios da Imagem na Contemporaneidade*. Organizado por Teresa Bastos e Victa de Carvalho. Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2012.

_____, “A Máquina de Esperar”. Acessado a 1 de Maio, 2018.
<http://ateliedaimagem.com.br/sistema/Arquitetura/ArquivosBiblioteca/54.pdf>.

_____, *A Máquina de Esperar: Origem e Estética da Fotografia Moderna*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2010.

_____, “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, maio-ago, 2014.
<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>

_____, “Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro”. In *Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, nº 23, 1º semestre 2011. <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-acerca-do-futuro-da-fotografia.pdf>.

_____, “História, Fotografia, Adivinhação”. In *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

_____, “O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas?”. In *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

LOWENTHAL, David, *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LYON, David, *Identifying Citizens: ID Cards as Surveillance*. Cambridge: Polity press, 2009. Kindle.

MACDONALD, Sharon, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013.

MALINOWSKY, Bronislaw, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental: Um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné*. Tradução Anton P. Carr. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTINS, Ismênia de Lima, “Registos de Imigrantes: estratégias de pesquisa.” In *Deslocamentos e Histórias: os Portugueses*. Organizado por Maria Izilda Matos, Fernando Sousa e Alexandre Hecker. São Paulo: EDUSC, 2008.

MASSUMI, Brian, “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique The Politics of Systems and Environments, Part II*, nº 31, Outono 1995, pp. 83-109, <http://www.jstor.org/stable/1354446> .

MATOS, Mariz Izilda Santos, “Imigrantes Portuguesas: cotidiano, trabalho e resistência. São Paulo 1920-1940.” In *Entre Mares: O Brasil dos portugueses*. Organizado por Cristina Donza Cancela, Maria Izilda Matos, Maria de Nazaré Sarges, Fernando Sousa e Antonio Otaviano Vieira Junior. Belém: Paka-Tatu, 2010, p. 200.

_____ e ANGELO, Elis Regina Barbosa. “Imigrantes Açorianos em São Paulo: tempos, tradições e transformações.” In *Deslocamentos e Histórias: os Portugueses*. Editado por Maria Izilda de Matos, Fernando Sousa e Alexandre Hecker. São Paulo: EDUSC, 2008.

MBEMBE, Achille, “The Power of the Archive and Its Limits”. In *Refiguring the Archive*. Editado por Carolyn Hamilton. Boston/Dordrecht/Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

MEDEIROS, Margarida, “A Fotografia, a Modernidade e o seu Segredo: Antes e Depois de Barthes”. *Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s)*, nº 39, 2008, pp. 27-46.

_____, *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

_____, *Fotografia e verdade: Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

METZ, Christian, “Photography and Fetish”. *October*, vol. 34, 1985, pp. 81-90.

MILLER, Daniel, *Stuff*. Malden: Polity Press, 2010.

MUNRO, Gayle, “Transnationalism: a review and annotated bibliography”. Acessado em 25 de Fevereiro, 2017. <http://stateofnationalism.eu/articles/transnationalism-a-review-and-annotated-bibliography/#bibliography>.

MURRAY, Susan, “New Media and Vernacular Photography: Revisiting Flickr”. *The Photographic Image in Digital Culture*. Editado por Martin Lister. Nova Iorque: Routledge, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich, *Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*. Tradução M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Conexões, 2003.

NORA, Pierre, “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”. *Projeto História*. São Paulo: PUC, 1993.

PAULO, Heloísa, “*Aqui também é Portugal*”: a Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo, Coimbra: Quarteto, 2000.

PEREIRA, Miriam, “A Emigração Portuguesa Para o Brasil e a Geo-estratégica do Desenvolvimento Euro-Americano”. *População e Sociedade: A emigração Portuguesa para o Brasil Parte I*, nº 14, 2007.

PETERS, John Durham, *Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PIMENTEL, Leandro, *O Inventário como Tática: A Fotografia e a Poética das Coleções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

PINNEY, Christopher, “Seven Theses on Photography”. *Thesis Eleven*, vol. 113, nº 1, 2012, pp. 141–156.

QUINTAIS, Luís, *Franz Piechowski ou a analítica do arquivo*. Lisboa: Cotovia, 2006.

RIBALTA, Jorge, “Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to Be Trapped into False Dilemmas. In *The Meaning of Photography*. Editado por Robin Kelsey e Blake Stimson. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

RICHTER, Gerhard, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. s.l.: Wayne State University Press, 2000.

RICOEUR, Paul, *A crítica e a convicção*. Lisboa: Edições 70, 2009.

ROSE, Gillian, “Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 28, nº 1, Março 2003, pp. 5-18.

_____, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage Publications, 2011.

SARDO, Delfim, “Sem título”. In *O que é o Arquivo?*. Editado por Maria do Mar Fazenda, Inês Sapeta Dias e Susana Nascimento, Lisboa: Documenta, 2018.

SEBALD, W.G., *Campo Santo*. Traduzido por Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2014.

_____, *Os Anéis de Saturno*. Traduzido por Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2013.

_____, *Os Emigrantes*. Traduzido por Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2013.

SEKULA, Allan, “Sobre a Invenção do Significado da Fotografia”. In *Ensaio Sobre Fotografia de Nièpce a Krauss*. Organizado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

_____. “The Body and The Archive”. *October*, vol. 39, pp. 3-64.

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

SETTON, Maria da Graça Jacinto, “A Teoria do *Habitus* em Pierre Bourdieu: uma Leitura Contemporânea”. *Revista Brasileira de Educação*, nº 20, Rio de Janeiro, Maio-Agosto 2002.

SIBILIA, Paula. “A Vida como Relato nos Blogs: Mutações no Olhar Introspectivo e Retrospectivo na Conformação do «Eu»”. Acessado a 27 de Maio, 2017. <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/PaulaSibilia.pdf>

SONTAG, Susan, *On Photography*. Londres: Penguin Books, 2008.

STEWART, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. s.l.: Duke University Press, 1984. Kindle.

STOKES, Martin, “Introduction: Ethnicity, Identity and Music.” *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Editado por Martin Stokes. Nova Iorque: Berg, 1994.

STURKEN, Marita, “Facebook Photography and the Demise of Kodak and Polaroid,” in *Images, Ethics, and Technology*. Editado por Sharrona Pearl e Barbie Zelizer. Nova Iorque: Routledge, 2016.

TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. s.l.: University of Minnesota Press, 1988.

_____, “The Pencil of History: Photography, History, Archive”. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capturing of Meaning*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2009.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity: A Particular Study of the Senses*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____, “Physiognomic Aspects of Visual Worlds”. *Visual Anthropology Review*, vol. 8, nº 1, Março 1992.

TIBURI, Marcia, *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*, Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

VAN DJICK, José, *Mediated Memories in the Digital Age*. s.l.: Stanford University Press, 2007.

VASCONCELOS, Renata Waleska de S., “A idade de ouro: cartões-postais e aviação”. In *Cartões-postais*. Organizado por Moacyr Flores. Porto Alegre: Ediplat, 2007.

VERTOVEC, Steven, *Transnationalism*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2009.

VICENTE, Filipa, org., *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português*. Lisboa: Edições 70, 2014.

VINKEN, Pierre, *The Shape of the Heart*. Amsterdão: Elsevier, s.d.

Lista de Figuras

Capítulo I e II



Fig. 1. Composição de quatro fotografias de Francisco do Rego Chaves Fernandes, no início da década de 1970, Rio de Janeiro. As fotografias dos cantos superiores, retratam Francisco com a namorada numa banheira, num casarão em Santa Teresa. As do canto inferior, foram tiradas na praia de Ipanema, que na época tinha um pontão (piér), onde se juntavam pessoas associadas à contra-cultura carioca.



Fig. 2. Retrato de Francisco do Rego Chaves Fernandes, do início da década de 1970, no pátio do casarão onde vivia em Santa Teresa, Rio de Janeiro.



Fig. 3. Entrada do lado esquerdo da Mercearia Esteves, do bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, com tabuleta sinalizadora com bandeiras de Portugal e do Brasil pintadas.



Fig. 4. Retrato de António José Bernardo, em Moçambique, com os filhos moçambicanos. Este foi enviado para a sua esposa, Ilda da Conceição Pinheiro, para Trás-os-Montes, Portugal, em finais da década de 1960 ou em inícios da década de 1970. Apesar de António viver em Moçambique, tendo ido para aí no contexto da Guerra Colonial, irá manter até ao final da sua vida uma relação por carta e fotografia com Ilda, que num primeiro momento estará em Portugal, migrando então para o Rio de Janeiro, na década de 1970.



Fig. 5. Vista fotográfica da “Urca e o caminho aéreo do «Pão de Açúcar» [escrito no verso]. Fotografia com carimbo no verso do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro no verso, (aprox. 20x30 cm), da década de 1930.

Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.



Fig. 6. Vista fotográfica da Lagoa Rodrigues de Freitas [escrito no verso]. Fotografia com carimbo no verso do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro, (aprox. 20x30 cm), da década de 1930.

Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.



Fig. 7. Vista fotográfica da Central do Brasil, fotografia com carimbo no verso do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro, (aprox. 20x30 cm), da década de 1930. Escrito no verso: “Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil. Seu relógio é avistado de quase toda a cidade”.

Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.



Fig. 8. Vista fotográfica da Gávea, fotografia com carimbo no verso do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro, (aprox. 20x30 cm), da década de 1930. Escrito no verso: “Gávea. Vê-se o mar e a Lagoa Rodrigo de Freitas”.

Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.



Fig. 9. Postal fotográfico enviado por Mariana à sua prima Marta, do Rio de Janeiro para o Porto, a 25 de Novembro de 1931. Escrito no verso: “Minha querida Marta, Com um gde. abraço envio-te este postal pra que tenhas uma ideia da imagem de Christo Redemptor”.

Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.



Fig. 10. Postal de um zeppelin sobrevoando o bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, enviado dessa cidade por Victor Pereira à sobrinha Feliciano Ortigão Sampaio, a 15-10-1931.



Fig. 11. Postal fotográfico com vista do Palácio do Cristal, Porto, enviado dessa cidade para Joaquim Matta, no Rio de Janeiro, pelos seus tios, em 1964. Escrito no verso: “16-2-64 Enviamos-te a vista do Palácio de Cristal tirada de avião, para ver se te recordas de lá teres ido com a tia Mi e com a Terezinha ver os macacos. Manda dizer se gostaste”.



Fig. 12. Postal fotográfico com vista da Avenida dos Aliados, Porto, enviado dessa cidade para Joaquim Matta, para o Rio de Janeiro, pelos seus padrinhos, na ocasião do seu sexto aniversário, em 1964. Escrito parcialmente no verso: “(...) enviam-te a vista da Avenida dos Aliados para o vovô te mostrar aonde iam os tomar o autocarro que nos levava ao Monte da Virgem e assim vais conhecendo e não esquecendo alguma coisa da tua terra não é assim?”.



Fig. 13. Postal fotográfico da Fonte Monumental, em Lisboa, enviado dessa cidade por Orlando Marques a Evely Sanches, para o Rio de Janeiro, a 10-12-1962.



Fig. 14. Postal fotográfico de Portugal dos Pequeninos, Coimbra, enviado de Coimbra por Orlando Marques para Evely Sanches, para o Rio de Janeiro, a 21-12-1962. Escrito parcialmente no verso: “Evely Beijos. Cá estou junto dos velhos. Todos bem e fortes. Cheguei de surpresa. Imagina só a confusão... Falei-lhes em você, fiz o teu cartaz – querem te conhecer de qualquer jeito. Nos esperam no verão. Quando eu fôr teremos de pensar direito nessa viagem”.



Fig. 15. Postal fotográfico do Largo da Portagem, Coimbra, enviado dessa cidade por Orlando Marques a Evely Sanches, para o Rio de Janeiro, a 21-12-1962. Escrito parcialmente no verso: “Alô beleza... Como vão as coisas nesses Brasis?”.



Fig. 16. Postal fotográfico do Parque Dr. Manuel Braga, Coimbra, enviado por Orlando Marques a Evely Sanches, de Coimbra, para o Rio de Janeiro, a 22-12-1962. Escrito no verso: “Evely: Portugal é um jardim florido plantado à beira mar... berço da nossa RAÇA. Beijos o teu e sempre Orlando”.



Fig. 17. Postal fotográfico da cidade de Espinho enviado por Orlando Marques, do Porto, para Evely Sanches, no Rio de Janeiro, a 26-12-1962.



Fig. 18. Postal fotográfico da Foz do Douro, Porto, enviado por Orlando Marques dessa cidade para Evely Sanches, no Rio de Janeiro. Escrito no verso: “Porto 5-1-63 Evely abraços saudosos. A foto mostra a orla marítima nas praias do Porto (sol de Inverno) gostou? Agora, vou para Coimbra, depois Lisboa, regressando ao Rio, mais uma semana e estarei aí. Até breve, só teu Orlando. Saudades de pizza.”



Fig. 19. Postal fotográfico da praia da Luz, Algarve, enviado para o Rio de Janeiro a Orlando Marques pelo seu amigo Micas, a 11-08-1967. No verso vem escrito: “(...) Aqui vai mais um para a coleção «saudosa Europa – saudades de Portugal!»”.



Fig. 20. Postal do navio Conte Grande enviado por Orlando Marques de Lisboa para a sua mãe, Ricardina Marques, para Ermezinde, em 1952. Escrito no verso: “Querida mãe: Eis aqui o barco que me conduzirá à tão ambicionada terra aonde espero vencer. O mais breve possível lhe direi as suas maravilhas. Tenha a firme confiança. Beijinhos deste seu querido filho – Orlando 8-10-52”.



Fig. 21. Fotografia de Henriqueta Henriques, de amigos e familiares, reproduzida num livro que é um misto de livro de receitas e biografia da própria Henriqueta. Legenda da imagem no livro: “Despedida de familiares e amigos no dia de meu embarque para o Brasil, em 14 de dezembro de 1968.”



Fig. 22. Retrato de Orlando Marques prestes a desembarcar na baía da Guanabara, em 1952, enviado para a sua mãe, para Ermezinde. Escrito no verso: “Esta foi tirada no navio na Baía do Guanabara, quando estava para sair no Brasil. Com muitos beijos, ofereço à minha santa mãe. Orlando Marques 9/12/52”



Fig. 23. Retrato fotográfico de Zulmiro Medeiros feito num estúdio em São Paulo, cerca de 1954, quando tinha 18 anos, para enviar à sua mãe para a Lomba da Maia, ilha de São Miguel. A sua irmã irá levar a foto consigo para Toronto, poucos anos depois, mas Zulmiro recupera-a aquando de uma visita que lhe faz, em 1996.

Leva-a consigo para a Lomba da Maia, quando regressa definitivamente a São Miguel, em 2007.



Fig. 24. Retrato fotográfico de Zulmiro Medeiros feito num estúdio em São Paulo, em cerca de 1966, quando tinha 30 anos, para enviar à sua mãe que estava na Lomba da Maia, ilha de São Miguel, Açores.



Fig. 25. Retrato de Orlando Marques numa rua em São Paulo, enviado à sua mãe, Ricardina Marques, para Ermezinde, em 1953. Escrito no verso: “Em 22-11-53 Esta foto foi tirada numa das ruas de São Paulo, às primeiras horas da manhã começando a luta pela vida... (?) pelo monstruário debaixo do braço. Especialmente para si, foi tirada para lhe oferecer pelo seu 45º aniversário natalício em 5/12/53. Ainda é brôto... muito nova... Estas passadas longas e pernas (?) acompanham o pensamento constante... Minha sta. Mãe, aqui além-mar, esperança (?) confiai em mim... saudades e um abraço de seu filho Orlando”.



Fig. 26. *Carte-de-visite* de Victor Pereira, enviada do Rio de Janeiro para sua irmã Estella e seu cunhado Vasco Ortigão Sampaio, para o Porto, a 26-11-1898. Casa Museu Ortigão Sampaio.



Fig. 27. Retrato de Orlando Marques na praia de Copacabana, enviado à sua mãe, Ricardina Marques, para Ermezinde. Escrito no verso: “A minha santa mãe... ofereço esta foto olhando para o Orizonte... mas por mais que olhe, não consigo encontrá-la... Em pensamento, eu vejo-a... assim, atenu-o minha dôr. Esta foto tem 8 dias. Beijos e abraços de seu querido filho Orlando Marques Rio Brasil 31/7/58”.



Fig. 28. Retrato de Margarida Theresa, enviado em 1958 de Niterói para a mãe na ilha da Madeira. Escrito no verso: “este é para a mãe receba minha vizita já que não posso ir pessoalmente comer umas uvinhas e uns figuinhos [peço] a Deus (?) mãe eu não mande para ninguém que eu não fiquei bem receba um beijinho e um para o pai e muitas saudades”.



Fig. 29. Retrato de Maria de Lurdes, enviado de Lisboa em 1955 para figurar na cerimónia de casamento do filho, Vitor Ramos, em São Paulo.



Fig. 30. *Still* do filme *Por Parte de Pai*, de Guiomar Ramos (2017), onde se vê uma fotografia da celebração do casamento de Vitor Ramos com Dulce Helena. A fotografia faz parte de uma série de imagens da cerimónia, que Vitor envia de São Paulo para a sua mãe, em Lisboa. Escrito no verso da própria prova fotográfica: “7 – Já depois do casamento, cá fora no jardim. Eu estou com olhos de quem bebeu, o que não é verdade. O que está do meu lado, de óculos, é o irmão da Dulce, o Ciro. Atrás, de fato branco, está um tio dela. Quanto à figura de branco mesmo à esquerda da fotografia, é a Dulce Helena, que ficou assim de costas. Enfim, sempre dá para ver a parte posterior do vestido.”



Fig. 31. Fotografia da celebração do casamento de Vitor Ramos com Dulce Helena. A imagem integra uma série de fotos enviadas de São Paulo por Vitor para a mãe, em Lisboa. Escrito no verso: “2 – Eu assinando. À esquerda da fotografia vê-se o seu retrato, que assistiu ao casamento.”



Fig. 32. Fotografia dos noivos Vitor Ramos e Dulce Helena. A imagem foi enviada de São Paulo por Vitor para a mãe, em Lisboa.



Fig. 33. Fotografia da celebração do casamento de Vitor Ramos com Dulce Helena. A imagem integra uma série de fotos enviadas de São Paulo por Vitor para a mãe, em Lisboa. Escrito no verso: “4 – Durante a leitura da ata de casamento. O fotógrafo escolheu uma altura em que estamos todos com cara de caso... A Dulce Helena, então, parece uma menina que fez uma maldade e está a ouvir uma repreensão”.



Fig. 34. Retrato de Eugénia Fernandes com o filho Manuel José, num estúdio no Funchal. O retrato foi enviado para Niterói em cerca de 1958, para o marido de Eugénia, Marcelo. No verso, Eugénia assinala a existência de uma pulseira no pulso do menino que Marcelo lhe tinha anteriormente enviado do Brasil.



Fig. 35. Composição de sete retratos fotográficos enviados por Maria à sua irmã Francisca (ambas Barboza de nascimento), de São Paulo para a ilha de São Miguel. Os retratos são de familiares, pais, irmãos e sobrinhos, que Maria ora não conhecia, ora não via desde o seu primeiro ano de idade. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Maria Faria Pedrozo, Augusto Faria Pedrozo, Guilhermina Faria Pedrozo, Manoel Faria Pedrozo, José Faria Barboza, Maria Faria Barboza, Manoel Faria Barboza.



Fig. 36. Retratos de Miguel Faria Barboza e de Rosa Diana Barboza, enviados na década de 1940 por Maria Pedrozo a sua irmã Francisca, de São Paulo para São Miguel, Açores. Na época do envio, os retratados já não eram vivos.



Fig. 37. Retrato de Francisco Ermelino, casado com Guilhermina Pedroso, enviado na década de 1940 de São Paulo para São Miguel, a Francisca Barboza (nome de solteira). Escrito no verso: “Ofereço a minha photographia aos tios da minha senhora Guilhermina Faria Pedrozo em sinal de amizade este que tanto vos estima Francisco Ermelino Este é o genro da nossa irmã Maria.”



Fig. 38. Retrato de Evely Sanches na praia, no Rio de Janeiro, entregue a Orlando Marques em 1962 para este oferecer a seus pais, aquando de uma visite a Ermezinde, Portugal. Escrito no verso: “«Aos nossos velhos» Ofereço-lhes para que possam reconhecer-me melhor. Com carinho da Evely Rio 26/3”.



Fig. 39. Retrato de Ricardina Marques enviado de Ermezinde, Portugal, ao filho Orlando Marques, para o Rio de Janeiro. Lê-se no verso: “Ofereço ao meu querido filho para ele nunca me esquecer com muitos beijos e saudades. Parece que estava à espera de namoro que seja ao menos jeitoso. Maria Ricardina.”



Fig. 40. Retrato de Isabel Maria, no dia do seu batizado, enviado de Pinhel para Belo Horizonte. Escrito no verso: “Lisboa 14-7-1968 do batizando. Querido irmão a tua sobrinha Isabel Maria oferece esta foto em prova de recordação e futura amizade beijinhos deste anjinho e um grande abraço da madrinha e dos restantes familiares. Adeus. Georgete, José, António e Maria de Lurdes Pereira”.



Fig. 41. Fotografia de Monique Sanches em criança a ser beijada por Juscelino Kubitschek, em 1968. Um exemplar da foto foi enviado por Orlando Marques de Minas Gerais, para Ermezinde, Portugal.



Fig. 42. Retrato dos netos de Maria Pereira arborando uma bandeira do Brasil na região do Rio de Janeiro. O retrato foi enviado para o pai de Maria, bisavô dos meninos, que estava na ilha da Madeira, em finais da década de 1960 ou em inícios da década de 1970.



Fig. 43. Retrato de Magda, filha de Maria Pereira, enviado do Rio de Janeiro para o Funchal, Madeira, para o seu avô João Francisco, na década de 1950. Escrito no verso: “Ao meu querido avozinho com todo carinho da sua neta Magda”.



Fig. 44. Fotografia enviada do Rio de Janeiro para Funchal, por Maria Pereira para o pai e irmã. No verso: “Estas 2 estão no carro de José a de Magda chama Marta e Mónica”.



Fig. 45. Retrato de Marcelo e Alexandre, filhos de Henriqueta Henriques, enviado de Niterói para Alcobaça, em 1975. Escrito no verso: “Queridos avozinhos aqui estou eu Alexandre com 2 anos e 10 meses! E o maninho Marcelo com 15 meses A minha mãe diz que nós somos duas brasas sempre acesas, nunca paramos Beijinhos e abraços para vocês dos netinhos amigos. Marcelo e Alexandre. Niterói 22/5/75.”



Fig. 46. Retrato de Maria Cristina, enviado à sua tia-avó Estella Ortigão Sampaio, do Rio de Janeiro para o Porto, em 1954. Escrito no verso: “À vovó Estella e aos tios, A Maria Cristina envia um carinhoso beijo muito agradecido. No dia do seu 3º aniversário, a 26 de Maio de 1954.”



Fig. 47. Retrato de familiares de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “isto é no toreiro da mãe Ermi (?) está no colo de Francisco.”



Fig. 48. Retrato de familiares de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “aqui estamos na casa da mãe a bordar a Elizabete não quiz levantar para as titias a verem”.



Fig. 49. Retrato de familiares de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “Francisco está podando a vinha da mãe está bêbedo”.



Fig. 50. Retrato de familiares de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “Só falta a Elizabete está a Rita e a Josezinha isso é só para rir”.



Fig. 51. Retrato de mãe de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “Para vocês queridas verem esta mãe que está ficando de cabelos brancos e sempre com esperança de abraçar a todos adeus beijinhos para todos.”



Fig. 52. Retrato de familiares de Eugénia Fernandes, enviado da ilha da Madeira para Niterói, na década de 1960. Escrito no verso: “só falta o Ermilindo”. Foi posteriormente acrescentado (o verso da fotografia foi utilizado para a escrita de um recado): “mamãe foi na feira comprar pão”.



Fig. 53. Fotografia enviada pela mãe de José Saramago da ilha do Corvo para o próprio José, em Belo Horizonte, na década de 1960. Escrito no verso: “eu e José Elias, o codac dele era automático e eu disse-lhe brincando tiremos uma fotografia! Mas não sabia do que se tratava, afinal calhou, este foi tirado no nosso pátio”.



Fig. 54. Fotografia enviada em 1955 por Ricardina Marques, de Ermezinde, ao filho, Orlando, então no Rio de Janeiro. Escrito no verso: “Dia Sta. Rita 22-5-1955 A Natalinha não quiz perder a oportunidade de mais uma vez tirar uma fotografia junto a mim! Está risonha não achas?”.



Fig. 55. Página de álbum fotográfico oferecido a Armando e Marta Ortigão Sampaio, oferecido pelos seus primos do Rio de Janeiro, com fotografias do túmulo de Victor Pereira, tio materno de Marta.



Fig. 56. Retrato fotográfico de Cristina Mesquita enviado à sua sobrinha Lourdes, de Aveiro para Cosmópolis. Escrito no verso: “Na vida de sofrimento para vêres e guardares, tirada em 1967. Como a dôr nos modifica. Cristina Belo Mesquita”.



Fig. 57. Retrato fotográfico de Cristina Mesquita enviado à sua sobrinha Lourdes, de Vagos, Portugal, para Cosmópolis, Brasil. Escrito no verso: “Uma recordação de quando a vida me era rosonha tirada em 1963 oferecida a minha querida sobrinha Lourdes como prova de grande amizade. Cristina Belo Mesquita”.



Fig. 58. Retrato fotográfico de Miguel Mesquita enviado à sua sobrinha Lourdes, de Vagos, Portugal, para Cosmópolis, Brasil. Escrito no verso: “Uma recordação do tio amigo que descansa em paz. Miguel Mascarenhas de Mesquita”.

Capítulo III e IV



Fig. 1. Ficha Consular de Qualificação de Virgínia Lopes. A ficha devia ser entregue no porto de desembarque no Brasil.



Fig. 2. Ficha de Emigrante de família Melo, emitida pela municipalidade da Ribeira Grande, São Miguel, Açores. Da esquerda para a direita, de cima para baixo, retratos de: Olívia Melo, Eugénio Rodrigues Melo, Deolindo Melo, Mário Melo e Maria Helena Melo.



Fig. 3. Retrato fotográfico de Orlando Marques na adolescência, em postura 3/4 tirado em Portugal, década de 1940.



Fig. 4. Cartão de Correspondente Estrangeiro de Francisco Rego Chaves Fernandes, emitido pelo Ministério das Relações Exteriores, 1975.



Fig. 5. Retratos “de identificação” de Orlando Marques, da década de 1960, em capa de plástico azul.



Fig. 6. Fotografia de identificação em passaporte de Natália Mendes.

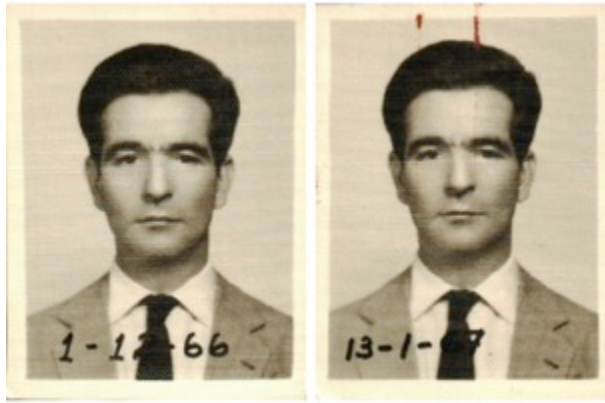


Fig. 7. Duas cópias do mesmo retrato de Orlando Marques, com datas diferentes.



Fig. 8. Orlando em casa, no Rio de Janeiro, em Setembro de 1965.



Fig. 9. Orlando no Rio de Janeiro na década de 1960.



Fig. 10. Evely Sanches retratada por Orlando Marques no Rio de Janeiro, década de 1960.



Fig. 11. *Frame* de um vídeo filmado por Joaquim Matta, onde surge sua mãe, Maria Matta, a folhear um álbum de família e a identificar um retrato onde surge em criança, afirmando “aqui sou eu”.



Fig. 12. Retrato de Maria Matta em criança, no Acre, Amazônia, na década de 1930, que integra um dos álbuns que Maria percorreu durante a pesquisa.



Fig. 13. *Frame* de um vídeo filmado por Joaquim Matta, onde surge sua mãe, Maria Matta, a folhear um álbum de família, identificando um retrato onde surge em criança, dizendo “aqui já está sumindo eu”.



Fig. 14. Retrato de Silvina Magalhães com o filho, Camilo Pereira, enviado de Vila Real para o marido, José Pereira, para Bangú, Rio de Janeiro, na década de 1950.



Fig. 15. Silvina Magalhães e o marido José Pereira com os filhos, aquando da primeira comunhão de uma das suas duas filhas, em Bangú, Rio de Janeiro.



Fig. 16. Silvina Magalhães, com filhos, sobrinhos, irmã e mãe, em Vila Real, Portugal, antes de migrar para o Brasil na década de 1950.



Fig. 17. Vitor Ramos com amigo (P. Martins) em Paris, em Junho de 1954.



Fig. 18. Cópia digital de fotografia tirada a 28/06/1937 em Arouca, Portugal, de Gentil Sousa, em criança, com pais e irmãos Ardino, Cláudio e Helena.

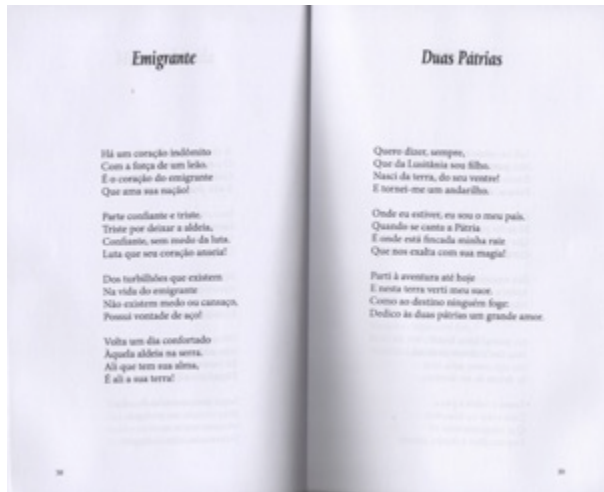


Fig. 19. Cópia de dois poemas de Gentil Sousa, *Emigrante* e *Duas Pátrias*, que figura no livro *Fazedor de Sonhos*.



Fig. 20. Manuel Domingues com a mulher, Gracinda de Oliveira Maia e filhos, Celeste, José do Nascimento, Lucinda e Maria, em Portugal, em Vagos, cerca de 1912. José migrará em 1936 para Cosmópolis, Brasil.



Fig. 21. Retrato de netos de Cristina e Miguel Mesquita em Vagos, década de 1960. A imagem foi enviada de Vagos por Cristina para a sua sobrinha Maria de Lourdes, para Cosmópolis, Brasil. Escrito no verso: “Este é o meu neto filho do meu António e a Cristina filha do Benedito. Estão sentados no telhado do armazém que tem uma eira junto com uma escada”.



Fig. 22. Retrato de Joana Belo, Cristina Belo Mesquita e Miguel Mesquita com netos, em Vagos, década de 1960. A imagem foi enviada de Vagos por Cristina para a sua sobrinha Maria de Lourdes, para Cosmópolis, Brasil. Escrito no verso: “Vossa mãe, tio Miguel, eu, meu neto e Júlia do Benedito tirada na eira junto ao telhado do Armazem.”



Fig. 23. Retrato de Aguil, década de 1960, irmão de Maria de Lourdes Rodrigues, tio de Izabel Rodrigues, enviado pela tia destas, Cristina Belo Mesquita, para Cosmópolis. Escrito no verso: “Este é o Aguil e o neto, filho do Fernando que é o filho mais velho, tirado em Varcelos”.



Fig. 24. Retrato de Maria, Natália, e João. Enviado de Vagos para Cosmópolis, provavelmente por Cristina Belo Mesquita, para a sobrinha Maria de Lourdes Rodrigues.



Fig. 25. Retrato de Joana Belo com o neto em Vagos, década de 1960. A fotografia foi enviada de Vagos por Cristina Belo Mesquita para Cosmópolis, para a sua sobrinha Maria de Lourdes Domingues.



Fig. 26. Retrato de Joana Belo em Vagos, década de 1960. A fotografia foi enviada de Vagos por Cristina Belo Mesquita para Cosmópolis, para a sua sobrinha Maria de Lourdes Domingues.



Fig. 27. Primeiro retrato fotográfico de José Saramago, início década de 1940, ilha do Corvo.



Fig. 28. Retrato de José Saramago em criança em sua casa na ilha do Corvo, década de 1940. O retrato foi feito por uma fotógrafa profissional da ilha Terceira que improvisava um estúdio fotográfico na casa dos habitantes do Corvo, usando cobertores para fazer o fundo.



Fig. 29. Retrato fotográfico de José Saramago na ocasião da sua Primeira Comunhão, tirado num estúdio em Angra do Heroísmo. José ofereceu este retrato a uma das suas tias paternas que era freira. Escrito no verso: “Ofereço como lembrança muito amiga a minha fotografia da comunhão solene. José das Pedras Saramago. Para a titia Vitoria”.



Fig. 30. Retrato de pais, irmão e tia de José Saramago na ilha do Corvo, finais da década de 1960 ou inícios da de 1970.



Fig. 31. Retrato de tio padre de José Saramago em Angra do Heroísmo, década de 1940.



Fig. 32. Retrato de tias freiras Georgina e Vítória, ambas tias paternas de José Saramago, com amiga, na ilha Terceira, finais da década de 1940 ou inícios da década de 1950.



Fig. 33. Desembarque de comitiva em visita oficial de Estado à ilha do Corvo em 1965.



Fig. 34. Recepção ao desembarque de comitiva em visita oficial de Estado à ilha do Corvo em 1965.



Fig. 35. Passeio de barco na ilha do Corvo na cerca de 1976, aquando de uma visita de José Saramago à ilha natal. José filma com uma câmara Super 8 mm.



Fig. 36. Passeio de barco na ilha do Corvo, cerca de 1976, aquando de uma visita de José Saramago à ilha natal.



Fig. 37. José Saramago, pais, esposa e tia na casa da ilha do Corvo, com presentes em cima da mesa.



Fig. 38. Família de José e Natália Mendes, em Fiães, Portugal, no contexto de umas férias de Verão, década de 1980.



Fig. 39. José, Natália Mendes e casal amigo em frente à igreja do Bom Jesus de Braga, em 17-09-1988, no contexto de umas férias de Verão passadas em Portugal.



Fig. 40. José e Natália Mendes no meio de várias pessoas, numa visita a Ponte de Lima, em 17-09-1988, no contexto de umas férias de Verão passadas em Portugal.



Fig. 41. Retrato da visita de Manuel de Freitas de Sousa Jr. e de Adelaide Ferreira de Freitas, a São Roque do Faial, ilha da Madeira, 1978, vinte e quatro anos após terem emigrado daí para o Brasil.



Fig. 42. Henriqueta Henriques, irmão e sobrinhos, em casa em Niterói, Brasil, pouco tempo após a chegada de Henriqueta ao Brasil, no ano de 1968.



Fig. 43. Fotografia de retrato fotográfico da mãe de Henriqueta Henriques com 18 anos, mostrado pela própria Henriqueta no seu restaurante em Niterói, em Outubro de 2015.



Fig. 44. Francisco Rego Chaves Fernandes em viagem de trabalho no interior do Brasil na década de 1970. Esta fotografia foi-lhe recentemente enviada por email por um amigo em Portugal.



Fig. 45. Francisco Rego Chaves Fernandes numa reunião de trabalho no Brasil na década de 1980.



Fig. 46. Aniversário de cem anos da avó de Francisco Rego Chaves Fernandes, em Lisboa. A fotografia foi-lhe enviada para o Rio de Janeiro, na década de 1990.



Fig. 47. Francisco Rego Chaves Fernandes em viagem de trabalho no interior do Brasil na década de 1970. Esta fotografia foi-lhe recentemente enviada por email por um amigo em Portugal.



Fig. 48. Francisco Rego Chaves Fernandes no pátio da casa onde vivia em Santa Teresa, Rio de Janeiro, na década de 1970.



Fig. 49. Retrato da avó de Francisco Rego Chaves Fernandes com Francisco com 9 meses e sua irmã ao colo, a 19-01-1947. Esta fotografia integra um álbum com fotografias antigas que a irmã de Francisco recolheu, compôs e lhe ofereceu há poucos anos atrás. Francisco tem o álbum na sua casa nas Laranjeiras, Rio de Janeiro.



Fig. 50. Retrato de Francisco Chaves Fernandes com mãe e namorada no Rio de Janeiro, década de 1970, no contexto de uma visita que a sua mãe lhe fez ao Brasil.



Fig. 51. Francisco Rego Chaves Fernandes no eléctrico 28, em Lisboa, aquando de umas férias de Verão passadas em Portugal na década de 1990.



Fig. 52. Ricardina e Orlando Marques, em inícios da década de 1940, em Ermezinde, Portugal.



Fig. 53. Retrato de identidade de Orlando Marques, década de 1950.



Fig. 54. Retrato de identidade de Orlando Marques, finais década de 1930 ou inícios da década de 1940.



Fig. 55. Retrato de identidade de Orlando Marques, década de 1940.



Fig. 56. Senhor Cordeiro com filhos, em Fevereiro de 1950, Açores. Esta fotografia foi oferecida por Libério Cordeiro ao irmão José Cordeiro. A inscrição no verso não está completa, pois a foto foi cortada de forma a poder caber numa moldura. Podemos ler: “José esta fotografia foi tirada em Fevereiro de 1950 nós aqui revelaram medida 1950”.



Fig. 57. *Memorabilia* vária e fotografias associadas à ilha do Corvo, no escritório de José Saramago, em Belo Horizonte. Fotografia de Pedro Hamdan, 2017.



Fig. 58. Fotografia de pais de José Saramago no dia do seu casamento, na ilha do Corvo. A fotografia está no escritório de José Saramago na sua casa em Belo Horizonte, Brasil, no meio de outras imagens e *memorabilia* vária associada à ilha do Corvo. Fotografia de Pedro Hamdan, 2017.



Fig. 59. Ampliação a partir de retrato fotográfico de pais de Natália Mendes, provavelmente na década de 1920.



Fig. 60. *Memorabilia* vária em estante em casa de Natália Mendes, em 2015, nomeadamente: galo de Barcelos e caravela dourada.



Fig. 61. Ampliação fotográfica emoldurada com dedicatórias de amigos e familiares, feita no contexto das bodas de ouro de Natália e José Mendes. A ampliação é de uma fotografia do cortejo dos noivos da igreja até casa, no dia 14 de Janeiro de 1956.



Fig. 62. Cartaz que sinalizava as 'Bodas de Ouro' de Natália e José Mendes na cerimónia, com recurso a foto-montagem de retratos do casal, seus filhos, netos, genro e nora.

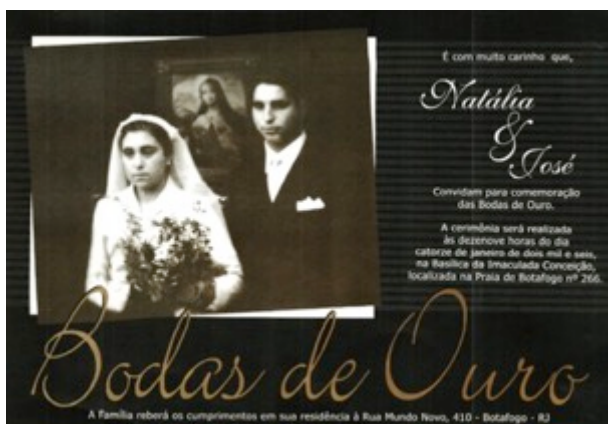


Fig. 63. Convite para celebração de Bodas de Ouro de Natália e José Mendes, com recurso a fotografia antiga do casal no dia do seu casamento, a 14 de Janeiro de 1956.



Fig. 64. Ficha de Emigrante que consta no Arquivo Municipal da Ribeira Grande, São Miguel, onde figura um retrato fotográfico de Jaime de Melo Bulhões em criança.



Fig. 65. Retrato dos cunhados de Natália Mendes, cartão fúnebre de José Mendes, e retrato de Primeira Comunhão de sobrinha de Natália, terços, pulseiras de Nossa Senhora do Bonfim, e flor, na drogaria e loja de ferragens da família em Botafogo, Rio de Janeiro.



Fig. 66. Cópia digital emoldurada de retrato fotográfico de Henriqueta Henriques com o seu filho Alexandre, quando este era bebê de colo. Henriqueta assinalou que na época estava grávida do segundo filho, Marcelo, e que usava um penteado 'pigmalião 70'. A imagem decora, tal como muitas outras, um dos salões do restaurante de Henriqueta em Niterói, Gruta de Santo António.



Fig. 67. Duas fotografias emolduradas que decoram a Merceria Esteves em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Na fotografia do topo, surge Maria do Céu com o marido à beira da sua piscina, e na de baixo surge o casal com os filhos na venda, com camisolas “do” Brasil.



Fig. 68. Íman de frigorífico com contacto da Merceria Esteves, com bandeiras nacionais brasileira e portuguesa.

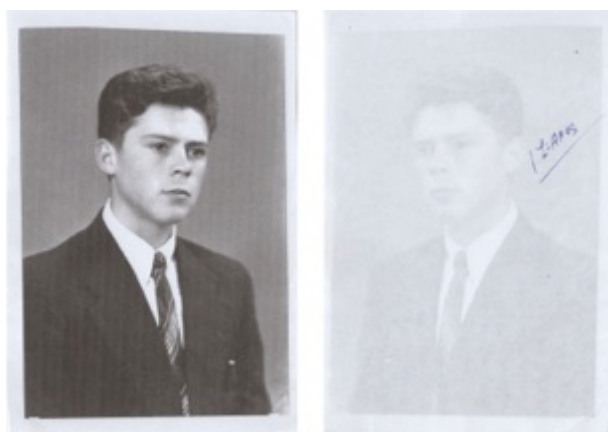


Fig. 69. Fotocópia de retrato fotográfico de Zulmiro Medeiros Resende de quando tinha 17 anos, em vésperas de embarcar para o Brasil, feita pelo próprio em 2015 para me ajudar no contexto da presente pesquisa. Zulmiro descreveu este seu retrato como o de um “garoto cheio de ilusão”.



Fig. 72. Impressão a partir do Facebook de fotografia de uma festa (provavelmente do Espírito Santo), na zona da Ribeira Grande, São Miguel, provavelmente em finais da década de 1950 ou inícios da década de 1960.



Fig. 73. Composição de fotografias de família emoldurada que figura no quarto de Laurinda Bulhões, em Porto Alegre.



Fig. 74. Post de Facebook de Isaura Melo com cópia digital de fotografia de Isaura, irmãos, prima e pais, após a chegada a Porto Alegre, vindos da Ribeira Grande, ilha de São Miguel, em 1961/1962. Comentário de Isaura Melo: “Imigrantes recém-chegados ao Brasil – 1961/62 / Coragem desses pais deixar suas famílias, suas casas, sua vida. Atravessar o atlântico em um navio para buscar um futuro melhor para seus filhos (futuro melhor???!?) / Deixamos um paraíso de belezas naturais para trás em busca da terra prometida...”.



Fig. 75. Fotografia feita num estúdio fotográfico no Funchal na década de 1950 da avó e da tia de Eugénia Fernandes, Clarice, com o marido, Bucho, e filhos. Ao contrário de Eugénia, marido e irmãos, que migram para o Brasil, os familiares que surgem nesta foto migrarão para Boston, nos Estados Unidos, na década de 1950. Uma cópia digital da fotografia foi recentemente enviada por Carmelita, prima de Eugénia, de Boston para Niterói.



Fig. 76. Fotografia feita num estúdio fotográfico no Funchal, em cerca de 1925, onde surge Augusta, com seu noivo, José Marinheiro, irmãos, cunhados e pai e bisavó. Augusta era mãe de Eugénia Fernandes. Uma cópia digital da fotografia foi recentemente enviada por Carmelita, prima de Eugénia, de Boston para Niterói.