

Elisabete Morais

Trinta e Seis

MCA. 2012

*Projecto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental*

Dr.º Cláudio Melo

Dr.º Fátima Marques Pereira

Dr.º João Leal

Professora Doutora Olívia Marques da Silva

Professor Doutor Paulo Catrica

Aos que partiram e aos que ficaram.

palavras-chave

morte, memória, paisagem, retrato

resumo

“No dia 4 de Março de 2001 às 21hrs, a Ponte Hintze Ribeiro caiu. Ligava desde 1887 as margens do rio Douro entre Entre-os-Rios e Castelo de Paiva. A derrocada crê-se ter sido devido a problemas relacionados com a erosão da estrutura. No momento em que ruiu três viaturas ligeiras e um autocarro de passageiros atravessavam a ponte. Cinquenta e nove pessoas perderam a vida nesta tragédia. Trinta e seis dos corpos nunca apareceram.

A ausência dos trinta e seis corpos será representada através da paisagem, uma paisagem simbólica de espaços que carregam consigo memórias e, que silenciosamente, falam do vazio que ficou, de um caminho por percorrer.”

keywords

death, memory, landscape, portrait

abstract

Hintze Ribeiro Bridge was opened in 1887 and caused by structure erosion fell on March 4, 2001. At the time of collapse, three vehicles and a bus were crossing the bridge. Fifty-nine people died. Thirty-six bodies never appeared. The absence of thirty-six bodies will be represented by symbolic landscape of space, which carries memories. Silently, they speak about the empty remain, of undiscovered path.

O presente ensaio não cumpre o novo acordo ortográfico.

CAPÍTULO I

CASTELO DE PAIVA, A MORTE E A AUSÊNCIA NA FOTOGRAFIA

- 1.1 Castelo de Paiva: as 36 vítimas
- 1.2 A morte e o luto numa comunidade cristã
 - 1.2.1 Ausência do corpo
 - 1.2.2 A fotografia como vestígio

CAPÍTULO II

ESTADO DA ARTE

- 2.1 Joel Sternfeld
- 2.2 Paul Seawright
- 2.3 Mikael Levin
- 2.4 Dirk Reinartz

CAPÍTULO III

MEMÓRIA, PAISAGEM SIMBÓLICA E RETRATO

- 3.1 Memória e Memorial: a fotografia como preservação da memória
 - 3.1.1 Pós-memória
- 3.2 A paisagem
 - 3.2.1 Fotografia sobre uma tragédia – de espaço ao lugar
 - 3.2.2 Retrato
 - 3.2.3 A representação de uma figura através da paisagem

CAPÍTULO IV

PRODUÇÃO

- 4.1 Metodologias
- 4.2 Exibição Pública
- 4.3 Livro

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO FINAL

Introdução

O presente ensaio realiza-se no âmbito do Mestrado em Fotografia Documental e apresenta-se como uma reflexão sobre o projecto fotográfico centrado na tragédia que impressionou o país há mais de dez anos. No dia 4 de Março de 2001, às 21 horas, a Ponte Hintze Ribeiro caiu. Ligava desde 1887 as margens do rio Douro entre a localidade de Entre-os-Rios e Castelo de Paiva, a derrocada deveu-se, alegadamente, a problemas relacionados com a erosão da estrutura. No momento em que ruiu três viaturas ligeiras e um autocarro de passageiros atravessavam a ponte. Cinquenta e nove pessoas perderam a vida. Trinta e seis dos corpos nunca apareceram.

Nesta invulgar tragédia, existe morte sem a presença do cadáver. Perante este acontecimento, os familiares das vítimas são obrigados a viver o luto de uma forma diferente dos costumes da celebração fúnebre na religião católica. Assim, este é um dos pontos essenciais do projecto “Trinta e Seis”: a ausência do corpo ou o vazio deixado pela sua não aparição. Questiona-se a paisagem como representação destas trinta e seis pessoas que não surgiram. Primeiramente à resposta a esta questão, é necessário o aprofundamento de alguns conceitos, nomeadamente: a morte, ausência, memória, retrato e paisagem.

Uma tragédia sufocada pela comunicação social, numa altura em que o país não detinha a preparação necessária para divulgar uma notícia como esta, uma vila pequena que se torna conhecida, a nível nacional, como a aldeia da “queda da ponte”, são aspectos que influenciaram o desenvolvimento deste tema. No entanto, a principal razão que levou uma paivense, na altura com treze anos, a pensar sobre este projecto relaciona-se, essencialmente, com uma necessidade de falar no assunto, de prestar uma homenagem, de falar dos fantasmas, resultando numa espécie de catarse. Irremediavelmente, a morte é o conceito que dá origem a este trabalho que, no seu contexto trágico, arrasta consigo questões relacionadas com o luto, numa sociedade em que o Homem não se encontra preparado para viver a dor da perda sem a presença do cadáver. A morte sempre esteve ligada à fotografia desde o seu aparecimento e,

para Roland Barthes¹, a fotografia é morte. A necessidade de preservação de uma figura na nossa memória cresce quando essa mesma pessoa morre. Neste contexto, quando não há um lugar no cemitério (complementado com o retrato) essa necessidade de preservar um espaço, de relacionar um espaço com uma pessoa é importante para viver o luto.

Este ensaio fotográfico “Trinta e Seis” divide-se em quatro capítulos e vários sub-capítulos: “A tragédia: Castelo de Paiva”, “A morte e a ausência na fotografia”, “Estado da Arte”, “Memória, Paisagem simbólica e Retrato”, finalizando com a “Produção” e conclusão final. O primeiro capítulo reflecte acerca da tragédia na vila de Castelo de Paiva, enquanto que o segundo considera as afirmações do semiólogo Roland Barthes, na sua obra “Câmara Clara”, relativamente à “imagem que produz a Morte, pretendendo conservar a vida”, bem como as de Philippe Dubois: “presença afirmando a ausência”. Este capítulo incorpora a definição do conceito morte, assim como o de luto numa comunidade católica. As fotografias presentes nos álbuns fotográficos e no memorial, construído em homenagem às vítimas, são abordadas tendo sempre em consideração esta relação morte-fotografia. A *ausência* é pensada não só como não-figuração, como não aparecimento do corpo, mas também como característica da fotografia. O simultâneo do presente e ausente na fotografia e a capacidade que os vestígios (símbolos) têm de indicar uma presença são defendidos por Dubois:

“É a fotografia que literalmente se tornará na sua recordação, preencherá o lugar da ausência.”

O segundo capítulo é o resultado de uma pesquisa do estado da arte, ou seja, outros autores que abordaram temas semelhantes, como Joel Sternfeld, Paul Seawright, Mikael Levin e Dirk Reinartz. A *memória* constitui também, uma parte importante neste ensaio, pois quando nos referimos à fotografia existe, inevitavelmente, uma ligação com um momento do passado que culmina numa imagem: a fotografia como uma *memória* e a fotografia como memorial, na medida em que existe como preservação de uma *memória*, a *memória* de um

¹ Roland Barthes (1915 - 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Autor de um dos livros de referência para este projecto – *Câmara Clara*, editado em Portugal em 2006 e em França em 1980, um livro sobre fotografia, mas acima de tudo sobre vida e morte.

momento e a *memória* de alguém que já não está presente. Referimos, ainda, a pós-memória, que Marianne Hirsch descreve como “(...) *the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.*”. As famílias passam a história traumática de geração em geração fazendo com que as novas criem *pós-memórias* do que aconteceu, estabelecendo uma relação entre a narrativa criada pela família e a imagem fotográfica. Ainda incluído no terceiro capítulo, referente à simbologia da paisagem, a questão central do presente ensaio, relativa à representação da ausência do corpo das trinta e seis vítimas, é respondida. O rio, na altura palco da tragédia, deixa de ser visto como o vilão, para passar a representar o ciclo da vida, o tempo que não pára, mas as margens mantêm-se unidas por pontes. Através de um percurso feito pelas margens do rio e da estrada de Castelo de Paiva, é dada a conhecer uma visão pessoal de uma ausência muda, que faz esta pequena comunidade gritar em silêncio. Nos últimos capítulos descreve-se todo o processo prático deste projecto, desde as metodologias de investigação, à exibição pública do *trinta e seis*.

CASTELO DE PAIVA, A MORTE E A AUSÊNCIA NA FOTOGRAFIA

1.1 Castelo de Paiva: as 36 vítimas

Castelo de Paiva é uma pequena vila situada entre os concelhos de Arouca, Gondomar, Cinfães e Santa Maria da Feira, com aproximadamente 17 mil habitantes e 109 quilómetros quadrados. A 45 quilómetros da Cidade do Porto, é um dos concelhos que faz margem com o Rio Douro, constituído por nove freguesias: Bairros, Fornos, Pedorido, Raiva, Real, Santa Maria de Sardoura, São Martinho de Sardoura, São Pedro do Paraíso e Sobrado. A ponte Hintze Ribeiro, construída em 1887, ligava as margens do Rio Douro, Castelo de Paiva e Entre-os-Rios. No dia 4 de Março de 2001, pelas 21 horas, cai e leva consigo 59 pessoas de três veículos ligeiros diferentes e de um autocarro que regressava a casa, vindo de um passeio às amendoeiras em flor. Das 59 vítimas, 54 eram residentes no concelho de Castelo de Paiva e 36 nunca apareceram.



Fig. 1 Mapa do concelho de Castelo de Paiva

1.2 A morte e o luto numa comunidade cristã

Castelo de Paiva é constituída por uma elevada percentagem de católicos, com uma igreja por freguesia e dezenas de capelas com romarias ao longo do ano. Apesar da diminuição de católicos praticantes, a população não deixa de recorrer às igrejas em casos de baptismos, casamentos e celebrações fúnebres. Antes de contextualizar a questão do luto nesta comunidade em particular, é necessária uma clara definição do conceito morte e luto.

A morte define-se como o "*acto de morrer, fim da vida animal ou vegetal, destruição, perdição, ruína, matança, dor acerba, pesar profundo*"; "*A morte apresenta-se como um estado terminal inexorável da evolução de toda a matéria viva. (...) Desta maneira, a morte apresenta-se-nos como o resultado fatal da existência da vida; a instabilidade permanente de todos os fenómenos vitais, a morte representa o aniquilamento desses mesmos fenómenos (...)*"². No cristianismo, como em todas as outras religiões existe uma interpretação que vai para além desta definição mais racional. Para os teólogos cristãos, a morte começa por se centrar numa mudança do estatuto de quem morreu, a morte é a passagem para um outro mundo. A grande parte das religiões provieram deste conceito - a morte, a morte e a sua negação, a imortalidade. Insatisfeito com o término da vida, o homem sente a necessidade de imaginar um mundo para além da morte. A morte é, e sempre foi, bastante questionada,

² Enciclopédia Portuguesa Brasileira. Portugal: Pagina Editora. ISBN 972-8258-04-6

define-se por oposição ao conceito de vida e vice-versa.³ A negação da mortalidade leva a que o homem acredite num espírito independente do corpo e na continuação da vida depois da morte.

*"A crença nos espíritos é consequência de uma crença na imortalidade. A substância de que são feitos os espíritos é a paixão ardente e o desejo de viver"*⁴

Assim como a morte, o luto também é uma passagem, é a morte de quem sobrevive. William Worden⁵ define o luto como: *"the experience of one who has lost a loved one to death"*. O luto significa a dor e perda de alguém, quer seja por morte ou separação conjugal, este processo desperta no ser humano sentimentos de solidão, falta de interesse na vida, ansiedade – *"é como quem está de luto vivesse num estado de liminaridade permanente, sem qualquer posição social fixa"*⁶

Existem diversos factores que levam à vivência do luto. Seja de uma forma mais tradicional e visível, ou mais emocional e reservada, o facto é que, todo o Homem passa por uma situação de luto. Quando a vida termina as cerimónias fúnebres tomam lugar como demonstração de respeito e afecto pelo morto. As emoções são contraditórias, existe uma aversão ao cadáver e uma ligação forte com a personalidade que deixou de existir; apesar desta aversão, em todo o mundo, dá-se a reunião em volta do cadáver para lhe prestar uma última homenagem. Habitualmente, na religião católica e nesta região, o corpo é preparado em casa, junto dos familiares; a celebração começa em casa do defunto, já no caixão, e segue para a igreja de modo a preparar-se para a sua passagem; o caixão é fechado e levado para o cemitério numa penosa caminhada, os parentes mais próximos pegam no primeiro pedaço de terra e jogam-no sob o caixão. O corpo está enterrado, as flores colocadas sob a campa, as velas acesas; esta campa é agora um local de visita, de memória, de respeito e de

3 MALINOWSKI, Bronislaw – Magia Ciência e Religião. Edições 70. p.50

4 HOLM, Jaez; BOEKER, John – Ritos de Passagem. Publicações Europa-America. ISBN 972-1-04074-6. P54

5 William Worden, psicólogo e especialista em dor, foi, com Phyllis Silverman, co-diretor em Harvard, no estudo do Luto da Criança.

6 HOLM, Jaez; BOEKER, John – Ritos de Passagem. Publicações Europa-America. ISBN 972-1-04074-6. P70

reconhecimento na sociedade. A passagem está realizada, na Terra resta, agora, o lugar no cemitério e o luto.

Para a resolução do processo de luto é essencial a celebração fúnebre e, na particularidade católica, o funeral e o enterro. William Worden defende que o processo é um acto importante para vivência do luto, por quatro razões⁷: a perda torna-se real e ver o cadáver ajuda a encarar a realidade e assumir a morte; constitui uma oportunidade para expressar os seus sentimentos e prestar uma homenagem ao falecido, sendo uma reflexão sobre a vida da pessoa que morreu, proporcionando a criação de uma rede social de apoio. Elizabeth Kubler-Ross⁸ salienta ainda:

"It's important that children, especially siblings, be allowed and encouraged to share the end with the sick one, if at home, and also to attend the funeral, unless this is against their own desire" (Kubler-Ross, 1983:79).

A materialização da morte é importante para os familiares e amigos do morto e um passo fundamental para a “resolução” do luto. No entanto, Philippe Ariès⁹ diz que o luto está, progressivamente, a manifestar-se de uma forma mais discreta, podendo chegar à extinção, uma vez que a dor já não é expressada com a mesma genuinidade:

“O luto foi, entretanto, até aos nossos dias, a dor por excelência cuja manifestação era legítima e necessária. (...) A partir do século XIII, as manifestações de luto perderam a sua espontaneidade. Ritualizaram-se.”

Prosegue com exploração do tema, completando-a:

“Se fosse possível traçar uma curva do luto, teríamos uma primeira fase aguda, de espontaneidade aberta e violenta, até o século XIII aproximadamente; depois uma fase longa de ritualização até o século XVIII; e ainda, no século XIX, um período de exaltado “dolorismo”, de manifestação

7 Worden (2003) – “Accepting the reality of the loss. Working through the pain of grief. Adjusting to a changed environment in which the deceased is missing. Emotionally relocating the deceased and moving on with life”

8 Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004), foi uma psiquiatra que nasceu na Suíça e autora do livro “On children and death”.

9 Philippe Ariès (1914-84), estudou os aspectos sociais e culturais da história, muitas vezes, concentrando-se na vida de temporais extremos infância e morte. O seu primeiro livro, Séculos de Infância (1960, tr. 1962), foi um marco na história social da juventude. Os outros livros incluem atitudes ocidentais para a morte, a sua sequele monumental A Hora da Nossa Morte (1977, tr. 1981), e imagens do homem e da Morte (1983, tr. 1985). Ariès foi também co-autor da Sexualidade Ocidental (1982, tr. 1985) e co-editor do cinco-volume Uma História da Vida Privada (1985-87, tr. 1987-91). -

dramática e mitologia fúnebre. É possível que o paroxismo do luto no século XIX esteja relacionado com sua proibição no século XX, assim como a morte suja do pós-guerra, de Remarque a Sartre e a Genet, aparecia como o negativo na morte do Romantismo. (...) Hoje, à necessidade milenar do luto, mais ou menos espontâneo ou imposto segundo as épocas, sucedeu, em meados do século XX, sua interdição.” (Ariés, 1975, p250)¹⁰

Os rituais de passagem não deixam de ter um papel importante na sociedade e no processo do luto. No entanto, são expressados de forma diferente e, progressivamente, mais individualizados e silenciosos.

1.2.1 Ausência do corpo

À semelhança de situações de guerra e desastres naturais, na tragédia de Entre-os-Rios os corpos não apareceram e, considerando a dimensão desta pequena vila, perder 59 pessoas tem um enorme impacto na localidade. Vários foram os dias de buscas incansáveis no Rio Douro, durante os quais alguns corpos chegaram a aparecer na Galiza e outros pelas margens deste Rio, na altura tido como inimigo. Enquanto as buscas decorriam os corpos eram levados para o pavilhão gimnodesportivo de Castelo de Paiva, de modo a serem identificados pelos familiares para a realização do enterro. Quando as buscas foram oficialmente terminadas foi realizada uma missa em homenagem a todas as vítimas. Nos cemitérios das várias freguesias constam os nomes da totalidade das vítimas.

Nas casas das vítimas desaparecidas e dos respectivos familiares mantêm-se quartos intactos e pequenos altares que se construíram como forma de homenagem. Algumas casas foram votadas ao abandono (ainda sem ocupação actual); outras foram vendidas a estranhos. Os quartos mantêm a mesma decoração e objectos pessoais dos que já não estão presentes. É neste ambiente que a fotografia se relaciona, literalmente, com a morte; quer nos cemitérios ou nos altares criados nas casas dos familiares, a fotografia tem um papel fulcral na identidade e memória do morto.

¹⁰ FERREIRA, Cristina – O Comportamento humano e o processo de luto na tragédia de Entre os Rios. Universidade de Aveiro. 2006. P86



Fig. 2 – Quarto de uma das vítimas



Fig. 3 Casa de uma família desaparecida

1.2.2 A fotografia como vestígio

“Todas as fotografias são memento mori. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar um determinado momento.” (Sontag, 1986, p.24)

A fotografia teve, desde as suas origens, uma forte ligação com a morte, como resposta à tentativa de preservar a imagem do homem mortal, como introduzido por Roland Barthes:

“No fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram (a "intenção" segundo a qual eu a olho) é a Morte; a Morte é o eidos dessa Fotografia.” (Barthes, 1984, p.23)

Antes de analisar a fotografia como vestígio é necessária uma breve reflexão sobre a origem da fotografia e da sua relação com a morte. A fotografia não foi uma invenção única de um criador, mas alvo de vários processos.

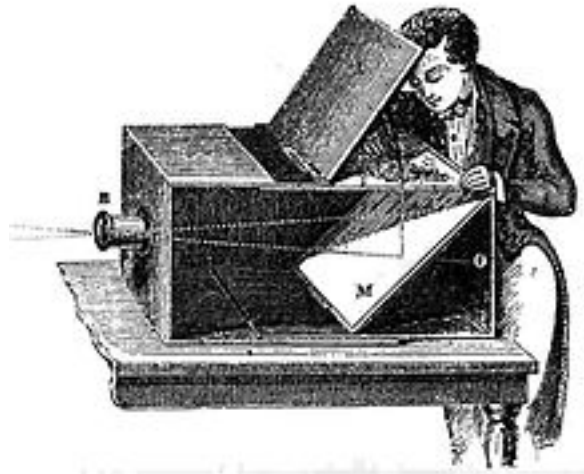


Fig. 4 – Câmara Escura

A câmara escura(Fig.4) foi reconhecida como a primeira fase da fotografia e, mais tarde, veio a fixação no papel fotossensível e a fotografia a cores. Em 1826, Niépce(Fig.5)¹¹ realiza a primeira fotografia e, mais tarde, associa-se a Daguerre(Fig.6)¹² que, posteriormente à morte de Niépce, cria os daguerriótipos.



Fig 5 Joseph Nicéphore Niépce, View from the Window at Le Gras,1826

¹¹ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), inventor francês responsável por uma das primeiras fotografias.

¹² Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1851) foi um pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, tendo sido o autor da primeira patente para um processo fotográfico (1835 - o daguerriótipo).



Fig 6 Louis Jacques Mandé Daguerre, Boulevard du Temple, 1838

Estes reduzem o tempo de exposição de horas para minutos. Em 1861 surge a primeira fotografia a cores e o seu processo foi evoluindo até chegar aos dias de hoje, com o digital, âmbito revolucionário no meio fotográfico. Esta utilização popularizou-se com as carte-de-visite, que retiraram o lugar aos retratistas da década de 60. Actualmente, a fotografia é utilizada em todos os meios de comunicação e tem um papel importantíssimo na sociedade, facto reflectido por Susan Sontag:

“Hoje em dia, tudo o que existe, existe para vir a acabar numa fotografia”
(Sontag, 1986, p.65)

A representação fiel de um objecto, pessoa ou paisagem através da fotografia abriu a porta para uma série de autores se questionarem acerca do impacto que esta teve na sociedade. Para Sontag¹³ fotografar é criar pequenos depoimentos do mundo, miniaturas da realidade, uma vez que são o registo fácil do quotidiano, são “a prova incontroversa de que algo aconteceu” - constroem uma crónica e dão coesão à história familiar, testemunham viagens e outros momentos importantes. Roland Barthes¹⁴ atesta que a fotografia tem a capacidade de repetir mecanicamente aquilo que não se pode repetir existencialmente, referindo, ainda, a sua característica tautológica em relação ao noema, ou seja, ao *isto foi* da fotografia. Quando o referente é fotografado, a sua presença em frente à câmara, naquele momento, é inegável, a fotografia funciona como prova do que aconteceu. A discussão não se limita apenas à representação do real: a captação do tempo de um momento real complementa-a e estes dois

13 Susan Sontag (1933 - 2004) foi uma conceituada escritora e crítica de arte e dos Estados Unidos da América. Escreveu um dos livros de referência para este projecto – On Photography em 1977.

14 Barthes, Camera Clara, 1980

aspectos fazem com que a discussão teórica da fotografia tome um caminho mais reflexivo em torno da relação vida e a morte.

“(...) Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer, é transformá-las em objectos que podem ser possuídas simbolicamente. Assim como a câmara é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinio sublimado, um assassinio suave, digno de uma época triste e assustada. (...)” (Sontag, 1977, p23)

Tanto para Barthes como para Sontag, a fotografia representa um passado sem retorno, o regresso do morto, a morte do momento, a morte do referente.

Depois de introduzidos os conceitos de fotografia e morte, impõe-se a questão relacionada com o *vestígio*, termo utilizado por Philippe Dubois¹⁵:

“(...) a imagem fotográfica aparece primeiro, simplesmente como o vestígio, fixado sobre um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de prata (...)” (Dubois, 1992, cap.1)

Seguindo a ideia que reveste o termo, o autor agrupa a fotografia no conjunto semiótico dos índices, por oposição ao ícone e ao símbolo. Este estabelece uma relação de “co-presença” e de conexão com o real mais imediato. O semiótico Pierce é citado por Dubois:

“Chamo índice ao signo que significa o seu objecto somente em virtude do facto de ele estar realmente em conexão com o seu objecto.” (Dubois 1992, p56).

Considerando a tríade de Pierce – ícone, símbolo e índice - Dubois estabelece a diferença entre os vários signos ressaltando, no entanto, que estes são dependentes. O ícone substitui algo através de uma representação semelhante, enquanto que o índice tem uma existência física e estabelece uma conexão com o real; o símbolo não está ligado à existência real do objecto, mas cria uma associação de ideias gerais relativamente ao objecto a que se

¹⁵ Philippe Dubois, teórico francês autor do livro – O Acto Fotográfico em 1992.

refere. Esta diferenciação entre ícone e símbolo é importante para perceber o conceito de paisagem simbólica, explorado no quarto capítulo da presente reflexão. Importa, ainda, referir que Dubois entende que o *vestígio* da fotografia é o *punctum*¹⁶ barthesiano, que testemunha o que aconteceu, embora se limite ao *isto foi* da fotografia e não explique, forçosamente, o que de facto sucedeu no momento da fotografia. A certificação de presença que a fotografia dá através dos *vestígios* faz com que as pessoas mantenham relações especiais com as mesmas e as guardem religiosamente, como defendido pelo autor:

“Seguramente, o que confere um tal valor a esses álbuns não são nos conteúdos representados nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem tão-pouco o grau de semelhança ou de realismo das fotografias, mas sim a sua dimensão pragmática, o seu estatuto de índice, o seu irreduzível peso referencial, o facto de se tratar de verdadeiros vestígios físicos de pessoas singulares que estiveram ali e têm relações particulares com os que guardam as fotografias.” (Dubois, 1992 p.74)

As fotografias, sejam elas de pessoas vivas ou mortas, são *presença* e *ausência* simultaneamente, a presença do *vestígio*, de um momento que existiu durante segundos em frente à câmara e a *ausência* do sujeito num momento irrecuperável. Dubois denomina de *pseudopresença* à fotografia, esclarecendo que é *“Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença”* (Dubois, 1992). Da mesma forma, Sontag defende uma *presença* e *ausência* simultânea:

“Uma fotografia é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência. As fotografias, especialmente de pessoas, de paisagens distantes e cidades longínquas, de um passado irrecuperável, assim como uma lareira numa sala, são incitamentos ao devaneio.” (Sontag, 1977, p.25)

Opinião reforçada por Barthes:

“Toda a fotografia é um certificado de presença” (Barthes, 1980).

¹⁶ Punctum – é um termo utilizado por Barthes no seu livro *Camara Clara*, consiste no elemento ou elementos que se destacam, que chocam na fotografia fazendo com que o espectador fique cativado. O *punctum* da foto, palavra que remete para picada mas também para pontuação e marca. “(...) é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.

ESTADO DA ARTE

Durante a fase de pesquisa foi fundamental perceber que outros autores trabalharam sobre um tema semelhante, o que se faz na fotografia quando existe um contexto trágico por trás. Joel Sternfeld, Paul Seawright, Mikael Levin e Dirk Reinartz são os fotógrafos sob análise, com alguns pontos em comum, sendo que o assunto das fotografias foram o motivo para esta selecção. No entanto, cada fotógrafo tem a sua abordagem e características específicas que influenciaram o projecto “Trinta e Seis”.

A obra “On This Site”, de Sternfeld, levanta questões relacionadas sobre a utilização do texto com as imagens e qual o impacto que pode ter o contexto na leitura de uma fotografia. Paul Seawright, no seu projecto realizado no Afeganistão – Hidden, foge ao sensacionalismo característico dos media, para retratar os locais devastados pelos bombardeamentos de uma forma mais discreta e silenciosa. Mikael Levin e Ulrich Baer fizeram fotografias sobre o Holocausto mas, à semelhança dos fotógrafos anteriormente referidos, optaram por fazer uma abordagem diferente de um evento trágico. As suas fotografias intemporais, simbólicas e ausentes de vestígios, representam um dos acontecimentos mais chocantes da história mundial.

O projecto “Trinta e Seis” aproxima-se do que estes fotógrafos realizaram no âmbito do Holocausto, embora seja uma análise de um contexto menos global. Os quatro fotógrafos escolheram a *ausência* e o *silêncio* no *lugar* do dramatismo e espectáculo que o espectador está habituado a ver nas representações de uma tragédia

Joel Sternfeld

Estudante na faculdade de Dartmouth, Joel Sternfeld nasceu em Nova Iorque no ano de 1944, onde reside e trabalha actualmente. Inicia-se com uma 35 mm, no entanto passa a ser conhecido pelas suas fotografias de grande formato. Tal não o destaca como fotógrafo, mas sim a forma como utiliza a cor nas suas fotografias: a cor não é pensada arbitrariamente, está subjacente a uma determinada emoção. Sternfeld começou a fotografar a cores em 1970

influenciado pelas teorias da cor da Bauhaus. Estudou com Johannes Itten e Josef Albers. Juntamente com Stephen Shore e William Eggleston, contribuiu para que o uso da cor na fotografia fosse respeitada no meio artístico nos anos 70. Os seus projectos seguem a linha de Walker Evans (1930) ao fotografar a América, da mesma forma, é influenciado pelo livro de Robert Frank “The Americans”, explorou a possibilidade de documentar todo o país através de pessoas e lugares comuns, revelando uma identidade colectiva americana no seu projecto “American Prospects”, realizado após a obtenção da bolsa Guggenheim, que lhe permitiu percorrer durante oito anos os vários estados americanos. “The American Prospects” foi dos primeiros projectos que lhe deu mais reconhecimento, realizado com uma máquina fotográfica de 8x10 polegadas, o que permitiu que as imagens tivessem o pormenor necessário para evidenciar a sua ironia – uma das características da sua obra. O MoMA, na sua cidade natal e o Getty, em Los Angeles, são os locais onde se encontram instaladas colecções permanentes do fotógrafo. Joel influenciou uma série de fotógrafos, destacando-se Andreas Gursky com algumas técnicas e abordagens.

“On This Site: Landscape in Memoriam” consiste numa série fotográfica de locais onde ocorreram actos de violência que, de alguma forma, foram marcantes na sociedade. Locais que não se esquecem. Estas paisagens urbanas - paisagens porque não existe a presença humana, correspondem a 50 fotografias que constam na sua monografia. As fotografias foram tiradas entre 1993 e 1996 nos Estados Unidos, resultando numa monografia publicada em 1996. No ano seguinte, “On This Site” foi exibido no “The Art Institute of Chicago”, em Los Angeles e, mais tarde, na Alemanha (2009).

As fotografias de Sternfeld encontram-se entre o fotojornalismo, fotografias da cena do crime e a fotografia de paisagem. A atenção não deixa de estar no acto violento mas, ao contrário do fotojornalismo, não existe uma visita à cena do crime, mas sim uma revisita. Depois dos *vestígios* estarem extintos, depois do local voltar ao que era antes de ser palco de um acto de violência, Sternfeld fotografa.

“I went to Central Park to find the place behind the Metropolitan Museum of Art where Jennifer Levin had been killed. It was bewildering to find a scene so beautiful ... to see the same sunlight pour down indifferently on the earth. As I showed the photograph of this site to friends, I realized that I was not alone in thinking of her when walking by the Met. It occurred to me that I held

something within: a list of places that I cannot forget because of the tragedies that identify them, and I began to wonder if each of us has such a list. I set out to photograph sites that were marked during my lifetime. Yet, there was something else that drew me to this work. I think of it as the question of knowability. Experience has taught me again and again that you can never know what lies beneath a surface or behind a façade. Our sense of place, our understanding of photographs of the landscape is inevitably limited and fraught with misreading.”¹⁷ (Sternfeld, 1997)

As fotografias do “On This Site” são, à primeira vista, espaços que parecem familiares, vulgares, que só o deixam de ser quando se lê o contexto. Esta ligação irónica entre a beleza e o pictorialismo de algumas fotografias, em contraste com a violência do acontecimento, é conseguida através da *ausência* - a *ausência* dos *vestígios*, a *ausência* humana. Este varrimento do crime na imagem faz com que as fotografias tenham outro tipo de *presença*, uma *presença* através do silêncio, tornam-se fotografias que apelam à memória e à consciência: uma América que não vê a realidade. As fotografias que contêm os vestígios físicos da tragédia fazem com que o espectador se sinta apenas uma testemunha do evento e não dá espaço para uma reflexão. Mais uma vez, há a prova de que estas fotografias são irónicas – a realidade tem mais impacto quando não está à vista, quando o espectador é obrigado a questionar-se.

¹⁷ Texto do livro – On This Site (1997), por Joel Sternfeld.



Fig 7 Joel Sternfeld Central Park, north of the Obelisk, behind the Metropolitan Museum of Art, New York, 1993

A luz e a cor são elementos muito bem pensados, sendo uma das características de Sternfeld: o uso da cor nunca é arbitrário.

Permite o espectador sentir-se dentro da cena, envolvido e consciente porque, para além da ausência humana, os ângulos escolhidos permitem uma visão baixa e ampla.



Fig 8 Texas Theatre, 231 West Jefferson Boulevard, Dallas, Texas, November, 1993

“On November 27, 1978, Dan White shot and killed Mayor George Moscone and then came down the hall and shot Supervisor Milk in this office. White had been denied re-appointment to the Board of Supervisors after a previous resignation, due in part to his disagreements with Milk.” (On this Site, 1997)

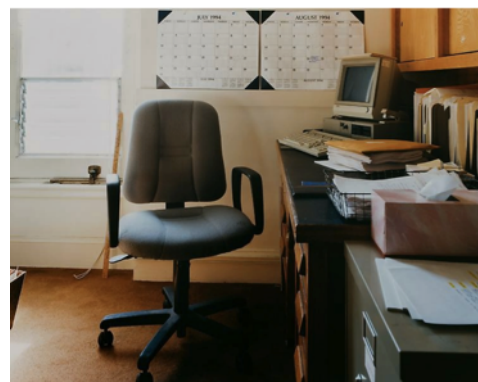


Figura 9

A escolha deste projecto em particular deve-se a várias características do mesmo acima enunciadas - a ironia, a ausência de *vestígios*, a subtileza e o contraste entre o belo e o violento. Joel Sternfeld consegue aproximar-se do impacto que Dorothea Lange e Walker Evans tiveram no espectador com as suas fotografias da F.S.A, sem a evidência e a violência da composição, mas com a subtileza e elegância das suas paisagens.

Paul Seawright

Paul Seawright nasceu em 1965, em Belfast na Irlanda e é professor de fotografia na Universidade de Ulster. Fotógrafo, realizou cerca de 14 projectos e seis monografias, entre eles “Sectarian Murder” (1988), “Police Force” (1995), “Belfast” (1997), “Hidden” (2002), “Invisible Cities” (2007) e o mais recente “Conflicting Account” (2009). As suas fotografias estão presentes nas colecções do Museu de Ulster, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, no Museu de Arte Contemporânea de Estrasburgo e no Centro Internacional de Fotografia de Nova York. A desumanização e controlo político na sociedade, em particular na Irlanda do Norte, é essencialmente, a temática dos seus projectos, caracterizados por uma análise visual alternativa dos locais e assuntos dominados pelos media. Em 2002 foi financiado pelo Imperial War Museum London (Inglaterra) como War Artist e afasta-se do contexto irlandês.

“Hidden” é o resultado da sua passagem pelo Afeganistão, composto por uma série de paisagens dos espaços que foram devastados pela violência dos ataques. Contrariando o sensacionalismo do fotojornalismo, geralmente atraído pelo espectáculo das ruínas, Seawright

responde a este desafio através da sua distinta abordagem estética, à semelhança do que fez com os seus outros projectos em Belfast e em outras cidades europeias:

“Seawright found a landscape both magnificent and desolate; sometimes unpeopled but infested with mines, beautiful but potentially lethal. the impressive body of work shown here reflects - and helps us reflect - on matters beyond appearance.” (Marina Valzey, Hidden, 2003)



Fig 10 Hidden, Paul Seawright, 2003



Fig 11 Hidden, Paul Seawright, 2003

Seawright afasta-se da imagem previsível, daquilo que o espectador espera ver num projecto sobre guerra: pessoas, sangue, violência, tons sombrios. Contrariando esta visão fotojornalística, o fotógrafo de Belfast representa os ataques no Afeganistão com desertos, paisagens silenciosas, sem pessoas, quase monocromáticas. Esta preferência pelo *hidden* (escondido), pela *ausência*, revela nas fotografias uma *false innocence* e um afastamento do exibicionismo e apela à reflexão. Apesar de não incorporar pessoas, estão presentes os seus fantasmas, a violência é representada pelo *silêncio* e *vazio* da paisagem. As cores e a linha horizontal que divide o céu do deserto conferem às imagens uma linha de conforto, uma calma estranha que deixa o espectador entrar na imagem. Esta repetição da linha do horizonte nas várias fotografias do deserto, assim como a escolha por uma tonalidade específica,

influenciaram o projecto “Trinta e Seis”, que procurou encontrar uma consistência nas imagens através do tom e da presença da linha do rio e da estrada. Conclui-se:

“The minefield provides a succinct and powerful means of conveying this lingering threat and menace, but unlike many of Seawrights other landscapes, enables him to suggest a force and deadly threat beyond and opposed to the beauty. The violence in these landscapes of minefields is still to come, present but hidden, primed, a future devastation.” (Durdin, Hidden, 2003)

Mikael Levin

Mikael Levin, fotógrafo franco-americano (1954), estudou no Williamns College e no Hampshire College, revela-se um apaixonado pela relação tempo-espaço, consistente na utilização do preto e branco, dizendo ser a única forma de captar a luz. Possui diversos projectos fotográficos que resultam em instalações com vídeo, como é o caso do mais recente projecto exibido em Portugal “Cristina's History”. Nesta reflexão, o enfoque recai nos seus livros. Nos últimos projectos explorou vários assuntos: paisagem, arquitectura, street photography, nacionalismo, tempo e percepção, história e inscrição. O seu primeiro livro é o “Silent Passage” (1985-88); “Pleasant If Somewhat Rude Views” (2005); “War Story”(1995) e “Cristina's History”(2009).

“War Story”, apresentado em 1995-96 no Museu de Arte e História do Judaísmo, é uma análise mais global do que foi realizado em “Trinta e Seis”, sendo uma referência para o mesmo, considerando a abordagem ao Holocausto. Meyer Levin, pai do fotógrafo foi a base para este projecto sobre a memória e a Segunda Guerra Mundial. Meyer foi correspondente de guerra e escritor, Levin utiliza os textos do seu pai e do amigo Eric Schwab para fotografar as paisagens do “War Story”. Entre 1944 e 1945, Meyer Levin e Eric fazem uma viagem de jipe por toda a Europa, na qual Mikael segue a história que o pai deixou neste itinerário, culminando no livro “In Search”. São fotografados os locais que descritos criam uma narrativa. Em “War Story” é apresentado o resultado de duas viagens com 50 anos de diferença, uma relação entre o passado e o presente, entre a visão do pai e do filho, do que foi a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto. À semelhança do “trinta e seis” este projecto é sobre uma tragédia mas é, simultânea e especificamente, autobiográfico, através do uso da

memória, da relação entre passado e presente - um passado trágico e o presente reflexivo. Como sintetiza Ellen Handy:

“This book is about the problems of retrospection faced by the postwar generations and it does not seek to explain how a highly civilized nation was seduced by the siren song of Nazis, and sailed its ship so dramatically onto the rocks, plunging a whole society into previously unimaginable evil.”¹⁸



Fig 12 Installation view, Haus am Kleistpark, Berlin, 1998

A obra é composta por 50 fotografias acompanhadas pelos textos que Meyer Levin escreveu, a preto e branco, sendo curiosa a justaposição do texto à proporção da fotografia. Mikael Levin utilizou o texto ao lado das imagens, da mesma forma de Sternfeld em “On This Site”. No entanto, existe uma diferença de escala e estratégia, ou seja: os textos são combinados com a imagem num formato semelhante ao de uma B.D, provando a necessidade de contar uma história, mais do que contextualizar as paisagens, o texto tem o mesmo valor que as fotografias. “War Story” é sobre como contar uma história, reflecte acerca da aptidão de tornar memórias em histórias, bem como da vulnerabilidade de uma fotografia e a sua capacidade de ser intemporal. Esta clara relação com o conceito de memória é comprovada pelo autor:

¹⁸ <http://www.mikaellevin.com/bibliography/Handy.html>

“This was not a documentary project, I wasn't out to do a historical photographic survey of important battle fields. I wanted to do a personal journey and investigate what memory is on a personal level.” Mikael Levin¹⁹

Dirk Reinartz

O alemão Dirk Reinartz (1947) realizou, também, um projecto fotográfico relacionado com os campos de concentração – *Deathly Still* (1995). O autor em questão estudou fotografia com Otto Steinert, na Folkwang School localizada em Essen. Morreu numa viagem a Berlim no ano de 2004. Reinartz focou-se, essencialmente, em temas sociais e retratos de artistas e o seu trabalho de reportagem apareceu em várias revistas – *Fortune*, *Life*, *Der Spiegel* e *Zeit-Magazin*. A partir de 1985 começa a publicar a sua obra em livro, em 1974 realiza uma série em Nova Iorque, e em 1992 a primeira edição de “*Artist Portraits*” é publicada. Em 1998, juntamente com Richard Serra, apresenta “*Torqued Ellipses*” com as fotografias das instalações do escultor.

“*Deathly Still*” surge a público em 1995, 50 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, à semelhança de Mikael Levin. Mas, nas paisagens de Reinartz os vestígios são evidentes, não há qualquer intenção de ser subtil. Após sete anos o fotógrafo reúne uma série composta por duzentas fotografias a preto e branco de vinte e quatro ruínas dos campos de extermínio. Todos estes espaços, violentamente, marcados na memória de milhares de pessoas tornam-se lugares, através da história e através da fotografia.

¹⁹ http://www.mikaellevin.com/war_story.html



Fig 13 Deathly Still – Dirk Reinartz 1995

Conclusão

Os dois primeiros fotógrafos referidos, Sternfeld e Seawright, utilizam a ausência de vestígios propositada, o que transporta o espectador para outro tipo de atenção e consciência, devido a uma “nova” abordagem de um assunto explorado pelos media e do conhecimento geral. A utilização do texto por parte do Sternfeld não desvaloriza as fotografias, apenas as encaminham para outro espaço mais reflexivo. Por outro lado, Mikael Levin utiliza o texto com outro valor, o de contar uma história, utilizando os textos na primeira pessoa e colocando-os estrategicamente ao lado das paisagens que se relacionam. A criação de uma estética, de uma consistência visual entre as imagens é fundamental para a leitura do projecto, principalmente nestas paisagens silenciosas em que o espectador deve entrar e passar de testemunha a interveniente na “história”.

Em suma, todos os quatro fotógrafos explorados no “Estado da Arte” têm uma ligação com o projecto aqui apresentado, “Trinta e Seis”: abordam a morte, a violência e a tragédia

através de fotografias de espaços e não de pessoas. A memória de um espaço é registada e esse espaço torna-se lugar através de uma história.

MEMÓRIA, PAISAGEM SIMBÓLICA E RETRATO

3.1 Memória e Memorial - A fotografia como preservação da memória

A memória caracteriza-se pela possibilidade de conservação e reprodução de impressões sensoriais, vivências psíquicas, imagens mentais e elaborações intelectuais. Sinónimo de lembrança e reminiscência, pode estar relacionada com o espírito, alma, recordação, invocação de alguém que desapareceu da vida²⁰. O memorial é, por sua vez, relativo à memória, que diz respeito a uma memória particular, um objecto que existe em memória de.

O memorial construído em homenagem às 59 vítimas da tragédia de Entre-os-Rios é da autoria do escultor Laureano Ribatua, com doze metros de altura e dez toneladas de peso é a maior escultura em bronze realizada em Portugal. O Anjo de Portugal, como é denominado, situa-se na margem do Rio Douro, junto à réplica da ponte Hintze Ribeiro. Dentro de uma pequena sala de paredes altas, na base do Anjo, estão os cinquenta e nove retratos das vítimas, assim como os seus nomes completos. Estes retratos têm cerca de dez centímetros de altura - fotografias que os familiares cederam, essencialmente do tipo passe. O local é público e possui, ainda, um espaço para acender velas em memórias dos falecidos e um poema numa das paredes, da Teresa Ribeiro Reis²¹.

20 Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Braga, Maio 2011. Edição Século XXI

21 "Nada seca tão depressa como uma lágrima

E porque toda a dor é um parto.

O amanhã a semente

Esperança renovada no supremo vigor

Das asas de um anjo

Que observa os ausentes



Fig 14 – Anjo de Portugal, - Memorial em homenagem às 59 vítimas da queda de ponte de Entre os Rios



Fig 15 – Retrato de uma das vítimas, que se encontra no memorial



Fig 16 – Fotografias do álbum de uma das vítimas – Helder Martins

E te espera na terra arável do sonho.

Triunfo e Glória”

Teresa Ribeiro Reis (2003)

As miniaturas da realidade, como Sontag refere, dão ao espectador a possibilidade de ter em objecto uma memória. O carácter mimético da fotografia, que permite a representação de um parente, impulsionou o uso amador da fotografia, principalmente na construção dos álbuns que sustentam a “história familiar”, como explorado na obra “On Photography:

“É sobretudo um rito social, uma defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder. O primeiro uso popular da fotografia estava relacionado com a comemoração de realizações de indivíduos enquanto membros de uma família (bem como os outros grupos) (...) As câmaras acompanham a vida familiar.”
(Sontag, 1986, p.18)

Não há uma família que não capture os momentos marcantes, os rituais, o crescimento de uma criança, os primeiros passos, são momentos que devem ser registados. Há esta necessidade de acompanhar a história de família através da fotografia, mas também pela razão já referida anteriormente, de querer “imortalizar” [o Homem], de “salvar o ser pela aparência”²² (André Bazin, em Margarida Medeiros p.36). A autora complementa:

“A crença na imagem radica assim numa necessidade mágica, que identifica objecto com o seu modelo e procura repor a integridade do Ser contra a ameaça da sua dissolução.” (Margarida Medeiros, 2010 p.36)

A preservação da vida, com o conservar de momentos e o conservar de identidades, da memória de alguém através do retrato, são grandes razões para o uso massivo da fotografia. Os momentos são registados como uma prova do que aconteceu, os retratos identificam e preservam na memória um Ser que é mortal.

Como já foi referido, esta necessidade de preservação da vida não é algo de novo: as sociedades antigas criavam monumentos para que determinado acontecimento ou personagem não fossem esquecidos:

“As sociedades antigas encontraram um meio de fazer com que a memória,

²² Citação do crítico de cinema André Bazin (1918-1958) no livro de Margarida Medeiros – Fotografia e Verdade (2010)

substituto da vida, fosse eterna e que, pelo menos, a coisa que falava da Morte fosse ela própria imortal: era o Monumento.” (Barthes, 1980, p.104)

Os memoriais podem ser construções, objectos ou fotografias, referindo-se a uma ou várias pessoas. O uso da fotografia é imprescindível para a identificação do memorado, assim como noutros locais mais comuns de culto como o cemitério e outros altares.

3.1.1 Pós-memória

A pós-memória é um conceito relativamente recente, que neste projecto é abordado com o intuito de perceber se o *trinta e seis* pode ser considerado um produto da segunda geração de pós-memórias.

Marianne Hirsch²³ descreve a *pós-memória* como o conhecimento transmitido entre gerações, histórias de uma geração que se transmitiram às gerações que nasceram após os acontecimentos dessa mesma história. Assim a autora afirma:

“Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.”

A autora centra-se no contexto do Holocausto defendendo, através da leitura de obras de literatura e artes visuais da *postgeneration*, que estas gerações seguintes produzem as suas obras com base em *pós-memórias* criadas a partir das memórias dos sobreviventes. Existe um sentimento de protecção e propriedade, o que é referido como *the guardianship* após uma série de actos de transferência intergeracional de acontecimentos traumáticos. Eva Hoffman, um dos elementos dessa segunda geração afirma que:

²³ Marianne Hirsch, natural da Roménia, é professora na Universidade da Columbia e vice-presidente da Associação de Língas Modernas da América. Autora de vários livros, como: - *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Columbia University Press, 2012). <http://www.columbia.edu/~mh2349/>

“The guardianship of the Holocaust is being passed on to us. The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection.” (Eva Hoffman citada por M.Hirsch, 2012)

Na tese de Jenna Altomonte²⁴ é sublinhada a importância de separar o conceito de memória do de *pós-memória* - a *memória* faz parte de uma colecção de recordações, imagens virtuais de um determinado acontecimento que se viveu e testemunhou; a *pós-memória* consiste no resultado da transferência desse testemunho:

“a contemporary space for remembering the events of the Holocaust without contaminating the direct memory of the survivor” (Altomonte, Jenna, 2009 p.14). A autora cita, ainda, Marianne Hirsch:

“postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and created...memory is more connected to the past [versus postmemory]. (Hirsch, Family Frames, citada por Altomonte, Jenna, 2009)

Apesar da definição apresentada, o conceito de postmemory ainda levanta várias questões relacionadas com o que Sontag denominou de *pain of others*: O que devemos às vítimas? A síndrome da segunda geração é semelhante a todos os que se expressam? Existem diferenças entre o grau de parentesco? Todas estas questões encontram-se em estudo: neste ensaio, o objectivo é entender a base do conceito e a sua relação com a fotografia.

Para a segunda geração, a fotografia materializa a memória, assim:

²⁴ Jenna Altomonte, aluna da Universidade de Ohio e autora da tese - The Postmemory Paradigm: Christian Boltanski's Second-Generation Archive, 2009.

“Since photography is vital to postmemory experience, the second- generation utilizes the image as a constructive mechanism for “materializing memory.” (Altomonte, 2009 p.26).

A falta de um testemunho directo do evento faz com que a fotografia seja usada como o ‘objecto’ que liga a história entre as duas gerações, permite uma viagem no espaço do evento, permite ‘ver’ o inimaginável. (Hirsch, 2012, p107).

A fotografia, neste contexto, é um testemunho directo do evento ou, como Sontag refere, a ‘prova’ do que aconteceu, mas é também um simulador, simbolizadores do Holocausto. Através das fotografias do evento traumático, a segunda geração da *pós-memória*, usa-as como *source of witnessing*, através de um adoptar de testemunho, ou seja, não existe um testemunho fiel ao evento mas uma apropriação. (Altomonte, 2009, p26)

“More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic “take.” The retrospective irony of every photograph, made more poignant if violent death separates its two presents, consists precisely in the simultaneity of this effort and the consciousness of its impossibility.” (Hirsch, 2012, p115)

Como referido no primeiro capítulo, Sontag e Barthes relacionam a fotografia com a morte, referindo o ‘regresso do morto’ e o ‘memento mori’. No entanto, nas fotografias do Holocausto, segundo Hirsch, existe simultaneamente uma tentativa de reanimar um passado e a consciência dessa impossibilidade, com os fantasmas bem presentes.

3.2 Paisagem simbólica e retrato

3.2.1 Paisagem

A origem do termo paisagem ou, mais precisamente, de landscape, teve lugar no final do século XVI, na pintura holandesa, aquando da designação de uma área ou região de land. Landscape era o oposto ao retrato na pintura, também associada a outros termos como seascape e cityscape. No entanto, esta distinção nunca foi muito respeitada, sendo tudo considerado landscape. Na Holanda, no séc.XVII, surgem as primeiras pinturas de paisagem, mas estas não respondiam a qualquer necessidade social, foram desde o início uma actividade independente.

A paisagem começou a ganhar terreno, no mundo da arte, como a pintura no final da idade média, foi valorizada pela capacidade representativa e sucederam-se cânones de representação, como por exemplo a noção de profundidade, através do ponto de fuga e os princípios da perspectiva criados pelos arquitectos, Filippo Brunellschi (1377-1446) e (Leon Battista Alberti 1404-72).



Fig 17 Rafael: *A Escola de Atenas*, 1509. Vaticano

Igualmente, neste período dá-se importância à pintura de paisagem como testemunho, onde os detalhes eram relevantes, as sombras, os céus e pormenores nas montanhas, começaram a ganhar um peso enorme na pintura através da técnica a óleo recentemente desenvolvida. Berger, em relação a esta questão diz que esta tradição que se desenvolveu nesta altura, veio definir o que se entende como semelhança pictural; a pintura a óleo existiu como técnica predominante na pintura entre 1500 e 1900, e foi mais tarde substituída pela fotografia.

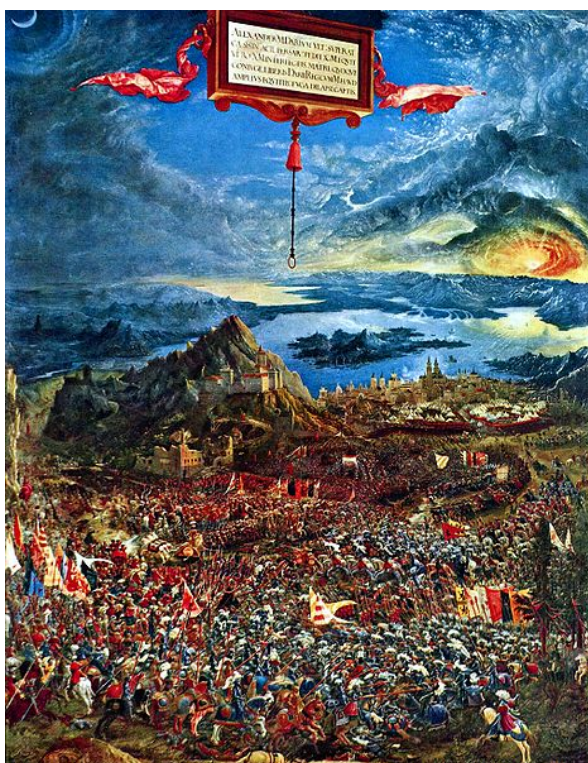


Fig 18 «Paisagem panorâmica», Escola do Danúbio: A Batalha de Alexandre em Isso de Albrecht Altdorfer, 1528-1529

Como um género, a paisagem surge no final do século XV. No entanto foi, durante séculos, vista como um género de menor importância na arte. As pinturas de paisagem tinham, na maioria, uma função descritiva e em alguns casos serviam para sustentar o simbolismo cristão através de histórias e mitos. Era frequente que as paisagens, principalmente as que serviam como fundo ou cenário, representassem as terras dos agricultores, as paisagens significavam “posse”, como Berger defende:

“Ter uma coisa pintada e colocada numa moldura não é diferente de comprá-la e pô-la em casa.” (Berger, 1990, p.89).

Entre o séculos XVII e XVIII a paisagem surge como tema e o Romantismo, o sublime e as paisagens dos jardins ingleses como característicos da época; já no século XIX surge a fotografia e, conseqüentemente, visões diferentes em relação à paisagem descritiva: Constable²⁵, o objectivo e Turner²⁶, o poético.²⁷

25 John Constable (1776 – 1837) um pintor londrino do séc XIX inserido no movimento do romantismo.

26 William Turner (1775-1851), igualmente, natural de Londres e pintor do romantismo.



Fig 19 – John Constable, Wivenhoe Park, Essex, 1816



Fig 20 - Joseph Mallord William Turner, *Keelmen Heaving in Coals by Moonlight*, 1835

O uso da imagem vai-se desenvolvendo, quer seja na pintura ou na fotografia e, com a indústria no século XX inicia-se o uso da imagem de forma massiva em jornais, revistas e livros e, mais tarde, através do imediatismo e mimetismo da fotografia, fazendo com que esta substituísse a pintura e fosse vista como uma ferramenta para a reportagem; em 1940, ganha um lugar no MoMA pela capacidade de contar histórias.

A fotografia rapidamente se tornou um instrumento valioso nas mãos das diversas instituições, como uma forma de poder, no entanto, e de volta à paisagem, é importante perceber que esta teve um longo percurso antes da fotografia. A forma como é decodificada

27 <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg57/gg57-over1.html#jump>

uma paisagem, teve início na pintura e no Renascimento criaram-se os cânones, tais como a perspectiva, o ponto de fuga e a regra dos terços, que se foi desenvolvendo até culminar no realismo e perder a batalha com a fotografia.

A paisagem teve vários percursos, desde a sua função meramente descritiva, ao pictorialismo, ao romantismo, ao sublime, ao lado poético e simbólico até chegar ao que a pintura fez com o realismo, a representação da vida social - rural e urbana.

3.2 Fotografia sobre uma tragédia

“History turns space into place” Liz Wells²⁸

A partir desta frase, Liz Wells discute várias questões da fotografia relacionadas com o tempo e com o espaço ou de uma forma mais geral, o contexto da fotografia. O fotógrafo e escritor David Bate, num dos capítulos do seu livro “The Key Concepts Photography”, “Photography as Historical Objects”, refere:

“All photographs are produced within a context. A photographer works with materials (camera, computer, prints, etc.) within a definite social place and time.” (Bate, 2009)

Tanto Bate e Wells usam o termo history como o contexto ou as circunstâncias que suportam a obra fotográfica. Este contexto pode designar uma posição social, ideológica, sócio política e económica mas também uma história que o fotógrafo intencionalmente invoca; o termo história pode ter ainda outras designações, nomeadamente como referente, assunto, ou ainda o que Roland Barthes denominou de *connotation* – interpretações culturais do que está (noema) na fotografia. (Bat, 2009, p.17). No entanto, o enfoque aqui seleccionado

28 Liz Wells escreve e dá palestras sobre práticas fotográficas, é autora de vários livros e artigos, como por exemplo The Photography Reader (2003) e Photography: A Critical Introduction, 2004, a sua publicação mais recente é o Land Matters (2011) – uma das principais referências deste ensaio.

é na história como assunto da fotografia, numa história traumática invocada na fotografia. Fotógrafos como Joel Sternfeld e Mikael Levin (explorados no quarto capítulo) são o exemplo de como o contexto é fundamental em algumas obras fotográficas. Existe, como em toda a fotografia, um tempo, um espaço associado ao que está lá, mas esta informação é limitada por um texto que acompanha as fotografias com o contexto trágico. Partindo de uma história que condiciona a aura da fotografia, o espectador já não vê uma vulgar paisagem, mas sim uma paisagem com história, que o leva a fazer uma viagem por cada pormenor da paisagem e imaginar a “*pain of others*”²⁹.

3.3 Retrato

O retrato é, normalmente, definido como a imagem de uma pessoa, representada através de pintura, fotografia, desenho, escultura, literatura ou outra representação artística. É a descrição de uma figura, do seu carácter, das suas qualidades físicas e morais. Em conformidade com o acima descrito:

“pour faire un portrait, il faut bien exprimer le véritable tempérament, le caractère distinctif, l'air et la physionomie des personnes, de manière à y lire ce qu'on lit sur le visage même de la personne vivante.” (Dom Bernety – Dictionnaire Portatif de La Peinture, 1756)

Com o antropocentrismo do Renascimento, o retrato ganha outra importância e representatividade - príncipes, membros do clero e da burguesia encomendavam os seus retratos, que tinham um enorme peso a nível social, pois marcavam a sua posição. Podiam ser individuais ou de grupo, como as famílias, mas tinham sempre um interesse de posicionamento social. O retrato sempre foi um objecto de identificação e representação de uma pessoa, esta representação é a de uma figura que, habitualmente, na fotografia, se encontra viva, ao contrário da literatura. Independentemente do tipo de retrato, a identidade está subjacente, a função é, e sempre foi, identificar um sujeito, que se desenvolveu até chegar a um uso universal e massificado. Esta massificação deve-se à possibilidade de reprodução que a fotografia permite. As miniaturas que os retratistas faziam eram demoradas, caras e

²⁹ Susan Sontag, *On Photography*, 1977

consideradas um luxo. Com a fotografia houve o que John Tagg chama de *democracy of the image*. A fotografia de retrato veio impulsionar a fotografia como uma indústria comercial e permitir o uso variado do retrato seja ele familiar, unifamiliar ou *known*. Considerando o conceito de retrato e paisagem, o retrato afirma-se como a representação de uma figura e a paisagem a de um espaço:

“A portrait of a person stands in for that person when they are absent and a landscape reminds the photographer of a place they once visited” (David Bate, 2009)

3.4 A representação de uma figura através da paisagem

Na fotografia, o retrato pode estar subjacente a uma dimensão simbólica, ligada a uma época, profissão ou sociedade. Pode constituir um simples retrato de uma figura com uma pose típica de estúdio, mas no retrato é constante a representação de uma imagem colectiva. Através o retrato, o fotógrafo transmite não só os traços distintivos de uma determinada pessoa, mas também fenómenos sociais importantes. Toda esta questão sobre a representação no retrato foi explorada por teóricos, Margarida Medeiros revela:

*“A representação do Outro ou de si surge pois como uma manifestação de uma presença no mundo, como um ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente o recriar e restaurar.” (Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo*, 2000, p36)*

Já na pintura, a representação - seja ela de um espaço, pessoa, ideia – constituía a sua função principal. Mais tarde, a fotografia herdou essa função, acrescentando-lhe outras características que a tornaram um objecto imprescindível no âmbito d comunicação social. No contexto do ensaio em questão, se o propósito de todos os retratos é o de representar ou identificar alguém, só é possível fazê-lo através do retrato? Ou existe um retrato sem figura?

Alexander Rodchenko³⁰ levantou uma questão semelhante, relativamente ao que ele chamou de *synthetic portrait*, considerando o que alguns defendem – um retrato só pode ser

30 Rodchenko, Alexander (1891-1956), artista russo, conhecido como um dos fundadores do construtivismo e design Russo.

feito através da pintura e não da fotografia, a fotografia é um registo do momento – Rodchenko não discute mas afirma: “*the photograph presents a precise moment documentarily*”³¹ e que na altura em que apareceu a Mona Lisa, não existia a fotografia, ter um retrato pintado é algo que não está acessível a toda a gente, enquanto que snapshot todos têm. Foi isto que o autor respondeu quando se deparou com a questão de fazer um retrato de Lenin – existem milhares de snapshots e todos elas falam um pouco da personalidade: não há um retrato síntese mas há uma síntese.

“Crystalize man not by a single “synthetic” portrait, but by a whole lot of snapshots taken at diferente times and in diferente conditions. Pain the truth. Value all that is real and contemporary. And we will be real people, not actors.” (Rodchenko, 1928)

A representação implica, ainda, outros conceitos de significação, como referido anteriormente, através de Phillippe Dubois que apresenta a tríade de Pierce como explicação da forma como é realizada a interpretação de uma imagem. Estes termos permitem, por exemplo, ao espectador identificar o que é um retrato e o que é uma paisagem, bem como o que neles está presente através de índices, ícones. O que está para além da fotografia é possível identificar através de símbolos: ou seja os símbolos não necessitam de ter uma analogia com o objecto que representam.

Sternfeld, nas suas fotografias, em “On this Site”, utiliza espaços vulgares, paisagens, que falam sobre algo trágico, mas que representam, também, as vítimas dessa tragédia. Mikael Levin representa a morte de milhares de pessoas no Holocausto, através de paisagens sem qualquer código que remeta para o espaço do Holocausto. No entanto, estes dois fotógrafos têm algo em comum: o uso de um espaço e através da história/contexto dão uma simbologia às fotografias; simbolicamente representam a dor, tragédia, vítimas, familiares, entre outros. Como concluído na obra “On Photography”:

“As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos.” (Sontag, 1977)

31 Alexander, Rodchenko – Against The Synthetic Portrait, For The Snapshot. 1928. p238

CAPÍTULO IV

4.1. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO: PROJECTO “TRINTA E SEIS”

4.1.1. Introdução

A proximidade do assunto apresenta-se como uma das razões para a realização do projecto, respeitando várias fases de pesquisa. Dentro da metodologia aborda-se não só esta pesquisa, mas também o processo de registo fotográfico, assim como a técnica e equipamento utilizado e por fim os problemas e soluções encontradas.

4.1.2. Pesquisa

Visitas, levantamento e negociações entre o fotógrafo e as famílias:



Fig 21 “Altar” construído num dos quartos das vítimas, 2012



Fig 22 Casa abandonada, família Moreira



Fig 23 Ana, a geração seguinte



Fig 24 André, a brincar no quarto do irmão que morreu na tragédia

A pesquisa para este projecto teve início na casa da família Martins, da qual se retiraram algumas informações acerca deste núcleo: Fátima Martins tem 50 anos, perdeu a mãe, o filho e o irmão na tragédia. Após algumas sessões de apoio psicológico tomaram uma decisão – engravidar. André e Ana são o casal de gémeos que nasceram após a tragédia, entre

conversas foi-se percebendo que falar novamente na tragédia após estes dez anos, era importante para esta família. A relação com a Sr^a Fátima Martins permitiu recolher uma série de contactos importantes que conduziram à visita a outras famílias. O decorrer destas visitas permitiu um levantamento de mais informação e uma negociação entre o fotógrafo e os familiares das vítimas. Este processo consistia na explicação dos objectivos do projecto e, em visitas posteriores numa técnica de *repérage* do espaço.

Paralelamente, procedeu-se a outro tipo de pesquisa, a recolha documental de jornais, revistas e toda a informação online disponível. Da mesma forma, através do memorial, reuniram-se todos os nomes e retratos das vítimas. Esta informação permitiu a construção de uma lista com o nome e a fotografia da vítima, de modo a serem identificadas pelos vizinhos e/ou conhecidos.



Fig 25 Jorge Carmo, Ponte Hintze Ribeiro, 2001



Fig 26 Lusa, Ponte Hintze Ribeiro, 2001



Fig 27 Manuel Roberto, Arquivo, Lusa

Os contactos estavam reunidos, levanta-se o primeiro problema: entrar nas habitações das vítimas. A maioria das famílias visitadas recusou falar sobre o assunto e, conseqüentemente, impediu a entrada nos espaços a fotografar. Posto isto, foi necessário um afastamento provisório das casas dos familiares e um repensar do projecto. O objectivo inicial de fotografar todas as casas das vítimas desaparecidas começa, neste ponto, a ser questionado.



Fig 28 Reprodução de uma revista da altura, retratos das vítimas.



Fig 29 Retratos das vítimas no memorial

Esta aproximação às famílias fez com que se recolhessem uma série de informações, opiniões criadas pela população, característica de um meio rural como Castelo de Paiva, como, por exemplo, o facto de a maior parte dos familiares não gostar, nem visitar o memorial ou a existência de uma série de conflitos entre as famílias envolvidas causadas pelo dinheiro da indemnização. Foi perceptível, também, a mudança da Associação de Apoio aos Familiares das vítimas para um Centro de Apoio Temporário (CAT) para crianças desfavorecidas vindas de outros pontos do país – facto que não agradou muitos habitantes. Não beber água da torneira ou comprar peixe vindo do Rio era frequente nos primeiros tempos após a tragédia, bem como a crença, por parte das crianças, de que os seus familiares tinham morrido:

“(...) o avô não estava morto, pensava que tinha batido com a cabeça nalgum sítio e que ficou amnésico, por isso não voltava para casa. (discurso de um dos familiares de vítimas).

4.2.2. Outros autores que trabalharam o tema: Dulce Maria Cardoso e João Mário Grilo

Este tema interessou outros autores, os quais encontramos ao longo da pesquisa. O livro de Dulce Maria Cardoso³², “Até Nós”, uma colecção de histórias que inclui a “Não Esquecerás”, referente a esta tragédia, localizando-se num cenário que só uma das vítimas o poderia descrever, baseado neste livro, há um filme a ser desenvolvido e realizado por João Mário Grilo³³. Existem, ainda, artigos e outros estudos (teses)³⁴ sobre a queda da Ponte, o que prova que este assunto é frequentemente questionado e que reflecte a “necessidade” em “falar” no mesmo, por outro lado, importa referir a saturação nos familiares e amigos das vítimas, aquando do abordar do assunto

32 Dulce Maria Cardoso (1964), escritora natural de Trás-os-Montes, licenciada em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa, escreveu argumentos para cinema e também escreveu contos, entre eles o “Até Nós” em 2008.

33 João Mário Grilo (1958), licenciado em Sociologia e doutorado em Ciências da Comunicação. Tem publicado vários artigos sobre cinema, é Realizador de cinema, desde 1978, com 14 filmes realizados, longas-metragens de ficção e documentário.

34 FERREIRA, Cristiana – O comportamento humano e o processo de luto na tragédia de Entre os Rios. Universidade de Aveiro. 2006

4.2.3 Registo fotográfico

4.2.3.1 Processo digital: dos interiores aos exteriores das casas

O registo fotográfico, como explicado anteriormente, teve início nas casas das vítimas e no memorial, nesta fase inicial de *repérage*, era necessário um acesso mais imediato às imagens que facilitasse a exploração do espaço e uma aproximação aos familiares: utilizou-se a fotografia digital para este registo mais rápido e exploratório.

O uso do digital facilitou imenso a aproximação aos familiares, visto que durante esta fase de *repérage* era essencial que os mesmos vissem as fotografias para estabelecer uma relação de maior confiança. Foram, inclusivamente, entregues provas fotográficas às famílias envolvidas. No entanto, como já foi referido, houve um afastamento dos familiares, a solução encontrada foi a de fotografar os exteriores das casas das vítimas, assim como os espaços que as rodeiam, continuando com a ausência da figura humana.

O objectivo mantém-se: fotografar o silêncio e vazio que se viveu (e ainda vive) nestes espaços durante os dez anos, mas acrescentando o facto de que algumas famílias não se sentem à vontade para falar no assunto, e de manterem o silêncio em relação à forma como viveram o luto.

4.2.3.2 Processo analógico: o percurso do autocarro

Aos poucos o projecto foi-se afastando, fisicamente, das casas das vítimas: isto permitiu a chegada à paisagem simbólica. As atenções focam-se no percurso do autocarro, na estrada e no rio. As zonas outrora percorridas para chegar a casa dos familiares são agora pensadas como possíveis paisagens, pois o percurso é o mesmo que o autocarro fez e faria se não fosse pelas águas do rio.



Fig 30 Vista para o Rio Douro a partir da freguesia mais afectada pela tragédia



Fig 31 Uma das estradas a ser percorrida pelo autocarro

Nesta fase há uma maior preocupação com a técnica e equipamento utilizado. Inicia-se, aqui, a utilização do equipamento analógico, com recurso a uma máquina de médio formato, apoiada por um tripé. O percurso do autocarro é estudado com base nas moradas das vítimas e nas estradas existentes há dez anos atrás.

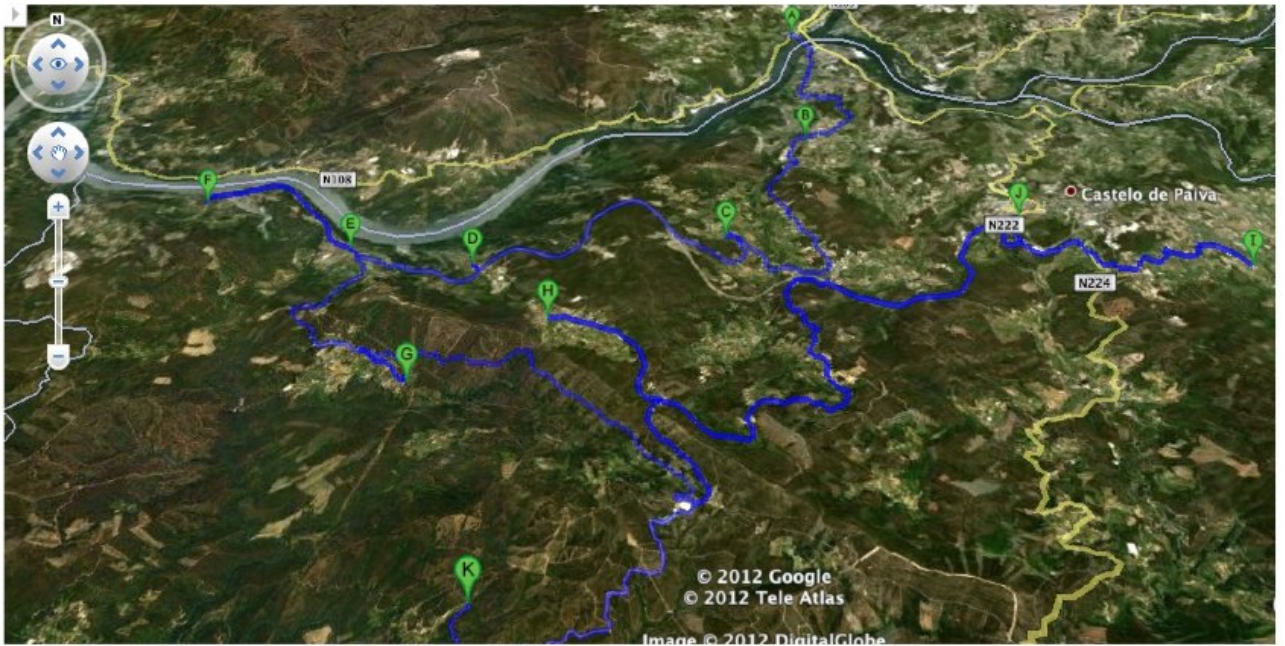


Fig 32 Percurso que o autocarro faria para distribuir todas as pessoas que iam no autocarro, percurso desenhado consoante a morada das vítimas.

Para além do percurso feito pelo autocarro, há um enfoque no espaço que envolve a ponte Hintze Ribeiro e o memorial.

Estas imagens são pensadas como contexto - o anjo, o tabuleiro da ponte, os pilares e o areal são nesta fase bastante explorados. Com a consciência de que são só espaços, de que podem ser paisagens de qualquer outro ponto do país, há a necessidade de as contextualizar. O contexto destas paisagens dar-lhe-á automaticamente outro significado.



Fig 33 As pontes que ligam Castelo de Paiva a Entre os Rios, 2012



Fig 34 Entrada para o memorial, Entre os Rios



Fig 35 Margem do rio Douro onde retiraram o autocarro



Fig 36 Memorial

4.2.4 Processo analógico: do rio ao mar, as margens e os retratos

A insatisfação com o carácter fotojornalístico das fotografias com vestígios da tragédia (ponte, anjo, autocarro) levou a explorar uma paisagem mais silenciosa e poética. Dando seguimento ao processo analógico, já com o formato e filme definidos, partiu-se para a exploração da paisagem envolvente. A evidência dos vestígios na paisagem, deu lugar a um lado mais metafórico e simbólico. Depois de vários percursos efectuados pelas margens do rio e das estradas, foi-se canalizando os espaços mais relevantes. Espaços que, de certa forma, estão relacionados com a tragédia, espaços-testemunha, que foram, progressivamente, transformados em paisagem simbólica. As consequências da ausência física dos trinta e seis corpos são tidas como ponto de partida para a definição dos espaços a serem fotografados.

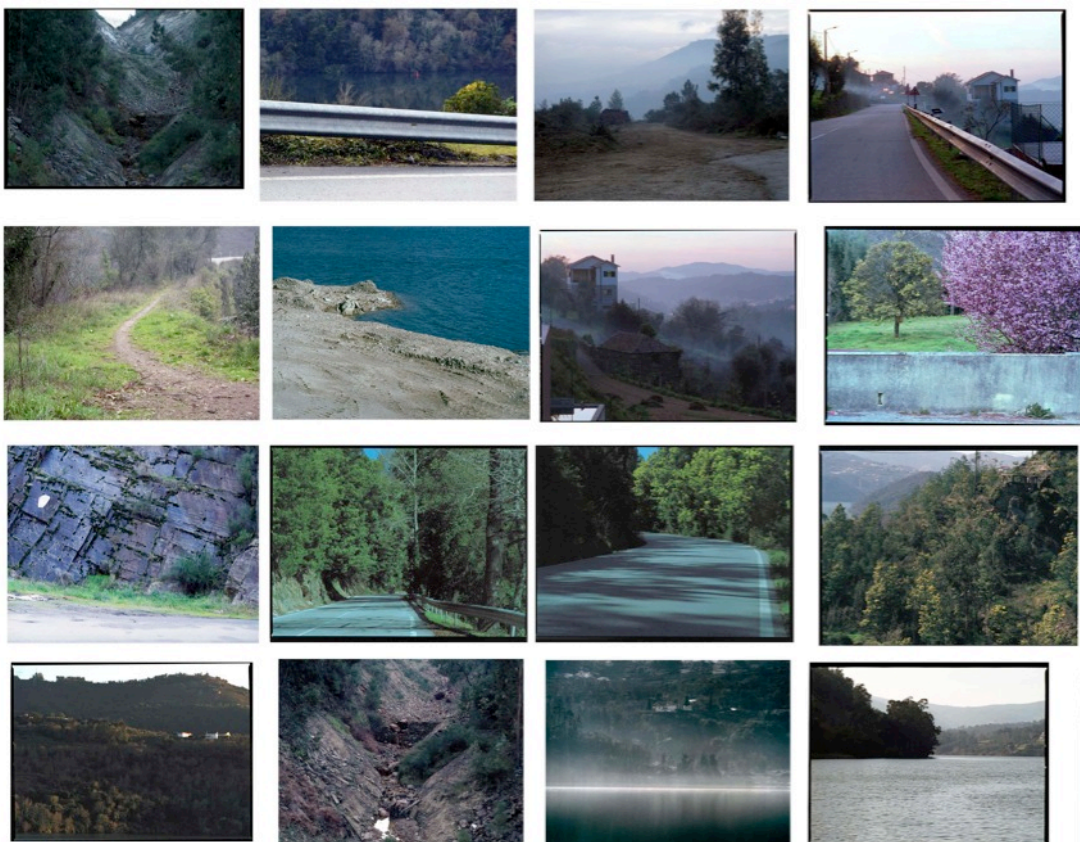


Fig 37 Provas realizadas com a Hasselblad 501cm, 6x4,5, margens do rio Douro.

Dada esta exploração das potencialidades metafóricas da paisagem, verificou-se que as mesmas necessitavam de uma consistência lógica. A linha da estrada e do rio são pontos constantes nas fotografias, assim como a ausência do céu. Estes aspectos ajudaram na edição das fotografias, mas só mais tarde foi possível estabelecer uma carga poética e dramática através da escolha da luz e tonalidade. Com os espaços escolhidos, com o estabelecimento de uma linha de ligação entre as paisagens, faltava agora insistir no espaço até perceber qual a melhor luz, enquadramento e composição para a fotografia.

Os retratos presentes no memorial estão em más condições devido à humidade do local. Este facto, fez com que estes retratos fossem repensados, com o tempo e a água estão a degradar-se e, mais uma vez a água destrói. As características individuais de cada vítima vão-se desvanecendo, no entanto, a presença da figura é indiscutível. À semelhança das paisagens, há uma *presença e ausência de vestígios* nestes retratos. Deste modo, chegamos rapidamente à conclusão de que, independentemente da degradação da fotografia todos reconhecem estes retratos, a imagem está desvanecida, assim como a memória, mas continua a ser representativa. Construiu-se um painel com os trinta e seis retratos para funcionar com as paisagens simbólicas, mas este teste não foi satisfatório, uma vez que a presença dos retratos teria de ser mais subtil.



Fig 38 Painel realizado com uma parte dos retratos das vítimas cujo os corpos não apareceram

Este projecto foi progressivamente transformado em interpretações de um espaço, num conjunto de metáforas que tem como objectivo não só representar a terrível *ausência* dos trinta e seis corpos, mas também deixar espaço para o espectador viajar pelas margens do rio, uma viagem “*catártica*”.

4.2.5 Técnica e equipamento

A acessibilidade do digital levou a que o projecto não fosse unicamente produzido em analógico. Numa fase inicial de pré-produção a câmara fotográfica utilizada foi uma *reflex Nikon D40* com uma objectiva 18-55mm, ou seja uma câmara prática que permite fazer o registo dos vários cenários encontrados ao longo da *repérage*. A fotografia analógica foi, desde o início, considerada a melhor opção para este tipo de projecto, considerando a

qualidade e os pormenores que as imagens requerem, assim como o método utilizado. Entre o pequeno, médio e grande formato, o médio formato foi-se verificando ao longo do processo o que melhor se adaptaria ao projecto. Com mais qualidade do que o pequeno formato e menos dispendioso do que o grande formato.

Dentro do médio formato há ainda que escolher entre os diferentes tamanhos do fotograma. O 6x4,5 cm da Hasselblad 501CM³⁵ foi o formato e a câmara que melhor corresponderam às necessidades e características do fotógrafo, após vários testes no âmbito de mestrado de outros modelos e máquinas de médio formato. Dentro deste formato existe uma série de possibilidades no que diz respeito ao tipo de filme a utilizar. Em relação ao filme, realizaram-se testes com duas marcas, a Kodak e a Fuji, as duas marcas mais vendidas no mercado de negativo de cor. As características do filme da Fuji – Reala 100ISO foram as que melhor se adaptaram às condições da fotografia. A sensibilidade da película também foi testada, apesar das baixas luzes frequentes nas paisagens, o 100ISO é a sensibilidade que melhor responde às necessidades da fotografia, permitindo um equilíbrio entre todas as paisagens, com um grão mais subtil. Em comparação com a película da Kodak, as cores e as tonalidades da Fuji eram mais suaves e menos saturadas, o que mais uma vez, ia ao encontro das opções do fotógrafo. Com a câmara, o formato e a película escolhidos as fotografias começaram a surgir e a caminhar para o resultado final.

Durante a exploração dos espaços/paisagens é necessária a verificação do negativo, para isso o método escolhido foi o de revelar, digitalizar³⁶ o negativo e imprimir as provas. Pela escassez de tempo, opta-se por digitalizar todos os fotogramas em baixa resolução e fazer pequenas provas de teste para fazer uma edição e selecção. Quando a selecção dos testes é finalizada, passa-se então para outro tipo de testes relacionados com a pós-produção, a escala e o tipo de papel a imprimir. Devido à digitalização do negativo no scanner foi exigida uma demorada pós-produção de modo efectuar a limpeza do ruído. A ferramenta utilizada para o retoque da imagem foi o *Photoshop CS4*. As fotografias foram, também, editadas em

³⁵ Hasselblad 501CM é um modelo de camara fotográfica de médio formato, a marca mais conhecida no mercado para camaras fotográficas de médio formato. A empresa Hasselblad tem origem na Suécia em 1841. Esta marca também está associada às viagens ao espaço que trouxeram imagens que mudaram a visão que o Homem tinha do Mundo.

³⁶ Processo pelo qual o sinal analógico é transformado em digital através de um digitalizador, p.e: scanner.

relação à cor e luminosidade, para isso recorreu-se, essencialmente, a duas ferramentas de ajuste do *Photoshop*, as *levels* e *curves*. Em casos de zonas mais problemáticas recorreu-se, também, às *máscaras*.

Depois de vários testes de impressão, a escala optada foi de 60 x 45 cm. O papel *fineart* de algodão foi uma das opções ponderadas pelas suas características que dariam às provas fotográficas uma maior elegância nas tonalidades e baixas luzes. No entanto, as provas finais para a primeira exposição, acabaram por ser realizadas em papel semi-mate da EPSON, o que se revelou igualmente satisfatório na recepção das cores e nas zonas com menos luz. Para a segunda exposição, na Galeria Geraldês da Silva, as provas foram impressas com 100x80cm em papel de algodão, *Photo Rag - Ultra Smooth*, este papel permitiu que as zonas escuras ganhassem uma textura interessante e um grão mais elegante.

4.2.6 Problemas e Soluções

As condições meteorológicas e uma certa inexperiência na utilização do analógico, foram as principais dificuldades técnicas neste projecto. As fotografias exigiam uma atmosfera mais nublada e chuvosa, o que não foi possível conseguir durante vários meses. A solução encontrada foi fotografar ao amanhecer e entardecer, aproveitando nevoeiros matinais e as tonalidades do pôr-do-sol. No entanto, esta atmosfera não era o ideal, nem suficiente. A espera pela chuva terminou em Abril e as fotografias finais realizaram-se nessa altura, com nevoeiro, com nuvens baixas e terreno molhado.



Fig 39 Margem do Rio Douro



Fig 40 Margem do Rio Douro

Os acessos às margens do rio são difíceis, alguns deles só são possíveis de jeep ou a pé, deste modo foi necessário dedicar um dia só para fotografar uma paisagem. Vários foram os factores que atrasaram o processo até chegar às fotografias finais: a inexperiência, os maus acessos, o clima. Para além dos problemas técnicos, outros se impuseram, mas estes, mais relacionados com questões pessoais, devidos à familiarização com o assunto, os quais, naturalmente, dificultaram ter uma visão mais racional sobre o projecto. Um exemplo deste receio está relacionado com a utilização dos retratos das vítimas na exposição pública do projecto. A forma como estes eram expostos tinha de ser bem pensada, após alguns testes chegou-se à conclusão que a projecção dos mesmos seria a melhor opção.

4.2 Exposição pública em Castelo de Paiva

Aquando da decisão de realizar este projecto em Castelo de Paiva, teve-se em conta que o mesmo só faria sentido se fosse exposto no local. Para além da homenagem a prestar, era importante perceber qual a reacção dos familiares das vítimas a esta abordagem ao tema, bem como dos restantes paivenses que sentiram a tragédia. Deste modo, realizou-se no dia 19 de Julho a inauguração da exposição “Trinta e Seis”, exposição esta, que consistiu numa amostra do projecto na sua globalidade, constituída por sete fotografias com 60 x 45cm e uma projecção dos trinta e seis retratos com aproximadamente 100x100cm numa das paredes do espaço expositivo. Mais de metade das famílias convidadas estiveram presentes, o que naturalmente prova uma maior receptibilidade ao resultado final do projecto. Durante a inauguração realizaram-se conversas informais que revelaram uma opinião positiva por parte

dos convidados na abordagem ao tema. Verificou-se, de um modo geral, que as famílias se encontravam satisfeitas, mostrando-se disponíveis para quaisquer outras participações.

A exibição da série fotográfica, como referido, conta com fases distintas: uma primeira no mês de Julho em Castelo de Paiva e uma outra em Outubro, na Galeria Geraldês da Silva, no Porto. Em relação à primeira exposição há alguns aspectos menos positivos que devem ser assinalados, relativamente à disposição das imagens e à aproximação aos familiares das vítimas. O número reduzido de fotografias, fizeram com que a exposição estivesse bastante distribuída pelo espaço do Hotel Douro EuroStars, o espaço que o hotel disponibilizou foi a recepção com vista para o rio Douro, ou seja a exposição estaria inserida no contexto espacial do projecto. Este espaço tem várias janelas e decoração que dificultaram quer a iluminação quer o impacto das fotografias, pois acabaram por se perder no ambiente do hotel. A disponibilidade do hotel deve ser referenciada no entanto, foi a primeira exposição fotográfica no local, o que dificultou imenso a colocação das provas fotográficas nas paredes, algumas delas chegaram mesmo a cair durante os dois meses em exposição.



Fig 41 Familiares das vítimas na inauguração da exposição, Hotel Douro Eurostars



Fig 42 Espaço da exposição, recepção do Hotel Douro Eurostars

Mais uma vez devido à falta de experiência, o nervosismo acumulado ressentiu-se na aproximação aos familiares que, embora se estabelecesse contacto com os mesmos, este contacto não foi o suficiente, visto que a exposição tinha uma carga sentimental enorme e era dedicada a estas pessoas que tanto sofreram nestes últimos anos.

Na segunda exposição, com data de inauguração a 20 de Outubro, alguns erros serão corrigidos. Foram escolhidas quatro imagens para esta exposição, as duas primeiras serão um díptico que simboliza uma passagem de tempo e, simultaneamente, um “manchar” da paisagem com as nuvens de nevoeiro. Há uma beleza na paisagem que tenta se impor mas é travada pelo dramatismo das nuvens. A terceira imagem aproxima o olhar do espectador para a margem, fazendo-o sentir num ambiente fechado, onde o céu é quase invisível e o caminho está cheio de obstáculos. Mostra, igualmente, uma ausência, uma morte paralela ao rio que é metaforizada pela árvore desnuda. Por último, surge a imagem mais poética da série, onde é criada toda uma aura que resume a essência deste projecto, o nevoeiro que impede de ver a outra margem do rio, margem marcada pelo luto e ausência dos trinta e seis corpos. Ao lado melancólico é contraposta a beleza da paisagem e da esperança num pós-nevoeiro.



Fig 43 Primeira imagem da exposição



Fig 44 Segunda imagem da exposição



Fig 45 Terceira imagem da exposição

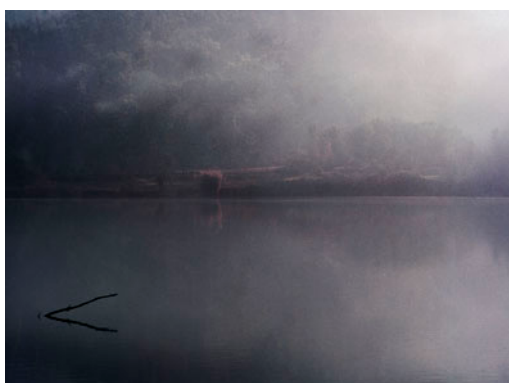


Fig 46 Última imagem da exposição

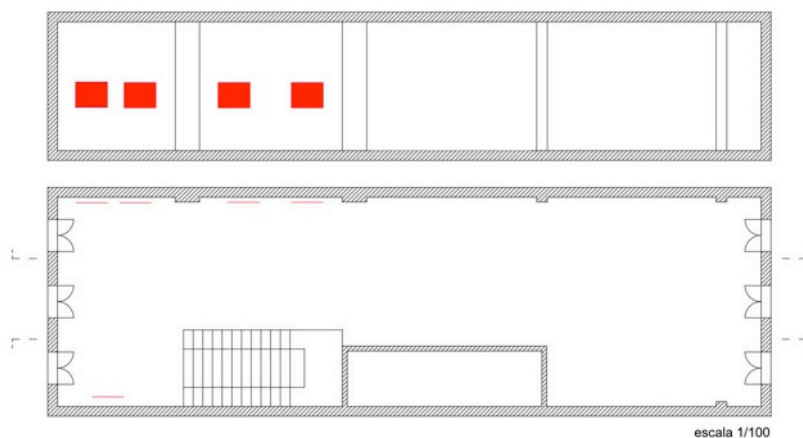


Fig. 47 Maquete da nova exposição

A projecção dos trinta e seis retratos mantém-se como parte integrante da exposição, funcionando como contextualização à mesma. No entanto, os retratos devem ter uma presença subtil, como se de fantasmas se tratassem. Surgem como metáfora para a ausência destes trinta e seis corpos. A projecção será desvanecida, com cerca de 100x100cm e os retratos são a reprodução das fotografias que se encontram no memorial e que, devido ao tempo e humidade do Rio, estão a desaparecer.

4.7 Livro

O livro foi um dos elementos do projecto sujeito a uma maior dedicação, considerando a importância que o mesmo tem na divulgação pública e na apresentação de outras fotografias que não constam na exposição. Este objecto permite uma maior longevidade à fotografia,

funcionando como um álbum familiar, cheio de memórias, que guarda as fotografias dos mais queridos, por quem se tem mais consideração e respeito. Ao contrário da exposição, o livro permite um contacto mais intimista com as fotografias, permite guardar o projecto em casa, numa gaveta, como se faz com um álbum. O objectivo deste livro é, também, representar a importância de ter um objecto, ou um conjunto de objectos que liguem o vivo ao morto, à semelhança do que foi visto nas visitas às casas dos familiares – os altares.

Na elaboração deste livro levantaram-se alguns problemas, nomeadamente em relação à selecção e disposição das fotografias pelas páginas. Um livro de fotografia exige a dedicação não só do fotógrafo mas também de um designer gráfico que permita uma boa escolha na tipografia, enquadramento, cor e material de acordo com os interesses do autor e por consequência com os interesses e mensagem que a série fotográfica pretende transmitir. Neste caso a maior preocupação era conseguir adaptar as paisagens e os retratos das vítimas num mesmo objecto e que permitisse um folhear contemplativo e pausado, seguindo uma sequência lógica. A solução encontrada foi a de distribuir as fotografias consoante a composição e assunto, e nas últimas páginas, deixar um espaço para respirar com duas páginas em branco e terminar com uma linha criada com os trinta e seis retratos das vítimas. A capa também exigiu um esforço, pois é a cara do livro, o que justifica todo o interior. Depois de várias experiências, chegou-se à conclusão que esta deveria conter um retrato da vítima bastante ampliado a ocupar os dois lados da capa, o retrato foi escolhido em função da família que mais apoiou este projecto e a sua ampliação torna quase imperceptível que é um retrato/vítima. O principal motivo para esta opção prende-se com o facto de evidenciar a degradação dos retratos que estão no memorial mas que resiste a doze anos de exposição pública e que não se apaga das memórias dos familiares.

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO FINAL

Sintetizando: um luto traumático, trinta e seis corpos que não apareceram, numa pequena vila escondida entre rios. A notícia que não enche ecrãs nem páginas de jornal mas que, de facto, é algo que não se apaga da memória e que necessita de uma catarse, após estes

doze anos de sensacionalismos. Um projecto documental que durante um ano exigiu uma pesquisa e trabalho de campo esgotantes, mas que tem razões essencialmente auto-biográficas que não está dentro da “postmemory” mas que sente a necessidade de falar num assunto tão sensível, sem a agressividade dos media.

Um impacto violento de uma tragédia invulgar, numa comunidade católica que se vê obrigada a criar novas formas de viver o luto, uma celebração fúnebre que fica por realizar – estes factores causam uma série de reacções que devem ser tidas em consideração, como por exemplo a construção de pequenos altares nas casas dos familiares das vítimas. Há uma necessidade de preservar na memória as vítimas da tragédia e prestar-lhes a homenagem que geralmente se realiza com uma celebração fúnebre.

“Trinta e Seis” encontra-se em concordância com as afirmações de Barthes, Sontag, Dubois, Hirtch e outros autores: a morte não se desliga da fotografia, a fotografia é simultaneamente ausência e presença. As segundas gerações sentem a necessidade de falar numa tragédia através de pós-memórias, um retrato de uma personalidade não se resume a uma fotografia e a paisagem pode representar uma identidade através de um contexto/história, através de uma paisagem simbólica.

O rio e a estrada são os eixos da paisagem neste projecto,. Simbolizam não só a maior tragédia das últimas décadas em Portugal, mas também um ciclo, o ciclo da vida, a necessidade de passagem (funeral), de seguir em frente. No entanto, estas paisagens falam-nos ainda de memórias, de morte, de ausência, pois são elas o maior testemunho do que aconteceu em Castelo de Paiva no dia 4 de Março de 2001. Paisagens que são vida e morte, ausência e presença, carregam consigo trinta e seis fantasmas que ainda não foram embora.

Bibliografia

ALTOMONTE, Jenna – *The Postmemory Paradigm: Christian Boltanski's Second-Generation Archive*. Dean: School of Arts, 2009

ARGAN, Giulio Carlo - *Arte e Crítica de Arte*. Editorial Estampa. Lisboa, 1988

ARIÉS , Philippe - *Ensaio sobre a história da morte no Ocidente*. Paris. Seuil. 1975. p250

BAER, Urchid - *To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition*. Winter 2000. 69: 38-62.

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara. Arte e Comunicação*. Edições 70. Lisboa.1980

BATE, David. *The Key Concepts, Photography*, BERG, 2009

CARDOSO, Maria Dulce - *Até Nós*. ASA, Finisterra - Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa. 2008

DUBOIS, Philippe - *O Acto Fotográfico*. Trad. Edmundo Cordeiro. Edições Vega. Lisboa, 1992

HOLM, Jaetz; BOEKER, John – *Ritos de Passagem*. Publicações Europa-America. ISBN 972-1-04074-6

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *On Children And Death*. New York : Macmillan. 1983. p.79

MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Verdade – Uma história de fantasmas*. Assíro & Alvim. 2011

MIRZOEFF, Nicholas - *The Death of the Death of Photography, An Introduction to Visual Culture*. Londres. Nova Iorque. Routledge. Taylor & Francis Group, 2a ed, 2009 (1a ed. 1999, reimpresso 2010. p. 257-263, 330

RODCHENKO, Alexander, *Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot*. Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940. p.238-241

SEAWRIGHT, Paul; Mark DURDEN; John STATHATOS - *Hidden*. Imperial War Museum (Great Britain), Fotogallery, Irish Museum of Modern Art (Kilmainham, Dublin, Ireland). Imperial War Museum. Universidade da Califórnia. 2003

SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.1986

STERFELD, Joel. *On This Site*. Chronicle Books. 1997 WEELS, Liz, *Photography: a Critical Introduction*, (London: Routledge; 4th edition, 2009)

WEELS, Liz - *Photography: a Critical Introduction*. London: Routledge; 4th edition. 2009

WELLS, Liz - *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. Edição 6 de International Library of Cultural Studies. I.B.Tauris.2011

WORDEN, J. William - *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for the Mental Health Practitioner*. 4th Ed. New York: Springer. 2008. p39

Web

ARTS INTERNACIONAL, Wales. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível www:
<<http://www.wai.org.uk/index/publications/imaging-wales/paul-seawright>>

AUGUSTINE, Luhringaugustine. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível www:
<<http://www.luhringaugustine.com/artists/joel-sternfeld/selected-press>>

BOCHUM, M. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível www:<http://www.m-bochum.de/artist_image_en.php?SID=HO9x9LQhwIJ7&aid=70&aname=DirkReinartz>

FACTS, Arts. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível
www:<<http://www.artfacts.net/en/artist/paul-seawright-13177/profile.html>>

GALLERY, Rena Bransten. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível
www:<http://www.renabranstengallery.com/Seawright_Tour03.html>

HIRSCH, MARIANNE. *Postmemory*. (Consult. 05 Out 2012). Disponível em www:
<<http://www.postmemory.net/>>

LEVIN, Mikael. *Mikael Levin*. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível www:
<<http://www.mikaellevin.com/>>

MANN, DAVID P. - *Understanding and Surviving Grief*. (Consult. 5 Out. 2012). Disponível
em www: <http://enrichmentjournal.ag.org/201003/201003_060_Unders_Grief.cfm>

NALETTO, Ana Lúcia E Oliveira, Lélia Faleiros. *Qual é o Papel do Cemitério e do Funeral
no Processo de Luto?*. (Consult. 05 Out. 2012). Disponível em www:
<<http://www.centromaieutica.com.br/textos/luto/Qual%20e%20o%20Papel%20do%20Cemite-rio%20e%20do%20Funeral%20no%20Processo%20de%20Luto.pdf>>

SEAWRIGHT, Paul. *Paul Seawright*. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível em www:
<<http://www.paulseawright.com/>>

SOURCE. (Consult. 30 de Maio 2012). Disponível www:
<<http://www.source.ie/issues/issues0120/issue05/is05revpausea.html>>

SOURCE. (Consult. 30 Maio 2012). Disponível
www:<<http://www.source.ie/issues/issues0120/issue05/is05revpausea.html>



Fig. 7 Joel Sternfeld Central Park, north of the Obelisk, behind the Metropolitan Museum of Art, New York, May 1993 - pág22

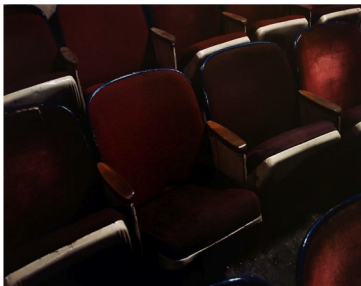


Fig. 8 Aisle 2, Row 3, Seat 5, Texas Theatre, 231 West Jefferson Boulevard, Dallas, Texas, November 1993 – pág22

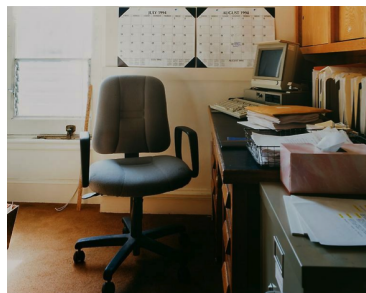


Fig. 9 On this Site, 1997 – pág.23



Fig. 10 Hidden, Paul Seawright, 2003, pág24



Fig. 11 Hidden, Paul Seawright, 2003, pág24

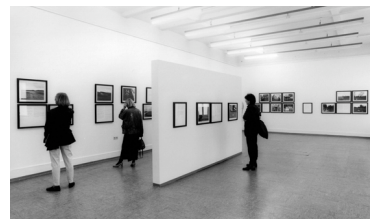


Fig. 12 Installation view, Haus am Kleistpark, Berlin, 1998, pág26



Fig 13 Deathly Still – Dirk Reinartz 1995 –
pág.28



Fig. 24 – Anjo de Portugal, - Memorial em homenagem às 59 vítimas da queda de ponte de Entre os Rio – pág30



Fig. 15 – Retrato de uma das vítimas, que se encontra no memorial– pág30



Fig. 16 – Fotografias do álbum de uma das vítimas. Hélder Martins– pág30



Fig. 17 Rafael: *A Escola de Atenas*, 1509. Vaticano– pág35



Fig. 18 «Paisagem panorâmica», Escola do Danúbio: A Batalha de Alexandre em

Isso de Albrecht Altdorfer, 1528-1529–
pág36



Fig. 19 John Constable, Wivenhoe Park,
Essex, 1816– pág37



Fig. 20 - Joseph Mallord William Turner,
Keelmen Heaving in Coals by Moonlight,
1835– pág38



Fig. 21 “Altar” construído num dos quartos
das vítimas, 2012– pág43



Fig. 22 Casa abandonada, família Moreira–
pág43



Fig. 23 Ana, a geração seguinte– pág43



Fig. 24 André, a brincar no quarto do irmão
que morreu na tragédia– pág44



Fig. 25 Jorge Carmo, Ponte Hintze Ribeiro,
2001– pág45





Fig. 35 Margem do rio Douro onde retiraram o autocarro– pág51



Fig. 39 Margem do Rio Douro– pág57



Fig. 36 Memorial– pág52



Fig. 40 Margem do Rio Douro– pág57

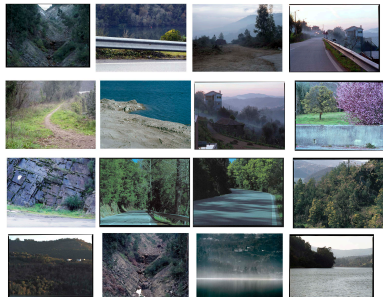


Fig. 37 Provas realizadas com a Hasselblad 501cm, 6x4,5, margens do rio Douro– pág53



Fig. 41 Familiares das vítimas na inauguração da exposição, Hotel Douro Eurostars– pág59



Fig. 38 Painel realizado com uma parte dos retratos das vítimas cujo os corpos não apareceram– pág54

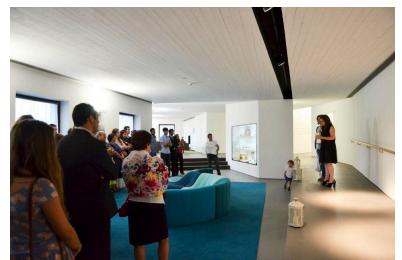


Fig. 42 Espaço da exposição, recepção do Hotel Douro Eurostars– pág59



Fig. 43 Primeira imagem da exposição–
pág60



Fig. 44 Segunda imagem da exposição–
pág60



Fig. 45 Terceira imagem da exposição–
pág61

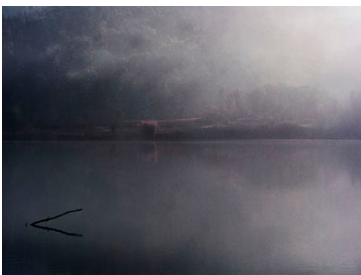


Fig. 46 Última imagem da exposição–
pág61

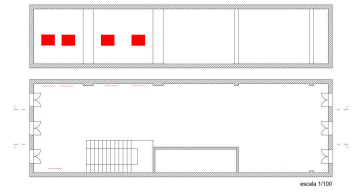


Fig. 47 Maquete da nova exposição– pág61