

CESÁRIO ALVES

**Senhoras e senhores,
estamos a viajar no
tempo!
Um ensaio sobre
as imperfeições**

As fotografias pessoais representam frequentemente retratos de família, festas de aniversário, recordações de viagens, representando pessoas em celebração, feitos ou marcos históricos, e só raramente os momentos de luto. É preciso recuar até aos primeiros anos da fotografia para encontrar retratos post-mortem, embelezados para parecerem tão vivos quanto uma fotografia pode parecer. As fotografias eram um mistério compreendido e praticado por muito poucos, sendo frequentemente um evento público antes de se tornarem acarinhadas e pessoais. Com o desenvolvimento da história e a domesticação da câmara, as fotografias adquiriram um carácter mais íntimo nas mãos dos amadores, tornando-se públicas apenas por acidente ou intenção.

Se olharmos para as fotografias dos séculos XIX e XX que podemos encontrar hoje à venda ou em centros de reciclagem, podemos ver enormes quantidades de fotografias encenadas de pessoas felizes em torno das suas coisas favoritas ou os retratos de viagem sempre repetidos em frente a paisagens e monumentos épicos, como podemos perceber em *Silvermine*, fotografias da década de 1980 e anteriores, recolhidas por Thomas Sauvin em centros de reciclagem na China (publicadas pelo Archive of Modern Conflict em 2013).

As fotografias refletem a evolução dos materiais fotográficos e a influência do seu aparato industrial e comercial em todos os níveis sociais. Nos álbuns de família revelarão provavelmente formatos, texturas, formas, estilos, mas também indícios de pensamento político e religioso, para além de poder económico. A mera existência de registos fotográficos históricos dos séculos XIX e XX no património de uma família, ecoa o acesso aos meios e conhecimentos para os fazer, ou pelo menos para os adquirir como um serviço.

Na sua variedade de formatos técnicos e materiais industriais, as fotografias foram transformadas em objectos-imagem apetecíveis de pos-

suir, apelando ao nosso prazer voyeurista de ver, mas as fotografias podem ficar órfãs quando as pessoas morrem se não houver quem as guarde ou elimine. Acabam por se perder e ser encontradas ou vendidas como mercadoria, se retratarem alguém conhecido ou, pelo menos, a imagem de um comboio que mereça ser colecionada por alguém. Apenas algumas chegam às mãos de artistas, colecionadores, acadêmicos ou curadores para serem estudadas e se tornarem tributos à beleza do acaso, tal como se desenvolve, no tempo. As que escapam a este circuito serão, com sorte, amadas e guardadas, tornando-se parte de memórias ou pós-memórias intergeracionais ou, pelo menos, serão devidamente descartadas e recicladas, mas algumas persistem em aparecer debaixo dos nossos pés em qualquer lugar.

O que isto nos pode dizer é que as fotografias são evidências de excesso, fazemos mais do que precisamos e só precisamos delas durante algum tempo, a duração da nossa vida e da nossa memória, à qual as fotografias analógicas impressas provavelmente sobreviverão. Uma vez que muitas das nossas fotografias analógicas são negativos, presos em finas tiras de plástico, não é extraordinário encontrar numa praia ou numa rua, os restos de uma película de 35 mm bem viajada. Ao mesmo tempo que enriqueceu o imaginário do mundo, a indústria fotográfica, conduzida pela obsessão da humanidade pela sua própria imagem, deixou a sua marca visível na atual emergência ambiental.

Nas mãos distanciadas do colecionador, ordenadas, relacionadas e comparadas, as fotografias falam de convenções formais, de relações sociais e políticas, mas a ligação que as pessoas têm com as suas próprias representações fotográficas vai muito para além das convenções, elas ligam-se à memória e ao coração, ao natural e ao sobrenatural. Em *A Câmara Clara*, a fotografia da mãe de Roland Barthes em criança está ausente do livro como imagem impressa e o autor assume: *Não posso reproduzir*

a fotografia do jardim de inverno. Ela existe apenas para mim (Barthes, 1981) mas escolhe esta fotografia muito pessoal como guia para interrogar as noções de amor e morte. Segundo o autor, é no instantâneo amador que estas noções se tornam mais evidentes. É o amador que está mais próximo do noema da fotografia:

“Normalmente, o amador é definido como um estado imaturo do artista: alguém que não pode – ou não quer – alcançar o domínio de uma profissão. Mas, no domínio da prática fotográfica, é o amador, pelo contrário, que é o pressuposto do profissional: pois é ele que está mais próximo do noema da Fotografia (...) O noema da Fotografia é precisamente isto-foi.” (Barthes, 1981).

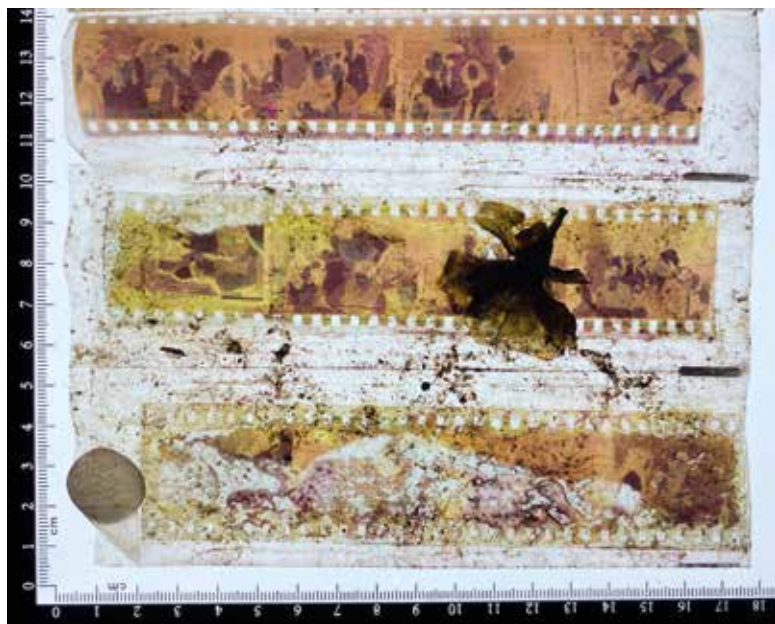


FIG. 1
Negativos encontrados na rua.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

No ensaio “Vernacular Photographies”, o investigador e historiador Geoffrey Batchen propôs que as fotografias vulgares fossem consideradas, para alargar a nossa compreensão da fotografia como algo materialmente difundido, cientificamente e industrialmente impulsionado, mas também culturalmente apropriado e influente, no desenvolvimento do conhecimento sobre o mundo e sobre nós próprios. Nas palavras do próprio Batchen:

“Como é que a fotografia pode ser restituída à sua própria história? E como podemos assegurar que essa história será simultaneamente materialmente fundamentada e concetualmente expansiva, tal como o próprio medium? Bem, talvez devêssemos começar por considerar o que sempre foi excluído da história da fotografia: as fotografias comuns, as que foram feitas ou compradas (ou por vezes compradas e depois refeitas) por pessoas comuns desde 1839 até agora, as fotografias que preocupam a casa e o coração, mas raramente o museu ou a academia.” (Batchen, 2000).

Na origem da palavra vernáculo está a palavra latina “verna”, que significa escravo nascido em casa, e “vernaculus”: doméstico, indígena, proletário (Latdict, n.d.). Numa única palavra podemos encontrar vestígios da identidade das culturas locais e ouvir a voz dos oprimidos, nas fotografias vernaculares podemos compreender que liberdade e bem-estar uma pessoa ou uma família inteira usufrui num determinado local e época. As utilizações vernaculares da fotografia envolvem um vasto leque de práticas e crenças que tocam a vida das pessoas, refletindo a política, questões sociais e a história do medium fotográfico, de formas que têm sido largamente ignoradas, mas será a fotografia vernacular uma categoria estável? A curadora Leslie K. Brown, do Centro de Recursos Fotográficos da Universidade de Boston, identifica-a como um género académico e interdisciplinar:

“Inicialmente aplicado ao dialeto e à fala, o vernáculo surgiu como uma ideia acadêmica no âmbito da história da arquitetura, referindo-se geralmente a um estilo nativo de uma determinada região, bem como a uma estrutura com preocupações utilitárias. Embora a fotografia vernacular represente a grande maioria da produção fotográfica, este gênero acadêmico e interdisciplinar é relativamente jovem. Embora esta categoria possa abranger uma grande variedade de usos e tipos fotográficos - desde fotografias de anuários a recordações de viagens - refere-se frequentemente a imagens e objetos fora do cânone das belas-artes e produzidos ou consumidos em casa.” (Brown, 2005).



FIG. 2
Negativos encontrados na rua.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

¹
Still Searching, by FotoMuseum
Winterthur in Switzerland:
[https://www.fotomuseum.ch/
en/blog?filter\[\]=author%3A82
94#collection](https://www.fotomuseum.ch/en/blog?filter[]=author%3A8294#collection)

Em *Lost Worlds*, publicado na *Eye Magazine*, a investigadora Val Williams escreve que *Fotógrafos, artistas e curadores têm vindo a trabalhar com fotografias vernaculares e encontradas desde o renascimento fotográfico dos anos 70* (Williams, 2005), mas a viragem para o século XXI, ao acentuar a mudança da tecnologia analógica para a digital, traz também uma maior valorização e cuidado com estes registos fotográficos e as suas qualidades imperfeitas. No dia onze de janeiro de 2012, o filósofo Bernd Stiegler publicou um texto intitulado *Imperfection*, no blogue *Still Searching*¹, elaborando a ideia de que a fotografia se tornou comprometida com a imperfeição, através de uma visão geral de alguns momentos-chave da história, sugerindo a discussão de uma *História da Imperfeição*:

“A imperfeição é o novo ideal da fotografia contemporânea, ainda que celebrada, encenada e representada numa espécie de perfeição. (...) Estas tendências não se prendem apenas com o erro e a sua aplicação produtiva, mas também com a descoberta da fotografia como um processo de visualização do inesperado.” (Stiegler, 2012).

Esta afirmação fundamenta os seus argumentos no facto de termos assistido a um envolvimento com a imperfeição e as imagens pobres nos editoriais de moda, na publicidade e em todo o tipo de fotografia contemporânea: coisas outrora consideradas erros do amador, foram assimiladas e exploradas estilisticamente em busca de uma manifestação fotográfica “real”. O uso de óticas de baixa qualidade, câmaras descartáveis, fotografia instantânea e outras técnicas podem configurar uma tentativa de aproximar a fotografia de uma forma analógica, nostálgica e eventualmente menos perfeita de representar a realidade, agora que a tecnologia digital está a transformar os nossos conceitos do que pode ser a qualidade fotográfica.

Outras histórias poderão ter de ser pensadas e escritas, daí o desafio de Stiegler, mas se a fotografia se situa algures entre a realidade e a ale-

goria (Serén, 2002), como denota Maria do Carmo Serén, então, mesmo um documento técnico – a fotografia perfeitamente executada e subservente à reprodução de uma obra-prima da pintura, por exemplo – é uma representação simbólica de algo que não está presente. Mesmo enquanto reprodução técnica, a fotografia permanece ambígua e imprecisa.

No século XIX, antes do aparecimento da câmara Kodak, o fotógrafo amador era sinónimo de paixão, determinação e um elevado grau de perfeição técnica. A aceleração da industrialização da fotografia e a comercialização em massa após a segunda guerra mundial, criaram os padrões e serviços fotográficos, para alimentar novos tipos de amadores. Câmaras automáticas, impressões mais pequenas, qualidade técnica menor, mas geralmente suficientemente boa para reproduzir a semelhança de um rosto. A fotografia promovida para os novos amadores estava programada para ser imperfeita por natureza, mesmo que fosse publicitada como sendo exatamente o contrário.

Erik Kessels, curador e artista, curiosamente também diretor criativo da sua própria agência, onde cria publicidade para pessoas que não gostam de publicidade, está especialmente interessado em fotografias amadoras e no conhecimento que elas contêm. No seu projeto de curadoria *Album Beauty*, criado exclusivamente com álbuns fotográficos vernaculares, Kessels sustenta:

“Frequentemente um repositório para a história da família, representam normalmente uma família fabricada e editada para exibição” (...) Sinto que as fotografias de família são um ato de propaganda; há sempre uma situação perfeita numas férias solarengas em que todos estão na praia a sorrir e a família está na sua forma perfeita.” (Falconer-Roberts, 2016).

As fotografias vernaculares parecem absorver e replicar a mesma realidade construída que a propaganda política e a publicidade tão magistralmente encenam. Nelas podemos encontrar reminiscências de discursos políticos, empresariais e artísticos, muitas vezes sem a sofisticação e o domínio das ferramentas profissionais. O uso da fotografia por amadores foi tão massivamente difundido ao longo do século xx, que gerou um poder próprio e os seus estilos camaleónicos “imperfeitos” começaram a influenciar a indústria fotográfica, os agentes dos media e o mundo da arte, procurando formas de se reinventarem. Podemos ouvi-lo no filme *Olho de Vidro*, produzido em 1982 por uma equipa de artistas e investigadores portugueses, que incluía o historiador António Sena e a realizadora Margarida Gil. O documentário, agora alojado no site do arquivo da RTP, é um ensaio cinematográfico poético e musical sobre a história da fotografia, guiando-nos pelos seus acontecimentos à luz da evolução da tecnologia, da cultura, da política e da arte. No final do segundo episódio, quando a cronologia chega aos anos 80, a voz do narrador pronuncia estas palavras:

“Os amadores multiplicam-se e apontam-se como defeitos ou perigos aquilo que os fotógrafos contemporâneos mais frequentam, porque? As pessoas cortadas, as verticais distorcidas, as coisas tremidas, o flash nos olhos, o horizonte inclinado, os objetos desfocados. A influência mútua, silenciosa e impercetível, entre a fotografia de amador, a fotografia científica e a fotografia artística é o fenómeno mais importante do princípio de uma era que ainda agora partiu de viagem.” (Sena & Gil, 1982).

O que uma velha fotografia vernacular pode revelar agora, no futuro digital, é determinado pela capacidade do observador de recordar e articular conhecimentos sobre o tecido do tempo que o separa do acontecimento na imagem, que apenas devolve uma duração granular a que podemos chamar um instante, um momento decisivo ou indecísivo. Algumas

das pistas para a interpretação das fotografias revelam-se na sua aparência material, no seu estado de conservação e erosão pelos elementos naturais, para além dos vestígios e ligações com os seus operadores e referentes. Relembrando o pensamento de Susan Sontag, as fotografias tendem a tornar-se mais interessantes e significativas à medida que o tempo as vai trabalhando (Sontag, 1979), porque o tempo é também um punctum, algo que nos trespassa à medida que o percorremos.



FIG. 3
Rua Adário Gonçalves Moreira, Vilar do Pinheiro, Vila do Conde, Portugal.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

Se possuímos, mas não pudermos manter uma determinada coleção de fotografias, que apresenta qualidade e potencial para ser útil para o crescimento do conhecimento coletivo de qualquer tipo, então provavelmente deveremos considerar a sua doação a um arquivo institucional

para futuro estudo e conservação, se não for esse o caso, então deveremos considerar uma forma responsável de descartar de acordo com a natureza dos materiais. A maioria das fotografias aparece em papel, acetato de celulose, poliéster e outros derivados de plástico no caso de negativos ou diapositivos. Se as fotografias aparecem impressas em papel antigo, vidro ou metal, o mais provável é que tenham sido feitas no século XIX e isso significa que podem ser mais valiosas porque podem trazer-nos conhecimento de um tempo muito mais distante. Não apenas o conhecimento do que podemos ver representado na fotografia, mas também dos materiais, técnicas e estilos formais utilizados para fazer essas representações.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.1979.tb02446.x>
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. The MIT Press.
- Brown, L. K. (2005). *Contemporary Vernacular: Contemporary Responses to Family and Found Photographs*. Photographic Resource Center at Boston University. <https://www.bu.edu/prc/vernacular/introduction.htm>
- Falconer-Roberts, M. (2016). *Interview – Erik Kessels*. Paper Journal. <http://paper-journal.com/interview-erik-kessels/>
- Latin Dictionary and Grammar Resources - Latdict. (n.d.). *Latin Definition for: verna, verna*. Retrieved June 9, 2024, from <https://latin-dictionary.net/definition/38589/verna-vernae>
- Sauvin, T. (2024). *Silvermine – Thomas Sauvin – Archive of Modern Conflict*. Archive of Modern Conflict. <https://archiveofmodernconflict.com/silvermine/>
- Sena, A., & Gil, M. (1982). *Os Fotógrafos da Luz: de 1920 aos Nossos Dias – RTP Arquivos*. RTP (Portuguese National Radio and Television). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/os-fotografos-da-luz-de-1920-aos-nossos-dias/#sthash.sacVnDj4.dpbs>
- Serén, M. do C. (2002). *Metáforas do sentir fotográfico*. Centro Português de Fotografia.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. Penguin Books.
- Stiegler, B. (2012). *1. Imperfection*. Still Searching. <http://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26907>
- Williams, V. (2005). *Lost Worlds. Eye Magazine*. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/lost-worlds-extract>