

ARTIGODOI: <https://doi.org/10.22481/praxis.v14i29.4105>**VER PARA CRER?****DESAFIOS EDUCACIONAIS SOBRE O PODER DA FOTOGRAFIA**

SEEING IS BELIEVING?

EDUCATIONAL CHALLENGES POSED BY THE POWER OF PHOTOGRAPHY

VERLO PARA CREERLO?

RETOS EDUCACIONALES SOBRE EL PODER DE LA FOTOGRAFIA

Liliana Oliveira da Rocha

Universidade de Lisboa - Portugal

Patrícia Ferraz de Matos

Universidade de Lisboa - Portugal

Resumo: Este artigo pretende refletir acerca dos desafios educacionais levantados pelo poder da fotografia. Traça-se um contexto histórico e cultural em torno da invenção da fotografia, abordando a sua receptividade, a sua capacidade de espelhar a realidade e a sua elevação ao estatuto de arte. Abordam-se ainda os poderes da fotografia (*dizer a verdade, manipular, encenar e ver além do visível*), sobretudo a partir dos ensaios de Roland Barthes, Walter Benjamin e Susan Sontag. Por fim, reflete-se sobre a forma como a imagem fotográfica condiciona as experiências dos indivíduos.

Palavras-chave: Fotografia. Poder. Manipulação.

Abstract: This article intends to reflect on the educational challenges posed by the power of photography. It draws a historical and cultural context around the invention of photography, dealing with its receptiveness, its ability to mirror reality and its elevation to the status of art. It also deals with the powers of photography (*to tell the truth, to manipulate, to stage and to see beyond the visible*), mainly based on essays by Roland Barthes, Walter Benjamin and Susan Sontag. Finally, it reflects on the way photographic images condition the experiences of each individual.

Keywords: Photography. Power. Manipulation.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los retos educativos que plantea el poder de la fotografía. Se traza un contexto histórico y cultural en torno a la invención de la fotografía, abordando su receptividad, su capacidad de reflejar la realidad y su elevación al estatuto de arte. Se abordan también los poderes de la fotografía (*decir la verdad, manipular, escenificar y ver más allá de lo visible*), sobre todo a partir de los ensayos de Roland Barthes, Walter Benjamin y Susan Sontag. Por último, se reflexiona sobre la forma en que la imagen fotográfica condiciona las experiencias de los individuos.

Palabras claves: Fotografía. Poder. Manipulación.

Introdução

Parece consensual afirmar que a fotografia ocupa um lugar central na sociedade contemporânea. Todavia, a tal evidência não corresponde um questionamento sobre os seus usos e poderes e a sua verdadeira natureza. Neste sentido, importa perguntar: que leitura fazemos das imagens que nos chegam todos os dias, a toda a hora? E que desafios nos traz a fotografia quando pretendemos transmitir conhecimentos?

André Rouillé afirma que “a fotografia é da ordem do olhar” mas, para que este não fique pela superfície, é necessário “um saber sobre as imagens” (1989, p. 38). Deste modo, na compreensão da atratividade das imagens e no descortinar da sua significação, também a antropologia nos traz um contributo fundamental (EDWARDS, 1992).

Contudo, as reflexões teóricas em torno da fotografia são complexas, uma vez que a tecnologia fotográfica desdobra-se em múltiplas funções, desde a fotografia vernacular (para usos pessoais), à fotografia artística, publicitária, documental ou científica. Não obstante, o presente artigo não faz distinção entre as diferentes categorias da fotografia, procurando unicamente refletir sobre a essência da imagem fotográfica.

Em *Imagem e Vida* Margarida Medeiros, ao refletir sobre o que considera como questões essenciais numa reflexão sobre fotografia, aponta as seguintes: “a complexidade da relação da fotografia com a ‘arte’; o estatuto técnico da imagem fotográfica e a configuração cultural da mesma” (2003, p. 232). São também algumas dessas questões que pretendemos trazer para este artigo.

De um modo geral, iremos lançar um olhar retrospectivo sobre o que se tem dito e escrito relativamente aos poderes da fotografia. Assim, primeiramente, explana-se sobre o poder ou contrapoder das criações artísticas, tendo por base o pensamento de Roland Barthes (1915-1980) referente à literatura. Depois, traça-se um breve contexto histórico e cultural em torno da invenção da fotografia, percorrendo-se alguns textos teóricos e abordando questões relacionadas com a recetividade da fotografia, a crença na sua capacidade de espelhar fielmente a natureza e a polémica envolta da sua elevação a um estatuto de arte. Seguidamente, analisa-se como a reprodução técnica vem alterar o modo como percecionamos as obras de arte e ganhamos conhecimento da realidade. E por fim, reflete-se sobre quatro poderes facilmente atribuíveis à fotografia – *dizer a verdade, manipular, encenar e ver além do visível* – descortinando os ensaios de Walter Benjamin (1892-1940), Roland Barthes e Susan Sontag (1933-2004). Uma última reflexão será dedicada à “insaciabilidade” fotográfica e à forma como a sua imagem condiciona a experiência

empírica e a visão do mundo. Tanto a fotografia, como as imagens em geral, podem ser muito úteis no contexto educacional e no âmbito da transmissão de conhecimentos. Contudo, uma reflexão sobre as suas capacidades e limitações e sobre o seu poder de manipular e encenar deve ser tomada em conta nos contextos formativos.

Poder e Contrapoder

A arte tem o poder de estabelecer uma nova ordem para as coisas representadas, mantendo todavia uma ligação com a realidade. Assim, através dela, o real é reconfigurado e transposto para o plano fictício e ilusório, mediante uma estilização e transformação artística da linguagem: “nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração” (CANDIDO, 1972, p. 53). É nesta reconfiguração da realidade e consequente atribuição de novos significados aos objetos que reside o poder dos discursos artísticos.

Segundo Roland Barthes, neste sentido, a literatura atua como um elemento de transgressão ao poder da língua, operando como uma forma de subversão ao poder institucionalizado. Atente-se onde reside o caráter transgressivo da arte literária, para Barthes:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua (2004 [1978], p. 16-17).

Roland Barthes tem assim da linguagem uma visão repressora. Segundo ele, somos todos “escravos da língua”, uma vez que nela enquadrados todos os nossos pensamentos (2004 [1978], p. 12). Esta aceitação obrigatória das suas estruturas faz dela a expressão do “puro poder” a que todos estamos submetidos. Segundo o autor, o objeto em que se inscreve o poder, desde a eternidade humana, é a linguagem ou, para ser mais preciso, a sua expressão obrigatória, a língua” (BARTHES, 2004 [1978], p. 12). Desta forma, de acordo com a teoria de Barthes, só resta ao homem a fuga à linguagem por meio de uma “trapaça” linguística: “essa trapaça, salutar, essa esquiva (...), eu a chamo, quanto a mim: literatura” (2004 [1978], p. 16).

A linguagem literária permite, assim, que as palavras assumam uma vida própria, com novas significações, distintas daquelas que lhes são conferidas socialmente. Ora, esta teoria de Barthes é aplicável à fotografia, uma vez que a técnica fotográfica, tal como a máquina de escrever, permite também a transformação da realidade e consequente atribuição de novos

sentidos aos objetos. Deste modo se explica que os redatores da revista *Life* tenham recusado as fotografias de André Kertész em 1937. Segundo estes, as imagens de Kertész “falavam demasiado”, faziam refletir e “sugeriam um sentido – um sentido diferente da palavra” (BARTHES, 1981, p. 61). Em suma, de acordo com Barthes, conclui-se que “a Fotografia é subversiva não quando assusta ou perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (1981, p. 61).

O Aparecimento da Fotografia

Em 1826, em plena ascensão da sociedade industrial, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) inventa a heliogravura. Na sequência destas experimentações, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), em 1839, descobre o daguerreótipo (o primeiro processo a ser comercializado). Dois anos mais tarde, William Henry Fox Talbot (1800-1877) anuncia a descoberta do calótipo e, com ele, do negativo, inaugurando, assim, o caráter reprodutivo da fotografia.

As primeiras imagens fotográficas reproduzem uma perspectiva hegemónica, desde o Renascimento, e temáticas da tradição pictórica já enraizadas; por isso, são bem aceites pelo público em geral. O seu sucesso imediato deve-se, primordialmente, à riqueza dos detalhes contidos nas imagens e a uma “inegável” fidelidade ao real. Esta ingenuidade relativa à “veracidade” da fotografia ajuda a propagandear-la, mas também a torna vulnerável a diversas críticas e até a uma certa inaceitabilidade por parte de intelectuais e artistas.

Apesar de o Realismo já se avizinhar, os pintores da época nunca haviam concebido a arte como uma transposição direta do mundo visível para a tela, nem confundido “verosimilhança” com a “veracidade” proclamada pelos amantes acérrimos da fotografia. Ainda assim, a aceitação mais controversa seria encabeçada pelos românticos. A fotografia nasce num momento glorioso do Romantismo – movimento artístico que proclama a reprodução do pensamento íntimo do artista e procura transcender o olhar comum para dar forma e voz aos sentimentos profundos e ocultos do ser humano. Neste contexto, facilmente se compreendem as duras críticas de que a fotografia foi objeto, pois nas suas imagens não era reconhecido um valor estético à altura da pintura ou da gravura.

Os Primeiros Ensaios sobre Fotografia

The Pencil of Nature, de William Fox Talbot, é considerado pela maioria dos investigadores o primeiro texto com reflexões estéticas sobre fotografia. Em 1844, cinco anos

após o anúncio do daguerreótipo, Fox Talbot publica o primeiro livro fotográfico da história, com um total de 24 calótipos acompanhados, todos eles, por um texto descritivo que, além de descrever o motivo fotográfico, tinha a pretensão de apresentar as possibilidades criativas e estéticas da fotografia.

Em *The Pencil of Nature*, Talbot entende a fotografia como uma forma da natureza se representar a si mesma, defendendo que as fotografias são “imagens solares” que se formam mediante a ação da luz, sem que seja necessária a intervenção humana: “the plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves” (GERNSHEIM, 1986, p. 40). Segundo esta perspectiva, fotografar implica a extração direta da realidade e a sua reprodução de forma natural e fidedigna. Tal visão purista e crédula seria, no entanto, rapidamente combatida.

Em *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin transcreve um texto de um pequeno jornal chauvinista, intitulado *Leipziger Anzeiger*, com o intuito de demonstrar a má receptividade da fotografia no século XIX, apelidada de “a diabólica arte dos franceses” (1992, p. 116):

Querer fixar imagens efémeras – escreve – é uma coisa não só impossível, como foi provado por uma investigação alemã bem fundamentada, mas também o próprio desejo de o querer fazer é uma blasfêmia. O homem é criado à imagem de Deus e esta não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Quando muito o artista divino pode ousar, entusiasmado por uma inspiração celestial, num momento da mais elevada bênção, sob o superior comando do seu gênio, reproduzir traços divinos dos homens, sem a ajuda de qualquer máquina. (BENJAMIN, 1992, p. 116).

Neste contexto, o exemplo mais célebre da desconfiança que vigorava em relação à fotografia é o de Charles Baudelaire (1821-1867) com o seu texto, de 1859, *Le public moderne et la photographie*. A tônica na eficiência da máquina, aliada a uma capacidade massiva de reprodução de imagens e ao culto da banalidade “real”, deveria, segundo Baudelaire, afastar a fotografia dos estatutos da arte. *Le public moderne et la photographie* foi dirigido ao diretor da *Revue Française* e inspirado no salão da Academia de Belas-Artes de França. Nele, o autor de *As Flores do Mal* (1857) explana a sua aversão à fotografia, culpando-a da obsessão pelo “real” e “verdadeiro”, da decadência do gosto francês e da arte de descurar a sua capacidade de idealização e procura do belo:

O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado às suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), o nosso público busca apenas o Verdadeiro (...). Se o Belo é sempre surpreendente, seria absurdo supor

que o que é surpreendente é sempre belo. Ora, o nosso público, que é particularmente incapaz de sentir a felicidade da fantasia e da admiração (um sintoma das almas pequenas) quer ser surpreendido por meios estranhos à arte, e os artistas obedientes conformam-se a esse gosto; eles querem chocar, causar espanto, pasmar por estratégias indignas, porque sabem que o público é incapaz de se extasiar diante da tática mais espontânea da verdadeira arte. Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. (BAUDELAIRE, 2007, p. 11).

Baudelaire critica ainda aqueles que creem que “a arte deve ser a reprodução exata da natureza” e se convenceram de que “o mecanismo [a câmara fotográfica] que lhes oferecer um resultado idêntico à natureza será a Arte Absoluta” (2007, p. 12). Mandé Daguerre aparece, assim, como o messias desta “arte diabólica” e a fotografia por aparentemente conceder “todas as garantias (in)desejáveis de exatidão”, é afastada do salão das artes (BAUDELAIRE, 2007, p. 12). Segundo o autor, a fotografia é somente capaz de produzir “imagens triviais sobre o metal”, por isso o poeta entende que “o fanatismo” que se apodera de “todos esses novos adoradores do sol” é uma “loucura” (BAUDELAIRE, 2007, p. 12).

Contudo, de acordo com os desejos e o entusiasmo do público, na década de 50 do século XIX, a fotografia entra numa nova fase de produção. Mediante os avanços técnicos de André Adolphe Disdéri (1819-1889), assiste-se na segunda metade do século XIX à democratização da fotografia e à popularização do retrato fotográfico no formato de “carte de visite”.

Através da sua “carte de visite”, Disdéri coloca “ao alcance de muitos o que até então fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones”; esta democratização viria a ter como consequência uma crescente busca da sociedade pela visibilidade (FABRIS, 1991, p. 17).

A transformação da fotografia num produto comercial não significa, no entanto, que os fotógrafos da altura tenham abdicado do seu estatuto artístico. André Adolphe Disdéri, após patentear a “carte de visite”, em 1862, publica *L'art de la photographie*, estabelecendo os critérios necessários para obter uma “boa” fotografia: “nitidez; contraste: sombras e meios-tons bem pronunciados, tons claros brilhantes; detalhes nos negros; proporções naturais; fisionomia agradável; Beleza!” (DISDÉRI *apud* FABRIS, 2004, p. 36).

Estes princípios estéticos orientadores implementados por Disdéri, pretendendo “formatar” a fotografia, influenciam amplamente a arte fotográfica ao longo de todo o século

XIX, tendo repercussões ainda no século seguinte. Atente-se na forma como Disdéri explica, em *L'art de la photographie*, as suas escolhas técnicas e estéticas:

O aspecto do retrato deverá despertar, antes de tudo e enquanto cena (...), ideias sérias e serenas; exprimirá a calma e a reflexão. Atitudes simples, uma luz de interior, distribuída em massas tranquilas, com amplos semi-tons, fundos severos, uma grande sobriedade de acessórios; a cabeça, sede do pensamento, saliente e luminosa; eis o modo adotado. Um outro modo seria inverosímil, inconveniente e não saberia levar a essa semelhança profunda e poderosa que buscamos. (DISDÉRI *apud* FABRIS, 2004, p. 36).

Em suma, Disdéri objetiva não apenas poses naturais que retratem momentos casuais, mas também uma pose “definitiva” que expresse e reflita o indivíduo na sua plenitude, captando “uma ideia completa da pessoa” (FABRIS, 2004, p. 37).

Entre os vários ensaios que procuram uma aproximação da fotografia à arte, importa ressaltar a obra de Francis Frith (1822-1898), *Art of Photography* (1859), na qual o fotógrafo britânico apresenta aquilo que considera ser a especificidade da fotografia enquanto “pictorial art” (FRITH *apud* NEWHALL, 1980, p. 116). Segundo Frith, a especificidade da fotografia reside na “truthfulness of outline”, isto é, na “veracidade” dos contornos do objeto, da perspectiva e dos efeitos de luz, bem como nas suas “qualidades divinas” (FRITH *apud* NEWHALL, 1980, p. 117):

[...] since truth is a divine quality, at the very foundation of everything that is lovely in earth and heaven; and it is, we argue, quite impossible that this quality can so obviously and largely pervade a popular art, without exercising the happiest and most important influence, both upon the tastes and the morals of the people. (FRITH *apud* NEWHALL, 1980, p. 117)

Esta “veracidade” revestida de um caráter divino assume, para Frith, particular importância naquilo que a fotografia tem de singular - a representação dos detalhes: “every stone, every little perfection, or dilapidation, the most minute detail, which, in an ordinary drawing, would merit no special attention, becomes, on a photography, worthy of careful study” (NEWHALL, 1980, p. 117).

Outro texto fundamental no entendimento da fotografia enquanto arte é da autoria de uma mulher fotógrafa vitoriana, Julia Margaret Cameron (1815-1879), e intitula-se *The Annals of My Glass House* (1874). Nele, a autora de “my out-of-focus pictures” recusa a visão da fotografia como simples mimésis do real, procurando através da arte fotográfica representar algo que se encontra para além do visível e está implícito na sua relação com o motivo fotografado (CAMERON *apud* HERON e WILLIAMS, 1996, p. 9). Subvertendo as

regras da técnica fotográfica, com o intuito de alcançar imagens mais sugestivas do que descritivas, a autora revela assim a sua “técnica”:

My first successes in my out-of-focus pictures were a fluke. That is to say, that when focusing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon. (CAMERON *apud* HERON; WILLIAMS, 1996, p. 9).

Em 1899, Alfred Stieglitz (1864-1946), considerando que até ao momento não existia nenhum movimento artístico no âmbito da fotografia, publica, no *Scribner's Magazine* de Nova Iorque, o texto *Pictorial Photography*. Stieglitz defende, assim, um estatuto de arte para a fotografia, concluindo que “the point is, *what you have to say and how to say it*” (1899, p. 2):

The originality of a work of art refers to the originality of the thing expressed and the way it is expressed, whether it be in poetry, photography, or painting. That one technique is more difficult than another to learn no one will deny; but the greatest thoughts have been expressed by means of the simplest technique, writing. (STIEGLITZ, 1899, p. 2).

Segundo este fotógrafo alemão, a tecnologia disponibilizada pela fotografia é apenas um instrumento que pode ser usado pelo artista, tal como as tintas, o lápis ou a máquina de escrever. O que interessa é o que artista diz e como o diz. Não é o meio que define o carácter artístico da obra, mas sim o seu conteúdo.

Stieglitz vem permitir que os fotógrafos possam ser realistas ou impressionistas, sem que o estatuto artístico das suas produções fique comprometido: “photographs could be realistic and impressionistic just as their maker was moved by one or the other influence”, “in an original and distinct manner” (1899, p. 4). Proclamando, deste modo, um novo estatuto artístico para a fotografia que contesta o pensamento do século XIX – onde o “artístico” (na fotografia) é associado à expressão da “verdade”, de uma natureza “fidedigna”, e à representação “exata” da realidade – Alfred Stieglitz enuncia o auspício de uma nova era na especificidade do médium.

Entrando na Era da Reprodutibilidade Técnica

Walter Benjamin, no ensaio intitulado *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), reflete sobre a invenção da fotografia e consequentes ruturas, bem como sobre o modo como a reprodutibilidade técnica transforma o campo da

criação artística. O propósito de Benjamin não é perceber se a fotografia é arte ou não, mas compreender de que forma a reprodução técnica, ao criar ruturas nos processos de produção e percepção da criação artística, transforma a obra de arte. Neste contexto, Benjamin alerta para o facto de a evolução técnica ter “alterado a compreensão de grandes obras de arte (1992, p. 131). Nas palavras do autor: “qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitectura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade” (BENJAMIN, 1992, p. 130).

No século XIX, a obra de arte deixa então de ser algo “único”, só passível de ser contemplado “aqui e agora”, para passar a ser visionável em múltiplos lugares por vários espetadores, tornando-se uma “criação colectiva” (BENJAMIN, 1992, p. 131). Com a reprodutibilidade técnica e a realização de inúmeras cópias do original deixa de ser fulcral o encontro do espectador com a obra de arte.

A possibilidade de reprodução da obra de arte vem alterar a forma como esta é percecionada e o valor da sua autenticidade. O carácter único da obra de arte – que lhe confere uma “aura”, que só a ela pertence e faz dela um objeto inigualável, sofre desta forma alterações. A obra pode agora ser deslocada, “desterritorializada” e reproduzida em vários lugares, aproximando o objeto (artístico) do observador. Neste contexto, Walter Benjamin alega que “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (1992, p. 170).

Deste modo, a fotografia vem inaugurar uma nova era, a da reprodutibilidade técnica, acarretando profundas alterações, não só na forma como percecionamos as criações artísticas, mas também no modo como interagimos e percebemos a realidade. Neste sentido, Roland Barthes alude que “aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”, mas “nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa” e tal constatação transmite-nos uma sensação de segurança e domínio sobre o mundo (1992, p. 17).

Quatro Poderes

1. O Poder de Dizer a “Verdade”

Parece não haver dúvidas de que “as fotografias fornecem provas” (SONTAG, 1986, p. 15). Da mesma forma, um acontecimento conhecido (não presenciado) através de

fotografias torna-se mais credível após o visionamento de imagens (SONTAG, 1986, p. 30). Contudo, interessa perceber qual o caráter de “realidade” e de “verdade” contido nas imagens.

Tal como referido anteriormente, durante o século XIX, a fotografia é frequentemente vista como um “espelho” do real. Tida como a arte mimética por excelência, ela permitia a representação perfeita da realidade, dada a sua natureza mecânica, técnica e objetiva. Fox Talbot, por exemplo, entendendo a fotografia como uma “imagem solar”, livre da intervenção, interpretação e subjetividade do artista, acreditava que a câmara fotográfica produz sempre imagens objetivas e “verdadeiras”.

Somente no século XX, esta ideia de “espelho” e verdade absoluta é questionada, passando a fotografia a ser concebida como uma transformação do real, ou seja, como uma representação possível e não como uma mimese perfeita. Deste modo, a máquina fotográfica deixa de ser “um veículo incontestável de uma verdade empírica” e “um agente reproduzidor neutro” e passa a ser “uma máquina de efeitos deliberados” (DUBOIS, 1993, p. 42, 40).

Tal como nas outras linguagens artísticas, a fotografia implica, efetivamente, a alteração do real, sendo a câmara fotográfica o seu aparelho transformador, pois é através dela que se produz uma determinada imagem, forjada por um ponto de vista deliberado pelo fotógrafo – uma escolha premeditada que resulta na eternização de um elemento preciso do espaço-tempo.

A realidade que se apresenta diante da objetiva, uma vez capturada, transforma-se numa outra – a realidade fotográfica. A fotografia, tal como todas as artes, consiste assim na construção de uma segunda realidade, isto é, numa representação de algo, que ao ser filtrado e idealizado dá lugar ao real fotográfico. Toda a imagem é produto de uma transposição do real e de uma capacidade de abstração, tendo por isso impregnado um caráter ilusório.

Contudo, para Roland Barthes é impossível negar que algo real esteve diante da objetiva sempre que se fotografa; nas palavras do autor, “é sempre uma ‘centelha’ da realidade que ilumina que aparece na imagem” (1981, p. 18). Neste sentido, a fotografia imprime um atestado não de verdade, mas de autenticidade (existência), uma vez que é preciso alguma coisa ter existido e “estado ali”, em frente à objetiva, para ter sido capturada pela câmara fotográfica” (BARTHES, 1981, p. 18). Segundo o autor, “uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente “, pois “não há foto sem alguma coisa ou alguém” (1981, p. 18-19).

O autor aponta assim aquilo que distingue o referente da fotografia do de outros sistemas de representação:

Chamo “referente fotográfico” não à coisa facultativamente real para que remete uma imagem ou um signo, mas à coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte são) “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia. (BARTHES, 1981, p. 109).

O “noema” da fotografia, para Roland Barthes, é então “isto-foi”, ou seja, “aquilo que o ‘espetador’ vê agora e que esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito” (1981, p. 158).

Fazendo a distinção entre “verdade” e “realidade”, e tomando como exemplo de comparação a pintura, Barthes afirma que “uma foto é literalmente a emanção do referente”, ao contrário de um “retrato pintado” – mesmo que pareça “verdadeiro”, não pode impor “a existência real do seu referente” (1981, p. 110). Parafraçando o autor, “de um corpo real, que esteve lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui” (BARTHES, 1981, p. 114).

Neste sentido, a fotografia “não inventa, é a própria autentificação” (BARTHES, 1981, p. 121). Assim nos diz Barthes, concluindo que “toda a fotografia é um certificado de presença” e que esse “é o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens” (1981, p. 122).

Contudo, apesar de a fotografia “não poder mentir nunca sobre a sua existência”, ela “pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza tendenciosa”; de facto, embora tal objeto afirme a existência do que representa, “nada nos diz sobre o sentido dessa representação (...) a não ser que sejamos participantes da situação da enunciação de onde a imagem provém” (BARTHES, 1981, p. 122, 123).

Susan Sontag reitera as asserções de Roland Barthes:

As fotografias são valiosas porque fornecem informação. Dizem-nos o que existe; fazem um inventário. Mas nas situações em que a maior parte das pessoas usa as fotografias, o seu valor informativo é da ordem da ficção (...). A informação que as fotografias podem dar começou a ser valorizada no momento da história da cultura em que todos julgam ter direito àquilo a que chamamos notícias. As fotografias eram vistas como um modo de dar informação a pessoas que não tinham o hábito da leitura. (SONTAG, 1986, p. 13).

Devemos, por isso, interrogarmo-nos porque escolheu um indivíduo fotografar um determinado objeto ou instante, em vez de outro (Barthes 1981: 19). Na construção desta nova

realidade operam fatores de ordem histórica, cultural e ideológica, que se consubstanciam no campo imaginário individual e específico de cada época e influenciam tanto o fotógrafo como quem percebe a imagem. Roland Barthes explica a atração/interesse que sentimos por determinadas fotografias, em detrimento de outras, através de dois conceitos: o “studium”¹ e o “punctum”²: o primeiro “tem a extensão de um campo” e nele figuram “o saber” e “a cultura”; o segundo é algo que “faz tilt” dentro de nós, é um elemento da fotografia “que salta de cena, como uma seta, e vem trespassar-nos” (1981, p. 45, 46).

Deste modo, Barthes explica que:

É pelo studium que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos quer as aprecie como bons quadros históricos, porque é culturalmente (esta comutação está presente no studium) que eu participo nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários, nas acções. (1981, p. 46).

Todavia, é pelo “punctum”, isto é, por determinados “pontos sensíveis” que a fotografia contém, que Barthes se deixa comover: “o punctum (...) é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhá-la)” (1981, p. 46).

A produção artística, seja através de que linguagem for, é sempre o reflexo de um tempo e de um espaço, de um pensamento e de uma mundividência. Assim sendo, conclui-se que uma fotografia não é uma semelhança, mas uma opinião, ou uma versão da realidade que, tal como qualquer outra forma de representação, produz um hiato em relação à verdadeira realidade. Nas palavras de Roland Barthes, “a Fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso (é sempre alguma coisa que é representada)” (1981, p. 49).

As imagens fotográficas (pela sua capacidade de refletir e “armazenar” o mundo) estabelecem, no entanto, uma relação “mimética” com a realidade, mas não de “verdade”, ainda que ilusoriamente possam sugerir o oposto. Susan Sontag corrobora: “sejam quais forem as limitações (no caso do amadorismo) ou pretensões (no caso da capacidade artística) do fotógrafo, uma fotografia — qualquer fotografia — parece ter uma relação mais inocente, e por isso mais exacta, com a realidade visível do que os outros objectos miméticos” (1986, p. 16).

Convém, por isso, não deixar de ter presente que a fotografia “limita, enquadra e perspectiva aquilo que pretende ‘apanhar’” (BARTHES, 1981, p. 24) e que estas imagens

¹ O termo refere-se, no fundo, ao quadro de referências, ou seja, ao *background* de cada um.

² De forma a melhor compreender este conceito, passa-se a citar um exemplo: na fotografia de um campo de refugiados, o “punctum”, para Roland Barthes, é o sapato roto que um dos indivíduos tem calçado (o que não invalida que para outra pessoa seja um outro elemento da fotografia).

“que jogam com a escala do mundo”, estes “fragmentos” ou “miniaturas da realidade que todos podemos fazer ou adquirir” podem, elas próprias, “ser cortadas, retocadas e adulteradas” (SONTAG, 1986, p. 14).

Desta forma, importa ressaltar que “uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta” (SONTAG, 1986, p. 20).

2. O Poder da Manipulação

Segundo Susan Sontag, a câmara fotográfica “atomiza a realidade”, tornando-a “manuseável” (1986, p. 33). Roland Barthes corrobora a enunciação de Sontag, afirmando que o indivíduo ao fotografar o real “desapropria-o de si próprio”, “fazendo dele um objecto”, mantendo-o “à sua mercê, à sua disposição, arrumado num ficheiro, preparado para todos os truques subtis” (1981, p. 31).

As imagens fotográficas são, por isso, para Sontag, as mais “perigosas” de todo o conjunto de imagens, uma vez que, de acordo com a autora, “as fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas fracções precisas de tempo” (1986, p. 27). Ao contrário da televisão, que “é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma anula a precedente”, “cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto (aparentemente real) que se pode conservar e olhar repetidamente” (SONTAG, 1986, p. 27).

O que se escreve sobre uma pessoa ou um acontecimento não deixa dúvidas de que “é uma mera interpretação”, à semelhança de depoimentos visuais manuais como a pintura e o desenho. As imagens fotográficas, pelo contrário, “não parecem tanto ser depoimentos pessoais e subjectivos sobre o mundo” (Sontag 1986: 14) e, por isso, têm a capacidade de manipular mais facilmente mentes desatentas. Não obstante, de acordo com a autora, só dentro de um contexto histórico, cultural e político específico é que as imagens são capazes de “mobilizar consciências”; neste sentido, Sontag afirma que “é provável que, sem o contexto político, as fotografias das carnificinas da história fossem apenas sentidas como irreais” (1986, p. 28, 29).

3. O Poder da Encenação

Roland Barthes, no seu ensaio filosófico sobre a fotografia, intitulado *A Câmara Clara*, alerta para o facto de a câmara fotográfica impor a “fabricação” do sujeito fotografado:

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é activa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (1981, p. 25).

Deste modo, o autor ao descortinar as várias máscaras que os indivíduos fotografados colocam, afirma que a forma de arte mais próxima da fotografia é o teatro. Assim, a pose e a atitude dos modelos fotográficos assemelham-se a *performances*:

Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte (BARTHES, 1981, p. 29).

4. O Poder de Ver Além do Visível

Walter Benjamin debruça-se também sobre o campo de possibilidades que a fotografia inaugura, ao tornar visíveis novas dimensões da realidade. Em *Pequena História da Fotografia* (ensaio filosófico dedicado exclusivamente à fotografia), Benjamin desenvolve uma reflexão sobre a dimensão estética da fotografia, partindo da análise do trabalho de três fotógrafos: David Octavius Hill (1802-1870), Karl Blossfeldt (1835-1932) e Eugène Atget (1857-1927).

De acordo com o autor, as fotografias de Hill captam a realidade com tal nitidez e de forma tão viva e “verídica”, que parecem resgatar “algo” do tempo e do espaço em que foram tiradas. Dotando, desta forma, as fotografias com uma espécie de “aura” que perdura além do ato fotográfico, estes “acazos” ou “centelhas do instante” (como lhes chamou Roland Barthes) só são passíveis de ser fixados e eternizados através da fotografia e da mão do fotógrafo (BENJAMIN, 1992, p. 118). A propósito do carácter mágico e inacessível da fotografia, Benjamin explica:

[...] a mais exacta técnica pode conferir ao resultado um valor mágico que uma imagem pintada nunca poderá possuir. Apesar de toda a habilidade artística do fotógrafo e da metodologia na atitude do seu modelo, quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir. É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente (...). A fotografia com os seus meios auxiliares, o retardador, as

ampliações, permite (...) [expor o inconsciente]. Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do consciente instintivo. (1992, p. 118-119).

Ressaltando o caráter mágico do “acaso”, Benjamin refere que as fotografias de Hill revelam não só o que é visível e contemplado pela consciência, mas também aquilo que é efêmero, ocasional e nos escapa, ampliando assim o campo de percepção/conhecimento da realidade. Para o autor, é esta “aura”, este “acaso” ou “inconsciente ótico”, que distingue a fotografia das demais formas de representação visuais, uma vez que a pintura, a escultura ou o desenho não são capazes de os revelar. Walter Benjamin afirma ainda que, além do rasto da realidade visível que a fotografia carrega consigo, ela transpõe o espaço trabalhado conscientemente pelo homem. Parafraseando o autor, “o espírito, ultrapassando a mecânica, converte os seus resultados exactos em parábolas de vida” (1992, p. 132).

Segundo Benjamin, a fotografia tem este poder de captar e tornar visíveis dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade. Existe algo nela que extrapola o talento e a capacidade técnica do fotógrafo e que vinga e vigora, independentemente da sua intenção. A fotografia tem, assim, o condão de fixar muito mais informação do que aquela que o fotógrafo é capaz de perceber, de tal modo que aquilo que não pode ser captado pelo olhar humano é tornado visível pela câmara. A fotografia tem assim a capacidade de, através dos seus meios auxiliares, como o retardador ou as ampliações, revelar aspetos que permaneciam invisíveis ou imperceptíveis até então.

Karl Blossfeldt, por seu turno, evidenciou através de fotografias de plantas “as mais antigas formas de colunas num equiseto, o báculo de um bispo numa agróstea, árvores totémicas em rebentos de castanha ou de ácer ampliados dez vezes e harmonias góticas numa dipsácea” (BENJAMIN, 1992, p. 119). Também a partir de Eugène Atget – francês que revolucionou a fotografia por lhe introduzir uma nova “camada”, um segundo sentido – e devido à sua obsessão em fotografar objetos em série, Benjamin reflete sobre a industrialização/massificação da arte e sobre a própria técnica fotográfica.

O autor ressalta a significação política latente nas fotografias de Atget, aproveitando para estabelecer uma distinção clara entre fotografia “criativa” e “construtiva”: a primeira relaciona-se com a publicidade e retrata um mundo sempre “belo”, não tendo quaisquer preocupações políticas ou científicas; a segunda, na qual se enquadram as fotografias de Atget, não visa uma sensação imediata, mas sim uma “experimentação” e uma “aprendizagem” - a sua função é “construir”, “sugerir” uma leitura, através de um distanciamento capaz de suscitar a reflexão (BENJAMIN, 1992, p. 132, 133).

Em suma, se por um lado as imagens de David Hill e Karl Blossfeldt exploram as dimensões invisíveis e desconhecidas da realidade, alargando o nosso campo de percepção e conhecimento do mundo, por outro, as de Eugène Atget contêm um conteúdo político e agem como voz do “contrapoder”, promovendo a crítica e a reflexão através de uma articulação entre a sociedade de massas e a seriação dos objetos fotografados.

Roland Barthes faz também a distinção das “boas fotos”, separando-as daquelas que apelida de “unárias” e afirmando que quanto ao seu conjunto “tudo o que podemos dizer é que o objecto fala, induz, vagamente, a pensar” (1981, p. 61). Em contrapartida, relativamente às restantes fotografias, às “unárias”, afirma que:

A Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a “realidade” sem a desdobrar, sem a fazer vacilar (...): nenhum duelo, nenhuma indirecta, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, sendo a unidade da composição a primeira regra da retórica vulgar (...). As fotos de reportagem são muitas vezes unárias (...) nunca há um segundo objectivo, intempestivo, que venha semiesconder, adiar ou distrair (1981, p. 64-66).

Conclui-se, assim, que uma “boa” imagem fotográfica carrega consigo um aspeto visível e outro invisível, isto é, a fotografia enquanto forma de linguagem (tal como todas as artes) permite dizer para além do dito, mostrar para além do visível e levar o ser humano em busca de uma outra coisa que não está lá. Neste contexto, Susan Sontag ultima:

O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: «Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.» As fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia. (1986, p. 33).

Ao reiterar as asseverações de Benjamin e Sontag, Barthes argumenta que através do “olho que pensa” “sempre que há um *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego”, que o faz “acrescentar qualquer coisa à fotografia” e formular fabulações e reflexões sociais e políticas (1981, p. 83).

A Sociedade Contemporânea e O Mundo Asfiziado de Imagens

Aludindo à crescente presença e influência da imagem no século XX, Walter Benjamin exclama, em 1936, que “parece estar a chegar o dia em que haverá mais revistas ilustradas que caçadores em época de caça” (1992, p. 130-131). Por sua vez, em *On Photography*, Susan Sontag afirma que “a fotografia tornou-se um dos principais meios de

acesso à experiência” e tal resulta numa “ilusão de participação” (1986, p. 20). De facto, vivemos num mundo “cada vez mais asfixiado por imagens”, onde a presença nos acontecimentos contemporâneos se dá pela representação visual; neste sentido, “as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado” (SONTAG, 1986, p. 25, 33).

Dada a importância que a imagem tem na sociedade atual e a quantidade de fotografias com que somos inundados diariamente (Barthes, já em 1979, afirmava que via fotos por todo o lado e que estas vinham na sua direção “sem que ele as tivesse pedido” [1981, p. 33]), Walter Benjamin conclui (em 1936) que “o analfabeto do futuro será, não o incapaz de escrever, mas o incapaz de (...) ler fotografias” (1992, p. 135). Alertando para a “legendagem” da imagem como parte essencial da fotografia, as conclusões de Benjamin, com uma distância de oitenta anos, fazem cada vez mais sentido.

Num mundo dominado pelas imagens fotográficas, Susan Sontag defende que “atingido o ponto de saturação”, a fotografia contribui tanto para “despertar a nossa consciência” como para a “insensibilizar”; a sua omnipresença provoca, assim, a “mais irresistível forma de poluição mental” (1986, p. 31, 34). Atente-se no discurso premonitório da autora, num contexto anterior à proliferação das novas tecnologias de informação e das redes sociais, como o *Facebook* ou o *Instagram*³, legitimando a ideia de que o ser humano vive para a fotografia:

A necessidade de comprovar a realidade e de engrandecer a experiência através das fotografias é uma forma de consumismo estético a que todos nos entregamos. As sociedades industriais transformam os seus cidadãos em viciados de imagens; trata-se da mais irresistível forma de poluição mental (...). Não seria errado falar de pessoas com uma compulsão para fotografar, transformando a própria experiência numa forma de visão. Em última análise, ter uma experiência é o mesmo que fotografá-la, e participar num acontecimento público é cada vez mais, equivalente a vê-lo fotografado. Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir a acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para vir a acabar numa fotografia. (SONTAG, 1986, p. 34).

A experiência do mundo e da vida parece confundir-se com a fotografia de um lugar ou de um momento. Tal como refere a autora, “ter uma experiência é o mesmo que fotografá-la”; “participar num acontecimento público” é o mesmo que “vê-lo fotografado” (SONTAG, 1986, p. 34). Neste sentido, defende que “a humanidade permanece irremediavelmente presa

³ Sobre as questões atuais levantadas pelo contexto do ciberespaço e pelas novas relações entre os indivíduos, veja-se MATOS, 2017.

na Caverna de Platão, continuando a deliciar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade”, preferindo-as à realidade (SONTAG, 1986, p. 13).

Partilhando do mesmo pensamento, Barthes relata um episódio significativo desta forma de encarar as imagens – “perante os clientes de um café, alguém me disse precisamente: ‘veja como são insípidos; hoje em dia, as imagens são mais vivas do que as pessoas’” –, denunciando assim o modo de “imaginário generalizado” em que vivem hoje os indivíduos (1981, p. 162).

Para esse “aprisionamento” na Caverna de Platão terá contribuído, em larga medida, a invenção da fotografia. Tal inventário teve início em 1826 (data da primeira fotografia realizada por Joseph Nicéphore Niépce) e desde então tudo parece ter sido fotografado. Sontag refere que esta “insaciabilidade do olhar fotográfico” veio “alterar os termos da reclusão na caverna” e a nossa panóplia de imagens idealizadas; a fotografia instala, assim, um novo código visual no mundo, uma nova “gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão” (1986, p. 13). Fotografar significa “envolvermo-nos numa certa relação com o mundo que se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder”, proporcionando a “apropriação da coisa fotografada” (SONTAG, 1986, p. 14). Desta forma, a fotografia “faz-nos sentir que o mundo é mais acessível do que na verdade é”, sugerindo “a posse imaginária de um passado irreal” e o domínio de um presente ficcionado (SONTAG, 1986, p. 18, 34).

Afinal, de que imagens nos alimentamos hoje? Poder-se-ia dizer que vivemos na era da fotografia “espetacular”. Anne McClintock, referindo-se ao tempo colonial e ao contacto do “homem ocidental” com o “primitivo” (ou colonizado), afirma que “a experiência tomou o carácter de espectáculo, e a principal tecnologia utilizada para a vigilância panóptica foi a fotografia”⁴ (1995, p. 122). Não será tal asserção aplicável a outros contextos e também ao quotidiano dos nossos dias?

Com a instituição do digital, a fotografia deixou de veicular a “realidade” para passar a oferecer a “hiper-realidade”, isto é, um cenário perfeito em que a pós-produção (o *photoshop*) trata de eliminar as “imperfeições” e os elementos “indesejáveis”. Na publicidade, por exemplo, convencionou-se usar um filtro para que a pele fique completamente lisa, livre de qualquer irregularidade, assim como esticar as pernas, do joelho para baixo, para aumentar a altura dos modelos. Por sua vez, no fotojornalismo, basta analisar as fotografias vencedoras da *World Press Photo* para perceber que as imagens procuram uma estética ao nível da espetacularização. Por seu turno, num cenário de guerra procuram-se imagens esteticamente

⁴ No que respeita ao contexto colonial, a fotografia foi também utilizada no âmbito das práticas antropológicas (MATOS, 2013; MATOS, 2014) e de divulgação do império (ROCHA, 2016).

atraentes, capazes de, pela sua beleza e carga dramática (próximas do teatro e da *performance*) criar uma distância que se confunde com a ficção. É este sentido “demasiado impressionante”, como lembra Barthes, que deve ser desviado, pois a fotografia “é consumida estética e não politicamente” (1981, p. 59).

Considerações finais

Que poder exerce então a fotografia? E que desafios nos traz para os contextos educacionais? A fotografia percorreu um longo caminho desde a sua invenção (em 1826) até ao século XXI. Apelidada ora de “diabólica”, ora de “divina”, capaz de produzir “imagens solares”, “verdades absolutas”, ou simplesmente “imagens triviais”, muito se indagou sobre a sua natureza e o seu lugar no campo das artes. De entre todos os textos teóricos escritos, destaca-se o de Alfred Stieglitz, pela clareza do seu pensamento. Hoje, parece evidente que não é o meio que define o estatuto de arte de uma obra, mas sim o seu conteúdo, e que a tecnologia fotográfica é apenas mais uma ferramenta da qual o artista se pode servir, tal como as tintas, a máquina de escrever, ou atualmente o computador. Daí se constata que algumas fotografias sejam obras de arte e outras não. Contudo, apesar da evidência de tal noção, nos dias de hoje, perdura ainda uma certa desconfiança relativamente à fotografia artística. Tal é todavia infundado, pois negar o seu estatuto de arte seria o mesmo que invalidar todas as grandes obras literárias pelo facto de existirem livros de instruções produzidos através do mesmo meio – a escrita (STIEGLITZ, 1899, p. 7). Não obstante, devido à disseminação dos artefactos visuais e à evolução da tecnologia eletrónica, “vivemos numa época em que a experiência humana é mais visual e visualizada que nunca” (MARTINS, 2006, p. 72), veiculando a ideologia “de um mundo visualizável e seleccionável à vontade, que é possível ler em imagens” (BAUDRILLARD, 2007, p. 130).

Concluimos que, além dos seus múltiplos usos, a fotografia pode interferir na representação e transformação da visão do mundo, fazendo ver e crer, pois, tal como afirmou Barthes, é “um instrumento de poder simultaneamente hegemónico e emancipatório” (1981, p. 73). Demonstrámos assim que, apesar das suas inúmeras capacidades (como o poder de dizer a “verdade”, de manipular, de encenar e de mostrar para além do visível – os quatro “poderes” desvelados ao longo desta investigação), toda e qualquer fotografia deve ser sempre encarada e analisada de um ponto de vista crítico e tendo em conta as dimensões aqui apresentadas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004 (1978).

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. **FACOM**, Juiz de Fora n. 17. Faculdade de Comunicação Social da UFJF, (2007):

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007> (consultado em 25 de julho de 2015), 1972.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth. Introduction. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.). **Anthropology and Photography**. New Haven & Londres: Yale University Press, 1992, p. 3-17.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GERNSHEIM, Helmut. **A concise history of photography**. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.

HERON, Liz e Williams, Val. **Illuminations: women writing on photography from the 1850s to the present**. Londres: I.B. Tauris & Co. Ltd., 1996.

MARTINS, Bruno Sena. **“E se eu fosse cego?”: narrativas silenciadas da deficiência**. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

MATOS, Patrícia Ferraz de. **The colours of the empire: racialized representations during portuguese colonialism**. Oxford e Nova Iorque, 2013.

MATOS, Patrícia Ferraz de. A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da ‘antropologia colonial’”. In: Vicente, Filipa Lowndes (org.) **O Império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: 70, 2014, p. 45-66.

MATOS, Patrícia Ferraz de. Redes emaranhadas no ciberespaço: indivíduos, objectos virtuais e ideias em circulação. In: Helena Pires, Manuel Curado, Fábio Ribeiro e Pedro de Andrade (eds), **Cibercultura: Circum-navegações em redes transculturais de conhecimento, arquivos e pensamento**. Coleção Comunicação e Sociedade. Braga e Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Comunicação e Sociedade e Edições Húmus, 2017, p. 167-182.

McClintock, Anne. **Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.

MEDEIROS, Margarida. Imagem e Vida. **Comunicação e Linguagens**, n.º 31. Lisboa: Edições Arquivo da RCL, PGS, 2003.

NEWHALL, Beaumont. **Photography: essays and images illustrated readings in the history of photography**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1980.

Rocha, Liliana Oliveira. **Clichés de um Império Imaginado: na mira de Elmano Cunha e Costa**. 210f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura). Universidade de Trás-os-Montes-e-Alto Douro, UTAD, Vila Real, 2016.

ROUILLE, André. **La photographie en France: textes et controverses: une anthologie 1816-1871**. Paris: Éditions Macula, 1989.

SONTAG, Susan. **On photography: ensaios sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

STIEGLITZ, Alfred. Pictorial Photography. In: **Scribner's Magazine**. Disponível em: http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/printer-friendly/Stieglitz_1899_TWO_COLUMNS.rtf (consultado em 15 de Julho de 2015), 1899.

SOBRE AS AUTORAS

Liliana Oliveira da Rocha

Mestre em Ciências da Cultura, pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro (UTAD), Portugal; doutoranda do curso de Doutoramento em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. E-mail: lilianaorocha@gmail.com

Patrícia Ferraz de Matos

Doutora em Antropologia Social e Cultural; Investigadora de Pós-Doutoramento do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. E-mail: patricia_matos@ics.ul.pt

Recebido em: 11 de agosto de 2017
Aprovado em: 02 de outubro de 2017