



32

FOTOGRAFIA E GÉNERO
PHOTOGRAPHY AND GENDER

Editoras | *Editors*
Maria da Luz Correia e Carla Cerqueira

Diretor | *Journal Editor*
Moisés de Lemos Martins





**COMUNICAÇÃO
& SOCIEDADE**

32

FOTOGRAFIA E GÉNERO
PHOTOGRAPHY AND GENDER

Editoras | *Editors*

Maria da Luz Correia e Carla Cerqueira

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins

Título | Title: Fotografia e Género | *Photography and Gender*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins

Diretor Adjunto | Associate Editor: Manuel Pinto

Editoras Temáticas | Volume Editors n.º 32 – dezembro 2017 | December 2017: Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira

Conselho Editorial | Editorial Board

Alain Kiyindou (*Universidade de Bordéus 3*), Ana Cláudia Mei Oliveira (*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*), Anabela Carvalho (*Universidade do Minho*), Annabelle Sreberny (*London Middle East Institute*), Barbie Zelizer (*Universidade da Pensilvânia*), Cláudia Álvares (*Universidade Lusófona de Lisboa*), David Buckingham (*Universidade de Loughborough*), Cláudia Padovani (*Universidade de Pádua*), Divina Frau-Meigs (*Universidade de Paris III - Sorbonne*), Fabio La Rocca (*Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - Sorbonne*), Felisbela Lopes (*Universidade do Minho*), Fernanda Ribeiro (*Universidade do Porto*), Filipa Subtil (*Escola Superior de Comunicação Social, do IPL*), Gustavo Cardoso (*ISCTE-IUL*), Hannu Nieminen (*Universidade de Helsínquia*), Helena Sousa (*Universidade do Minho*), Immacolita Lopes (*Universidade de São Paulo*), Isabel Ferin (*Universidade de Coimbra*), Ismar Oliveira Soares (*Universidade de São Paulo*), Janet Wasco (*Universidade de Oregon*), José Manuel Pérez Tornero (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Lídia Oliveira (*Universidade de Aveiro*), Madalena Oliveira (*Universidade do Minho*), Maria Michalis (*University of Westminster*), Maria Teresa Cruz (*Universidade Nova de Lisboa*), Muniz Sodré (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*), Nélia del Bianco (*Universidade de Brasília*), Paulo Serra (*Universidade da Beira Interior*), Raúl Fuentes Navarro (*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Gualadajara*), Rosa Cabecinhas (*Universidade do Minho*), Sara Pereira (*Universidade do Minho*), Sonia Livingstone (*London School of Economics*), Teresa Ruão (*Universidade do Minho*), Tristan Mattelard (*Universidade de Vincennes - Paris VIII*), Vera França (*Universidade Federal de Minas Gerais*), Vincenzo Susca (*Universidade Paul Valéry - Montpellier III*), Xosé López García (*Universidade de Santiago de Compostela*), Zara Pinto-Coelho (*Universidade do Minho*).

Conselho Consultivo | Advisory Board

Aníbal Alves (*Universidade do Minho*), António Fidalgo (*Universidade da Beira Interior*), José Bragança de Miranda (*Universidade Nova de Lisboa*), José Marques de Melo (*Universidade Metodista de São Paulo*), Margarita Ledo (*Universidade de Santiago de Compostela*), Michel Maffesoli (*Universidade Paris Descartes – Sorbonne*), Miquel de Moragas (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Murilo César Ramos (*Universidade de Brasília*).

Diretor Gráfico e Edição Digital | Graphic Director and Digital Editing: Pedro Portela

Assistente de Formatação Gráfica | Graphic Assistant: Ricardina Magalhães

Indexadores | Indexers and Catalogues: SCOPUS | SciELO | ERIH PLUS | Qualis Capes (B1) | MIAR (ICDS 6.2) | CIRC (Grupo B e Grupo C) | Latindex | Journal TOCs | RevisCOM | COPAC | ZDB | SUDOC | OAIster | RepositorUM | EZ | RCAA

URL: www.revistacomsoc.pt // **imagem da capa | cover image:** Ruth Rosengarten, *monica and the wolf, back series*, 2014 (ruthrosengarten.com)

Edição: *Comunicação e Sociedade* é editada semestralmente (2 números/ano ou 1 número duplo) pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima. The journal *Comunicação e Sociedade* is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Redação e Administração | Address:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho, Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 604695 // **Fax:** (+351) 253 604697 // **Email:** cecs@ics.uminho.pt // **Web:** www.cecs.uminho.pt

ISSN: 1645-2089 // **e-ISSN:** 2183-3575
Depósito legal | Legal deposit: 166740/01

Cofinanciado por:



Financiado pelo COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 e FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013. Supported by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia within the Project Scope: UID/CCI/00736/2013.

SUMÁRIO | TABLE OF CONTENTS

Desarrumando o nosso álbum: fotografia e género	9
Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira	
Disarranging our album: photography and gender	19
Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira	
<hr/>	
ARTIGOS TEMÁTICOS ARTICLES	29
Pode haver uma estética feminista?	31
Claire Raymond	
Can there be a feminist aesthetic?	45
Claire Raymond	
Hermafroditismo e intersexualidade na fotografia médica portuguesa	59
António Fernando Cascais	
Hermaphroditism and intersexuality in Portuguese medical photograph	81
António Fernando Cascais	
Maria Pia fecit / feito por Maria Pia: observada e observadora. Algumas reflexões sobre questões de género a partir do caso da rainha Maria Pia, fotógrafa	101
Teresa Mendes Flores	
Maria Pia fecit / By Maria Pia: the observed and the observer. Some reflections on gender issues considering the case of Queen Maria Pia, the photographer	123
Teresa Mendes Flores	
A mulher brasileira: da fotografia colonial à fotografia portuguesa contemporânea	147
Lorena Travassos	
The Brazilian woman: from the colonial photography to contemporary Portuguese photography	169
Lorena Travassos	
Bela e sadia! A mulher nas páginas da revista <i>Alterosa</i> (1939-1945) durante o Estado Novo e o processo de americanização do Brasil	191
Gelka Barros	
Beautiful and healthy! The woman in the pages of <i>Alterosa</i> magazine (1939-1945) during the New State and the Americanization process of Brazil	211
Gelka Barros	
Pigmalião digital: a construção simbólica e visual do feminino na revista <i>online CoverDoll</i>	231
Maria João Faustino	
Digital Pygmalion: the symbolic and visual construction of the feminine in <i>CoverDoll</i> online magazine	251
Maria João Faustino	
(In)visibilidade de mulheres sem rosto: ética e política em imagens fotográficas de Teresa Margolles	269
Ângela Marques & Angie Biondi	

The (in)visibility of the faceless women: ethics and politics on the photographic images by Teresa Margolles Ângela Marques & Angie Biondi	287
“Nem aqui nem lá”: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta Olga da Costa Lima Wanderley	305
“Neither here nor there”: traces of the feminine in the photoperformances of Ana Mendieta Olga da Costa Lima Wanderley	319
Esquecer Bárbara Virgínia? Uma cineasta precursora entre Portugal e o Brasil Paula Sequeiros & Luísa Sequeira	331
Forget Bárbara Virgínia? A forerunner filmmaker between Portugal and Brazil Paula Sequeiros & Luísa Sequeira	353
Virginia Woolf e a fotografia Maggie Humm	375
Virginia Woolf and photography Maggie Humm	387
VARIA VARIA	397
Figurações de corpo no espontâneo do fotojornalismo digital: a não-pose e a desfiguração Alene Lins, Madalena Oliveira & Luís António Santos	399
Figurations of the body in the snapshot of digital photojournalism: the non-pose and disfiguration Alene Lins, adalena Oliveira & Luís António Santos	419
Vídeo e <i>storytelling</i> num mundo digital: interações e narrativas em videoclipes Rodrigo Oliva, José Bidarra & Denize Araújo	439
Video and storytelling in a digital world: interactions and narratives in videoclips Rodrigo Oliva, José Bidarra & Denize Araújo	459
ENTREVISTAS INTERVIEWS	477
Entrevista com Sandra Barrilaro. “A fotografia é uma ferramenta fundamental para o ativismo” Helena Ferreira	479
Interview with Sandra Barrilaro. “Photography is a fundamental tool for activism” Helena Ferreira	487
Entrevista com Ruth Rosengarten. “Atualmente a fotografia feminista é diversa e bastante elástica, ao invés de se fixar nos velhos binarismos” Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira	495
Interview with Ruth Rosengarten. “Feminist photography today is diverse and fairly elastic, rather than fixated on the old binaries” Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira	501

LEITURAS | BOOK REVIEWS

507

Medeiros, M. (Ed.) (2016). *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Sistema Solar.

509

Joana Bicacro

Medeiros, M. (Ed.) (2016). *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia*. Lisbon: Sistema Solar.

515

Joana Bicacro



DESARRUMANDO O NOSSO ÁLBUM: FOTOGRAFIA E GÊNERO

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira

Este número da revista *Comunicação e Sociedade* partiu do desejo das suas editoras de cruzar saberes e trocar olhares, convocando um encontro na fronteira entre as áreas dos estudos da fotografia e dos estudos de gênero. De outro modo, a nossa vontade de pensar a fotografia e o gênero prolongava uma necessidade de, a partir do domínio das ciências da comunicação, pensar politicamente o olhar. Neste âmbito, o nosso intento era considerar a malha de assimetrias – de gênero, mas também de etnia, de idade, de geografia, de cultura e de sociedade, entre outras – assim como o complexo feixe de maneiras de fazer e de desfazer o gênero que permeiam a circulação quotidiana de imagens, e enfim, que atravessam os discursos mediáticos e as figurações artísticas da nossa cultura visual contemporânea (Correia & Cerqueira, 2017). Esta necessidade, já trabalhada pela perspectiva crítica do filósofo da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, teria sido reforçada, a partir da segunda metade do século XX, por diferentes tradições disciplinares, que passam pelo estruturalismo (Foucault, 1975), pelos estudos culturais, pela psicanálise, pelos *visual culture studies* (Berger, 1972; Mitchell, 2002; Mulvey, 1989; Shohat & Stam, 2006), pelo pensamento contemporâneo francês de filósofos como Georges Didi-Huberman (2017) e Jacques Rancière (2008), e claro, pelos estudos feministas, nomeadamente pós-estruturalistas e *queer* (De Lauretis, 1987, 1991; Butler, 1990) e pós-coloniais (hooks, 1984; Spivak, 1985).

Num processo de edição em que mais de uma trintena de textos foram submetidos a dupla revisão cega por pares, procurámos selecionar e organizar as diferentes contribuições aceites pelas/os revisoras/es¹, como quem arruma e desarruma uma coleção de fotografias, dispendo e redispndo os objetos e os problemas que se perfilam nesse horizonte “indisciplinado” da fotografia e do gênero (Mitchell, 1995; Rancière, 2006). Com efeito, se já no cruzamento específico da fotografia e do gênero o quadro teórico é vasto (Alloula, 2001; Friedewald, 2014; Sullivan & Janis, 1990; Rosenblum, 1994; Humm, 2002; Raymond, 2017; Salomon-Godeau, 2017; Rosengarten, 1988), no cruzamento mais geral dos média e do gênero, as referências ultrapassam qualquer esforço de enumeração exaustiva. Centrando-nos no domínio das ciências da comunicação e na investigação no contexto português, podemos afirmar que os estudos dos média e da cultura têm sido hoje profusamente filtrados por uma lente feminista que revela os seus *ofuscantes* estereótipos, binarismos e exclusões mas que também expõe as suas mais *tremulantes* brechas de resistência, ambiguidade e de diálogo (Álvares, 2012; Cabrera et al., 2016; Cascais, 2014; Cerqueira & Cabecinhas, 2015; Cerqueira et al., 2016; Cerqueira & Magalhães, 2017; Martins et al., 2015; Pinto-Coelho & Mota-Ribeiro, 2012; Santos et al., 2015; Silveirinha, 2015).

¹ Agradecemos sinceramente a todas/os revisoras/es deste número da *Comunicação e Sociedade*, sem as/os quais o presente volume temático não poderia ser editado.

Esta profusa investigação no cruzamento entre os média e o género não é, aliás, surpreendente, se pensarmos que a fundação da área disciplinar das ciências da comunicação, ligada à emergência da fotografia, do cinema, da rádio e de outros meios de comunicação, nas primeiras décadas do século XX, foi associada desde logo, pelos trabalhos dos pioneiros das ditas tradições *crítica* e *burocrática*, ao estudo das relações de poder e de dominação ideológica operantes nos média. Desde o momento que Walter Benjamin (2012) nos anos 30 pensou a relação da fotografia e do cinema com a revolução e com o fascismo até aos dias da *web* e do digital, da globalização e do consumo, a produção mediática e cultural quotidiana enredou-se, é certo, num labirinto de *clichés* e de *contra-clichés* cuja extensão e cuja complexidade reforçam a necessidade de dar continuidade a um pensamento de resistência que tome em consideração a comunicação nesse interstício entre questões tecnológicas, culturais e políticas.

Assim, partimos do princípio que pensar a fotografia através de um olhar *feminista* corresponde hoje a uma postura epistemológica de resistência, que sublinha claramente a sua dimensão política, e que problematiza não apenas as desigualdades de género, mas que, num primeiro eixo, numa perspetiva inspirada particularmente na abordagem da interseccionalidade (Crenshaw, 1991; Knapp, 2005; Oliveira, 2010; Cerqueira & Magalhães, 2017), questiona outras discriminações – de etnia, de raça, de idade, de orientação sexual, de classe e de cultura, entre outras – e que, num segundo eixo, numa postura influenciada nomeadamente pelos pressupostos da abordagem *queer* (Butler, 1990; Oliveira et al., 2009), não se conforma com os velhos dualismos sexuais e de género (mulher, homem, feminino, masculino...), procurando antes a figura da *hibridez* como princípio de ambiguidade extensível a outras esferas da experiência, da sociedade e da cultura.

Ao propormos uma chamada de trabalhos que cruzasse a fotografia e o género, quisemos, pois, num primeiro momento, revolver, a partir de um olhar feminista, os mecanismos do sexismo, mas também, do racismo, do etnocentrismo, do classismo, do idadismo, da homofobia e de outras opressões que têm vindo a trabalhar as páginas da história da fotografia assim como os fragmentos da cultura visual contemporânea, prove-nham eles da esfera da arte ou da esfera dos média. Num segundo momento, quisemos também, interrogar a categoria do *feminino* e da *mulher* (e por contraposição, a do *masculino* e do *homem*) que, à semelhança de outras categorias binárias e essencializadoras dos sujeitos e dos seus lugares de pertença (como *ocidente* e *oriente*, *branco* e *preto*, *dominante* e *dominado*, *central* e *periférico*, *erudito* e *popular*, *ativo* e *passivo*, *sujeito* e *objeto*...), poderão ser mais radicalmente pensadas num modelo de flexibilidade, de complexidade e de hibridação do que num paradigma de rigidez, de simplicidade e de separação.

O artigo que abre este número – “Pode haver uma estética feminina?” de Claire Raymond – como a entrevista com Ruth Rosengarten, que o fecha, dedicam-se precisamente, em grande medida, a este duplo esforço, problematizando a complexidade deste espaço. Claire Raymond descreve o projeto de uma *história feminista da fotografia* e de uma *história da fotografia feminista* como um espaço de risco social e de desconforto intelectual, mas também como único lugar de possibilidade estética e de oportunidade política para uma reordenação do visível que resista à opressão, a partir de uma posição culturalmente situada, segundo aquilo que Rich designaria por *políticas da localização*

(Rich, 2003). A artista, curadora e investigadora Ruth Rosengarten, por sua vez, e revisitando um dos seus primeiros ensaios, datado da década de 1980, dedicado à fotografia e ao feminismo (Rosengarten, 1988), sublinha a elasticidade da prática fotográfica feminista, que não se conforma aos velhos binarismos (quer relativos às categorias género, mas relativos às categorias culturais), entendendo o feminismo como uma “prática libertadora”, marcada pela riqueza e pela complexidade, que “estendeu um discurso favorável a outras esferas culturais”.

O espaço de uma história crítica da fotografia descerrado por Claire Raymond e encerrado por Ruth Rosengarten é ainda prolongado pelo inicial grupo de artigos que, tendo em comum, entre outros aspetos, o marcador social da geografia, se dedica a uma revisão da história da fotografia no contexto português. Nestes textos, como também, em certa medida, na recensão que Joana Bicacro dedica, na parte final do número, ao livro *Fotogramas* de Margarida Medeiros, a história da fotografia portuguesa – que, diga-se, já tem contado, nos últimos anos, com os mais diversos esforços de investigação histórica e de aprofundamento crítico (Araújo, 2008; Baptista, 2010; Marques, 2016; Sena, 1998; Pinheiro, 2006; Vicente, 2014, entre outros) – adensa-se, vendo reforçada a sua dimensão política. António Fernando Cascais problematiza a estabilização de uma polaridade binária dos sexos na fotografia médica do hermafroditismo realizada em Portugal entre meados do século XIX e as décadas de 1930-1940. Por sua vez, Teresa Mendes Flores questiona a persistente invisibilidade da produção fotográfica feminina no contexto português e interroga o estatuto das mulheres fotógrafas amadoras durante a viragem do século XIX para o século XX, concentrando-se no caso da rainha portuguesa Maria Pia de Sabóia (1847-1911). Finalmente, Lorena Travassos indaga a perseverante figuração do corpo colonial no olhar fotográfico português contemporâneo sobre a *mulher brasileira*, a partir de uma retrospectiva história da fotografia colonial e de uma contraposição da mesma com os trabalhos dos fotógrafos portugueses André Cepeda e Miguel Valle de Figueiredo.

Não tendo aqui oportunidade para uma análise diferenciada dos diversos estudos que se vêm ocupando de dar visibilidade às mulheres enquanto artistas (Nochlin, 1988; Pollock, 1987), e enquanto fotógrafas (Sullivan & Janis, 1990; Rosenblum, 1994; Humm, 2002; Friedewald, 2014; Raymond, 2017; Salomon-Godeau, 2017)², podemos afirmar que a sua consideração no presente número não está isenta de uma problematização política da estética feminista enquanto passível de cruzar as desigualdades de género com outros eixos de opressão, sendo estes encarados numa vertente multideterminada (Cerqueira & Magalhães, 2017). Nesta linha de um questionamento interseccional de uma estética feminista, inscrevem-se, manifestamente, os últimos quatro artigos do *dossier* temático, bem como a entrevista de Helena Ferreira à fotógrafa espanhola Sandra Barillaro.

² Saliente-se que, não apenas na academia, mas também nas artes e no cinema, se têm registado recentes esforços, no sentido de recontar a história da fotografia, dando ênfase às singularidades e às diferenças da produção fotográfica feminina, que persistiu em ser remetida ou para a invisibilidade ou para a categoria amorfa e secundária das margens e das periferias. No âmbito das desigualdades de género veja-se, em particular, o documentário *Objectif Femmes* de Manuelle Blanc e Julie Martinovic, estreado em 2015, ou ainda a exposição “Qui a peur des femmes photographes”, patente no mesmo ano, no Musée d’Orsay e no Musée de l’Orangerie em Paris (Galifot et al, 2015).

A entrevista a Sandra Barillaro dá a conhecer a sua trajetória como mulher fotógrafa que usa a sua lente como ativismo, para dar visibilidade a grupos normalmente invisibilizados, como é o caso da Palestina, sublinhando as assimetrias das vivências pelas mulheres nesse contexto específico. Ângela Marques e Angie Biondi refletem sobre o contributo político-estético da artista mexicana Teresa Margolles para a instauração de um espaço comum, através da figuração de modos de vulnerabilidade que informariam modos de resistência. Por sua vez, Olga Wanderley reconhece nos *earth-body-works* da artista cubana-americana Ana Mendieta, que associam a fotografia e a performance, uma dimensão política que passa nomeadamente por uma recusa de identidades fixas – étnicas e de género – no interior dos discursos hegemônicos de poder. Em “Esquecer Bárbara Virgínia? Uma cineasta precursora entre Portugal e o Brasil”, Paula Sequeiros e Luísa Sequeira resistem ao apagamento da memória da pioneira cineasta portuguesa, através de uma sócio-biografia da vida familiar e da atividade artística de Bárbara Virgínia, numa abordagem que cruza as desigualdades de género, de classe, de profissão e de cultura. Finalmente, Maggie Humm, que fecha este dossier temático com o ensaio “Virginia Woolf e a Fotografia”, foca-se na relação da obra de Virginia Woolf com a prática fotográfica. Mantendo um olhar analítico sobre o percurso de Virginia Woolf, sustenta que as suas fotografias vão além do álbum familiar, questionando identidades materiais, subjetivas e culturais.

É nosso entender ainda que não se poderá repensar, sob uma perspetiva de género, o arquivo fotográfico e o espaço de prolixa circulação iconográfica que este instaura e que é hoje reforçado pelo advento do digital e da Web sem que a complexa trama cultural a que nos referimos se desdobre também numa não menos ambígua malha tecnológica. No texto de Claire Raymond, na entrevista de Ruth Rosengarten e no texto “Hermafroditismo e intersexualidade na fotografia médica portuguesa” de António Fernando Cascais, já aqui referido, é manifesto o cuidado com a consideração da especificidade do meio fotográfico³.

Embora com perspetivas diferenciadas, quer Claire Raymond, quer Ruth Rosengarten, quer ainda António Fernando Cascais aludem à particularidade ontológica da fotografia que teria a sua definição no privilégio da indicialidade: referimo-nos à contiguidade material da imagem fotográfica com o seu referente, ao seu estatuto de vestígio parcial do tempo e de indício contingente do espaço, que têm sido exemplarmente problematizados desde Walter Benjamin (2012) a Roland Barthes (1980). Na nossa perspetiva, é o pensamento da indicialidade que, considerando a particular afinidade entre a fotografia e o tempo, permite a Claire Raymond concluir que todas as fotografias são políticas, na medida em que lhes é subjacente, por um lado, uma capacidade histórica de fragmento e, por outro, uma capacidade espetacular de prova (Correia, 2016a). Com efeito, na profusão de instrumentos de observação fotográfica, no fluxo visual ininterrupto dos média tradicionais, na partilha frenética de imagens nas redes sociais – insiram-se estas a esfera

³ Esta especificidade do meio fotográfico também é abordada na entrevista de Helena Ferreira a Sandra Barillaro e no artigo “Figurações de corpo no espontâneo do fotojornalismo digital: a não-posse e a desfiguração”, da autoria de Alene Lins, Madalena Oliveira e Luís António Santos, incluído na secção “Varia” deste volume.

da arte, do entretenimento, da informação, da ciência... – revelam-se tanto as potencialidades diferenciadoras e revolucionárias como as oportunidades homogeneizadoras e fascistas da fotografia a que se referia Walter Benjamin (2012) no início do século XX.

Se no que diz respeito ao meio fotográfico, a abordagem de António Fernando Cascais, a propósito da fotografia médica dos hermafroditas, nos mostra como o paradigma indiciário pode ser posto ao serviço de uma “autêntica tecnociência iconográfica” que quer expurgar o humano das suas ambivalências, favorecendo uma polaridade binária dos sexos, no que diz respeito ao meio digital e à *Web 2.0*, constatamos, nomeadamente a partir do texto de Maria João Faustino, intitulado “Pigmalião digital: a construção simbólica e visual do feminino na revista *online CoverDoll*”, que esta mais recente rutura tecnológica não ultrapassa, por si só, e ao contrário do que os primeiros discursos *ciberfeministas* perspetivaram, as dicotomias do feminino e do masculino (e outras similares: animal e humano, corpo e mente, natureza e cultura, biológico e tecnológico, órgão e artefacto...), prolongando-se neste média a espetacularização do corpo feminino e as suas estereotipias. Aplicando-se igualmente a desconstruir os lugares comuns e os clichés do *feminino* na esfera mediática contemporânea, mas neste caso, tendo como objeto uma revista ilustrada da primeira metade do século XX, o texto “Bela e sadia! A mulher nas páginas da revista *Alterosa* (1939-1945) durante o Estado Novo e o processo de americanização do Brasil”, de Gelka Barros, a partir de uma análise da revista ilustrada *Alterosa* interpreta o padrão corporal, a conduta social, e o modelo conjugal com que se confrontava a mulher brasileira no período de 1939 a 1945.

Nestes textos, o primeiro sobre uma revista *online* e o segundo sobre uma revista fotográfica, embora reconheçamos também marcas de rutura e pontos de disrupção, interessa-nos ainda destrinçar os fios de continuidade entre o digital e o analógico, os velhos e os novos média, segundo uma mesma lógica de ambivalência e de complexidade que tem orientado o nosso ponto de vista, e que neste contexto, poderia, nomeadamente, ser traduzida pela figura da “remediação” (Bolter & Grusin, 2000)⁴. Conforme também sugerem mais explícita ou mais implicitamente Claire Raymond e Ruth Rosengarten neste número, apesar da passagem da trama química da fotografia à grelha codificada do digital, o mito simplista e redutor da “verdade fotográfica”, suscitado pela propriedade indicial da fotografia e que é hoje, continuamente instigado pelos média e pelas redes sociais, foi desde sempre destabilizado pelas técnicas de encenação e de montagem já praticados na fotografia do início do século XX (Correia, 2017, Correia, 2016a, Correia, 2016b). Dito isto, é inegável que, desde os álbuns de família do século XX às *selfies* do século XXI, as possibilidades de produção e de circulação de fotografias explodiram, complexificando as esferas da tecnologia e da cultura, da fotografia e do género.

E é, enfim, nesta desarrumação mediática e cultural, feita de ruturas, de continuidades e de metamorfoses, que re-arrumamos – provisoriamente apenas – o álbum que, neste número da revista *Comunicação e Sociedade*, cruza, a várias mãos, vozes e olhares, a fotografia e o género. ✍

⁴ Veja-se a este propósito o contributo de Rodrigo Oliva, José Bidarra e Denise Araújo no texto “Vídeo e *storytelling* um mundo digital: interações e narrativas em videoclipes”, incluído na secção “Varia” deste número.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alloula, M. (2001). *Le Harem Colonial: images d'un sous-erotisme*. Paris: Séguier.
- Álvares, C. (2012). Discursos do exótico nas revistas femininas: uma análise dos “outros” do Pós-Feminismo. *Comunicação e Sociedade*, 21, 151-164.
- Araújo, N. B. (2008). Portugal. In J. Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography Vol. II* (pp. 1151-1154). Nova Iorque: Routledge.
- Baptista, P. (2010). *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile Gallimard Le Seuil.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Cabrera, A.; Martins, C.; Batista, C.; Mata, M. J. & Flores, T. M. (2016). *Política no Feminino*. Lisboa: Aletheia Editores.
- Cascais, A. F. (Ed.) (2004). *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisboa: Fenda.
- Cerqueira, C. & Cabecinhas, R. (2015). A cobertura jornalística do Dia Internacional das Mulheres na imprensa portuguesa: mudanças, persistências e reconfigurações. *Dossiê. Revista Novos Olhares*, 4(1), 37-51. Retirado de <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102209>
- Cerqueira, C.; Cabecinhas, R. & Magalhães, S. I. (Eds.) (2016). *Gender in focus: (new) trends in media*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Cerqueira, C. & Magalhães, S. I. (2017). Ensaio sobre cegueiras: cruzamentos interseccionais e (in) visibilidades nos media. *ex aequo*, 25, 9-20. doi: 10.22355/exaequo.2017.35.01
- Correia, M. L. (2016a). No negativo: morte e fotografia. In M. L. Martins; M. L. Correia; P.B. Vaz & E. Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp.207-226). Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Correia, M. L. (2016b). The recreational image: from photographic amusements to video games. In J. G. Pinto & R. Matoso (Eds.), *Art and Photography in Media Environments* (pp.107-120). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Correia, M. L. & Cerqueira, C. (2017). Pontos de vista. *Vista, Revista de cultura visual*, 1, 7-15. Retirado de http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-7_15.pdf
- Correia, M. L. (2017). Contra-retratos: a subversão do grão fotográfico. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 47, 137-156.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6),1241-1299. doi: 10.2307/1229039
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences*, 3(2), iii-viii.

- Didi-Huberman, G. (2017). Povos expostos, povos figurantes. *Vista, revista de cultura visual*, 1, 16-31. Retirado de http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-16_31.pdf
- Friedewald, B. (2014). *Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. Londres: Prestel.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.
- Galifot, T.; Pohlmann, U. & Robert, M. (Ed.) (2015). *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*. Paris: Musée D'Orsay e Hazan.
- hooks, B. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- Humm, M. (2002). *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography, and Cinema*. Nova Jersey: Rutgers University Press.
- Knapp, G. (2005). Race, Class, Gender: Reclaiming Baggage in Fast Travelling Theories. *European Journal of Women's Studies*, 12, 249-265.
- Martins, M.; Baptista, M. M.; Pinto-Coelho, Z. & Maia, S. (2015) (Eds). Género: contributos para uma compreensão efetiva das mudanças. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, 3(1). Retirado de <http://rlec.pt/index.php/rlec/issue/view/5/showToc>
- Marques, S. L. (2016). *Fotografia-História, o pensamento em imagens. Contributos para a leitura de 'História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997' como um hiperdocumento*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Mitchell, W. T. J. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII(4), 540-544.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power, and Other Essays*. Nova Iorque: Harper&Row.
- Oliveira, J. M.; Pinto, P.; Pena, C. & Costa, C. G. (2009). Feminismos queer: disjunções, articulações e ressignificações. *ex aequo*, 20, 13-27. Retirado de <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n20/n20ao3.pdf>
- Oliveira, J. M. (2010). Os feminismos habitam espaços hifenizados – A localização e interseccionalidade dos saberes feministas. *ex aequo*, 22, 25-39. Retirado de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_artext&pid=So874-55602010000200005
- Pinheiro, N. A. (2006). *O Teatro da sociedade: fotografia e representação social no espaço privado e no público*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa.
- Pinto-Coelho, Z. & Mota-Ribeiro, S. (2012). Género e Heterossexualidade – Discursos e Imagens na Publicidade e nos Media, Vol.21. *Comunicação e Sociedade*, 11, 175-184. doi: 10.17231/comsoc.11(2007).1140
- Pollock, G. (1987). *Vision and Difference. Feminism, Feminity and Histories of Art*. Massachussets: Methuen Publishing.
- Rancière, J. (2006). *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*. Victoria: The University of Melbourne. Retirado de http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.

- Raymond, C. (2017). *Women Photographers and Feminist Aesthetic*. Londres: Routledge.
- Rich, A. (2003). Notes Toward a Politics of Location. In C. McCann & S. Kim (Eds.), *Feminist Local and Global Theory Reader* (pp. 247-259). Nova Iorque: Routledge.
- Rosenblum, N. (1994). *History of Women Photographers*. Nova Iorque: Abbeville Press.
- Rosengarten, R. (1988). Pontos de vista: Fotografia e Feminismo no contexto do Pós-modernismo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6/7, 213-225.
- Salomon-Godeau, A. (2017). *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Nova Iorque: Duke University Press.
- Santos, A.; Cerqueira, C. & Cabecinhas, R. (2015). Entre a norma e a exceção: assimetrias de género nas newsmagazines portuguesas. *Comunicação e Sociedade*, 27, 437-455. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2111.
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal-1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Silveirinha, M. J. (2015). Da Cidade do México à Aldeia Transnacional, ou das velhas e novas desigualdades comunicacionais de género. *Media & Jornalismo*, 25(14).
- Spivak, G. (1985). Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice. *Wedge*, 7(8), 120-130.
- Sullivan, C. & Janis, E. P. (1990). *Women Photographers*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Edition.
- Vicente, F. L. (2014). *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

FILMOGRAFIA

- Blanc, M. & Martinovic, J. (2015). *Objectif femmes*. França: Camera Lucida Productions.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maria da Luz Correia é Professora Auxiliar no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas na Universidade dos Açores e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. É doutorada em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho e em Sociologia, pela Université Paris Descartes – Sorbonne. Tem publicado nas áreas da cultura visual, da teoria da imagem e da fotografia.

E-mail: maria.lf.correia@uac.pt

Universidade dos Açores, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Ladeira da Mãe de Deus, 9501-855 Ponta Delgada, Portugal

Carla Cerqueira é doutorada em Ciências da Comunicação (especialização em Psicologia da Comunicação). Bolseira de pós-doutoramento em Ciências da Comunicação (SFRH/BPD/86198/2012) do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS),

Universidade do Minho, Portugal e investigadora visitante do Departamento de Media, Comunicação e Cultura, da Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha, e do Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Erasmus de Roterdão, Holanda. É também Professora Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto. Autora de vários livros, capítulos e artigos em revistas científicas, os seus interesses de investigação incluem género, feminismos, ONGs e estudos de média.

E-mail: carlaprec3@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

DISARRANGING OUR ALBUM: PHOTOGRAPHY AND GENDER

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira

This special issue of the journal *Comunicação e Sociedade* departed from our desire of intersecting knowledges and exchanging looks, proposing a meeting on the border-crossing between photography studies and gender studies. In other words, our willingness to consider photography and gender extended a need to think the gaze politically, from the field of communication sciences. In this context, our intent was to consider the network of asymmetries – gender, but also ethnicity, age, geography, culture and society, among others – as well as the complex bundle of ways of doing and undoing gender, which permeate the everyday circulation of images, and finally, that cross the media discourses and the artistic figurations of our contemporary visual culture (Correia & Cerqueira, 2017). This need, already at work in the critical perspective of the Frankfurt School philosopher Walter Benjamin, would have been reinforced, since the second half of the 20th century, by different disciplinary traditions, such as structuralism (Foucault, 1975) cultural studies, psychoanalysis, visual culture studies (Berger, 1972, Mitchell, 2002, Mulvey, 1989, Shoat & Stam, 2006), the french contemporary thought of philosophers like Georges Didi-Huberman (2017) and Jacques Rancière (2008), and of course, the feminist studies, namely post-structuralist and queer (Butler, 1990; De Lauretis, 1987, 1991) and postcolonial (hooks, 1984; Spivak, 1985).

In an editorial process in which more than thirty articles were submitted to double-blind peer review, we sought to select and organize the different contributions accepted by the reviewers¹, just like someone who organises and disorganises a collection of photographs, arranging and re-arranging the objects and the problems that appear in this “indisciplined” horizon of photography and gender (Mitchell, 1995; Rancière, 2006; Correia, 2013). Hence, the theoretical frame is already vast in the specific intersection of photography and gender (Alloula, 2001; Friedewald, 2014; Didi-Huberman, 2012; Sullivan & Janis, 1990; Rosenblum 1994; Humm 2002; Raymond, 2017; Salomon-Godeau, 2017). Likewise, in the more general cross-referencing of media, art and gender, references go beyond any exhaustive enumeration effort. Concentrating on the communication sciences field, and exemplarily in the Portuguese context, the study of media and culture has been profusely filtered by a feminist lens that reveals its dazzling stereotypes, binarisms and exclusions, but which also exposes its trembling breaches of resistance, ambiguity and dialogue (Álvares, 2012; Cabrera et al., 2016; Cascais, 2014; Cerqueira & Cabecinhas, 2015; Cerqueira et al., 2016; Cerqueira & Magalhães, 2017; Martins et al., 2015; Pinto-Coelho & Mota-Ribeiro, 2012; Santos et al., 2015; Silveirinha, 2015).

This prolix research in the border-crossing of media and gender is not thus a surprising fact, when we think that the origins of communication theory, linked to the

¹ We are sincerely grateful to all the reviewers of this special issue of *Comunicação e Sociedade*. Without their contribution, the volume could not be edited.

emergence of photography, cinema, radio and other means of communication, in the first decades of the 20th century, were also soon connected, by the forerunners of both critical perspective and bureaucratic tradition, to the study of the relations of power and ideological domination operating in the media. From the moment Walter Benjamin (2012) stated the photography and cinema connection to fascism and to revolution to the days of the Web and the digital, of globalization and consumption, the everyday media and culture production have been indeed entangled in a labyrinth of *clichés* and *counter-clichés* whose extent and complexity reinforce the necessity of giving continuity to a resistance thought, that locates communication in the interstices of technological, cultural and political questions.

We assume that to think photography through a feminist gaze today goes along with an epistemological stance of resistance, which clearly underlines its political dimension. Thus, we do not only problematize gender inequalities. In a first axis, particularly inspired by the intersectionality approach (Crenshaw, 1991; Knapp, 2005; Oliveira, 2010; Cerqueira & Magalhães, 2017), we question other types of discrimination - ethnicity, race, age, sexual orientation, class and culture, among others. In a second axis, in a position influenced by the assumptions of the queer approach (Butler, 1990; Oliveira et al, 2009), we do not conform with the old sex and gender dualisms (woman, man, female, male...) rather seeking the hybridity figure as a principle of ambiguity which may extend to other spheres of experience, society and culture.

By proposing a call for papers that would cross photography and gender, we intended, at first, to revolve, from a feminist perspective, the mechanisms of sexism, but also of racism, ethnocentrism, classism, of ageism, of homophobia, among others. These oppressions have been filling in the pages of the history of photography as well as the fragments of contemporary visual culture, whether they come from the sphere of art and/or the sphere of media. In a second moment, we also wanted to interrogate the category of the feminine and the woman (and by contrast, that of the masculine and the man), which, like other binary and essentialised categories of the individuals and their places of belonging (like orient and occident, white and black, dominant and dominated, central and peripheral, intellectual and popular, active and passive, subject and object...), may be more radically thought, through a model of flexibility, complexity and hybridization rather than through a paradigm of rigidity, simplicity and separation.

The article that opens this special issue – “Can there be a feminist aesthetic?” by Claire Raymond – and the interview to Ruth Rosengarten, that closes it, dedicate themselves, to a great extent, to this double effort by problematizing the complexity of this space. Claire Raymond describes the project of a feminist history of photography and a history of feminist photography as a space of social risk and intellectual discomfort, but also as the only place of aesthetic possibility, and political opportunity for a rearrangement of the visible which may resist oppression, from a culturally situated position, according to what Rich would call a location politics (Rich, 2003). Likewise, the artist, curator and researcher Ruth Rosengarten, revisiting one of her earliest essays, dated from the 1980s (Rosengarten, 1988) and dedicated to photography and feminism, underlines the

elasticity of feminist photographic practice, which does not conform to the old binarisms (not only related to the gender categories but also to cultural ones). She acknowledges feminism as a “liberatory practice”, marked by density and complexity, that “has lent an enabling discourse to other cultural spheres”.

The space of a critical history of photography unveiled by Claire Raymond and Ruth Rosengarten is still prolonged by the initial group of articles that, having in common, among other aspects, the social marker of geography, is dedicated to a review of the history of photography in the Portuguese context. In these texts, as well as in the review that Joana Bicacro dedicates to the book *Fotogramas* edited by Margarida Medeiros, the history of Portuguese photography – which, must be said, has already counted on the most diverse efforts of historical research and critical deepening, in recent years (Sena, 1998; Pinheiro, 2006; Araújo, 2008; Baptista, 2010; Vicente, 2014; Marques, 2016) – is deepened, having its political dimension strengthened. António Fernando Cascais problematizes the stabilization of a binary polarity of sexes in the medical photography of hermaphroditism, carried out in Portugal between the middle of the 19th century and the decades of 1930-1940. On the other hand, Teresa Mendes Flores questions the persistent invisibility of female photographic production in the Portuguese context, and interrogates the status of women amateur photographers during the turn from the 19th to the 20th century, focusing on the case of the Portuguese queen Maria Pia de Sabóia (1847-1911). Finally, Lorena Travassos inquires the persevering figuration of the colonial body in the Portuguese photographic representations of Brazilian woman. This inquiry is based on a retrospective history of colonial photography and a comparison with the work of the contemporary Portuguese male photographers André Cepeda and Miguel Valle de Figueiredo.

Although we do not have the opportunity for a differentiated analysis of the several studies that have been giving visibility to the women as artists (Nochlin, 1988; Pollock, 1987), and as photographers (Sullivan & Janis, 1990; Rosenblum, 1994; Humm, 2002; Friedewald, 2014; Raymond, 2017; Salomon-Godeau, 2017)², we can state that considering them in this special issue is not exempt from a political questioning of the feminist aesthetic, capable of crossing gender inequalities with other axes of oppression, these being looked at in a multi-determined way (Cerqueira & Magalhães, 2017). This perspective of an intersectional questioning of a feminist aesthetic is also clearly expressed by the last four articles of our thematic dossier, as well as by the interview of Helena Ferreira to the Spanish photographer Sandra Barillaro.

The interview with Sandra Barillaro reveals her trajectory as a female photographer who uses her lens as activism to give visibility to groups that are usually invisible, such as Palestine, highlighting the asymmetries of women’s experiences in this specific context.

² It should be noted that, not only in the academic sphere but also in the arts and the cinema, recent efforts have been made to retell the history of photography, giving emphasis to the singularities and differences of feminine photographic production, which has persistently been relegated either to invisibility or to the amorphous and secondary category of margins and peripheries. In the context of gender inequalities, the documentary *Objectif Femmes* by Manuelle Blanc and Julie Martinovic (2015), and the exhibition “Qui a peur des femmes photographes?” (held the same year at Musée d’Orsay and Musée de l’Orangerie in Paris) are worth mentioning (Galifot et al, 2015).

Ângela Marques and Angie Biondi think upon the political-aesthetic contribution of the Mexican artist Teresa Margolles to the establishment of a common space, through the figuration of vulnerability modes that would inform resistance modes. Similarly, Olga Wanderley acknowledges a political dimension in the earth-body-works of the Cuban-American artist Ana Mendieta, which associate photography and performance. Those works assume, in particular, a denial of fixed identities – ethnic and gender – within the hegemonic discourses of power. In “Forget Bárbara Virgínia? A forerunner filmmaker between Portugal and Brazil”, Paula Sequeiros and Luísa Sequeira resist the memory erasure of the pioneer Portuguese filmmaker, through a social biography of Barbara Virginia’s family life and artistic activity, in an approach that crosses gender, class, profession and culture inequalities. Finally, Maggie Humm, who closes this thematic dossier with the essay “Virginia Woolf and photography”, focuses on the relationship of Virginia Woolf’s work to photographic practice. Keeping an analytical perspective towards Virginia Woolf’s trajectory, she sustains that her photographs go beyond the family album, questioning material, subjective and cultural identities.

It is also our understanding that one cannot rethink, from a gender perspective, the photographic archive and the space of prolix iconographic flow that it establishes, and which is reinforced today by the advent of the digital and the Web, without having the complex cultural net we refer to unfolded in a no less ambiguous technological mesh. The importance given to the specificity of the photographic medium is clearly stressed by the text of Claire Raymond, by the interview with Ruth Rosengarten and by António Fernando Cascais, in his article on hermaphroditism medical photography³.

Although with distinct perspectives, Claire Raymond, Ruth Rosengarten, and also Antonio Fernando Cascais allude to the ontological particularity of photography that would have its definition in the privilege of indexicality: we refer to the material contiguity of the photographic image with its referent, to its status of partial track of time and of contingent trace of space, which have been exemplarily problematized from Walter Benjamin (2012) to Roland Barthes (1980). It is the indexicality idea that, by pointing at the particular affinity between photography and time, allows Claire Raymond to conclude that all photographs are political. Thus, they reveal, on the one hand, a historical capacity of fragment and, on the other hand, a spectacular capacity of proof. Indeed, in the profusion of photographic observation instruments, in the uninterrupted visual flow of traditional media, in the frantic sharing of images in social networks – whether these are in the sphere of art, entertainment, information or science... – the differentiating and revolutionary potentialities and the homogenizing and fascist opportunities of photography, stated by Walter Benjamin (2012) at the beginning of the 20th century, are both clearly revealed.

Regarding the photographic medium, António Fernando Cascais’s approach to the hermaphroditism medical photography shows us how the indexical paradigm can be put

³ This specificity of the photographic medium is also mentioned in the interview of Helena Ferreira to Sandra Barrillaro and in the article “Figurations of the body in the snapshot of digital photojournalism: the non-pose and disfiguration”, by Alene Lins, Madalena Oliveira and Luís António Santos, from the “Varia” section of this volume.

at the service of an “authentic iconographic technoscience” which wants to purge the human from his ambivalences, favouring a binary polarity of the sexes. Also, with regard to the digital environment and Web, we can conclude, namely by reading the text of Maria João Faustino, entitled “Digital pygmalion: the symbolic and visual construction of the feminine in *CoverDoll* online magazine”, that this recent technological rupture, alone, does not overpass the dichotomies of feminine and masculine (and similar ones: animal and human, body and mind, nature and culture, biological and technological, organ and artifact...), contrarily to the expectations of the first ciberfeminist speeches. Instead, the spectacularization of the female body and its stereotypies is presently extended in this medium. Equally applying to deconstructing common places and clichés of the feminine in the contemporary media sphere, but in this case, having as object the illustrated magazine *Alterosa* from the first half of the 20th century, Gelka Barros, in the text “Beautiful and healthy! The women in the pages of *Alterosa* magazine (1939-1945) during the New State and the Americanization process of Brazil”, analyses the corporal pattern, the social conduct, and the conjugal model which the Brazilian woman was confronted with in the period from 1939 to 1945.

In these texts, the first about an online magazine and the second about a photographic magazine, we recognize rupture marks but we also intend to untangle the links of continuity between digital and analogic, old and new media, according to the same ambivalence and complexity principle that has been guiding our point of view, and that, in this context, could namely be expressed by the notion of “remediation” (Bolter & Grusin, 2000)⁴. As Claire Raymond and Ruth Rosengarten also suggest in their texts, more explicitly or implicitly, despite the passage from the chemical surface of photography to the digital coded grid, the simplistic and reductive myth of the “photographic truth” raised by the indexical property of photography, which keeps being instigated by media and social networks, has always been destabilized by the staging and montage techniques already applied to photography dated from the beginning of the 19th century (Correia, 2017, Correia, 2016a, Correia, 2016b). Though, from the family albums of the 20th century to the daily *selfies* of the 21st century, the possibilities of production and circulation of photographs have undeniably blown up, puzzling the realms of technology and culture, photography and gender.

And it is, in the end, in this media and cultural disarrangement, made of ruptures, continuities and metamorphoses, that we re-arrange – temporarily only – the album that, in this issue of *Comunicação e Sociedade*, passes through, with several hands, voices and gazes, photography and gender. ✍

Translated by Sílvia Correia

⁴ In this regard, see the contribution of Rodrigo Oliva, José Bidarra and Denise Araújo with their text entitled “Video and storytelling in a digital world: interactions and narratives in videoclips”, included in the “Varia” section of this volume.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alloula, M. (2001). *Le Harem Colonial: images d'un sous-erotisme*. Paris: Séguier.
- Álvares, C. (2012). Discursos do exótico nas revistas femininas: uma análise dos 'outros' do Pós-Feminismo. *Comunicação e Sociedade*, 21, 151-164.
- Araújo, N. B. (2008). Portugal. In J. Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography Vol. II* (pp. 1151-1154). New York: Routledge.
- Baptista, P. (2010). *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisbon: Edições Colibri.
- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile Gallimard Le Seuil.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisbon: Relógio d'Água.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cabrera, A.; Martins, C.; Batista, C.; Mata, M. J. & Flores, T. M. (2016). *Política no Feminino*. Lisbon: Aletheia Editores.
- Cascais, A. F. (Ed.) (2004). *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisbon: Fenda.
- Cerqueira, C. & Cabecinhas, R. (2015). A cobertura jornalística do Dia Internacional das Mulheres na imprensa portuguesa: mudanças, persistências e reconfigurações. *Dossiê. Revista Novos Olhares* 4(1), 37-51. Retrieved from <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102209>
- Cerqueira, C.; Cabecinhas, R. & Magalhães, S. I. (Eds.) (2016). *Gender in focus: (new) trends in media*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Cerqueira, C. & Magalhães, S. I. (2017). Ensaio sobre cegueiras: cruzamentos interseccionais e (in) visibilidades nos media. *ex aequo*, 25, 9-20. doi: 10.22355/exaequo.2017.35.01
- Correia, M. L. (2016a). No negativo: morte e fotografia. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. B. Vaz & E. Antunes (Eds), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp.207-226). Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Correia, M. L. (2016b). The recreational image: from photographic amusements to video games. In J. G. Pinto & R. Matoso (Eds.), *Art and Photography in Media Environments* (pp.107-120). Lisbon: Edições Universitárias Lusófonas.
- Correia, M. L. & Cerqueira, C. (2017). Pontos de vista. *Vista, revista de cultura visual*, 1, 7-15. Retrieved from http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-7_15.pdf
- Correia, M. L. (2017). Contra-retratos: a subversão do grão fotográfico. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 47, 137-156.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6),1241-1299. doi: 10.2307/1229039
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: an Introduction. *Differences*, 3(2), iii-viii.

- Didi-Huberman, G. (2017). Povos expostos, povos figurantes. *Vista revista de cultura visual*, 1, 16-31. Retrieved from http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-16_31.pdf
- Friedewald, B. (2014). *Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. London: Prestel.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.
- Galifot, T.; Pohlmann, U. & Robert, M. (Eds.) (2015). *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*. Paris: Musée D'Orsay e Hazan.
- hooks, B. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- Humm, M. (2002). *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography, and Cinema*. Nova Jersey: Rutgers University Press.
- Knapp, G. (2005). Race, Class, Gender: Reclaiming Baggage in Fast Travelling Theories. *European Journal of Women's Studies*, 12, 249-265.
- Marques, S. L. (2016). *Fotografia-História, o pensamento em imagens. Contributos para a leitura de 'História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997' como um hiperdocumento*. Doctoral Thesis, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Martins, M.; Baptista, M. M.; Pinto-Coelho, Z. & Maia, S. (2015) (Eds). Género: contributos para uma compreensão efetiva das mudanças. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, 3(1). Retrieved from <http://rlec.pt/index.php/rlec/issue/view/5/showToc>
- Mitchell, W. T. J. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII(4), 540-544.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165- 181.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power, and Other Essays*. New York: Harper&Row.
- Oliveira, J. M.; Pinto, P.; Pena, C. & Costa, C. G. (2009). Feminismos queer: disjunções, articulações e ressignificações. *ex aequo*, 20, 13-27. Retrived from <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n20/n20aoa03.pdf>
- Oliveira, J. M. (2010). Os feminismos habitam espaços hifenizados – A localização e interseccionalidade dos saberes feministas. *ex aequo*, 22, 25-39. Retrived from http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So874-55602010000200005
- Pinheiro, N. A. (2006). *O Teatro da sociedade: fotografia e representação social no espaço privado e no público*. Lisbon: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa.
- Pinto-Coelho, Z. & Mota-Ribeiro, S. (2012). Género e Heterossexualidade – Discursos e Imagens na Publicidade e nos Media, Vol.21. *Comunicação e Sociedade*, 11, 175-184. doi: 10.17231/comsoc.11(2007).1140
- Pollock, G. (1987). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Massachussets: Methuen Publishing.
- Rancière, J. (2006). *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*. Victoria: The University of Melbourne. Retrived from http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Raymond, C. (2017). *Women Photographers and Feminist Aesthetic*. London: Routledge.

- Rich, A. (2003). Notes Toward a Politics of Location. In C. McCann & S. Kim (Eds.), *Feminist Local and Global Theory Reader* (pp. 247-259). New York: Routledge.
- Rosenblum, N. (1994). *History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press.
- Rosengarten, R. (1988). Pontos de vista: Fotografia e Feminismo no contexto do Pós-modernismo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6/7, 213-225.
- Salomon-Godeau, A. (2017). *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. New York: Duke University Press.
- Santos, A.; Cerqueira, C. & Cabecinhas, R. (2015). Entre a norma e a exceção: assimetrias de género nas newsmagazines portuguesas. *Comunicação e Sociedade*, 27, 437-455. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2111
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal-1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Silveirinha, M. J. (2015). Da Cidade do México à Aldeia Transnacional, ou das velhas e novas desigualdades comunicacionais de género. *Media & Jornalismo*, 25(14).
- Spivak, G. (1985). Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice. *Wedge*, 7(8), 120-130.
- Sullivan, C. & Janis, E. P. (1990). *Women Photographers*. New York: Harry N. Abrams Edition.
- Vicente, F. L. (2014). *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisbon: Edições 70.

FILMOGRAPHY

- Blanc, M. & Martinovic, J. (2015). *Objectif femmes*. France: Camera Lucida Productions.

BIOGRAPHICAL NOTES

Maria da Luz Correia is an Assistant Professor in the Department of Languages, Literatures and Cultures, in the University of Azores and a researcher at Communication and Society Research Centre (CECS). She holds a PHD in Communication Sciences, from the University of Minho and in Sociology, from the Université Paris Descartes – Sorbonne. She has published on the fields of visual culture, image theory and photography.

Email: maria.lf.correia@uac.pt

Universidade dos Açores, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Ladeira da Mãe de Deus, 9501-855 Ponta Delgada, Portugal

Carla Cerqueira holds a PhD in Communication Sciences (specialization in Communication Psychology). She is a Postdoctoral Grantee in Communication Sciences (SFRH/BPD/86198/2012) at the Communication and Society Research Centre (CECS), University of Minho, Portugal, and a visiting researcher at the Department of Media, Communication and Culture, Autonomous University of Barcelona, Spain; and at the

Department of Social Sciences, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands. She is also an Assistant Professor at Lusophone University of Porto, Portugal. Author of several books, book chapters and papers in scientific journals, her research interests include gender, feminisms, NGOs and media studies.

Email: carlaprec3@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

ARTIGOS TEMÁTICOS | ARTICLES 

PODE HAVER UMA ESTÉTICA FEMINISTA?

Claire Raymond

RESUMO

“Pode haver uma estética feminista?” analisa a dificuldade em encontrar uma posição ontológica a partir da qual se escreva sobre as fotografias criadas por mulheres. Interroga-se acerca do desconforto de habitar, socialmente e na arte e na literatura, a posição do feminino corporizado e procura minar este desconforto através da análise estética. O ensaio argumenta que, apesar do desconforto social e intelectual de articular um espaço do feminino, na medida em que este espaço já é sempre codificado como um espaço de opressão, existe valor na interpretação da fotografia criada por mulheres através da lente da resistência feminista. O artigo reconhece que definir a palavra *mulher* é sempre arriscado, na medida em que este termo reflete variadas e contraditórias experiências corporizadas. E, no entanto, dentro deste risco reconhecido, emerge o único espaço de resistência possível à opressão, a oportunidade de criar um reordenamento do visível, para que a categoria da *mulher* oprimida, por muito irreal que seja, passe a ser refocalizada como soberana. Contudo, cada ato de refocagem da mulher deve ser culturalmente específico. Por isso, o ensaio termina com uma interpretação da série de imagens da fotógrafa etíope Aida Muluneh, intitulada *Dinkinesh* (ou “és bela”), recordando os restos de uma hominídea etíope que são há muito considerados como o mais antigo antepassado humano. Muluneh reivindica como etíope esta antepassada distante, vestindo-a com um extravagante vestido vermelho, usando a fotografia para refocalizar a entrada de Dinkinesh na história, concedendo a esta antepassada o poder de assombrar a modernidade.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo; teoria estética; fotografia; Aida Muluneh; Walter Benjamin; Dinkinesh; assombro; mulheres fotógrafas

ABSTRACT

“Can there be a feminist aesthetic?” analyzes the difficulty of finding an ontological position from which to write about photography created by women. It interrogates the discomfort of inhabiting, socially, and in art and literature, the position of the embodied feminine, and seeks through aesthetic analysis to mine this discomfort. The essay argues that despite the social and intellectual discomfort of articulating a space of the feminine, in that this space is always already coded as oppressed, there is a value in interpreting photography created by women through the lens of feminist resistance. The article concedes that defining the word woman is always a risk, in that the term reflects manifold and contradictory embodied experiences. And yet, within this avowed risk emerges the only space of possible resistance to oppression, the opportunity to create a rearrangement of the visible so that the category of the oppressed *woman*, however phantasmatic, is re-envisioned as sovereign. However, each act of re-envisioning woman must be culturally specific. Hence, the essay concludes with an interpretation of Ethiopian photographer Aida Muluneh’s series of images *Dinkinesh* (or, “you are beautiful”), evoking the remains of an Ethiopian hominid that were long considered to be the oldest of human ancestors. Muluneh reclaims this distant ancestor as Ethiopian, dressing her in an extravagant red gown, using photography to re-envision Dinkinesh’s fall into history, granting this ancestor the power to haunt modernity.

KEYWORDS

Feminism; aesthetic theory; photography; Aida Muluneh; Walter Benjamin; Dinkinesh; haunting; women photographers

Em outubro de 2016 terminei um livro intitulado *Women Photographers and Feminist Aesthetics* e enviei o original ao editor. O processo da escrita deste livro, em particular o processo de interação com muitas das fotógrafas e o seu património, intensificaram a minha consciência de quão problemáticos e contestados são os lugares culturais do feminismo. É possível existir *realmente* uma estética feminista? Qual é a força política das imagens fotográficas para que algumas dessas imagens possam corretamente ser chamadas de feministas? Escolho como minha definição de *feminista* uma força de ação política – feminista não significa uma ideia respeitante aos sentimentos de uma pessoa acerca de si mesma, mas, em vez disso, para ter um significado, feminista deve sugerir uma força que leva ao compromisso político. A estética feminista aponta para um ato político sob a forma de imagem. O livro *Women Photographers and Feminist Aesthetics* é, por isso, uma obra de teoria e análise. Mas a luta prática com esta questão de uma estética feminista sofreu uma viragem bastante menos teórica quando cheguei aos capítulos que se referiam às artistas ainda vivas, ou às artistas com herdeiros vivos, e comecei a pedir autorizações de reprodução. Este ensaio é, portanto, uma espécie de *Nachträglichkeit*, um olhar em retrospectiva sobre a premissa do livro escrito, mas com uma nova percepção. Algumas das fotógrafas vivas analisadas no livro – certamente que nem todas elas – levantaram questões acerca das palavras *mulher* e *feminista* no título, refletindo o modo importante como a condição feminina enfaticamente não é um elo universal e as questões da colonização intelectual, e da colonização em geral, assombram o género.

Eu já conhecia, mesmo antes da publicação deste livro, as fissuras dentro dos espaços social e semiótico destes conceitos e termos, *feminismo* e *mulher*, as linhas de fratura que cruzam as estruturas nacionais, culturais, raciais e étnicas onde estão contidos estes significados. E, no entanto, através da interação com as artistas referidas no livro, aprendi sobre feminismo de maneiras que são inquietantemente teorizadas. As ligações, se é que existem, entre mulheres têm uma característica paradoxal de terra queimada e ao mesmo tempo inefável – viscerais, sentidas, irreais, repudiadas. De facto, a avaliar pelas várias respostas que me deram quando solicitei a autorização para usar as imagens neste livro, as ligações individuais das fotógrafas com estas palavras *mulher*, *feminista*, estão por vezes carregadas de ambivalência, vergonha e medo. Quem é que quer ser chamada mulher? Judith Butler, não.

Esta aventura de escrever sobre política e estética do feminismo ocorreu-me também devido ao meu lugar ambivalente na matriz de género. Tendo aceitado um lugar de professora provisória, após uma pausa de seis anos durante a qual fui mãe a tempo inteiro, tive de me esforçar por me manter à tona na academia. Há oito anos, numa universidade do sueste dos Estados Unidos, comecei a dar uma cadeira sobre mulheres fotógrafas, porque a então diretora do curso de Estudos sobre as Mulheres pensou que essa cadeira poderia ser popular (ela precisava de um número mais elevado de estudantes nas aulas do curso, a fim de manter o financiamento da universidade para esse curso). A diretora do curso de Estudos sobre as Mulheres pensou que, com o meu trabalho acerca da fotógrafa norte-americana Francesca Woodman, eu tinha uma base para poder ensinar. Mas, para mim, Francesca Woodman era interessante não por se tratar de uma

mulher, mas por ser fotógrafa e criadora de imagens extraordinárias. Por isso, sem ter inicialmente um interesse profundo no tema, dei por mim a ministrar uma cadeira sobre mulheres fotógrafas que viria efetivamente a conquistar grande popularidade.

Semestre após semestre, as aulas estavam repletas de estudantes, na sua maioria cismulheres, e o seu entusiasmo por esta unidade curricular não tinha comparação com a resposta que eu obtinha noutras unidades curriculares, incluindo a de teoria feminista propriamente dita. A unidade curricular sobre mulheres fotógrafas ofereceu às jovens estudantes uma série de heroínas sob a figura de fotógrafas – figuras que, tal como Houdini, faziam algo de estranho e de mágico com a máquina fotográfica, afastavam delas próprias a contemplação masculina, criando mundos de imagem que questionavam e resistiam à opressão. Ao criarem objetos visuais (a fotografia é sempre um objeto, se bem que misteriosamente também reproduza a representação visual de outros objetos), estas fotógrafas moldaram uma esfera alternativa em que, apesar das difíceis circunstâncias reais vividas, a mulher fotógrafa criou uma visão de resistência, utilizou essa visão como resistência.

A fotógrafa Vivian Maier (1926-2009) personifica este golpe de magia. Filha de imigrantes franceses, Maier viveu na América em meados do século XX, trabalhando como ama, cuidando dos filhos dos outros durante toda a sua vida, ao mesmo tempo que tirava milhares de fotografias com a sua câmara de visor (Maloof & Dyer, 2011). Em vida, nunca foi reconhecida como fotógrafa. As suas fotografias foram encontradas numa tenda-armazém após a sua morte e a maneira como começaram a ser conhecidas do público é uma história complicada: homens que compraram a tenda-armazém de Maier para pagar dívidas em atraso adquiriram também sem intenção as fotografias e depois puseram-nas em circulação (Maloof, 2014, pp. 19-36). Apesar de não ter tido papel absolutamente nenhum na divulgação das suas fotografias, as imagens de Maier insistem, obsessivamente, na visão desta mulher: o que ela vê, *que* ela vê. Nas suas fotografias, Vivian Maier não é criada de ninguém, embora o tenha sido toda a vida. Esta tenda (a tenda das fotografias-imagens e a tenda-armazém onde as fotografias-objetos estavam guardadas) onde a visão se torna imagem-objeto era fisicamente um lugar muito pequeno: as fotografias de Maier quase não foram impressas durante a sua vida, mas sim descobertas depois da sua morte em películas por revelar. Mas esta substância física tão leve, os rolos de película por revelar, expandiu-se de maneira a mostrar a visão singular de Maier sobre a América urbana de meados do século XX.

Certamente que muito mais pode ser dito acerca das condições de género e da precariedade da história de sucesso póstumo de Maier, mas o que pretendo evidenciar aqui é que os termos da sua subversão da fragilidade não foram, de um modo geral, o ponto de paragem que levou os estudantes a inscreverem-se na minha unidade curricular de “Mulheres Fotógrafas e Estética Feminista”. A realidade da sua vida – Maier nunca deixou de ser ama de crianças até ficar tão velha que, na narrativa capitalista clássica, foi despedida e ficou na indigência – não foi o ponto de paragem para os estudantes. Em vez disso, o que os atraiu foi o efeito das subversões fotográficas de Maier: o facto de, apesar de ter passado a sua vida oprimida por circunstâncias de género e de classe, ter

recusado essa sujeição na sua fotografia e de, na inquietante corporização da fotografia, esta recusa da sujeição constituir todo um mundo de imagem.

A imagem fotográfica é o lugar onde uma estética feminista ocorre e não ocorre: a vida real da fotógrafa não é necessariamente visível nem sequer significativa neste paradigma. Assim, liberta de me ocupar principalmente do sofrimento do que acontece nas vidas reais das mulheres fotógrafas, as minhas aulas de “Mulheres Fotógrafas e Estética Feminista” fervilhavam de uma energia invulgar: cada fotógrafa estudada tornava-se um modelo de alguém que imaginou um lugar onde a opressão ligada ao género foi superada na retórica da imagem fotográfica. As universitárias que frequentavam a unidade curricular enfrentavam as questões que as universitárias enfrentam: questões de imagem corporal, questões de sexo não consensuais, subtis proibições culturais de serem excessivamente bem-sucedidas nos estudos ou de terem êxito nos campos dominados pelos homens. Mas esta unidade curricular sobre fotografia nunca abordou diretamente nenhuma dessas questões. Em vez disso, dizia indiretamente, vejam, Lee Miller (1907-1977) sobreviveu à violação na infância e à tutela de Man Ray e ainda assim criou esta obra cheia de força (Burke, 2007). De facto, e para os objetivos desta unidade curricular, poder-se-ia dizer que Diane Arbus (1923-1971) e Francesca Woodman (1958-1981) sobreviveram ao seu próprio suicídio; a sua obra, e não as suas vidas, eram o tema da unidade curricular (Raymond, 2016; Arbus, 2003). E, contudo, a leveza mágica da transformação feminista através da imagem fotográfica que vivemos na sala de aula, no contexto de um livro que teve por base a unidade curricular, ganhou o peso do real. Transcrever em página os êxitos e as limitações das artistas mortais, uma tarefa muito mais difícil, tornou-se um ajuste de contas com a falta de à-vontade que as mulheres – incluindo eu própria – sentem quando se apresentam publicamente – isto é, perante homens – como mulheres. Na verdade, eu sabia, ao escrever o livro, que pelo facto de ter a palavra *mulher* no título nunca seria considerado tão importante, enquanto obra teórica, como um livro que não seja sobre mulheres. Todas as vezes que decidi escrever sobre mulheres, poetisas, fotógrafas, é com uma consciência crescente de que esta atividade me coloca numa espécie de gueto, isto é, num espaço enquanto académica em que se presume que eu nunca escrevi sobre nenhum assunto sério.

A dificuldade em impulsionar o feminismo como uma forma legítima de política está profundamente interligada com a dificuldade de escrever ou reivindicar a palavra *mulher*. A história destrutiva de ser designada de feminina, ou do seu cognato próximo feminista, roça de perto esta figura social chamada mulher (Solnit, 2017, pp. 17-69). E, no entanto, o feminismo e, por isso, a teoria feminista são entidades inteiramente políticas, derivando da polis e concretizando-a. O risco de reivindicar uma estética feminista tem, não apenas a ver com a força culturalmente carregada (e aviltada) da palavra *mulher*, mas também com o estatuto problemático do conceito de estética e da sua relação com a política. Na verdade, na medida em que a ontologia do género é provavelmente oca, isto é, determinada pelo aspeto exterior de uma pessoa e pela sua contextualidade, a estética e a política de género estão profundamente interligadas.

Refletindo sobre política e estética, recorro ao argumento persuasivo de Walter Benjamin acerca da ligação entre fascismo e estética. Nesta ligação está o cerne do risco de

esteticizar o político; e também o argumento para a diferença entre esteticizar o político e politizar a estética. A estética da política, argumenta Benjamin (em 1931), está muito claramente expressa no fascismo (Benjamin, 1968a; Benjamin, 1972). O autor argumenta ele que o fascismo funciona privando as pessoas da oportunidade de uma melhoria material ou da oportunidade de participarem ativamente nas decisões políticas, a troco tácito da autorização sancionada para se exprimirem, ou seja, para exprimirem e darem crédito à sua cólera contra aqueles que elas determinam que não se assemelham a si mesmas. Benjamin prossegue estabelecendo uma ligação entre a autorização concedida pelo fascismo aos cidadãos para exprimirem o seu ódio por aqueles que consideram cair fora dos limites rígidos da cidadania supostamente correta e o papel da imagística no fascismo, da qual o exemplo mais flagrante seria o conceito de Hitler de um ideal ariano. Benjamin argumenta aqui que uma estética específica invade a política no fascismo, a imagem da superfície a cobrir o significado – o rosto que o fascismo cria esconde as suas ações sádicas (Hillach, Wikoff & Zimmerman, 1979). Mas Benjamin não defende a conclusão de que a política esteticizada é sempre fascista. De facto, avança para a argumentação de que as imagens fotográficas também podem ser utilizadas para reforçar a *resistência* de esquerda ao fascismo.

A argumentação de Benjamin neste caso gira à volta da ideia de tempo e da sua representação na fotografia. Sugere que apenas o corte rápido e violento do momento da visão que a fotografia realiza capta com exatidão a condição atual, com as suas reviravoltas violentas e súbitas. A sua descrição, nas suas *Theses*, do *Angelus Novus* de Paul Klee (que Benjamin alcunha de “anjo da história”) incide precisamente sobre a descrição fotográfica: ver a história num instantâneo repentino é a única maneira de a ver com exatidão (Benjamin, 1968b). Aqui, está implicitamente pressuposto que ver fotograficamente é a visão que nos pode ajudar a transcender a ideologia. Em debates anteriores sobre a fotografia, Benjamin também argumenta que a fotografia pode ser utilizada como instrumento para contrariar o fascismo devido à relação singular da fotografia com a duração: o instrumento para mostrar onde é que as coisas estão fraturadas e como é que os seus fragmentos podem voltar a encaixar uns nos outros. Ao encaixar umas nas outras fotografias diferentes (fotomontagem), a fotografia pode ter a sua força mais substancial de subversão ou de contracultura, defende Benjamin.

Jacques Rancière, em *Aesthesis*, argumenta que a forma estética é a única portadora verdadeira da mudança política, que não é o conteúdo político superficial de uma imagem que altera a cultura, mas sim, vez disso, aquilo que Rancière designa como *aestheton*, ou seja, a força estrutural-cultural da imagem. Aqui, Rancière afasta-se da noção de Clement Greenberg da estética como uma grelha, como pura forma, e afasta-se igualmente da noção de Benjamin de arte política planeada concertada (pensemos em Barbara Kruger, Martha Rosler). Em vez disso, ele argumenta (nas pegadas espectrais de Erwin Panofsky) que a forma transporta um conteúdo simbólico. Desta maneira, a fotografia política que reintroduz um conteúdo emprestado, criticando-o nessa revisão, repete também de alguma maneira silenciosa a inspiração original para esse mesmo conteúdo que deseja criticar. A forma simbólica que inverte e subverte a ideologia opressiva, nesse caso, tem de ser algo de novo, uma imagem ainda não vista.

A *aestheton* – a força estrutural e cultural de uma imagem – é um efeito, mais do que uma intenção em sentido estrito. É possível que a intenção de uma fotógrafa possa produzir o efeito que ela quer, mas não é necessário. A teoria de Immanuel Kant da “ausência intencional de propósito” como a força definitiva do sublime vem-nos à memória neste ponto. Mas o argumento que Rancière apresenta acerca da qualidade emergente e imersiva da estética enquanto política tem tanto a ver com a política contemporânea como a teoria de Kant. A imagem ou transmite ou desarticula a força do mito social contido, tal como Diane Arbus sugere eloquentemente: “Uma fotografia é um segredo acerca de um segredo” (Lubow, 2016, p. 4). A imagem fotográfica diz o que diz sendo vista, não sendo mostrada. Trabalha sempre dentro do idioma do mito social e, no entanto, entra em conflito com, ou levanta objeções, aos termos do seu imaginário social contemporâneo através de alterações formais na imagem.

Se a estética feminista pode ser fotográfica, mais do que outros meios de comunicação, tal se deve à relação privilegiada e conturbada da fotografia com o tempo. Uma fotografia parece datada logo no ano da sua criação, e ainda mais à medida que o tempo avança para lá do plano congelado da fotografia. O tempo é a charneira da fotografia, expondo as suas qualidades formais ao embate e à brusquidão do facto tempo, à passagem do tempo num sentido cultural e material, e além disso o tempo é a porta da fotografia, a abertura através da qual o pensamento ou a convicção se revela pela sua ligação inquietante com o real material, corporizado. A ligação visceral e inquietante da fotografia com a passagem física do tempo torna-a vulnerável e politicamente poderosa: pertence sempre ao momento e pode também (embora raramente) ultrapassar o momento mantendo-o parado num ato de visão translativa, aquele que atravessa, que traduz o material e o social em imagem e que modifica o espectador.

A duração fotográfica e a fragmentação da opressão significam: uma fotografia pode mostrar *ou* recusar a maneira de ver que se tornou uma forma de domínio. A fotografia pode ser um objeto de combate, tal como existe materialmente, movendo-se visualmente contra o hábito material como condição de entendimento. A duração da fotografia é ao mesmo tempo instantânea e perene; o seu próprio espaço hiper-real, comentando, comemorando e moldando o mundo material vivido, iterativamente ligada a ele. A fotografia é uma espécie de circunflexo, que inflete os modos de observar e, como tal, é um instrumento óbvio para a política.

O ANJO DA HISTÓRIA

Tal como foi referido no início deste ensaio, a utilização feita por Benjamin do termo “anjo da história” descreve com extraordinária eloquência a maneira como a fotografia compõe, e reflete, as fraturas ou a existência da vida atual (Benjamin, 1968b). Neste sentido, este ensaio reflete implicitamente a força política da fotografia. A teoria de Benjamin do inconsciente óptico sustenta o seu argumento de que a fotografia é o meio mais capaz de transmitir a moderna realidade do choque; uma fotografia pode mostrar-nos o que nela existe e que nós habitualmente suprimimos na edição ou de que

desviamos o olhar. Esta completude, dentro do mundo restrito da imagem fotográfica, torna a fotografia inquietante na revelação que ela faz de aspetos estratificados da história catastrófica. Ao contrário de outras formas de arte, a fotografia não é recordada nem filtrada, mas suplanta a função da memória e filtragem. Mesmo quando a fotografia funciona como um análogo da memória, ela substitui o discurso interior da memória e filtragem e, neste desvirtuamento do tempo, funciona como um *déjà-vu*, ou um trauma.

Sobre o conceito da história de Benjamin, em que ele descreve o *Angelus Novus* de Paul Klee como um “anjo da história” debatem-se com o fotográfico (Benjamin, 1968b, p. 257). Porque, aqui, Benjamin argumenta que aquilo que nós apreendemos com uma cadeia de acontecimentos, a história, é realmente um acontecimento (traumático, uma catástrofe) (Benjamin, 1968b, p. 257). Esta metáfora está tão profundamente imersa no visual que conjura o instantâneo fotográfico, aquele instante em que uma imagem se imobiliza como imagem. A qualidade de trauma que é bastante óbvia nas suas considerações *Sobre o conceito da história* aponta para a teoria de Benjamin sobre a fotografia como um aparelho visual traumático ou uma técnica em que o trauma é elemento constituinte.

O trauma da fotografia é a brusquidão e o carácter absoluto com que regista a imagem do que aconteceu. Não só é esta a maneira de a imagem ser traumática – isto é, temporariamente brusca – como reflete também o trauma da modernidade, a maneira como as coisas acontecem subitamente sem estarmos preparados para elas (tais como acidentes de viação, ou, na referência de Benjamin, a ascensão do nazismo). Mas a fotografia é também uma imagem que pode conter informação acerca do passado-presente-futuro numa só forma. A fotografia é ao mesmo tempo um meio que impõe um olhar traumático – um olhar rápido, súbito, fraturado – e que é também capaz de registar traumas estratificados. A fotografia enquanto meio de comunicação do trauma é o olhar de Benjamin acerca da relação elíptica da fotografia com a aura. A imagem fotográfica despoja a aura de tudo o que não é fotográfico, ficando neste processo ela própria despojada de aura (completude, verdadeiro significado ontológico). E, no entanto, a fotografia também pode ser dotada de aura, na qual ela aparece – nas elípticas teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin – como a única maneira em que o trauma da história pode ser visto: fotograficamente, num instantâneo. A reivindicação de Benjamin de que tudo o que “foi esmagado” só pode ser refeito se virarmos e num instante virmos as camadas da história, não em sequência mas todas ao mesmo tempo, sugere não apenas um modo fotográfico de ver, mas um modo fotográfico de ver em colagem (Benjamin, 1968b, p. 257).

A força erosiva das fotografias – que tiram do contexto todas as pessoas, objetos e acontecimentos que representam – é também o que confere à fotografia a sua força estética traumática. A máquina fotográfica enquanto anjo da história pode ser virada para ver o que está esmagado, mas não pode em si mesma salvar nada do que vê, compelida como está pelos usos do progresso. A capacidade das fotografias de serem arrancadas do contexto reflete e representa a estrutura social do mundo moderno que é continuamente imprevisível, violenta e aleatória. A fotografia feminista faz uso desta capacidade

traumática inerente à fotografia para expor, elíptica e liricamente, simbólica e formalmente, o trauma da opressão sexista nos seus diversos contextos históricos específicos.

Se aceitarmos, com Benjamin, que a fotografia é quase sempre política (mesmo e de facto especialmente as imagens que consideramos como privadas e pessoais promovem uma política), de que maneiras pode a fotografia feminista diferenciar-se da utilização fascista da imagem, imagens que são criadas para conter e controlar a imaginação da polis? Por outras palavras, um dos pontos que Benjamin mais aprofunda, e isso é o mais perturbador, acerca da fotografia e da política é a medida em que a fotografia é um instrumento “natural” do fascismo, e não devemos ignorar esta capacidade da fotografia de fazer circular imagens de opressão quando procuramos elucidar de que maneira a fotografia pode também combater a opressão. Se bem que as primeiras críticas de uma estética feminista – Barbara Freeman e Rita Felski – tenham levantado objeções à ideia de que podia existir uma visão feminista uniforme (baseando os seus pressupostos na convicção de que uma tal estética afirmaria uma falsa ideologia de unidade entre as mulheres), a minha preocupação reside menos no espectro de uma feminilidade unária e mais na força espectral da fotografia; na sua vulnerabilidade a ser usada como propaganda (Freeman, 1997). Como pode uma estética feminista, na fotografia, ser diferente de uma estética fascista, não apenas nas opiniões, mas formalmente, estruturalmente? Pode a fotografia ser radical ou repete sempre os próprios termos culturais que permitem a sua leitura? Qual é então a relação entre género e tempo, entre movimento feminista e tempo?

Para esta pergunta, recorro a uma fotógrafa cujo trabalho, à semelhança da sua história pessoal, alterna entre as estruturas capitalistas dominantes do Ocidente e o cruzamento poderoso e precário da antiga e da nova cultura na África Subsaariana contemporânea. A fotógrafa Aida Muluneh, nascida na Etiópia, viveu durante décadas noutros países – Líbano, Inglaterra, Chipre, Canadá, EUA – e depois trabalhou como fotojornalista para o *Washington Post*, até que decidiu regressar à sua Adis Abeba. Adotou o apelido do seu avô materno, Muluneh, para representar a sua ligação à Etiópia através da mãe (que a criou sozinha). Após o regresso à Etiópia, voltou o seu olhar de fotojornalista para o país pelo qual sentia uma imensa nostalgia e onde, como refere, “a nostalgia é o nosso desporto nacional”. *Past/Forward* (2009), o trabalho resultante do reencontro inicial de Muluneh com a Etiópia, é fotografia documental com uma intensidade lírica, um trabalho de busca e deslumbrante, mas é a obra de Muluneh a partir de 2010 que eu sugerirei que contém uma óbvia estética feminista¹.

Nestes trabalhos – *99 Series*, *The Wolf You Feed* e *The World is 9* – Muluneh cria uma fotografia *avant-garde* que, enquanto obras fotográficas, incorpora pintura, cenários e guarda-roupa, para formar imagens altamente simbólicas das mulheres africanas em ambientes que são referências à história da Etiópia, mas fá-lo obliquamente, simbolicamente e no próprio vocabulário imagístico de Muluneh. Estas obras mais recentes centram-se muitas vezes exclusivamente numa mulher, num modelo feminino.

¹ Aida Muluneh *Past/Forward: Photography in Ethiopia*, Colby College Art Department Lecture, Waterville, Maine, 23 abril 2015.

Estes modelos são mulheres escolhidas por Muluneh porque, segundo diz, tal como ela, também transportam visualmente a simbologia da Etiópia no seu corpo: isto é, outras pessoas que as vejam interpretam-nas como sendo mulheres africanas. As suas fotografias, portanto, recorrem à história das representações fotográficas de mulheres africanas como rebaixadas, famintas e desumanizadas e subverte esta imagística, não apresentando contraimagens realistas, mas criando em vez disso uma paisagem visual simbólica que incentiva o espectador a interpretar as mulheres africanas retratadas nos termos definidos pela fotografia de Muluneh, em vez dos termos masculinistas opressivos ocidentais.

As fotografias que compõem a série de 2014 *The Wolf You Feed* centram-se primordialmente numa jovem africana com o corpo coberto por uma tinta espessa. Na tinta densamente aplicada, Muluneh não permite inferir a raça: a pele da mulher está tão espessamente coberta de tinta que nada de natural pode ser deduzido acerca do aspeto da pele. Este uso emblemático da tinta é o sinal de Muluneh de que as suas fotografias não devem ser interpretadas como imagens acerca da diferença racial, mas em vez disso opõem-se à construção da raça e à ideologia colonialista e, na sua objeção, combatem esta história. Tal como a fotógrafa faz notar, “as fotografias podem criar ou distorcer a realidade”. Um grande plano do rosto da jovem modelo coloca-nos de olhos nos olhos com ela (Figura 1). Muluneh posiciona a imagem de modo a ficarmos face a face com a mulher (Muluneh, 2009).

Tal como argumenta o filósofo Emmanuel Levinas, “estar face a face” é a atitude ética em que assumimos a posição da outra pessoa que está à nossa frente: olhando de olhos nos olhos somos arrastados para um contrato moral com a pessoa que está à nossa frente (Hand, 2011). A modelo de Muluneh olha para nós com a pele pintada de azul e dividida a meio por pontos negros (uma alusão à pintura *xhosa* dos adolescentes durante a transição para a idade adulta) (Jayawardane, 2016)². As mãos pintadas de preto e de vermelho escuro, também divididas a meio com pontos, seguram o rosto da modelo: está presa na história, mas é lúcida. Estas fotografias desnaturalizadas eliminam os conceitos de veracidade fotográfica, aquilo a que Baudrillard chamou a capacidade diabólica de substituir o real pelo falso (Baudrillard, 1994). Em vez disso, as fotografias de Muluneh acentuam a sua própria encenação elaborada, invertendo as diabólicas substituições das imagens fotojornalísticas do sofrimento africano, imagens (como as de Anthony Suau, Sebastião Salgado e James Nachtwey) que apresentam a identidade africana como inteiramente corpórea e brutalizada. Em contraste com as imagens invasivas do fotojornalismo ocidental, Muluneh abre um espaço eidético e onírico de possibilidade simbólica.

A sua série de fotografias reconstituindo os passos e a queda de *Lucy* (referindo-se aos restos ósseos de uma homínida primitiva encontrados na Etiópia e que os antropólogos acreditam há muito ser o esqueleto mais antigo de um ser humano) inverte o olhar científico masculino do Ocidente e, em vez disso, afirmam uma mulher brilhantemente poderosa que, na imagística de Muluneh, é mítica, em pé ou caída, no seu próprio mundo, não para ser usada por outros (Figuras 2 e 3) (Kimbel & Delezene, 2009). Porquê a

² Aida Muluneh, Comunicação pessoal à autora, agosto 2016.

fotografia para estas paisagens de imagem altamente simbólica que não passam de instantâneos? Porque a fotografia, com o seu conceito do natural e do realista, proporciona precisamente a tensão de que Muluneh necessita para inverter as maneiras opressivas de ver. O conceito realista que é intrínseco à fotografia, Muluneh retira dele, subverte e dá-lhe largas através de imagens altamente orquestradas que resistem a tornar-se hiper-reais, ou seja, resistem a trocar o real que pode ser visto pela ideologia que é mostrada. As suas fotografias opõem-se à ideologia e recusam apresentar a mulher africana como terreno para a imposição de símbolos alheios. Em vez disso, Muluneh reinveste esta figura com potência que ao mesmo tempo radica na história africana e é enigmáticamente pessoal, fundindo os padrões da pintura de rosto *xhosa* com enquadramentos de pinturas de ícones ortodoxos etíopes (Jayawardane, 2016)³.

Refutando um estereótipo arqueológico e antropológico – o de Lucy, a mulher etíope como “mãe” de todos os seres humanos – Muluneh apresenta Lucy como uma presença enigmática e aterradora, pairando sobre tudo o que se torna humano, supervisionado o que vê em vez de se tornar objeto de um olhar científico. Tal como Michel Foucault evidencia em *O Nascimento da Clínica*, o olhar científico é um olhar de domínio, dominando através do escrutínio e, longe de ser objetivo, a sua compulsão pelo poder e pela dominação está tão totalmente mascarada que perverte a ideia de objetividade (Foucault, 1994). Na sua fotografia, Muluneh reivindica Dinkinesh, ou Lucy, suplantando o lugar do olhar científico.

A força inquietante e dolorosa da fotografia de Muluneh desenrolou-se quando escrevi o capítulo sobre a sua obra. Tive de reencarnar o problema feminista da inadmissibilidade do conhecimento de ser mulher: porque este conhecimento não tem um cerne – uma estética feminista é sempre uma resposta visual a um conjunto muito específico de circunstâncias culturais e da história. Sendo mulher branca, americana, posso falar sobre e abordar as questões que as mulheres africanas enfrentam, mas não posso falar a partir do lugar dessas questões. Em vez disso, as imagens criadas por Muluneh falam a partir desse lugar e a tarefa da minha escrita foi, e é, encontrar a nova limpidez da sua visão. Uma estética feminista, portanto, é tipificada por uma força que não pode ser prevista. A sua distância da representação fascista enquanto política reside aqui: o desejo do fascista é sempre susceptível de ser conhecido antecipadamente. Mas o desejo da artista mulher que pretende que vejamos com um novo olhar, que reordenemos o visível (tal como Rancière argumenta em *O espectador emancipado*), apenas é suscetível de ser conhecido depois de a obra ser entregue a um público, isto é, a pessoas que sejam ao mesmo tempo conhecedoras e desconhecedoras do lugar de origem da artista, no seu sentido mais lato (Rancière, 2009).

Na interação com o público – o ato da percepção – ocorre o acontecimento estético. Com isto, não invoco necessariamente a teoria de Barthes da morte do autor, potencializando o texto legível para a fotografia, o acontecimento visto; em vez disso, pretendo dizer que a força da estética que contém em si e é motivada por traços da história e da cultura (sem os quais não tem nenhum significado) é feminista na resposta e na criação

³ Comentários acerca das pinturas de rosto *xhosas*, Aida Muluneh, comunicação pessoal à autora, agosto 2016.

de vocabulários de imagens culturalmente específicas que revelam maneiras opressivas de ver e oferecem uma espécie de catarse retardada, livrando-se da velha e substituindo-a por uma intensidade do violento (Barthes, 1977). As volumosas roupas vermelhas – vestido e capa – de Dinkinesh, nas fotografias de Muluneh de 2016, sugerindo o sangue com todos os seus significados amplos e culturalmente indeterminados, fazem recuar ao olhar clínico eurocêntrico, honrando uma mulher africana que ficou na história, recuperando-a e rebatizando-a em amárico: o seu nome, que significa és bela.

A ideia de Barthes do *punctum* – a dolorosa força estética das fotografias individuais – foi escrita, sugiro eu, em parte como resposta e refutação à *Família de Man*, isto é, como uma rejeição à ideologia através da qual a fotografia foi lançada como uma “linguagem universal” (Barthes, 1972). O *punctum* de Barthes declara que nunca é assim. O *punctum* – a flecha – de uma fotografia com estética feminista é este presente, doloroso e aprazível, de desfazer o que outrora nos mostraram opressivamente, para podermos agora ver com um novo olhar. A linguagem das fotografias de Muluneh é específica, do seu país, das suas origens, e a partir desta especificidade aborda a apropriação ocidental de Dinkinesh e a reivindicação etíope desta última – não apenas dos seus ossos, mas da sua história, enigmática, e no lugar correspondente.

Aida Muluneh é aqui discutida como exemplo de uma estética feminista na fotografia. O seu trabalho assume um discurso histórico – a história da Etiópia tanto em si mesma como nas suas interações com o Ocidente – e dá-lhe a sua forma profundamente simbólica. As suas imagens veem através da perspetiva quase apagada desta mulher, Dinkinesh. A possibilidade da força feminista das fotografias é sempre problemática. Necessita que a própria fotógrafa seja capaz de ver a partir de uma perspetiva feminista, tarefa que de modo algum é coerente ou alinhada com o simples facto de ser mulher. Pelo contrário, o ponto crucial do ativismo feminista na fotografia reside na fotógrafa interpretar ou não o mundo à sua volta como um mundo que necessita urgentemente de mudança política. Dito isto, não são as convicções confessadas da fotógrafa que moldam a imagem. Em vez disso, é a compreensão do mundo político que ela habita e que ocorre a um nível inferior ao limiar da declaração pública que gera a força estética da intervenção feminista na imagem fotográfica. Por outras palavras, a própria fotógrafa pode ou não confessar publicamente um ativismo político a favor da igualdade de género. O que molda uma estética feminista é o risco da forma, contorno e símbolo que ocorre na própria imagem. Uma imagem fotográfica é sempre política: emerge de um espaço político, por mais privado que possa parecer, e afeta a política do mundo em que é vista. Na sua maioria, as fotografias não pretendem ser conscientemente entidades políticas, mas possivelmente é sempre esse o seu destino. A circulação de fotografias molda-nos, formando o imaginário cultural que é o mundo humano. A fotografia feminista, como a de Aida Muluneh que analisámos atrás, responde a esta realidade do mundo de imagem. Articula novas formas que entram no domínio social e altera a possibilidade de significado que associa ao género e ao ser. ✍

Traduzido por Martin Dale (Formigueiro Lda)



Figura 1: Aida Muluneh, *Conquest*, Série *The Wolf you feed*, 2014
Fonte: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-wolf-you-feed-1/>



Figura 2: Aida Muluneh, *Dinkinesh Part Three*, Série *The world is 9*, 2016
Fonte: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-world-is-9-1/>



Figura 3: Aida Muluneh, *Dinkinesh Part One*, Série *The world is 9*, 2016
Fonte: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-world-is-9-1/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbus, D. (2003). *Revelations*. Nova Iorque: Random House.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image, Music, Text* (pp. 142-147). Nova Iorque: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (1968a). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217-252). Nova Iorque: Harcourt, Brace, Javonich.
- Benjamin, W. (1968b). Theses on the Philosophy of History. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 253-264). Nova Iorque: Harcourt, Brace, Javonich.
- Benjamin, W. (1972). A Short History of Photography. *Screen*, 13(1), 5-26.
- Burke, C. (2007). *Lee Miller: A Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1994). *The Birth of the Clinic*. Nova Iorque: Penguin.
- Freeman, B. C. (1997). *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. California: University of California Press.
- Hand, S. (2011). *Facing the Other: the Ethics of Emmanuel Levinas*. Londres: Routledge.
- Hillach, A., Wikoff, J. & Zimmerman, U. (1979). Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'. *New German Critique*, 17 [Special Walter Benjamin Issue], 99-119.
- Jayawardane, M. N. (2016). Between Nostalgia and Future Dreaming, *Transition* 120, 116-131.
- Kimbel, W. & Delezene, L. (2009). 'Lucy' Redux: a Review of Research on Australopithecus afarensis. *Yearbook of Physical Anthropology*, 52, 2-48.
- Lubow, A. (2016). *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*. Nova Iorque: Ecco.
- Maloof, J. & Dyer, G. (2011). *Vivian Maier: Street Photographer*. Nova Iorque: Powerhouse Books.
- Maloof, J. (2014). *Vivian Maier: A Photographer Found*. Nova Iorque: Harper.
- Muluneh, A. (2009, 22 de julho). Ethiopia: Past/Forward Aida Muluneh Book [Post in a blog]. Retirado de <http://muluneh.blogspot.com/2009/07/ethiopia-pastforward-aida-muluneh-book.html>.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. Londres: Verso.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Londres: Verso.
- Raymond, C. (2016). *Francesca Woodman's Dark Gaze: the Diazotypes and Other Late Work*. Nova Iorque: Routledge.
- Solnit, R. (2017). *The Mother of All Questions*. Chicago: Haymarket.

NOTA BIOGRÁFICA

Claire Raymond é professora da unidade curricular de História de Arte e do Departamento de Sociologia da Universidade da Virgínia. Os seus livros *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*, *Witnessing Sadism in Texts of the American South*, e *Posthumous Voice in Women's Writing from Mary Shelley to Sylvia Plath* exploram temas relacionados com o género, fotografia e teoria da estética. É doutorada em Literatura Inglesa pela Graduate School and University Center, City University of New York.

E-mail: scp2u@virginia.edu

University of Virginia, Charlottesville, VA 22904, 434 293-6653, United States of America

* Submetido: 28-07-2016

* Aceite: 30-09-2017

CAN THERE BE A FEMINIST AESTHETIC?

Claire Raymond

ABSTRACT

“Can there be a feminist aesthetic?” analyzes the difficulty of finding an ontological position from which to write about photography created by women. It interrogates the discomfort of inhabiting, socially, and in art and literature, the position of the embodied feminine, and seeks through aesthetic analysis to mine this discomfort. The essay argues that despite the social and intellectual discomfort of articulating a space of the feminine, in that this space is always already coded as oppressed, there is a value in interpreting photography created by women through the lens of feminist resistance. The article concedes that defining the word woman is always a risk, in that the term reflects manifold and contradictory embodied experiences. And yet, within this avowed risk emerges the only space of possible resistance to oppression, the opportunity to create a rearrangement of the visible so that the category of the oppressed *woman*, however phantasmatic, is re-envisioned as sovereign. However, each act of re-envisioning woman must be culturally specific. Hence, the essay concludes with an interpretation of Ethiopian photographer Aida Muluneh’s series of images *Dinkinesh* (or, “you are beautiful”), evoking the remains of an Ethiopian hominid that were long considered to be the oldest of human ancestors. Muluneh reclaims this distant ancestor as Ethiopian, dressing her in an extravagant red gown, using photography to re-envision Dinkinesh’s fall into history, granting this ancestor the power to haunt modernity.

KEYWORDS

Feminism; aesthetic theory; photography; Aida Muluneh; Walter Benjamin; Dinkinesh; haunting; women photographers

RESUMO

“Pode haver uma estética feminista?” analisa a dificuldade em encontrar uma posição ontológica a partir da qual se escreva sobre as fotografias criadas por mulheres. Interroga-se acerca do desconforto de habitar, socialmente e na arte e na literatura, a posição do feminino corporizado e procura minar este desconforto através da análise estética. O ensaio argumenta que, apesar do desconforto social e intelectual de articular um espaço do feminino, na medida em que este espaço já é sempre codificado como um espaço de opressão, existe valor na interpretação da fotografia criada por mulheres através da lente da resistência feminista. O artigo reconhece que definir a palavra *mulher* é sempre arriscado, na medida em que este termo reflete variadas e contraditórias experiências corporizadas. E, no entanto, dentro deste risco reconhecido, emerge o único espaço de resistência possível à opressão, a oportunidade de criar um reordenamento do visível, para que a categoria da *mulher* oprimida, por muito irreal que seja, passe a ser refocalizada como soberana. Contudo, cada ato de refocagem da mulher deve ser culturalmente específico. Por isso, o ensaio termina com uma interpretação da série de imagens da fotógrafa etíope Aida Muluneh, intitulada *Dinkinesh* (ou “és bela”), recordando os restos de uma hominídea etíope que são há muito considerados como o mais antigo antepassado humano. Muluneh reivindica como etíope esta antepassada distante, vestindo-a com um extravagante vestido vermelho, usando a fotografia para refocalizar a entrada de Dinkinesh na história, concedendo a esta antepassada o poder de assombrar a modernidade.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo; teoria estética; fotografia; Aida Muluneh; Walter Benjamin; Dinkinesh; assombro; mulheres fotógrafas

In October 2016, I completed a book, called *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, and sent in the manuscript to the publisher. The process of writing the book, in particular the process of interacting with many of the photographers, and their estates, intensified my awareness of how fraught and contested are the cultural places of feminism. Can there *really* be a feminist aesthetic? What is the political force of photographic images, such that some images can rightly be called feminist? I take as my definition of *feminist* a force of political action – feminist does not signify an idea that pertains to an individual's feelings about herself, but instead to have any meaning at all, feminist must indicate a force toward political engagement. Feminist aesthetics indicates a political act in image. The book, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, hence, is a work of theory and analysis. But the practical struggle with this question of a feminist aesthetic took on a far less theoretical bent as I reached those chapters contending with living artists, or artists with living heirs, and began asking for reprint permissions. This paper, then, is a kind of *nachträglichkeit*, a looking back with new insight at the premise of the book written. Some – certainly not all – of the living photographers discussed in the book brought forward questions contending with the words *woman* and *feminist* in the title, reflecting the important way in which womanhood emphatically is no universal bond, and issues of intellectual colonization, and colonization as such, haunt gender.

The fissures within the social and semiotic spaces of these concepts and terms, *feminism* and *woman*, the fault lines across national, cultural, racial and ethnic frames that contain these meanings, were known to me before launching this book, and yet, from interacting with the artists discussed in the book I learned about feminism in ways that are uneasily theorized. The connections, if such there are, between women have a paradoxical scorched earth and ineffable quality – visceral, felt, unreal, disavowed. And indeed, judging from the various responses I got when requesting image permissions for the book, individual photographer's connections with these words, *woman*, *feminist*, are sometimes weighted with ambivalence, and shame, and fear. Who wants to be called a woman? Not Judith Butler.

This venture into writing about the politics and aesthetics of feminism came to me also through my own ambivalent place in the matrix of gender. Having accepted a non-tenure track teaching job, after a six-year gap during which I was a stay-at-home full time mother, I have struggled to stay afloat in the academy. Eight years ago, at a university in the south-eastern United States, I started teaching a course on women photographers because the then-chair of the Women Studies program thought it might be popular (she needed bigger numbers of students in her program's classes, to retain university funding for her program). The Women's Studies program chair thought that, with my work on the American photographer Francesca Woodman, I had a basis from which to teach. But for me Francesca Woodman was interesting not because she was female but because she was a photographer, a creator of extraordinary images. Thus, without an initially deep interest in the topic, I found myself teaching what indeed became a popular course on women photographers.

Semester after semester, students, mostly cis-women, filled this class, and their enthusiasm for the class was unlike the response I have gotten to any other class, including

straight-up feminist theory. The class on women photographers gave the young women students female heroes, in the persons of women photographers – figures who Houdini-like did something strange and magical with the camera, burned the male gaze off themselves, creating image worlds that objected to and resisted oppression. By creating visual objects (the photograph is always an object, though uncannily it also repeats the visual representations of other objects) these photographers shaped an alternate sphere in which, despite difficult lived circumstances, the woman photographer made a vision of resistance, deploying vision as resistance.

Photographer Vivian Maier (1926-2009) epitomizes this sleight of hand. Born to French immigrant parents, Maier lived in American in the mid 20th century working as a nanny, caring for other people's children all her life, all the while taking thousands of photographs with her viewfinder camera (Maloof & Dyer, 2011). She went entirely unrecognized as a photographer during her lifetime. Her photographs were found in a storage shelter after her death and how they came to be publicly circulated is complicated story, in which men who purchased Maier's in arrears storage shelter unintentionally purchased her photographs and then circulated them (Maloof, 2014, pp.19-36). Notwithstanding her complete lack of a role in the circulation of her photographs, Maier's images insist, obsessively, on this woman's vision: what she sees, *that* she sees. In her photographs, Vivian Maier is no one's servant, though in her life she always was. This shelter (the shelter of the photographs-as-images, and the storage shelter where the photographs-as-objects were stored) where vision becomes image-object was such a physically small thing: Maier's photographs were mostly not printed during her lifetime, but discovered as undeveloped film after her death. But this slight physical substance, of undeveloped rolls of film, expanded to show Maier's singular vision of urban mid-20th-century America.

There is certainly more that can be said about the gendered conditions and precariousness of Maier's posthumous success story, but the point I want to make here is how the terms of her subversion of disempowerment were, generally, not the stopping point for students enrolled in my "Women Photographers and Feminist Aesthetics" classes. The reality of her life – that Maier never stopped being a nanny until she became elderly at which point, in classic capitalist narrative, discarded as a worker she became indigent, was not the stopping point for the students. Instead, what appealed to them was the effect of Maier's photographic subversions: that even though she lived her life oppressed by gender and class circumstances, in her photography she refused that subjugation, and in the uncanny embodiment of photography, her refusal of subjugation forms an entire image-world.

The photographic image is the place where a feminist aesthetic occurs or does not occur: the photographer's lived life is not necessarily apparent or even meaningful in this paradigm. Thus freed from primarily engaging the pain of what happens in women photographer's actual lives, my classroom of "Women Photographers and Feminist Aesthetics" buzzed with unusual energy: each photographer studied became a model of someone who envisioned a place where gendered oppression was overcome in the rhetoric of photographic image. The college women taking the class faced issues college women

face: body-image issues, non-consensual sex issues, subtle cultural prohibitions against overachieving in school, or against achieving in male-dominated fields. But this course on photography never directly addressed any of that.

Instead, it obliquely said, look, Lee Miller (1907-1977) survived childhood rape and Man Ray's tutelage, and she still created this forceful oeuvre (Burke, 2007). Indeed, for the purposes of this class, Diane Arbus (1923-1971), and Francesca Woodman (1958-1981), could be said to have survived their own suicides; their work was the substance of the class, not their lives (Raymond, 2016; Arbus, 2003). And yet the magical lightness of feminist transformation through photographic image that we experienced in the classroom, in the context of a book based on the course gained the weight of the real. Putting into place the achievements and limitations of mortal artists, a much heavier task, on the page became a reckoning with the discomfort women – myself included – feel in presenting ourselves publicly – that is, before men – as women. Indeed, I knew, writing the book, that because it had the word woman in the title it would never be considered important, as a work of theory, in the way that a book that is not about women has the chance to be. Each time I have chosen to write about women, women poets, women photographers, it is with an increasing understanding that this activity places me in ghetto of sorts, that is, in a space as a scholar where it will be assumed that I have never written about anything serious.

The difficulty in leveraging feminism as a legitimate form of politics is deeply entwined with the difficulty of writing or claiming the word *woman*. The destructive history of being called feminine or its close cognate, feminist, verge closely to this social figure called a woman (Solnit, 2017, pp. 17-69). And yet, feminism and, hence, feminist theory, are entirely political entities, emerging from and effecting the polis. The risk of claiming a feminist aesthetic has not only to do with the culturally loaded (and demeaned) force of the word *woman*, but also with the problematic status of the concept of aesthetics and its relationship to politics. Indeed insofar as the ontology of gender is arguably hollow, that is, determined by one's external appearance and its situatedness, aesthetics and the politics of gender are deeply intertwined.

Looking at politics and aesthetics, I turn to Walter Benjamin's persuasive argument about the connection between fascism and aesthetics. In this connection is the nub of the risk of aestheticizing the political; and also the argument for the difference between aestheticizing the political and politicizing the aesthetic. The aesthetics of politics, Benjamin argues (in 1931), are most clearly expressed in fascism (Benjamin, 1968a; Benjamin, 1972). He contends that fascism works by depriving people of the chance for material betterment, or the chance to actively participate in political decisions, in tacit exchange for the sanctioned permission to express themselves, that is, to express and give credence to their anger at those whom they determine are not like themselves. Benjamin goes on to draw a connection between the permission granted by fascism for citizens to express their hatred of those whom they perceive to fall outside the rigid boundary of putative proper citizenry and the role of imagery in fascism, the most striking example of which would be Hitler's concept of an Aryan ideal. Benjamin is arguing here that a

specific aesthetic takes over politics in fascism, the surface image covering meaning – the face that fascism creates hides its sadistic actions (Hillach, Wikoff & Zimmerman, 1979). But Benjamin does not stay with the conclusion that politics aestheticized are always fascist. Instead, he goes on to argue that photographic images can also be deployed to strengthen leftist *resistance* to fascism.

Benjamin's argument here turns on the idea of time, and its representation in photography. He suggests that only the quick, and violent, cutting off of the moment of vision that photography performs accurately captures the modern condition, with its violent and sudden turns. His description, in his *Theses*, of Paul Klee's *Angelus Novus* (which Benjamin dubs the "angel of history") pulls precisely on photographic description: in a flash all at once to see history is the only way to accurately see it (Benjamin, 1968b). Here, seeing photographically is implicitly posited as the vision that can allow one to transcend ideology. In earlier discussion of photography, Benjamin also argues that photography can be used as a tool to counter fascism because of photography's singular relationship to duration: a tool to show where things are broken and how their broken pieces could be fit back together. In fitting together different photographs (photomontage), photography could have its most substantial subversive or counter-culture force, contends Benjamin.

Jacques Rancière, in *Aesthesis*, argues that aesthetic form is the only real carrier of political change, that it is not the surface political content of an image that alters culture but instead what Rancière calls the "aestheton", or, the structural-cultural force of the image (Rancière, 2013). Here, Rancière moves away from a Clement Greenberg notion of the aesthetic as a grid, or pure form, and also turns from Benjamin's notion of concerted planned political art (think Barbara Kruger, Martha Rosler). Instead, he argues (in the spectral footsteps of Erwin Panofsky) that form carries symbolic content. In this way, political photography that rehashes borrowed content, critiquing it in that revision, also repeats in some muted way, the original inspiration for the very content it wishes to critique. Symbolic form that overturns or subverts oppressive ideology, then, has to be something new, an image not yet seen.

The *aestheton*—the structural and cultural force of an image – is an effect rather than strictly speaking an intention. It is possible that a photographer's intention could produce the effect she wants but not necessary. Immanuel Kant's theory of "purposive purposelessness" as the definitive force of the sublime here comes to mind. But the argument that Rancière forwards about the emergent and immersive quality of aesthetics as politics has as much to do with contemporary politics as Kantian theory. The image either transmits or disarticulates the force of contained social myth, as Diane Arbus eloquently suggests: "a photograph is a secret about a secret" (Lubow, 2016, p. 4). The photographic image tells what it tells by being seen, not by being shown. It works always within the idiom of social myth and yet also can contend with, object to, terms of its contemporary social imaginary through formal shifts in the image.

If feminist aesthetics can be photographic more so than other media, that is because of photography's privileged and troubled relationship to time. A photograph looks dated within the year of its creation, and ever more so as time moves past its frozen

plane. Time is the hinge of the photograph, holding its formal qualities to the blunt, blunt fact of time, time's passage in a cultural and material sense, and also time is the door of the photograph, the opening through which thought or belief is revealed by its uncanny connection with the embodied, material real. Photography's visceral and uncanny tie to the physical passage of time makes it vulnerable and powerful politically: it is always of the moment, and also can (though rarely) surpass the moment by holding it still in an act of translative vision, that which crosses, which translates the material and social real into image, and changes the viewer.

The photographic duration and fragmentation of oppression means: a photograph can show *or* refuse the way of seeing that has become a form of domination. The photograph can be a countering object, as it exists materially, visually moving against material habit as a condition of understanding. The duration of the photograph is both instantaneous and enduring; its own hyper-real space, commenting on, commemorating, and shaping the lived material world, iteratively tied to it. Photography is a kind of circumflex inflecting ways of seeing, and as such is an obvious tool for politics.

THE ANGEL OF HISTORY

As discussed at the beginning of this essay, Benjamin's use of the term the "angel of history" describes with extraordinary eloquence the way that photography composes, and reflects, the fractured or existence of modern life (Benjamin, 1968b). In this sense, the essay reflects implicitly the political capacity of photography. Benjamin's theory of the optical unconscious supports his argument that photography is the medium best able to convey the modern reality of shock: a photograph can show us what is there that we usually edit out or look away from. This completeness, within the narrow world of the photographic image, makes a photograph uncanny in its revelation of layered aspects of catastrophic history. Unlike other art forms, the photograph is not remembered or distilled, but supplants the function of memory and distillation. Even as the photograph acts as an analog of memory, it displaces the interior discourse of memory and distillation and, in this skewing of time, functions like a *déjà vu*, or a trauma.

Benjamin's *Theses on Philosophy of History* in which he describes Paul Klee's *Angelus Novus* as an "angel of history" contends with the photographic (Benjamin, 1968b, p. 257). For, here, Benjamin argues that what we perceive as a chain of events, history, is really one event (a traumatic one, a catastrophe) (Benjamin, 1968b, p. 257). This metaphor is so deeply immersed in the visual that it conjures the photographic flash, that instant in which an image comes to stand as image. The quality of trauma that is very clear in his *Theses on Philosophy* indicates Benjamin's theory of the photograph as a traumatic visual apparatus or a technique in which trauma is constituent.

The trauma of photography is the abruptness and absoluteness with which it records the image of what happens. Not only is this manner of image making traumatic – that is, temporally abrupt – it also reflects the trauma of modernity, the way that things happen suddenly without our preparation for them (like car accidents, or, in Benjamin's reference, the rise of Nazism). But the photograph is also an image that can hold

information about past-present-future in one form. The photograph then is at once a medium that imposes a traumatic gaze – a fractured, sudden, rapid-gaze – and also is capable of recording layered traumata. Photography as the medium of trauma is Benjamin's insight into the photograph's elliptical relationship with aura. The photographic image strips aura from all that is not photographic, in the process becoming itself stripped of aura (completeness, actual ontological meaning). And yet the photograph also can be endowed with aura in that it stands – in Benjamin's elliptical *Theses on Philosophy* – as the only way that the trauma of history can be seen: photographically, in a flash. Benjamin's claim that everything that “has been smashed” can only be made whole again if we turn and in an instant see the layers of history not as sequent but all at once, suggests not only a photographic mode of seeing but a collaged photographic mode of seeing (Benjamin, 1968b, p. 257).

The erosive force of photographs – that they remove from context every person, object, and event that they represent – is also what gives the photograph its traumatic aesthetic force. The camera as the angel of history can be turned to see what is smashed but cannot in itself save anything it sees, compelled as it is by the uses of progress. Photographs' quality of being torn from context reflect and represent the social structure of the modern world that is continually unpredictable, violent, and random. Feminist photography makes use of this traumatic capacity inherent in photography to expose, elliptically and lyrically, symbolically and formally, the trauma of sexist oppression in its varied specific historical contexts.

If we accept, with Benjamin, that photography is almost always political (even and indeed especially those images we think of as private and personal, it forwards a politics), in what ways can feminist photography diverge from fascist use of the image, images that are created to contain and control the imagination of the polis? In other words, one of the points that Benjamin makes most profoundly, and that is most troubling, about photography and politics, is the way that photography is a “natural” tool of fascism, and we must not ignore this capacity of photography to circulate images of oppression when we seek to elucidate how photography may also counter oppression. While earlier critics of a feminist aesthetic – Barbara Freeman and Rita Felski – objected to the idea that there could be a uniform feminist vision (basing their assumptions on the belief that such an aesthetics would assert a false ideology of unity among women), my concern is less with the spectre of a unary femininity and more with the spectral force of the photograph: its vulnerability to being used as propaganda (Freeman, 1997). How can a feminist aesthetic, in photography, be different from a fascist aesthetic, not just by opinion but formally, structurally? Can photography be radical or does it always replay the very cultural terms that permit its reading? What, then, is the relationship between gender and time, between feminist movement and time?

For this question, I turn to a photographer whose work, like her personal history, toggles between the dominant capitalist structures of the West, and the precarious and powerful intersection of ancient and new culture in contemporary sub-Saharan Africa. Photographer Aida Muluneh, born in Ethiopia, spent decades living in other countries

– Yemen, England, Cyprus, Canada, the U.S. – and then worked as a photojournalist for the Washington Post, before deciding to return home to Addis Ababa. She took her maternal grandfather’s last name, Muluneh, to signify her connection through her mother (who alone raised her) to Ethiopia. Once back in Ethiopia, Muluneh turned her photojournalist eye to the country for which she felt immense nostalgia and in which, she notes, “nostalgia is our national sport”. *Past/Forward* (2009), the work resultant from Muluneh’s initial re-encounter with Ethiopia, is documentary photography with a lyric edge, a searching and gorgeous work, but it is Muluneh’s oeuvre since 2010 that I will suggest carries a clear feminist aesthetic¹.

In these works – *99 Series*, *The Wolf You Feed*, and *The World is 9* – Muluneh creates *avant garde* photographs that, while photographic works, incorporate paint, set design, and costume, to form highly symbolic images of African women in settings that reference Ethiopian history, but obliquely, symbolically, and in Muluneh’s own image vocabulary. These newer works often exclusively center on a woman, a female model. The models are women that Muluneh chooses because, she says, just as she does, so also they carry visually the symbolic of Ethiopia on their bodies: that is, others who see them interpret them as African women. Her photographs, then, take on the history of photographic representations of African women as demeaned, starved, and dehumanized and subverts this imagery not by presenting realistic counter-images but instead by creating a symbolic visual landscape that presses the viewer to interpret the African women pictured on terms shaped by Muluneh’s photograph, rather than oppressive Western and masculinist terms.

The photographs comprising the 2014 series, *The Wolf You Feed*, focus primarily on a young African woman covered in thick body paint. In the heavily applied paint, Muluneh derealizes race: the woman’s skin is so thickly coated with paint, nothing natural can be inferred regarding skin’s appearance. This emblematic use of paint is Muluneh’s cue that her photographs are not to be interpreted as images about racial difference but instead they object to the construction of race, and to colonialist ideology and, in their objection, contend with its history. As she notes: “photographs can create or distort reality”. A close up of the young model’s face brings us eye to eye with her (Figure 1). Muluneh positions the image so that we face the woman (Muluneh, 2009).

As philosopher Emmanuel Levinas argues, “facing” is the ethical stance in which we take on the position of the other person whom we face: looking eye to eye we are pulled into a moral contract with the person whom we face (Hand, 2011). Muluneh’s model faces us with her skin painted blue and bisected by black dots (an allusion to Xhosa painting of adolescent boys during the transition to manhood) (Jayawardane, 2016)². Hands painted black and dark red, also bisected with dots, hold the model’s face: she is caught in history but she is clear-sighted. These denaturalized photographs strip away conceits of photographic veracity, what Baudrillard called the diabolical capacity to substitute the fake for the real (Baudrillard, 1994). Instead, Muluneh’s photographs emphasize their

¹ Aida Muluneh *Past/Forward*: Photography in Ethiopia, Colby College Art Department Lecture, Waterville, Maine, April 23rd, 2015.

² Aida Muluneh, Personal communication to author, August, 2016.

own elaborate staging, inverting the diabolical substitutions of photojournalist images of African suffering, images (such as Anthony Suau's, Sebastio Salgado's and James Nachtwey's) that present African identity as entirely corporeal and brutalized. In contrast to invasive images of Western photojournalism, Muluneh opens an eidetic and oneiric space of symbolic possibility.

Her series of photographs reenacting the steps and fall of *Lucy*, (referring to the skeletal remains of an early hominid discovered in Ethiopia and long believed, by anthropologists, to be the oldest skeleton of a human being), reverse the scientific Western male gaze and instead assert a brilliantly powerful woman who, in Muluneh's imagery, is mythical, standing or falling in her own world, not to be taken for others' use (Figures 2 and 3) (Kimbel & Delezene, 2009). Why photography for these highly symbolic image landscapes that are anything but snapshots? Because photography with its conceit of the natural and the realistic provides precisely the tension that Muluneh needs to overturn oppressive ways of seeing. The realist conceit that is intrinsic to photography, Muluneh draws from, subverts, and plays out through highly orchestrated images that resist becoming the hyper-real, that is, resist exchanging the real that can be seen for the ideology that is shown. Her photographs work against ideology, and refuse to model the African woman as a terrain for the imposition of others' symbols. Instead, Muluneh reinvests this figure with potency that is both grounded in African history and also enigmatically personal, fusing Xhosa face painting patterns with Ethiopian Orthodox framings of icon paintings (Jayawardane, 2016)³.

Refuting an archaeological and anthropological stereotype – Lucy, the Ethiopian woman as “mother” to all humans – Muluneh presents Lucy as a terrifying and enigmatic presence, hovering over all that becomes human, supervising what she sees rather than becoming an object of scientific regard. As Michel Foucault makes clear in the *Birth of the Clinic*, the scientific gaze is one of mastery, mastering by scrutiny and, far from being objective, its drive for power and domination is so utterly masked that it perverts the idea of objectivity (Foucault, 1994). In her photography Muluneh reclaims Dinkeneshe, or Lucy, superseding the scientific gaze.

The haunting and painful force of Muluneh's photography played out in my writing of the chapter on her work. I had to re-face the feminist problem of the inadmissibility of the knowledge of being a woman: because this knowledge has no core – a feminist aesthetic is always a visual response to a very specific set of cultural circumstances and history. Being a white woman, an American, I can speak about and speak to the issues facing African women but I cannot speak from the place of those issues. Instead, the images that Muluneh creates speak from that place, and the job of my writing was, and is, to encounter the new clarity of her vision. A feminist aesthetic, then is typified by force that cannot be predicted. Its distance from fascistic representation as politics is here: the desire of the fascist is always knowable beforehand. But the desire of the woman artist who wants us to see anew, to rearrange the visible (as Rancière argues in the *Emancipated Spectator*) is knowable only after the work is granted to audience, that is, people both familiar with and foreign to the artist's place of origin, in the fullest sense (Rancière, 2009).

³ Comments regarding Xhosa face-painting, Aida Muluneh, Personal communication to the author, August, 2016.

In the interaction with audience – the act of perception – the aesthetic event occurs. By this I do not necessarily invoke Barthes' theory of the death of the author, leveraging the readerly text for photography, the seen event, instead I mean that the force of the aesthetic that carries and is motivated by traces of history and culture (without which it has no meaning) is feminist in response to and in creation of culturally specific image vocabularies that reveal oppressive ways of seeing and offer a kind of delayed catharsis, shedding the old, replacing it with an edge of the violent (Barthes, 1977). The voluminous red garments – dress and cloak – of Dinkenesh, in Muluneh's 2016 photographs, suggesting blood with all its extensive and culturally indeterminate meanings, turn back the Eurocentric clinical gaze, honoring an African woman who fell into history, retrieving and renaming her in Amharic: her name that means *you are beautiful*.

Barthes' idea of the *punctum* – the painful aesthetic force of individual photographs – was written, I suggest, partly in response and rebuttal to the *Family of Man*, that is, as refusal of the ideology by which photography was put forward as a “universal language” (Barthes, 1972). Barthes' *punctum* declares that it is never so. The *punctum* – the shot arrow – of a photograph with a feminist aesthetic is this moment, painful and pleasurable, of undoing what we once oppressively were shown so that we can now see anew. The language of Muluneh's photographs is specific, to her country, to her origins, and from this specificity addresses Western appropriation of Dinkenish, and Ethiopian reclaiming of her – not simply her bones, but her story, enigmatic, and in place.

Aida Muluneh is discussed here as exemplary of a feminist aesthetic in photography. Her work takes on an historical discourse – the history of Ethiopia both in itself and in its interactions with the West – and give its deep symbolic form. Her images see through the almost erased perspective of this woman, Dinkenish. The possibility of the feminist force of photographs is always fraught. It necessitates the photographer herself being able to see from a feminist perspective, a task that by no means coheres to or is aligned with simply being a woman. On the contrary, whether the photographer interprets the world around her as one urgently in need of political change is the crux of feminist activism in photography. That said, it is not the photographer's avowed beliefs that shape the image. Rather instead it is the understanding of the political world she inhabits that occurs at a level beneath the threshold of public statement that generates the aesthetic force of feminist intervention in a photographic image. In other words, the photographer herself might or might not publicly avow political activism toward gender equality. What shapes a feminist aesthetic is the risk of form, contour, and symbol, that occurs in the image itself. A photographic image is always political: it emerges from a political space, however private it may seem, and it affects the politics of the world in which it is seen. Most photographs are not consciously intended as political entities but arguably that it always their fate. The circulation of photographs shapes us, forming the cultural imaginary that is the human world. Feminist photography, like that of Aida Muluneh discussed above, responds to this reality of the image-world. It articulates new forms that enter the social field and change the possibility of meaning that attaches to gender and being. //



Figure 1: Aida Muluneh, *Conquest*, Series *The Wolf you feed*, 2014
Source: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-wolf-you-feed-1/>



Figure 2: Aida Muluneh, *Dinkinesh Part Three*, Series *The World is 9*, 2016
Source: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-world-is-9-1/>



Figure 3: Aida Muluneh, *Dinkinesh Part One*, Series *The World is 9*, 2016
Source: <https://www.aidamuluneh.com/work/#/the-world-is-9-1/>

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Arbus, D. (2003). *Revelations*. New York: Random House.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image, Music, Text* (pp. 142-147). New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (1968a). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217-252). New York: Harcourt, Brace, Javonich.
- Benjamin, W. (1968b). Theses on the Philosophy of History. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 253-264). New York: Harcourt, Brace, Javonich.
- Benjamin, W. (1972). A Short History of Photography. *Screen*, 13(1), 5-26.
- Burke, C. (2007). *Lee Miller: A Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1994). *The Birth of the Clinic*. New York: Penguin.
- Freeman, B. C. (1997). *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. California: University of California Press.
- Hand, S. (2011). *Facing the Other: the Ethics of Emmanuel Levinas*. London: Routledge.
- Hillach, A.; Wikoff, J. & Zimmerman, U. (1979). Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'. *New German Critique*, 17 [Special Walter Benjamin Issue], 99-119.
- Jayawardane, M. N. (2016). Between Nostalgia and Future Dreaming, *Transition* 120, 116-131.
- Kimbel, W. & Delezene, L. (2009). 'Lucy' Redux: a Review of Research on Australopithecus afarensis. *Yearbook of Physical Anthropology* 52, 2-48.
- Lubow, A. (2016). *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*. New York: Ecco.
- Maloof, J. & Dyer, G. (2011). *Vivian Maier: Street Photographer*. New York: Powerhouse Books.
- Maloof, J. (2014). *Vivian Maier: A Photographer Found*. New York: Harper.
- Muluneh, A. (2009, 22nd July). Ethiopia: Past/Forward Aida Muluneh Book [Post in a blog]. Retrieved from <http://muluneh.blogspot.com/2009/07/ethiopia-pastforward-aida-muluneh-book.html>.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.
- Raymond, C. (2016). *Francesca Woodman's Dark Gaze: the Diazotypes and Other Late Work*. New York: Routledge.
- Solnit, R. (2017). *The Mother of All Questions*. Chicago: Haymarket.

BIOGRAPHIC NOTE

Claire Raymond teaches for the program in Art History, and the Department of Sociology, at the University of Virginia. Her books *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*, *Witnessing Sadism in Texts of the American South*, and the *Posthumous Voice in Women's Writing from Mary Shelley to Sylvia Plath*, explore topics related to gender, photography, and aesthetic theory. Her PhD in English Literature is from The Graduate School and University Center, City University of New York.

E-mail: scp2u@virginia.edu

University of Virginia , Charlottesville, VA 22904, 434 293-6653, United States of America

*** Submitted: 28-07-2016**

*** Accepted: 05-08-2017**

HERMAFRODITISMO E INTERSEXUALIDADE NA FOTOGRAFIA MÉDICA PORTUGUESA

António Fernando Cascais

RESUMO

O interesse da Cultura Visual da Medicina por imagens fotográficas de hermafroditas remonta no nosso País aos primórdios da fotografia médica, com o registo fotográfico de um caso de hermafroditismo masculino estudado em 1864 por Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) no Serviço de Clínica Médica do Hospital de S. José, escassos quatro anos após a obra tida por seminal de Félix Nadar em 1860. Este estudo é um dos elementos fundadores de uma *scientia sexualis* portuguesa, no âmbito mais amplo da sexologia moderna descrita por Michel Foucault, que entre nós se desenvolve sensivelmente entre meados do século XIX e as décadas de 1930-1940. A linhagem temática de pesquisa sobre o hermafroditismo e à intersexualidade assim aberta por May Figueira foi prosseguida por vários clínicos e cientistas portugueses desde a década inicial do século XX até aos anos de 1940. O propósito último da fotografia médica de hermafroditas era a preparação da intervenção cirúrgica corretiva no respeito absoluto do dimorfismo sexual binário que já o próprio diagnóstico nunca ousava pôr em causa.

PALAVRAS-CHAVE

Hermafroditismo; intersexualidade; medicina; fotografia; género

ABSTRACT

The interest harboured by the Visual Culture of Medicine in photographic images of hermaphrodites dates back in Portugal to the birth of medical photography, with the photographic recording of a case of male hermaphroditism, that was studied in 1864 by Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) at the Medical Clinic Service of the S. José Hospital, only four years after the publication of the seminal work on this topic by Félix Nadar. This 1864 study is one of the founding elements of a Portuguese *scientia sexualis* in the wider context of modern sexology, as described by Michel Foucault, that evolved in Portugal between the mid-19th century and the 1930s-1940s. The thematic lineage of research into hermaphroditism and intersexuality, initiated by May Figueira was subsequently pursued by Portuguese clinicians and medical scientists from the first decade of the 20th century up until the 1940s. The ultimate goal of the medical photographic recording of hermaphrodites was to pave the way to surgical correction, in strict compliance with binary sexual dimorphism that the original diagnosis never dared to question.

KEYWORDS

Hermaphroditism; intersexuality; medicine; photography; gender

O interesse da Cultura Visual da Medicina por imagens fotográficas de hermafroditas remonta no nosso País aos primórdios da fotografia médica, com o registo fotográfico de um caso de hermafroditismo masculino estudado em 1864 por Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) no Serviço de Clínica Médica do Hospital de S. José. Pioneiro da fotografia médica em Portugal, May Figueira distinguiu-se sobremaneira pela microfotografia, com que o distingue a historiografia da Medicina portuguesa. De acordo com o que atualmente se sabe, o recurso à fotografia pela ciência e arte médica nacional remonta ao virar das décadas de 1850 para 1860, mas tem-se por adquirido que o seu uso, excecional no início, só se generaliza a partir dos anos de 1880. May Figueira foi um dos raros pioneiros que individualmente se serviu dela de forma sistemática na histologia onde se tinha especializado (Pimentel, 1996, pp. 6-9). Porventura menos apreciado, mas não menos importante, é o seu estudo “Observação de um caso de hermafroditismo masculino colhida no Hospital de S. José”, publicado na *Gazeta Médica de Lisboa* (Figueira, 1864), escassos quatro anos após a obra tida por seminal de Félix Nadar em 1860. Nada indica que May Figueira tivesse tido conhecimento da existência das fotografias de Nadar, nem também do célebre caso coevo de Herculine Barbin / Alexina B., que também foi fotografada (Dreger, 1998, pp. 19-20) e cujo diário foi inicialmente dado à estampa em versão consabidamente expurgada (e a única que resta) por Ambroise Tardieu em 1872, de que Nadar possuía um exemplar (Le Mens, 2009, p. 14) e que Michel Foucault republicou em 1978 (Barbin, 1978).

O estudo de May Figueira, onde se inclui um conjunto fotográfico com imagens da pessoa em vida e de peças anatómicas recolhidas *post-mortem* (Figura 1), deve ser considerado um dos elementos de um muito mais vasto conjunto de componentes textuais (tratados de referência, artigos, teses, etc.) e imagéticos (fotografia médica, psiquiátrica e forense, objetos visuais tais como preparações anatómicas, desenhos e esquemas, fichas de identificação judiciária, etc.) provenientes de múltiplas fontes, todos eles fundadores de uma *scientia sexualis* portuguesa, no âmbito mais amplo da sexologia moderna descrita por Michel Foucault, que entre nós se desenvolve sensivelmente entre meados do século XIX e as décadas de 1930-1940. As fotografias de May Figueira correspondem à interrogação dos médicos que, por volta de 1860, se punha em termos de identidade, a qual não se referia às características singulares que diferenciariam o indivíduo dos demais, mas precisamente àquelas que o tornavam idêntico aos tipos estabelecidos pelas diferentes ciências de classificação taxonómica dos sinais visíveis, como a fisiognomia (Le Mens, 2009, p. 21). A fotografia médica e científica dos hermafroditas que pareciam pôr em causa esses sistemas de classificação visa pois restituí-los à normalidade, tais como a restante fotografia judiciária e policial dos indivíduos perigosos (prostitutas, delinquentes, homossexuais, vadios, alcoólicos, doentes mentais, etc.) e que a técnica do *bertillonage* elevou a uma autêntica ciência iconográfica (Le Mens, 2009, p. 22). A linhagem temática de pesquisa assim aberta – a fotografia do hermafroditismo e da intersexualidade – amplamente representada no plano internacional e onde se contam Magnus Hirschfeld e Louis Ombrédane, foi seguida na Cultura Visual da Medicina em Portugal, que os citava, designadamente por clínicos como Adriano Xavier Lopes Vieira

(Vieira, 1906), na primeira década do século XX, Maria Evangelina da Silva Pinto, nos anos de 1910 (Pinto, 1915), Pedro Chaves (Chaves, 1925) e Asdrúbal de Aguiar (Aguiar, 1928), na década de 1920, Vítor Fontes (Fontes, 1926; Fontes, 1937), nas décadas de 1920 e 1930, Joaquim Alberto Pires de Lima (Lima, 1930; Lima, 1937a; Lima, 1937b; Lima, 1939), Amândio Tavares (Lima & Tavares, 1930) e Mark Athias (Athias, 1937), nos anos de 1930, Jorge Alberto Martins D'Alte (D'Alte, 1945), M. Ferreira de Mira (Mira, 1933), José Bacalhau (Bacalhau, 1946), António Carneiro de Moura e Ludgero Pinto Basto (Basto & Moura, 1945; Basto, 1949), na década de 1940.

As imagens fotográficas do hermafroditismo e da intersexualidade ilustram de forma evidente o fenómeno mais vasto de uma política de captura tecnocientífica dos fenómenos patológicos, e de alguma maneira desviantes, mas são incapazes de dissimular o voyeurismo mais ou menos subterraneamente comum à ciência, à cultura popular e às artes visuais. A fotografia médica do hermafroditismo e da intersexualidade torna-se plenamente inteligível no seio da ciência médica positivista, a qual, ao cruzar-se através dela com a arte e a técnica, define, no entanto, um regime de visibilidade que lhe é próprio e que se pode caracterizar de forma distintiva com minúcia e rigor. A fotografia médica dos hermafroditas pode ser entendida à luz de um paradigma indiciário definido por Carlo Ginzburg (1979) e retomado por Jonathan Crary (2001), na medida em que procura detetar os signos externos ou indícios que permitem captar o sentido profundo dos fenómenos, alçando-se ao estatuto de uma autêntica tecnociência iconográfica. No caso dos hermafroditas, trata-se de lhes estabelecer o “verdadeiro sexo” de pertença, e, por essa via, de lhes prescrever uma identidade expurgada de quaisquer ambiguidades sobre o pano-de-fundo estruturante da estrita polaridade binária dos sexos, isto é, de “procurar estabelecer num pólo estável – quer feminino, quer masculino – a identidade do sujeito. O meio fotográfico é duplamente eficaz para tanto: procura-se delimitar contornos anatómicos para tentar aproximá-los do feminino ou do masculino” (Le Mens, 2009, p. 21).

May Figueira descreve o caso de Bernardina de Sena, falecida aos setenta e seis anos, caquética, após 43 dias de internamento no Hospital de S. José, em Lisboa, onde tinha dado entrada em 18 de Janeiro de 1863:

tinha estatura mediana, physionomia varonil muito enrugada, cabeça volumosa com um unico dente na maxilla inferior, voz com o timbre um tanto grave. O systema piloso nas differentes partes do corpo era pouco desenvolvido, a não ser na cara, em que apresentava bigode russo e barba quasi toda branca bastante abundante, do comprimento de 4 a 6 centímetros. (...) pretendia porém ter sido menstruada, o que se conheceu por fim ser falso pelo exame anatomico dos orgãos sexuaes feito depois da morte (...) com pouca tendencia para todos os mesteres proprios do sexo feminino. Não me foi possivel saber outros pormenores acerca do seu modo de vida antes de chegar a velhice, senão que em 1833 fôra encontrada de noite pelos empregados da policia, que a julgaram ser um homem vestido de mulher, em consequencia da barba preta e bigode que já então possuia, e por isso a

prenderam, e mandaram que fosse revistada por uma mulher de confiança, que depois de a examinar afixou que Bernardina de Senna era realmente do sexo feminino. (...) Nunca se lhe pôde conhecer em epocha alguma da vida tendencias amorosas para qualquer dos sexos; apenas se sabe que aborrecia os homens, a ponto de sentir desagrado quando lhe noticiavam o nascimento de alguma creança do sexo masculino, manifestando contentamento quando pelo contrario era do sexo feminino. Fugia quanto podia de ouvir fallar em casamentos. Viveu alguns annos em companhia de uma mulher com quem se dava muito bem, que annos depois se suicidou, deitando-se ao Tejo. Durante toda a sua vida teve a consciencia de que era mulher, e todos os seus parentes e conhecidos sempre como tal a receberam. (...) O habito externo do cadaver apresentava, como mais notavel, alem de que referi na historia pregressa, o que diz respeito aos orgãos genitales. Verificou-se a completa ausencia de glandulas mamarias e os bicos das mamas mui pouco proeminentes. O systema piloso do corpo pouco desenvolvido ainda mesmo nos orgãos sexuaes; pelo contrario a face mostrava a mesma barba e bigode que se notava em vida, e quem olhasse unicamente para a cabeça diria ser a de um homem velho. A bacia, tanto interna como externamente, apresentava a conformação da do homem adulto. Os orgãos da geração vistos superficialmente poderiam ser considerados como femininos, por isso que o escroto era completamente fendido desde o supposto clytoris ate ao anus, simulando perfeitamente os grandes labios de uma mulher velha bastante flacidos e distendidos. Na parte superior via-se um pequeno pénis do comprimento de 3 centimetros com uma glande imperforada do tamanho de uma grande ervilha, tendo porem uma leve depressão ou marca no ponto aonde existe o meato urinario no homem; esta glande era coberta ate á parte media por um prepucio do tamanho proporcional ao d'aquelle orgão. Dos lados partiam umas finas e mui curtas pregas, que de longe poderiam ser tomadas por nymphas. Apertando o penis entre os dedos, sentiam-se os corpos cavernosos que caminhavam ate a parte inferior da arcada pubica. Este penis assim conformado tinha a configuração de um clytoris um tanto desenvolvido. Pela sua parte inferior não havia raphe, mas sim uma fita cuja estructura era mais parecida com a mucosa uretral, do que com a epiderme contigua, aonde foi facil encontrar as diferentes aberturas das lacunas de Morgagni, sendo a todos os respeitos inteiramente semelhante a uma uretra de homem, que se tivesse aberto no sentido longitudinal. Esta face inferior do penis, que tinha de comprimento 0^m,055 terminava abaixo da arcada pubica pelo orificio de um canal ou meato urinario, constituindo um verdadeiro hypospadias e simulando ao mesmo tempo a uretra feminina, cujo comprimento até a sua entrada na bexiga era de 0^m,025. Caminhando para a parte inferior e posterior encontrava-se logo abaixo do meato urinario uma abertura como a de uma

vagina com 0^m,01 de diametro, na qual podia apenas penetrar o dedo minimo, tendo de profundidade 0^m,035. O espaço comprehendido entre ella e o anus, isto é, o perineo, media 0^m,04. A entrada deste canal tinha o aspecto de uma vagina de creança, encontrando-se ali umas mui pequenas pregas analogas aos corpos myrtiformes. No interior d'elle notavam-se algumas finas rugas ou strias transversaes como as próprias da vagina, não contendo porém mucosidade alguma. Este mesmo canal terminava em fundo de sacco, não apresentando o menor vestígio de abertura superior ou uterina. Dos lados desde o penis até proximo do anus estavam pendentes os dois corpos ou bolsas que simulavam, como já disse, os grandes labios de uma mulher velha, e que constituíam um verdadeiro escroto fendido. A pelle d'estes corpos era enrugada e flacida; feita a dissecção da bolsa direita achou-se na parte mais inferior um bem conformado testículo de adulto com todas as suas tunicas, contendo tambem uma pequena quantidade de liquido na tunica vaginal. Do epididymo partia o cordão spermatico até entrar no na nel inguinal correspondente. A observação microscopica do tecido d'aquelle orgão deu a estructura propria do testículo. (...) Com os orgãos sexuaes assim dispostos e obvio que este individuo, que toda a sua longa vida foi considerado como uma mulher, tendo elle mesmo consciencia disso, era um hermaphrodita masculino. É facil explicar a razão por que logo depois do nascimento Bernardina de Senna foi julgada como pertencente ao sexo feminino, porque e sabido, e é mesmo frequente, que em muitos individuos os testículos nos primeiros tempos depois do nascimento conservam-se dentro da cavidade abdominal, circumstancia esta que muitas vezes acontece em individuos bem conformados, e é mesmo mui commum nas differentes especies de hermaphroditas, e só depois de um praso de tempo mais ou menos longo é que descem para o escroto. Comprehende-se agora facilmente que, tendo-se dado esta circumstancia no individuo em questão, como é mui provavel, e apresentando elle um escroto fendido com um canal analogo ao de uma vagina, fosse considerado no acto do nascimento como um individuo do sexo feminino, e como tal fosse tambem recebido durante toda a vida. Não me parece porem que alguma vez tivesse funcionado como mulher, porque se assim fosse a falsa vagina não apresentaria as exiguas dimensões que mencionei. Se teve occasião de funcionar como homem, ou se em algum tempo teve contratos com mulheres a ponto de chegar a ter ejaculações de semen, como a disposição dos orgãos plenamente o admittia, e o que não pude saber, apesar das miudas averiguações a que procedi. Parece comtudo que as suas tendencias e condições moraes, pelo menos nos ultimos annos, não davam margem a que se desconfiasse de tal. (Figueira, 1864, pp. 200-206)



Figura 1: Necrópsia de Bernardina de Sena, por Carlos May Figueira em 1864
Fonte: Figueira, 1864

May Figueira, que mostra conhecer, entre outros, o caso célebre de Maria Rosina Goettlich (Figueira, 1864, pp. 237-238), reconhecido por Michel Foucault como um dos casos exemplares nos primórdios da história da medicalização do hermafroditismo e da intersexualidade, confirma que Bernardina de Sena preenche os critérios para ser incluída na categoria de verdadeiro hermafrodita masculino (Figueira, 1864, p. 236) tal como foi originalmente definida por Geoffroy Saint-Hilaire. E interroga-se acerca dos problemas médico-legais que o caso poderia levantar, caso Bernardina de Sena tivesse dado conta do seu verdadeiro sexo “na idade própria” (Figueira, 1864, p. 210), tais como: se estaria isento do recrutamento militar, se seria obrigado a casar se tivesse engravidado uma mulher, ou então se o seu vício de conformação teria sido motivo justificado de divórcio, e se teria direito a herdar um morgadio por morte do pai, retirando o privilégio da precedência a um eventual irmão mais novo até aí tido como primogénito varão. Tal como a generalidade dos colegas contemporâneos, o clínico apercebe-se que a descrição detalhada do sexo anatómico do paciente, por ele abordado num plano estritamente clínico, lhe permite decidir do seu futuro género social, cultural e jurídico (Le Mens, 2009, p. 23). E não por acaso: ao longo da história da medicalização do hermafroditismo

manteve-se sempre a crença que um corpo humano só pode ter um sexo e nada mais do que um se quiser ser socialmente admitido e legalmente reconhecido. (...) Paradoxalmente, esta crença vem à luz mais do que nunca na nossa própria época, a do “sexo simulacro”. (García & Cleminson, 2012, p. 236)

Desde o português May Figueira e seus contemporâneos internacionais até à atual genética, que abriu a possibilidade de determinação cromossómica do sexo e do intersexo cromossómico em certos casos (a que não se reduzem, porém todos os estados intersexuais), a abordagem clínica do hermafroditismo e da intersexualidade foi-se dotando de instrumentos biotecnocientíficos cada vez mais sofisticados. Temos, por

isso, que ressaltar sempre a distância que separa a biotecnociência atual dos tempos, para nós já recuados, de Geoffroy Saint-Hillaire e de May Figueira. Com efeito, dá-se hoje por adquirido que:

os estados intersexuais são situações raras com uma prevalência de 1 para 25000 nados vivos na Europa. Nas situações de ambiguidade sexual não é possível caracterizar, ao nascer, um indivíduo como sendo do sexo masculino ou feminino, baseado apenas no exame físico, pois coexistem nesse mesmo indivíduo elementos anatómicos com características de ambos os sexos. A classificação destes estados intersexuais embora complexa fundamenta-se no cariótipo e na presença de gónadas. Habitualmente divide-se em cinco tipos: hermafroditismo verdadeiro, pseudohermafroditismo feminino, pseudohermafroditismo masculino, disgenesia gonadal pura e disgenesia gonadal mista. O termo pseudohermafroditismo masculino refere-se a indivíduos 46XY, que apesar da presença de testículos, apresentam diferentes graus de fenótipo feminino. A deficiente diferenciação masculina destes indivíduos pode ser devida à inadequada produção de testosterona, a uma insensibilidade parcial dos tecidos aos androgénios ou a uma deficiente produção ou acção da substância inibidora mulleriana (MIS). (Borges et al., 2006, p. 39)

Outra coisa são os referentes simbólico-culturais da abordagem biomédica cujas mudanças não acompanharam necessariamente e em rigoroso paralelo a evolução biotecnocientífica e que em certas situações continuam a enviesar fortemente toda a necessidade de “explicação” científica de fenómenos que se encontram saturados de significados culturais atinentes à essencial incoerência, ambiguidade e, logo, à ininteligibilidade de género de que ele é portador. Mencione-se tão só a polémica, não muito distante e decerto que não definitivamente fechada, sobre o possível substrato genético dos comportamentos homossexuais, conhecida como a busca do “gene gay” (Bullough, 1994, pp. 213-232).

Lancemos um olhar retrospectivo não só sobre a letra dos exames *in vivo* e *post-mortem*, como os signos fotográficos que suportavam visualmente a interpretação no século XIX e primeira metade do século XX:

os médicos mantinham-se por isso prudentes: não sustentavam o seu juízo apenas na precisão da descrição oral ou escrita, antes se serviam igualmente das imagens que podiam retirar dos casos estudados. Faziam apelo a desenhadores, gravadores ou fotógrafos, para tentar estabelecer o seu saber sobre uma base visual que desejavam equivalente à visão direta que tinham dos seus pacientes. Procuravam assim obter a imagem mais precisa e o mais exata possível, quer fosse um desenho, moldagem ou fotografia. (Le Mens, 2009, pp. 18-19)

Daí a relevância absoluta das imagens de Nadar e dos autores portugueses. Tenhamos uma vez mais em atenção a sempre citada tese de Michel Foucault sobre o olhar médico que persegue a transparência absoluta e sem resto do corpo:

um olhar que escuta e um olhar que fala: a experiência clínica representa um momento de equilíbrio entre a palavra e o espectáculo. Equilíbrio precário, pois repousa sobre um formidável postulado: que todo o visível é enunciável e que é inteiramente visível, porque é integralmente enunciável. Mas a reversibilidade sem resíduo do visível no enunciável ficou na clínica mais como exigência e limite do que como princípio originário. A descritibilidade total é um horizonte presente e recuado; sonho de um pensamento, muito mais do que estrutura conceitual de base. (Foucault, 1980, p. 131)

Aplicada ao olhar que a medicina volve sobre o hermafroditismo e a intersexualidade, aquela verdadeira pulsão escópica guia, no entanto, a descrição num sentido muito claro, o de precisar o grau de anomalia dos órgãos (e, decerto, com as respetivas disfunções) relativamente à estrita normalidade binária polarizada pela oposição macho / fêmea, em função de uma possível intervenção corretora que reconduza (se possível, cirurgicamente) o vício de conformação orgânica ao sexo que se afigura à partida mais viável e que será o sexo a (re)atribuir ao indivíduo que assim ficará definitivamente com um “verdadeiro sexo” de “homem” ou de “mulher”. Subjacente a isto há uma proibição informulada, que obriga a que, em caso algum, a descrição possa ser de molde a legitimar uma situação ou uma identidade terceira, hermafrodita, intersexual ou outra, suscetível de pôr em causa o dimorfismo sexual:

A ideia de que possa existir uma “verdade” do sexo, na formulação irónica de Foucault, nasce precisamente por meio de práticas reguladoras que geram identidades coerentes numa matriz de normas coerentes de género. A heterossexualização do desejo exige e institui a produção de oposições discretas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, entendidas como atributos expressivos de “macho” e o “fêmea”. A matriz cultural por meio da qual a identidade de género se tornou inteligível exige que certos tipos de “identidades” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são “consequência” nem do sexo, nem do género. (...) De facto, é justamente porque certos tipos de “identidades de género” não se conformam com essas normas de inteligibilidade cultural que ocorrem apenas como transtornos de desenvolvimento ou impossibilidades lógicas no interior desse domínio. (Butler, 2017, p. 80)

Eis porque terá de ser sempre uma impossibilidade prática a existência de um “verdadeiro hermafroditismo” paralelo e em pé de igualdade com o verdadeiro sexo integral e inequivocamente masculino ou feminino. O que os médicos hão-de encontrar sempre será um pseudo-hermafroditismo e nunca o autêntico Santo Graal de um verdadeiro

hermafroditismo que desminta a categórica invariabilidade do binarismo. A patologização destes indivíduos incoerentes, sempre imperfeitamente homens e imperfeitamente mulheres, porque nunca perfeitamente hermafroditas, constitui-se como apaziguamento formal. Necessário é que o hermafroditismo se confine sistematicamente a um desvio, quer da normalidade masculina, quer da normalidade feminina, que sempre se detenha reconfortantemente pseudo, ainda que, para tanto, tenha de ser suplementado com recurso à cirurgia corretiva. Nesta medida, a utilidade do signo interpretativo que é a fotografia dos hermafroditas manifesta-se sobremaneira, não no mostrar como o indivíduo é, para o deixar ficar como tal, mas quanto ao que se lhe deve poder fazer para o normalizar.

Michel Foucault (1994b, 1999) e Thomas Laqueur (1992) avisaram-nos atempadamente que a preocupação com a definição do verdadeiro sexo dos hermafroditas é tipicamente moderna. Antes da Modernidade, o sexo da criança era determinado formalmente pelo padrinho ou o pai que a batizavam, e, nos casos de posterior discrepância, o indivíduo era autorizado a alterar o seu sexo de pertença, nomeadamente para efeitos de contração de matrimónio, mas optando uma única vez. Nova tentativa de o fazer, isso sim, era sancionada como fraude deliberada do indivíduo que, a pretexto de acidentes da natureza – as conformações sexuais ambíguas – que enganam o observador, dissimula a consciência profunda da sua identidade no intuito de se servir do seu corpo com propósitos criminais ou libertinos, designadamente abatíveis à prática da sodomia (Foucault, 1999, p.62). A tradição médica, da Antiguidade ao Renascimento, tem uma conceção monossexual do dimorfismo sexual: sexo biológico há só um, o masculino, de que o feminino é uma cópia imperfeita, e as mudanças ou as ambiguidades na estrutura corpórea, admitidas sem demasiado sobressalto, como mostra um excerto do padre António Vieira citado por Joaquim Alberto Pires de Lima (1939, p. 7), apenas adquiriam relevância acrescida na medida em que se repercutiam de forma determinante na atribuição social do género. A contrapartida disto, no plano da jurisprudência em que efetivamente existem dois géneros sociais com estatutos inconfundíveis, é que os órgãos não constituem o signo de algo solidamente corpóreo, mas essencialmente os certificados contingentes do estatuto de género cuja precariedade ou ambiguidade, sobretudo no caso dos hermafroditas, não pode ser determinante para a atribuição social daquele: “assim, para os hermafroditas, a questão não era a de saber ‘de que sexo são verdadeiramente’, mas para que género mais facilmente os inclinava a arquitetura do seu corpo” (Laqueur, 1992, p. 153). Ao invés do que hoje nos é familiar, “a biologia encontra-se submetida a normas culturais, tal como a cultura repousa sobre a biologia” (Laqueur, 1992, p. 161), pelo que, antes da modernidade, “ser homem ou mulher era deter uma posição social, assumir um papel cultural, e não *ser* organicamente de um ou do outro sexo. O sexo era ainda uma categoria sociológica, que não ontológica” (Laqueur, 1992, p. 161). Só a partir do século XVIII, com as teorias biológicas da sexualidade, as condições jurídicas do indivíduo e as formas de controle administrativo nos Estados modernos, é que a coexistência de dois sexos num só corpo passou a ser problemática, pelo que, do ponto de vista daquilo que Arnold Davidson denominou o “estilo anatómico de raciocínio”

(Davidson, 2001, p. 32) da medicina moderna, a questão que se põe em presença de um hermafrodita deixa de ser o reconhecimento daquela coexistência para passar a ser decifrar qual é o verdadeiro sexo dissimulado sob os órgãos que possam ter revestido as aparências enganosas do outro sexo, o que faz com que os hermafroditas só possam ser sempre pseudo-hermafroditas. A modernidade acreditou

que é do lado do sexo que há que procurar as verdades mais secretas e mais profundas do indivíduo; que é lá que melhor se pode descobrir o que ele é e o que o determina; e se durante séculos se acreditou que era preciso esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabe-se agora que é o próprio sexo que esconde e as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura dos seus fantasmas, as raízes do seu eu, as formas da sua relação com o real. No fundo do sexo, a verdade. (Foucault, 1994b, p. 118)

A partir de Foucault, podemos então perceber como a abordagem médica moderna daquilo que ela percebia como pseudo-hermafroditismo se repercutiu ainda nos tempos que correm no entendimento, quer da transsexualidade e da transgeneridade, quer da homossexualidade, todas basicamente referidas a alguma forma de inversão das características de género, como sublinham Arnold Davidson (2001, pp. 34-35), Edward Stein (1999, pp. 202-205), Alice Domurat Dreger (1998, p. 135), e de equivalente “hermafroditismo psíquico”, como aventa Pierre-Henri Castel (2003, pp. 23-31), de tal maneira que uma história do hermafroditismo deveria elucidar a razão pela qual se chegou a condenar por igual esses dois fenómenos perfeitamente distintos que são o hermafroditismo e a homossexualidade (Foucault, 1994a, p. 625). Embora muito mais se pudesse dizer para o demonstrar, esta matriz epistémica da *scientia sexualis* é aquilo que, em última análise, explica a contaminação recíproca entre hermafroditismo e intersexualidade, por um lado, e, por outro, travestismo, homossexualidade(s), transgeneridade(s) e transsexualidade(s), etc. que se faz notar desde os primórdios do estudo do hermafroditismo (Dreger, 1998, pp. 126-138), o que só contribuiu para a incomodidade dos clínicos, e que orienta os excursos históricos com que alguns médicos portugueses parecem acreditar contribuir para esclarecer estas questões, inadvertidos do confusãoismo metodológico com que as formulam, a partir dos parâmetros culturais que enformam a sua “vontade de saber”. Joaquim Alberto Pires de Lima é quem melhor o ilustra, embora não seja exemplo isolado (Aguiar, 1928) nos seus estudos “Hermafroditismo e intersexualidades” (Lima, 1939) e *Vícios de conformação do sistema uro-genital* (Lima, 1930), este último profusamente ilustrado com desenhos e fotografia, ao longo dos quais o autor passa sumariamente em revista a mitologia greco-latina, a tematização literária no romance popular da “Donzela que vai à guerra”, além da tradição literária nacional, desde as lésbicas do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende e de Fialho de Almeida e do Conde de Vila-Moura, ao hermafrodita de Eugénio de Castro, e ao travesti de Vagos que está na origem do filme mudo *Rito ou Rita* (1927), de Reinaldo Ferreira, os casos históricos de Antónia/António Rodrigues e de Maria Pacheco, este referido por Amato Lusitano, no Renascimento, e de Henriqueta Emília da Conceição, Bernardina de Sena

e a Maria-Homem observadas respetivamente por May Figueira e por Vicente José de Carvalho, no século XIX, além dos seus próprios casos, no início do século XX (Lima, 1930, pp. 1-33; Lima, 1939, pp. 3-14). A preocupação insistente que percorre as suas páginas é a negação da própria possibilidade de um qualquer hermafroditismo de perto ou de longe suscetível de ser estabelecido como verdadeiro: “não me ocupo neste livro do hermafroditismo verdadeiro, por não haver caso nenhum registado em Portugal” (Lima, 1930, p. 113, nota 2). Num gesto que naturaliza o interdito bíblico de violação do dimorfismo sexual binário, Pires de Lima (1939, p. 3), invoca os “livros sagrados que solenemente condenam qualquer tentativa de confusão dos sexos” (Lima, 1930, p. 1), o que mostra que, ao contrário do que acontecia nas sociedades pré-modernas, o hermafrodita é comparado com uma espécie de falsificador que ludibria por intermédio do seu corpo, não imediatamente a boa ordem social, mas a própria ordem natural das coisas, sobre a qual velam os saberes médicos, e social, e dela cuidam os saberes jurídicos (Le Mens, 2009, p. 12). Explica Dreger que:

para um médico, admitir o verdadeiro hermafroditismo de um duvidoso indivíduo vivo, teria equivalido a contribuir potencialmente para a ameaça de confusão social dos sexos fomentada por gente como as feministas e os homossexuais (...) Temos de recordar que a tarefa de distinguir e manter separados os “verdadeiros” homens, as “verdadeiras” mulheres e os “verdadeiros” hermafroditas nunca foi encarada como meramente académica ou como um exercício isolado. As definições de “verdadeiro” e “espúrio” hermafroditismo e de “sexo verdadeiro” sempre acarretaram implicações políticas. (Dreger, 1998, p. 153)

Se o hermafroditismo verdadeiro equivale a uma impossibilidade que tanto é moral como ontológica, o sexo verdadeiro, em contrapartida, passa por um imperativo que orienta o olhar médico, desde o diagnóstico até à intervenção corretora que, no século que medeia sensivelmente entre 1850 e 1950 (mas com ramificações que se estendem até aos nossos dias), se afigurava porventura mais mandatária e reconfortante para os clínicos do que para os seus pacientes, persistente e espantosamente mudos, ou emudecidos, durante todo esse tempo. O modo como Pires de Lima trata o caso de Inês dos Anjos é esclarecedor:

caso deveras curioso de pseudo-hermafroditismo masculino, que observei a 6-III-923. (...) Segundo afirma, tem frigidez sexual completa. A sua voz é masculina, bem como a conformação do seu corpo. Afirmou que era menstruada desde os 16 anos e indignou-se quando lhe disse que era um rapaz. – “Eu sou Inês, trago saias e mijo por baixo como as mulheres; como quer que o senhor que eu seja homem?” (...) Inês dos Anjos é um pseudo-hermafrodita masculino (...) A inteligência de Inês é rudimentar. Foi presa no Porto por causar suspeitas à polícia e foi por essa ocasião que pude observá-la. (...) A imprensa portuense referiu-se largamente a esta

mulher-homem. Quatro anos mais tarde, passou-se idêntica scena em Lisboa. Inês dos Anjos foi ali presa, mas desta vez levaram-na ao Hospital da Estefânia, onde foi operada, a 7 de Abril de 1927 (...) Só então se convenceu que era realmente macho e passou a denominar-se Inácio. (Lima, 1930, pp. 110-113)

O que teríamos ficado a saber se se ressubjetivassem como interlocutores capacitados para falar em nome próprio – o que só logrou impor-se em tempos de pós-modernidade (Dreger, 1998, pp. 167-168) – as pessoas produzidas, quer como objetos, quer como sujeitos, isto é, objetificadas como espécimes patológicos (pseudo)hermafroditas e subjetivadas como pacientes matéria-prima da intervenção médica, em que a fotografia desempenha um indispensável papel amordaçante? O caso único de Herculine Barbin / Alexina B. é particularmente revelador, a despeito da sua desautorização por Tardieu que lhe publica o diário tão-só para o expurgar, num esforço de o re-capturar para a *scientia sexualis* que lhe desqualifica a palavra própria. No estudo sobre esse relato em primeira pessoa – de resto muito manipulado criticamente por Judith Butler com os seus próprios intuitos, atinentes sobretudo às condições da identidade lésbica de Alexina e sem repercussão direta para a presente análise (Butler, 2017, pp. 200-221) – Foucault ajuda a perceber como o suicídio de Herculine / Alexina se pode explicar pela sua total inadaptação à nova identidade estritamente masculina que lhe foi imposta precisamente quando el@ não via necessidade de deixar o seu anterior limbo de não-identidade perfeitamente consonante com a sua anatomia, pela qual não se sentia traída (Foucault, 1994a, p. 624), como pode ocorrer com alguns transsexuais atuais (Santos, 2012, p. 63), sobretudo quando o quadro de referência do seu intenso desejo de mudar para o “seu” verdadeiro sexo é o de uma forte polaridade bissexual/binária:

o conceito de pertença de todo o indivíduo a um sexo determinado foi formulado pelos médicos e os juristas somente à volta do século XVIII. Mas na realidade, será que se pode sustentar que cada um dispõe de um sexo verdadeiro e que o problema do prazer se põe em função desse pretense sexo verdadeiro, quer dizer, do sexo que cada um devia assumir, ou descobrir, se for ocultado por uma anomalia anatómica? (Foucault, 1994a, p.624)

É inegável a responsabilidade que tem por este estado de coisas o modelo biomédico de correção cirúrgica que entende o (pseudo) hermafroditismo como falha, disfunção ou deficiência essencial que compromete a ortogénese do indivíduo desajavelmente portador de, e reconhecível por, uma canónica coerência entre sexo biológico, desempenho social de género e subjetividade sexual. Na verdade, a retificação cirúrgica que tendem a propor os clínicos portugueses e internacionais como panaceia sistemática para os tão obscuros como expeditivos “vícios de conformação anatómica” pode e deve ser entendida como instrumento atuante no interior da ordem compulsória entre sexo, género e desejo e à luz crítica que sobre ela lançou a *crip theory* de Robert McRuer, mostrando como o capacitismo compulsório [*compulsory able-bodiedness*] se

cruza intimamente com a heterossexualidade compulsória: “o sistema do capacitismo compulsório, que em certo sentido produz a deficiência, encontra-se meticulosamente entretecido com o sistema da heterossexualidade compulsória que produz a divergência sexual [*queerness*] (...) a heterossexualidade compulsória é dependente do capacitismo compulsório, e reciprocamente” (McRuer, 2006, p. 2).

Casos exemplificativos disto mesmo são os que passaram pelas mãos do médico José Bacalhau descritos num artigo cujo significativo título “Duas palavras de advertência sobre erros de diagnóstico do sexo” verifica tudo o que atrás adiantámos. No primeiro, ocorrido em 1944 nos Hospitais da Universidade de Coimbra, a transformação, por vontade expressa pela própria, de Rosa das Neves, criança impúbere que aos 9 anos de idade apresenta um pequeno pénis que simula um clítoris hipertrofiado e dois bordeletes longitudinais que simulam os lábios vulvares, em António Rosa das Neves, que vemos fotografado no “antes”, como rapariga, e no “depois”, como rapaz, parece “radiantíssima por se ver com um fato de rapaz e se encontrar transferida para as fileiras do sexo masculino” (Bacalhau, 1946, p. 62), “que ele ainda julga forte, ignorando quanto o homem se tem desacreditado, nos últimos anos deste hemi-século” (Bacalhau, 1946, p. 63). Menos risonho é o caso da criança de dois anos e meio, batizada como Maria Lúcia P., que apresenta hipospádia perineal com um pénis rudimentar e divisão total do escroto que simula o sulco profundo de uma vulva (Figura 2). Confrontado com a perceção extremamente traumática dos pais, agravada pelo ostracismo social, Bacalhau estima que a intervenção uretroplástica é inviável, e expeditamente decide prevenir as consequências do futuro surgimento de caracteres secundários masculinos (barba, voz grave, fâcies másculo, etc.):

quanto a nós, sob o ponto de vista social e familiar, só há um caminho a seguir – a castração – para evitarmos maldosas zombarias do povo e afagarmos o desgosto destes infelizes. Deste modo, prevenimos o aparecimento dos caracteres somáticos do sexo masculino e a criança continuará a ser considerada mulher, através de toda a sua vida, dedicando-se aos sobrinhos e outros parentes, se os tiver. É mais um eunuco e quem sabe se virá a ser um valor útil à sociedade ou um guarda fiel de haréns ocidentais. Seja como for, torna-se necessário evitar o ridículo e o desgosto, recorrendo à castração. (Bacalhau, 1946, pp. 68-69)

De forma terrivelmente enviesada, Bacalhau dá razão à ideia de “mulher eunuco”, deplorada pela feminista Germaine Greer, acabando por atribuir ao papel cuidador das mulheres, sobretudo daquelas que vê como “tias” não “realizadas” pelo casamento, o estatuto de indício da essencial incompletude da feminilidade, em estreita dependência ontológica do princípio masculino.

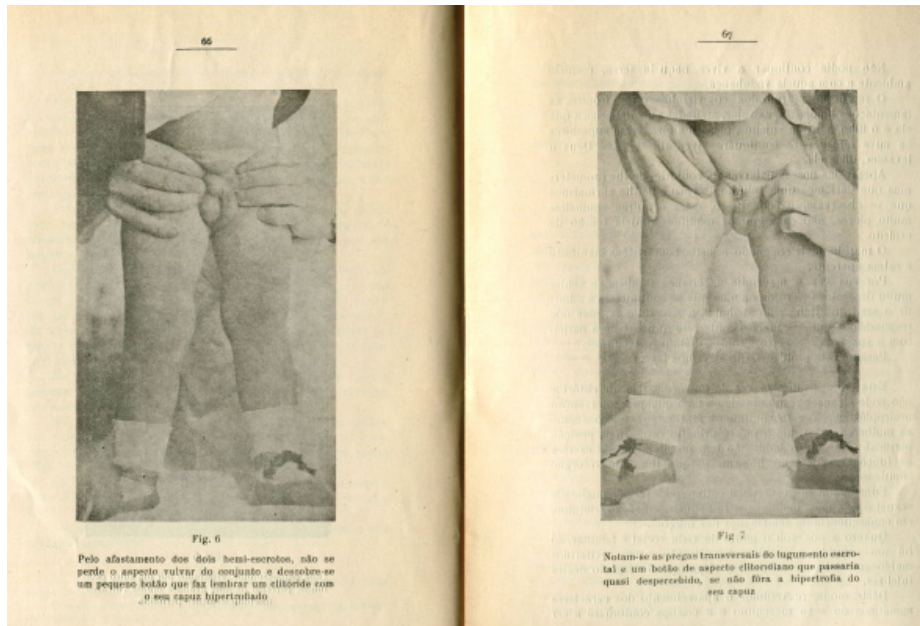


Figura 2: Caso de Maria Lúcia P., observada por José Bacalhau em 1945
Fonte: Bacalhau, 1945, pp. 66-67

Claramente, somos com isto remetidos para o plano do monstruoso, que outro médico, Jorge Alberto Martins D'Alte, explicita de forma eloquente a propósito de um recém-nascido cujo sexo determina ser o masculino, a despeito da ausência de testículos, com hipospádia perineal e criptorquídea, que o clínico acrescenta ser um fenómeno frequente nestes casos:

todos sabem que, na Natureza, ao lado de indivíduos com sexo distinto, há outros que produzem, lado a lado, gâmetas masculinos e femininos. São os hermafroditos. Nos animais superiores, este fenómeno é excepção e apresenta-se sempre num grau rudimentar. Nos Mamíferos, e portanto no Homem, é considerado como um caso teratológico e distingue-se então o hermafroditismo verdadeiro e o pseudo-hermafroditismo. No primeiro pode haver um ou dois ovo-testis, ou ainda a coexistência de um ovário e de um testículo independentes; no segundo, a uma determinada gónada, correspondem órgãos sexuais e caracteres sexuais secundários, que parecem caracterizar o sexo oposto. (D'Alte, 1945, p. 5)

Curiosamente, com este caso, a ciência médica parece poder aproximar-se mais facilmente das teratologias pré-modernas do estranho e do distante nos mundos animal e humano, tais como as de um Ambroise Paré (Davidson, 2001, p. 33), de resto citado por Pires de Lima (Lima, 1930, p. 19), entre muitos outros, do que do efetivo estatuto que a pré-modernidade atribuía aos seus semelhantes hermafroditas com quem convivia nas sociedades europeias. Barbara Maria Stafford esclareceu tais analogias entre países e regiões distantes e costumes estranhos e remotos e os recessos obscuros e profundos do corpo:

estas retorcidas analogias dependem do estabelecimento de um movimento do inferior para o superior, da aparência para a essência, do público para o privado, da superfície para a profundidade, do visual para o verbal, do conhecido para o desconhecido. Tais correspondências hierárquicas entre o exterior e o interior de algo movem-se fundamentalmente em torno do facto de o conteúdo de um dos termos deste par (aquele que está ontologicamente “acima”) ser invisível, incerto, ou nuclear relativamente ao outro (aquele que está ontologicamente “abaixo”). (Stafford, 1992, pp. 28-29)

A fotografia médica dos hermafroditas dava um contributo determinante para uma representação científica da fealdade que desmentia a representação artística clássica do hermafrodita como o composto das perfeições estéticas de ambos os sexos (Stafford, 1992, p. 158). A recuperação do tema nas artes modernas começou a levantar objeções que aliavam a repugnância moral ao desprazer estético que, desse modo, principia a deslizar para o terreno do obsceno, o que se agravou com o reconhecimento científico da existência de espécies hermafroditas na natureza e que a ciência pós-Lineu principia a descrever, percebendo-as como fruto de procriações aberrantes de que resultavam monstros e que já nada tinham a ver com a idealização estético-mitológica da unidade perfeita (Stafford, 1992, pp. 265-266), pelo que os hermafroditas animais e humanos passam a engrossar o estendal de deformidade patológica que confina com o monstruoso e o grotesco, um erro de combinatória na gramática natural dos seres vivos, tanto mais disforme quando ocorre nos escalões superiores da suposta hierarquia taxonómica coroada pelo humano (Stafford, 1992, p. 276).

A monstrificação do indivíduo hermafrodita ou intersexual tem por eixo de sentido a sua abordagem como “erro” constitutivo (Mourão & Guedes, 2006, pp. 192-193) que dissimula sob o jargão médico do erro de diagnóstico o quão errada é a própria existência dessas pessoas enquanto erro da natureza ainda antes de supostamente induzirem em erro o olhar médico. Tanto explica que a fotografia dos hermafroditas não constitua apenas um suporte do saber científico, sendo antes um retrato equivalente ao “do paciente que permite impressionar os sentidos ou o ambiente sensorio do espetador” (Le Mens, 2009, p. 31). É através deste filtro que a curiosidade médico-científica para com a malformação e a deformidade apropriada nos termos que lhe são próprios as monstruosidades de toda a espécie cujo estatuto quimérico primitivamente avizinhava os hermafroditas humanos de toda a espécie de anatomias fantásticas, tanto humanas como animais. Nem por isso os hermafroditas deixam de permanecer monstros sociais que, ao porem em causa a diferença entre os sexos, veiculam uma forma de perigo social tal como ele é entendido pela sociedade burguesa da época (Le Mens, 2009, p. 10). Recorda Foucault a este propósito que só com o surgimento de uma *scientia sexualis*, que principia pela organização anatómica da sexualidade, é que se passará a reconhecer a monstruosidade moral lá mesmo onde deixa de se ver a monstruosidade da natureza. Comum à obra do Marquês de Sade, surge assim a figura do monstro moral, do criminoso monstruoso, no qual a infração mais extrema se junta à aberração da natureza, a qual passa a funcionar como origem causa e quadro daquela (Foucault, 1999, pp. 68-70).

Que a inadmissibilidade da existência de um verdadeiro hermafroditismo persiste intacta mesmo nos casos que alguns médicos nacionais muito relutantemente classificam como verdadeiros, dos muito raros casos congêneres a nível mundial – para logo se apressarem a desmenti-los, na prática, com a sua retificação cirúrgica – confirmam-no António Carneiro de Moura e Ludgero Pinto Basto na pessoa de Joaquim António T., de 19 anos (Figura 3). Referenciado por médicos que detetaram o caso no meio rural alentejano de onde provinha, com queixas de hemorragias uretrais ao longo de quatro anos, os exames radiológicos e endoscópicos estado-da-arte que lhe são feitos no Hospital de Santa Maria revelam a existência de próstata, um testículo esquerdo funcional com produção de espermatozóides e, em simultâneo, ausência de orifício vaginal e menstruação exteriorizada pela uretra, ginecomastia e presença de útero, ovário e trompa plenamente conformados, mas apenas do lado direito, onde o exame histológico pós-operatório mostra inclusive quistos foliculares e endometriose heterológica exclusivas do aparelho reprodutor feminino. Extirpados os órgãos femininos por laparotomia mediana infra-umbilical, numa verdadeira histerectomia total (Basto & Moura, 1945, p. 276), mas deixados intocados os volumosos seios que a fotografia faz saltar à vista, o jovem retoma a atividade heterossexual, “tendo praticado o coito com sucesso” (Basto & Moura, 1945, p. 278).

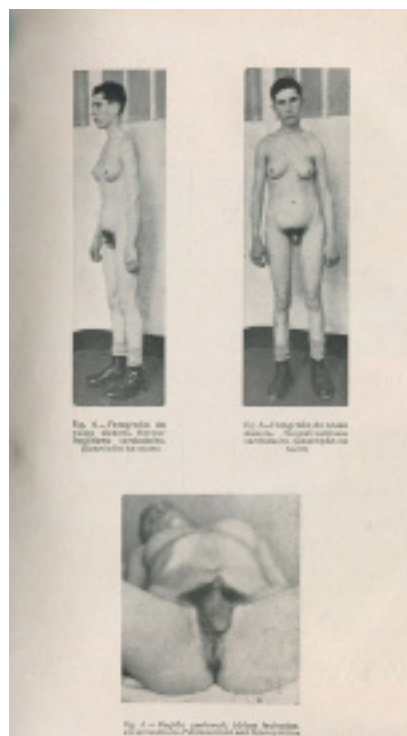


Figura 3: Caso de Joaquim António T., estudado por António Carneiro de Moura e Ludgero Pinto Basto em 1944
Fonte: Moura & Basto, 1944

Se nada ficamos a saber das razões desta opção, nem a quem assacar a responsabilidade por este rumo dos acontecimentos, o certo é que a atitude médica sugere nenhuma complacência para com o sexo que tanto lhes parece ser o mais fraco que a sua normalização cirúrgica, por assim dizer tecnogenérica, é tudo menos dramática:

género é uma noção necessária para o aparecimento e o desenvolvimento de uma série de técnicas farmacopornográficas de normalização e transformação do ser vivo – como a fotografia dos ‘desviantes’, a identificação celular, a análise e a terapia hormonais, a leitura cromossómica ou a cirurgia transsexual e intersexual. Será por isso mais correto, em termos ontopolíticos, falar de ‘tecnogénero’ se queremos dar conta do conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, cirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas ou cibernéticas que constituem performativamente a materialidade dos sexos. (Preciado, 2008, p.86)

A conclusão a que chega Anne Fausto-Sterling, que chegou a propor a existência de cinco géneros distintos (Fausto-Sterling, 2012, p. 103), só pode pois ser considerada definitiva a este respeito: “traçar a história das abordagens médicas da intersexualidade ensina-nos de modo mais geral como variou a própria história social do género. De caminho, ficamos a saber que nada há de natural ou de inevitável no tratamento médico atual dos intersexos” (Fausto-Sterling, 2012, p. 54). Mesmo assim, *et pour cause*, perante a transferência da correção cirúrgica do hermafroditismo e da intersexualidade, vistos como disfuncionais, do domínio do puro paternalismo médico autoritário para a satisfação das solicitações terapêuticas de uma clientela cidadã inquestionavelmente detentora de direitos (Santos, 2013, p.4), não deixa de ser legítimo interrogarmo-nos acerca do otimismo tecnológico que parece transferir-se por igual:

é notável que a abordagem médico-tecnológica reine na medicina do intersexo, a despeito do facto de os especialistas em intersexo depressa confessarem que a intersexualidade não consiste primariamente num problema médico, mas antes um problema social. Os peritos em intersexualidade presumem que, ao restituírem tecnologicamente os intersexuais às categorias anatómicas de “macho” e “fêmea”, esses indivíduos deixarão de ser intersexuados – e que o problema social será evitado ou eliminado. (Dreger, 1998, p. 186)

Inspirando-se nas fotografias de Nadar, Beatriz/Paul Preciado tem toda a razão ao dizer que a invenção da fotografia no século XIX seria crucial para a produção do novo sujeito sexual e da sua verdade visual na medida em que confere pela primeira vez um valor de realismo visual à produção técnica do corpo, outrora entrega ao desenho anatómico e à ilustração pornográfica (Preciado, 2008, p. 87):

os órgãos sexuais são expostos ao olhar fotográfico por uma mão externa. A imagem dá conta do seu próprio processo de produção discursiva. Compartilha os códigos da representação pornográfica que surgem nesta mesma época: a mão do médico oculta e mostra ao mesmo tempo os órgãos sexuais, estabelecendo assim uma relação de poder entre o sujeito e o objeto da representação. (...) A verdade do sexo adquire aqui o carácter de uma revelação visual, processo no qual a fotografia participa como um

catalisador ontológico que explicita uma realidade que não poderia manifestar-se de outro modo. (Preciado, 2008, p. 87)

A agressividade das mãos invasivas e impúdicas do clínico que assiste à sessão fotográfica de Nadar, não só explica a sua organização numa ordem progressiva que segue a do exame médico (Le Mens, 2009, p. 19), como atesta a autoridade médica, porquanto as mãos aparecem também em desenhos, não constituindo um mero artefacto fotográfico (Dreger, 1998, p. 48). Ela repete-se nas mãos dos médicos portugueses José Bacalhau (1946, pp. 61-62, 65-67), Pires de Lima (1930, pp. 102-134) e Amândio Tavares (1930, Estampa II, extratexto), Martins D'Alte (1945, pp. 3-4), Carneiro de Moura e Pinto Basto (1945, p. 271) que agarram, seguram, erguem e repuxam os órgãos dos hermafroditas que pretendem evidenciar, e chegam inclusive a escancarar-lhe os orifícios, como descrevera Herculine Barbin (Le Mens, 2009, p. 23), oferecendo-os à lente obscena da câmara que os devassa sem pejo, com um voyeurismo que, temos de admitir, é comum tanto ao olhar médico, como à cultura popular e às artes visuais e que a fotografia convoca por igual. Não é pois possível dissociar o registo fotográfico dos hermafroditas, que produzia imagens detalhadas dos órgãos genitais e dos caracteres sexuais secundários, supostos reveladores da morfologia geral do homem e da mulher, da convicção que os saberes médicos mantêm até à década de 1930 – a julgar pelo presente estudo, diríamos que o panorama se mantém entre nós sensivelmente até meados da década de 1940 – quanto à sua capacidade de determinar aquilo que acreditam ser o verdadeiro sexo de uma pessoa hermafrodita sob aquilo que se entendia como anomalia(s) ou vício(s) de conformação urogenital. Diz-nos Le Mens que, na prática, essa determinação era difícil e mesmo impossível em numerosos casos, até ao advento da cirurgia assética atual, que permitia revelar o interior do corpo humano vivo e ao recurso ao exame histológico microscópico das gónadas (Le Mens, 2009, pp. 12-13).

Podemos interrogar-nos se esse olhar que, na demanda da identidade do sujeito, desce do rosto até à genitália, não se terá ainda de algum modo transmitido a uma exploração que, hoje, desce a maiores profundidades ainda, genéticas, neuronais, as que trespassam a pele e as mucosas. O espólio que nos resta daquela antiga obstinação médica, além do seu inegável valor documental e museológico, deve ser-nos útil para discernirmos o quanto desse passado foi realmente superado pela atualidade que dora-vante nos interpela. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, A. A. de (1928). Pseudo-hermafroditismo feminino: caso português do século XVII. *Archivo de Medicina Legal*, Vol. II, 4, 432-436.
- Athias, M. (1937). Problemas actuais de endocrinologia sexual. *Actualidades Biológicas*, X, 99-159.
- Bacalhau, J. (1946). Duas palavras de advertência sobre erros de diagnóstico do sexo. *Arquivo de Propedêutica Cirúrgica*, IV, 47-70.
- Barbin, A. H. (1978). *Herculine Barbin dite Alexina B. Présenté par Michel Foucault*. Paris: Gallimard.

- Basto, L. P. (1949). Uma prova para o diagnóstico do sexo no Pseudo-hermafroditismo em idade pré-puberal. *Boletim de Endocrinologia e Clínica, II, 4*.
- Basto, L. P. & Moura, A. C. (1945). Hermafroditismo verdadeiro. *Amatus Lusitanus, IV, 4*, 263-281.
- Borges, R.; Versos, R.; Louro, N.; Massó, P.; Vila, F.; Osório, L.; Cavadas, V.; Carvalho, A.; Gandra, H.; Monteiro, M.; Fuente, J. La & Marcelo, F. (2006). Pseudohermafroditismo masculino. Reatribuição de género por deficiência de 17-hidroxisteroide deshidrogenase. *Revista Internacional de Andrologia, 4*, 39-41.
- Bullough, Vern L. (1994). *Science in the Bedroom*. Nova Iorque: Basic Books.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Castel, P.-H. (2003). *La métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*. Paris: Gallimard.
- Chaves, P. (1925). Hermafroditismo. *Gazeta da Relação de Lisboa – Revista Crítica dos Tribunais, 18*, 273-274.
- Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- D'Alte, J. A. M. (1945). Diagnóstico de um pseudo-hermafrodito masculino humano antes do baptismo. *Folia Anatomica Universitatis Conimbrigensis, XX(I)*, 1-7.
- Davidson, A. L. (2001). *The Emergence of Sexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dreger, A. D. (1998). *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Fausto-Sterling, A. (2012). *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*. Paris: Éditions La Découverte.
- Figueira, C. M. (1864). Observação de um caso de hermafroditismo masculino colhida no Hospital de S. José. *Gazeta Médica de Lisboa, 200-211*, 235-242.
- Fonseca, A. (1970-1971). Determinação psicológica do sexo e seus desvios. Aspectos psiquiátricos do intersexo. *Trabalhos do Laboratório de Anatomia e Patologia Geral do Porto, XXVIII*, 65-75.
- Fontes, V. (1937). Contribuição para o estudo da precocidade sexual. *Arquivo de Anatomia e Antropologia, 18*, 113-174.
- Fontes, V. (1926). Notas sobre um caso de anomalia dos órgãos sexuais externos. *Arquivo de Anatomia e Antropologia, X*, 303-314.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux*. Paris: Gallimard / Le Seuil.
- Foucault, M. (1994a). Le mystérieux hermaphrodite. In *Dits et Écrits 1954-1988. III – 1976-1979* (pp. 624-625). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1994b). Le vrai sexe. In *Dits et Écrits 1954-1988. IV – 1980-1988* (pp. 115-12). Paris: Éditions Gallimard.
- García, F. V. & Cleminson, R. (2012). *Los hermafroditas. Medicina e identidade sexual en España (1850-1950)*. Granada: Editorial Comares.

- Guinzburg, C. (1979). *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In A. Gargani (Ed.), *Crisi della ragione* (pp. 57-106). Torino: Einaudi.
- Laqueur, T. (1992). *La fabrique du sexe*. Paris: Gallimard.
- Le Mens, M. & Nancy, J.-L. (2009). *L'hermaphrodite de Nadar*. Nantes: Éditions Créaphis.
- Lima, J. A. P. (1930). *Vícios de conformação do sistema uro-genital*. Porto: Araújo & Sobrinho, Suc.^{res}.
- Lima, J. A. P. (1937a). Hipospadias e erros de sexo (Comunicação à II Reunião da Sociedade Anatómica Portuguesa, Porto, Setembro de 1934). *Arquivo de Anatomia e Antropologia*, 18, 43-48.
- Lima, J. A. P. (1937b). Hipospadias e erros de sexo (Comunicação à II Reunião da Sociedade Anatómica Portuguesa, Porto, Setembro de 1934). *Arquivo da Repartição de Antropologia Criminal, Psicologia Experimental e Identificação Civil do Pôrto*, f. 2, III
- Lima, J. A. P. (1939). Hermafroditismo e inter-sexualidade. Separata de *A Medicina Contemporânea*, 44, 3-19.
- Lima, J. A. P. & Tavares, A. (1930). Deux cas de pseudo-hermaphroditisme masculin. *Folia Anatomica Conimbrigensis*, V(9), 1-17.
- McRuer, Robert (2006). *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. Nova Iorque & Londres: New York University Press.
- Mira, M. F. de (1933). Porque nascemos homem ou mulher? *Actualidades Biológicas*, V, 208-239.
- Moura, A. C. & Basto, L. P. (1945). Hermafroditismo verdadeiro. *Amatus Lusitanus – Revista de Medicina e Cirurgia*, IV, 263-284.
- Mourão, J. A. & Guedes, M. E. (2006). Os monstros no naturalismo. In A. L. Pereira e J. R. Pita (Eds.), *Miguel Bombarda (1851-1910) e as singularidades de uma época* (pp. 189-196). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pimentel, J. C. (1996). *A documentação pela imagem em medicina. História da sua utilização em Lisboa*. Lisboa: Universitária Editora.
- Pinto, M. E. S. (1915). *Alguns Casos de Pseudo-Hermafroditismo*. Lisboa: Instituto de Medicina Legal.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Santos, A. L. F. (2012). *Um sexo que são vários. A (im)possibilidade do intersexo como categoria humana*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Retirado de <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20210>
- Santos, A. L. F. (2013). Para lá do binarismo? O intersexo como desafio epistemológico e político. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102, 3-20.
- Stafford, B. M. (1992). *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge & Londres: The MIT Press.
- Stein, E. (1999). *The Mismeasure of Desire*. Oxford: Oxford University Press.
- Vieira, L. (1906). O hermaphroditismo. *Movimento Médico – Revista Quinzenal de Medicina e Cirurgia*, 20, 321-323.

NOTA BIOGRÁFICA

António Fernando Cascais é Professor Auxiliar da Universidade Nova de Lisboa. Foi investigador responsável dos Projetos FCT de I&D: “História da Cultura Visual da Medicina em Portugal” e “Modelos e Práticas de Comunicação da Ciência em Portugal”. Organizou os livros: *Hospital Miguel Bombarda 1968 - Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Cinema e Cultura Queer / Queer Film and Culture* (Lisboa, 2014), *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a teoria* (Fenda, 2004), *A sida por um fio* (Vega, 1997).

E-mail: afcascais1@gmail.com

António Fernando Cascais. Rua das Praças, 13B, cave 1200-765 Lisboa, Portugal

* **Submetido: 15-08-2017**

* **Aceite: 30-09-2017**

HERMAPHRODITISM AND INTERSEXUALITY IN PORTUGUESE MEDICAL PHOTOGRAPH

António Fernando Cascais

ABSTRACT

The interest harboured by the Visual Culture of Medicine in photographic images of hermaphrodites dates back in Portugal to the birth of medical photography, with the photographic recording of a case of male hermaphroditism, that was studied in 1864 by Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) at the Medical Clinic Service of the S. José Hospital, only four years after the publication of the seminal work on this topic by Félix Nadar. This 1864 study is one of the founding elements of a Portuguese *scientia sexualis* in the wider context of modern sexology, as described by Michel Foucault, that evolved in Portugal between the mid-19th century and the 1930s-1940s. The thematic lineage of research into hermaphroditism and intersexuality, initiated by May Figueira was subsequently pursued by Portuguese clinicians and medical scientists from the first decade of the 20th century up until the 1940s. The ultimate goal of the medical photographic recording of hermaphrodites was to pave the way to surgical correction, in strict compliance with binary sexual dimorphism that the original diagnosis never dared to question.

KEYWORDS

Hermaphroditism; intersexuality; medicine; photography; gender

RESUMO

O interesse da Cultura Visual da Medicina por imagens fotográficas de hermafroditas remonta no nosso País aos primórdios da fotografia médica, com o registo fotográfico de um caso de hermafroditismo masculino estudado em 1864 por Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) no Serviço de Clínica Médica do Hospital de S. José, escassos quatro anos após a obra tida por seminal de Félix Nadar em 1860. Este estudo é um dos elementos fundadores de uma *scientia sexualis* portuguesa, no âmbito mais amplo da sexologia moderna descrita por Michel Foucault, que entre nós se desenvolve sensivelmente entre meados do século XIX e as décadas de 1930-1940. A linhagem temática de pesquisa sobre o hermafroditismo e à intersexualidade assim aberta por May Figueira foi prosseguida por vários clínicos e cientistas portugueses desde a década inicial do século XX até aos anos de 1940. O propósito último da fotografia médica de hermafroditas era a preparação da intervenção cirúrgica corretiva no respeito absoluto do dimorfismo sexual binário que já o próprio diagnóstico nunca ousava pôr em causa.

PALAVRAS-CHAVE

Hermafroditismo; intersexualidade; medicina; fotografia; género

The interest harboured by the Visual Culture of Medicine in photographic images of hermaphrodites dates back in Portugal to the birth of medical photography, with the photographic recording of a case of male hermaphroditism, that was studied in 1864 by Carlos Miguel Augusto May Figueira (1829-1913) at the Medical Clinic Service of the S. José Hospital, only four years after the publication of the seminal work on this topic by Félix Nadar. May Figueira was a pioneer of medical photography in Portugal, and stands out in the historiography of Portuguese medicine due to his use of micro-photography. As far as we know, the use of photography by the Portuguese medical arts and sciences dates back to the late 1850s and early 1860s. However until now it was assumed that use of photograph, that was initially very sporadic, only became widespread from the 1880s onwards. May Figueira was one of the rare pioneers, who individually used photography on a systematic basis in his specialist area of histology (Pimentel, 1996, pp. 6-9). Perhaps less appreciated, but equally important, is his study “Observation of a case of male hermaphroditism in S. José Hospital”, published in the *Gazeta Médica de Lisboa* (Figueira, 1864), only four years after the publication in 1860 of the seminal work by Félix Nadar. There is no indication that May Figueira was aware of the existence of Nadar’s photographs, nor the well-known case of Herculine Barbin / Alexina B., who was also photographed during this period (Dreger, 1998, pp. 19-20) and whose diary was initially printed in a well-known version (the only surviving version) by Ambroise Tardieu in 1872, of which Nadar owned a copy (Le Mens, 2009, p. 14) and which Michel Foucault republished in 1978 (Barbin, 1978).

The study by May Figueira, which included a set of photographs, including images of the patient while still alive, and anatomical body parts retrieved from the post-mortem (Figure 1), should be viewed as part of a much wider set of texts (reference treatises, articles, theses, etc.) and images (medical, psychiatric and forensic photographs, visual objects, such as anatomical preparations, drawings and diagrams, judicial ID cards, etc.) derived from multiple sources, which served as the foundation of a Portuguese *scientia sexualis*, in the broader context of modern sexology, as described by Michel Foucault, that was developed in Portugal between the mid-19th century and the 1930s and 1940s. May Figueira’s photos reflect the questions posed by doctors in around 1860, in relation to questions of identity. The doctors didn’t refer to the singular characteristics that differentiated one individual from the next, but instead focused on the characteristics that made them identical to the categories established by the different sciences, that provided a taxonomic classification of visible signs – such as physiognomy (Le Mens, 2009, p. 21). Medical and scientific photography of hermaphrodites – who seemed to challenge these classification systems – therefore intended to restore such individuals to “normality”, like other judicial and police photographs of dangerous individuals (e.g. prostitutes, delinquents, homosexuals, vagrants, alcoholics, the mentally ill, etc.) which the technique of *bertillonage* (a criminal identification system that used anthropometric measurements) had elevated to an authentic iconographic science (Le Mens, 2009, p. 22). This new thematic line of research – photography of hermaphroditism and intersexuality – was extensively represented at the international level, including the works of

Magnus Hirschfeld and Louis Ombrédane, and was also explored in the Visual Culture of Medicine in Portugal, including citations of the works of Hirschfeld and Ombrédane, in particular in the work of clinicians such as Adriano Xavier Lopes Vieira (Vieira, 1906), in the first decade of the 20th century, Maria Evangelina da Silva Pinto, in the 1910s (Pinto, 1915), Pedro Chaves (Chaves, 1925) and Asdrúbal de Aguiar (Aguiar, 1928), in the 1920s, Vítor Fontes (Fontes, 1926; Fontes, 1937), in the 1920s and 1930s, Joaquim Alberto Pires de Lima (Lima, 1930, Lima, 1933; 1937a; Lima, 1937b, Lima, 1939), Amândio Tavares (Lima & Tavares, 1930) and Mark Athias (Athias, 1937), in the 1930s, Jorge Alberto Martins D'Alte (D'Alte, 1945), M. Ferreira de Mira (Mira, 1933), José Bacalhau, (Bacalhau, 1946), António Carneiro de Moura and Ludgero Pinto Basto (Basto & Moura, 1945, Basto, 1949), in the 1940s.

The photographs of hermaphroditism and intersexuality clearly illustrate the broader phenomenon of a policy of techno-scientific recording of pathological and somehow deviant phenomena, but simultaneously reveal a phenomenon of voyeurism, which exists, at a more or less subterranean level, in the fields of science, and also in popular culture and the visual arts. Medical photography of hermaphroditism and intersexuality is fully intelligible in the context of positivist medical science, which, although combining art and technique, nevertheless defines its own distinct viewing system, which can be distinctively characterised with detail and rigour. The medical photographs of hermaphrodites can be understood from the perspective of an indicative paradigm defined by Carlo Guinzburg (1979) and applied by Jonathan Crary (2001), which tries to detect external signs or indications that make it possible to understand the inner meaning of the phenomena, elevating such images to the status of an authentic iconographic techno-science. In the case of hermaphrodites, the core question was to establish the individual's "true sex" and thereby prescribe an unambiguous identity in terms of the structuring background of the strict binary polarity of the sexes. In effect this meant "seeking to establish a stable pole – whether feminine or masculine – for the subject's identity. The photographic medium is doubly effective for this purpose: it seeks to delimit anatomical contours, by trying to bring them closer to the feminine or masculine" (Le Mens, 2009, p.21).

May Figueira described the case of Bernardina de Sena, who died, extremely debilitated, at the age of 76, after having been hospitalised for 43 days in the S. José Hospital, in Lisbon, where she was admitted on 18 January 1863:

she was of medium height, with a highly wrinkled masculine physiognomy, a large head with a single tooth in the lower maxilla, a voice with a deep timbre. She had relatively little body hair in different parts of the body, except on her face, where she had a Russian moustache and a nearly completely white beard, measuring 4 to 6 centimetres in length. (...) however she said that she had menstruated, which was finally confirmed to be false following the post-mortem anatomical examination of her sexual organs (...) which showed no signs of any developed feminine characteristics. It was not

possible for me to ascertain any other details about her way of life before reaching old age. But we know that in 1833 she was encountered at night by police officers, who thought she was a man dressed as a woman, due to her black beard and moustache, and so they arrested her and ordered her to be searched by a trustworthy woman who, after examining her, asserted that Bernardina de Senna was indeed a woman. (...) There is no knowledge of whether she had any amorous tendencies for either sex at the time. We only know that she found the male sex to be irritating, to the point of stating her displeasure when she was told that a boy had recently been born and by contrast manifesting her satisfaction when she was told that a girl had been born. She avoided any talk of marriage. She lived for several years in the company of a woman with whom she got along very well, who several years later committed suicide, by throwing herself into the River Tagus. Throughout her life she saw herself as a woman, and was always treated as a woman by all her relatives and acquaintances. (...) The external appearance of the corpse presented, as its most notable elements, besides the features I mentioned above, the appearance of the genital organs. There was a complete absence of any mammary glands and her nipples were not very prominent. She had relatively little body hair, and had no pubic hair on her sexual organs; By contrast, her beard and moustache, visible while she was alive, were still clearly visible, and anyone who only looked at her head would say that she was an old man. Her hips, both internally and externally, appeared to correspond to those of an adult man. Her genital organs superficially appeared to be feminine, because the scrotum was completely split, from the supposed clitoris to the anus, perfectly simulating the large vaginal lips of an old woman, quite flaccid and distended. In the upper section, it was possible to discern a small 3cm long penis, with a hymen the size of a large pea, however with a slight depression or mark in the point where the urinary meatus exists in the man. The hymen was covered up to the middle, by a foreskin, whose size was proportional to that organ. Several fine and short folds existed either side of the hymen, which from a distance appeared to be vaginal lips. Squeezing the penis between the fingers, one could feel the cavernous bodies that extended to the interior part of the pubic arch. The penis, shaped in this manner, had the configuration of a somewhat overdeveloped clitoris. In the lower section there was no raphe, but instead a ribbon whose structure was more akin to the urethral mucosa than to the contiguous epidermis, where it was easy to locate the different openings of the Lacunae of Morgagni, that in all respects were entirely similar to a man's urethra, which had opened up longitudinally. This inferior side of the penis, which measured 5.5 cm terminated below the pubic arch through the orifice of a urinary canal or meatus, constituted a true hypospadias, and at the same time simulated the female urethra, whose length until its entry

into the bladder was 2.5 cm. Extending to the lower and upper section there was an opening just below the urinary meatus, like that of a vagina with a diameter of 1 cm, into which only the little finger could be inserted, with a depth of 3.5 cm. The space between this opening and the anus, i.e. the perineum, measured 4 cm. The entrance to this canal appeared to be that of a child's vagina, including many small folds analogous to the myrtiform caruncles. Within this canal there were some wrinkles or transverse striae, such as those of the vagina, but they did not contain any mucus. This same canal ended at the bottom with a sac, but didn't show the slightest vestige of any upper or uterine opening. Two bodies or pouches hung either side – from the penis to the anus – which looked, as I have said, like the large vaginal lips of an old woman, and which constituted a true split scrotum. The skin of these bodies was wrinkled and flaccid. Dissection of the right pouch revealed, in the lower part, a well-formed adult testicle with its tunica albuginea, which also contained a small amount of liquid in the tunica vaginalis. The spermatic cord commenced from the epididymis until it entered the corresponding inguinal ring. Microscopic observation of the organ's tissue revealed the structure of the testicle itself. ... Given this layout of the sexual organs, it is obvious that this individual, who had all her long life been regarded as a woman, and saw herself as a woman, was actually a male hermaphrodite. It is easy to explain why, soon after birth, Bernardina de Senna was judged to be female, because it is common knowledge, and this frequently occurs, that many individuals have testicles preserved within the abdominal cavity in the early days after birth, a circumstance that often occurs in well-formed individuals, and this is very common in the different species of hermaphrodites, and it is only after a period of time, more or less extended, that they descend to the scrotum. It is now readily understood that, since this circumstance was observed in the individual in question, as is most likely, and if she presented a split scrotum, with a channel analogous to that of a vagina, she would be considered at birth to be a female, and would also have been considered to be a woman throughout her life. It does not seem to me that she would ever have had sexual intercourse, because otherwise the false vagina wouldn't have had the meagre dimensions I mentioned. Despite my short investigation, it was not possible to verify whether she had had the opportunity to have sexual intercourse as a man, or if at any time she had contract with a woman to the point of ejaculating semen, although this was indeed possible given the disposition of the sexual organs. It seems, however, that given her tendencies and moral conditions, at least in the final years of her life, did not provide any reason to believe that may have been the case. (Figueira, 1864, pp. 200-206)



Figure 1: Necropsy of Bernardina de Sena, by Carlos May Figueira, in 1864
Source: Figueira, 1864

May Figueira, who shows that he was familiar, among others, with the celebrated case of Maria Rosina Goettlich (Figueira, 1864, pp. 237-238), recognized by Michel Foucault as constituting one of the exemplary cases in the early days of the history of formal medical study of hermaphroditism and intersexuality, confirms that Bernardina de Sena meets the criteria to be included in the category of a true male hermaphrodite (Figueira, 1864, p. 236) as originally defined by Geoffroy Saint-Hilaire. And he wonders about the medical-legal problems that the case could have raised, if Bernardina de Sena had realized her true gender “at the right time in her life” (Figueira, 1864, p. 210), for example: whether she would have been exempted from military service, whether she would have been forced to marry if s/he had got a woman pregnant, or whether her unusual medical condition would have been a justifiable cause for divorce, and s/he would have been entitled to an inheritance intended for the first-born son, after the death of her father, taking advantage of the privilege of precedence over a possible younger brother who had hitherto been seen as the first-born son. Like most of his colleagues at that time, the clinician realised that the detailed description of the patient’s anatomical sex, which he deals with in a strictly clinical context, allows him to decide on the patient’s gender and future social, cultural and legal standing (Le Mens, 2009, p. 23). And this was not by chance. Throughout the history of the medical study of hermaphroditism:

there has always been the belief that a human body can only have one sex and nothing more than one if it wants to be socially admitted and legally recognized. Paradoxically, this belief is evident more than ever in the contemporary era, that of “simulacrum sex”. (García & Cleminson, 2012, p. 236)

Ranging from the Portuguese scientist, May Figueira, and his international contemporaries, to the current study of genetics, which has opened up the possibility of chromosomal determination of gender and chromosomal intersex, in certain cases (which does not however encompass all intersex states), clinical analysis of hermaphroditism

and of intersexuality has been endowed with increasingly sophisticated biotechnological instruments. We must, therefore, always bear in mind the distance between modern biotechnology and that of the epoch of Geoffroy Saint-Hillaire and May Figueira, which already seems distant to us. In fact, it is now taken for granted that:

intersex states are rare situations with a prevalence of 1 in 25,000 babies born in Europe. In situations of sexual ambiguity, at the time of birth, it is not possible to characterise an individual as male or female, based solely on physical examination, since anatomical elements with characteristics of both sexes coexist in the same individual. The classification of such intersex states, although complex, is based on the karyotype and presence of gonads. Intersex states are usually divided into five types: true hermaphroditism, female pseudo-hermaphroditism, male pseudo-hermaphroditism, pure gonadal dysgenesis and mixed gonadal dysgenesis. The term male pseudo-hermaphroditism refers to 46,XY individuals, who despite the presence of testicles, present different degrees of a female phenotype. Deficient male differentiation of these individuals may be due to inadequate testosterone production, partial tissue insensitivity to androgens or deficient production, or action, of the Mullerian inhibiting substance (MIS). (Borges et al., 2006, p. 39)

Another factor is the symbolic-cultural referents of the biomedical approach, whose changes do not necessarily accompany and rigorously parallel bio-techno-scientific evolution and which in certain situations continue to strongly influence all the need for scientific “explanation” of phenomena that are filled with cultural meanings, in view of the essential incoherence, ambiguity, and therefore unintelligibility of gender, normally determined by using such phenomena. One only needs to refer to the controversy, not very distant and certainly not definitively resolved, concerning the possible genetic substratum of homosexual behaviour, known as the quest for the “gay gene” (Bullough, 1994, pp. 213-232).

Let us look back not only at the exact terms revealed in the *in vivo* and *post-mortem* examinations, but also the photographic evidence that visibly supported interpretation of these facts in the 19th century and first half of the 20th century:

the doctors were therefore cautious: they did not base their judgment solely on the precision of the oral or written descriptions, but also used the images they could retrieve from the cases that were studied. They appealed to drawers, engravers or photographers, in an attempt to establish their knowledge on a visual basis, which they wanted to be equivalent to their direct visual inspection of their patients. They sought to obtain the most accurate and exact image as possible, whether a drawing, cast or photograph. (Le Mens, 2009, pp. 18-19)

Hence the absolute relevance of the images of Nadar and the Portuguese authors. Let us once again draw attention to Michel Foucault's oft-quoted thesis regarding the medical gaze, that analyses the absolute restless transparency of the body:

a hearing gaze and a speaking gaze: clinical experience represents a moment of balance between speech and spectacle. A precarious balance, for it rests on a formidable postulate: that all that is visible is expressible, and that it is wholly visible because it is wholly expressible. A postulate of such scope could permit a coherent science only if it was developed in a logic that was its rigorous outcome. But the reversibility, without residue, of the visible in the expressible remained in the clinic a requirement and a limit rather than an original principle. Total description is a present and ever-withdrawing horizon; it is much more the dream of a thought than a basic conceptual structure. (Foucault, 1980, p. 131)

Applied to the medical gaze in relation to hermaphroditism and intersexuality, that postulate drives, however, the description in a very clear sense, because it specifies the degree of anomaly of the organs (and, certainly, with their respective dysfunctions) relatively to the strict binary normality, polarized between male/female. This served as the basis for a possible corrective intervention that would resolve (if possible, surgically) the shortcoming in terms of the conformation of the sexual organs, and thereby impose the sex that appeared to be the most viable gender, and would be the gender to be (re) attributed to the individual who would thus definitively have a "true sex", i.e. either "man" or "woman." This is underpinned by an unformulated prohibition, which requires that in no case can the description legitimise a third identity – hermaphrodite or intersexual - or another identity or situation, that could challenge sexual dimorphism:

the notion that there might be a 'truth' of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between 'feminine' and 'masculine', where these are understood as expressive attributes of 'male' and 'female'. The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of 'identities' cannot 'exist' – that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not 'follow' from either sex or gender. (...) Indeed, precisely because certain kinds of 'gender identities' fail to conform to those norms of cultural intelligibility, they appear only as developmental failures or logical impossibilities from within that domain. (Butler, 1999, pp. 23-24)

That is why it must always be a practical impossibility to have a "true hermaphroditism" that stands in parallel, on an equal footing, with true and unequivocally male or female gender. Doctors will always find a pseudo-hermaphroditism and never the

authentic Holy Grail of a true hermaphroditism, that would counter the categorical invariability of binary classification. The pathological classification of such incoherent individuals, always imperfectly male, and imperfectly female, because they are never perfect hermaphrodites, is, in effect, a kind of formal appeasement. It is necessary for hermaphroditism to systematically confine itself to a deviation, from male normality and female normality, always described with the comfortable epithet of “pseudo”, even when followed by corrective surgery. To this extent, the usefulness of the interpretive sign, i.e. the photograph of the hermaphrodites, manifests itself not so much by showing how the individual is – in order to let he or she remain that way – but rather what must be done to “normalise” his or her condition.

Michel Foucault (1994b; 1999) and Thomas Laqueur (1992) duly warned us that the concern with defining the “true sex” of hermaphrodites is a typically modern question. Prior to the modern era, the sex of the child was formally determined by the godfather or father, who baptised the child, and in cases of any subsequent discrepancy, the individual was allowed to change his or her official gender status, in particular in order to wed, but could only change this status once. If there was a renewed attempt to change one’s gender status, this would be sanctioned as deliberate fraud by the individual who, on the pretext of freak accidents of nature – i.e. ambiguous sexual conformations – that deceive the observer, is attempting to conceal the profound awareness of his identity, in order to use his body with criminal or libertine intent, in particular via the practice of sodomy (Foucault, 1999, p. 62). Medical tradition, from antiquity to the Renaissance era, has a mono-sexual conception of sexual dimorphism: i.e. there is only one biological sex, the masculine, wherein the feminine is an imperfect copy, and the changes or ambiguities in the structure of the body, admitted without any major reticence, as shown by an excerpt from Father António Vieira, quoted in Joaquim Alberto Pires de Lima (1939, p. 7), only became more relevant insofar as they had a decisive impact on social attribution of gender. The counterpart to this, in terms of jurisprudence, whether there are effectively two social genders with unmistakable statutes, is that the genital organs do not constitute a sign of something that is solidly corporeal, but are essentially the contingent certificates of gender status, whose precariousness or ambiguity, especially in the case of hermaphrodites, cannot be decisive for social attribution of gender: “hence, for hermaphrodites, the question was not to know ‘what sex they truly are’, but to what gender did the architecture of their body more easily incline” (Laqueur, 1992, p.153). Instead of the situation that we are familiar with today, “biology was subject to cultural norms, just as culture rests on biology” (Laqueur 1992, p. 161). In other words, prior to the modern era, “to be a man or a woman was to hold a social rank, to assume a cultural role, and not to be organically one or the other of two sexes. Sex was still a sociological, not an ontological, category” (Laqueur 1992, p. 161). It is only from the 18th century onwards, with biological theories of sexuality, and the legal conditions of the individual and forms of administrative control in modern states, that the coexistence of two sexes in a single body became problematic. From the viewpoint of what Arnold Davidson has called the “anatomical style of reasoning” (Davidson, 2001, p. 32) of modern medicine, the question posed before a hermaphrodite ceases to be recognition of the coexistence of two sexes, and is

instead to start to decipher the “true sex” concealed beneath the organs, which may have harboured deceptive appearances of the other sex, which means that hermaphrodites are always only pseudo-hermaphrodite. The modern era believed:

it is in sex that we must search for the most secret and deepest truths regarding the individual; that it is here that one can best discover what one is, and by what he is determined and although for centuries it had been believed that it is necessary to hide things connected to sex because they are shameful, we now know that it is sex itself that hides the most secret aspects of the individual: the structure of his fantasies, the roots of his ego, the forms of his relationship to the real. At the heart of sex, lies the truth. (Foucault, 1994b, p. 118)

On the basis of Foucault’s ideas, we can see how the modern medical approach to what it calls “pseudo-hermaphroditism” is still reflected in the modern era in terms of the understanding of transsexuality, transgenderity, and homosexuality, all of which are basically referred to as a form of inversion of the characteristics of gender, as emphasised by Arnold Davidson (2001, pp. 34-35), Edward Stein (1999, pp. 202-205), Alice Domurat Dreger (1998, p. 135), and the equivalent “psychic hermaphroditism” as suggested by Pierre-Henri Castel (2003, pp. 23-31). For this reason, study of the history of hermaphroditism should elucidate why these two perfectly distinct phenomena, such as hermaphroditism and homosexuality, were judged to be identical (Foucault, 1994a, p. 625). Although much more could be said to demonstrate this, the epistemological matrix of *scientia sexualis* ultimately explains the reciprocal contamination between hermaphroditism and intersexuality, on the one hand, and transvestism, homosexuality (s), transgenderism (s) and transsexuality (s), etc. on the other. This is noted from the early years of the study of hermaphroditism (Dreger, 1998, pp. 126-138), and contributes to the discomfort of clinicians. It also guided the historical experiences which some Portuguese physicians seemed to have believed would contribute to clarifying such questions, unaware of the methodological confusion with which they formulated them, on the basis of cultural parameters that shaped their “will to know”. This situation is exemplified by Joaquim Alberto Pires de Lima, although he was not an isolated case (Aguiar, 1928). In his studies, “Hermafroditismo e inter-sexualidades” [Hermaphroditism and inter-sexualities] (Lima, 1939) and “Vícios de conformação do sistema uro-genital” (Shortcomings of the conformation of the uro-genital system) – the latter profusely illustrated with drawings and photography – the author briefly reviews Greco-Latin mythology, literary thematisation in the popular novel of the “Donzela que vai à guerra” [The damsel who goes to war], and the Portuguese literary tradition – ranging from the lesbians featured in the General Songbook, by Garcia de Resende, Fialho de Almeida and the Count of Vila-Moura, to the hermaphrodite described by Eugénio de Castro, and the transvestite of Vagos, which inspired the silent film, *Rito or Rita* (1927), by Reinaldo Ferreira, the historical cases of Antónia / António Rodrigues and Maria Pacheco, also mentioned by Amato Lusitano in the Renaissance. Lima also referred to Henriqueta Emília da Concepción, Bernardina de

Sena, and Maria-Homen, who were observed, respectively, by May Figueira and Vicente José de Carvalho, in the 19th century, in addition to his own cases, in the early 20th century (Lima, 1930, pp. 1-33, Lima, 1939, pp. 3-14). The insistent concern that runs throughout these pages is the denial of the possibility of any form of “true hermaphroditism”: “I do not deal with true hermaphroditism in this book, since there is no registered case in Portugal” (Lima, 1930, p. 113). In a gesture that naturalizes the biblical prohibition on the violation of binary sexual dimorphism, Pires de Lima (1939, p. 3) invokes the “sacred books that solemnly condemn any attempt to confuse the sexes” (Lima, 1930, p. 1) which shows that, unlike in pre-modern societies, the hermaphrodite is compared to a kind of forger who uses his body to deceive not just the social order, but the very natural order of things, monitored by medical and social knowledge, and guarded by legal wisdom (Le Mens, 2009, p. 12). Dreger explains that:

for a medical man to admit a living, doubtful subject to true hermaphroditism would have been potentially to add to the threat of social sex confusion fomented by people like feminists and homosexuals. (...) We must remember that the business of distinguishing and keeping clearly separated ‘true’ men, ‘true’ women, and ‘true’ hermaphrodites was never seen as merely academic or as an isolated exercise. Definitions of ‘true’ and ‘spurious’ hermaphroditism and ‘true sex’ always carried with them political implications. (Dreger, 1998, p.153)

Whereas true hermaphroditism is equivalent to a moral and ontological impossibility, “true sex”, on the other hand, involves an imperative that guides the medical perspective, from diagnosis to corrective intervention, which between about 1850 and 1950 (and with ramifications that extend to the present day) seemed to be more obligatory and comforting for clinicians than for their patients, who persistently and amazingly remained silent, or were hushed up, throughout this period. The way that Pires de Lima analyses the case of Inês dos Anjos is highly enlightening:

if indeed curious about male pseudo-hermaphroditism, I observed patient 6-III-923. (...) According to him, he is completely frigid. His voice is masculine, as is the conformation of his body. He said that he menstruated since the age of sixteen, and was outraged when I told him he was a boy. “I’m Inês, I wear skirts and urinate from beneath me, just like women do; what makes you think I’m a man?” (...) Inês dos Anjos is a male pseudo-hermaphrodite (...) His intelligence is rudimentary. He was arrested in Porto because he aroused the suspicion of the police, and on this occasion I was able to observe him. (...) The local press in Porto has spoken extensively about this man-woman. Four years later, the same situation occurred in Lisbon. Inês dos Anjos was arrested there, but this time they took him to the Estefânia Hospital, where he was operated, on April 7, 1927 ... Only then was he finally convinced that he was really a man, and began to call himself Ignatius. (Lima, 1930, pp. 110-113)

We do not know what these individuals could have told us if they had been interlocutors, and had spoken in their own name. This only took place in the postmodern era (Dreger, 1998, pp. 167-168). We have virtually no first-person accounts of the people who were produced, either as objects or subjects, i.e. those who were objectified as (pseudo) hermaphrodite pathological specimens and subjectified as patients, who served as raw material for medical intervention, in which photography played an indispensable gagging role. The unique case of Herculine Barbin / Alexina B. is particularly revealing, notwithstanding the disavowal of Tardieu, who published his diary solely in order to purge this case, in an effort to re-capture him for the *scientia sexualis* that disqualifies his personal statements. In this first-person account – otherwise extremely critically manipulated by Judith Butler for her own purposes, mainly concerning the conditions of Alexina’s lesbian identity, and without direct repercussion on the present analysis (Butler, 1999) – Foucault helps us understand how the suicide of Herculine / Alexina can be explained through her complete failure to adapt to her new strictly masculine identity, that was imposed upon her, when she did not see the need to leave her previous limbo of non-identity, that was in perfect accord with her own anatomy (Foucault, 1994a, p. 624), as may currently occur with some transsexuals (Santos, 2012, p. 63), especially when the frame of reference of the intense desire to change to “one’s” true sex is driven by a strong bisexual / binary polarity:

the concept that every individual pertains to a certain sex was formulated by doctors and jurists only around the 18th century. But, in fact, can it be maintained that each person has a true sex and that the problem of pleasure can be posed in relation to this so-called true sex, i.e. of the sex that each person should assume, or discover, if concealed by an anatomical anomaly? (Foucault, 1994a, p. 624)

This situation is undeniably determined by the biomedical model of surgical correction, which views (pseudo) hermaphroditism as a kind of failure, a dysfunction or essential deficiency, that compromises the orthogenesis of the individual, who should be the bearer of an easily-recognisable canonical coherence between biological sex, gender-based social performance and sexual subjectivity. In fact, surgical rectification, that was normally proposed by Portuguese and international clinicians, as a systematic panacea for such obscure and expeditious “shortcomings of anatomical conformation” can and should be understood as an operative instrument within the compulsory order between sex, gender and desire, and the critical light cast upon this issue by Robert McRuer’s *crip theory*, which shows how: “the system of compulsory able-bodiedness, which in a sense produces disability, is thoroughly interwoven with the system of compulsory heterosexuality that produces queerness (...) compulsory heterosexuality is contingent on compulsory able-bodiedness, and vice versa” (McRuer, 2006, p. 2).

Paradigm cases of this situation were studied by the physician José Bacalhau, who described them in an article whose significant title – “Duas palavras de advertência sobre erros de diagnóstico do sexo” [Two words of warning about errors of diagnosis of sex] – confirms everything stated above. In the first case, that took place in 1944, in the

University of Coimbra's Hospitals, at the express request of the patient, Rosa das Neves, a pre-pubescent child, who at the age of nine had a small penis, that looked like a hypertrophied clitoris, and two longitudinal lips, that looked like the lips of the vulva, was subjected to surgery, and became António Rosa das Neves, who we can see photographed “before”, as a girl, and “after”, as a boy. The patient seems to be “delighted to be wearing a boy’s clothes and is transferred to the ranks of the male sex” (Bacalhau, 1946, p. 62), “which he still deems to be strong, ignoring the extent to which men have been discredited over recent years of this mid-century” (Bacalhau, 1946, p. 63). However, a less fortunate case was that of a two-and-a-half year old child, named Maria Lúcia P., who had perineal hypospadias with a rudimentary penis and total division of the scrotum, simulating the deep groove of a vulva (Figure 2). In view of the parents’ extremely traumatic perception of the situation, and aggravated by social ostracism, Bacalhau considers that urethroplastic intervention is infeasible, and expediently decides to prevent the consequences of the future emergence of secondary masculine characteristics (a beard, deep voice, male features, etc.):

in our opinion, from a social and family perspective, there is only one option – castration – to avoid spiteful mockery from ordinary people and to avoid displeasure from such unfortunate creatures. In this way, we prevent the appearance of the somatic characteristics of the male sex and the child will continue to be considered a woman, throughout his life, dedicating himself to his nephews and other relatives, if he has any. He is more of a eunuch and perhaps a useful asset to society, or a faithful guardian of Western harems. In any case, it is necessary to castrate him, in order to avoid ridicule and disgust. (Bacalhau, 1946, pp. 68-69)

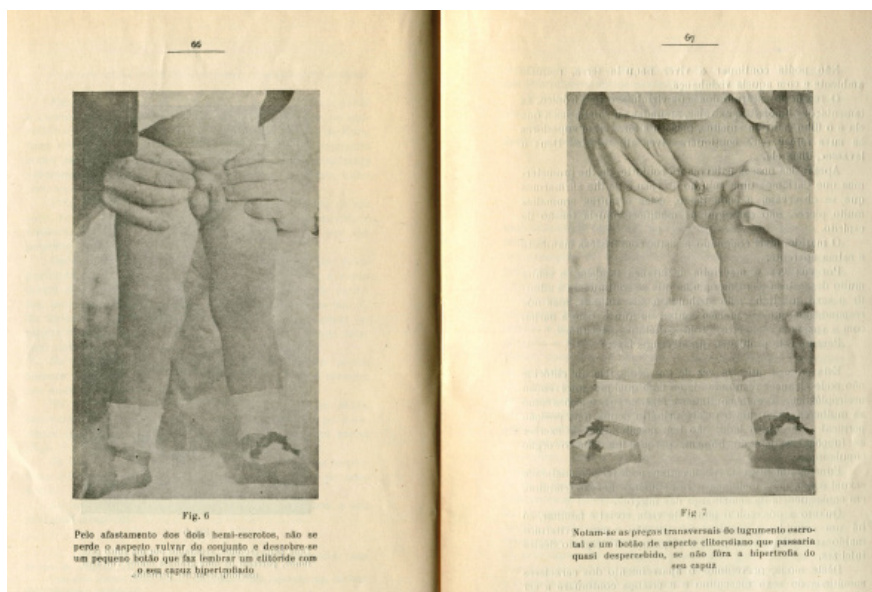


Figure 2: Case of Maria Lúcia P., as observed by José Bacalhau in 1945
Source: Bacalhau, 1945, pp. 66-67

In a terribly biased manner, Bacalhau justifies the idea of creating a “female eunuch”, as deplored by the feminist Germaine Greer, and ends up by attributing to the child the caretaker role of women, especially that of women he views as being “aunts”, “unrealised” by marriage, whose status indicates the essential incompleteness of femininity, in close ontological dependence on the masculine principle.

This clearly takes us to the plane of monstrosity, which another doctor, Jorge Alberto Martins D’Alte, eloquently explains in relation to a new born baby whose sex he determines to be masculine, despite the absence of testicles, with perineal hypospadias and cryptorchid, which the clinician adds is a frequent phenomenon in these cases:

everyone knows that in Nature, alongside individuals whose sex is clearly distinguishable, there are others who produce male and female gametes, side by side. They are hermaphrodites. In higher animals, this phenomenon is an exception, and always occurs in a rudimentary degree. In mammals, and therefore in man, it is considered to be a teratological case, wherein a distinction is made between true hermaphroditism and pseudo-hermaphroditism. In the case of true hermaphroditism there may be one or two egg-testicles, or the coexistence of an independent ovary and a testicle; in the case of pseudo-hermaphroditism, sexual organs and secondary sexual characters correspond to a specific gonad, which seem to characterise the opposite sex. (D’Alte, 1945, p. 5)

Curiously, in this case, medical science seems to be more readily able to approach premodern teratologies of the strange and the distant in the animal and human worlds, such as those of Ambroise Paré (Davidson, 2001, p. 33) quoted in Pires de Lima (Lima, 1930, p.19), among many others, than the effective status granted during the premodern era to those who seemed to be hermaphrodites and who lived in European societies. Barbara Maria Stafford suggests an analogy between distant countries and regions and strange and remote customs, and the dark and deep recesses of the body:

these farfetched analogies depended upon establishing a movement from inferior to superior, appearance to essence, public to private, surface to depth, visual to verbal, known to unknown. Fundamentally, such hierarchical correspondences between the outer and inner of anything devolve upon the fact that the content of one (the ontologically “higher”) of the paired terms is invisible, uncertain, or nuclear with respect to the other (the ontologically “lower”. (Stafford, 1992, pp. 28-29)

Medical photography of hermaphrodites made a decisive contribution to scientific representation of the “ugliness” that belied the classical artistic representation of the hermaphrodite, as the composite of the aesthetic perfection of both sexes (Stafford 1992, p. 158). The recovery of this subject in modern art forms began to raise objections that allied moral repugnance to aesthetic displeasure that, in this way, began to slide into the terrain of the obscene, aggravated by scientific recognition of the existence of hermaphrodite species in nature, that science began to describe, in the wake of the work

of Linnaeus, perceiving them as the fruit of aberrant procreations, which produced monsters, and which had nothing to do with the aesthetic-mythological idealisation of perfect unity (Stafford, 1992, pp. 265-266). As a result, animal and human hermaphrodites began to densify the path of pathological deformity, that is akin with the monstrous and grotesque, a combinatorial error in the natural grammar of living beings, which constitutes an even greater deformity when it occurs in the upper echelons of the supposed taxonomic hierarchy, crowned by human-beings (Stafford, 1992, p. 276).

Viewing hermaphrodites or intersexual individuals as “monsters”, is underpinned by the view that such individuals represent a constitutive “error” (Mourão & Guedes, 2006, pp. 192-193) concealing, by means of medical jargon, an error of diagnosis, i.e. how wrong it is that such people should even exist, as an error of nature, even before they are supposed to induce the medical gaze into error. This explains why photographs of hermaphrodites are not only a foundation of scientific knowledge, but are also primarily a portrait that is equivalent to “that of the patient who creates an impression on the senses or the sensory environment of the spectator” (Le Mens, 2009, p. 31). It is through this filter that medical-scientific curiosity in relation to malformation and deformity uses its own terms to appropriate the monstrosities of every species, whose chimeric status primitively envisioned human hermaphrodites of all kinds, with fantastic anatomies, both human and animal. But hermaphrodites nonetheless remain social monsters because, by questioning the difference between the sexes, they convey a form of social menace, as understood by the bourgeois society of the time (Le Mens, 2009, p.10). Foucault recalls in this regard that only with the emergence of a *scientia sexualis*, which began with the anatomical organisation of sexuality, did there begin to be recognition of a moral monstrosity precisely where one ceased to see a monstrosity of nature. The figure of the moral monster appears – a common feature of the work of the Marquis de Sade – i.e. that of the monstrous criminal, in which the most extreme infraction is matched by an aberration of nature, which starts to function as the original cause and framework for understanding that infraction (Foucault, 1999, pp. 68-70).

The fact that the inadmissibility of the existence of true hermaphroditism remains intact, even in cases that some national physicians very reluctantly classify as being true, amongst the very rare equivalent cases at the world level – followed by rapid denial of such situations, in practice, through their surgical rectification – is confirmed by António Carneiro de Moura and Ludgero Pinto Basto in relation to Joaquim António T., aged 19 (Figure 3). Referred by doctors, who detected this case in his home town in the rural Alentejo, after complaining of urethral haemorrhages over a four-year period, the state-of-the-art radiological and endoscopic examinations undertaken at Santa Maria Hospital revealed the existence of a prostate gland, a functioning left testicle that produced spermatozoa, and, simultaneously, the absence of a vaginal orifice and exteriorized menstruation through the urethra, gynecomastia and the presence of a fully-formed uterus, ovary and fallopian tube, but only on the right side, which the post-operative histological examination revealed included follicular cysts and heterologous endometriosis that is an exclusive characteristic of the female reproductive tract. The female organs were excised

via a median infra-umbilical laparotomy, in a full hysterectomy (Basto & Moura, 1945, 276), but leaving untouched the voluminous breasts evident in the photographs. The young man then returned to heterosexual activity, “having practiced intercourse successfully” (Basto & Moura, 1945, p. 278).

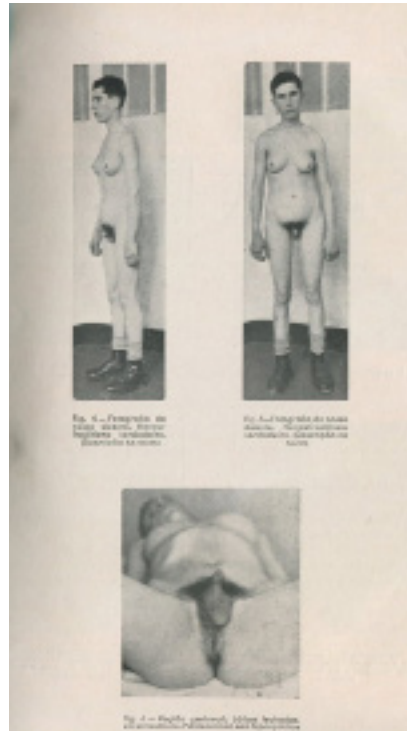


Figure 3: Case of Joaquim António T., studied by António Carneiro de Moura and Ludgero Pinto Basto in 1944
Source: Moura & Basto (1944)

We are unaware of the reasons for this choice, nor who assumed responsibility for these events. But it is clear that the medical attitude suggested no complacency in relation to what they considered to be the weaker, adopting a kind of “techno-gender” approach, which is anything but dramatic:

gender is a necessary notion for the emergence and development of a series of pharmacoprophic techniques of standardisation and transformation of the living being – such as photography of “deviants”, cell identification, hormonal analysis and therapy, chromosome reading, or transsexual and intersexual surgery. It is therefore more correct, in onto-topological terms, to speak of ‘technogender’ if we want to account for the set of photographic, biotechnological, surgical, pharmacological, cinematographic or cybernetic techniques that performatively constitute the materiality of the sexes. (Preciado, 2008, p. 86)

The conclusion reached by Anne Fausto-Sterling, who came to propose the existence of five distinct genders (Fausto-Sterling, 2012, p. 103), can therefore only be considered definitive in this respect: “in tracking the history of medical analyses of intersexuality,

one learns more generally how the social history of gender itself has varied. In the process, we can learn that there is nothing natural or inevitable about current medical treatment of intersexes” (Fausto-Sterling, 2012, p. 54). Even so, *et pour cause*, in view of the transfer of the surgical correction of hermaphroditism and intersexuality, viewed as being dysfunctional, from the domain of pure authoritarian medical paternalism to the satisfaction of therapeutic requests made by a clientele of citizens who unquestionably hold rights (Santos, 2013, p. 4), it is legitimate to question the technological optimism that seems to be transferring as an equal:

remarkably, the medical-technological approach reigns in intersex medicine despite the fact that intersex experts readily confess that intersexuality is not primarily a medical problem but is instead a social problem. Intersexual experts presume that, but technologically bringing intersexuals to the anatomical categories of ‘male’ and ‘female’, these individuals will cease to be intersexed – that the social problem will be forestalled or eliminated. (Dreger, 1998, p. 186)

Inspired by Nadar’s photographs, Beatriz / Paul Preciado is right in saying that the invention of photography in the 19th century played a crucial role in the production of the new sexual subject and its visual truth, to the extent that it conferred, for the first time, a value of visual realism to the technical production of the body, that had previously been handled by anatomical drawing and pornographic illustration (Preciado, 2008, p. 87):

the sexual organs are exposed to the photographic gaze by an external hand. The image shows its own discursive production process. It shares the codes of pornographic representation which emerged at this time. The doctor’s hand simultaneously conceals and reveals the sexual organs, establishing a power relationship between the subject and the object of the representation. (...) In this case the truth of sex acquires the character of a visual revelation, a process in which photography participates as an ontological catalyst, that makes explicit a reality that otherwise couldn’t be shown. (Preciado, 2008, p. 87)

The aggressiveness of the clinician’s intrusive and shameless hands in Nadar’s photographic session not only explains the organization of the images, in a progressive order, following the medical examination (Le Mens, 2009, p. 19), but is also confirmed by the medical authority, since the hands also appear in the drawings, and therefore do not constitute a mere photographic artefact (Dreger, 1998, p. 48). This approach is repeated by the hands of the Portuguese doctors, José Bacalhau (1946, pp. 61-62, 65-67), Pires de Lima (1930, pp. 102-134) and Amândio Tavares (1930, Estampa II, extra-text) (1945, pp. 3-4), Carneiro de Moura and Pinto Basto (1945, p. 271) who grasp, hold, raise, and pull back the organs of the hermaphrodites they intend to demonstrate, and even pull open their orifices, as described by Herculine Barbin (Le Mens, 2009, p.23), offering them to the camera’s obscene lens which pitilessly scrutinises them, with a voyeuristic gaze that, we must admit, is common to both the medical gaze and to popular culture and the

visual arts, which photography addresses in an identical manner. It is therefore impossible to dissociate the photographic record of hermaphrodites, which produced detailed images of the genital organs and secondary sexual characters, which supposedly revealed the general morphology of male and female, from the conviction that medical knowledge maintained until the 1930s – and judging by the present study, we would say that this outlook continued to prevail in Portugal until the mid-1940s – in relation to their ability to determine what they believe to be the “true sex” of a hermaphroditic person from the perspective of what was considered to be an anomaly/anomalies or shortcoming(s) of urogenital conformation. Le Mens tells us that in practice this determination was difficult and even impossible in many cases until the advent of modern ascetic surgery, which reveals the interior of the living human body and enables use of microscopic histological examination of the gonads (Le Mens, 2009, pp. 12-13).

We may wonder whether this gaze – that in the search for the subject’s true identity, descends from the face to the genitalia – may have also somehow transmitted a spirit of exploration that, today, analyses even greater depths – genetic, neuronal, which penetrate the skin and mucous membranes. The surviving records of that old medical obstinacy, in addition to its undeniable documentary and museological value, should be useful in order to enable us to discern how much of the past has really been overcome by the current outlook that will frame our views in the future. ✍

Translated by Martin Dale (Formigueiro Lda)

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Aguiar, A. A. de (1928). Pseudo-hermafroditismo feminino: caso português do século XVII. *Arquivo de Medicina Legal*, Vol. II, 4, 432-436.
- Athias, M. (1937). Problemas actuais de endocrinologia sexual. *Actualidades Biológicas*, X, 99-159.
- Bacalhau, J. (1946). Duas palavras de advertência sobre erros de diagnóstico do sexo. *Arquivo de Propedêutica Cirúrgica*, IV, 47-70.
- Barbin, A. H. (1978). *Herculine Barbin dite Alexina B. Présenté par Michel Foucault*. Paris: Gallimard Editions.
- Basto, L. P. (1949). Uma prova para o diagnóstico do sexo no Pseudo-hermafroditismo em idade pré-puberal. *Boletim de Endocrinologia e Clínica*, II, 4.
- Basto, L. P. & Moura, A. C. (1945). Hermafroditismo verdadeiro. *Amatus Lusitanus*, IV(4), 263-281.
- Borges, R.; Versos, R.; Louro, N.; Massó, P.; Vila, F.; Osório, L.; Cavadas, V.; Carvalho, A.; Gandra, H.; Monteiro, M.; Fuente, J. La & Marcelo, F. (2006). Pseudohermafroditismo masculino. Reatribuição de género por deficiência de 17-hidroxiesteroide deshidrogenase. *Revista Internacional de Andrologia*, 4, 39-41.
- Bullough, Vern L. (1994). *Science in the Bedroom*. New York: Basic Books.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Castel, P.-H. (2003). *La métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*. Paris: Gallimard.

- Chaves, P. (1925). Hermafroditismo. *Gazeta da Relação de Lisboa – Revista Crítica dos Tribunais*, 18, 273-274.
- Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- D'Alte, J. A. M. (1945). Diagnóstico de um pseudo-hermafrodito masculino humano antes do baptismo. *Folia Anatomica Universitatis Conimbricensis*, XX(I), 1-7.
- Davidson, A. L. (2001). *The Emergence of Sexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dreger, A. D. (1998). *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Fausto-Sterling, A. (2012). *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*. Paris: Éditions La Découverte.
- Figueira, C. M. (1864). Observação de um caso de hermafroditismo masculino colhida no Hospital de S. José. *Gazeta Médica de Lisboa*, 200-211, 235-242.
- Fonseca, A. (1970-1971). Determinação psicológica do sexo e seus desvios. Aspectos psiquiátricos do intersexo. *Trabalhos do Laboratório de Anatomia e Patologia Geral do Porto*, XXVIII, 65-75.
- Fontes, V. (1937). Contribuição para o estudo da precocidade sexual. *Arquivo de Anatomia e Antropologia*, 18, 113-174.
- Fontes, V. (1926). Notas sobre um caso de anomalia dos órgãos sexuais externos. *Arquivo de Anatomia e Antropologia*, X, 303-314.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux*. Paris: Gallimard / Le Seuil.
- Foucault, M. (1994a). Le mystérieux hermaphrodite. In *Dits et Écrits 1954-1988. III – 1976-1979* (pp. 624-625). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1994b). Le vrai sexe. In *Dits et Écrits 1954-1988. IV – 1980-1988* (pp. 115-12). Paris: Éditions Gallimard.
- García, F. V. & Cleminson, R. (2012). *Los hermafroditas. Medicina e identidade sexual en España (1850-1950)*. Granada: Editorial Comares.
- Guinzburg, C. (1979). *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In A. Gargani (Ed.), *Crisi della ragione* (pp. 57–106). Turin: Einaudi.
- Laqueur, T. (1992). *La fabrique du sexe*. Paris: Gallimard.
- Le Mens, M. & Nancy, J.-L. (2009). *L'hermaphrodite de Nadar*. Nantes: Éditions Créaphis.
- Lima, J. A. P. (1939). Hermafroditismo e inter-sexualidade. Leaflet contained within *A Medicina Contemporânea*, 44, 3-19.
- Lima, J. A. P. (1937a). Hipospadias e erros de sexo (Communication to the Second Meeting of the Portuguese Anatomical Society, Porto, September 1934). *Arquivo de Anatomia e Antropologia*, 18, 43-48.
- Lima, J. A. P. (1937b). Hipospadias e erros de sexo (Communication to the Second Meeting of the Portuguese Anatomical Society, Porto, September 1934). *Arquivo da Repartição de Antropologia Criminal, Psicologia Experimental e Identificação Civil do Pôrto*, f. 2, III
- Lima, J. A. P. (1933). Novos casos de inter-sexualidade. *A Medicina Contemporânea*.
- Lima, J. A. P. de (1930). *Vícios de conformação do sistema uro-genital*. Porto: Araújo & Sobrinho, Suc.^{res}.

- Lima, J. A. P. e Tavares, A. (1930). Deux cas de pseudo-hermaphroditisme masculin. *Folia Anatomica Conimbricensis*, V(9), 1-17.
- McRuer, Robert (2006), *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York & London: New York University Press.
- Mira, M. F. de (1933). Porque nascemos homem ou mulher? *Actualidades Biológicas*, V, 208-239.
- Moura, A. C. e Basto, L. P. (1945). Hermafroditismo verdadeiro. *Amatus Lusitanus – Revista de Medicina e Cirurgia*, IV, 263-284.
- Mourão, J. A. & Guedes, M. E. (2006), Os monstros no naturalismo. In A. L. Pereira & J. R. Pita (coords.), *Miguel Bombarda (1851-1910) e as singularidades de uma época* (pp. 189-196). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pimentel, J. C. (1996). *A documentação pela imagem em medicina. História da sua utilização em Lisboa*. Lisbon: Universitária Editora.
- Pinto, M. E. S. (1915). *Alguns Casos de Pseudo-Hermafroditismo*. Lisbon: Instituto de Medicina Legal.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Santos, A. L. F. (2012). *Um sexo que são vários. A (im)possibilidade do intersexo como categoria humana*. Master's thesis. Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Retrieved from: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20210>
- Santos, A. L. F. (2013), “Para lá do binarismo? O intersexo como desafio epistemológico e político”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102, 3-20.
- Stafford, B. M. (1992). *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Stein, E. (1999). *The Mismeasure of Desire*. Oxford: Oxford University Press.
- Vieira, L. (1906). O hermaphroditismo. *Movimento Médico – Revista Quinzenal de Medicina e Cirurgia*, 20, 321-323.

BIOGRAPHICAL NOTE

António Fernando Cascais is an Assistant Professor at the Universidade Nova de Lisboa. He was the Principal Investigator (PI) of the FCT R&D Projects: “History of Visual Culture of Medicine in Portugal” and “Models and Practices of Communication of Science in Portugal”. He was the editor of the following books: *Hospital Miguel Bombarda 1968 - Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Cinema e Cultura Queer / Queer Film and Culture* (Lisboa, 2014), *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a teoria* (Fenda, 2004), *A sida por um fio* (Vega, 1997).

E-mail: afcascais1@gmail.com

António Fernando Cascais, Rua das Praças, 13B, cave, 1200-765 Lisbon, Portugal

* Submitted: 15-08-2016

* Accepted: 30-09-2017

**MARIA PIA FECIT / FEITO POR MARIA PIA:
OBSERVADA E OBSERVADORA. ALGUMAS REFLEXÕES
SOBRE QUESTÕES DE GÉNERO A PARTIR DO CASO
DA RAINHA MARIA PIA, FOTÓGRAFA**

Teresa Mendes Flores

RESUMO

Este artigo discute alguns aspetos do estatuto das mulheres fotógrafas amadoras durante a viragem do século XIX para o século XX, a partir do caso da rainha portuguesa Maria Pia de Sabóia (1847-1911). Verificamos as dificuldades de proceder a esta historiografia de mulheres fotógrafas em Portugal, pela escassez de fontes e arquivos, e pela falta de interrogações sobre estas ausências e as suas razões. Estes factos têm contribuído para uma história da fotografia portuguesa que consiste numa sucessão de nomes masculinos de “grandes fotógrafos”. Colocar questões sobre “a outra metade”, alargar conceções de fotografia e incluir a diversidade das suas práticas poderá contribuir para percebermos as construções de género suscitadas pela prática fotográfica e as razões que dificultaram, neste período, o acesso das mulheres portuguesas a esta prática e à sua visibilidade pública.

PALAVRAS-CHAVE

Maria Pia; fotógrafas amadoras; género; cultura visual; história da fotografia portuguesa

ABSTRACT

This article discusses some aspects of the status of women amateur photographers during the turn of the 19th to 20th centuries, considering the case of the Portuguese Queen Maria Pia of Savoy (1847-1911). We acknowledge the difficulties of making the historiography of women photographers in Portugal, due to the scarcity of sources and archives, and the lack of questions about these absences and their reasons. These facts have contributed to a history of photography in Portugal that consists of a succession of male names of “great photographers”. Asking questions about “the other half”, as well as broadening conceptions of photography to include the diversity of their practices may contribute to highlight the gender constructions raised by photographic practice. It also will help to understand the factors contributing to the limited access of Portuguese women to this practice and the lack of their public visibility, during this period.

KEYWORDS

Maria Pia; amateur photographers; gender; visual culture; history of Portuguese photography

Mas, podem perguntar-se, nós pedimos-lhe para vir falar de mulheres e ficção – o que é que isso tem a ver com um quarto que seja só seu? (...) Uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto que seja só seu para que possa escrever ficção. (Virginia Woolf, 1931, p. 5)

Maria Pia de Sabóia (1847-1911)¹ não teria falta de um quarto que fosse só seu para que pudesse dedicar-se às artes. A sua condição de rainha dava-lhe o direito a esses aposentos, descritos com grande minúcia, em fevereiro de 1865, pelo arquiteto responsável pelos trabalhos de redecação do Palácio da Ajuda, o também fotógrafo, Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896), que enalteceu, nesse texto, o bom gosto de Maria Pia: “vamos admirar o que ha de mais mimoso, rico e de melhor gosto, penetrando nos aposentos de sua magestade a rainha” (Silva, 1865). O arquiteto não descreve, nesse texto, o ateliê de pintura da rainha, no andar de cima, nem os armários e diversas salas de arrumação, contíguas a estes espaços, onde se guardava e misturava o seu material de pintura e fotografia². Por outro lado, uma certa independência económica resultava do seu estatuto de monarca, com uma renda atribuída à sua própria casa real e um gestor administrativo sob sua responsabilidade. Nos arquivos do Palácio da Ajuda, encontram-se diversas faturas das aquisições da rainha, onde se incluem os dispendiosos materiais para pintura e fotografia (câmaras fotográficas, placas sensíveis, químicos, acessórios de laboratório, etc.), adquiridos a importantes casas dessas especialidades, tanto portuguesas como estrangeiras (Andrade, 2011; Jardim, 2016). Maria Pia foi pintora e fotógrafa *amadora*, tal como diversos membros da sua família, mas as suas imagens raramente foram vistas fora dos circuitos domésticos.

Apesar de ver satisfeitas duas das condições básicas, segundo Virginia Woolf, para que uma mulher – qualquer pessoa, na verdade – pudesse desenvolver uma atividade artística (privacidade e independência económica), Maria Pia nunca foi reconhecida como “Rainha-artista”, algo que, apesar de diversos constrangimentos, o seu filho, o Rei D. Carlos, obteve³. No campo da fotografia, Maria Pia teve alguma notoriedade já

¹ Maria Pia de Sabóia (1847-1911), quinta filha de Vítor Manuel (1820-1878), rei da Sardenha, e de Maria Adelaide de Habsburgo Lorena (1822-1855), arquiduquesa da Áustria, nasceu em Turim a 16 de outubro de 1847. Casou nessa cidade, por procuração, com o rei D. Luís I de Portugal, no dia 27 de setembro de 1862. A jovem rainha, de 14 anos, chega a Lisboa no dia 5 de outubro desse ano para o casamento religioso na igreja de São Domingos, perto do Rossio. Viverá em Portugal durante 48 anos. Sai após a implantação da República, precisamente a 5 de outubro de 1910. Morrerá, no ano seguinte, em Itália.

² Não existiriam ainda nessa data? Seja como for o ateliê fará parte do Palácio e é descrito por Maria do Rosário Jardim que se refere ao material de pintura e fotografia aí inventariado no arrolamento de bens, realizado pela república entre 1910 e 1913 (Jardim, 2016, p. 180).

³ As historiadoras Raquel Henriques da Silva e Maria de Jesus Monge dedicam um livro à obra de pintura do rei D. Carlos (Silva & Monge, 2007). As autoras abrem o seu texto, precisamente, documentando como o rei português obteve reconhecimento na sua própria época. Escrevem: “considerar que D. Carlos é uma figura relevante do naturalismo português – situando-se ao nível das personalidades consagradas de outros artistas da sua idade, como Carlos Reis ou Veloso Salgado – não é propriamente uma novidade. Nos anos de 1890, quando ele participou sistematicamente nas exposições do Grémio Artístico, a qualidade e originalidade da sua pintura foram reconhecidas por todos os sectores da crítica” (Silva & Monge, 2007, p. 13). Isto não significava que o seu estatuto de rei não constituísse estranheza: “do sr. D. Carlos disse eu o ano passado que expusera as suas aguarelas, não como artista mas como rei (...) Com os pastéis, porém, que agora expôs, el-rei mostrou-me que com as ditas considerações transcendentais e filosóficas me estendi rasamente, dei raia!” (citado em Silva & Monge, 2007, p. 15).

que participou pelo menos numa exposição de fotografia, onde obteve um prémio (fora de concurso) e alguma atenção da imprensa. Trata-se da *I Exposição Nacional de Photographias de Amadores* que decorreu no salão “Portugal” da Sociedade de Geografia, em Lisboa, entre 31 de dezembro de 1899 e 22 de janeiro de 1900.

Contudo, foi preciso esperar 116 anos desde essa data, para que a sua “obra artística”, assim assumida e identificada, fosse apresentada numa exposição. Tratou-se de *Um Olhar Real. Obra artística da rainha D. Maria Pia – desenho, aguarela e fotografia*, que decorreu na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda, entre 16 de dezembro de 2016 e 21 de abril de 2017. Como refere o seu diretor, José Alberto Ribeiro, “trata-se (...) de um acervo praticamente desconhecido, tal como a própria artista que se dá agora a conhecer numa faceta inédita e ao mesmo tempo reveladora da sensibilidade artística da monarca e do imenso espólio deixado no Paço da Ajuda, aquando da implantação da República, em 1910” (AA.VV., 2016, p. 9).

Neste texto, dedicado à temática da fotografia e género, pretendo partir do caso de Maria Pia para lançar algumas interrogações sobre estes fenómenos de persistente invisibilidade das práticas artísticas e fotográficas femininas⁴. Para isso, será importante estudar qual o lugar social da mulher-fotógrafa durante o século XIX e princípio do século XX, e que condições beneficiaram e prejudicaram a sua atuação em Portugal e no contexto europeu e norte-americano. Será, também, importante interrogar os próprios paradigmas historiográficos que, em Portugal, de um modo geral, não têm colocado estas questões, nem sentido a ausência de mulheres-fotógrafas. Se admitirmos que não existiram, quais as razões? Se, pelo contrário, existiram, onde estão? Quem foram?

Estas questões têm contribuído para o desenvolvimento de uma perspetiva crítica nas ciências sociais. Isto porque uma perspetiva feminista significa interrogar as razões sociais, culturais e até psicológicas desta ausência de (tantas) protagonistas femininas (Vicente, 2012).

As abordagens feministas, dentro da diversidade de feminismos (Tavares, 2011), não defendem um “machismo ao contrário”, ou seja, a supremacia das mulheres sobre os homens (ainda é necessário esclarecer!). O que pretendem é contribuir para a igualdade de género dentro dos diversos campos de atuação. Este objetivo implicou uma crítica às noções inquestionadas de sujeito e objeto do conhecimento. Até às críticas feministas, especialmente da “segunda-vaga”, nas décadas de 1960 e 1970, eram noções praticamente consideradas instâncias *a priori* e “sem género” – ou seja, recaindo sobre a norma da “masculinidade universal” (Collin, 2010). Por ação dos movimentos feministas, num contexto crítico marcado pelo marxismo, pelo pós-estruturalismo e pela psicanálise, as diversas ciências sociais tiveram que dirigir a sua atenção para o fenómeno da constituição social e histórica dos géneros e das subjetividades e politizar o seu próprio lugar enquanto saberes científicos (Nochlin, 1988; Pollock, 1987; Mulvey, 1989). É neste

⁴ O espólio de Maria Pia ainda não se encontra catalogado de modo a ser consultado pelo público. Recorri às imagens que estão acessíveis na base de dados MatrizPix e ao catálogo da exposição referida. Agradeço à autora Maria do Rosário Jardim pelas preciosas informações do seu artigo. A autora menciona que o Arrolamento realizado pela República indicava a existência de 300 fotografias atribuídas à rainha.

contexto que também emergem as questões da visualidade e da cultura visual como constituintes históricas da subjetividade e do género. Questões como “quem olha?”, “quem tem o direito a olhar?”, “Quem é visto?”, “Como se distribuem os poderes do ver e do ser visto?”, “o que se pode ver e mostrar?” ou “o que se deve esconder?”, também têm género. Estas interrogações estiveram na origem desta disciplina (ou indisciplina, como lhe chamou W.J.T. Mitchell, 1995), e contribuíram para implementar uma visão crítica da história da fotografia e dos média óticos (Naomi, 1994; Wells, 2003; Nameghy e González, 2013).

QUEM NÃO APARECE, ESQUECE: AS DIFICULDADES DE UMA HISTÓRIA CRÍTICA DA FOTOGRAFIA PORTUGUESA

Se bem que os estudos sobre as mulheres em Portugal têm progredido em diversos campos, a sua influência é muito mitigada na historiografia da fotografia. As questões de género, em vez de serem acolhidas como válidas, são frequentemente motivo de desvalorização, negação e até irritação.

Se considerarmos a história generalista de referência, que é *História da imagem fotográfica em Portugal-1839-1997*, de António Sena, publicada em 1998, a grande maioria dos autores referidos são homens. O mesmo se passa quanto às imagens publicadas. Em toda a obra são referidas (no texto principal) 16 fotógrafas, entre centenas de autores masculinos. Dessas, temos quatro estrangeiras contemporâneas (Margareth Monk; a também cineasta Agnes Varda; Sabine Weiss e Alma Lavenson) e oito portuguesas: Helena Almeida (n.1934), Maria Madalena Soares de Azevedo, Auzenda Coelho de Castro, Alice Gentil Martins, Inês Gonçalves (n.1964), Teresa Siza (n.1948) e Júlia Ventura (n. 1952). Apenas Helena Almeida vê publicadas três séries de imagens (*Pintura Habitada*, 1977: Sena, 1998, p. 312; *Desenho Habitado*, 1976: Sena, 1998, p. 315; *La Maison*, 1984, Sena, 1998, p. 318). Podemos acrescentar um 17º nome, se incluirmos a imagem científica publicada na página 353, da cientista Hanna Damásio (n.1943).

Do século XIX e primeira metade do século XX, surgem apenas quatro nomes: Madame Fritz, Margarida Relvas (1867-1930), Maria Pia (1847-1911) e Maria da Conceição Lemos de Magalhães (1863-1949). Desta autora, publicam-se três imagens de 1908, provavelmente da coleção do autor, que parece apreciá-las particularmente (*Interior de aldeia*: Sena, 1998, pp.194; *Efeitos de Nuvem*: Sena, 1998, pp. 207; *Na Eira*: Sena, 1998, pp. 217)⁵. Dada a baliza temporal, também em *Tesouros da fotografia portuguesa do Século XIX*, de Emília Tavares e Margarida Medeiros (2015), apenas surgem Maria Pia e Margarida Relvas, e se naturaliza esta escassez (não é uma questão).

Para António Sena e face ao seu vasto arquivo-coleção de fotografia portuguesa, a prática fotográfica não terá proliferado entre as mulheres portuguesas até à II Guerra Mundial, já que:

⁵ Em 294 ilustrações que a obra publica, sete imagens têm mulheres autoras. Uma percentagem de 2,3%. Muitas pessoas defendem, e bem, que o género não deve ser critério para a seleção das imagens significativas da história. Contudo, não deixa de ser surpreendente que essa “qualidade” recaia sempre “naturalmente” em autores masculinos. Esse desequilíbrio gritante merece ser debatido.

Maria da Conceição Lemos de Magalhães é um caso raro, até 1940, de uma mulher ligada à fotografia em Portugal [além de Madame Fritz, 90 anos antes]. Esclareça-se que a sua atividade se desenvolveu desde 1905 até cerca de 1915, e que não se limitou ao simples disparo de uma máquina. Pelo contrário, interessava-se pelo seu tratamento laboratorial e dedicava-se ao estudo da química fotográfica. As proximidades com a obra pictórica de uma sua contemporânea, Aurélia de Sousa (1866-1922), não são também improváveis (...). As imagens contaminam-se. (Sena, 1998, p. 217)

Percebe-se, pelo excerto, que o autor foi sensível à questão das mulheres fotógrafas, já que enuncia a questão e reconhece que praticamente não existem e são “um caso raro”. Curioso é o esclarecimento que sente necessidade de acrescentar: este vai no sentido de evidenciar que estamos perante uma mulher que faz parte dos “verdadeiros fotógrafos”, já que a autora “não se limitou ao simples disparo de uma máquina”. Podemos depreender que a necessidade deste esclarecimento só se justifica em face da expectativa comum (?) de que as mulheres portuguesas se limitariam a “carregar no botão”. Nos imensos casos de autores masculinos deste livro, esse aditamento não é considerado necessário. É evidente que o comentário de Sena pretende ser abonatório do trabalho desta fotógrafa. No conjunto, parece sugerir, então, que as mulheres apenas teriam uma prática doméstica.

E se, como refere António Sena, as coisas mudaram em Portugal após a Segunda Guerra, como justificar a escassez de fotógrafas referidas no seu livro como significativas, desde então?

António Sena empreendeu um extraordinário trabalho de fixação de fontes documentais. Contudo, privilegiou a dimensão pública da fotografia. Não surgem álbuns, imagens privadas, *snapshots* de família e a dimensão popular da fotografia. Prevalece uma conceção modernista de artista em torno de uma essencialização do média. Como diz Rosenblum (1994), jogando com o vocábulo inglês, também aqui se confirma mais um caso de uma “His”- “story”: uma estória-dele ou deles .

A história tem de ser documentada e os documentos desta história foram fundamentalmente relativos às práticas públicas de exibição, seja em exposições seja nas revistas. Acaba por se falar sobretudo nos nomes que se falaram em cada época. Quem não apareceu, esqueceu! Também o mercado do colecionismo valoriza os mais conhecidos, falados e comentados. As autorias bem determinadas e as mais reconhecidas (pelo sistema historiográfico) também constituíram, até há bem pouco tempo, o principal critério de formação dos arquivos públicos de fotografia, contribuindo para a perpetuação da sua feição máscula.

Considerar novas fontes, incluindo arquivos privados familiares e imagens *pobres*, formatadas, *massemediáticas*, resultantes de uma cultura popular, “desenterrará” provavelmente mais fotógrafas. Além disso, valerá a pena olhar as velhas fontes com novos olhos e novas interrogações⁶. Mesmo admitindo que Sena tem razão em considerar que as fotógrafas foram raras ou inexistentes, dada a masculinidade dos arquivos, é sempre

⁶ Caso da exposição sobre os álbuns fotográficos de D. Amélia (AA.VV., 2015).

preciso interrogar as políticas de visualidade que estruturaram as práticas da visão e as formações discursivas desses arquivos, como fenómenos ativos de construção social dos lugares de género, étnicos e de classe de cada um e de cada uma. Sobre esses processos sociais devem rezar as histórias.

FEITO POR MARIA PIA

Maria Pia é uma das poucas autoras mencionadas em *História da imagem fotográfica em Portugal*, e isso acontece devido à sua participação na I *Exposição Nacional de Photographias de Amadores*, de 1899, já referida. Nesta data é provável que já se dedicasse à fotografia há pelo menos uma década. Segundo Maria do Rosário Jardim as primeiras provas assinadas que hoje se encontram no acervo do Palácio da Ajuda, datam de 1892 (Jardim, 2016, p. 170) (Figura 1). Por sua vez, os cadernos dos criados particulares da rainha Maria Pia documentam a sua regular atividade fotográfica, em particular a partir de 1889, ano da morte de D. Luís. O seu estatuto muda nessa altura e a sua disponibilidade aumenta. Um fator importante para a criação artística e para a fotografia em particular, sempre associada a passeios e a uma certa *flânerie*, uma forma do olhar deambulante e rápido, que estava na moda.



Figura 1: Real Paço de Sintra. Maria Pia, 1892. Prova positiva em gelatina sal e prata, em suporte de papel. 20,9x15,7 cm. Inv. PNA 62334

Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira

A sua educação foi, evidentemente, esmerada e está profusamente documentada (Vaz, 2016). O mesmo não acontece quanto à sua aprendizagem de fotografia. Mas, assim como teve professores particulares de desenho e pintura, uma situação frequente para homens e mulheres da sua classe, o mesmo pode ter acontecido para a fotografia. Sabe-se que D. Luís teve um professor de fotografia⁷.

⁷ No *Diário de Notícias* de julho de 1874, pode ler-se: “estando a família real em Queluz, a Rainha dedica-se à escultura (...) e D. Luís dedica-se à fotografia sob direção do fotógrafo Oliveira” (citado em Jardim, 2016, p. 170).

Também parece claro que esta aprendizagem da fotografia surge no contexto da sua atividade enquanto artista plástica *amadora*. Um estatuto que decorria em muito da aprendizagem feita em casa por professores particulares e do universo que era atribuído às mulheres. Sandra Leandro escreve sobre as artistas do início do século XX e refere o estatuto que as artes desempenhavam na educação das mulheres ricas como forma de *status*: “prática de uma prenda feminina muito adequada a senhoras com posses, era forma de figurar e fazer figura, acrescentando presença e talvez personalidade - um modo de apresentação à sociedade” (Leandro, 2011, p. 272).

Embora fosse esse o sentido social, um tanto limitativo, que conduzia a oportunidades de formação, o certo é que muitas mulheres, como Maria Pia, aproveitaram essa formação para ter com as artes uma relação genuína e séria (Figura 2). Mesmo que nunca profissional. Mas nas artes plásticas tradicionais como na fotografia o estatuto de amador/a era prezado e tinha os seus circuitos expositivos próprios.

“Maria Pia ...fecit” ou simplesmente MP F” é a assinatura que se encontra inscrita a lápis no verso de muitas das imagens fotográficas do seu espólio. Este cuidado com a assinatura evidencia a valorização dada à fotografia e expressa a importância que lhe atribui enquanto arte autónoma. Permite-nos também considerar que Maria Pia não professava, certamente, a célebre posição do poeta francês Baudelaire, para quem a fotografia seria uma mera técnica auxiliar, “serva das artes e das ciências” (Baudelaire, 1987).



Figura 2: Palácio com tanque. Maria Pia, 1887-89. Lápis sobre papel. 14 x 22,7 cm. Inv. PNA 58279/19
Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de José Paulo Ruas

Em diversos casos, Maria Pia acrescenta a data e o local, identifica as iniciais das pessoas fotografadas, indica o número de cópias e o que fazer com elas. Anota aspetos relativos ao processamento laboratorial da imagem, às suas condições. Segundo Maria do Rosário Jardim estas informações mostram que “Maria Pia participava e geria com cuidado todas as fases do processo da fotografia” (Jardim, 2016, pp. 170-171). Também é conhecido pelo menos um laboratório fotográfico, o do Chalet Real, no Estoril.

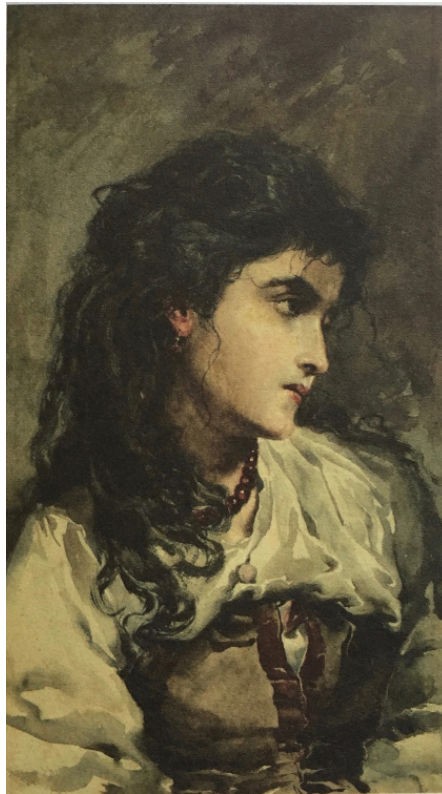


Figura 3: *Cigana*. Maria Pia, sem data. Aguarela sobre papel. 45,6x25,3 cm. Inv. PNA 4656
 Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de
 Teresa Mendes Flores (a partir de reprodução impressa)

MARIA PIA...NO LABORATÓRIO?

Não há dúvidas de que o Rei D. Carlos usava este laboratório. Levanta-se a questão de saber se Maria Pia o terá usado. Talvez pelo seu estatuto de rainha, Maria do Carmo Rebello de Andrade, na fotobiografia de Maria Pia, afirma: “não imaginamos D. Maria Pia nestes trabalhos de laboratório, certamente só D. Carlos fazia revelações” (Andrade, 2011, p. 165). Mas, porque “não imaginamos?”. O saber e a oportunidade não faltavam a Maria Pia. Esse saber é pressuposto pela bibliografia sobre fotografia que a rainha comprava⁸. A oportunidade associa-se ao contexto social da época. Era frequente entre os fotógrafos amadores, incluindo os aristocratas, a dedicação a todas as fases do processo.

⁸ Maria do Rosário Jardim refere no seu artigo “o acesso a revistas e manuais de referência, onde se incluía (...) o conhecido Tratado Geral de Photographia Theorico e Prático, de 1891, de Arnaldo Fonseca, ou autores estrangeiros como Alphonso Davanne, La Photographie: traité théorique et pratique, de 1886-1888, P. Fabre-Domergue, Guide du Photographe et de l'amateur photographe, de 1888” (Jardim, 2016, p. 170).

É verdade que estamos já numa fase de forte profissionalização da prática fotográfica, responsável pela enorme expansão do setor, que também se terá verificado em Portugal⁹. Comprar chapas previamente emulsionadas para a exposição e papéis sensíveis para as impressões tornou-se prática corrente e muito vantajosa. Mas, entre quem desenvolvia ambições artísticas ou simplesmente exigia maior qualidade das imagens, era comum o desejo de controlar por si próprio a realização da revelação e das provas em papel.

Não parece ter sido diferente para as fotógrafas amadoras. Pelo menos entre inglesas e americanas, a julgar pelo debate que se gerou nos jornais *Photographic News*, *Eye* e *American Amateur Photographer*, em dezembro de 1889, a propósito da conveniência ou não de admitir mulheres nos clubes de fotografia. A grande maioria desses clubes aceita mulheres como membros, mas alguns recusaram-nas alegando, entre outras objeções, que seria um prejuízo para a reputação das senhoras partilharem o laboratório com homens que não fossem seus maridos. Ou que obrigaria os membros masculinos a alterarem os seus comportamentos, não bebendo, nem fumando, nem usando linguagem inapropriada.

Catherine Weed Barnes (1851-1913), membro da Society of Amateur Photographers of New York, e ativista dos direitos das mulheres fotógrafas, responde com a defesa da igualdade:

será que este senhor considera o clube fotográfico um local que não pode ser frequentado por uma senhora sem que esta perca o seu auto-respeito ou o respeito dos outros? Porque é que essa circunstância há-de ser mais pesada para um sexo do que para o outro? Este senhor não diz que as mulheres não fazem um bom trabalho, mas deseja recusar-lhes as vantagens que professa serem necessárias para o seu próprio sexo. Elas podem trabalhar, mas devem fazê-lo da forma mais difícil, e perder o confronto mental com os seus irmãos. Este trabalho [fotográfico] em nenhum sentido deprecia a dignidade feminina, e é tão digno dela quanto dele. (Barnes, 1889, p. 224)

Da sua própria experiência também se depreende que era comum a prática laboratorial entre as mulheres fotógrafas. Usar o laboratório dos clubes era uma das vantagens para qualquer membro. Escreve Barnes:

na minha própria experiência, verifiquei que aqueles senhores que por acaso se viram na circunstância de estarem no laboratório ao mesmo tempo que eu, pareceram não sentir qualquer dificuldade em apagar os seus cigarros e tirar os seus chapéus enquanto eu permaneci no espaço. Por outras palavras, eles não sentiram que fosse uma dificuldade comportarem-se como cavalheiros. (Barnes, 1889, dezembro, p. 223)

⁹ Soares d'Andrade, diretor do *Echo Photographico*, agradece aos subscritores no início do seu quarto ano de publicação a fidelidade com as assinaturas e comenta que são cerca de 3 milhares de assinantes: "D'entre os tres milhares d'assignantes que nos teem acompanhado até hoje qual será o que não nos acompanhará n'esta bella cruzada que com tanta pontualidade temos conseguido, graças a essa magnífica protecção, pouco vulgar no nosso meio inculto (...)?" (Editorial, 1909, p. 2)

E acrescenta:

a fotografia é um trabalho peculiarmente adequado às senhoras (...). Deixem-nas ter informação útil e ajuda prática onde quer que seja, e existem sociedades [de fotografia] que estão dispostas a dar-lhas. Digo, então, a todas as sociedades [fotográficas] para nos darem um campo justo e nenhum favor; deixem-nos ganhar as nossas esporas lado a lado com os nossos irmãos, e o resultado assim obtido merecerá todo o incómodo requerido. O dia virá, e virá em breve, em que apenas uma questão será feita em relação a qualquer trabalho fotográfico – “Está bem feito?”. (Barnes, 1889, dezembro, p. 224)

A participação das mulheres em todas as fases da fotografia é mencionada também numa notícia do *New York Times*, de junho de 1890:

o grande número de raparigas apanhadas esta primavera pela mania-fotográfica é assinalável. Raparigas a nivelar os tripés das suas câmaras, a carregar nos botões das *detetivas* e das câmaras de mão são uma visão frequente no Parque e lá fora, nos subúrbios da cidade. Muitas delas estão neste assunto da fotografia com um louvável zelo, e não se contentam simplesmente em manobrar a câmara, mas estão a revelar as suas placas e até a fazer os seus próprios líquidos de revelação. (Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art, 1890, p.8)

Num artigo com o sugestivo título “Women Who Press the Button” [Mulheres que carregam no botão]¹⁰, do mesmo jornal, adiantam-se as razões para este zelo: “as mulheres [fotógrafas] mais bem sucedidas fazem elas próprias todo o trabalho – revelação, impressão, etc. – porque placas diferentes necessitam tratamentos diferentes, de acordo com o tempo de exposição que tiveram – o qual, claro, é melhor conhecido por quem tirou a fotografia” (Women Who Press the Button, 1893, p. 18).

É verdade que numa notícia do jornal português *Echo Photographico* (1906-1913), num artigo intitulado “A mulher e a photographia” (1909, fevereiro, pp. 18-19), o articulista protesta contra o atraso do país, por não ser comum ver-se em Portugal mulheres com câmaras a tiracolo. Curiosamente, refere também a linguagem imprópria dos homens para com uma fotógrafa inglesa que passava nas ruas de Lisboa:

n’esta terra, infelizmente, quando se vê alguém com um aparelho photographico, não ha basbaque que não olhe, nem parvoide que não jogue o seu dito: “Tiras-me o retrato?”. Ao vermos a *miss* lembramo-nos imediatamente de que para uma senhora portugueza, o porte de tal aparelho seria coisa extraordinaria e jámais vista! (A mulher e a fotografia, 1909, pp. 18-19)

Contudo, sendo a corte portuguesa moldada por influências estrangeiras, e sendo aí comum a participação feminina em todas as fases do processo fotográfico, não

¹⁰ Alusão ao famoso anúncio da marca Kodak.

seria pois, estranha a participação de Maria Pia nos trabalhos de laboratório. Mesmo tratando-se de uma aristocrata. Essa condição social dava-lhe, aliás, o privilégio de ter o seu próprio laboratório e não estar, portanto, sujeita a quaisquer dos referidos constrangimentos.

UMA ATIVIDADE “PECULIARMENTE ADEQUADA ÀS MULHERES”

Embora uma atividade tecnológica, a fotografia foi desde o início entendida como adequada às mulheres. Seja porque se considerava comparativamente mais fácil que as outras artes, seja por se considerar mais próxima das artes manuais e aplicadas, como ramo das artes gráficas, ou pela relação com outras práticas ligadas a atividades contemplativas, como os passeios por entre a natureza “para ver vistas”. Estes passeios “por entre a natureza” moldaram a educação de aristocratas, homens e mulheres, desde o século XVIII (Hunt, 2002). Era comum levarem-se cameras obscuras e vidros de claudes, dispositivos que permitiam a transformação de um lugar numa imagem mais vívida e espetacular. A partir de 1804, ano da sua invenção, levavam-se cameras claras de Wollaston (1766-1828) para auxiliar nos desenhos. O desenho era incentivado para registo das observações e como forma de educar o gosto estético, que tinha nas formas naturais o seu modelo. Todos estes dispositivos técnicos contribuía para melhorar a observação e incrementar o conhecimento da natureza, com incidências tanto científicas quanto estéticas (Mendes Flores, 2016). É na esteira desta tradição que surge a fotografia. No mesmo artigo do *New York Times*, de 1890, citado em cima, explicava-se isto mesmo:

Os hábitos de observação são frequentemente implantados na mente através da tomada de vistas que nunca teria sido melhorada se não fosse esta prática [fotográfica]. O trabalho é limpo e saudável. Os vagabundos do ar livre à procura do belo e do artístico na natureza ficam revigorados e mais fortes, ao passo que a revelação das placas exige cuidado e grande atenção. (Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art, 1890, p. 8)

Trabalhos recentes (sobretudo estrangeiros) têm sublinhado o importante papel das mulheres desde o início da fotografia. São exemplos Constance Fox Talbot (1811-1880), mulher do inventor inglês, e um grupo vasto de mulheres dessa família; Genevieve-Elizabeth Disdéri (1817-1878), mulher do famoso inventor da *carte de visite*, ou a botânica Anne Atkins (1799-1871). Para além das pioneiras, desde cedo várias mulheres se estabeleceram em nome próprio ou, mais frequentemente, em parceria com os maridos, como fotógrafas profissionais. Viúvas que tomaram conta de estúdios fotográficos, sendo elas próprias fotógrafas, e um conjunto de mulheres assistentes de laboratório e das mais diversas tarefas repetitivas dentro dos estúdios profissionais, são outras tantas dimensões desta relação das mulheres com a fotografia.

Em Portugal refira-se a investigação de Cátia Salvado Fonseca (2016), sobre o papel da família Relvas, como família de amadores, destacando Margarida Relvas. Na área

das profissionais, Maria E. R. Campos, fazia-se anunciar, desde 1888, como a primeira fotógrafa profissional, com estúdio na Calçada do Duque, nº 18, em Lisboa.

Margaret Denny tem investigado estes casos no Reino Unido e EUA. Denny conclui que, pelo menos na cultura anglo-saxónica, “apesar das mulheres não estarem em pé de igualdade com os seus homólogos masculinos, as mulheres fotógrafas resistiram às expectativas de género e foram para além das pressupostas esferas separadas” (Denny, 2009, p. 802).

O apoio que a Rainha Victoria deu à fotografia é geralmente considerado marcante para a adoção da nova imagem por parte da aristocracia e da alta burguesia (Smith, 2015). A família real portuguesa é um desses casos.

Este é pois um gosto que circula entre as elites europeias. Expresso na frequência de estúdios profissionais, para verem produzidos os seus retratos, mas também enquanto praticantes. As monarquias tiraram partido político desta atividade, que nobilitaram.

É na prossecução desta tradição paisagística de conhecimento e usufruto da Natureza, que se pode compreender a atividade plástica de Maria Pia. Estoril, Sintra e Cascais, são os seus locais de eleição (Figuras 4 e 5). São destas regiões a maioria das suas fotografias, resultantes de grandes passeios, por vezes diários: “S[ua] M[agestade] esteve no jardim com a R[ainha] Margarida a fotografar” (citado em Jardim, 2016, p. 171); “depois de almoço esteve tirando S[ua] M[agestade] photographias”; ou “S[ua] M[agestade] não andou em bycicletas, sahiu da Peninha às 7 horas, andou tirando photographias e chegou ao Estoril às 9 horas da noute” (citado em Jardim, 2016, p. 174).



Figura 4: Paço Real do Estoril. Maria Pia, 26 de janeiro de 1894. Prova positiva em gelatina sal e prata em suporte de papel, 15,8x21 cm. Inv. PNA. 62263

Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira



Figura 5: Sintra. Castelo dos Mouros. Maria Pia, c. 1893. Prova positiva em gelatina sal e prata, em suporte de papel com montagem em cartão. Imagem: 15 x 20,6 cm; Montagem: 21,3 x 28,4 cm. Inv. PNA 62600
Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira

A adoção da bicicleta é mais um elemento que revela a sua atitude moderna, ou seja, o gosto pelas novidades técnicas, que rapidamente adota (Figura 6). Reflexo também do seu cosmopolitismo (Pallier, 2006; Pavão & Cerqueira, 2007; Lopes, 2011).



Figura 6: D. Maria a andar de bicicleta nos jardins do Palácio de Queluz. Autor(a) desconhecido(a). Imagem: 5,6 x 8,1 cm; Montagem: 8,7 x 11,2 cm. Inv. PNA 45604
Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira

A associação entre fotografia e passeios de bicicleta é outra das marcas da cultura visual deste final de oitocentos. Ambas consideradas “sports” altamente recomendáveis para as senhoras, cujo tempo se queria ver ocupado em atividades edificantes para a alma (a observação atenta, base do conhecimento) e para o corpo (o exercício físico dos passeios de bicicleta ou a pé). E que não fossem muito difíceis (um argumento

frequente). A popularidade da bicicleta “para as senhoras” surge na década de 1880, precisamente com um tipo de bicicleta, praticamente idêntico aos modelos contemporâneos, denominadas “bicicletas de segurança”, pois eliminavam as desvantagens dos modelos de rodas elevadas, em que facilmente se caía.

A relação entre as duas atividades foi promovida por clubes especiais: os Photo-Velôs. O Photo-Veló-Club do Porto editava, em 1899, um Boletim dirigido por Domingos Alvão (1872-1946). Este também dirigia a Escola Prática de Photographia do Photo-Veló-Club (situada na sede, no nº 120 da Rua de Santa Catarina). O jornal *Echo Photographico*, tinha por sub-título “Jornal mensal de sport photographico” e durante os primeiros anos de publicação tinha na capa uma jovem mulher estereoscopista, com roupas mais práticas, caminhando por entre uma paisagem natural (Figura 7).

Apesar deste explícito apelo às mulheres, a que a capa do jornal parece convidar, entre 1906 e 1910 (anos que analisámos), encontrámos apenas menção a três fotografas. Na secção “Galeria dos Amadores Contemporâneos” apresenta-se um fotógrafo amador por mês¹¹. Aí se apresenta o perfil de duas fotografas: D. Maria C. Godinho e Nathalia Terra (respetivamente, Galeria de Amadores Contemporâneos: D. Maria C. Godinho, 1907, p. 19; Galeria de Amadores Contemporâneos: Nathalia Terra, 1908, p. 89). A terceira fotógrafa a surgir nas páginas do *Echo Photographico*, vê publicada uma imagem na secção dedicada à divulgação de imagens dos associados. Trata-se da imagem “Eu sou o tareco” de D. Júlia Gouveia Gonçalves, de Lisboa (Eu sou o tareco!, 1907, p. 76).

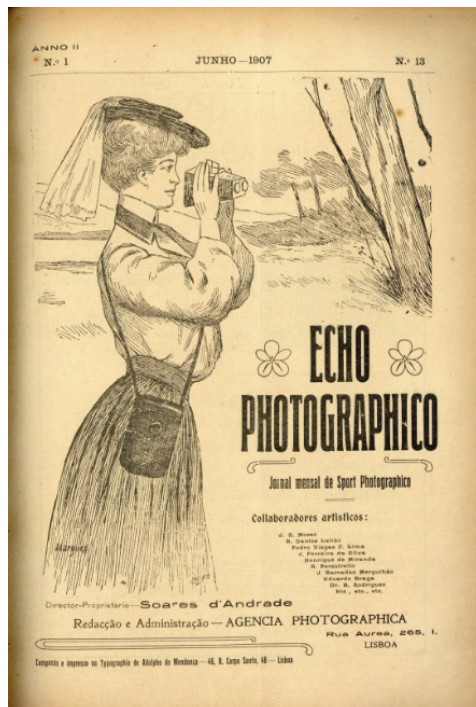


Figura 7: Capa do *Echo Photographico*. Ilustração de Marques
Fonte: *Echo Photographico*, Jornal mensal de *Sport Photographico*, 1907, capa; Hemeroteca Municipal de Lisboa

¹¹ A secção inicia-se na edição nº 5, em outubro de 1906, e dura ao longo de 27 edições. Termina na edição nº 33, de fevereiro de 1909. Desses 27 fotografos, duas são mulheres (7,4%).

As duas autoras referidas como “Donas” serão certamente membros da aristocracia. O pai de Maria C. Godinho é referido também como amador, o que configura um caso típico de acesso das mulheres às artes. Nathalia Terra, açoriana, é apresentada como artista plástica. O caso das muitas artistas plásticas que Sandra Leandro (2011) apresenta (cerca de 36, durante os poucos anos da 1ª República), a maioria consideradas amadoras, constitui um conjunto de pistas também para a fotografia. Será provável que algumas destas pintoras se dedicassem igualmente à fotografia. Veja-se o caso recentemente estudado da artista portuense Aurélia de Sousa (Vicente, 2016). Alice Rey Colaço, discípula do naturalista Carlos Reis, é a autora de algumas das fotografias conhecidas da sua irmã atriz, Amélia Rey Colaço (Barros, 2009). Por sua vez, Virgínia de Castro e Almeida escreveu e produziu para cinema, fundando a produtora Fortuna Filmes. Artista multifacetada, teria também feito fotografia? (Leandro, 2011, p. 313).

Um exemplo do modo como se encara a fotografia neste período, surge numa notícia de 1905, do *Boletim Photographico* (A rainha de Inglaterra, amadora de photographia, 1905, abril, p. 50). Citando o *Diário de Notícias*, apresenta-se a Rainha Alexandra de Inglaterra, em visita recente a Portugal, como uma “sportswoman” da fotografia, cujas imagens tinham contribuído para que se tivesse evitado a queda de uma ponte¹²!

Para Maria Pia, tal como para muitas das artistas referidas por Leandro (2011), as artes visuais iam além da mera recreação. Mas era pelo lado da “ocupação útil” que estas atividades eram incentivadas não apenas entre as mulheres, mas muito especialmente entre elas. Particularmente, entre as aristocratas. Até porque eram quem tinha mais meios económicos para tais práticas.

Nas fotografias de Maria Pia que estão acessíveis ao público, não surgem evidências de uma prática da fotografia de família, embora se documentem as atividades de grupo. São privilegiadas as paisagens naturais, tanto do campo como da orla marítima, o famoso género das “marinhas”, muito apreciado na pintura da época. A atenção aos monumentos, aos interiores e detalhes decorativos característicos da arquitetura, revelam o seu olhar educado (Figura 8). Tal como relativamente à documentação das pessoas da região, um tema do agrado dos pintores naturalistas. A procura de “tipos” que transforma as pessoas do povo nos “outros”, e nos “tipos” regionais, está de acordo com a ciência etnográfica e a antropologia e historiografia da época. Estas preocuparam-se em caracterizar as paisagens naturais e culturais das regiões e dos países, contribuindo para a afirmação de um cariz nacionalista, evidentemente, caro à monarquia.

¹² A notícia, transcrita do *Diário de Notícias*, é a seguinte: “educação completa de Sportswoman é photographa amadora. E as suas photographias já evitaram uma tremenda catastrophe: A Princesa Alexandra tendo tirado um instantaneo de uma ponte no districto de Sandringham, notou na prova uma inclinação do taboleiro da ponte. Attribuiu-a á machina photographica embora fosse um aparelho caro e de precisão; repetindo o instantaneo constatou a mesma inclinação. O Príncipe de Galles mandou, então, communicar o caso á Companhia e os engenheiros que fizeram uma vistoria immediatamente certificaram que a ponte ameaçava ruína e mais dia menos dia, sem o bom aviso da Princesa Alexandra, o abalo da locomotiva daria com ella em terra” (citada em A rainha de Inglaterra, amadora de photographia, 1905, abril, p. 50)



Figura 8: Paço Real de Sintra, pedra torsa. Maria Pia, 1892. Prova positiva em gelatina sal e prata, em suporte de papel, 18,1x12,9 cm. Inv. PNA. 61764

Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira

Pelo menos na amostra de imagens acessível ao público, não identificámos um interesse particular pela representação de espaços urbanos, nem uma abordagem subjetiva ou simbolista. A influência estética mais marcante é do movimento naturalista. Embora o pictorialismo possa ser considerado um desenvolvimento do naturalismo, distingue-se pela busca de imagens menos documentais e mais assumidamente interpretativas através do recurso a efeitos pictóricos irrepetíveis, que não entram no vocabulário de Maria Pia (o uso do desfocado intencional, a raspagem dos negativos, as impressões experimentando pigmentações diversas, goma bicromatada, platinotipia, etc.). O que de resto é congruente com o que se passava em termos estéticos no país.

A EXPOSIÇÃO DE 1899

A crítica a uma estética demasiado tradicional e pouco sintonizada com os últimos desenvolvimentos internacionais, surge no artigo de Arnaldo Fonseca sobre a “I Exposição Nacional de Photographias de Amadores”, já referida, publicado no *Boletim Photographico*. Esta foi uma das (únicas?) exposições em que Maria Pia participou. Maria Pia terá aí apresentado 27 fotografias (Jardim, 2016, p. 180).

A crítica de Arnaldo Fonseca permite não apenas perceber que o trabalho de Maria Pia se insere nas práticas correntes em Portugal, como o papel vanguardista que era atribuído aos fotógrafos amadores (e às fotógrafas, nunca referidas) e que, segundo Arnaldo Fonseca, não estava a ser cumprido:

em toda a exposição o que se usou de maneira geral para a impressão de phototypes, foram os processos correntes de gelatina-chloreto e gelatina

brometo. Em papeis de platina rarissimos ousaram imprimir as provas. Em papeis de bichromato suponho que nenhum. (...) Os papeis de platina revelados a glicerina, e os papeis preparados com gomma arabica bichromatada, prestam-se a uma revelação, a um *depouillement* a pincel, onde certos valores se podem attenuar e outros salientar; (...) póde claramente dar esplendidos resultados, modificar a rigidez e fatalidade attribuidos á photographia. (...) Ninguem tambem, com uma unica excepção, explorou *propositadamente* o *flo*. Pelo contrario, houve na maioria, uma preocupação de nitidez que esmaga por vezes a maior parte dos trabalhos. (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 27)

“Paizagens e Marinhas” (Figura 9), e “Architectura e Monumentos” são os temas que encabeçam a lista de géneros, evidenciando a sua importância na prática amadora¹³. A fotografia de interiores, um subtema da “Architectura”, será também popular. Retratos de género e cenas orientalistas estão também presentes nesta edição. O Boletim Photographico publica uma das fotografias de Maria Pia, com um tema muito recorrente nas suas imagens: as árvores (Figura 10). Mas, mereceu pouco mais que uma atenção protocolar por parte de Arnaldo Fonseca: “S.M. a Rainha sr^a D. Maria Pia e sua alteza o sr. Infante, expõem quatro quadros com algumas provas brilhantes, sobretudo no que respeita á escolha do assumpto; entre ellas sobresahe a *Praia do Guincho*, onde uma onda cresce sob uma atmospherá de lindas nuvens” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 20).



Figura 9: Arribas e Forte da Guia. Maria Pia, 19 de fevereiro de 1894. Prova positiva em gelatina sal e prata, em suporte de papel, 20,7 x 15,7 cm. Inv. PNA. 62195

Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, DGCP/ADF. Reprodução fotográfica de Luísa Oliveira

¹³ Isso mesmo confirma a notícia do jornal *O Século* (Exposição nacional de photographia, 1900, p. 1): “as paizagens e as marinhas são a parte predominante da exposição; sendo de lamentar que na grande maioria das primeiras lhes falte a animação da figura humana”.



Figura 10: Página do *Boletim Photographico* com publicação de fotografia de Maria Pia, presente na I Exposição Nacional de Photographias de Amadores

Fonte: A exposição nacional de photographia, 1900, p. 28; Hemeroteca Municipal de Lisboa

Diferente é a posição do jornal *Novidades*: “Sua Magestade a rainha D. Maria Pia apresenta também photographias soberbas, representando o lançamento d’uma ponte em Tancos, diversos trechos do paço de Cintra e da praia de Cascais” (A Exposição Nacional de Photographias, 1899, s.p.). E genericamente sobre os trabalhos da família real diz serem “photographias magníficas pela nitidez, pela distribuição de luz e pela escolha do assumpto”. O jornal *O Século* defende que a fotografia é uma arte e entre os exemplos de artistas inclui Maria Pia: “quem ha de negar que tal onda da rainha senhora D. Maria Pia (...) não são productos de espírito d’um gosto requintado, d’um temperamento de artista?” (Exposição nacional de photographia, 1900, p. 1).

Nesta exposição “cerca de 100 expositores concorreram ao certame” (Exposição nacional de photographia, 1900, p. 1) mas “os expositores [aprovados] foram (...) em número de 52” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 26). Destes, para além de Maria Pia, há menção a mais uma mulher, D. Luiza Thomar, que recebeu uma menção honrosa: “a sr.^a D. Luiza Thomar expoz photominiaturas, e nisso foi a unica concorrente que abordou tal genero. As suas photominiaturas, reproducções de quadros, são de vistoso colorido” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 26).

De qualquer modo, se o reconhecimento do trabalho de Maria Pia parece ser genuíno, a atribuição de uma medalha de ouro, fora do concurso, não deixa de parecer protocolar¹⁴. A possibilidade de ser encarada como verdadeira artista é sempre balizada

¹⁴ “Salientam-se fora do concurso, as exposições d’El-Rei o sr. D. Carlos, de S.M. a sr.^a D. Maria Pia e de S. Alteza o sr. Infante D. Affonso” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 19).

pelo seu estatuto de rainha e de mulher. Não se evitavam, relativamente às fotógrafas, manifestações de surpresa (mesmo que agradável) e alguma forma de conflito face à norma, isto é, face à equivalência simbólica entre artista e o género masculino.

NOTAS FINAIS

Desde a sua própria época, sobressai a ideia de Maria Pia como “alguém que se sabe apresentar como uma rainha”, que é por isso naturalizada como objeto dos olhares, e das imagens, fazendo furor com “o seu porte elegante” em todas as ocasiões públicas em que se apresenta (Vicente, 1988). Posicionamento que tendeu a ser repetido e talvez até ampliado na historiografia geral mas também no colecionismo fotográfico. Este “apetite” colecionista justifica-se pela maior circulação de imagens com a rainha (face à circulação das imagens produzidas *pela* rainha), mas também porque isso corresponde às expectativas inquestionadas que perduram sobre a visualidade.

De facto, na nossa historiografia é essa faceta de fotografada, de objeto do olhar dos fotógrafos, que tem merecido mais atenção (Vicente, 1988; Andrade, 2011; Lopes, 2011). Isto não acontece por acaso mas porque existe uma construção cultural dos olhares que tem género. Lembremo-nos do filme de Antonioni “Blowup!” que exemplifica de forma expressiva essa definição do fotógrafo como sendo um homem (e também, frequentemente, branco) enquanto as fotografadas são (no filme, exclusivamente) mulheres. Como referia John Berger: “os homens agem, as mulheres aparecem” (Berger, 1982, p. 51).

No caso das monarquias, a preponderância da representação de si é regra, no quadro da “esfera pública representativa” (Habermas, 1988), tanto para reis como para rainhas, príncipes e princesas. No Novidades (1900), noticiava-se assim a inauguração da exposição a que nos referimos em cima: “a Sr^a D. Maria Pia trajava uma toilette muita rica, de veludo roxo com guarnições de peles e o Sr. Infante vestia a sua farda de tenente coronel de artilharia”. E não escapava ao público: “as galerias estavam apinhadas de senhoras, que se poseram de pé à chegada da família real, sendo nesse momento, verdadeiramente belo, o aspeto da sala”. Quem seriam estas senhoras? Estariam lá para ver os reis ou seriam verdadeiras aficionadas pela arte fotográfica? Ficamos sem saber.

A diversidade de formas em que a rainha Maria Pia se fez representar e a multiplicidade de autores fotográficos, torna estas suas imagens um tema da maior importância para a história da fotografia portuguesa. Contudo, o mesmo poderia ser dito das suas atividades artísticas. Estas têm sido mencionadas, mas pouco mostradas e debatidas. A *ausência desse outro lado*, revela as dificuldades da historiografia portuguesa em confrontar os seus próprios modelos de construção do passado e em interrogar-se sobre os processos de invisibilização. É frequentemente esse o caso quando falamos das atividades das mulheres. E como constatamos, até mesmo das rainhas. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2015). *Tirée par...A rainha D. Amélia e a fotografia*. Catálogo da exposição. Lisboa: Documenta.
- AA.VV. (2016) *Um Olhar Real. Obra artística da rainha D. Maria Pia – desenho, aguarela e fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- A exposição nacional de photographia (1900, fevereiro). *Boletim Photographico*, 2, 17-29.
- A Exposição Nacional de Photographias (1899, 31 de dezembro). *Novidades*.
- A mulher e a fotografia (1909, fevereiro). *Echo Photographico*, 36, pp. 18-19.
- A rainha de Inglaterra, amadora de photographia (1905, abril). *Boletim Photographico*, 64, p. 50.
- Andrade, M. do C. R. de (2011). *Maria Pia de Sabóia. Fotobiografia*. Lisboa: INCM e Instituto dos Museus e da Conservação/Palácio da Ajuda.
- Barnes, C. W. (1889, dezembro) Why Ladies Should be Admitted to Membership in Photographic Societies. *The American Amateur Photographer*, 1(6), 223-224.
- Barros, J. L. (2009). *Amélia Rey Colaço: Fotobiografia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Baudelaire, C. (1987). Lettre a M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859. In *Du Bon Usage de la Photographie: Une anthologie de textes* (pp. 27-35). Paris: Centre National de la Photographie.
- Berger, J. (1982). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Collin, F. (2010). O feminino na filosofia pós-metafísica. In T. Joaquim (Ed.), *Masculinidades/Feminilidades* (pp. 17-25). Porto: Edições Afrontamento,
- Denny, M. (2009). Royals, Royalties and Remuneration: American and British Women Photographers in the Victorian Era. *Women's History Review*, 18(5), 801-818.
- Denny, M. (2012). Catherine Weed Barnes Ward: Advocate for Victorian Women Photographers. *History of Photography*. 36(2), 156-171. doi: 10.1080/03087298.2012.654938
- Echo Photographico, Jornal Mensal de Sport Photographico (1907, junho). *Echo Photographico*, 13, capa.
- Editorial (1909, janeiro). *Echo Photographico*, 35, p. 2.
- Eu sou o tareco! (1907, março). *Echo Photographico*, 10, p. 76.
- Exposição nacional de photographia (1900, 14 de janeiro). *O Século*, p. 1.
- Fonseca, C. S. (2016). *Uma família de fotógrafos. Carlos e Margarida Relvas*. Lisboa: Chiado Editores.
- Galeria de Amadores Contemporâneos: D. Maria C. Godinho (1907, agosto). *Echo Photographico*, 15, p. 17.
- Galeria de Amadores Contemporâneos: Nathalia Terra (1908, maio). *Echo Photographico*, 24, p. 89.
- Habermas, J. (1988). *L'espace publique. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la bourgeoisie*. Paris: Payot.
- Hunt, J. D. (2002). *The Picturesque Garden in Europe*. Londres: Thames&Hudson.
- Jardim, M. do R. (2016). Fotografias de S.M. a Rainha D. Maria Pia. In *Um Olhar Real. Obra artística da Rainha D. Maria Pia* [Catálogo da exposição homónima] (pp. 167-181). Lisboa: INCM e Palácio da Ajuda.

- Leandro, S. (2011). Boa figura, má figura, sem figura: Mulheres artistas no tempo da 1ª República. In Z. O. Castro; J. Esteves & N. Monteiro (Eds.), *Mulheres na Primeira República. Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 271-318). Lisboa: Edições Colibri.
- Lopes, M. A. (2011). *Rainhas que o povo amou. Estefânia de Hohenzollern. Maria Pia de Saboia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Martins, C. (2005). Arendt: a perspectiva feminina do espaço público? In *Livro de Atas do 4º Congresso da Sopcom* (pp. 701-711). Covilhã: Labcom.
- McLaughlin, L. (2004). Para além das “esferas separadas”: o feminismo e o debate dos estudos culturais/ economia política. In M. J. Silveirinha (Ed.), *As Mulheres e os Media* (pp. 97-122). Lisboa: Livros Horizonte.
- Mendes Flores, T. (2016) A paisagem pitoresca e o daguerreótipo no pensamento geográfico de Alexander Von Humboldt. *Ponto de Acesso*, 10(3), 4-20.
- Mitchell, W.C.T. (1995, dezembro). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII(4), 540-544.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Nameghy, K. M. & González, C. P. (2013). From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930's. *History of Photography*, 37(1), 48-73.
- Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art (1890, 2 de junho). *New York Times*, p. 8.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power, and Other Essays*. Nova Iorque: Harper&Row.
- Pallier, J. (2006). *Maria Pia: a mulher que queria ser rainha*. Lisboa: Bertrand Editores.
- Pavão, J. M. & Cerqueira, J. (2007). *Maria Pia: Rainha e mulher*. Mirandela: João Azevedo Editor.
- Pollock, G. (1987). *Vision and Difference. Feminism, Fertility and Histories of Art*. Massachusetts: Methuen Publishing.
- Rosenblum, N. (1994). *History of Women Photographers*. Nova Iorque: Abbeville Press.
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal-1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Silva, J. P. N. da (1865), *Descrição artística das novas salas do Real Paço d'Ajuda (Obras mandadas executar por Sua Magestade a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus Reais Aposentos)*. Lisboa: Thypographia Portuguesa.
- Silva, R. H. da & Monge, M. de J. (2007). *1863-1908, El-Rei Dom Carlos, pintor*. Caxias: Fundação Casa de Bragança.
- Smith, L. (2015). A Royal Passion: Queen Victoria and Photography. *History of Photography*, 39(2), 196-198. doi: 10.1080/03087298.2015.1030182
- Tavares, E. & Medeiros, M. (2015). *Tesouros da fotografia portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições do MNAC.
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Lisboa: Texto Editores.
- Vaz, J. (2016). D. Maria Pia de Saboia. Um olhar real. In *Um Olhar Real. Obra artística da Rainha D. Maria Pia. Catálogo da exposição homónima* (pp. 11-146). Lisboa: INCM e Palácio da Ajuda.

Vicente, A. P. (1988). *D. Maria Pia e os seus fotógrafos*. S.l.: s.n. Cota da Biblioteca Nacional nº18776.

Vicente, F. L. (2012). *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena.

Vicente, F. L. (Ed.) (2016). *Aurélia de Sousa. Mulher artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta da China.

Wells, L. (2003). *The Photography Reader*. Londres: Routledge.

Women Who Press the Button (1893, 1 de outubro). *New York Times*, p. 18.

Woolf, V. (1931). *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press.

FINANCIAMENTO:

Bolsa de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/72321/2010).

NOTA BIOGRÁFICA

Teresa Mendes Flores é doutorada em ciências da comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (2010). É professora auxiliar na Escola de Comunicação, Artes, Arquitetura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona desde 1997 e investigadora no CIC.Digital-Pólo FCSH. Investiga nas áreas da fotografia, cinema, cultura visual e estudos de género. Como bolseira de pós-doutoramento, desenvolve uma pesquisa sobre as fotografias produzidas no contexto das expedições científicas portuguesas a África, no final do século XIX. Publicou o livro *Cinema e Experiência Moderna* (Minerva, Coimbra, 2007) e co-editou o livro *Photography and Cinema. Fifty Years of Chris Marker's La Jetée* (British Schollars 2015). Integra a equipa editorial da coleção de livros *Media e Jornalismo* e da *Revista de Comunicação e Linguagens*. É Vice-Presidente do CECL e membro da Direção da Associação Ibérica de Semiótica.

E-mail: teresa.flores@sapo.pt

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Avenida do Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa, Portugal

* Submetido: 15-08-2017

* Aceite: 30-09-2017

MARIA PIA FECIT / BY MARIA PIA: THE OBSERVED AND THE OBSERVER. SOME REFLECTIONS ON GENDER ISSUES CONSIDERING THE CASE OF QUEEN MARIA PIA, THE PHOTOGRAPHER

Teresa Mendes Flores

ABSTRACT

This article discusses some aspects of the status of women amateur photographers during the turn of the 19th to 20th centuries, considering the case of the Portuguese Queen Maria Pia of Savoy (1847-1911). We acknowledge the difficulties of making the historiography of women photographers in Portugal, due to the scarcity of sources and archives, and the lack of questions about these absences and their reasons. These facts have contributed to a history of photography in Portugal that consists of a succession of male names of “great photographers”. Asking questions about “the other half”, as well as broadening conceptions of photography to include the diversity of their practices may contribute to highlight the gender constructions raised by photographic practice. It also will help to understand the factors contributing to the limited access of Portuguese women to this practice and the lack of their public visibility, during this period.

KEYWORDS

Maria Pia; amateur photographers; gender; visual culture; history of Portuguese photography

RESUMO

Este artigo discute alguns aspetos do estatuto das mulheres fotógrafas amadoras durante a viragem do século XIX para o século XX, a partir do caso da rainha portuguesa Maria Pia de Sabóia (1847-1911). Verificamos as dificuldades de proceder a esta historiografia de mulheres fotógrafas em Portugal, pela escassez de fontes e arquivos, e pela falta de interrogações sobre estas ausências e as suas razões. Estes factos têm contribuído para uma história da fotografia portuguesa que consiste numa sucessão de nomes masculinos de “grandes fotógrafos”. Colocar questões sobre “a outra metade”, alargar conceções de fotografia e incluir a diversidade das suas práticas poderá contribuir para percebermos as construções de género suscitadas pela prática fotográfica e as razões que dificultaram, neste período, o acesso das mulheres portuguesas a esta prática e à sua visibilidade pública.

PALAVRAS-CHAVE

Maria Pia; fotógrafas amadoras; género; cultura visual; história da fotografia portuguesa

But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has that got to do with a room of one's own? (...) A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction. (Virginia Woolf, 1931, p. 5)

Maria Pia de Sabóia (1847-1911)¹ would not have lacked a room of her own, to devote herself to the arts. Her status as a queen gave her the right to these chambers, described in great detail, in February 1865, by the architect responsible for the works of redecoration at Ajuda Palace. Also a photographer, Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) spoke in glowing terms about the good taste of Maria Pia: “let us admire what there is of more charming, rich and of better taste, penetrating in the chambers of her majesty the queen” (Silva, 1865). The architect does not describe, in this text, the painting studio of the queen, on the top floor, or the cabinets and several rooms of storage, adjoining these spaces, where she kept mixed together both the painting and the photographic materials². On the other hand, a certain economic independence was the result of her status as a monarch, with an annual income attributed to her own royal house and an administrative manager under her responsibility. In the archives of Ajuda Palace, there are several invoices of the acquisitions of the queen, where the expensive materials for painting and photography are included (cameras, coated glass plates, chemicals, laboratory accessories, etc.). All materials were acquired at the most important commercial houses, both Portuguese and foreign (Andrade, 2011; Garden, 2016). Maria Pia was an amateur painter and photographer, like several members of her family. However, her images have rarely been seen outside of domestic circuits.

Despite satisfying two of the basic conditions (privacy and economic independence) a woman should attend to develop an artistic activity, according to Virginia Woolf – anyone, actually – , Maria Pia was never recognized as a “Queen-artist”. Something that, despite various constraints, his son, the King D. Carlos, got³. In the field of photography, Maria Pia achieved a certain notoriety by participating at least in one photography exhibition. In this occasion, she obtained a prize (out of competition) and some attention from the press. It was the *I National Exhibition of Amateur Photographers* that was

¹ Maria Pia of Savoy (1847-1911), fifth daughter of Victor Manuel (1820-1878), king of Sardinia, and of Maria Adelaide of Habsburg Lorraine (1822-1855), archi duchess of Austria, was born in Turin the 16th of October 1847. Married in this city, by power of attorney, with the king D. Luís I of Portugal, on the 27th of September 1862. The young queen, aged 14, arrives in Lisbon on October 5 of that year to the religious marriage in the church of São Domingos, near Rossio. She will live in Portugal during 48 years. She will go back to Italy after the establishment of the Republic, precisely the 5 of October of 1910. She will die in the following year.

² Did it not yet exist on that date? Be that as it may the painting studio will be part of the Palace, and it is described by Maria do Rosário Jardim which refers to the material of painting and photography inventoried in the Impounding of Goods, carried out by the republic between 1910 and 1913 (Jardim, 2016, p. 180).

³ The art historians Raquel Henriques da Silva and Maria de Jesus Monge devote a book to the painting of the king D. Carlos (Silva & Monk, 2007). The authors open the text, precisely documenting how the Portuguese king gained recognition in its own time. They write: “considering that D. Carlos is an important figure of Portuguese naturalism – with equivalent expertise as those personalities of his age, enshrined by Carlos Reis or Veloso Salgado – is not exactly a novelty. In the years 1890, when he participated systematically in the exhibitions of Grémio Artístico, the quality and originality of his paintings have been recognized by all sectors of the critic” (Silva & Monge, 2007, p. 13). This does not mean that his status as a king was not regarded with strangeness: “about Your Royal Highness D. Carlos, I said last year that he exhibited his watercolours, not as an artist but as a king (...) With the pastels, however, that he now exhibited, the king showed me that with those such transcendent and philosophical considerations, I made myself a fool, I streak!” (quoted in Silva & Monge, 2007, p. 15).

held in the main hall of the Society of Geography, in Lisbon, between 31 December 1899 and January 22, 1900.

However, it was necessary to wait 116 years since that date, so that her “artistic work”, thus assumed and identified, was presented in an exhibition. It was the I National Exhibition of Amateur Photographers that was held in the main hall of the Society of Geography, in Lisbon, between 31 December 1899 and January 22, 1900. As stated by its director, José Alberto Ribeiro, “this is (...) a collection that is virtually unknown, such as the artist whom we now show in an unique facet and at the same time revealing the artistic sensibility of the monarch and of the immense estate left in the Palace of Ajuda at the moment of the establishment of the Republic in 1910” (AA.VV., 2016, p. 9).

In this text, dedicated to the topic of photography and gender, I intend to approach the practice of Maria Pia as a photographer to ask a few questions about the persistent invisibility to which women artists and photographers are devoted to⁴. For this, it will be important to determine the role played by women in photography during the late 19th century to early 20th century. It will be also of great interest to determine which conditions have benefited and which have harmed women’s development and visibility as photographers, both in Portugal and in Europe and North America.

It will also be relevant to put in question the scientific paradigms underneath the history of photography that, in Portugal, have enabled such an absence without even noticing it. If we admit that there were not any women photographers, what are the reasons for that? If, on the contrary, they existed, where are they? Who were they?

The feminist movements have pointed out these issues which contributed to the development of a critical perspective in the social sciences. A feminist approach questions the reasons for the absence of female protagonists in social, cultural and even psychological terms (Vicent, 2012).

Feminist approaches, in their diversity (Tavares, 2011), do not advocate the supremacy of women over men (it is still necessary to clarify!). Their aim is to contribute to gender equality within the various fields of action. This goal implied a criticism of the unquestioned notions of subject and object of knowledge. Before feminist criticism, especially before the “second-wave” feminists of the 1960s and 1970s, these were notions practically considered to be instances “without gender”—that is, falling on the norm of “the universal masculinity” (Collin, 2010). By the action of feminist movements, in a critical context marked by Marxism, post-structuralism and psychoanalysis, the various social sciences have had to direct their attention to the phenomenon of the social and historical constitution of gender and subjectivities, and to politicize their own places as scientific knowledges (Nochlin, 1988; Pollock, 1987; Mulvey, 1989). It is in this context that the issues of visibility and visual culture also emerge as constituent elements of subjectivity and gender. Questions such as “who looks?”, “who has the right to look?”, “who is seen?”, “how are the powers of seeing and being seen distributed?”, “what can one

⁴ The estate of Maria Pia is not yet catalogued so as to be consulted by the public. I’ve resorted to images that are accessible in the database MatrizPix and to the catalog of the exhibition referred to. I thank the author Maria do Rosário Jardim for the precious information of her article. She mentions the existence by the time of the republican inventory of about 300 photographs attributed to the queen.

see and show?” or “what should we hide?” also have a gender. These questions were at the origin of this discipline – or indiscipline, as W. J. T. Mitchell (1995) puts it. They contributed to implement a critical overview of the history of photography and of the optical media (Naomi, 1994; Wells, 2003; Nameghy & González, 2013).

WHOM DOES NOT SHOW, WILL NOT BE REMEMBERED: THE DIFFICULTIES OF A CRITICAL HISTORY OF PORTUGUESE PHOTOGRAPHY.

Although women’s studies in Portugal have progressed in various fields, their influence is much mitigated in the historiography of photography. The issues of gender, instead of being received as valid, are often a cause of devaluation, denial, and even irritation.

The generalist history of reference in Portuguese historiography of photography is António Sena’s *History of the Photographic Image in Portugal-1839-1997*, published in 1998. In this text the vast majority of the authors referred to are men. The same goes with regard to images published. Throughout the work, 16 women photographers are referred to (in the main text), among hundreds of male authors. Of these women photographers, four are contemporary foreign photographers (Margaret Monk; also film maker Agnes Varda; Sabine Weiss, and Alma Lavenson) and eight are Portuguese: Helena Almeida (n. 1934), Maria Madalena Soares de Azevedo, Auzenda Coelho de Castro, Alice Gentil Martins, Inês Gonçalves (n. 1964), Teresa Siza (n. 1948) and Júlia Ventura (n. 1952). Only Helena Almeida’s work is published with three series of images (*Painting Inhabited*, 1977: Sena, 1998, pp. 312; *Drawing Inhabited*, 1976: Sena, 1998, pp. 315; *La Maison*, 1984: Sena, 1998, p. 318). We can add a 17th name, if one includes the scientific image published on page 353, by the scientist Hanna Damásio (n. 1943).

The names referred concerning photographers of the 19th and early 20th centuries, include only four women: Madame Fritz, Margarida Relvas (1867-1930), Maria Pia (1847-1911), and Maria da Conceição Lemos de Magalhães (1863-1949). Three images by this author were published, probably from António Sena’s own collection, who seems to appreciate them, particularly. All three photographs were from 1908 (*Urban Village*: Sena, 1998, p.194; *Effects of Cloud*: Sena, 1998, p. 207, and *In the Threshing-floor*: Sena, 1998, p. 217)⁵. Given the temporal frame, the recent book *Treasures of Portuguese Photography of the 19th Century*, by Emília Tavares and Margarida Medeiros (2015), only mention and publish photographs by Maria Pia and Margarida Relvas. Gender issues were not raised about this striking unbalance. Even if it were to acknowledge that there were not women photographers.

In fact, to António Sena and according to his vast archive-collection of Portuguese photography, the practice of photography did not proliferate among Portuguese women, up to the 2nd World War, since:

⁵ In 294 illustrations published in this book, only seven images have women authors. A percentage of 2.3%. Many people argue, probably with good reason, that gender should not be a criterion for the selection of meaningful images to any history. However, it is striking to notice that choices with “no gender criterion” often choose a majority of male authors as something “natural”. This unbalance deserves to be debated.

Maria da Conceição Lemos de Magalhães is a rare case, until 1940, of a woman linked to photography in Portugal, [in addition to Madame Fritz, 90 years before]. Let us explain that her activity has developed since 1905 until about 1915, and it was not limited to the simple push of the button of the machine. On the contrary, she was interested by its treatment in the laboratory and she dedicated herself to the study of the chemistry of photography. Her proximity to the pictorial work of her contemporary, Aurélia de Sousa (1866-1922), is not unlikely (...). The images contaminate each other. (Sena, 1998, p. 217)

It is understood, by the excerpt, that the author was sensitive to the issue of women photographers, since he raises the issue and recognizes that virtually they did not exist and were “a rare case”. However, it is curious that the author felt the need to add an explanation: it goes more or less in the sense of evidencing that we are faced with a woman who is a “true photographer”, since she “did not limit herself to the simple push of a button”. We can conclude that the need for this clarification is only justified in the face of the common (?) expectation that Portuguese women would be limited to the “pushing” of buttons. In the plenty of cases of male authors appearing in this book, this addition is not considered necessary. It is evident that the comment of António Sena intends to praise the work of this photographer. On the whole, he seems to suggest, then, that women would only have a home practice.

And if, as he stated, things have changed in Portugal after the Second World War, how can one justify the persistent rarity of female photographers referred to in his book as significant since then?

António Sena undertook an extraordinary work of fixing of documentary sources. However, he focused on the public dimension of photography. He does not mention the private use of photographic albums and private images, family snapshots and other dimensions of photographic popular culture. A modernist conception of photography and of the photographer as an artists is prevalent, benefiting a discourse on the essential and distinctive features of the media. As Rosenblum (1994) puts it, playing with the English word, this book also conforms to the idea that we are facing an “His”- “story”: a story of him or them .

History must be documented. In the case of this book, the documents used were fundamentally related to the practices of public display, whether in exhibitions or in the magazines. It ends up speaking mostly of the names that were also spoken in each historical period. Whom did not show, was not remembered! Furthermore, the market of ancient photography also values the most well known names, which are those who were most talked about and commented upon. The most well established authorships and the most recognized ones (by historiography) also constituted, until recently, the main criterion of formation of the public archives of photography, contributing to the perpetuation of their male façade.

Thus, considering new sources and concepts of photography, including private family archives, poor and formatted pictures, including those produced for the masses,

etc., as a result of an increasing popular culture, will probably help to uncover more women photographers. In addition, it is worth to look at the old sources with new eyes and new questions⁶.

Even admitting that Sena is right to consider that women photographers were rare or non-existent, given the masculinity of the archives, it is always necessary to question the policies of visibility that structured these practices of vision and the discursive formations of the archives, as active phenomena in the social construction of gender, of ethnic and class identities to each and every one. On these social processes must histories be attentive.

MADE BY MARIA PIA

Maria Pia is one of the few authors mentioned in the History of the Photographic Image in Portugal (op. cit.), and this happens due to her participation in the *I National Exhibition of Amateur Photographers*, in 1899, already referred to. On this date it is likely that she already devoted herself to photography at least for a decade. According to Maria do Rosário Jardim, the first signed prints that are now in the collection of the Ajuda Palace, date from 1892 (Jardim, 2016, p. 170) (Figure 1). In addition, the notebooks of the servants of Queen Maria Pia document her regular photographic activity soon after 1889, the year of the death of D. Luís. Her status changes at this time and so does her availability, that increases.



Figure 1: Sintra, Palácio da Vila, Maria Pia, 1892. Gelatin and Silver Print on paper, 20,9x15,7 cm. Inv. PNA 62334
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Luísa Oliveira

Time is an important factor for any artistic creation and to photography in particular. Photography is always associated with more or less long tours and to a certain *flânerie*, a form of wandering fast gaze that was in fashion at the time.

⁶ A recent exhibition was held showing the photographic albums of Portuguese Queen D. Amelia (AA.VV., 2015).

Her education was, of course, highly taken care of and is profusely documented (Vaz, 2016). It's not the same as to her learning of photography. But, as well as she had private tutors for drawing and painting, a frequent situation among men and women of her class, the same might have happened to the learning of photography. It is known that D. Luís had a professor of photography⁷.

It also seems clear that this learning of photography arises in the context of her activity as a plastic amateur artist. This category of amateur was in part due to the fact that learning was done at home by private tutors. But it also was in tune with the universe that was assigned to women: the private sphere. Sandra Leandro writes about the women artists of the early 20th century and refers to the role that the arts played in the education of the rich women, as a form of status: “it was the practice of feminine gift very suitable to ladies with possessions, it was a way to figure and make figure, adding presence and perhaps personality – a mode of women’s presentation to society” (Leandro, 2011, p. 272).

Even though this was the social meaning, somewhat limited, which led women to training opportunities, the truth is that many of them, as Maria Pia, took this opportunity to develop with the arts a genuine and serious relationship (Figures 2 and 3). Even though never becoming professional artists. However, in both the traditional arts and the photographic art the status of amateur was very well praised and had its own circuits of exhibition and display.

“Maria Pia ...fecit”, or simply “MP F” is the signature that is inscribed in pencil on the back of many of the photographic prints of Maria Pia preserved in her estate at Palácio da Ajuda. This care with the signatures highlights the appreciation given to photography and expresses the importance that she assigns to it as an independent art. It also allows us to consider that Maria Pia did not profess, most probably, the famous position of the French poet Baudelaire, for whom photography should be merely a technical helper, “handmaid of the arts and sciences” (Baudelaire, 1987).

In several cases, Maria Pia adds the date and the location, identifies the initials of the people photographed, indicates the number of copies and what to do with them. She writes down processing information for the image and their specific conditions. According to Maria do Rosário Jardim these notes show that “Maria Pia participated in and managed with care all stages of the process of photography” (Jardim, 2016, pp. 170- 171). It is also known at least one photographic laboratory, at the Chalet Royal, in Estoril.

⁷ *Diário de Notícias*, July 1874: “the royal family is in Queluz, where the Queen is dedicated to sculpture [...] and D. Luís is dedicated to photography under the direction of the photographer Oliveira” (quoted in Jardim, 2016, p. 170).

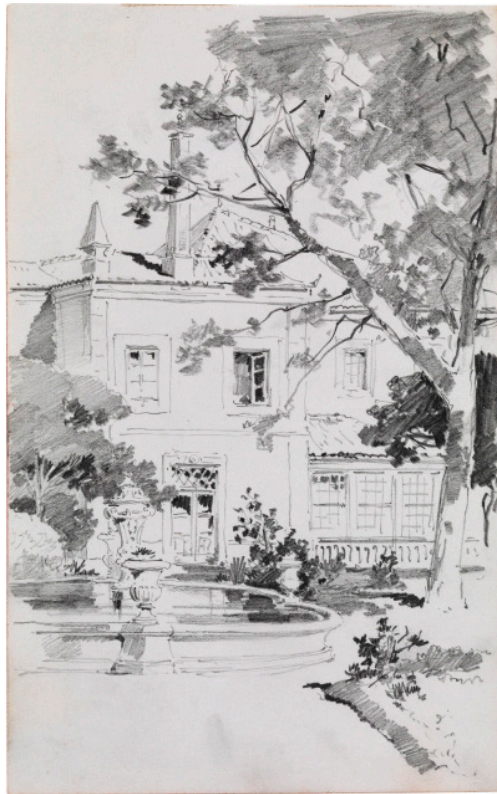


Figure 2: The Palace with a water tank, Maria Pia, 1887-1889. Gelatin and Silver Print on paper, 14 x 22,7 cm. Inv. PNA 58279/19
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic reproduction by José Paulo Ruas

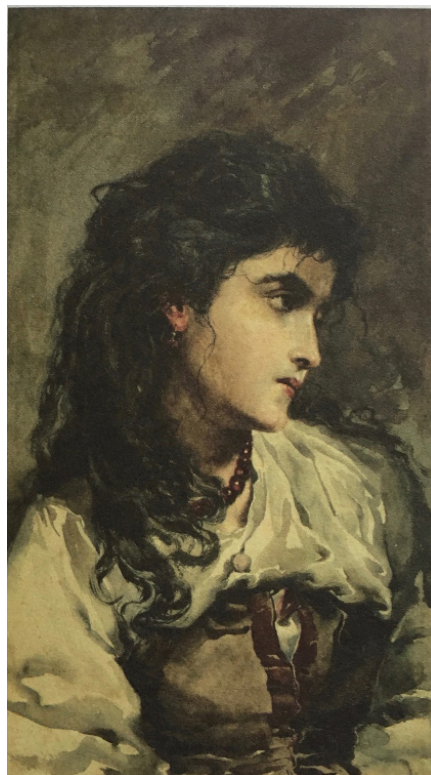


Figure 3: *Gipsy*, Maria Pia, undated. Watercolour on paper, 45,6x25,3 cm. Inv. PNA 4656
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Maria Teresa Flores

MARIA PIA...IN THE LAB?

There is no doubt that the King D. Carlos used this laboratory. However, some questions have been raised about whether Maria Pia has used it or not. Maybe due to her status as queen, Maria do Carmo Rebello de Andrade wrote on the photo biography of Maria Pia, that: “we can’t imagine Lady Maria Pia in these laboratory work. Certainly only D. Carlos made developments” (Andrade, 2011, p. 165). But, why “can’t we imagine?”. The knowledge and the opportunity did not lack to Maria Pia. This knowledge is assumed taking into account the literature on photography that the queen usually bought⁸. The opportunity is linked to the social context of the time. It was widespread among the amateur photographers, including the aristocrats, the dedication to all phases of the process.

It is true that, at this period, we have already assisted to a strong industrialization of many procedures of photographic practice. This was an important factor leading to the huge expansion of the sector, including in Portugal⁹. To buy previously sensitised plates to do the exposures and papers to the printings has become standard practice, and a very advantageous one. However, among those who developed artistic ambitions, or simply demanded higher quality of their images, the common desire was to control development and printing of those images.

These seems to have not been different for amateur photographers. At least among English and American women developing and printing were common practices. We can tell it bearing in mind the debate opened up by the newspapers, such as *Photographic News*, *Eye* and *American Amateur Photographer*, in December 1889, about the convenience to admit or not women in the photo clubs.

The vast majority of these clubs accepted women as members, but some refused them on the grounds, among other objections, that it would be a prejudice to the reputation of ladies to share the laboratory with men who were not their husbands. Moreover, that it would oblige the male members to change their behaviours, seeing themselves obliged not to drink, smoke nor using inappropriate language.

Catherine Weed Barnes (1851-1913), a member of the Society of Amateur Photographers of New York, and an activist of the rights of women photographers, responds to this by defending equality:

does that gentleman consider a photographic club a place which cannot be frequented by ladies without loss of self-respect or the respect of others? Does such a reflection bear more heavily on one sex than on the other? The gentleman does not say that ladies do not do good work, but he wishes to

⁸ Maria do Rosário Jardim refers to in her article, “the access to journals and reference manuals, including (...) the well-known General Treaty of Photography Theoretical and Practical, 1891, by Arnaldo Fonseca, or foreign authors like Alphonso Davanne, *La Photographie: traité théorique et pratique*, 1886-1888, P. Fabre-Domergue, *Guide du Photographe et de l amateur photographe*, 1888” (Jardim, 2016, p.170)

⁹ In the first issue of the fourth year of publication of the journal *Echo Photographico*, Soares d’Andrade, its director, thanks to the journal’s subscribers for their fidelity. He comments that there were about 3 thousands subscribers: “which among the three thousands subscribers that have followed us up to today, will not accompany us in this beautiful crusade which with so much punctuality we have achieved, thanks to this wonderful protection, very unusual in our uncultivated country (...)?” (Editorial, 1909, p. 2)

refuse them the advantages he confesses as necessary for his own sex. They may work, but must do it by the hardest way, and lose the mental attrition possessed by their brothers. This work in no sense derogates from womanly dignity, and the laborer is just as worthy of her as his hire. (Barnes, 1889, p. 224)

From her own experience, it is clear that it was common for women to enter the laboratory. Being able to use the lab of the clubs was one of the advantages of becoming a member. Barnes writes:

in my own experience I have found that those gentlemen who happened to be in the dark-room at the same time as myself seemed to feel it no trouble to lay aside their cigars and remove their hats while I remained in the room. In other words, they did not find it difficult to act like gentlemen. (Barnes, 1889, p. 223)

And she adds:

photography is a peculiarly suitable work for ladies (...) Let them get needful information and practical help wherever they can, and there are societies which are willing to give it. I say, therefore, to all societies, to give us a fair field and no favor; let us win our spurs side by side with our brothers, and the result thus gained will be worth all the trouble required. The day is coming, and will soon be here, when only one question will be asked as to any photographic work – “Is it well done?”. (Barnes, 1889, p. 224)

The participation of women in all phases of the photographic process is also mentioned in a news story from the *New York Times*, in June 1890:

the large number of girls who have caught the photographic craze this Spring is noticeable. Girls leveling tripod cameras or pressing the button on detective and hand cameras are a frequent sight in the Park and out in the suburbs of the city. Many of them are going into the subject of photography with a commendable zeal, and are not content with simply working the camera, but are developing the plates and even making various developing solutions. (Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art, 1890, p. 8)

In another article with the suggestive title “Women Who Press the Button”, the same journal indicated the reasons for this zeal: “the most successful women do all the work – developing, printing, etc. – themselves, because different plates require different treatment, according to the length of time they have been exposed – which is, of course, best known to the one who takes the picture” (Women Who Press the Button, 1893, p. 18).

By contrast, the Portuguese newspaper *Echo Photographico* (1906-1913), in an article entitled “Woman and photography” (A mulher e a fotografia, 1909, pp. 18-19), protests

against the delay of the country, because it is not common to see in Portugal, women with cameras in tow. Interestingly, the news also refers to the inappropriate language of men towards an English woman photographer that was passing in the streets of Lisbon:

in this land, unfortunately, when you see someone with a photographic camera, there is no gawk that does not look, nor stupid who does not play his saying: “will you take my picture ?”. When we see this “miss” we are immediately reminded that for a Portuguese lady the possession of such a camera would be something extraordinary and never seen! (A mulher e a fotografia, 1909, pp. 18-19)

However, being the Portuguese royal family moulded by foreign influences, and being it so common among foreigner women to participate in all phases of the photographic process, it would not seem strange that Maria Pia would also follow the example and work her images in the laboratory, by herself. Even if she is an aristocrat. This social condition gave her, moreover, the privilege of having her own lab and not be, therefore, subject to any such constraints.

AN ACTIVITY “PECULIARLY SUITED TO WOMEN”

Although a technological activity, photography was from the beginning seen as appropriate to women. Maybe because it was considered comparatively easier than the other arts, or because it was perceived as being closest to the applied arts and crafts, as a branch of the graphic arts, photography was seen as appropriate to women. Furthermore, because it was seen as something related to contemplative activities, such as walking in nature “to contemplate the views” which were part of upper class education. These walks “through nature” shaped the education of aristocrats, both men and women, since the 18th century (Hunt, 2002). It was common to bring along to these walks such devices as *cameras obscure* and Claude Glasses, that allowed the transformation of any place into a more vivid and spectacular image. From 1804 onward, the year of its invention, the use of *cameras lucidas* of Wollaston (1766-1828) became common, in order to assist in the drawings. So, drawing was encouraged to record observations and as a way to educate aesthetic taste, which took Nature as the only virtuous model. All these technical devices were helpful to improve observation and increase knowledge of nature, with both scientific and aesthetic implications (Mendes Flores, 2016). It is in the wake of this tradition that photography was invented. In the same *New York Times* article of 1890, quoted above, the same idea was highlighted:

habits of observation are often implanted in the mind by picture taking that would never have been gained but from its practice. The work is clean and healthful. The outdoor tramps in search of the beautiful and the artistic in nature are invigorating and strength-building, while the development of plates requires care and close attention. (Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art, 1890, p. 8)

Recent works (mainly foreign) have underlined the important role of women since the beginning of photography. Examples are Constance Fox Talbot (1811-1880), the wife of the English inventor, and a large group of women of that family; Genevieve-Elizabeth Disdéri (1817-1878), the wife of the famous inventor of the Carte-de-visit, or the botany Anne Atkins (1799-1871). In addition to the pioneers, from early on, several women were established in their own name or, more often, in partnership with their husbands, as professional photographers. Widows who have taken over photographic studios, and were themselves photographers; large groups of women which exercised as laboratory workers, performing the different repetitive tasks within professional studios, etc, are many other dimensions of this relationship of women with photography.

In Portugal, we should refer to the research of Cátia Salvado Fonseca (2016), about the role of Relvas family, highlighting the role of Margarida Relvas. In the area of professionals, Maria E. R. Campos, advertised herself, since 1888, as the first women photographer, with a studio on the Calçada do Duque, nº 18, Lisbon.

Margaret Denny has investigated these cases in the United Kingdom and the USA. Denny concludes that, at least in the Anglo-Saxon context, “although women were not in equal footing with their male counterparts, women photographers resisted gender expectations and went beyond assumed separated spheres” (Denny, 2009, p. 802).

The support that Queen Victoria gave to photography is generally considered influential for the adoption of the new image on the part of the aristocracy and the high bourgeoisie (Smith, 2015). The Portuguese royal family is one of those cases.

This is then, a taste that spread among the European elites. It manifested in the frequency of professional studios in order to have their portraits made. But the interest was also evident in the high numbers of the elite members that took photography as practitioners. Monarchies took political advantages of this activity, which they helped to nobilitate.

However, it is in pursuit of the landscape tradition, of knowledge and enjoyment of Nature, that we can understand the creative activity of Maria Pia. Estoril, Sintra and Cascais, are her preferred locations (Figures 4 and 5). The majority of her photographs represent this region, resulting from long tours, sometimes daily: “Your Royal Highness was in the garden with Queen Margaret, taking pictures” (Jardim, 2016, p.171); “after lunch Your Royal Highness was taking photographs”; or, “Your Royal Highness did not walk in bikes, she went out of Peninha at 7 o’clock, was taking photographs and came to Estoril at 9 hours p.m.” (Jardim, 2016, p. 174).



Figure 4: The Royal Palace of Estoril, Maria Pia, 1894. Gelatin and Silver Print on paper, 15,8x21 cm. Inv. PNA. 62263
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic reproduction by Luísa Oliveira



Figure 5: Sintra, The Moorish Castle, Maria Pia, 1893. Gelatin and Silver Print on paper, mounted on a cardboard.
Image: 15 x 20,6 cm; Cardboard: 21,3 x 28,4 cm. Inv. PNA 62600
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Luísa Oliveira

The adoption of the bicycle is one more element that reveals her modern attitude, that is, the taste for technical innovations, that she quickly adopts (Figure 6). Which also reflects her cosmopolitanism (Pallier, 2006; Peacock & Cerqueira, 2007; Lopes, 2011).

The association between photography and bicycling is another of the hallmarks of visual culture at the end of the 19th century. Both activities are considered “sports” and were both highly recommended for the ladies, whose time was to be occupied in uplifting activities for the soul (the careful observation, basis of all true knowledge) and the body (the physical exercise of biking or walking). And that would not be very difficult (a frequent argument). The popularity of the bicycle “to the ladies” appears in the 1880’s,

precisely with a type of bike, virtually identical to the contemporary models, the so-called “safety bicycle”, since it eliminated the disadvantages of the models of high wheels that easily fell.



Figure 6: Maria Pia riding her bike in the Palace of Queluz. Unknown Author. Gelatin and Silver Print on paper, mounted on a cardboard. Image: 15 x 20,6 cm; Cardboard: 21,3 x 28,4 cm. Inv. PNA 62600
Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Luísa Oliveira

The relationship between the two activities was promoted by special clubs: the Photo-Vélôs. The Photo-Veló-Club of Oporto published, in 1899, a Bulletin directed by Domingos Alvão (1872-1946). He also directed the Practical School of Photography of the Photo-Velo-Club – (whose headquarters were located at no. 120 of the Santa Catarina Street).

The newspaper *Echo Photographico*, had the sub-title “monthly Journal of photographic sport” and during the first years of publication had on its cover a young woman carrying a stereo camera, walking through a natural landscape in more practical clothes (Figure 7).

Despite this explicit appeal to women, that the cover of the newspaper seems to invite, between 1906 and 1910 (the years examined), we found only a mention of 3 women photographers. In the section “Gallery of Contemporary Amateurs”, an amateur photographer was presented each month¹⁰. The profile of two women photographers were published: Lady Maria C. Godinho and Nathalia Terra (Galeria de Amadores Contemporâneos: D. Maria C. Godinho, 1907, p. 19; Galeria de Amadores Contemporâneos: Nathalia Terra, 1908, p. 89, respectively). The third women photographer to appear in the pages of the *Echo Photographico*, was the author of an image published in the section dedicated to the dissemination of members’ works. The image is identified with the title “I am Tareco” by Lady Julia Gouveia Gonçalves, from Lisbon (Eu sou o tareco!, 1907, p. 76).

¹⁰ The section begins in issue 5, in October 1906, and lasts over 27 editions. It ends in issue 33, in February 1909. Among the 27 photographers presented, two were women (7,4%).

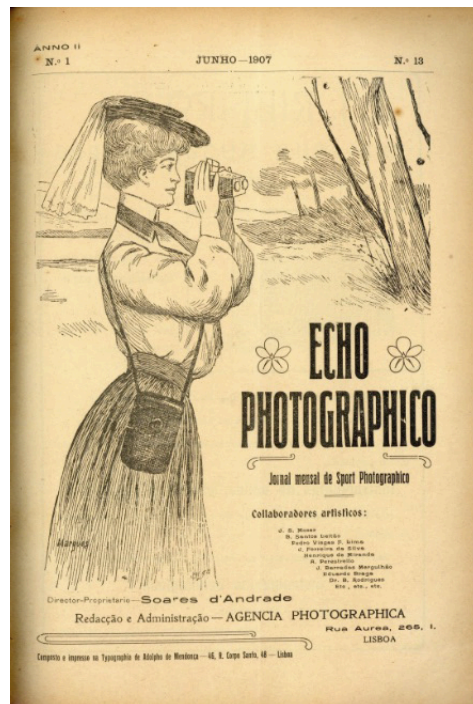


Figure 7: Cover of *Echo Photographico*. Illustration by Marques
 Source: *Echo Photographico*, *Jornal mensal de Sport Photographico*,
 1907, cover; Hemeroteca Municipal de Lisboa

The two authors referred to as “Ladies” were certainly members of the aristocracy. The father of Lady Maria C. Godinho is referred to as being also an amateur. Having a father who is an artist and photographer configures a typical case of women’s access to the arts. Nathalia Terra, from the Azores, is presented as a plastic artist. The case of the many visual artists that Sandra Leandro (2011) presents (about 36, during the few years of the 1st Republic), the majority was considered amateur. These artists constitute a group among which we may discover new women in photography, since it is likely that some of these painters were also using photography. That was precisely the case, recently studied, of the artist Aurélia de Sousa, from Oporto (Vicente, 2016). Alice Rey Colaço, a disciple of the naturalist Carlos Reis, is the author of some of the photographs known of his sister, the actress Amélia Rey Colaço (Barros, 2009). In turn, Virginia de Castro e Almeida wrote and produced films, founding the production company Fortuna Films. A versatile artist herself, would she have also experimented photography? (Leandro, 2011, p. 313).

An example of how photography was perceived during this period, arises from a news of 1905, in *Boletim Photographico*. Citing a news story published in *Diário de Notícias*, the Boletim informed that Queen Alexandra of England, in a recent visit to Portugal, was a “sport woman” of photography, whose images have contributed to avoid the fall of a bridge!¹¹

¹¹ The news, transcribed from *Diário de Notícias*, is the following: “with a complete education as a “Sport woman” Princess Alexandra is an amateur photographer. And their photos have prevented a tremendous catastrophe: The Princess Alexandra having taken a snapshot of a bridge in the district of Sandringham, noted in the printing that there was a tilt on the arc of the bridge. Although her camera was a very expensive device of precision she attributed it to the camera; repeating the snapshot she found the same slope. The Prince of Wales then sent a message to the Company and the engineers did an

To Maria Pia, as well as for many of the artists referred to by Leandro (2011), the visual arts would go beyond a mere recreation. But it was as an “useful occupation” that these activities were encouraged not only among women, but especially among them. Particularly, if they were aristocrats. They were those who had more economic means for such practices.

The photographs of Maria Pia which are accessible to the public, do not follow under the category of family and domestic photography, even if there are a few documenting the leisure activities of the group surrounding the queen. Maria Pia clearly privileged the landscape genre, representing both the fields and the seafronts. The representation of the sea was a famous genre known as “marines”, which was very appreciated in the painting of the time. The attention she gave to the monuments, to room interiors, and decorative details characteristic of the architecture, reveal her well educated look and taste (Figure 8). This taste is also evident with regard to the documentation of the people of the region. These representations were very much in tune with the taste of the painters of the time. These search for human “types”, turning peoples into the “others,” and into the “regional types”, emerge in accordance to the works of ethnography and anthropology, as well as the historiography of the time. These sciences were concerned with characterizing the natural landscapes and the cultural regions and countries, contributing to the affirmation of a nationalism trend that was, of course, dear to the monarchy.



Figure 8: Sintra, Palácio da Vila, Column Torsa in the Courtyard of the Nozzle (or Central plaza). Maria Pia, 1892.

Gelatin and Silver Print on paper, 18,1x12,9 cm. Inv. PNA. 61764

Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Luísa Oliveira

immediate survey and certified that the bridge threatened to ruin. Without the proper warning of the Princess Alexandra, the movements of the locomotive would certainly make it go down in the earth,” (A rainha de Inglaterra, amadora de photographia, 1905, p. 50).

At least in the sample of images accessible to the public, we have not identified a particular interest in the representation of urban spaces, nor an approach characterised by subjective or symbolist values. Maria Pia's most significant aesthetic influence seems to be the naturalist movement. Although the recent movement of Pictorialism may be considered a development of naturalism, it is distinguished from it due to the search for less documentary images benefiting a more openly interpretative view of the subjects. These subjective values were obtained through the use of pictorial effects that resulted in unique images, such as the use of the intentional blur, the scraping of the negatives, the prints experimenting with various pigmentations, the use of gum bichromated prints, platino-types, etc.. Which were all procedures that do not enter into the vocabulary of Maria Pia. In fact, this is congruent with what was happening in terms of aesthetics in the country.

THE EXHIBITION OF 1899

The critique of an aesthetic considered too traditional and little in tune with the latest international developments, was put forward by Arnaldo Fonseca in his article about the "I National Exhibition of Amateur Photographers", already referred to. This critical article was published in the *Boletim Photographico*.

This was one of the (only?) exhibits that Maria Pia has participated in. Maria Pia probably submitted 27 photos to this exhibition (Jardim, 2016, p. 180).

The criticism of Arnaldo Fonseca allows us to realize that the work of Maria Pia is inserted into the current practice in Portugal. It also makes evident what was expected from the amateur photographers, both men and women (these later, never mentioned): they were assigned with the role of avant-garde that, according to Arnaldo Fonseca, was not being fulfilled:

in all the exhibition what was used in a general way for printing the phototypes, were the common processes of gelatin-chloride and gelatin bromide. In platinum papers a very few dared to print. In bichromate I suppose that none. (...) Platinum papers developed in glycerine, and papers coated with arabic bichromated gum, offer a development, a *depouillement* with the brush, where certain values can be diminished and others stressed; (...) It can clearly give splendid results in modifying the stiffness and fatality attributed to photography. (...) Anyone also, with a single exception, explored purposely with the flou. On the contrary, the majority worried about sharpness, crushing sometimes the greater part of the work. (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 27)

"Landscapes and Marines" (Figure 9), as well as "Architecture and Monuments" are the top themes of the list of genres, highlighting their importance in the amateur practice¹².

¹² These statements confirm the news of *O Século*: "Landscapes and Marines are the dominant genres of the exhibition; and it is regrettable that in the vast majority of the first, there is a lack of the animation of the human figure" (quoted in *A rainha de Inglaterra, amadora de photographia*, 1905, p. 50)

Interior photography, a sub-theme of “Architecture”, is also popular. Portraits, genre scenes and orientalist works were also present in this edition. The *Boletim Fotografico* publishes one of the photos of Maria Pia, with a very recurrent subject of her images: the trees (Figure 10). But, she deserved little more than a protocol note by Arnaldo Fonseca: “Her M. the Queen Lady Maria Pia and his highness Prince Infant, expose four frames with some bright printings, especially in regard to the choice of subject; between them we highlight the *Guincho Beach*, where a wave grows under an atmosphere of beautiful clouds” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 20).

In contrast, the critic of the journal *Novidades* is very enthusiastic: “Her Majesty the queen Lady Maria Pia has superb photographs, representing the launching of a bridge in Tancos, several stretches of the palace of Cintra, and the beach of Cascais” (A Exposição Nacional de Photographias, 1899, s.p.). And broadly speaking about the work of the royal family, this critic states that they present “magnificent photographs by the sharpness, the distribution of light and by the choice of subject”. The newspaper *O Século* argues that photography is an art, and includes Maria Pia in the group of artists: “Who will deny that such a wave of the queen’s lady D. Maria Pia (...) are not products of the spirit and exquisite taste, of a temperament of an artist?” (Exposição nacional de photographia, 1900, p. 1).



Figure 9: Cascais, Cliffs and Fortification of Guia, Maria Pia, 1894. Gelatin and Silver Print on paper, 20,7 x 15,7 cm.
Inv. PNA. 62195

Source: The Ajuda National Palace, DGPC/ADF. Photographic Reproduction by Luísa Oliveira



Figure 10: *Boletim Photographico* with a photograph by Maria Pia, exhibited in the I National Exhibition of Amateur Photographers

Source: A exposição nacional de photographia, 1900, p. 28; Hemeroteca Municipal de Lisboa

There were “about 100 exhibitors applying to the exhibition” (Exposição nacional de photographia, 1900, p. 1), but “the exhibitors [approved] were (...) in number 52” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 26). Among which, in addition to Maria Pia, there is only another woman, D. Luiza Thomar, which received an honorable mention: “Lady Luiza Thomar exhibited photo miniatures and it was the only competitor that has approached this genre. Her photo miniatures, which were reproductions of paintings, are of a fancy coloured” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 26).

In any case, if the recognition of the work of Maria Pia seems to be genuine, the award of a gold medal, out-of-competition, seems to fit into the protocol obligations towards royal members¹³. The possibility of being regarded as a true artist is always guided by her status as a queen and a woman. Towards women photographers, there were abundant expressions of surprise (even if they were pleasant surprises). These expressions made evident the latent perceived conflict with the norm establishing a symbolic equivalent between being an artist and the male gender.

¹³ “We highlight, out of the contest, the exhibition of photographies of Your Royal Highness the King D. Carlos, Your Royal Highness Lady Maria Pia and Your Royal Highness Infant D. Affonso” (A exposição nacional de photographia, 1900, p. 19).

FINAL REMARKS

Since her own time, Maria Pia was seen as “someone who knows how to present herself as a queen”, someone who is naturalized as an object of the gaze, as an image herself. She was frequently described as making a huge public impact with “her elegant figure” at all public occasions on which she stood (Vicent, 1988). This positioning tended to be repeated and perhaps expanded in the historiography in general and also in the historiography of photography. An interest spreading among private photography collectors. This “appetite” for collecting Maria Pia’s images is justified by the increased circulation of images with the queen (when compared to the circulation of images produced by the queen), but also because this approach corresponds to the unquestionable expectations that linger on the visual.

In fact, in our histories it is this facet as a photographed object of the gaze, that has deserved more attention (Vicent, 1988; Andrade, 2011; Lopes, 2011). This does not happen by chance but because there is a cultural construction of the gaze that has gender. Let us remember “Blow up!”, Antonioni’s film, which illustrates expressively the definition of the photographer as being a man (and also, often, white) while those who were photographed were all (in the film, exclusively) women. As John Berger once wrote: “men act, women appear” (Berger, 1982, p. 51).

In monarchies the preponderance of the representation of the self is a rule, in the framework of the “representative public sphere” (Habermas, 1988), both for kings and for queens, princes and princesses. *Novidades* announced the opening of the 1899 exhibition in the following terms: “Lady Maria Pia dressed a very rich toilet, in purple velvet with trimmings of fur. The infant wore his uniform of lieutenant colonel of artillery” (A Exposição Nacional de Photographias, 1899, s.p.). The reporter’s attention did not forget to mention the public: “the galleries were crowded with ladies, that rose up, standing to the arrival of the royal family. At this moment, the look of the room was truly beautiful”. Who were these ladies? Would they be there only to see the kings and queens or were they truly interested in the photographic art? We are left to wonder.

The diversity of ways in which the queen Maria Pia was represented, and the multiplicity of authors and photographic studios she elected, make these images a theme of greater importance for the history of photography in Portugal. However, the same could be said of her artistic activities. These have been mentioned, but little shown and discussed. The absence of this other facet of Maria Pia as a producer of images, reveals still the difficulties of our historiography in confronting its own models of past construction and its difficulties in asking questions about the invisibility processes going on. Often this is the case when we deal with the activities of women. And as we can see, even when they are queens. ✍

Translated by Teresa Mendes Flores

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AA.VV. (2015). *Tirée par...A rainha D. Amélia e a fotografia*. Catálogo da exposição. Lisbon: Documenta.
- AA.VV. (2016) *Um Olhar Real. Obra artística da rainha D. Maria Pia - desenho, aguarela e fotografia*. Lisbon: Palácio Nacional da Ajuda e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- A exposição nacional de photographia (1900, February). *Boletim Photographico*, 2, pp. 17-29.
- A Exposição Nacional de Photographias (1899, 31st December). *Novidades*.
- A mulher e a fotografia (1909, February). *Echo Photographico*, 36, pp. 18-19.
- A rainha de Inglaterra, amadora de photographia (1905, April), *Boletim Photographico*, 64, p. 50.
- Andrade, M. do C. R. de (2011). *Maria Pia de Sabóia. Fotobiografia*. Lisbon: INCM and Instituto dos Museus e da Conservação/Palácio da Ajuda.
- Barnes, C. W. (1889, December) Why Ladies Should be Admitted to Membership in Photographic Societies. *The American Amateur Photographer*, 1(6), 223-224.
- Barros, J. L. (2009). *Amélia Rey Colaço: Fotobiografia*. Lisbon: Círculo de Leitores.
- Baudelaire, C. (1987). Lettre a M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859. In *Du Bon Usage de la Photographie: Une anthologie de textes* (pp. 27-35). Paris: Centre National de la Photographie.
- Berger, J. (1982). *Modos de Ver*. Lisbon: Edições 70.
- Collin, F. (2010). O feminino na filosofia pós-metafísica. In T. Joaquim (Ed.), *Masculinidades/Feminilidades* (pp. 17-25). Porto: Edições Afrontamento,
- Denny, M. (2009). Royals, Royalties and Remuneration: American and British Women Photographers in the Victorian Era. *Women's History Review*, Vol. 18, N^o5, 801-818.
- Denny, M. (2012). Catherine Weed Barnes Ward: Advocate for Victorian Women Photographers. *History of Photography*. 36(2), 156-171. doi: 10.1080/03087298.2012.654938
- Echo Photographico, Jornal Mensal de Sport Photographico (1907, June). *Echo Phographico*, 13, cover.
- Editorial (1909, January). *Echo Photographico*, 35, p. 2.
- Eu sou o tareco! (1907, March). *Echo Photographico*, 10, p. 76.
- Exposição nacional de photographia (1900, 14th January). *O Século*, p. 1.
- Fonseca, C. S. (2016). *Uma família de fotógrafos. Carlos e Margarida Relvas*. Lisbon: Chiado Editores.
- Galeria de Amadores Contemporâneos: D. Maria C. Godinho (1907, August). *Echo Photographico*, 15, p. 17.
- Galeria de Amadores Contemporâneos: Nathalia Terra (1908, May). *Echo Photographico*, 24, p. 89.
- Habermas, J. (1988). *L'espace publique. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la bourgeoisie*. Paris: Payot.
- Hunt, J. D. (2002). *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames&Hudson.

- Jardim, M. do R. (2016). Fotografias de S.M. a Rainha D. Maria Pia. In *Um Olhar Real. Obra artística da Rainha D. Maria Pia*. Catálogo da exposição homónima. (pp. 167-181). Lisbon: INCM and Palácio da Ajuda.
- Leandro, S. (2011). Boa figura, má figura, sem figura: Mulheres artistas no tempo da 1ª República. In Z. O. Castro, J. Esteves & N. Monteiro (Org.), *Mulheres na Primeira República. Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 271-318). Lisbon: Edições Colibri.
- Lopes, M. A. (2011). *Rainhas que o povo amou. Estefânia de Hohenzollern. Maria Pia de Saboia*. Lisbon: Círculo de Leitores.
- Martins, C. (2005). Arendt: a perspectiva feminina do espaço público?. In *Livro de Atas do 4º Congresso da SOPCOM* (pp. 701-711). Covilhã: Labcom.
- McLaughlin, L. (2004). Para além das 'esferas separadas': o feminismo e o debate dos estudos culturais/ economia política. In M. J. Silveirinha (Ed.), *As Mulheres e os Media* (pp. 97-122). Lisbon: Livros Horizonte.
- Mendes Flores, T. (2016) A paisagem pitoresca e o daguerreótipo no pensamento geográfico de Alexander Von Humboldt. *Ponto de Acesso*, 10(3), 4-20.
- Mitchell, W.C.T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII(4), 540-544.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nameghy, K. M. & González, C. P. (2013). From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930's. *History of Photography*. 37(1), 48-73.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power, and Other Essays*. New York: Harper&Row.
- Pallier, J. (2006). *Maria Pia: a mulher que queria ser rainha*. Lisbon: Bertrand Editores.
- Pavão, J. M. & Cerqueira, J. (2007). *Maria Pia: Rainha e mulher*. Mirandela: João Azevedo Editor.
- Photographers at Work, Young Women Becoming Enthusiastic Over the Art (1890, 2nd June). *New York Times*, p. 8.
- Pollock, G. (1987). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Massachusetts: Methuen Publishing.
- Rosenblum, N. (1994). *History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press.
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal-1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Silva, J. P. N. da (1865), *Descrição artística das novas salas do Real Paço d'Ajuda (Obras mandadas executar por Sua Magestade a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus Reais Aposentos)*. Lisbon: Thypographia Portuguesa.
- Silva, R. H. da & Monge, M. de J. (2007). 1863-1908, *El-Rei Dom Carlos, pintor*. Caxias: Fundação Casa de Bragança.
- Smith, L. (2015). A Royal Passion: Queen Victoria and Photography. *History of Photography*, 39(2), 196-198. doi: 10.1080/03087298.2015.1030182.
- Tavares, E. & Medeiros, M. (2015). *Tesouros da fotografia portuguesa do século XIX*. Lisbon: Edições do MNAC.
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Lisbon: Texto Editores.

Vaz, J. (2016). D. Maria Pia de Saboia. Um olhar real. In *Um Olhar Real. Obra artística da Rainha D. Maria Pia. Catálogo da exposição homónima* (pp. 11-146). Lisbon: INCM e Palácio da Ajuda.

Vicente, A. P. (1988). *D. Maria Pia e os seus fotógrafos*. S.l.: s.n..National Library Code: nº18776.

Vicente, F. L. (2012). *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisbon: Athena.

Vicente, F. L. (Ed.) (2016). *Aurélia de Sousa. Mulher artista (1866-1922)*. Lisbon: Tinta da China.

Wells, L. (2003). *The Photography Reader*. London: Routledge.

Women Who Press the Button (1893, 1st October). *New York Times*, p. 18.

Woolf, V. (1931). *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.

FINANCIAL SUPPORT:

Post-Doctoral Fellowship by Fondation for Science and Technology (SFRH/BPD/72321/2010).

BIOGRAPHICAL NOTE

Teresa Mendes Flores holds a Phd. in Communication Sciences by Universidade Nova de Lisboa (2010). She is Assistant Professor at ECATI, Universidade Lusófona since 1997 and is an integrated researcher at CIC.Digital-FCSH. She contributes in the fields of photography and film studies, Visual Culture and Gender Studies. She is a post-doctoral fellow conducting a research about the photographs produced during the 19th century Portuguese Scientific Expeditions to Africa. She published the book *Cinema e Experiência Moderna* (MinervaCoimbra, 2007) and co-edited *Photography and Cinema. Fifty Years of Chris Marker's La Jetée* (British Schollars 2015). She is part of the editorial team of the book collection *Media e Jornalismo* and the journal *Revista de Comunicação e Linguagens*. She is currently vice-president of CECL and a member of the Direction Board of the Iberian Association of Semiotics.

E-mail: teresa.flores@sapo.pt

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Avenida do Campo Grande, 376, 1749-024 Lisbon, Portugal

* Submitted: 15-08-2017

* Accepted: 30-09-2017

A MULHER BRASILEIRA: DA FOTOGRAFIA COLONIAL À FOTOGRAFIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Lorena Travassos

RESUMO

O presente trabalho se propõe a realizar uma análise inicial sobre a formação da imagem da mulher brasileira considerando o discurso historicamente construído e reforçado na fotografia colonial. Tal visualidade resiste através dos tempos, consistindo em uma forma de colonialismo contemporâneo por caracterizar-se como uma ação reducionista das identidades, em dissimulação de uma ideologia globalizada. A possibilidade de criação de paradoxo a esses discursos é analisada por meio da reflexão dos trabalhos de André Cepeda e Miguel Valle de Figueiredo, fotógrafos portugueses que possuem trabalhos fotográficos acerca da mulher brasileira. Nessas fotografias, a construção da mulher brasileira revelou discursos apoiados em percepções e experiências, como também em atribuições de valores generalizantes. Deste modo, concluiu-se que o entendimento sobre a imagem da mulher brasileira, conforme olhar desses fotógrafos, se mostra revestido de novos processos colonizadores em que à imagem da brasileira associa-se um corpo disponível e sensual, impregnado pela compreensão de um corpo colonial que ainda persiste no imaginário contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Visualidade; fotografia; colonialismo; imagem da mulher brasileira

ABSTRACT

This study aims to carry out an initial analysis of how the Brazilian woman image is shaped by a discourse that is historically constructed and reinforced by colonial photography. This visibility has endured through the ages and represents a form of contemporary colonialism, as it is characterized by an identity reductionism disguised as a global ideology. The possibility of paradox prevalence in these speeches is analyzed through a critical view of the work of André Cepeda and Miguel Valle de Figueiredo, Portuguese photographers who has produced photography artwork about the Brazilian woman. In these images, the construction of a visual concept of Brazilian women revealed underlying statements supported by their perceptions and experiences, as well as in generalized beliefs. Thus, it was concluded that the understanding of the image of Brazilian women as portrayed by those photographers shows itself covered of brand new colonizing processes in which the Brazilian woman's image is linked with a sense of an available and sensual body, imbued with the concept of a colonial body that still persists in contemporary imagery.

KEYWORDS

Visibility; photography; colonialism; brazilian woman image

INTRODUÇÃO

O surgimento da fotografia no século XIX trouxe consigo a ideia de uma veracidade indiscutível dos fatos representados. O seu *status* de verdade permitiu o entendimento de que ao registrar o mundo “real” ela o faz da forma que “realmente” se apresenta. Isto concede à lembrança o entendimento de que os fatos foram apresentados como realmente se parecem. Por isso, a memória e fotografia se confundem, uma parece não funcionar sem a outra.

Contudo, tanto a fotografia como a memória não são suficientes para conferir credibilidade absoluta a um determinado fato. Como a memória, a fotografia seleciona partes do acontecimento para enganar, manipular ou realçar ideologias ao “fazer parecer”. Apesar disso, a fotografia ainda constitui-se como um dos melhores processos de rememoração (Le Goff, 2003).

A fotografia, ao mesmo tempo que permite a rememoração do que se é visto, permite também um olhar estigmatizado de pessoas e lugares que obedece à intenção de quem fotografa. Mesmo quando utilizada como uma técnica documental, permite também a criação e profusão de sentido. É neste processo que transparece a definição identitária do Outro. Por isso, no período colonial, a fotografia foi responsável por imprimir noções racistas, que representava, muitas vezes, um quadro falso de acontecimentos, sujeitos e circunstâncias históricas (Roberts, 1988).

Sabe-se que as relações de género seguiram de mãos dadas com a fotografia ao conferir um papel inferior às mulheres não-europeias, com a exibição de um corpo nu e disponível ao colonizador. Esse “olhar masculino” marcou todo o período colonial, nomeadamente quando passou a registrar civilizações e indivíduos que se distanciavam do discurso europeu como seres inferiores, selvagens e incapazes. Tal uso da fotografia criou o conceito de fotografia colonial (Edwards, 2008), ou seja, aquela que regista o discurso do colonizador que, por sua vez, se coloca em um lugar de superioridade em relação a quem está sendo captado por sua câmara, desvelando o mundo “desconhecido e bárbaro”.

Deste modo, a fotografia tornou-se um meio reproduzidor de assimetria cultural e de género desde sua invenção. Suas imagens povoaram o imaginário de muitos europeus que passaram a conhecer o mundo através das imagens dos fotógrafos viajantes. Devido a essa função de memória, ideias colonialistas são ainda repetidas nas imagens contemporâneas vistas, principalmente, na reprodução de estereótipos de carácter patriarcal e imperialista, ideias combatidas pelo feminismo e pós-colonialismo.

A presença quase nula da mulher na vida social no período colonial refletiu-se em uma representação do seu corpo conforme o olhar masculino. Havia uma vigilância constante dos modos e da aparência, portanto, a imagem da mulher buscava refletir seus “bons costumes”. Essa ideia de recato não foi imposta apenas pelos homens, foi também inculcada na mente das mulheres ao ponto de se desenvolver uma autovigilância de si, com a educação de um autocontrole desde a infância (Berger, 1972).

Por isso, é preciso compreender que o olhar masculino é mais do que “olhar do homem”, ele representa um lugar. Para Laura Mulvey (1989), a mulher também pode ter um olhar “masculino” na posição de espectador ao observar outra mulher na imagem,

momento em que revive o aspecto perdido de sua sexualidade. A mulher representada de forma objetificada no cinema, parece proporcionar à mulher espectadora o lugar masculino do olhar e do prazer. Assim, o corpo-objeto feminino dá abertura a uma “estética da curiosidade” (Mulvey, 1996) que contrapõe a escopofilia machista.

Toma-se o conjunto das imagens das mulheres “não como ilustração da história, mas como uma história em si mesma” (Higonnet, 1992, p. 140). Nessas imagens, a representação deve ser vista como uma “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (Butler, 1997, p. 18). Ao ter a consciência dessa função normativa da imagem, procura-se escová-la a contrapelo para fazer surgir as marcas e contaminações de ideias antigas que se instalam como nós na imagem da mulher brasileira.

A presente reflexão dedica-se a uma breve análise da criação de uma visualidade que representa a mulher brasileira na fotografia portuguesa. Para isto, foi proposto um olhar teórico sobre a imagem do corpo da mulher, além de um olhar histórico sobre as imagens da mulher brasileira em fotografias coloniais e nos jornais portugueses. Com base nisto, foram analisados os trabalhos de dois fotógrafos portugueses contemporâneos: Miguel Valle de Figueiredo e André Cepeda. Ambos estiveram no Brasil e retrataram a mulher brasileira em seus trabalhos.

A IMAGEM DO CORPO DA MULHER: OBJETIFICAÇÃO E FETICHISMO

O corpo, direta ou indiretamente, permite visualizar uma grande quantidade de questões que são extremamente significantes: noções de raça, conceito de beleza, sexualidade, crenças e noções de moralidade, além da distinção entre “selvagem” e civilizado. Para William Ewing (1996), as fotografias que têm como objeto o corpo do ser humano são políticas, pois são utilizadas para controlar opiniões ou influenciar ações. Esse tipo de imagem alcança maior impacto no imaginário social que as imagens televisivas. São elas que ficam marcadas na memória como identidade do Outro.

Quando se apresenta de forma erótica, o corpo depende da classificação de tipos sociais. As lavadeiras, por trabalharem em locais abertos foram consideradas mulheres de sexualidade perdida (Henning, 1996). Mesmo hoje, a fotografia erótica trabalha com a classificação de seus temas em tipos reconhecíveis. Por seu lado, a publicidade tem representado o corpo da mulher baseado em graus de nudez explícita ou atividade sexual, de forma a erotizar o corpo feminino e transformá-lo em objeto para o olhar masculino. Para Michele Henning (1996), isto é o que se chama de *objetificação* do corpo feminino.

Este conceito tem especial relevância quando se trata da fotografia, pois ela também objetifica, pela segunda vez, ao tornar pessoas em objetos da visão. Para Solomon-Godeau (1991, p. 237) “a mais insidiosa e instrumental forma de domínio e subjugação e objetificação é produzida pelas imagens mais comuns da mulher (o que acontece de uma forma muito mais eficaz) do que as imagens policiais ou obscenas”. Para ela, a história da fotografia se confunde com a história social da mulher, dado que a fotografia tem um cariz *voyeur* ou fetichista da mulher.

A palavra fetiche vem do latim *facere*, que significa fazer ou construir. Esta palavra foi utilizada pela primeira vez no século XV por mercadores e colonos portugueses com referência à veneração africana por amuletos e ídolos religiosos, ou seja, teve início com referência ao feitiço. Fetichismo seria, então, o ato de adorar um fetiche (Hirschfeld, 1982); de incorporar uma propriedade mágica ao objeto de fetiche. Isso inclui a iconolatria cristã que atribui poder aos santos que também podem manifestar-se milagrosamente no plano físico.

Na psicanálise, um objeto torna-se um *fetiche* quando é foco de um desejo sexual, normalmente associado ao sexo feminino. Isto porque o fetichista idealiza objetos associados à mulher, como sapatos e batom. Para Freud, de acordo com o que introduz nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, redigidos em 1905, trata-se de uma aberração, quase uma patologia, pois substitui o ato sexual “normal”. Fetiche é “um substituto para o pénis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar (...), pois se uma mulher foi castrada, então a posse de seu próprio pénis estaria em perigo” (Freud, 1974, p. 180). Segundo o pai da psicanálise, a escolha do objeto de fetiche não depende da semelhança com o pénis, mas sim do momento de fratura, de trauma, ocorrido na primeira infância, quando o menino percebe que a mãe não possui um pénis. É neste instante que o primeiro objeto que é visto torna-se o seu fetiche, derivado da própria angústia de castração.

A importância desta teoria para o estudo da fotografia é que ela serve como ferramenta para explorar as formas como as imagens visuais podem objetificar e fragmentar o corpo da mulher, o que acontece de forma totalmente diferente do corpo masculino. No entanto, há um problema: o fetichismo é baseado na castração masculina e, por isso, só o qualifica como masculino e ignora que possa vir a surgir em outros géneros. O corpo feminino se mostra então como aquele que hospeda o fetiche para o masculino.

Neste sentido, Christian Metz (1985) convoca a obra de Freud ao falar que a fotografia e o fetiche carregam consigo a mesma contradição e singularidade. Enquanto a fotografia fixa o momento e nos permite carregar connosco a imagem, o fetichismo congela um momento e o fixa na memória do fetichista. O fetiche sugere que a fotografia convoca os mortos e ao mesmo tempo mantém sua memória no passado. A simultaneidade temporal e a dimensão material permite que o objeto fotográfico seja objeto de fetiche.

Laura Mulvey, crítica de filmes, também utilizou a psicanálise para uma profunda crítica da imagem, sobretudo a do cinema. Neste contexto, a teoria psicanalítica foi utilizada para desvendar como “o inconsciente da sociedade patriarcal tem estruturado a forma do cinema” (1975, p. 6). Em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), ela fala da existência de um ponto de vista masculino que se mostra nas artes visuais e literatura. O “olhar masculino” (*male gaze*) pode ser observado com o uso constante do *close* da câmara para mostrar detalhes do corpo, pois fragmenta a mulher na mente do espectador. Com a utilização da teoria do fetichismo, a autora fala da objetificação da mulher a partir do momento em que ela é representada como espetáculo. Neste sentido, o homem (heterossexual) é o olhar e a imagem é a mulher. Estas posições são envolvidas

pelo complexo de castração, momento em que a mulher representa a falta, a diferença sexual. Para escapar da ansiedade da castração, o homem situa a mulher em um posição desvalorizada como punição (*voyeurismo*) ou substitui a figura feminina por um fetiche (objeto de desejo).

No entanto, mais à frente, a autora pensou no fetichismo não como pertencente a um olhar sexual dominante, mas sim como uma forma culturalmente dominante de ver o mundo. Com o artigo “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, Mulvey (1989) atualizou seu pensamento com a inserção de dois outros elementos: a mulher como espectador e a personagem feminina protagonista. A mulher ao ser espectadora reflete o “olhar masculino” que nada mais é que uma posição no mundo, ou seja, retrata uma masculinização da posição do espectador. A mulher assume um lugar masculino para reviver o aspecto perdido de sua sexualidade, a castração, com o olhar e o prazer e, neste sentido, deixa de ser passiva, para exibir a masculinidade como ponto de vista.

Para buscar ver além de uma oposição binária, masculino e feminino, Mulvey desenvolveu mais profundamente esta teoria em *Fetishism and Curiosity* (1996). Para a cineasta, a mulher como espectadora exerce função semelhante à de Pandora ao abrir a caixa. A curiosidade exerce um fascínio pela imagem e, por isso, mostra-se como fonte de saber. Neste caminho, ela desenvolve a ideia de uma “estética da curiosidade” para contrapor o olhar masculino que fetichiza a imagem ao olhar curioso de Pandora para a caixa. Ela transforma o mito que tem o significado misógino, pois mostra a mulher como culpada por todo o mal do mundo, em uma curiosidade que tem dimensões políticas ao interpretar imagens. “Enquanto curiosidade é um desejo compulsivo de ver e saber, de investigar algo secreto, fetichismo é sustentado por uma recusa de ver, por uma recusa em aceitar a diferença que o corpo feminino representa para o masculino” (Mulvey, 1996, p. 64).

Com esta proposta de uma *epistemofilia* como resistência à escopofilia machista, Mulvey (1996) sugere ainda e sempre a necessidade de modulação do seu próprio argumento, para que se permita uma relação mais dialógica entre fetichismo e curiosidade. Refletir sobre a imagem da mulher, portanto, é saber que, além de ela ser composta por uma teia complexa de significados adquiridos ao longo do tempo, a sua representação possui significados políticos e sua recepção situa-se para além do “olhar masculino” ou mesmo de um olhar bipartido em masculino e feminino.

A FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO “OUTRO”

Segundo Juan Naranjo, na introdução do livro *Fotografia, antropologia y colonialismo* (2006), os avanços da tecnologia de impressão de imagens, iniciados a partir do início do século XIX, permitiu a expansão da circulação das imagens impressas de uma forma superior aos séculos anteriores. A proliferação da utilização de dispositivos ópticos, tanto no sector público como privado, modificaram os hábitos sociais, introduzindo mudanças nas formas de recepção e distribuição da informação. Apenas

na segunda metade do século XIX, foi criada uma “indústria visual” com incrível densidade iconográfica.

A fotografia passou então a desempenhar um papel fundamental na transformação cultural, especialmente a partir do momento em que a imagem foi posta junto à palavra impressa, apesar da fotografia apagar as fronteiras entre a realidade e sua representação. Foi justo a mimese ilusória, que a fotografia forneceria entre o objeto e sua imagem, além de sua capacidade de multiplicação, que tornou a fotografia uma das mídias com maior penetração social. Os avanços nos processos fotográficos possibilitaram o surgimento de sua indústria, abrindo espaço para a comercialização em larga escala de fotografias a preços econômicos, a exemplo das *cartes de visite*. Ao adquirir longo alcance, iniciou-se um amplo processo de democratização da informação visual, posto que a aquisição da fotografia substituía a experiência direta pela observação virtual das pessoas e paisagens de locais distantes.

Devido à expansão da indústria fotográfica e ao aumento do consumo de fotografias, muitas empresas ampliaram sua oferta e, como se necessário fosse, inventariaram o mundo enviando fotógrafos a todos os lados do planeta para documentar o que viram. Ao mesmo tempo, em sítios distantes foram abertos numerosos estúdios fotográficos que cumpriam dupla função: a de fotografar a burguesia local, os colonos, missionários, marinheiros e a de fotografar tipos de humanos que chegavam nas principais cidades e portos. O objetivo era a aquisição dessas imagens pelos viajantes e turistas.

O início da grande circulação de fotografias tornou “familiar” a imagem do “outro”, tanto para a classe científica como para a burguesia da época. Apesar de alguns pesquisadores, como os antropólogos, utilizarem as fotografias coloniais para análise em detrimento da pesquisa de campo, outros estudiosos contestavam a veracidade dessas imagens, a exemplo das *cartes de visite*, por terem, sobretudo, um potencial comercial. Os estudiosos contrários asseveravam que essas imagens possuíam um padrão preestabelecido para que as informações alcançassem melhor compreensão e para facilitar a comparação e, por isso, elas raramente iriam servir como base de estudos científicos sérios.

As fotografias realizadas no período colonial europeu apresentavam temas eram inventados em modos genéricos e não havia esforço para identificar o fotógrafo e o acontecimento com profundidade. Por isso, é preciso utilizar a fotografia da época colonial de forma crítica¹, desafio muito importante para quem utiliza a análise fotográfica em pesquisas científicas até hoje.

A contaminação do comportamento europeu nos modos de vida das tribos retratadas, que muitas vezes levou ao extermínio total dessas culturas, foi outro fator responsável por tornar as fotografias comerciais coloniais inutilizáveis em pesquisas antropológicas, fator que foi resultado do rápido processo de expansão colonial no século XIX. Grande parte desse tipo de fotografia reproduzia todo o tipo de fantasias relacionadas

¹ Ver sobre este assunto o projeto Photo Clec (Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture), disponível em: <http://photoclec.dmu.ac.uk/>

com o orientalismo² e outros exotismos. Desse modo, tais fotografias foram utilizadas para criar identidades estereotipadas que satisfaziam aos consumidores românticos europeus.

Há também fortes relações de gênero que permeiam a fotografia da época colonial, com a atribuição de um papel inferior às mulheres, especialmente aquelas não-europeias. Fotografias de mulheres seminuas ou mesmo nuas, independente da raça e do país colonizado, são sempre presentes na visualidade colonial, o que pode ser explicado, segundo Filipa Vicente (2014, p. 22), como “resultado de uma dominação em relação ao visível – em relação àquilo que pode se tornar visível – assim como da hegemonia masculina no espaço colonial”. Entre os problemas éticos que estas imagens colocam, Vicente (2014, p. 26), ao se deparar com as obras escultóricas de Vasco Araújo, uma das quais intitulada *Botânica*³ (Figura 1), aponta: “mas se ela fosse a sua mulher, esposa, branca, numa aldeia portuguesa e não em África, o soldado português deixar-se-ia assim fotografar por alguém?”



Figura 1: Exposição *Botânica*, detalhe do objeto escultórico, Vasco Araújo, 2014
 Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programs/view/5>

² O orientalismo, visto por Edward Said (1978), relaciona-se com o tratamento subalterno da cultura do “outro”. É uma crítica do fenómeno do Orientalismo definido como “um conjunto de ideias circunscritas a valores, apresentados de modo generalizado, mentalidade, características do Oriente”. Dessa forma, a cultura dominante se apodera da outra, a traduz a partir de uma gramática e imaginário próprios ao descrever a cultura do outro. Termina por estabelecer categorias e valores que se baseiam não na realidade, mas em necessidades políticas e sociais do Ocidente.

³ Exposição realizada no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal, de 13 março a 18 maio de 2014.

Para Stuart Hall, em *Cultural Identity and Diaspora* (1996), as práticas de representação implicam sempre posições a partir das quais escrevemos ou discursamos. A caracterização do “outro” contribuiu para a criação de categorias religiosas, raciais, sexuais e de gênero articuladas de formas variadas. Esse propósito superficial de identificação de diferenças desempenhou papel fundamental na cultura visual Ocidental. Ao criar o “outro” como um ser desqualificado, inferior em relação ao poder e saber ocidentais, a produção ocidental constituiu-se como forma de conhecimento hegemônico. Assim, utilizou-se e apropriou-se da existência e cultura do outro devido sua superioridade.

Esta ideia dialética de mundo, que contrapõe o colonizador e o colonizado, sendo a cultura do colonizador superior, além de produzir uma subalternização do “outro”, imprimiu profundamente a ideia de inferioridade na mente do “outro”, para que se considerasse incapaz de combater essa lógica. (Barradas, 2009). Foi a fotografia a responsável por construir, muitas vezes, a aceitação de um poder autoritário sobre o sujeito fotografado, poder que também controlava a produção e distribuição das imagens.

Essa assimetria de poderes levou à percepção de que as pessoas negras, sobretudo as mulheres, são sub-humanas ou animais. As imagens que mostram posições erotizadas da mulher, com nudez e aparente disponibilidade sexual ao branco colonizador, são fatores que a colocava não num mundo imoral, mas amoral, pois sua existência era alicerçada fora dos padrões estipulados pela moral colonizadora.

No contexto da relação colonial, diz Maria Baptista, “é preciso que o negro se cale, não tenha rosto, identidade ou memória” (2013, p. 284) e, “para que possa minimamente existir aos olhos do branco, tem de ser objeto de conquista e ordenação” (Baptista, 2013, p. 285). A fotografia, neste contexto, foi utilizada como forma de apropriação dos corpos, das memórias e das identidades do Outro para representá-lo fora do processo histórico e do tempo, como não civilizado.

A IMAGEM DA MULHER BRASILEIRA PELO OLHAR PORTUGUÊS

A invenção do cliché “brasileiro”, ou seja, a criação de uma visualidade que pudessem traduzir o que, para determinado grupo de indivíduos, constituía o habitante original do “Novo Mundo”, é um produto da história da imigração portuguesa para o Brasil. Além do termo “brasileiro” representar um bárbaro selvagem, também foi utilizado para representar o emigrante português ou “torna-viagem” ao regressar do Brasil. Segundo Jorge Fernandes Alves (2004), a consequente falta de oportunidades devido a economia marcada pela lavoura e a estagnação do crescimento econômico em Portugal, outorgava ao Brasil a possibilidade de um futuro melhor: “emigrar significava ir ao encontro de aspirações construídas no confronto com o meio e representações sociais nele dominantes, apoiadas no exemplo de figuras reais e próximas” (Alves, 2004, p. 195).

No Brasil, muitos fotógrafos se concentraram nas regiões portuárias, onde desembarcavam os escravos e autoridades. Entre os fotógrafos portugueses no Brasil, era o açoriano José Christiano Júnior que possuía a maior coleção de fotografias de escravos realizadas nos anos 1860. Com uma coleção composta por 77 fotos, ele oferecia à

clientela uma “variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira da Europa” (Gorender, 1987, p. XXXI). Assim como o autor fotografava os escravos no exercício de suas funções (Figura 2), o que demonstra o interesse quase de classificação dos brasileiros existentes, há aquelas fotografias que se referem às mulheres negras como que expondo seu corpo disponível para o olhar do fotógrafo e do comprador. Eram mulheres apresentadas nuas, objetificadas, o que remete a como os escravos eram examinados detalhadamente nos mercados. Conforme aponta Freitas (2011, p. 65), as escravas eram alvos da luxúria dos senhores e para as quais eram dirigidas toda sorte de ações no âmbito sexual, uma vez que elas eram “tidas como meros objetos” nos quais “davam vazão a impulsos sexuais”.



Figura 2: Mulher Negra, Joseph Christiano Junior, 1865
Fonte: Lissovsky & Azevedo, 1987

Os negros daquela época colonial compunham mais da metade da população do Rio de Janeiro, capital do império português àquela época, constituindo um “contingente tão expressivo que cronistas do período chegaram a comparar a paisagem carioca às cidades do litoral africano” (Lissovsky & Azevedo, 1987, p. XXII). Christiano Júnior apresentava em suas *cartes de visite* “tipos de preto”, ou seja, em suas fotografias os negros eram dispostos frontal e lateralmente para mostrar traços faciais, marcas de tribos e

vestimentas, para realçar características próprias que definiam cada etnia e/ou profissão (técnica conhecida como *bertillonage*).

Essas fotografias, segundo Lissovsky e Azevedo (1987), eram direcionadas ao público que esteve isolado do mundo até 1808, ano em que houve a abertura dos portos brasileiros para o comércio internacional, o que acontecia concomitantemente com a instalação da Corte Portuguesa no Brasil. Trata-se de um conjunto de imagens que evoca tipos humanos e ofícios; basicamente são fotos de um estrangeiro e para estrangeiros. Importante ressaltar a ondulação de sentidos que alcança a *carte de visite*, a saber, se houvesse a imagem de um senhor de posses, poderia, então, se tornar o seu cartão de visita; no entanto, quando se apresenta o retrato do negro teria a função de cartão postal do Brasil. Enquanto o primeiro descreve uma pessoa digna e singular, o último descreve um personagem pitoresco e genérico (Cunha, 1987).

Importante destacar que sempre houve uma associação de virilidade ao negro, fruto de uma hipersexualização herdada do período colonial. Esta prerrogativa atribui um olhar para o sexo para autenticar um encarceramento “na geografia da pele e da cor” (Pinho, 2004, p. 67). A hipersexualização do negro retira a natureza de homem para dar lugar a um animal, um fetiche.

De acordo com Luciana Pontes, que parte de um trabalho de campo realizado em Lisboa sobre as mulheres nos média, “a recente intensificação, no final dos anos 1990, da imigração brasileira complexificou os processos identitários mútuos, num quadro em que são criadas e/ou reforçadas velhas representações” (2004, p. 236). Nessas representações, a autora afirma que são verificados processos de essencialização e exotização da identidade nacional brasileira, além da sexualização das mulheres. Isto, como visto, acompanha a formação do Brasil e a utilização da fotografia colonial para representação do “outro” .

Por isso, é possível perceber que a sexualização das mulheres brasileiras nas imagens contemporâneas repete vários padrões estabelecidos nas fotografias coloniais. O processo de sexualização da mulher imigrante brasileira surge em conexão tanto à condição de imigrante quanto a de ser oriunda de um país que tem um passado colonial e escravista. Há uma sobreposição de marcadores sociais de exclusão — colonialismo, o sexismo e o racismo —, que só reforça a posição colonial/subordinada e sexualizada.

No jornalismo português, a relação entre a imagem da brasileira e a prostituição foi propagada com mais intensidade a partir do caso conhecido como “Mães de Bragança”, em 2003. Esse ocorrido, notícia inclusive da revista americana *Times*, foi resultado de um protesto das mulheres portuguesas contra a presença de mulheres brasileiras que estavam em Bragança para trabalhar em bordéis. As esposas decidiram se unir para expulsar as “destruidoras” de família. Esse caso contribui, ainda hoje, para uma associação generalista entre brasileiras e prostituição. Este processo resultou em fechamento de casas de alterne, prisões de algumas mulheres e repatriações das brasileiras ilegais. Para a imprensa portuguesa, era preciso fazer com que as mulheres de “sexualidade fácil” não invadissem o espaço particular reservado à família.



Figuras 3 e 4: capa da revista *Time* que apresenta Bragança como “Europe’s New Red Light District” e um recorte de imprensa (de um jornal português) que mostra a detenção de mulheres brasileiras

Para Cunha (2005), a imprensa portuguesa tem sido importante para associação da imigrante brasileira com a prostituição. Um exemplo disto pode ser visto na polémica capa da edição 565 da revista semanal portuguesa *Focus* (Os segredos da mulher brasileira, 2010) (Figura 5). Na capa, uma mulher com biquíni fio-dental serve de fundo para as manchetes: “Os segredos da mulher brasileira: Eles adoram-na, elas odeiam-na”, “2.216 casamentos com portugueses só em 2009” e “Os dez mandamentos que usam para seduzir os homens”. Na reportagem, as brasileiras são definidas, como oriundas de “Vera Cruz”, nome que o Brasil recebia na época colonial, o que mostra uma abordagem explícita ao imaginário daquela época. Além disso, a mulher brasileira é representada de maneira fragmentada, com a exposição de parte de seu corpo como objeto sexual.



Figura 5: Capa da revista *Focus*
 Fonte: Os segredos da mulher brasileira, 2010

A brasileira sob o estigma do “corpo colonial”, sempre será aquela com o corpo disponível, visto como objeto e entendido como uma constante “ameaça” para a família portuguesa. Esse corpo disponível, sexualizado, atinge todas as brasileiras, independente da função na sociedade ou do nível de escolaridade. A diferença de classe e escolaridade das brasileiras parece influenciar na vulnerabilidade ao estigma. Mulheres com baixa escolaridade e baixa renda ao exercer atividades domésticas ou de atendimento ao público são alvos de maior preconceito. A capacidade de reação organizada também é menor no grupo de maior vulnerabilidade, que termina por aceitar e até internalizar a ideia de cultura inferior (Cunha, 2005).

Atualmente, as empresas turísticas e a publicidade têm grande peso na propagação da imagem de um Brasil exótico ao apresentar mulatas com corpo nu como atrativo de pacotes turísticos. Isto tem mudado um pouco, segundo afirma Gomes (2012), pois o órgão responsável pelo turismo brasileiro e a imprensa portuguesa estão, atualmente, desconstruindo o imaginário da mulher mulata e erotizada, para construir outros imaginários do Brasil com a apresentação de elementos da cultura em detrimento de corpos expostos. Isso, deve-se, em parte, pela pressão exercida pelos movimentos sociais brasileiros no Brasil e em Portugal.

A IMAGEM DA MULHER BRASILEIRA NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA: ANDRÉ CEPEDA E MIGUEL VALLE DE FIGUEIREDO

A existência e a ação do indivíduo em sua realidade tal qual esta se apresenta é condicionada pela diferença de modos de olhar o mundo, de interpretá-lo e de possuí-lo. É na dupla distância, entre a imagem e aquilo que ela representa e a imagem e o ser que a olha, que se encontram, concomitantemente, o sentido e a perda: a construção do sentido do que é representado por meio de um discurso articulado pela cultura e a perda do objeto/sujeito em sua existência causada pela opacidade de sua representação. Deste modo, a construção de imagens é compreendida como processo de (re)conhecimento pelos quais se desenvolvem as condições de pertença e estranhamento do ser e sua relação com a realidade.

Enquanto as imagens veiculadas diariamente pelos aparatos técnicos informacionais e comunicacionais provocam a “massmidialização embrutecedora” (Guattari, 1992, p. 16) de um grande número de indivíduos; uma parte significativa das imagens efetuadas no âmbito da arte contemporânea e os princípios de criação que seguem, visam promover experiências que possibilitem a geração de paradoxos em relação à atual realidade estetizada. A experimentação desse paradoxo pode apontar para a construção de uma criticidade em relação aos processos de agenciamento estabelecidos pelo sistema cultural globalizante vigente:

essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua

capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados. (Guattari, 1992, p. 31)

A construção poética do objeto artístico, segundo Guattari, possui a potência de desconstrução dos enunciados generalizantes, uma vez que oferece ao espectador uma distorção do sistema de significados consolidados na/pela atual cultura globalizada, ampliando as possibilidades sensíveis dos indivíduos. Tal objeto, mesmo sendo trivial, exhibe a alteridade, uma vez que a estética artística contemporânea constitui-se, no entendimento de Ferry (2003, p. 31), como uma extensão do próprio artista, “uma espécie de cartão de visita particularmente elaborado” pelo qual se apresentam “como outros tantos “pequenos mundos perceptivos” que não representam já o mundo, mas o estado de forças vitais de seu criador” (Ferry, 2003, p. 32). Assim, a imagem, sendo familiar, é contígua à estranheza, por revelar não mais um discurso do que seja estranho, criado coletivamente por seu contexto, como outrora feito, mas que oferece a criação de intersubjetividade pela possibilidade de diálogo com o mundo criado peculiarmente pelo artista.

Considerando tais perspectivas, busca-se aqui analisar a visualidade criada sobre a “brasileira” nas imagens fotográficas produzidas por André Cepeda e Miguel Valle de Figueiredo. A escolha desses dois fotógrafos visa, ainda, uma aproximação sobre o modo como ainda é percebida a mulher brasileira na fotografia de portugueses, devido às relações de colônia que manteve com o Brasil. Neste artigo, interessa refletir sobre as referências encontradas nas imagens atribuídas como identidade da mulher brasileira para verificar como isso influencia o reconhecimento da brasileira na contemporaneidade, no caso expresso, por meio dos olhares desses fotógrafos.

Tem-se em conta que, segundo as reflexões pós-modernas da fotografia, cada imagem se referencia a outras, construindo paralelos, diacronias, sincronias e dialéticas, construindo uma teia de significância cujo resultado está além da intencionalidade do autor. Nessa perspectiva, “as fotografias foram vistas como sinais que adquiriram seu valor a partir de sua inserção no bojo de um sistema mais amplo de codificações sociais e culturais” (Cotton, 2013, p. 191). Desse modo, é assim que aqui se entende os trabalhos apresentados: como parte de uma grande tessitura histórica, social e política da qual emergem diferentes relações, incluindo as coloniais.

ANDRÉ CEPEDA, RUA STAN GETZ (2014)

André Cepeda (nascido em Coimbra, 1976) vive e trabalha em Lisboa. Desde 2005 tem trabalhado muito com a paisagem contemporânea portuguesa, particularmente a do Porto. O fotógrafo utiliza a câmara de grande formato (4m x 5m) porque, além de ser, em sua opinião, mais precisa e permitir uma técnica acurada, ela requer um processo lento de trabalho, determinando assim o seu método: uma longa e atenta observação das coisas que o permite se conectar e/ou se relacionar com o objeto ou paisagem que deseja fotografar.

O fotógrafo afirma, em seu sítio na internet⁴, que está interessado em construir novas formas de olhar a realidade e o espaço que são apresentados a ele. Essencialmente, para ele há uma procura em seus trabalhos por espaços e momentos que têm sido rejeitados, sugerindo uma certa suspensão. O seu interesse, portanto, se baseia no sentimento que o torna obrigado a criar uma imagem e relatar o seu espaço, tentando esquecer sua história e contexto original de recepção. Dessa forma, ele tem como único foco a luz, espaço e tempo. Assim, ele se sente mais livre para criar novos contextos para as imagens, como se esse tratamento quase escultural retomasse uma dignidade que foi renegada ao objeto/paisagem. Para o fotógrafo, essas imagens se tornam um momento de reflexão mais ampla sobre a maneira como construímos nossa identidade cultural, social e política.

O trabalho do artista na cidade de São Paulo, no Brasil, logrou três meses de olhares e percursos que o levaram a uma cidade peculiar⁵. Trata-se de um trabalho mais escultural, que relata o espaço selecionado pelo fotógrafo. As imagens realizadas misturam a experiência de *flânerie* do fotógrafo que exhibe ruas, transeuntes, paisagens, reflexos do espaço da cidade na lente do fotógrafo a registrar seu olhar sobre o caminho construído. O resultado dessa experiência resultou no livro *Rua Stan Getz* (2014), que também apresenta retratos, na sua maioria compostos por mulheres nuas (Figuras 6, 7, 8, 9). São mulheres de corpos peculiares, construindo a ideia da diversidade étnica no Brasil ao mostrar “a diversidade de tom de peles”⁶. O autor afirma que utilizou modelos-vivos que posavam na Faculdade de Artes de São Paulo da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em suas fotos.

Neste ensaio, o fotógrafo utiliza um número maior de nus femininos em comparação aos outros já realizados. Diante das fotos do projeto brasileiro, torna-se impossível não encontrar referências etnográficas coloniais e até da pintura clássica. O autor afirmou em entrevista que as mulheres são apresentadas sem vestimentas para seguir o modelo da História da Arte.

Como referência à pintura clássica, toma-se como exemplo a fotografia em que uma mulher negra nua (Figura 8) está reclinada sobre uma cama (o nu reclinado é bastante tradicional na pintura, como bem se sabe). Nela, pode-se seguir a tentação de repetir a fala de que a mulher ao encenar a pose clássica da pintura exhibe-se como objeto erótico. O seu olhar, ao mesmo tempo que encara o fotógrafo encara também o espectador, sendo objetificada duas vezes (Ewing, 1996). Mas, a mulher em questão, por ser modelo-vivo para pintores, recorre deliberadamente à performance no retrato para representar uma pose clássica e muitas vezes utilizada com atribuições simbólicas diversas⁷.

⁴ Disponível na seção “About” em <http://www.andreceda.com/>

⁵ Esta informação é baseada no texto “São Paulo em corte” de Agnaldo Farias, publicado no site de André Cepeda, disponível em <http://www.andreceda.com/projects/sao-paulo-em-corte/>

⁶ A entrevista foi realizada no âmbito do debate estabelecido com o artista na “Escola de Verão de Fotografia: arquivo, teoria e história”, com organização de Filipa Vicente Lowndes, em 22 de setembro de 2017.

⁷ Manet quando pintou *Olympia* (1863) tinha a *Vênus de Urbino* de Titian como inspiração. No entanto, em vez de pintar na tradição artística aceita, com temas bíblicos ou mitológicos, Manet escolheu pintar uma mulher real, talvez uma prostituta



Figuras 6, 7, 8 e 9: André Cepeda, *Rua Stan Getz*, 2014
 Fonte: <http://www.andrecepada.com/projects/rua-stan-getz/>

Neste contexto, “para se reconhecer em um retrato (e no espelho), imita-se a imagem que imagina-se que o outro vê” (Phelan, 1993, p. 36). A pose é uma atitude teatral que oferece uma imagem já definida “a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social” (Fabris, 2004, pp. 35-36). O retrato por ser tomado por uma representação do que o outro vê termina por representar o “olhar masculino” da mulher interpretado pela própria mulher. Como a *Olympia* (1863) de Manet, o retrato passa a ser constituído por uma dobra de significados que vacilam entre o que se é e o que se deve parecer. Ao gerar outra imagem de si ou para si, o retrato torna-se uma espécie de simulacro. Neste jogo, a autoimagem da mulher reflete o ponto de vista masculino, lugar que determina como deve ser a pose e, por isso, a sua própria representação.

No que se refere à recordação de estilo etnográfico em seu trabalho, pode-se destacar a fotografia que mostra uma mulher negra que, nua, é posta de modo a mostrar seu perfil sem olhar para a câmara (Figura 7). Cepeda assume, tal como os fotógrafos coloniais, representar aquela grande quantidade de gradações de pele neste pequeno inventário das mulheres que encontrou no Brasil. De acordo com a página eletrônica do autor, ele procura esquecer a história e o contexto original de recepção do objeto da fotografia. Disto pode-se constatar que o autor ao esquecer toda a história colonial Brasil-Portugal, como também a da representação da mulher, termina por representar a da mulher brasileira de forma banal e isenta de preocupações sociais e políticas que podem ser associadas ao corpo explorado.

no papel de Vênus. *Olympia* reclina na mesma posição que a *Vênus de Ticiano*, ela lança ao espectador um poderoso olhar desconcertante. Deste modo, Manet negou a estrita classificação da sexualidade feminina representada pelos pintores tradicionais.

Impõe-se, ainda ao juízo do espectador, uma única figura masculina do livro (Figura 10), que está totalmente vestida. A julgar pelo pensamento de Cotton (2013, p. 191), a imagem adquire seu valor “a partir de sua inserção no bojo de um sistema mais amplo de codificações sociais e culturais”. Há um estranhamento causado ao espectador pelo contraste do nu feminino e do homem sério e vestido.



Figura 10: *Rua Stan Getz*, André Cepeda, 2014
Fonte: <http://www.andrecepeda.com/projects/rua-stan-getz/>

No livro *Rua Stan Getz* (2014), não há textos explicativos que demonstrem qualquer inclinação patriarcalista em suas imagens. No entanto, fazendo um contraponto com o discurso do fotógrafo, — que repete a representação da mulher na pintura, expõe um olhar sexista e despreocupado com o contexto cultural e histórico do fotografado —, o ensaio exhibe imagens da mulher brasileira que fortalecem o estereótipo colonial combatido pelo feminismo e pós-colonialismo.

MIGUEL VALLE DE FIGUEIREDO, BRASIL (2007-2008)

Miguel Valle de Figueiredo nasceu em Santa Comba Dão, no distrito de Viseu, Portugal. É fotógrafo profissional desde 1986, com trabalhos nas áreas industrial, de engenharia/arquitetura e editorial. Em 1994, foi cofundador da revista “Volta ao Mundo”, publicação destinada a expor possíveis rumos de viagens, realizando reportagens em mais de 50 países. Miguel já foi ao Brasil cerca de 30 vezes, sendo duas dessas vezes de férias. O autor diz conhecer o Brasil mais que muitos brasileiros. Em 1997, ganhou o prêmio *Fuji-European Press Award* na categoria de Grande Reportagem, com uma das fotos realizadas no interior do estado do Ceará, Brasil.

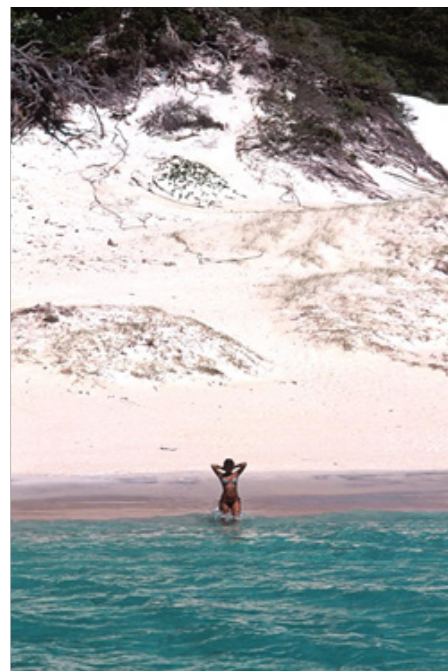
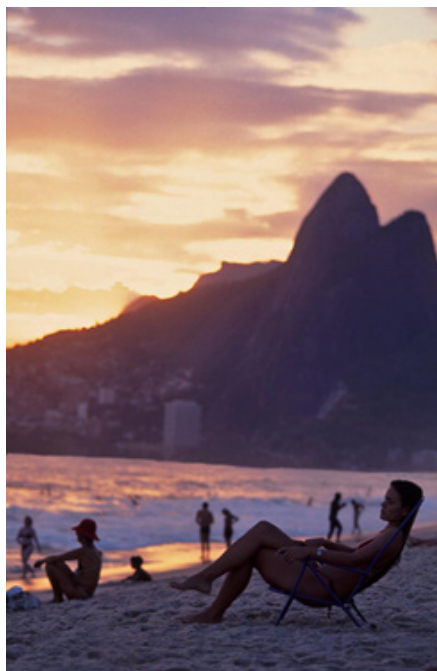
Em conversa com o fotógrafo⁸, ele destaca que suas incursões no Brasil são resultado de trabalhos para publicações turísticas e que por esse motivo muitas de suas

⁸ Entrevista concedida no dia 10 de agosto de 2016, na Fundação Calouste Gulbenkian, a Lorena Travassos.

imagens não fogem da iconografia atribuída ao país tropical de belas paisagens e terra da “garota de Ipanema”. Porém, em sua fala, Miguel Valle de Figueiredo expõe que esse mito sobre a mulher brasileira, criado pelos próprios brasileiros, não existe, pois, na extensão do país cada brasileira é uma – com suas peculiaridades no andar, no falar, no agir.

No entanto, não são muitas as fotografias de mulher em seu trabalho, surgindo a paisagem “exótica” com predominância em seu portfólio acessível na sua página Flickr. O autor, porém, fotografou peculiaridades de um Brasil continental e desigual. Parece que ao nos trazer a especificidade de pequenos vilarejos do nordeste e de seus habitantes acentua essa desigualdade e escancara um país não mais tão generoso em recursos como carta de Caminha anunciou no momento da conquista portuguesa. A conquista da natureza paradisíaca gerou, de fato, vários “Brasis”. Este Brasil, exibido nas fotos premiadas do fotógrafo, reforça a ideia do país mestiço e apresenta os paradoxos e contrastes nos modos de viver dos indivíduos e sociedades que compõem a nação.

Por ser praticamente de cariz publicitário, a mulher surge junto com a paisagem como representação exótica do local. Há um beleza exótica e sensual que é suposta pertencer às mulheres brasileiras, herança da visão colonial imposta aos negros e aos índios que eram vistos como poligâmicos, incestuosos (Vanifas, 1997). Coube ao fotógrafo, em seu trabalho comercial, a tarefa de reproduzir “A garota de Ipanema”, música de Tom Jobim que foi responsável por idealizar a mulher do Rio de Janeiro (Figura 11). Como não pode faltar na representação do cliché do brasileiro na fotografia de viagem, a natureza se mostra como habitat que abriga a mulher, seminua, selvagem, que como uma medusa parece hipnotizar os homens que encontra (Figura 12).



Figuras 11 e 12: Miguel Valle de Figueiredo, *A Girl from Ipanema* (2008); *Mermaid* (2007)
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/miguelvf/albums/72157603760063735>

Ao dizer que não consegue “estabelecer aquilo que é o brasileiro, enquanto objeto de retrato”, o fotógrafo diz que tal afirmação “não é a mesma coisa de dizer que” não consiga “fotografar os diversos brasileiros, como ‘o’ brasileiro”. Faz referência, ainda aos vários tipos que há no Brasil, pois não há como traduzir “duzentos milhões de pessoas com tanta variedade” e conclui: “A lógica rática no Brasil é muito difícil de mapear fotograficamente.”

O registo de Miguel Valle cujas proposições fotográficas relacionam-se ao olhar publicitário, busca provocar o consumo, propondo ao consumidor uma experiência no mundo estetizado do “capitalismo artista”⁹ (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 62). Por mais que se possa perceber que há uma diversidade de identidades no Brasil, esconde-se aí também a situação de mercadoria que a cultura e identidades do sujeito surgem para fortalecer estereótipos, como é o caso da “mulher brasileira” vendida como atrativo em pacotes turísticos por todo o mundo.

A sua escolha não se dá objetivamente por uma identidade, por definir quem seria a “brasileira”, mas apresentar uma identidade estereotipada da brasileira, uma mulher de forma acessível e conectada aos mitos que fazem parte da história do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Marilena Chauí (1995, p. 34) o olhar abriga ao mesmo tempo uma atividade, uma vez que o gesto de olhar nasce e depende da experiência de cada indivíduo, mas exerce-se também em uma passividade ancorada nas construções discursivas que engendram o mundo. Pode-se atribuir esta passividade ao consumo das novas formas imagéticas daquilo que podemos chamar de uma estética colonial contemporânea, em cujos discursos se articulam e se propagam as imagens construídas e divulgadas pelas atuais mídias de informação e que tanto elegem as padronizações impostas pelos sistemas generalizantes, como também podem implicar e formalizar o entendimento sobre determinada cultura e sobre os sujeitos dessa cultura.

A construção da imagem da mulher revelou discursos apoiados em percepções e experiências, mas também nas atribuições de valores generalizantes, que uniu valores de raça e inferioridade às mulheres. Por isso, falar da mulher brasileira contemporânea é também falar das questões de raça e da visão colonial que sobrepõem a questão de gênero.

Com base nesta apreciação, afirma-se que André Cepeda e Miguel Valle de Figueiredo revelaram discursos generalizantes do país. Figueiredo, que esteve mais de 30 vezes ao Brasil, retratou de forma totalmente comercial as terras e gentes brasileiras. O seu interesse está alicerçado em um caráter puramente comercial ao representar imagens pitorescas acompanhadas do corpo feminino. Em suas imagens, ele expõe a mulher como parte da natureza, como animal exótico, além de, inconscientemente ou não, favorecer também um comércio sexual por meio das imagens.

⁹ O capitalismo artista não só desenvolveu uma oferta proliferante de produtos estéticos, como criou um consumidor faminto de novidades, de animações, de espetáculos, de evasões turísticas, de experiências emocionais, de fruções sensíveis: em outras palavras, um consumidor estético ou, mais exatamente, transestético (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 62).

Por seu lado, Cepeda remonta uma espécie de catalogação de tipos femininos. A escolha de nus femininos, segundo o autor, remete à questão da representação da mulher da arte clássica e da sua recusa em fotografar pessoas do mesmo sexo. Se a estética artística é uma extensão do próprio artista (Ferry, 2003), o trabalho ou “cartão de visita” do fotógrafo revela a sua reflexão geral sobre o Brasil. Quando utilizou-se do artifício da pose e modelos, o autor representou a brasileira sem preocupação com o contexto histórico e cultural que interfere na compreensão de uma mulher brasileira atual. Essa forma de representação, sem julgo ou reflexão, termina por nos fazer acreditar que o mundo construído pelo autor em seu trabalho repete antigas concepções ao representar a mulher “brasileira”. Afinal, se o corpo é político, ao ser neutro em situações de injustiça, corre-se o risco de representar o lado opressor.

Conclui-se que as peculiaridades do atual entendimento sobre a imagem do corpo da mulher brasileira, especificamente aquele conformado pelo olhar português nas imagens analisadas, mostra-se revestido de novos processos colonizadores, em que a imagem da brasileira associa-se tanto a sensualidade como a disposição sexual, impregnado pela compreensão de um corpo colonial que ainda persiste no imaginário contemporâneo e surge como nódoa na imagem da brasileira. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, J. F. (2004). O “brasileiro” oitocentista – representações de um tipo social. In B. Vieira (Ed.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no Século XIX* (pp. 193-199). Lisboa: ISCTE.
- Baptista, M. M. (2013). A Identidade cultural Portuguesa: do colonialismo ao pós-colonialismo: memórias sociais, imagens e representações identitárias. *Comunicação e Sociedade*, 24, 270-287.
- Barradas, C. (2009). Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo. *Revista Arquivos da memória: Antropologia, Arte e Imagem*, 5-6, 59-79.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- Butler, J. (1997). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Palmarinca.
- Cepeda, A. (2014). *Rua Stan Getz*. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions.
- Chauí, M. (1995). Janela da alma, espelho do mundo. In A. Novaes (Ed.), *O olhar* (pp. 31-63). São Paulo: Cia das Letras.
- Cotton, C. (2013). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cunha, M. C. (1987). Olhar Escravo, Ser Olhado. In M. Lisovsky & P. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (pp. xxiii- xxx). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Cunha, I. (2005). Mundos imaginados: as brasileiras nos media em Portugal. In *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ. Retirado de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0301-1.pdf>

- Edwards, E. (2008). Representação da Mudança: A Construção do Etnográfico na Fotografia do século XIX. *Revista Comunicação e Linguagens*, 39, 97-118.
- Ewing, W. (1996). *The body: photoworks of the human body*. Londres: Thames & Hudson.
- Fabris, A. (2004). *Identidades visuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Minas Gerais: Editora UFMG.
- Ferry, L. (2003). *Homo Aestheticus – a invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina.
- Freitas, M., (2011). O cotidiano afetivo-sexual no Brasil colônia e suas consequências psicológicas e culturais nos dias de hoje. *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, 5(9), 53-58. Retirado de <http://www.seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/1577/2710>
- Freud, S. (1974). Fetichismo. In *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Edição standard brasileira Vol. XXI* (pp. 173-185). Rio de Janeiro: Imago.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34.
- Gomes, M. S. (2012). A imagem do Brasil no exterior e o turismo: a operacionalização do Plano Aquarela em Portugal. *Rosa dos Ventos*, 4(4), 506-521. Retirado de <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/1494>
- Gorender, J. (1987). A face escrava da Corte Imperial Brasileira. In M. Lissovsky & P. C. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (pp. xxxi-xxxvi). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Hall, S. (1996). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices* (pp. 13-74). Londres, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Higonnet, A. (1992). Criar, Criações: séculos XIX e XX. In G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Imagens da Mulher* (pp.140-173). Porto: Edições Afrontamento.
- Hirschfeld, M. (1982). Fetichismo: fonte de amor. In *Enciclopédia da educação sexual* [Vol. 2], p. 199. São Paulo: Iracema.
- Leite, M. (2011). As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades. *Interin: Revista do programa de Pós- Graduação em Comunicação e Linguagens*, 11(1), 1-16. Retirado de <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/42/34>.
- Le Goff, J. (2003). Documento/Monumento. In *História e Memória* (pp. 525-539). Campinas, São Paulo: Unicamp.
- Lipovetsky G. e Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lissovsky, M. & Azevedo, P. (1987). O fotógrafo Cristiano Jr. In M. Lissovsky & P. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. (pp. ix-xv). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 06-27.
- Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In *Visual and Other Pleasures* (pp. 29-38). Londres: The Macmillan Press Ltd.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Londres: British Film Institute.
- Metz, C. (1985). Fotografia y fetiche. *Revista Octubre*, 34, 123-133.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Colección FotoGGrafia.

- Os segredos da mulher brasileira (2010, agosto). *Focus*, 555.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Pinho, O. (2004). Qual é a identidade do homem negro? *Revista Democracia Viva*, 22, 64-69.
- Pontes, L. (2004). Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. *Cadernos Pagu*, 23, 229-256. Retirado de <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23ao8.pdf>
- Roberts, A. (1988). Photographs and African history: Review Article. *Journal of African History*, 29, 301-311. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/182386>
- Said, E. (1978). *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das letras.
- Solomon-Godeau, A. (1991). *Photography at the dock : essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vanifas, R. (1997). Moralidades brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In C. F. Cardoso & R. Vainfas (Eds.), *História da vida privada no Brasil* (pp. 221-274). São Paulo: Companhia da Letras.
- Vicente, F. (Ed.) (2014). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

WEBGRAFIA

- André Cepeda, About André Cepeda. Retirado de <http://www.andrecepeda.com/>
- André Cepeda, Rua Stan Getz, Retirado de <http://www.andrecepeda.com/projects/rua-stan-getz/>
- André Cepeda, São Paulo em corte, Agnaldo Farias, Retirado de <http://www.andrecepeda.com/projects/sao-paulo-em-corte/>
- Miguel Valle de Figueiredo, Página de Flickr, Álbum Ain't life a beach?, Retirado de <https://www.flickr.com/photos/miguelvf/albums/72157603760063735>
- Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Programação, Botânica de Vasco Araújo, Retirado de <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programs/view/5>
- Photo Clec Project (Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture), Retirado de <http://photoclec.dmu.ac.uk/>
- Vasco Araújo, Botânica. Retirado de <http://vascoaraujo.org/Botanica>

NOTA BIOGRÁFICA

Lorena Travassos é mestre em Comunicação (UFPB – Brasil), doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), investigadora do Center for Research in Communication, Information and Digital Culture – Polo FCSH/NOVA (CIC.Digital), bolsista do Programa de Doutorado Pleno da CAPES – Brasil.
E-mail: lorenakrs@gmail.com

Rua Diogo do Couto, 27, 1D, Lisboa, 1100-195, Portugal

* **Submetido: 24-07-2017**

* **Aceite: 09-11-2017**

THE BRAZILIAN WOMAN: FROM THE COLONIAL PHOTOGRAPHY TO CONTEMPORARY PORTUGUESE PHOTOGRAPHY

Lorena Travassos

ABSTRACT

This study aims to carry out an initial analysis of how the Brazilian woman image is shaped by a discourse that is historically constructed and reinforced by colonial photography. This visuality has endured through the ages and represents a form of contemporary colonialism, as it is characterized by an identity reductionism disguised as a global ideology. The possibility of paradox prevalence in these speeches is analyzed through a critical view of the work of André Cepeda and Miguel Valle de Figueiredo, Portuguese photographers who has produced photography artwork about the Brazilian woman. In these images, the construction of a visual concept of Brazilian women revealed underlying statements supported by their perceptions and experiences, as well as in generalized beliefs. Thus, it was concluded that the understanding of the image of Brazilian women as portrayed by those photographers shows itself covered of brand new colonizing processes in which the Brazilian woman's image is linked with a sense of an available and sensual body, imbued with the concept of a colonial body that still persists in contemporary imagery.

KEYWORDS

Visuality; photography; colonialism; brazilian woman image

RESUMO

O presente trabalho se propõe a realizar uma análise inicial sobre a formação da imagem da mulher brasileira considerando o discurso historicamente construído e reforçado na fotografia colonial. Tal visibilidade resiste através dos tempos, consistindo em uma forma de colonialismo contemporâneo por caracterizar-se como uma ação reducionista das identidades, em dissimulação de uma ideologia globalizada. A possibilidade de criação de paradoxo a esses discursos é analisada por meio da reflexão dos trabalhos de André Cepeda e Miguel Valle de Figueiredo, fotógrafos portugueses que possuem trabalhos fotográficos acerca da mulher brasileira. Nestas fotografias, a construção da mulher brasileira revelou discursos apoiados em percepções e experiências, como também em atribuições de valores generalizantes. Deste modo, concluiu-se que o entendimento sobre a imagem da mulher brasileira, conforme olhar desses fotógrafos, se mostra revestido de novos processos colonizadores em que à imagem da brasileira associa-se um corpo disponível e sensual, impregnado pela compreensão de um corpo colonial que ainda persiste no imaginário contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Visibilidade; fotografia; colonialismo; imagem da mulher brasileira

INTRODUCTION

The emergence of photography in the 19th century brought with it the assumption of an indisputable truth about the facts represented. Its *status* as a purely descriptive medium allowed an understanding that when registering the “real” world it does so in the most objective way to see something as it “really” is. This provides one’s remembrance with an understanding that the facts were presented in a picture as they really looked like. Therefore, memory and photographic image are mixed, one seems not to work without the other.

However, both photograph and memory are not sufficient to confer absolute credibility to a given fact. As memory, photography selects parts of the event to deceive, manipulate or enhance ideologies when characterizing a subject in a specific way. Nevertheless, photography still constitutes one of the best tools for recalling processes (Le Goff, 2003).

The photograph, at same time that allows the remembrance of what is seen in it, also allows to its author a construction of a stigmatized image about people and places, dictated by the underlying intentions of its maker. Even when photography is used as a technical document, it also enables the creation and profusion of meaning. Through this process, an identity definition of that Other is unveiled. In the colonial era, photography was responsible for printing racist notions which represented often a false depiction of events, subjects and historical circumstances (Roberts, 1988).

It is known that gender relations went hand in hand with photography by giving an inferior role to non-European women, through the display of an image of a naked available body presented to the colonizer. This “male gaze” in image making marked the colonial age, especially when it started to register civilizations and individuals who were apart from the European ways as inferior beings, wild and disabled. Such use of photography created the concept of colonial photography (Edwards, 2008), one that registers the colonizer’s view and lays himself in a place of superiority relating to those being captured by his camera, unveiler of the “unknown and barbaric” world.

Thus, photography became itself a diffusion medium of cultural asymmetry and gender since its invention. Pictures populated collective imagination of European people, who have come to know the world through images made by traveling photographers. Because of this same memory element that pervades photography colonialist ideas are still repeated in contemporary images, and are seen mainly in the replication of patriarchal and imperialist character stereotypes, ideas confronted by feminism and post-colonialism.

The almost zero presence of women as social agents in the colonial era is reflected in such representation of the female body as seen by the male gaze. There was a constant surveillance of manners and appearance and therefore, the image of women sought to reflect her own “good manners”. This idea of modesty was not imposed by men only, it was also inculcated in the minds of women to the point of developing a self-monitoring awareness, being thought to do so from childhood on (Berger, 1972).

Therefore, one must understand that the male gaze is more than “the way a man looks to” something, but also a place of meaning formation. According to Laura Mulvey

(1989), a woman can also have a masculine “gaze” whilst in position of observing another woman in a picture, reviving a lost aspect of her sexuality while doing it. The woman represented through an objectified view in film seems to provide the woman-spectator a place of male gaze and pleasure. Thus, the female body-object gives her a way to access an “aesthetic curiosity” (Mulvey, 1996) that counteracts a sexist scopophilia.

The whole package of women’s imagery is held as “not a history of illustration, but as a story in itself” (Higonnet, 1992, p. 140). In these images, the representation is seen as “rules of language function that reveal or distort what is held to be true about the category of women” (Butler, 1997, p. 18). With the awareness of visual image’s normative function, we seek to go deep beyond surface and get away from common sense and old ideas” contamination that settles like stains on the visual image of Brazilian women.

This reflection is aimed to propose a brief analysis of the construction of a visual representation of Brazilian woman as viewed by Portuguese photography. To accomplish this purpose, this paper aims towards a theoretical view about the image of women’s body, as well as a historical look at Brazilian women’s image as portrayed by colonial photographs and Portuguese newspapers. Based on that, it has been proposed an analysis of art projects made by two contemporary Portuguese photographers: Miguel Valle de Figueiredo and André Cepeda. Both of them were in Brazil and Brazilian women were portrayed in their works.

THE IMAGE OF WOMAN’S BODY: OBJECTIFICATION AND FETISHISM

The body, directly or indirectly, displays a lot of issues that are extremely significant: notions of race, concept of beauty, sexuality, beliefs and notions of morality, as also the distinction between “wild” and civilized. To William Ewing (1996), pictures that have the human body as subject are political, since they are used to control or influence opinions and actions. This type of image achieves greater impact on social imaginary than television images. Pictures are the raw material of what gets carved in collective memory as the identity of the other.

When it is displayed in an erotic way, the view of a body depends on the types of such bodies’ social classification. The washerwomen, since working in open spaces, were considered women with a lost sexuality (Henning, 1996). Even today, the erotic photography operates under a classification of its themes organized into recognizable types. For its part, the Advertising industry has been representing a woman’s body using several degrees of explicit nudity or sexual activity in order to eroticise the female body and turn it into an object for the male gaze. For Michele Henning (1996), this is what is called *objectification* of the female body.

This concept is especially relevant when it comes to photography, as it also brings objectification to a second layer when it turns people into simple objects for sighting. For Solomon-Godeau (1991, p. 237) “the most insidious and instrumental forms of domination, subjugation, and objectification are produced by mainstream images of women rather than juridically criminal or obscene ones”. For the author, History of Photography

itself is intertwined with the social history of women, given that photography brings in its tradition a *voyeuristic* or fetishistic trait when portraying women.

The word fetish comes from Latin *facere*, meaning to make or to build. This word was first used in the 15th century by Portuguese settlers and merchants when referencing to the African reverence for religious amulets and idols, being used then with a direct reference to witchcraft practices. Fetishism would then be the act of worshipping a fetish (Hirschfeld, 1982); to incorporate a magical property to the fetish object. This includes the Christian iconolatriy that attributes supernatural powers to its saints, who could also manifest effects miraculously on the physical level.

In psychoanalysis, an object becomes a *fetish* when it is focus of a sexual desire, often associated with women. This is because the fetishist idealizes articles associated with women, such as shoes and lipstick. For Freud, in *Three Essays on the Theory of Sexuality*, written in 1905, this is an aberration, almost a condition as it replaces the “normal” sex. Fetish is “a substitute for the penis in a woman (in a mother) in which the little boy once believed and – for reasons familiar to us – do not want to leave (...) because if a woman was castrated, then the possession of his own penis would be in danger” (Freud, 1974, p. 180). According to the father of psychoanalysis, the choice of the fetish object does not depend on the similarity to the penis but to the period of fracture or trauma occurred in early childhood, when the boy realizes that the mother does not have a penis. It is at this moment that the first object that is seen then becomes your fetish, derived from own castration anxiety.

The relevance of this aspect of Freudian theory to the study of photography is that it serves as a tool to explore how visual images can objectify and fragment the woman’s body, a phenomenon that happens in a totally different way than regarding the viewing of the male body shape. However, there is a problem: the fetishism is based on male castration and therefore qualifies only as a male-related issue, ignoring that it may arise in other genres. The female body is then shown as the vessel for the fetish desires fostered by males.

In this sense, Christian Metz (1985) relies on Freud to state that photography and fetish carry in it both the same contradiction and uniqueness. While the picture steadies time and allows us to carry with us a visual image, fetishism freezes a moment and fixates it in the fetishist’s memory. The fetish suggests that photography summons the dead and at the same time keeps one’s memory in the past. Its temporal simultaneity and material dimension allows to the photographic object its fetish character.

The film critic Laura Mulvey also uses psychoanalysis to establish a profound critique of women’s visual image, especially in the cinema. In this context, psychoanalytic theory was used to unravel how the “unconscious of patriarchal society had structured film form” (1975, p. 06). In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), she speaks of the existence of a male point of view that is shown in the visual arts and literature. This “male gaze” can be seen through constant use of *close-up* framing by the camera to show body details, hence fragmenting a woman in mind of the viewer. While backing up in fetishism theory, the author speaks of women’s objectification from the point it starts to

be represented as spectacle. In this sense, the man (heterosexual) constitutes the look in itself and the image to be viewed is a woman. These roles are wrapped by castration complex, where the woman is seen as the lacking or deprived portion, the sex difference. To escape from castration anxiety, the man places the woman in an undervalued position as punishment (voyeurism) or replace the female figure by a fetish (object of desire).

Later on the essay however, the author sees fetishism not as belonging to a dominant sexual look but as a culturally dominant way of seeing the world. Through the article “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, Mulvey (1989) updated her line of thought with the inclusion of two other elements: the woman as spectator and as also in a female protagonist role. While in spectator’s place, a woman mirrors the “male gaze” which is nothing more than a stance in the world, a proposed way of seeing through a masculinized version of the viewer’s place. The woman takes a manly place to revive the lost aspect of her sexuality, the castration itself, using this proposed form of gaze and its pleasure. From the moment she displays masculinity as her viewpoint, she is no longer passive.

In search of a perspective beyond a binary or simple male and female opposition, Mulvey develops this theory further in *Fetishism and Curiosity* (1996). For the filmmaker, the woman as spectator performs a function similar to Pandora when opening the box. Curiosity exerts fascination by the image and therefore, it is shown as source of knowledge. Throughout that line of reasoning, she develops the idea of an “aesthetic curiosity” to counter the male gaze that fetishizes the image binding the curious look of Pandora to the box. She transforms the myth that had a misogynistic significance when showing the woman as guilty for all the evil of the world in a curiosity that has political dimensions in interpreting images. “While curiosity is a compulsive desire to see and to know, to investigate something secret, fetishism is born out of a refusal to see, a refusal to accept the difference the female body represents for the male” (1996, p. 64).

When proposing an *epistemophilia* as resistance to sexist scopophilia, Mulvey (1996) suggests still the need for modulation of the argument itself to allow a more satisfactory relationship between fetishism and curiosity. Therefore, to reflect on image of women is to know that it is composed of a complex web of meanings acquired over time, that its representation has political meanings and its reception is located under the “male gaze” or even beyond, in a two-part look broken into male and female sides.

THE PHOTOGRAPHY ROLE ON THE IDENTITY CONSTRUCTION OF THE “OTHER”

According Juan Naranjo, introducing book, *Fotografía, antropología y colonialismo* (2006), the advances in image printing technology starting from the early 19th century allowed a considerable growth in circulation of printed images comparing to previous centuries. The proliferation of optical devices’ use in both public and private sectors changed social habits and introduced changes in the forms of reception and distribution of information. Considering just the second half of the 19th century, it has been created a widespread “visual industry” with an incredible iconographic density.

Photography started to play a key role in cultural changes especially from the point images were placed next to printed words, despite the photograph's ability to erase boundaries between reality and its representation. It was exactly this ability of illusory mimesis between an object and its image as also its multiplication capacity, which made photography the visual medium of widest social penetration. Advances in photographic processes made possible the emergence of its industry, opening venues to commercialization of large-scale photographs at cheap prices like the *cartes de visite*. By acquiring widespread acceptance, photographs started an extensive process of democratization of visual information, since the acquisition of a picture replaced the direct live experience for a virtual observation of people and landscapes of distant locations.

Due to the expansion of the photographic industry and increased consumption of photographs, many companies extended their offer and inventoried the world sending photographers all around the world to document what they saw, as if it was an urge. At the same time at distant sites numerous photographic studios were open and to fulfill a dual function: to photograph local bourgeoisie, settlers, missionaries, sailors and also to record types of humans who were arriving in the main cities and ports. The goal of that last kind of production was the acquisition of these images by travelers and tourists.

The start of that trend of great circulation of photographs transformed into a “familiar” view the image of the “other”, both for scientific class as for the bourgeoisie of that era. Although some researchers such as anthropologists used the colonial pictures for analysis at expense of field research, other scholars challenged the veracity of these images pointing them as staged as *cartes de visite*, once they had primarily a commercial potential. The dissenting scholars asserted that these pictures had predetermined formal standards so that the information would bring a better reading or to facilitate the comparison and therefore, it would rarely serve as basis of serious scientific studies.

The photographs taken in European colonial period had themes invented in generic ways and there was no effort at the time to identify the photographer and the event in depth. Therefore, one must lean on the colonial era photographs critically¹, an important challenge for those who use the photographic analysis in scientific research today.

The contamination of European behavior standards in the ways of life of portrayed non-European tribes – which often led to the total destruction of these cultures – is another factor responsible for making unusable the colonial commercial shoots in anthropological research material, once the cultural contamination itself was a direct result of the rapid process of colonial expansion in the 19th century. Much of this genre of photography reproduced all kinds of fantasies related to *Orientalism*² and other exotica. Thus, these photographs were used to create stereotyped identities meant only to satisfy the European Romantic consumers.

¹ To this regard, see the Photo Clec Project (Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture) available at: <http://photoclec.dmu.ac.uk/>.

² Orientalism, as seen by Edward Said (1978), is related to the subaltern treatment of the “Other’s” culture. It is a critique of the phenomenon of Orientalism, defined as “a set of ideas circumscribed to values, presented in a generalized way, mentality, and characteristics of the East”. In this way, the dominant culture takes over the other and translates it from its own grammar and imaginary when describing the culture of the Other. It ends by establishing categories and values that are based not on reality but on the political and social needs of the West.

There is also strong gender relations that permeate photography of the colonial era with the attribution of an inferior role to women, especially those with non-European origins. Photos of half-naked or even naked women, regardless of race and what colonized country is in question, are always present in the colonial visuality. Such event can be explained according Filipa Vicente (2014, p. 22) as “resulting of a domination posture in relation to the visible – in relation to what can become visible –as well as the male hegemony in the colonial space. “Among the ethical problems that these images put, Vicente (2014, p.m26), when faced with the sculptural works of Vasco Araújo entitled *Botany* (Figure 1), points out: “but if she were his woman, wife, white, in a Portuguese village and not in Africa, the Portuguese soldier would let himself being portrayed just like that by anyone?”



Figure 1: “Botany” exhibition, sculptural object detail, Vasco Araújo, 2014
Source: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programs/view/5>

For Stuart Hall on *Cultural Identity and Diaspora* (1996), representation practices always involve positions from which we write or speak. The characterization of the “other” contributed to creation of categories of religious, racial, sexual and gender content articulated in different ways. This superficial purpose of differences identification played a key role in Western visual culture. By creating the “other” as a disqualified being, inferior to West’s power and knowledge, Western production was established as a form of hegemonic knowledge. Thus, it used and hijacked the very existence and culture of the other in the name of its superiority.

This dialectical world view which opposes the colonizer and the colonized and assumes the settler culture is superior to the last, in addition of fabricating a subordination relationship of the “other”, deeply imprinted the idea of inferiority in mind the “other” with the purpose the latter considered himself unable to combat this whole logic. (Baradas, 2009). Often photography was responsible for building an acceptance of such authoritarian power over the subject photographed, a power that also controlled the production and distribution of images.

This asymmetry of power led to the conclusion that black people, especially women, are sub-humans or animals. The images showing a woman in eroticized positions with apparent nudity and sexual availability to the eyes of a white settler are factors that put her not in an immoral world but in an amoral one, because her very existence was rooted apart from those standards required by moral colonizing.

In the context of the colonial relationship, says Maria Baptista (2013), “it is necessary that the black people shut up, have no face, identity or memory” (p.284) and “thus they can barely exist to the white people eyes, for they have to be objects of conquest and ordering” (p.285). Photography in this context was used as form of appropriation of bodies, memories and identities of the Other to represent him out of the historical process and time, as an uncivilized being.

THE IMAGE OF BRAZILIAN WOMEN AS SEEN BY THE PORTUGUESE GAZE

The invention of the “Brazilian” cliché, or the creation of a visual that could be translated to certain group of individuals as the original inhabitant of the “New World” is a product of history of Portuguese immigration in Brazil. In addition to the “Brazilian” term being representative of a wild barbarian, it was also used to represent the Portuguese emigrant returning from Brazil. According to Jorge Fernandes Alves (2004), the consequent lack of opportunities due to economy marked by farming and stagnation of economic growth in Portugal assigned to Brazil the possibility of a better future for individuals, as to “Emigrate meant to meet aspirations built in confrontation with environment and its social representations which appeared as dominant, supported by the case of real and close characters” (Alves, 2004, p. 195).

In Brazil, many photographers focused on the port regions where slaves and authorities disembarked. Among Portuguese photographers in Brazil, it was the Azorean José Christiano Junior who owned the largest collection of photographs of slaves held by 1860. With a collection consisting of 77 pictures, he offered his customers “a varied collection of customs and types of black people, the very own thing suitable for anyone who retires from Europe” (Gorender, 1987, p. xxxi). As the author photographed slaves in the exercise of their functions (Figure 2), which shows the interest of a classification of existing Brazilian individuals, there were photos that refer to black women as exposed bodies available to the eye of the photographer and the buyer. Women were shown naked, objectified, which relates to how slaves were examined to their details in markets. As pointed out by Freitas (2011, p. 65), the female slaves were lust targets for lords and

were subjected to all sorts of actions in the sexual sphere, since they were “perceived as mere objects” who “gave vent to sexual impulses”.



Figure 2: Black Woman, Joseph Christiano Junior, 1865
Source: Lissovsky & Azevedo, 1987

Black people of the colonial era constituted over half the population of Rio de Janeiro, capital of the Portuguese empire at that time, being a “so expressive contingent that chroniclers of the period came to compare the Rio landscape to the cities of the African coast” (Lissovsky & Azevedo, 1987, p. xxii). Christiano Júnior had in his *cartes de visite* “types of black people”, as black individuals were portrayed from their front and side to side to show facial features, tribal branding and clothing to highlight the characteristics that defined one’s ethnic group and / or profession (technique known as Bertillonage).

These photographs, according Lissovsky and Azevedo (1987), were directed to the public that has been isolated from the world until 1808, year in which opening of Brazilian ports to international trade happened, a concomitant occasion with the installation of the Portuguese Court in Brazil. It is a set of images that evokes human types and crafts; basically those are pictures of an alien and foreign. It is important to highlight the changing of senses reaching the *carte de visite*, namely, if there was the image of a man of means, that picture could then become his business card; however, when it presents a black person the picture would have the function of a postcard of Brazil. While the former describes a dignified individual, the latter describes a picturesque and generic character (Cunha, 1987).

Importantly to say, there was always a association of a sense of virility to black people, resulting of a hypersexualization inherited from the colonial period. This prerogative attributes the look at sex as mean to authenticate an imprisonment “in geography

and skin color” (Pine, 2004, p. 67). The hipersexualized black individual in the picture removes his nature as a human being to make way for an animal, a fetish.

According to Luciana Pontes (2004), who parts from a fieldwork carried out in Lisbon about women as portrayed in the media, “the recent intensification in the late 1990s of the Brazilian immigration further complicated mutual identity processes in a context in which are created and / or enhanced old representations” (p. 236). In these representations, the author points out to a process of essentialization and exoticization of Brazilian national identity in addition of the sexualization of its women. This issue, as seen, follows the very formation of Brazil and the use of colonial photography to represent the “other”.

It can be seen that sexualization of Brazilian women in contemporary images repeats several standards set in colonial photographs era. The sexualization process of Brazilian immigrant women arises in connection both to the immigrant condition as being from a country that has a colonial and slavery past. There is an overlap of social markers of exclusion – colonialism, sexism and racism – which only reinforces the colonial / subordinate and sexualized position.

In Portuguese journalism, the relationship between Brazilian image and prostitution was propagated more intensely from the case known as “Bragança Mothers” in 2003 (figures 3 and 4). This occurred, as described by the news outlet Times Magazine, as a result of a protest carried by Portuguese women against the presence of Brazilian women who were in Bragança to work in brothels. Wives decided to unite and oust that families’ “destructive” individuals. This case contributes up to the present for a general association between Brazilian women and prostitution. This event resulted in closure of swing houses, arrests of some women and repatriations of illegal Brazilians. For the Portuguese press, those were actions necessary to ensure that women of “easy sexuality” are not allowed to invade the private space reserved for the family.



Figures 3 and 4: Cover of *Time* magazine that draws Bragança “Europe’s New Red Light District” and a newspaper clipping which shows the arrest of Brazilian ladies in the Portuguese press

For Cunha (2005), the Portuguese press has been important to that association of Brazilian immigrant with prostitution. An example of this can be seen in the controversial issue of the cover 565 of the Portuguese weekly magazine *Focus* (*Os segredos da mulher brasileira*, 2010) (Figure 5). On the cover, a woman wearing bikini serves as background to the headlines: “The secrets of Brazilian woman: He absolutely loves it, she hates it”, “2,216 marriages with Portuguese men in 2009 alone” and “the Ten commandments used to seduce men”. In that story, the Brazilian are defined as coming from “Vera Cruz”, name that Brazil received earlier in the colonial era, which shows an explicit approach to the imaginary of that time. In addition, the Brazilian woman is represented in a fragmented manner, exposing part of her body as a sexual object.

The Brazilian woman as seen under the stigma of a “colonial body”, will always be the bearer of an available body, seen as object and understood as a constant “threat” to the Portuguese family. This available and sexualized body image touches all Brazilian women, regardless of her function in society or level of education. The differences in social class condition and education of Brazilian individuals seems to influence the vulnerability to stigma. Women with low education and low income when exercising household or customer service activities are targets of greater prejudice. Organized reaction capacity against that prejudice is also lower in the most vulnerable group, so they end up by accepting and internalizing the idea of being from an inferior culture (Cunha, 2005).



Figure 5: Cover of the *Focus* magazine
Source: *Os segredos da mulher brasileira*, 2010

Currently, tourism businesses and advertising have great weight in the spread of the image of an exotic Brazil to present mixed race women with a naked body as an attractive in tour packages. This has changed somewhat, says Gomes (2012) as the agency responsible for Brazilian tourism and the Portuguese press are currently deconstructing the imagination of the mulatto and eroticized woman, to construct other imaginary of Brazil with the presentation of cultural elements instead of exposed bodies. This is due in part by pressure exerted by Brazilian social movements in Brazil and Portugal.

**THE IMAGE OF BRAZILIAN WOMEN IN THE PORTUGUESE CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY:
ANDRÉ CEPEDA AND MIGUEL VALLE DE FIGUEIREDO**

The existence and action of the individual in his reality as it presents itself is conditioned by the different ways of looking at the world, to interpret it and to possess it. It is through the double distance between the image and what it represents and the image and the being who stares at it, which are concomitantly found both the meaning and loss: a construction of meaning of what is represented through an articulate speech by culture itself, and the loss of the object / subject in its very existence caused by the opacity of its own representation. Thus, the construction of visual images is understood as a process of recognition which settles one's belonging or strangeness sense and one's relationship with reality.

While images broadcasted by the daily informational and communicational outlets cause "a stultifying massmediatization" (Guattari, 1992, p. 16) of a large number of individuals, a significant portion of the images made in the context of contemporary art and design principles aim to promote experiences that enable the generation of paradoxes regarding the current aestheticized reality. The experimentation of this paradox can point to a construction of a criticality relative to agency procedures laid down in cultural current globalizing system:

this poetic-existential catalysis, as we will find in operation within scriptural discourses, vocal, musical or plastic, engages almost synchronously an enunciative recrystallization of its creator, the interpreter and the work of the art connoisseur. Its effectiveness lies primarily in its ability to promote active, procedural ruptures, within the field of meaning and its denotative semiotic structured fabrics. (Guattari, 1992, p. 31)

The poetic construction of the artistic object, according Guattari, has a power of deconstruction of generalizing statements, since it offers the viewer a distorted meanings system consolidated in / by the current globalized culture, expanding sensitive possibilities of individuals. Such an object, even though its triviality, displays the otherness, since contemporary artistic aesthetic constitutes itself in the opinion of Ferry (2003, p. 31) as an extension of the artist himself, "a kind of business card especially designed" which present themselves "as so many 'little perceptual worlds' that no longer represent the world, but the state of vital forces of its creator" (Ferry, 2003, p. 32). Thus the familiar image is contiguous to the strangeness, by revealing not just a speech of what is seen as strange, a discourse created collectively by its context as formerly done: It also offers the creation of an intersubjectivity through the possibility of dialogue with the world created peculiarly by that artist.

Given such prospects, we seek to analyze the visual created about the "Brazilian woman" in images produced by André Cepeda and Miguel Valle de Figueiredo. The choice of these two photographers also aims to an approximation of how the Brazilian woman is still perceived in the Portuguese photography due to the colony relations maintained with Brazil. In this article, our interest is to reflect about the references found

in those images assigned as identity of Brazilian women to see how this influences the recognition of Brazil in contemporary times, in the specific case expressed through the eyes of these photographers.

It has been noted that according to the postmodern reflections of photography each image references the other, constructing parallels, diachronies, synchronicities and dialectic forms, building a web of significances beyond the author intention. In this perspective, “the photographs were seen as signs that acquired its value from its insertion in the midst of a broader system of social and cultural encodings” (Cotton, 2013, p. 191). Thus, this is what is meant to be seen here through the works presented: pieces of a wide historical, social and political fabric which emerge from different relationships, including the Colonial ones.

ANDRÉ CEPEDA, *STAN GETZ STREET* (2014)

André Cepeda (born in Coimbra, 1976) lives and works in Lisbon. Since 2005 he has been working continuously regarding Portuguese contemporary landscape as his subject, particularly the Porto region landscape. According to the photographer, he uses a large format camera (4m x 5m) because it constitutes a more precise tool that would allow for a more accurate technique. To obtain those results the equipment requires a slow process of work, thus determining his method: a long and close observation of things that would allow him to connect to and / or relate to the object or landscape he wants to photograph.

The photographer states in his website³ that he is interested in building new ways of looking at reality and space that are presented to him. Essentially for him there is a quest in his work for spaces and moments that have been rejected, suggesting a certain suspension. His interest, therefore, is based on the feeling that makes him compelled to create an image and report its space, trying to forget its history and original context of reception. Thus, he has the sole interest of work in the light, space and time of a scene. In this way, he feels freer to create new contexts for the images, as if this almost sculptural treatment would retake a dignity that was denied to the object / landscape. For the photographer, these images become a time of broader reflection about the way we build our cultural, social and political identities.

The selected artist’s work in the city of São Paulo, in Brazil, took three months of reflective gaze and artistic pathways that led him to a different and peculiar city⁴. This is a more of a sculptural work, which reports the space selected by the photographer. The images taken mix *flânerie* experience by the artist who present us streets, passers-by, landscapes, city space reflections in his lens, aiming to record his gaze on the path taken. The result of this experience resulted in the book *Stan Getz Street* (2014) which also features portraits, mostly composed of naked women (Figures 6, 7, 8, 9). Those are

³ Available in the section About, at <http://www.andreceda.com/>

⁴ This information is based on the fragment “São Paulo em corte” by Agnaldo Farias, published in André Cepeda’s website, available at <http://www.andreceda.com/projects/sao-paulo-em-corte/>.

women of peculiar bodies, building the idea of an ethnic diversity in Brazil by displaying “the skin tones diversity”⁵. The author states that he used living models who are used to pose in the Faculty of Arts of São Paulo da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) in his photos.

In this photo essay, the photographer uses a larger number of female nudes in comparison to others he previously made. When facing the pictures of this Brazilian project, it is impossible not to find colonial ethnographic references and even classical painting references. The author said in an interview that women are presented without clothes to follow the History of Art traditions.



Figures 6, 7, 8 & 9: André Cepeda, *Stan Getz Street*, 2014
Source: <http://www.andrecepeda.com/projects/rua-stan-getz/>

As a reference to the classic painting, we take as an example the picture in which a naked black woman (Figure 8) is reclining on a bed (the reclining nude is quite traditional in painting, as well known). In it, one can follow the temptation to repeat the statement that this woman by acting out the classic pose of the painting traditions displays herself up as an erotic object. Her stare, aimed to both the photographer and to the viewer, makes her objectified twice (Ewing, 1996). But the woman in question by working as a live model for painters, she deliberately uses bodily performance in the picture to represent a classic pose which is often used with various symbolic⁶ assignments.

⁵ The interview was conducted under the lecture talk with the artist in “Summer School of Photography: File, theory and history” organized by Filipa Lowndes Vicente on 22 September 2017.

⁶ When Manet painted *Olympia* (1863), he had the *Vênus de Urbino* by Titian as his inspiration. However, instead of painting under the accepted artistic tradition, with biblical or mythological subjects, he preferred to paint a real woman, perhaps a prostitute in the role of Venus. Olympia reclining in the same position as the Venus of Titian casts the viewer a powerful and confusing gaze. Thus, Manet denied the strict classification of female sexuality represented by traditional painters.

In this context, “to recognize oneself in a portrait (and in a mirror) one imitates the image one imagines the other sees” (Phelan, 1993, p. 36). The pose itself is a theatrical attitude that provides an image already taken “from a set of standards, which is a piece of the perception of one’s social self” (Fabris, 2004 pp. 35-36). The portrait, by being taken as a representation of what the other sees ends to represent the “male gaze” of the woman acted by the woman herself. As in Manet’s *Olympia* (1863), the picture starts to be formed by folded meanings between what someone is and what one should look like. To generate another image of or to oneself, the picture becomes a sort of simulacrum. In this game, the woman’s self-image reflects the male point of view, a place that determines how it should be her pose and, therefore, her own representation.

Regarding the ethnographic style of remembrance in his work, it is highlighted here the picture showing a black woman, naked, who is set to show her profile and without staring at the camera (Figure 7). Cepeda assumes, such as colonial photographers, to represent the wide variety of skin gradations in this small inventory of women who he met in Brazil. According to the website of the author, he tries to forget both the story and the original context of response to the subject. It can be seen that in amidst of the author’s desire to forget all of Brazil-Portugal colonial history as well as the representation heritage of women, he ends up representing the Brazilian woman whit triviality and aside from social and political concerns that may be associated with the exploited body.

Yet, it is imposed to the viewer’s judgement a single portrait of a male individual throughout the whole book (Figure 10), who is fully clothed. Judging by the thought of Cotton (2013, p. 191), the image acquires its value “from its insertion in the midst of a broader system of social and cultural encodings”. There is a strangeness to the viewer caused by the female nude when contrasted with a serious and dressed man.



Figure 10: *Stan Getz Street*, André Cepeda, 2014
Source: <http://www.andreceda.com/projects/rua-stan-getz/>

In the book *Stan Getz Street* (2014), there are no explanatory texts that show any patriarchal slant on his images. However, making a counterpoint to the discourse of

the photographer, – who replicates same the representation of women used in painting traditions, he exposes a sexist and careless look about the cultural and historical context of the individual photographed –, his photo essay ends up in displaying visual images of Brazilian women that strengthen the colonial stereotype fought by feminism and post-colonialism.

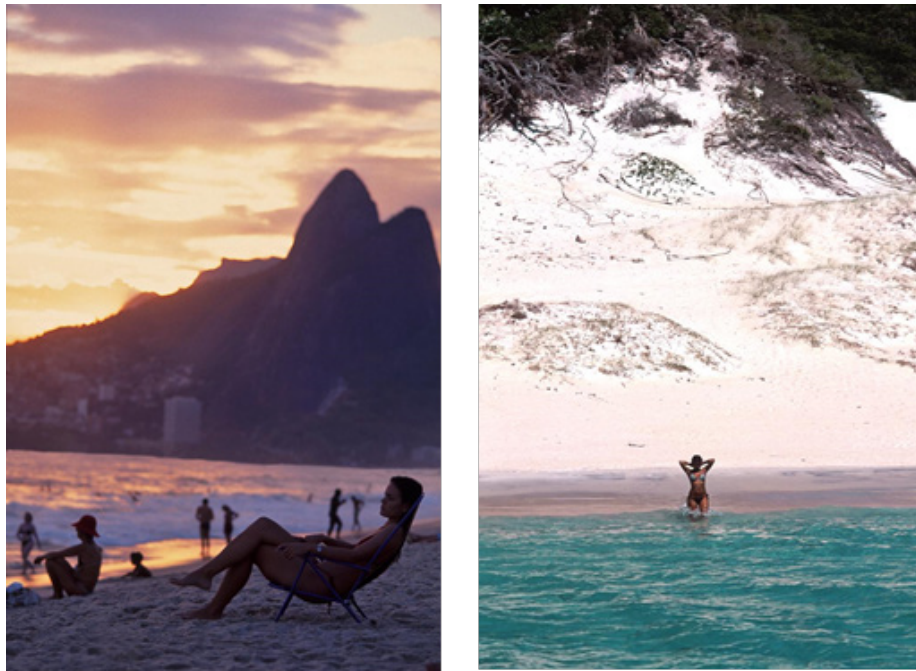
MIGUEL VALLE DE FIGUEIREDO, BRAZIL (2007-2008)

Miguel Valle de Figueiredo was born in Santa Comba Dao, in the district of Viseu, Portugal. He is a professional photographer since 1986, with works in the industrial, engineering / architecture and editorial fields. In 1994 he was a co-founder of the magazine *Around the World*, a publication aimed at exposing possible courses of travel, carrying out reports in more than 50 countries. Miguel has been in Brazil about 30 times, two of those for holiday times. The author claims to know Brazil more than many Brazilians. In 1997, he won the Award *Fuji-European Press* in the category of In-depth Stories, with one of his photos taken in the state of Ceará, Brazil.

In a conversation with the photographer, he points out that his forays into Brazil are result of his work for tourist publications and for this reason many of his pictures are no exception to the main iconography attributed to the tropical country of beautiful landscapes and homeland of *Girl from Ipanema*. But in his speech, Miguel Valle de Figueiredo explains that this myth about the Brazilian woman, created by Brazilians themselves, it doesn't really exists, because in the country extension every Brazilian woman is singular – with its peculiarities on her walk, speech, her actions.

However there aren't many photographs of women in his work, arising instead as a more predominant subject the "exotic" landscape in his online portfolio presented in his *Flickr* page. The author, however, photographed peculiarities of a continental Brazil tinted by inequality. It seems that when he bring to us the specificity of Brazilian small villages and its people, as seen in the northeast region, the author accentuates this inequality and opens a wide sight to a not so generous features of the country such as those advertised by Caminha's letter at the time of the Portuguese conquest. That same conquest of paradise nature generated, in fact, many "Brazils". This Brazil, shown in his award-winning photographs, reinforces the idea of a mestizo country and presents the paradoxes and contrasts in the ways of life of individuals and societies that make up Brazil as a nation.

By having a practical advertising nature, a woman display in his pictures comes along with the landscape as an exotic representation of the site. There is an exotic and sensual beauty that is supposed to belong to Brazilian women, legacy of colonial vision imposed on black and indigenous people who were seen as polygamous and incestuous (Vanifas, 1997). It was up to the photographer in his commercial work, the task of playing *The Girl from Ipanema*, Tom Jobim's music that was responsible for idealizing women of Rio de Janeiro (Figure 11). As also never absent in the Brazilian cliché representation in travel photography, nature appears as the habitat that shelters the woman, half naked, wild, like a Medusa who seems to mesmerize men she meets (Figure 12).



Figures 11 and 12: Miguel Valle de Figueiredo, *A Girl from Ipanema* (2008); *Mermaid* (2007)
 Source: <https://www.flickr.com/photos/miguelvf/albums/72157603760063735>

By saying that he can not “establish what is Brazilian, while object of portraiture,” the photographer claims that such affirmation “is not the same thing to say that” he couldn’t “photograph the many Brazilians, as ‘the’ Brazilian.” He refers also to the various types that exists in Brazil, because there is no way to translate “two hundred million people with so much variety” and concludes: “The racial logic in Brazil is very difficult to map photographically”.

Miguel Valle registers, whose photographic propositions relate to the advertising look, search to induce consumption by offering consumers an experience under an aesthetic world of “artist capitalism”⁷ (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 62). As much as one can realize that there is a diversity of identities in Brazil, it is hidden there also the situation of merchandise that culture and subject identities appear to strengthen stereotypes, such as the “Brazilian woman” sold as attractive packages tour around the world.

His choice is not objectively proposing an identity or to define who is the “Brazilian woman”, but to present a stereotypical identity of her, a woman with accessible manners and connected to the myths that are part of the history of Brazil.

FINAL CONSIDERATIONS

According Marilena Chauí (1995, p. 34) the act of staring is an activity since the act of looking is developed by and depends on each individual experience, but it is also exercised in a passivity anchored in discourse structures that engender the world. Such

⁷ The artist capitalism not only developed a proliferating supply of aesthetic products, as created a craving for news consumers, animations, shows, tourist evasions, emotional experiences, sensitive fruitions: in other words, an aesthetic consumer is more accurately trans-aesthetical (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 62).

passive behavior can be related to the consumption of new imagery forms of what we can call as a contemporary colonial aesthetics, in whose discourses and images are articulated, spread and disseminated by current media outlets. These outlets both elect the standardization imposed by generalizing systems, as they can also involve and formalize the understanding of a particular culture and about individuals of this same culture.

The construction process of women's visual image reveals discourses supported by perceptions and experiences, but it is also supported by the attribution of generalizing values about their race and gender inferiority. So, to speak about a contemporary Brazilian woman is also to talk about issues of race and colonial view that overlaps the gender issue.

Based on this assessment, it is stated that André Cepeda and Miguel Valle de Figueiredo revealed generalizing discourses of Brazil. Figueiredo, who was more than 30 times to the country, portrayed in a fully commercial way both lands and Brazilian people. His interest is founded on a purely commercial basis to represent picturesque images accompanied the female body. In his pictures, he exposes women as part of nature, such as exotic animal, and, unconsciously or not, also favor a sex trade through the images.

For his part, Cepeda goes back to a way of cataloging female types. The choice of female nudes, according to the author, refers to the question of classical art of women representation and in his refusal to photograph people of the same sex. If the artistic aesthetic is an extension of the artist himself (Ferry, 2003), the work of *carte de visite* made by the photographer reveals his general reflection on Brazil. When using the artifice of pose and models, the author represents Brazilian woman without regard to the historical and cultural context that interferes with the understanding of a current Brazilian woman. This form of representation without judgement or reflection, ends by making us believe that the world constructed by the author in his work repeats old concepts to represent the "Brazilian" woman. After all, if the body is political, when having a neutral posture in situations of injustice, one takes the risk of representing the oppressive side.

It is concluded that the peculiarities of the current understanding of the image of Brazilian woman's body, specifically the one formed the Portuguese gaze in the analyzed images, shows multiple layers of new colonizing processes in which Brazilian woman visual image is associated as much sensuality as sexual disposition, filled with the understanding of a colonial body that still persists in the contemporary imagination and stands as a stain in the Brazilian woman's image. ✍

Translated by Lorena Travassos e Priscila Vilarinho

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Alves, J. F (2004). O "brasileiro" oitocentista – representações de um tipo social. In B. Vieira (Ed.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no Século XIX* (pp. 193-199). Lisbon: ISCTE.

- Baptista, M. M. (2013). A Identidade cultural Portuguesa: do colonialismo ao pós-colonialismo: memórias sociais, imagens e representações identitárias. *Comunicação e Sociedade*, 24, 270 – 287.
- Barradas, C. (2009). Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo. *Revista Arquivos da memória: Antropologia, Arte e Imagem*, 5-6, 59-79.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Butler, J. (1997). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Palmarinca.
- Cepeda, A. (2014). *Rua Stan Getz*. Lisbon: Pierre Von Kleist Editions.
- Chauí, M. (1995). Janela da alma, espelho do mundo. In A. Novaes (Ed.), *O olhar* (pp. 31-63). São Paulo: Cia das Letras.
- Cotton, C. (2013). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cunha, M. C. (1987). Olhar Escravo, Ser Olhado. In M. Lissovsky & P. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (pp. xxiii- xxx). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Cunha, I. (2005). Mundos imaginados: as brasileiras nos media em Portugal. In *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ. Retrieved from <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0301-1.pdf>
- Edwards, E. (2008). Representação da Mudança: A Construção do Etnográfico na Fotografia do século XIX. *Revista Comunicação e Linguagens*, 39, 97-118.
- Ewing, W. (1996). *The body: photoworks of the human body*. London: Thames & Hudson.
- Fabris, A. (2004). *Identidades visuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Minas Gerais: Editora UFMG.
- Ferry, L. (2003). *Homo Aestheticus – a invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina.
- Freitas, M., (2011). O cotidiano afetivo-sexual no Brasil colônia e suas consequências psicológicas e culturais nos dias de hoje. *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, 5(9), 53-58. Retrieved from <http://www.seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/1577/2710>
- Freud, S. (1974). Fetichismo. In *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Edição standard brasileira Vol. XXI* (pp. 173-185). Rio de Janeiro: Imago.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34.
- Gomes, M. S. (2012). A imagem do Brasil no exterior e o turismo: a operacionalização do Plano Aquarela em Portugal. *Rosa dos Ventos*, 4(4), 506-521. Retrieved from <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/1494>
- Gorender, J. (1987). A face escrava da Corte Imperial Brasileira. In M. Lissovsky & P. C. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (pp. xxxi-xxxvi). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Hall, S. (1996). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices* (pp.13-74). London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Higonnet, A. (1992). Criar, Criações: séculos XIX e XX. In G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Imagens da Mulher* (pp. 140-173). Porto: Edições Afrontamento.

- Hirschfeld, M. (1982). Fetichismo: fonte de amor. In *Enciclopédia da educação sexual* [Vol. 2], p.199. São Paulo: Iracema.
- Leite, M. (2011). As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades. *Interin: Revista do programa de Pós- Graduação em Comunicação e Linguagens*, 11 (1), 1-16. Retrieved from <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/42/34>.
- Le Goff, J. (2003). Documento/Monumento. In *História e Memória* (pp. 525-539). Campinas, São Paulo: Unicamp.
- Lipovetsky G. & Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lissovsky, M. & Azevedo, P. (1987). O fotógrafo Cristiano Jr. In M. Lissovsky & P. Azevedo (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* (pp. ix-xv). São Paulo: Editora Ex Libris.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 06-27.
- Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In *Visual and Other Pleasures* (pp. 29-38). London: The Macmillan Press Ltd.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute.
- Metz, C. (1985). Fotografia y fetiche. *Revista Octubre*, 34, 123-133.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Colección FotoGGrafia.
- Os segredos da mulher brasileira (2010, August). *Focus*, 555.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Pinho, O. (2004). Qual é a identidade do homem negro? *Revista Democracia Viva*, 22, 64-69.
- Pontes, L. (2004). Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. *Cadernos Pagu*, 23, 229-256. Retrieved from <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a08.pdf>
- Roberts, A. (1988). Photographs and African history: Review Article. *Journal of African History*, 29, 301-311. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/182386>
- Said, E. (1978). *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das letras.
- Solomon-Godeau, A. (1991). *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vanifas, R. (1997). Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In C. F. Cardoso & R. Vainfas (Eds.), *História da vida privada no Brasil* (pp. 221-274). São Paulo: Companhia da Letras.
- Vicente, F. (Ed.) (2014). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisbon: Edições 70.

WEBGRAPHY

André Cepeda, About André Cepeda. Retrieved from <http://www.andrecepeda.com/>

André Cepeda, Rua Stan Getz. Retrieved from <http://www.andreceda.com/projects/rua-stan-getz/>.

André Cepeda, São Paulo em corte, Agnaldo Farias. Retrieved from <http://www.andreceda.com/projects/sao-paulo-em-corte/>

Miguel Valle de Figueiredo, Flickr Page, Ain't life a beach? Album, Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/miguelvf/albums/72157603760063735>

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Programação, Botânica de Vasco Araújo. Retrieved from: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programs/view/5>

Photo Clec Project (Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture), Retrieved from <http://photoclec.dmu.ac.uk/>

Vasco Araújo, Botânica. Retrieved from <http://vascoaraujo.org/Botanica>.

BIOGRAPHICAL NOTE

Lorena Travassos has a master degree in Communication (UFPB – Brazil), PhD student in Communication Sciences at Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), Center for Research in Communication, Information and Digital Culture – Polo FCSH/NOVA (CIC.Digital) researcher, CAPES grantee (Full Doctoral Program), Brazil.

E-mail: lorenakrs@gmail.com

Rua Diogo do Couto, 27, 1D, Lisbon, 1100-195, Portugal

* **Submitted: 24-07-2017**

* **Accepted: 09-11-2017**

BELA E SADIA! A MULHER NAS PÁGINAS DA REVISTA *ALTEROSA* (1939-1945) DURANTE O ESTADO NOVO E O PROCESSO DE AMERICANIZAÇÃO DO BRASIL

Gelka Barros

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar as estratégias discursivas presentes na revista ilustrada *Alterosa*. O intuito é compreender a construção do papel social da mulher brasileira, no período de 1939 a 1945, cenário que redefiniu o padrão corporal, conformando condutas sociais, por meio de valores morais baseados na ordem conjugal. A metodologia utilizada combina análise de conteúdo de texto e fotografia. O aporte teórico subsidia as reflexões, embasando-se em Scott (1995), Perrot (2000), Maia (2001), Del Priori (2003) e Matos (2003), agregando a especificidade contextual do Estado Novo em Goellner (2008) e Carvalho (2011). Para o entendimento das circunstâncias do processo de americanização buscou-se diálogo com Tota (2000). Da análise conclui-se que os discursos publicados sobre a mulher na revista, indiciando traços de uma educação do corpo, se alinhavam à cultura de massa norte-americana e ao projeto nacionalista do presidente Getúlio Vargas, conhecido por Estado Novo (1937-1945) e caracterizado pela centralização do poder, autoritarismo, populismo, nacionalismo e anticomunismo (Neto, 2013).

PALAVRAS-CHAVE

Papel social; mulher; corpo; Estado Novo; americanização

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the discursive strategies present on illustrated magazine *Alterosa*. The aim is to understand the construction of Brazilian woman's social role in the period 1939-1945, a scenario that has redefined the bodily standard, conforming social behavior through moral values based on marital order. The methodology used combines text content analysis and photography. The theoretical input subsidizes reflections, based on Scott (1995), Perrot (2000), Maia (2001), Del Priori (2003) and Matos (2003), aggregating contextual specificity from the New State in Goellner (2008) and Carvalho (2011). To understand the circumstances of the Americanization process it sought dialogue with Tota (2000). From the analysis it has been concluded that speeches published in the magazine about women, by indicating traces of a body education, lined with the US mass culture nationalist and with the project of President Getúlio Vargas, which was known as New State (1937-1945) and characterized by centralization of power, authoritarianism, populism, nationalism and anti-communism (Neto, 2013).

KEYWORDS

Social role; woman; body; New State; americanization

INTRODUÇÃO

A revista *Alterosa* foi criada em Belo Horizonte¹ no ano de 1939 pelo jornalista Olímpio de Miranda e Castro. De frequência mensal desde seu lançamento, possuía uma sucursal no Rio de Janeiro, capital federal naquela época. Periódico de variedades, de caráter literário e noticioso, entre suas seções figuravam principalmente contos e crônicas, entremeados por reportagens econômicas, políticas e sociais sobre o Estado de Minas Gerais, notas da sociedade mineira², humor, poesia, passatempos, entretenimento como o rádio e o cinema, prescrições sobre saúde, beleza e moda, além de anúncios publicitários. Em maio de 1943, passou a apresentar sumário e o *slogan* “Para a família do Brasil”. A *Alterosa* alcançou seu auge em torno dos anos 1950, quando sua tiragem chegou a 60.000 exemplares, circulando nacionalmente.

Neste artigo foram analisadas de forma sistemática todas as edições publicadas entre 1939 e 1945 disponíveis no acervo da Hemeroteca Municipal Luiz de Bessa, em Belo Horizonte. Os dados selecionados são provenientes de anúncios publicitários, coluna de aconselhamento, reportagens, coluna de beleza e seção de moda, que compõem parte do material destinado às mulheres na revista. A metodologia utilizada combina análise de conteúdo de texto e fotografia. A escolha deste modelo busca captar os processos de produção de sentidos presentes nas práticas sociais materializadas na *Alterosa*, por meio dos atos comunicacionais que, segundo Barbosa, caracterizam a correlação entre comunicação e história, na medida em que “a história é sempre interpretação feita a partir de quem, do presente, olha o passado. A história é sempre narrativa, algo que foi narrado no passado e que agora podemos re-narrar” (Barbosa, 2009, p. 24). Por se tratar da mulher e de seu papel social, o aporte teórico concentra-se nos estudos de gênero, para tanto, se baseia na concepção de que o gênero é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, (...) é um primeiro modo de dar significação às relações de poder” (Scott, 1995, p. 86). Nessa visão, Scott (1995, p. 86) compreende o poder por meio do conceito de Foucault, “como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em ‘campos de força’ sociais”. Sendo o gênero a primeira manifestação das relações de poder, que se apresentam por meio do discurso, torna-se essencial a compreensão do modo pelo qual essas relações se expressavam na construção do papel social feminino da época. Portanto, além de identificar as representações da mulher na revista, é necessário o entendimento do cenário histórico e social que propiciou esse ideal de feminilidade.

Aproximadamente 40 anos após sua inauguração, em 1897, Belo Horizonte passou por um segundo processo de modernização, devido à sua expansão para além do perímetro urbano definido em sua planta de construção. Segundo Chacham (1996), o período de 1935 a 1947, conhecido como “o ciclo do Arranha-céu”, simbolizou uma nova

¹ Belo Horizonte é capital do Estado de Minas Gerais e foi a primeira cidade planejada do Brasil. O cenário de transferência da antiga capital Ouro Preto para a atual compreendeu a decadência da atividade mineradora aurífera na região e a mudança do regime político monárquico para a República, em 1889.

² Mineiro(a) é um termo usado para designar aquele ou aquilo que tem origem no Estado de Minas Gerais.

etapa de progresso na história da cidade. Em 1940, Juscelino Kubitschek³ foi nomeado prefeito e ficou no cargo até 1945. Neste ínterim, o espaço urbano e social continuava em plena transformação, intensificada pelo asfaltamento de ruas e avenidas, formação de Vilas e Bairros, saneamento e terraplanagem, a construção do complexo arquitetônico da Pampulha, a realização da Exposição de Arte Moderna, a criação do Museu Histórico da Cidade e do Instituto de Belas Artes (Cedro, 2006). De acordo com Cedro (2006), os empreendimentos de Juscelino abrangeram mudanças não apenas no âmbito material mas na esfera cultural, fundamentando o discurso de modernidade e progresso em coerência com a orientação do Estado Novo, “buscando inserir Belo Horizonte no mesmo contexto de modernização das principais cidades do mundo” (Cedro, 2006, p. 85). Cabe reforçar, de acordo com Souza (2002), o impacto da crescente atuação dos meios de comunicação de massa em Belo Horizonte. Segundo a autora, o rádio e, principalmente, as grandes salas de cinema em estilo norte-americano contribuíram para a transformação das subjetividades cotidianas e atuaram nos hábitos e nos costumes do cidadão belo-horizontino.

Atuaram neste processo as imagens do espaço físico da cidade que velozmente se transformava, o rádio nacional em expansão como *mass media* e a crescente americanização do país por meio da “Política de Boa Vizinhança” de Franklin Roosevelt, cujo principal elemento propagandístico era o cinema hollywoodiano. Cenário composto pela inserção da fotografia na cultura urbana da capital que, para além dos álbuns de família e cartões-postais, passou a ser exibida em profusão nas revistas ilustradas, e pelo discurso da *Alterosa*, que visava ser a “grande revista dos mineiros”, baseado em um dos elementos arregimentados para a construção da identidade regional, a família conjugal.

A REGULAÇÃO DO CORPO FEMININO

O Brasil, durante a Era Vargas, especificamente a partir de 1937, relata Tota (2000), vivenciava um processo de americanização que objetivava obter o alinhamento do país com o esforço de guerra dos EUA. Este cenário propagandístico era composto principalmente pelos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, que irradiavam a cultura norte-americana como referência de modernidade. A imprensa e a propaganda impressa também foram instrumentos utilizados para a “divulgação dos princípios do americanismo” (Tota, 2000, p. 54). Embora o autor mostre exemplos específicos do investimento norte-americano na produção das revistas *Em Guarda* (1941) e *Seleções* (1942), a atmosfera que foi criada pelo estreitamento das relações entre Brasil e EUA repercutiu na imprensa brasileira, que passou a publicar conteúdo norte-americano, de modo a acompanhar a atualidade dos acontecimentos no mundo.

No contexto turbulento da Segunda Guerra Mundial, a estratégia discursiva adotada pela *Alterosa* valorizava a ordem conjugal. Eram dos laços matrimoniais que afloravam os papéis definidos para a mulher branca, de classe média e alta: a mãe, a esposa

³ Juscelino Kubitschek foi presidente do Brasil de 1956 a 1961, período em que construiu a nova capital da federação, Brasília.

e a dona de casa. Submeter a mulher à autoridade masculina era essencial para a construção e a manutenção da família, o que estabelecia a ordem “natural” da sociedade. Da tutela do pai para a tutela do marido, a mulher, sob o julgo social, tinha a função de garantir o sucesso do seu matrimônio. De acordo com Maia (2001), a família conjugal, legalmente constituída pelo casamento burguês, acentuou-se durante a constituição da República. Regime político positivista que percebeu a família “como lugar estratégico para instaurar a ordem e disseminar o progresso” (Maia, 2001, p. 5). A publicidade e a moda, aliadas à indústria cinematográfica norte-americana, amplamente presentes nas páginas da *Alterosa*, que obtinha esse conteúdo da agência de notícias *Panamerican Press*, foram instrumentos auxiliares na construção do papel social feminino. O caráter persuasivo dos anúncios, cujo objetivo é convencer seu público-alvo, nesse caso, a mulher, se efetiva no plano material pela aquisição do produto, e no plano simbólico pela assimilação de uma ideia. O consumo de um produto significa adquirir as qualidades por ele ofertadas. Buitoni (2009, p. 29) destaca que o jornalismo feminino brasileiro, datado do século XIX, surgiu “situado entre a literatura e as ditas artes domésticas e tendo como função o entretenimento”. Diante desse perfil, a autora destaca o seu caráter secundário vinculado ao utilitarismo didático. Salvo alguns periódicos que tinham preocupação com a emancipação da mulher, a imprensa feminina hegemônica, ao longo do tempo, atuou de forma normativa visando lucro e tendo em mente não a mulher, mas a consumidora (Buitoni, 2009).

A regulação do corpo feminino tinha como propósito assegurar a ordem conjugal e era pautada por dois elementos que se correlacionavam: a beleza e a saúde.



Figura 1: Anúncio do regulador Veragridol
Fonte: Veragridol, 1939, p. 21

O regulador Veragridol assegurava à mulher as condições físicas para o cumprimento de seu papel social: “sem saúde a mulher nunca será sadia, formosa, nem feliz⁴” (Veragridol, 1939, p. 21). A beleza e a felicidade feminina dependiam de sua saúde, porém esses elementos não tinham valores nem finalidades em si, estavam vinculados à felicidade conjugal e à “alta missão que Deus confiou à mulher” (Veragridol, 1939, p. 21). Dessa forma, a felicidade da mulher dependia de sua capacidade de cumprir o seu destino na sociedade, gerar filhos. Reafirmada pela inserção da religiosidade, a condição natural da mulher precisava ser regulada para que ela cumprisse sua missão.

A fotografia que compõe o anúncio em preto e branco, como mostra a Figura 1, retrata uma bela mulher branca sorrindo, seu semblante é tranquilo. O sorriso, como índice de felicidade, em conjunto com o artifício da iluminação da face da estrela, tinha enorme apelo no imaginário social, logo, na construção da identidade feminina. Menezes (2012, p. 19) assevera que a propaganda “explora os valores sociais para construir no público-alvo as identificações necessárias para garantir o efeito de persuasão”. Assim, a imagem-modelo da estrela se configurava como uma estratégia de convencimento para a aquisição do produto e a assimilação da ideia vinculada a ele, na medida em que a estrela “fabricada” pelo cinema é “nela mesma, figura de moda enquanto ‘ser-para-a-sedução’” (Lipovetsky, 1989, p. 214). O uso da imagem de uma estrela de cinema norte-americana no anúncio de um produto nacional demonstra como a estética cinematográfica foi incorporada e reproduzida em larga escala na revista, por meio de imagens-modelo, como forma de educar a visualidade, e, por consequência, educando o corpo da mulher.

Os astros e estrelas foram transformados em “soldados” na luta contra um inimigo comum. Tota afirma que “o ‘patrotismo’ dos industriais do cinema na luta contra o Eixo era, também, uma oportunidade de obter lucros fantásticos. O mercado europeu estava fechado, restava o latino-americano” (2000, p. 66). O cinema *hollywoodiano* serviu à política exterior norte-americana, tanto para a adesão dos brasileiros ao alinhamento ideológico norte-americano, para suprimir o germanismo no Brasil, como para a introjeção dos valores culturais, visando a abertura de mercado para bens materiais. A liberdade propagada pelos norte-americanos não significava somente um alinhamento político para deter o Eixo, mas também intencionava a forja de modos de conduta para adesão aos valores liberais. Ela encobria fins econômicos e transformava a cultura em um produto mercadológico. Como aponta Tota: “o processo de americanização pelo cinema efetivava-se pelo mercado” (2000, p. 132).

A regulação do corpo feminino se estendeu aos cuidados íntimos, dirigidos à contenção da proliferação de microorganismos em conjunto com a desodorização do corpo. O Ginorol, produto dos Laboratórios Granado, era indicado para a higiene das senhoras. “Delicadamente perfumado” (Ginorol, 1939, p. 28), tinha ação antisséptica, bactericida e desodorizante. O corpo limpo e perfumado fazia parte dos preceitos higiênicos que correspondiam ao ideal de desenvolvimento da nação, porém, a higiene não se limitava simplesmente à regulação do organismo ou à correção de hábitos visando o asseio do corpo, mas, igualmente, à correção estética.

⁴ A grafia das citações referentes à revista *Alterosa* está de acordo com a redação original. Esta opção visa manter a integridade absoluta do texto.

O sabonete Araxá vinculava o asseio e a desodorização do corpo ao bem-estar feminino. As propriedades do sal e da lama de Araxá⁵ eram responsáveis pela correção das imperfeições da pele, e prometiam beleza, saúde e juventude:

um banho com sabonete Araxá proporciona indizível bem estar e mantém o corpo permanentemente perfumado! Os sabonetes Araxá, fabricados com o sal e a lama do Araxá, universalmente conhecido por suas virtudes terapêuticas e no tratamento da pele extinguirá todos os defeitos que prejudicam sua cútis, dando-lhe saúde, mocidade e beleza! (Sabonete Araxá, 1939, p. 72)

A preocupação com a aparência saudável estava contornada pelos ares de juventude, e a beleza, além de poder ser adquirida, podia ser corrigida. A concepção de correção abria margem para o uso de instrumentos de disciplinamento do corpo feminino, para que ele cumprisse seu destino no ideal de construção da nação.

A normatização do corpo da mulher requeria a correção de hábitos e a introjeção das regras que regiam a instituição matrimonial. Para a gerência do casamento e do lar, o comportamento da mulher foi direcionado ao controle de suas emoções, pois disso dependia a educação de seus filhos e a representação da imagem social de seu marido. O caminho pelo qual se alcançava a felicidade conjugal era “marcado com ‘carater’, ‘contrôle’, ‘paciência’, e ‘bom humor’” (Norris, 1940, p. 136). O autocontrole exigido da mulher era acompanhado pelo comedimento nos gastos financeiros, nos gestos e na aparência. Nesse sentido, qualquer ingerência poderia resultar no fracasso do matrimônio, sempre atribuído a ela. Acompanhando o pensamento de Perrot (2003, pp. 13-22), é por meio da educação que se forma bons hábitos e se produz boas esposas, mães e donas de casa. De acordo com a autora, trata-se de uma construção sociocultural da feminilidade, anteriormente analisada por Simone de Beauvoir, na obra, *O segundo sexo*, de 1949. Fundamentada na diferença entre os sexos, ela engendra elementos como a contenção, a discrição, a doçura, a passividade, a submissão, o pudor e o silêncio. Perrot distingue educação de instrução, sendo que a primeira seria a formação de hábitos, e a última acesso ao saber. É essa concepção de educação que, a meu ver, auxilia a discussão sobre o papel social da mulher. Nesse sentido, pode-se dizer que a educação da mulher se dava via controle corporal, a partir do momento em que tanto os discursos científicos como os políticos atuavam diretamente sobre o seu corpo.

Para o controle dos “humores femininos”, os Laboratórios Granado ofereciam a Água de Melissa (Água de Melissa, 1941, p. 73), medicamento exclusivo para as palpitações nervosas, as emoções violentas, as insônias e as síncope da mulher. Da relação estabelecida entre o útero e o estado físico e emocional feminino, Matos esclarece que “o discurso médico destacava a conexão entre o útero e o sistema nervoso central, bem como as relações entre o ciclo reprodutivo e os estados emocionais femininos” (2003, p. 114). Dessa forma, os medicamentos direcionados para a mulher serviam tanto para

⁵ Araxá é um município ao sul do Estado de Minas Gerais, conhecido pelas águas medicinais de suas estâncias termais.

a regulação do seu organismo como para controlar o seu estado emocional, dirigindo seu comportamento. Uma correção da natureza feminina em prol da otimização de seu corpo e espírito. De acordo com Berger (1999), a representação do papel social feminino que figura desde a pintura renascentista ocidental, e, posteriormente, se propagou pelas fotografias dos anúncios publicitários, trata do que a mulher pode ou não fazer. O comportamento feminino está vinculado ao modo pelo qual a mulher aparece para as outras pessoas. Isso significa que o cuidar-se para si tinha um sentido maior, o de cuidar-se para o outro, ser “objeto de uma vista”. Diferentemente do homem que atua, a mulher aparece, e esse modo de aparecer deve ser apreciado. Dessa forma, o ideal de beleza era um capital que a mulher dispunha para a cena no jogo social, e foi através dele que o controle sobre seu corpo se efetivou ao longo dos tempos.

O uso do sabonete Lever garantia a “alvura perfeita” da pele. A “linda” Dorothy Lamour (Paramount) sempre usava o produto. “No momento em que a deliciosa espuma de Lever acariciar sua pele, você entrará na posse do segredo de beleza das estrelas!” (Sabonete Lever, 1945, p. 119). A espuma que acariciava a pele era o veículo que transmitia a beleza (limpeza) das estrelas de cinema para as outras mulheres. O valor positivo dado à alvura associava a limpeza ao branco, o que transmitia a ideia de purificação. No *slogan* da Gessy, esses valores eram evidentes: “50 anos a serviço da Eugenia e da beleza!” (Sabonete Gessy, 1945, p. 59).



Figura 2: Anúncio do sabonete Gessy
Fonte: Sabonete Gessy, 1945, p. 59

O texto do anúncio destacava, na constituição do produto, elementos “puros” e a propriedade “tonificante” e “rejuvenescedora” da pele. A mensagem indicava que os preceitos higiênicos voltados à mulher tinham um significado maior. Além do asseio ser essencial para a gestação de uma prole sadia, a limpeza estava associada a um conceito de embranquecimento (e suposto fortalecimento) da raça, sendo sinônimo de pureza e beleza.

A Figura 2 apresenta uma mulher branca, seu rosto expressa serenidade e concentração. A fotografia parece ter sido realizada em estúdio. A luz controlada é essencial para exibir uma pele limpa e sadia, fatores de beleza. Sua postura destaca, ainda, a mão esquerda, onde um anel de pérola no dedo anular sugere uma aliança de casamento. O uso do produto de higiene reforça a ideia de asseio (limpeza), tanto para a mulher contrair matrimônio quanto para gerar uma prole sadia. E mais, seriam essas mulheres brancas e limpas o ideal de feminilidade a ser propagado para o progresso da nação. Para isso, era necessário inculcar na mulher, além dos hábitos higiênicos, a representação imagética desse ideal.

Em vista disso, os silêncios que envolvem o feminino pesam “primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução” (Perrot, 2003, p. 13). A partir dessa visão, se entende que o papel social da mulher era determinado biologicamente, e, por isso, foi naturalizado. Assim, o cuidado de si se estendia ao cuidado do outro, em seu núcleo familiar, na esfera privada, lugar de reprodução, pela divisão sexual do trabalho. Porém, do entrelaçamento desses “cuidados”, diante da conjuntura da Segunda Guerra Mundial, surgiu a possibilidade de sua atuação na esfera pública.

A MULHER CÍVICA E O ESPAÇO PÚBLICO

O ingresso da mulher no mercado de trabalho estava marcado pelos discursos que o temiam como ameaça à família e desejavam o seu retorno ao lar, pois a esfera pública era domínio masculino, lugar da produção. Nesse período ainda vigorava o Código Civil de 1916 que, segundo Maluf e Mott (2004), perpetuou a subordinação feminina ao homem, ao submeter seu direito ao trabalho à autorização do marido, ou, em alguns casos, ao juízo legal. Ao final de 1942 e durante 1943, várias reportagens do periódico sobre a mulher e sua participação no conflito mundial afloraram o debate sobre o papel social feminino no espaço público. Durante esse tempo em que a *Alterosa* apresentou as “conquistas da mulher”, o reforço de seu papel central como gestora da família esteve presente e as estratégias discursivas eram ambíguas, tendo em vista que o caráter conservador era hegemônico na revista.

Em grande medida, o trabalho feminino fora do âmbito familiar era aceito quando estava ligado à necessidade de obter recursos materiais. A diferença entre os trabalhos que podiam ser exercidos pela mulher estava associada à sua condição social. A mulher sem recursos financeiros sempre trabalhou, e as mulheres de classe média e alta exerciam trabalhos relacionados à ideia de cuidar do outro, como professoras e enfermeiras, esses ofícios eram tidos como legítimos, pela naturalização do “dom feminino

de doação”. Nesse sentido, a assistência social, vista como um ofício feminino, se fortaleceu durante o esforço de guerra brasileiro. O ingresso do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1942, foi acompanhado por alguns atos governamentais, dentre eles, a criação da Legião Brasileira de Assistência (Simili, 2006). Dirigida pela primeira dama Darci Vargas, a instituição assistencial tinha o propósito de amparar as famílias dos soldados brasileiros convocados para o esforço de guerra do país.

Uma das matérias publicadas pelo periódico sobre a participação feminina no esforço de guerra não esclareceu exatamente como eram realizadas essas atividades. Seu foco concentrou-se em apresentar o desenvolvimento da “consciência cívica da mulher mineira”, juntamente a uma “onda enérgica de patriotismo” que envolveu toda a sociedade. Essa atmosfera de civismo era reforçada pelo uso de uniformes que identificavam quem trabalhava na Legião Brasileira de Assistência ou na Cruz Vermelha. O uniforme como um código visual ganhou a finalidade de propagar os valores patrióticos e a disciplina que orientava a contribuição feminina no conflito, servindo de símbolo para a mulher cívica que detinha a função maternal:

as samaritanas de Liberdade deixaram de lado as suas vaidades e compreenderam as razões porque é necessária a máxima renúncia. As mães se disse que guardassem suas lágrimas porque os seus filhos estão abençoados pela Pátria. As noivas estão vendo seus amados partindo para o quartel e se eles não voltarem ficarão para sempre como noivas de heróis. (A contribuição da mulher mineira ao esforço de guerra do Brasil, 1943, p. 73)

O trabalho voluntário, visto como muito necessário naquele momento, requeria sacrifícios pelo amor à Pátria. A renúncia e o ato de cuidar do outro eram parte do papel da mulher, por isso esse trabalho era destinado a ela. A Pátria, como um ente divino, abençoaria e glorificaria a todos que cumprissem seus papéis em sua defesa. Dessa forma, o quadro de voluntariado feminino contribuiu tanto para a assistência social quanto para a propaganda política brasileira durante o esforço de guerra.

Argumentos semelhantes foram publicados em outra matéria (Pinto, 1943, p. 66) sobre a Campanha Nacional de Aviação, em que a mulher mineira apoiava o país sendo uma “enfermeira do ar”, ou na “defesa passiva anti-aerea”. O uso de distintivos da Fraternidade do Fole ou da Força Aérea Brasileira reforçavam os valores patrióticos e o papel da mulher no cuidado com o outro.

A Figura 3 mostra a Srta. Hortência Mendes de Oliveira e Freitas posando ao lado de um cartaz que apresenta a expressão “unidos para a vitória”, em caixa alta. A letra V (de Vitória) em corpo maior que as demais incide sobre a suástica nazista. Ela sorri, com a mão direita faz o símbolo da paz, e com a esquerda indica o distintivo da Fraternidade do Fole. Não existe nenhum artifício de iluminação semelhante à estética cinematográfica, e quem se apresenta na imagem não é uma estrela de cinema, atestando a participação de pessoas comuns no esforço de guerra, assim como foram exibidas outras senhoritas da sociedade mineira que eram brevetadas (Figura 4).



Figura 3: O apoio da mulher mineira à Campanha Nacional de Aviação
Fonte: Pinto, 1943, p. 103

Nomear as senhoritas e exibir suas imagens nas fotografias aponta uma estratégia da *Alterosa*, alinhada ao nacionalismo do governo Vargas, de produzir a adesão feminina. No intuito de arregimentar voluntárias para a causa, a “bravura” das moças que fizeram o curso de pilotagem foi utilizada para motivação, como mostra a Figura 4: as senhoritas Maria Helena Salvo de Souza e Eni de Andrade, da esquerda para a direita, paramentadas para tal fim. A bravura como característica masculina foi atribuída à mulher de modo a elevá-la a uma condição de participação no conflito. Embora elas não fossem atuar diretamente na guerra, foi nutrido esse sentimento de patriotismo para direcionar a mulher ao papel desejado, e assim criou-se a figura da “enfermeira do ar”.



Figura 4: O apoio da mulher mineira à Campanha Nacional de Aviação
Fonte: Pinto, 1943, abril, p. 103

O texto da matéria exibiu uma fala feminina como representante das mulheres, sem creditar a autoria:

não podemos lutar como os homens, tomar parte ativa nos combates do espaço (...). Acham que a missão é pesada demais para nós, acham que é demasiado sacrifício para as mulheres policiar os ares (...). Pois sejamos, então, as enfermeiras do ar. (Pinto, 1943, p. 103)

Claramente, o que se esperava da mulher era o cuidado com o outro, por isso, sua natureza “frágil e passiva” (apesar de sua bravura) foi usada como argumento para coibir sua atuação direta no conflito. Segundo Simili (2006), o projeto de formação de defesa passiva visava preparar as mulheres para cuidar dos bens materiais e simbólicos do país. Nesse sentido, os cuidados com a família foram estendidos para o espaço público, para a nação.

Nesse momento, o debate sobre o ingresso crescente da mulher mineira ao ensino superior (*A mulher mineira invade a Universidade*, 1943, p. 129) e ao mercado de trabalho (Montanhez, 1944, p. 78) fez com que a revista publicasse outras matérias sobre a atuação da mulher no espaço público. Um dos fatores dessa mudança foi a troca cultural com os norte-americanos. Não que a mulher americana fosse emancipada, ao contrário, o papel social esperado dela era semelhante ao da brasileira, mas sua atuação durante o esforço de guerra foi ativa, e isso pode ter sinalizado a diferença. Enquanto as norte-americanas atuaram diretamente para suprir a carência em diversos setores econômicos, devido ao envolvimento direto do seu país no conflito, o que envolveu a qualificação e instrução dessas mulheres, as brasileiras de classe média e alta atuaram na caridade e no comércio. Mesmo diante dessa diferença, houve alguma mudança na visão sobre a atuação feminina na esfera pública no Brasil, visto que a cultura norte-americana era tida como moderna.

Em uma das reportagens sobre a guerra, em face a algumas vitórias dos Aliados, se cogitava como seria o mundo após o término do conflito. O anúncio de que esse era o momento das mulheres mostrou que, de alguma forma, a visão sobre a mulher foi alterada durante o conflito. O texto afirmava que a reconstrução dos países envolveria a presença de todos, sem distinção de classe, raça, idade ou gênero:

esse será também o momento das mulheres. Estarão livres de uma grande série de preconceitos e se colocarão junto de seus companheiros, lutando lado a lado, falando a mesma linguagem produtiva e segura e ocuparão os mesmos lugares, porque representarão a mesma força humana que o homem. (Novos horizontes para a mulher, 1943, p. 18)

A lacuna econômica aberta pela guerra oportunizou a atuação da mulher na sociedade, de modo que ela pôde demonstrar sua capacidade de exercer trabalhos fora da esfera doméstica. Provavelmente, essa foi a razão da previsão de sua equiparação na força produtiva e humana, ainda que evidenciando a permanência de distintivos sexuais, visto que, em outro momento, o texto referiu-se à mulher como “sexo fraco”. Além disso, o

discurso indicava que, até então, havia desigualdade não só entre os gêneros, mas entre as classes e as raças. A reportagem exibiu como modelo as norte-americanas, técnicas de espectrografia na Chrysler Corporation, instrutoras de voo da United Air Lines e engenheiras da Cia. Monsanto Chemical, afirmando que o caminho para aproveitar essa chance era estudar, “a palavra de ordem que foi ditada não por chefes, mas pelo momento, pela evolução do mundo” (Novos horizontes para a mulher, 1943, p. 19).

A atuação da mulher no espaço público tensionava seu papel social no ambiente privado. A preocupação com a disputa no mercado de trabalho era vista como um empecilho à formação de novas estruturas familiares baseadas no modelo conjugal. Nesse sentido, o reforço permanente dos papéis sociais de cuidadora (mulher) e provedor (homem) se justificava, pois a família era tida como um modelo social estável, e a flexibilização desses papéis arriscava a construção dos valores da nação.

O CORPO BELO E VIGOROSO PARA O APRIMORAMENTO DA RAÇA

A valorização de hábitos saudáveis significava civilizar a nação. O corpo como vetor das condicionantes modernas exigia educação para corresponder a esse modo de vida, bem como para expressar e disseminar seus valores intrínsecos. Em Minas Gerais, nas décadas de 1930 e 1940, foi delegado ao saber médico “o poder e o dever de sanear o corpo social por meio da educação higiênica e da Eugenia”, de acordo com Carvalho (2011, p. 4). “A intenção de fortalecer o corpo feminino mediante a prática de atividades físicas objetivando prepará-lo para a condução de uma maternidade sadia”, relata Goellner (2008, p. 12), ocorreu em diversos países como Argentina, Alemanha, Estados Unidos, Reino Unido, França, Itália, Espanha e Portugal. Dessa forma, a atuação do poder público na formação da mulher brasileira encontrou sintonia com o modelo cultural norte-americano que, em meio ao processo de americanização do país, foi propagado primordialmente pela indústria de cinema *hollywoodiana*.

O poder público estadual fomentou a prática da cultura física através de um conjunto de medidas; a mais emblemática, dentre elas, foi a criação do Minas Tênis Clube. Segundo Rodrigues et al. (2014), o clube, criado em 1935, e inaugurado em 1937, foi construído pela Prefeitura de Belo Horizonte e arrendado por um grupo da elite política e econômica da cidade. A notícia publicada na revista sobre o clube apresentava as quadras de vôlei e tênis, equipamentos para exercícios físicos, e a piscina, com destaque para o trampolim, sugerindo o vigor com o qual o Estado exercia as ações voltadas ao aprimoramento físico. Suas atividades, apoiadas pelo governo mineiro, eram “uma grande obra de eugenia e civilização” (Umas das mais vastas realizações da energia mineira!, 1939, p. 51). Segundo Goellner (2008), a educação física e o esporte eram os pilares do projeto varguista de engrandecimento da Pátria, que visava o fortalecimento da população, a depuração racial e a construção de um sentimento de identidade nacional. Os esforços empreendidos criaram condições de educar, fortalecer e aprimorar o corpo feminino da mulher branca como instrumento de regeneração física e racial da população. Desse modo, o esporte feminino foi institucionalizado como preparação

para a maternidade sadia, ao mesmo tempo que possibilitou o ingresso da mulher na esfera pública.

O gosto pela atividade física se desenvolveu como uma prática moderna de cultivo do corpo, proporcionando uma forma de divertimento em Belo Horizonte. Embora a mulher integrasse a mudança de hábitos na capital, existia a preocupação com a manutenção de sua feminilidade. A mineira “também participou desse movimento, sem que fossem diminuídos os seus predicados de graça, de austeridade, de virtudes. Á sua robustez moral, aliaram-se as qualidades de resistência física, de elegância e plástica” (O calor convida as piscinas, 1939, p. 68). O fato de reservar um trecho da matéria para esclarecer que a mulher mineira não tinha perdido seus atributos indicava que existia alguma resistência por parte da sociedade quanto à atuação da prática física feminina. O esporte, que conferiu à mulher certa emancipação na esfera pública, retinha condicionantes relativos à sua função social. O exercício corporal deveria fortalecer o corpo feminino sem alterar sua imagem de mulher maternal, bela e feminina, “sem lhe destituir a harmonia das formas, a beleza e a graciosidade” (Goellner 2008, p. 14).

A imagem da beleza e da elegância da mulher era reproduzida pela moda, por meio da introdução de novidades sazonais, que indicavam sua forma de uso, no conjunto dos sentidos que orientavam a mentalidade da época. Os “lindos” modelos esportivos eram usados pelas estrelas “nos dias calidos de verão, (...) nas piscinas, nas quadras de tenis e passeios campestres” (O calor convida ao esporte, 1939, p. 102). Diferentemente das outras imagens apresentadas anteriormente, a seção de moda do periódico geralmente apresentava uma composição com diversas fotografias que mostravam as estrelas de corpo inteiro, de maneira a exibir os modelos de vestimenta. A Figura 5 apresenta três modelos diferentes, em cenas que tentam reproduzir as estrelas ao ar livre, mas é perceptível o uso de recursos cenográficos. As jovens não usavam trajes específicos para os esportes mencionados, e suas poses não remetiam à prática esportiva, indicando que o interesse da matéria era propagar a imagem de corpos belos e sadios, conquistados através da prática de exercícios físicos. Uma nova aparência corporal, um novo modo de vestir, um novo estilo de vida. Nota-se, inclusive, que uma das estrelas estava de “saltos altos”, um elemento de fetiche da moda, signo de sedução e elegância. A ilustração do sol sorrindo e irradiando seu calor sobre os corpos, sinalizando saúde e vitalidade, convidava ao esporte no verão.

A moda, sob o impacto do esporte, transformou a aparência feminina. De acordo com Lipovetsky, a grosso modo, a partir da década de 1920, o *sportwear* passou a ser usado para passeios ao ar livre na cidade, e não somente para a prática esportiva. Aos poucos, esses trajes foram desnudando os corpos, principalmente o feminino. O corpo natural se mostra sem as trucagens excessivas do vestuário anterior, o que implicou nas mudanças das linhas dos trajes, criando um novo ideal estético de feminilidade, a mulher esguia, esbelta e moderna, aquela que praticava esportes (Lipovetsky, 1989, pp. 76-77).



Figura 5: O calor convida ao esporte
 Fonte: O calor convida ao esporte, 1939, p. 102

O texto da matéria prosseguiu “estamos certos de que a leitora dirá conosco: vale a pena andar assim também em Belo Horizonte, pois o nosso verão não fica nada atrás do calor da Califórnia...” (O calor convida ao esporte, 1939, p. 102). A afirmação da paridade entre a cidade de Belo Horizonte e o Estado da Califórnia sugeria a confluência de interesses na adoção do modelo cultural norte-americano, na tentativa de composição da mulher mineira. Buitoni assinala que a fotografia junto ao texto se tornou um grande atrativo nas revistas, principalmente as femininas, pois “a imagem vira texto, com séries de fotos construindo verdadeiras ‘frases visuais’; e o texto vira imagem quando recorre a figuras de estilo que nos fazem visualizar a pessoa ou a cena, ou sugerem emoções e sentimentos” (1986, p. 19). Campos (2008) relata que a fotografia foi incorporada ao cotidiano de Belo Horizonte por volta de 1940, após a profissionalização do campo da fotografia na cidade. De acordo com a autora, a fotografia é um artefato que se configura como produto e produtor de hábitos sociais. Isto posto, a cultura fotográfica pode ser entendida para além da prática social, sendo um modo de representação do mundo e da sociedade, característicos do princípio da visibilidade moderna, o ver e ser visto. Nesse contexto, a *Alterosa*, por meio de sua estratégia discursiva identitária, utilizou a fotografia profusamente como disseminadora de valores no corpo social da cidade, em conjunto com os ideais do Estado Novo e as imagens da cultura industrializada norte-americana, que serviram para a difusão do exemplo de mulher exigida para o ideal de nação.

O padrão estético ora imposto não era plenamente aceito. Patrícia Lindsay⁶, colunista de beleza, respondendo a um grupo de jovens leitoras que criticavam a beleza da figura feminina alta e delgada, afirmava que a moça da nova geração parecia mais alta que as anteriores. A fotografia que acompanhava a matéria mostrava uma mulher branca esguia e esbelta, com a seguinte legenda: a verdadeira beleza é alta e delgada. A defesa desse modelo estético usava o argumento de veracidade, negando a outras estéticas a possibilidade de uma beleza real, tratando-as como enganosas. Segundo o texto, “na tendência feminina para a escassez de carnes, não ha somente o propósito de parecer bem na moda, mas também o de melhorar a saúde” (Lindsay, 1941, p. 10). O objetivo não era somente corresponder a um modelo pautado na moda, ou seja, parecer magra. Era necessário tornar o corpo sadio. O dinamismo dos novos tempos exigia corpos ágeis e a gordura era a grande vilã da eficiência, associada ao envelhecimento e feiura do corpo. Dessa forma, a prática física e a dieta alimentar se tornaram condutas obrigatórias para uma vida saudável, cuja maior expressão era a esbeltez. A colunista menciona que as moças críticas desse modelo de beleza retaliavam as magras, referindo-se a elas como parecidas com seus irmãos. Um comportamento misógino circunscrito ao universo feminino, que relacionou o modelo de beleza à masculinidade, desqualificando-o, e assemelhando-se aos discursos que viam a perda de feminilidade da mulher esportiva.

Uma seção de fotos nas dependências do “Minas Tennis Club” definia como era essa mulher. A *Alterosa* apresentou a imagem da “bela” estrela da R.K.O Radio, Frances Nell, para demarcar qual era o tipo de mulher que se pretendia formar e para demonstrar qual era o padrão a ser seguido.



Figura 6: Frances Nell, estrela da R.K.O Radio
Fonte: Minas Tennis Club, 1941, p. 46

⁶ Patrícia Lindsay relatava seus conselhos a suas leitoras dos EUA. Embora o conteúdo norte-americano retratasse a realidade daquele país, esta não parecia incompatível com a brasileira, tendo em vista o discurso universal ocidental sobre a representação do feminino fundado no determinismo biológico, cujas raízes remontam à filosofia grega. Representações adotadas pelas grandes religiões monoteístas do Ocidente que foram reforçadas ao longo do tempo pela política e pela medicina (Perrot, 2003, pp. 20-21).

Parte da legenda da fotografia dizia “na fotografia acima, dá-nos bem uma ideia da especie de mulher que se está formando em Minas Gerais. Bela, sadia e forte” (Minas Tennis Club, 1941, p. 46). A Figura 6 mostra uma mulher bela, branca e esbelta, sorrindo ao sol. Esses eram os ingredientes para a preparação de uma espécie. A estrela está deitada sob o sol, vestida de maiô, seu corpo se apoia no braço direito, e seu olho direito está fechado. A fotografia sugere um flagrante. Ao ser abordada, a estrela inclina seu corpo e olha para cima, na tentativa de ver quem a abordava. Desse movimento derivam seu apoio corporal e o cerrar de um dos olhos. Porém, ela não tampa os olhos com as mãos porque seu rosto era o objetivo da realização da imagem. A ideia era indicar que havia outras mulheres com esse padrão de beleza circulando nas agremiações esportivas de Belo Horizonte, e isso parecia ser o suficiente para atestar o “sucesso” do projeto de aperfeiçoamento da raça e incentivar a adesão das jovens mineiras. Menezes (2012, p. 23) afirma que a imagem da mulher, sobretudo na propaganda, passa pela apropriação de seu corpo, que é definido por valores, exigências e interesses da classe hegemônica. Assim, é ele que sustenta valores socioculturais e legitima os projetos do poder político e econômico.

A defesa da prática física da mulher estava pautada na instrumentalização de seu corpo para o aprimoramento do povo brasileiro “façamos do Esporte, com a magnificência de suas virtudes inegáveis, parte integrante da educação feminina das filhas do Séclo, para maior gloria da mulher, para maior esplendor da raça” (Esporte como fator de beleza, 1942, p. 46). Em seu desejo de beleza, a mulher foi instigada a corresponder ao ideal de belo que incorporava o vigor. Nas palavras da *Alterosa*, o “tipo de Venus” que dominava “o sentimento universal de beleza” (Guiomar Marlane e a arte de ser bela, 1943, p. 38), naquela época, era a cantora brasileira⁷ Guiomar Marlane. “A mulher de hoje, para ser bela, deve ser antes de tudo forte. Esportiva, esbelta, dona de movimentos rapidos e faceis, a mulher moderna, dansa, nada, faz ginástica e trabalha” (Guiomar Marlane e a arte de ser bela, 1943, p. 38). A norma estética transformou o corpo feminino, anteriormente considerado frágil, em um corpo forte, sinônimo de beleza. Dessa forma, a mulher moderna movimentava-se ao ar livre (fora da esfera doméstica), exercia uma profissão e exercitava seu corpo. Esse padrão estético e ideológico, propagado energicamente, construiu a mulher ideal que procurava “realizar a beleza integral, no dinamismo da concepção da vida moderna, criando a mentalidade do rejuvenescimento espiritual na prática salutar dos esportes ao ar livre” (Silhuetas tentadoras, 1945, p. 76). A concepção de beleza integral, naquela época, foi elaborada para acompanhar o ritmo moderno, no qual corpo e mente rejuvenesciam pela prática esportiva. As fotografias dos corpos “belos, elegantes e ágeis” das estrelas de cinema, trajando moderno vestuário, eram ícones de perfeição que atestavam o caminho a ser seguido.

Esse sistema de imagens (visuais e verbais) compartilhado pela moda e pela publicidade, de forma didática, transmitia nas entrelinhas os valores do modelo conjugal, a crença na ciência e na técnica, a consagração da higiene e da saúde como fatores de

⁷ O rádio nacional era apresentado no periódico nos mesmos moldes estéticos da cultura de massa norte-americana. Dessa forma, as rainhas do rádio eram equiparadas às estrelas de cinema.

beleza, e mais, propagava que o Brasil se civilizava por sua aproximação com a cultura norte-americana, apresentada e vista como modelo de progresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos limites deste texto não foi possível abordar todos os aspectos envolvidos no projeto de formação da “nova mulher brasileira”. Por isso, foram apresentados e analisados alguns indicadores do projeto nacional que tinha a mulher como elemento principal para o aprimoramento do povo brasileiro, demarcando como esse processo foi propagado pela revista *Alterosa*, por entender que o periódico pretendia afirmar a identidade regional, no interior da política nacionalista do Estado Novo, por meio do valor identitário - a família conjugal.

O cenário composto pelo estreitamento das relações entre o Brasil e os EUA, devido à confluência de interesses entre os países e o consequente alinhamento ideológico sobre o papel social da mulher, criou um ambiente propício à legitimação de um ideal de feminilidade, cujo símbolo utilizado para a persuasão foi a estrela do cinema hollywoodiano. As estratégias discursivas presentes na revista conduziam, estimulavam e induziam à desodorização, correção e fortalecimento do corpo, ao controle do humor, à normatização do comportamento da mulher branca, de classe média e alta, afirmando seu lugar de destino na esfera privada. O que não pareceu previsto no projeto da “nova mulher” foi sua crescente atuação na esfera pública, em decorrência do trabalho e do esporte, o que tensionou o seu papel na esfera doméstica. O reforço permanente de distintivos sexuais indicava a preocupação com a manutenção da ordem conjugal.

A noção de saúde gerida pela coerção do padrão de beleza ora estabelecido regulava as condutas visando a maternidade sadia, fruto do aperfeiçoamento da raça. Esse foi o sentido que norteou esse sistema hegemônico de representação, no qual a fotografia, como parte integrante do processo de educação corporal, foi essencial na construção da imagem da “nova mulher”, devido à sua credibilidade como documento de determinada realidade. Essa era a mulher moderna propagada pela revista *Alterosa*: Bela e sadia! ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A contribuição da mulher mineira ao esforço de guerra do Brasil (1943, março). *Alterosa*, 5(35), p. 73.

A mulher mineira invade a Universidade (1943, novembro). *Alterosa*, 5(43), p. 129.

Água de Melissa (1941, dezembro). *Alterosa*, 3(21), p. 73.

Barbosa, M. C. (2009). Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. *Comunicação, mídia e consumo*, 16, 11-27. Retirado de <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/154/155>.

Berger, J. (1999). *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

Buitoni, D. H. S. (1986). *Imprensa feminina*. São Paulo: Ed. Ática.

- Buitoni, D. H. S. (2009). *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus.
- Campos, L. C. M. (2008). "Instantes como estes serão seus para sempre": práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Carvalho, K. A. (2011). Em busca do tipo ideal: a perspectiva de reforma social dos médicos sanitaristas mineiros (1930-1940). *Revista Ágora*, 12, 1-21.
- Cedro, M. (2006). A administração municipal do prefeito Juscelino Kubitschek: estética e planejamento da cidade de Belo Horizonte na década de 1940. *Oculum ensaios*, 5, 81-91. Retirado de <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/390>
- Chacham, V. (1996). A memória urbana entre o panorama e as ruínas: a rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40. P.183-230. In E. F. Dutra (Ed.), *BH: horizontes históricos* (pp. 183-230). Belo Horizonte: C/ Arte.
- Del Priori, M. (2000). *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac.
- Esporte como fator de beleza (1942, setembro). *Alterosa*, 4(29), p. 46.
- Ginorol (1939, dezembro). *Alterosa*, 1(5), p. 28.
- Goellner, S. V. (2008). As mulheres fortes são aquelas que fazem uma raça forte: esporte, eugenia e nacionalismo no Brasil no início do século XX. *Recorde*, 1. Retirado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/view/790>
- Guiomar Marlane e a arte de ser bela (1943, fevereiro). *Alterosa*, 5(34), p. 38.
- Lindsay, P. (1941, abril). A moça delgada nada tem a ver com a moça magra. *Alterosa*, 3 (13), p. 10.
- Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Maia, C. J. (2011). Genealogia da solteirona no Brasil. Comunicação apresentada no XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo.
- Maluf, M. & Mott, L. (2004). Recônditos do mundo feminino. In N. Sevcenko (Ed.), *História da vida privada no Brasil* (pp. 367-421). São Paulo: Companhia das Letras.
- Matos, M. I. S. (2003). Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In M. I. S. Matos & R. Soihet (Eds.), *O corpo feminino em debate* (pp. 107-127). São Paulo: Unesp.
- Menezes, D. (2012). Construções da imagem feminina na propaganda: para além do efeito persuasivo. *Comunicação e Sociedade*, 21, 19-38. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/697>
- Minas Tennis Club (1941, abril). *Alterosa*, 3(13), p. 46.
- Montanhez, R. (1944, maio). As mulheres vencem na luta pela vida. *Alterosa*, 6 (49), p. 78.
- Neto, L. (2013). *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Norris, K. (1940, setembro). Ha mulheres que não encontrariam felicidade em nenhum casamento. *Alterosa*, 2(9), p. 136.
- Novos horizontes para a mulher (1943, setembro). *Alterosa*, 5(41), pp. 18-19.
- O calor convida ao esporte (1939, dezembro). *Alterosa*, 1(5), p. 102.
- Perrot, M. (2003). Os silêncios do corpo da mulher. In M. I. S. Matos & R. Soihet (Eds.), *O corpo feminino em debate* (pp. 13-27). São Paulo: Unesp.
- Pinto, N. A. (1943, abril). A mulher mineira apoia a Campanha Nacional de Aviação. *Alterosa*, 5(36), p. 66-103.
- Rodrigues, M. A. A.; Isayama, H. F.; Costa, L. C. L. R.; Peres, F. A. S.; Oliveira, R. M.; Viana, J. A.; Silveira, A. C. C.; Silva, M. A. F.; Lopes, T. B.; Xavier, J. L.; Lana, V. L. & Saad, J. (2014). Um olhar sobre a trajetória das políticas públicas de esporte em Minas Gerais: 1927 a 2006. In M. A. A. Rodrigues & H. Isayama (Eds.), *Mapeando as primeiras ações de políticas públicas de esporte em Minas Gerais (1927-1946)* (pp. 29-46). Contagem: MJR.
- Sabonete Araxá (1939, agosto). *Alterosa*, 1(1), p. 72.
- Sabonete Gessy (1945, novembro). *Alterosa*, 7(67), p. 59.
- Sabonete Lever (1945, setembro). *Alterosa*, 7(65), p. 119.
- Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 2, 71-99.
- Silhuetas tentadoras (1945, setembro). *Alterosa*, 7(65), p. 76.
- Simili, I. G. (2006). *O que virou moda? As voluntárias da Legião Brasileira de Assistência no Jornal Correio da Manhã*. Comunicação apresentada no XVIII Encontro Regional de História, São Paulo.
- Souza, E. M. (2002). Olhares do cidadão. In T. V. C. Pimentel (Ed.), *Juscelino Prefeito 1940-1945* (pp. 47-57). Belo Horizonte: Rona Editora.
- Tota, A. P. (2000). *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Um das mais vastas realizações da energia mineira! (1939, agosto). *Alterosa*, 1(1), p. 51.

NOTA BIOGRÁFICA

Gelka Barros é doutoranda em Estudos do Lazer (Cultura e Educação) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos do Lazer – UFMG (2013). Graduação em Artes Plásticas – Escola Guignard / UEMG (2010) e Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) – PUC-MG (1998). Desde 2006, pesquisa as interfaces entre o corpo e a imagem.

Email: gelkabarros@yahoo.com.br

Rua Horizonte, 211 – Paraíso – Belo Horizonte – MG / Brasil – CEP: 30.270-270

* **Submetido: 31-07-2017**

* **Aceite: 07-11-2017**

BEAUTIFUL AND HEALTHY! THE WOMAN IN THE PAGES OF *ALTEROSA* MAGAZINE (1939-1945) DURING THE NEW STATE AND THE AMERICANIZATION PROCESS OF BRAZIL

Gelka Barros

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the discursive strategies present on illustrated magazine *Alterosa*. The aim is to understand the construction of Brazilian woman's social role in the period 1939-1945, a scenario that has redefined the bodily standard, conforming social behavior through moral values based on marital order. The methodology used combines text content analysis and photography. The theoretical input subsidizes reflections, based on Scott (1995), Perrot (2000), Maia (2001), Del Priori (2003) and Matos (2003), aggregating contextual specificity from the New State in Goellner (2008) and Carvalho (2011). To understand the circumstances of the Americanization process it sought dialogue with Tota (2000). From the analysis it has been concluded that speeches published in the magazine about women, by indicating traces of a body education, lined with the US mass culture nationalist and with the project of President Getúlio Vargas, which was known as New State (1937-1945) and characterized by centralization of power, authoritarianism, populism, nationalism and anti-communism (Neto, 2013).

KEYWORDS

Social role; woman; body; New State; americanization

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar as estratégias discursivas presentes na revista ilustrada *Alterosa*. O intuito é compreender a construção do papel social da mulher brasileira, no período de 1939 a 1945, cenário que redefiniu o padrão corporal, conformando condutas sociais, por meio de valores morais baseados na ordem conjugal. A metodologia utilizada combina análise de conteúdo de texto e fotografia. O aporte teórico subsidia as reflexões, embasando-se em Scott (1995), Perrot (2000), Maia (2001), Del Priori (2003) e Matos (2003), agregando a especificidade contextual do Estado Novo em Goellner (2008) e Carvalho (2011). Para o entendimento das circunstâncias do processo de americanização buscou-se diálogo com Tota (2000). Da análise conclui-se que os discursos publicados sobre a mulher na revista, indiciando traços de uma educação do corpo, se alinhavam à cultura de massa norte-americana e ao projeto nacionalista do presidente Getúlio Vargas, conhecido por Estado Novo (1937-1945) e caracterizado pela centralização do poder, autoritarismo, populismo, nacionalismo e anticomunismo (Neto, 2013).

PALAVRAS-CHAVE

Papel social; mulher; corpo; Estado Novo; americanização

INTRODUCTION

The *Alterosa* magazine was established in Belo Horizonte¹ in the year 1939 by journalist Olímpio de Miranda e Castro. With a monthly frequency since its launch, it had a branch in Rio de Janeiro, federal capital at that time. Periodical of varieties, of literary and news character, among its sections appeared mainly short stories and essays, interspersed with economic, political and social reports about Minas Gerais State, notes about the *mineira*² society, humor, poetry, hobbies, entertainment such as radio and cinema, prescriptions about health, beauty and fashion, as well as advertising. In May 1943, it started to provide summary and the slogan “For the Family of Brazil”. *Alterosa* reached its peak around 1950, when its circulation reached 60.000 copies circulating nationally.

In this article, all published editions, between 1939 and 1945, were systematically analyzed, available in the acquis of Municipal Newspaper Library Luiz de Bessa, in Belo Horizonte. The selected data are coming from advertising, advice column, reports, beauty column and fashion section, which make up part of the material intended to women in the magazine. The methodology used combines text content analysis and photography. The choice of this model seeks to capture the production processes of meanings present in social practices materialized in *Alterosa*, by means of communicational acts that, according to Barbosa (2009), characterize the correlation between communication and history, in so far as “history is always an interpretation done by who, from present-day, looks at the past. History is always narrative, something that has been narrated in the past and which we can now re-narrate” (Barbosa, 2009, p. 24). Because it deals with women and their social role, the theoretical input concentrates on gender studies, for this purpose, it is based on the conception that gender is “a constituent element of social relationships founded on differences perceived between the sexes, (...) is a first way of giving signification to relations of power” (Scott, 1995, p. 86). In this view, Scott (1995, p. 86) understands power through the concept of Foucault, “as dispersed constellations of unequal relations, discursively constituted in social ‘force fields’”. Being gender the first manifestation of the relations of power, presented through discourse, it becomes essential to understand the way in which these relations were expressed in the construction of the feminine social role at that epoch. Therefore, in addition to identifying the representations of women in the magazine, it is necessary to understand the historical and social scenario that propitiated this ideal of femininity.

Approximately 40 years after its inauguration in 1897, Belo Horizonte underwent a second modernization process due to its expansion beyond the urban perimeter defined in its construction plant. According to Chacham (1996), the period from 1935 to 1947, known as the “Skyscraper cycle”, symbolized a new stage of progress in the city’s history. In 1940, Juscelino Kubitschek³ was appointed mayor and remained in office until 1945.

¹ Belo Horizonte is the capital of Minas Gerais State and it was the first planned city in Brazil. The transfer scenario of the former capital Ouro Preto to the present one comprised the decay of the gold mining activity in the region and the change of the monarchical political regime to the Republic in 1889.

² Mineiro(a) is a term used to designate someone or something that originates in Minas Gerais State.

³ Juscelino Kubitschek was president of Brazil from 1956 to 1961, when he built the new capital of the federation, Brasília.

In the meantime, urban and social space continued to be transformed, intensified by the pavement of streets and avenues, formation of villages and neighborhoods, sanitation and earthmoving, construction of architectural complex of Pampulha, the Modern Art Exhibition, the creation of the Historical Museum of the City and the Institute of Fine Arts (Cedro, 2006). According to Cedro, Juscelino's ventures covered changes not only in the material ambit but in the cultural sphere, grounding the discourse of modernity and progress in coherence with the orientation of the New State, "seeking to include Belo Horizonte in the same modernization's context of the world's major cities" (Cedro, 2006, p. 85). It is worth reinforcing, according to Souza (2002), the impact of the increasing activity of the mass media in Belo Horizonte. According to the author, radio and, especially, the large American-style movie theaters contributed to the transformation of everyday subjectivities and acted on the habits and customs of the citizen from Belo Horizonte.

The images of the rapidly changing physical space of the city, the national radio in expansion as mass media and the growing Americanization of the country through Franklin Delano Roosevelt's "Good Neighbor Policy", whose main propagandistic element was the hollywoodian cinema, acted in this process. A scene composed by the insertion of photography in the urban culture of the capital, which, in addition to family albums and postcards, began to be displayed in profusion in the illustrated magazines, and by the *Alterosa* speech, which aimed to be the "great magazine of *mineiros*", based on one of the elements regrouped for the construction of the regional identity, the conjugal family.

THE REGULATION OF THE FEMALE BODY

Brazil, during the Vargas Era, specifically as of 1937, reports Tota (2000), was experiencing a process of Americanization aimed at achieving the alignment of the country with the US war effort. This propagandistic scenario was composed mainly by the mass media, like radio and cinema, that radiated the North American culture like reference of modernity. The press and printed propaganda were also instruments used for the "dissemination of Americanism principles" (Tota, 2000, p. 54). Although the author shows specific examples of US investment in the production of magazines *On Guard* (1941) and *Reader's Digest* (1942), the atmosphere that was created by the narrowing of relations between Brazil and the United States had repercussions on the Brazilian press, which started to publish North American content, in order to keep abreast of the current events in the world.

Amidst the turbulent context of World War II, the discursive strategy adopted by *Alterosa* valued the marital order. It was from the matrimonial bonds that emerged the roles defined for the white women, from middle and upper class: the mother, the wife and the housewife. Subjecting women to male authority was essential to the construction and maintenance of the family, which established the "natural" order of society. From the guardianship of the father to the guardianship of the husband, the women, under social

judgment, had the function of ensuring the success of her marriage. According to Maia (2001), the conjugal family, legally constituted by the bourgeois marriage, was accentuated during the constitution of the Republic. Positivist political regime that perceived the family “as a strategic place to establish order and disseminate progress” (Maia, 2001, p. 5). Advertising and fashion, allied to the North American film industry, widely present in the pages of *Alterosa*, which obtained this content from the Pan-American Press news agency, were auxiliary tools in building the feminine social role. The persuasive character of the ads, whose objective is to convince its target audience, in this case, the women, realizes itself in the material plane for the acquisition of the product, and in the symbolic plane by the assimilation of an idea. The consumption of a product means to acquire the qualities it offers. Buitoni (2009, p. 29) points out that Brazilian female journalism, dating from the 19th century, emerged “between literature and the said domestic arts and having as function the entertainment”. Before this profile, the author emphasizes its secondary character linked to didactic utilitarianism. Except for a few periodicals that were concerned with the emancipation of women, the hegemonic women’s press, over time, acted normatively for profit and keeping in mind not the woman, but the consumer (Buitoni, 2009). The regulation of the female body was intended to ensure the conjugal order and it was guided by two correlated elements: beauty and health.



(FOTO PARAMOUNT)

SADIA - FORMOSA - SATISFEITA

Um dos requisitos essenciais à felicidade da mulher é a saúde. Sem saúde a mulher nunca será sadia, formosa, nem feliz. Assegure a sua saúde, a sua beleza e a sua felicidade, fazendo uso de um produto de confiança, consagrado pela experiência de muitos anos, como um dos maiores amigos da mulher. Ele lhe proporcionará a saúde de que necessita para dar fiel cumprimento à alta missão que Deus confiou à mulher.

VERAGRIDOL
REGULADOR VERDADEIRO

Laboratório Osório de Moraes - Rua Murici 98 - Fone 2-3379 - B. H.

Figure 1: Ad for the regulator Veragridol
Source: Veragridol, 1939, p. 21

The regulator Veragridol assured to the woman physical conditions for fulfilling her social role: “without health a woman will never be healthy, beautiful, nor happy” (Veragridol, 1939, p. 21). Feminine beauty and happiness depended on their health, but these elements had no values or purpose in themselves, they were linked to conjugal happiness and to the “high mission that God entrusted to women” (Veragridol, 1939, p. 21). In this way, women’s happiness depended on their ability to fulfill their destiny in society, to generate children. Reaffirmed by the insertion of religiosity, the women’s natural condition needed to be regulated so they fulfilled their mission.

The photograph that makes up the black and white ad, as shown in Figure 1, depicts a beautiful white woman smiling, her countenance is tranquil. The smile, as an index of happiness, together with the artifice of the illumination of star’s face, had enormous appeal in the social imaginary, then, in the construction of the feminine identity. Menezes asserts that advertising “exploits social values to build in the target audience the identifications necessary to ensure the effect of persuasion” (2012, p. 19). Thus, the model image of the star was configured as a convincing strategy for the acquisition of the product and the assimilation of the idea linked to it, inasmuch as the “manufactured” star by the cinema is “in herself, fashion figure while ‘being-for-the-seduction’” (Lipovetsky, 1989, p. 214). The use of the image of an American movie star in the advertisement of a national product demonstrates how cinematic aesthetics was incorporated and reproduced on a large-scale in the magazine through model images as a way of educating the appearance, and, therefore, educating the women’s body.

Film stars were transformed into “soldiers” in the fight against a common enemy. Tota states that “the ‘patriotism’ of cinema manufacturers in the fight against the Axis was also an opportunity to make fantastic profits. The European market was closed, remaining the Latin American” (2000, p. 66). The Hollywoodian cinema served to American foreign policy, both for the adhesion of the Brazilians to the North American ideological alignment, to suppress the Germanism in Brazil, and for the introjection of the cultural values, aiming at the opening of the market for material goods. The freedom propagated by the Americans did not only mean a political alignment to stop the Axis, but also intended the forging of modes of conduct for adhesion to the liberal values. It covered economic ends and turned culture into a marketing product. As Tota points out: “the process of Americanization through the cinema was effected by the market” (2000, p. 132).

The regulation of the female body was extended to the intimate care, directed to the containment of the proliferation of microorganisms together with the deodorization of the body. Ginorol, a product of Granado Laboratories, was indicated for the hygiene of the ladies. “Delicately perfumed” (Ginorol, 1939, p. 28) it had antiseptic, bactericidal and deodorizing action. The clean and perfumed body was part of the hygienic precepts that corresponded to the ideal of development of the nation, but hygiene was not limited simply to the regulation of the organism or to the correction of habits aimed at the cleanliness of the body, but also to the aesthetic correction.

The soap Araxá linked the cleanliness and deodorization of the body to the feminine well-being. The properties of Araxá's⁴ salt and mud were responsible for the correction of skin imperfections, and promised beauty, health, and youth:

a bath with Araxá soap provides unspeakable well-being and keeps the body permanently fragrant! Araxá soaps, made with the salt and mud of Araxá, universally known for its therapeutic virtues and in the treatment of the skin will extinguish all the defects that harm your skin, giving you health, youth and beauty! (Sabonete Araxá, 1939, p. 72)

The preoccupation with the healthy appearance was contoured by the air of youth, and the beauty, besides being able to be acquired, could be corrected. The conception of correction provided scope for the use of instruments for disciplining the female body so that it would fulfill its destiny in the ideal of nation-building.

The standardization of the women's body required the correction of habits and the introjection of the rules that governed the institution of marriage. For the management of marriage and the home, the women's behavior was directed to the control of her emotions, because that depended the education of her children and the representation of the social image of her husband. The way in which marital happiness was achieved was "marked by 'character', 'control', 'patience', and 'good humor'" (Norris, 1940, p. 136). The required self-control of the women was accompanied by restraint in financial expenses, gestures, and appearance. In this sense, any interference could result in the failure of marriage, always attributed to her. Accompanying Perrot's thought (2003, p. 13-22), it is through education that good habits are formed and good wives, mothers and housewives are produced. According to the author, it is a sociocultural construction of femininity, previously analyzed by Simone de Beauvoir, in the work, *The Second Sex*, 1949. Based on the difference between the sexes, she engenders elements such as restraint, discretion, the sweetness, the passivity, the submission, the modesty and the silence. Perrot distinguishes between education and instruction, the first being the formation of habits, and the latter access to knowledge. It is this conception of education that, in my view, helps to discuss the social role of women. In this sense, it can be said that the education of the women was given through corporal control, from the moment in which both scientific and political discourses acted directly on her body.

For the control of "female moods", Granado Laboratories offered Melissa's Water (*Água de Melissa*, 1941, p. 73), an exclusive drug for nervous palpitations, violent emotions, insomnia, and female syncopes. From the established relation between the uterus and the female physical and emotional state, Matos clarifies that "the medical discourse emphasized the connection between the uterus and the central nervous system, as well as the relations between the reproductive cycle and the female emotional states" (2003, p. 114). In this way, medicines directed to the women served both to regulate her organism and to control her emotional state, directing her behavior. A correction of feminine

⁴ Araxá is a municipality to the south of Minas Gerais State, known for the medicinal waters of its thermal spas.

nature for the sake of optimizing her body and spirit. According to Berger (1999), the representation of the feminine social role that has figured since Western Renaissance painting, and later propagated by the photographs of advertisements, deals with what women can and can not do. Female behavior is linked to the way a woman appears to other people. This means that caring for herself had a greater sense of caring for others, being “object of sight”. Unlike the man who acts, the woman appears, and this way of appearing must be appreciated. In this way, the ideal of beauty was a capital that the women had for the scene in the social game, and it was through it that control over her body took place over time.

The use of the Lever soap guarantees the “perfect whiteness” of the skin. The “beautiful” Dorothy Lamour (Paramount) always used the product. “The moment the delicious foam of Lever caresses your skin, you will come into possession of the beauty secret of the stars!” (Sabonete Lever, 1945b, p. 119). The foam that caressed the skin was the vehicle that transmitted the beauty (cleaning) of the movie stars to the other women. The positive value given to the whiteness associated cleaning to white, which conveyed the idea of purification. In Gessy’s slogan, these values were evident: “50 years at the service of Eugenia and beauty!” (Sabonete Gessy, 1945, p. 59). The text of the ad highlighted, in the constitution of the product, “pure” elements and the “tonifying” and “rejuvenating” property of the skin. The message indicated that the hygienic precepts aimed at women had a greater meaning. In addition to cleanliness being essential for the gestation of healthy offspring, cleanliness was associated with a concept of whitening (and supposed strengthening) of the breed, being synonymous with purity and beauty.



Figure 2: Ad for Gessy soap
Source: Sabonete Gessy, 1945, p. 59

Figure 2 shows a white woman, her face expressing serenity and concentration. The photograph appears to have been held in the studio. Controlled light is essential to display a clean and healthy skin, beauty factors. Her stance highlights, still, the left hand, where a pearl ring on the ring finger suggests a wedding ring. The use of the hygiene product reinforces the idea of cleanliness, both for the women to contract marriage and to generate a healthy offspring. What is more, these white and clean women would be the ideal of femininity to be propagated for the nation's progress. For this, it was necessary to instill in women, besides hygienic habits, the imaginary representation of this ideal.

Therefore, the silences that surround the feminine weigh “first over the body, assimilated to the anonymous and impersonal function of reproduction” (Perrot, 2003, p. 13). From this view, it is understood that the social role of women was determined biologically, and for this reason, was naturalized. Thus, care for herself extended to the care of the other, in her family nucleus, in the private sphere, place of reproduction, by the sexual division of labor. However, from the interweaving of these “cares”, in the face of the conjuncture of World War II, the possibility of her action in the public sphere arose.

THE CIVIC WOMAN AND THE PUBLIC SPACE

The woman's entry into the labor market was marked by the discourses that feared it as a threat to the family and desired her return home, since the public sphere was male domain, place of production. During this period, the Civil Code of 1916 was still in force, which, according to Maluf and Mott (2004), perpetuated female subordination to men by subjecting her right to work to her husband's authorization or, in some cases, to the legal court. At the end of 1942 and during 1943, several newspaper reports on women and their participation in the world conflict brought to light the debate on the female social role in public space. During this time *Alterosa* presented the “achievements of the women”, the reinforcement of her central role as manager of the family was present and the discursive strategies were ambiguous, considering that the conservative character was hegemonic in the magazine.

To a large extent, female work outside the family was accepted when it was linked to the need to obtain material resources. The difference between the jobs that could be exercised by the women was associated with their social condition. The women without financial resources always worked, and middle and upper class women exercised jobs related to the idea of caring for others, such as teachers and nurses, these occupations were considered legitimate by the naturalization of the “feminine gift of donation.” In this sense, social assistance, seen as a feminine occupation, was strengthened during the Brazilian war effort. Brazil's entry into World War II, in August 1942, was accompanied by some governmental acts, among them the creation of the Brazilian Legion of Assistance (Simili, 2006). Directed by First Lady Darci Vargas, the care institution was intended to support the families of Brazilian soldiers summoned for the country's war effort.

One of the articles published by the journal on women's participation in the war effort did not clarify exactly how these activities were carried out. Its focus was on

presenting the development of the “civic consciousness of *mineira* woman”, along with an “energetic wave of patriotism” that involved the whole society. This atmosphere of civility was reinforced by the use of uniforms that identified who worked in the Brazilian Legion of Assistance or the Red Cross. The uniform as a visual code gained the purpose of propagating the patriotic values and discipline that guided the female contribution to the conflict, serving as a symbol for the civic woman who had the maternal function:

the Samaritans of Liberty put aside their vanities and understood the reasons why the maximum renunciation is necessary. To mothers were told to keep their tears because their children are blessed by the Homeland. The brides are seeing their loved ones leaving for the barracks and if they do not return they will remain forever as brides of heroes. (A contribuição da mulher mineira ao esforço de guerra do Brasil, 1943, p. 73)

Voluntary work, seen as much needed at the time, required sacrifices for the love of the Homeland. The renunciation and the act of taking care of the other were part of the women’s role, so this work was destined for her. The Homeland, as a divine entity, would bless and glorify all who fulfilled their roles in its defense. In this way, the female volunteer framework contributed both to social assistance and to Brazilian political propaganda during the war effort.

Similar arguments were published in another article (Pinto, 1943, p. 66) about the National Aviation Campaign, in which the *mineira* woman supported the country as an “air nurse” or “passive anti-air defense”. The use of the distinctive of the Belly Fraternity or the Brazilian Air Force reinforced patriotic values and the role of women in caring for each other.



Figure 3: The support of *mineira* woman to the National Aviation Campaign
Source: Pinto, 1943, p. 103

Figure 3 shows Ms. Hortência Mendes de Oliveira and Freitas posing next to a poster that shows the expression “united for victory”, in uppercase. The letter V (of Victory) in body greater than the others focuses on the Nazi swastika. She smiles, with her right hand she makes the symbol of peace, and with the left indicates the badge of the Belly Fraternity. There is no lighting artifice similar to the cinematic aesthetics, and the one who appears in the image is not a movie star, attesting the participation of ordinary people in the war effort, just as other ladies from *mineira* society, who had pilot’s license, were exhibited (Figure 4).

Naming the ladies and displaying their images in the photographs points to *Alterosa*’s strategy, in line with the nationalism of the Vargas government, to produce female membership. In order to bring volunteers to the cause, the “bravery” of the girls who took the piloting course was used for motivation, as shown in Figure 4: Misses Maria Helena Salvo de Souza and Eni de Andrade, from left to right, dressed for this purpose. Bravery as a masculine characteristic was attributed to the women in order to elevate her to a condition of participation in the conflict. Although they were not to act directly in the war, this sense of patriotism was fed to direct the women to the desired role, and thus the figure of the “air nurse” was created.

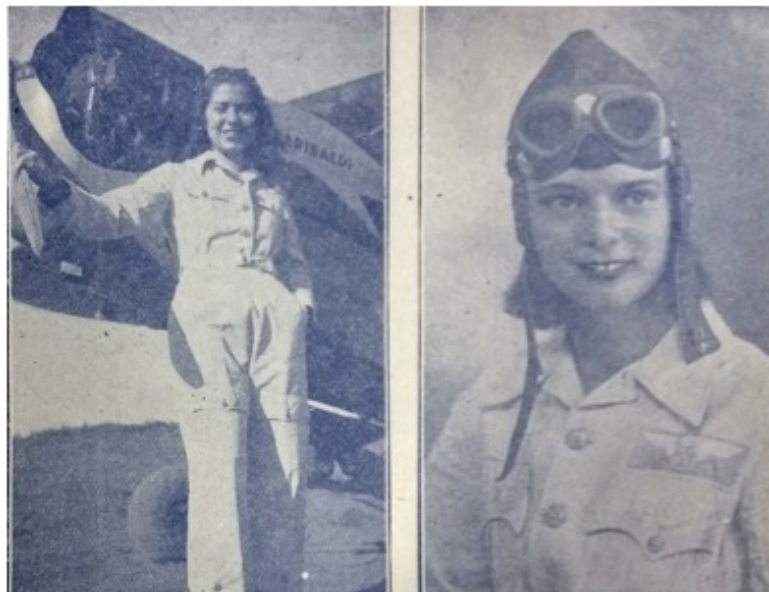


Figure 4: The support of mineira woman to the National Aviation Campaign
Source: Pinto, 1943, p. 103

The text of the article exhibited a feminine speech as representative of the women, without crediting the authorship:

We can not fight like men, taking an active part in the space combats (...). They think the mission is too heavy for us, they think it’s too much of a sacrifice for women to police the air (...). Let us be, then, the air nurses.
(Pinto, 1943, p. 103)

Clearly what was expected of the women was caring for the other, so her “fragile and passive” nature (despite her bravery) was used as an argument to restrain her direct action in the conflict. According to Simili (2006), the passive defense project formation aimed to prepare women to take care of the material and symbolic goods of the country. In this sense, care with the family has been extended to the public space, to the nation.

At that moment, the debate about the increasing entry of *mineira* women to higher education (A mulher mineira invade a Universidade, 1943, p. 129) and the labor market (Montanhez, 1944, p. 78) has made with which the magazine published other material on the performance of women in public space. One of the factors of this change was the cultural exchange with the Americans. Not that the American woman were emancipated, on the contrary, her expected social role was similar to that of the Brazilian, but her performance during the war effort was active, and this may have signaled the difference. While North Americans acted directly to fill the gap in various economic sectors, due to the direct involvement of their country in the conflict, which involved the qualification and education of these women, middle and upper class Brazilians acted in charity and commerce. Even in the face of this difference, there was some change in the view on female performance in the public sphere in Brazil, since the American culture was considered modern.

In one of the reports about the war, in the face of some victories of the Allies, it wondered what the world would be like after the end of the conflict. The announcement that this was the women’s moment showed that somehow the view on women was changed during the conflict. The text affirmed that the reconstruction of the countries would involve the presence of all, without distinction of class, race, age or gender:

this will also be the time for women. They will be free from a great number of prejudices and they will stand next to their comrades, fighting side by side, speaking the same productive and secure language and occupying the same places, because they will represent the same human force as men.
(Novos horizontes para a mulher, 1943, p. 18)

The economic gap opened by the war has made it easier for women to act in society so that they were able to demonstrate their ability to work outside the domestic sphere. Probably, this was the reason for the prediction of their equivalence in the productive and human force, although evidencing the permanence of sexual distinctives, since, at another time, the text referred to the women as “weak sex”. Moreover, the discourse indicated that, until then, there was inequality not only between the genders, but between the classes and the races. The report showed as models the North American, spectrography techniques at Chrysler Corporation, United Air Lines flight instructors and engineers at Cia. Monsanto Chemical, stating that the way to take advantage of this opportunity was to study, “the watchword that was dictated, not by chiefs, but by the moment, by the evolution of the world” (Novos horizontes para a mulher, 1943, p. 19).

Women’s participation in public space stressed their social role in the private environment. Concern about the labor market dispute was seen as a hindrance to the

formation of new family structures based on the conjugal model. In this sense, the permanent reinforcement of the social roles of caregiver (women) and provider (men) was justified, since the family was considered as a stable social model, and the flexibilization of these roles risked the construction of the values of the nation.

THE BEAUTIFUL AND VIGOROUS BODY FOR THE IMPROVEMENT OF THE RACE

Valuing healthy habits meant civilizing the nation. The body as the vector of modern conditioning required education to correspond to this way of life, as well as to express and disseminate its intrinsic values. In Minas Gerais, in the 1930s and 1940s, it was delegated to medical knowledge “the power and duty to sanitize the social body through hygienic education and Eugenia”, according to Carvalho (2011, p. 4). “The intention to strengthen the female body through the practice of physical activities in order to prepare it for the conduct of a healthy motherhood”, reports Goellner (2008, p. 12), occurred in several countries such as Argentina, Germany, United States, United Kingdom, France, Italy, Spain and Portugal. Thus, the performance of public power in the formation of Brazilian women found harmony with the North American cultural model that, in the midst of the process of Americanization of the country, was propagated primarily by the Hollywood film industry.

The state public power encouraged the practice of physical culture through a set of measures; the most emblematic, among them, was the creation of Minas Tennis Club. According to Rodrigues et al. (2014), the club, created in 1935 and inaugurated in 1937, was built by Belo Horizonte City Hall and leased by a group of the city’s political and economic elite. The news published in the magazine about the club featured the volleyball and tennis courts, exercise equipment, and the swimming pool, especially the trampoline, suggesting the vigor with which the State exercised the actions aimed at physical improvement. Its activities, supported by the government of Minas Gerais, were “a great work of eugenics and civilization” one of the most vast achievements of *mineira* energy. According to Goellner (2008), physical education and sports were the pillars of the Vargas project of aggrandizing the homeland, aimed at strengthening the population, racial cleansing and building a sense of national identity. The efforts undertaken have created conditions to educate, strengthen and improve the female body of the white women as an instrument of physical and racial regeneration of the population. In this way, women’s sports was institutionalized as a preparation for healthy motherhood, while at the same time making it possible for women to enter the public sphere.

The taste for physical activity developed as a modern practice of body cultivation, providing a form of fun in Belo Horizonte. Although the women integrated the change of habits in the capital, there was the concern with the maintenance of its femininity. The *mineira* “also participated in this movement, without diminishing their predicates of grace, austerity, virtues. To their moral robustness, the qualities of physical resistance, of elegance and of plastic were allied” (Umas das mais vastas realizações da energia mineira!, 1939, p. 51). The fact of reserving a portion of the article to clarify that the

mineira woman had not lost her attributes indicated that there was some resistance on the part of society regarding the performance of female physical practice. Sports, which gave women a certain emancipation in the public sphere, retained conditions related to their social function. Body exercise should strengthen the female body without altering its image as a motherly, beautiful and feminine women, “without depriving them of the harmony of forms, the beauty and the grace” (Goellner, 2008, p. 14).

The image of the beauty and elegance of the women was reproduced by fashion, through the introduction of seasonal novelties, which indicated its use in the set of senses that guided the mentality of the time. The “beautiful” sports models were used by the stars “on hot summer days, (...) in the swimming pools, tennis courts and country walks” (*O calor convida as piscinas*, 1939, p. 68). Unlike the other images previously presented, the fashion section of the magazine generally featured a composition with several photographs showing the full-body stars in order to display the models of dress. Figure 5 presents three different models, in scenes that try to reproduce the stars in the open air, but the use of scenographic features is perceptible. The young women did not wear specific suits for the mentioned sports, and their poses did not refer to sports practice, indicating that the interest of the article was to propagate the image of beautiful and healthy bodies, conquered through the practice of physical exercises. A new body appearance, a new way of dressing, a new life style. It is even noticed that one of the stars was wearing “high heels”, an element of fashion fetish, a sign of seduction and elegance. The illustration of the sun smiling and radiating its heat over the bodies, signaling health and vitality, invited to sports in the summer.



Figure 5: The heat invites to sports
Source: *O calor convida ao esporte*, 1939, p. 102

Fashion, under the impact of sports, has transformed the feminine appearance. According to Lipovetsky, roughly, from the 1920s, sportswear began to be used for outdoor walks in the city, and not just for sports. Gradually, these robes were stripping the bodies, especially the female. The natural body shows itself without the excessive tricks of the previous garment, which implied changes in the lines of the costumes, creating a new aesthetic ideal of femininity, the slender, slim, modern women who practiced sports (Lipovetsky, 1989, pp. 76-77).

The text of the article went on “we are sure that the reader will say to us: it is worthwhile to walk in this way in Belo Horizonte too, because our summer is not far from the heat of California...” (O calor convida ao esporte, 1939, p. 102). The affirmation of parity between the city of Belo Horizonte and the State of California suggested the confluence of interests in the adoption of North American cultural model, in the attempt of composition of the *mineira* women. Buitoni points out that photography next to the text has become a major attraction in magazines, especially women’s magazines, since “the image becomes text, with series of photos constructing true ‘visual phrases’; and the text becomes an image when it comes to figures of style that make us visualize the person or the scene, or suggest emotions and feelings” (1986, p. 19). Campos (2008) reports that photography was incorporated into daily life in Belo Horizonte around 1940, after the professionalization of the photography field in the city. According to the author, photography is an artifact that shapes itself as a product and producer of social habits. That said, photographic culture can be understood beyond social practice, being a way of representing the world and society, characteristic of the principle of modern visibility, seeing and being seen. In this context, *Alterosa*, through its discursive strategy of identity, used photography profusely as a disseminator of values in the social body of the city, together with the ideals of the New State and the images of the North American industrialized culture, which served for the diffusion of the example of women required for the ideal of nation.

The aesthetic standard now imposed was not fully accepted. Patricia Lindsay⁵, a beauty columnist, responding to a group of young readers who criticized the beauty of the tall, slender female figure, claimed that the new generation girl seemed taller than her predecessors. The accompanying photograph showed a slender, slim white woman with the following caption: true beauty is tall and slim. The defense of this aesthetic model used the argument of truth, denying to other aesthetics the possibility of a real beauty, treating them as misleading. According to the text, “in the female tendency for meat shortages, it is not only intended to look fashionable, but also to improve health” (Lindsay, 1941, p. 10). The goal was not just to match a fashion-oriented model, that is, to look lean. It was necessary to make the body sound. The dynamism of the new times demanded agile bodies and fat was the great villain of efficiency, associated with the aging and ugliness of the body. In this way, physical practice and diet became mandatory

⁵ Patricia Lindsay reported her advice to her US readers. Although the American content portrayed the reality of that country, it did not seem incompatible with the Brazilian, in view of the universal Western discourse on the representation of the feminine based on biological determinism, whose roots go back to Greek philosophy. Representations adopted by the great monotheistic religions of the West that have been reinforced over time by politics and medicine (Perrot, 2003, pp. 20-21).

behaviors for a healthy life, whose greater expression was slenderness. The columnist mentions that the critical girls of this model of beauty retaliated the thin, referring to them as looking like their brothers. A misogynist behavior circumscribed to the female universe, which related the beauty model to masculinity, disqualifying it, and resembling the discourses that saw the loss of femininity of the female sportswomen.

A section of photos in the dependencies of the “Minas Tennis Club” defined what these woman were like. *Alterosa* presented the image of the “beautiful” star from R.K. Radio, Frances Nell, to demarcate which type of woman was intended to form and to demonstrate the pattern to be followed.



Figure 6: Frances Nell, Frances Nell, R.K.O Radio star
Source: Minas Tennis Club, 1941, p. 46

Part of the photographic legend read “in the photograph above, it gives us an idea of the kind of woman that is forming in Minas Gerais. Beautiful, healthy and strong” (Minas Tennis Club, 1941, p. 46). Figure 6 shows a beautiful, white, slender woman, smiling in the sun. These were the ingredients for a species preparation. The star is lying in the sun, dressed in a swimsuit, her body rests on her right arm, and her right eye is closed. The photograph suggests a flagrant. When approached, the star tilts her body and looks up, trying to see who was approaching her. From this movement her corporal support and the closing of one of the eyes derive. However, she does not cover her eyes with her hands because her face was the goal of the realization of the image. The idea was to indicate that there were other women with this standard of beauty circulating in the sports associations of Belo Horizonte, and this seemed to be enough to attest to the “success” of the project of improvement of the race and to encourage the adhesion of the young *mineira* women. Menezes (2012, p. 23) affirms that the image of women, especially in advertising, passes through the appropriation of their body, which is defined by values,

demands and interests of the hegemonic class. Thus, it is the body which sustains socio-cultural values and legitimizes the projects of political and economic power.

The defense of the physical practice of women was based on the instrumentalisation of their body for the improvement of the Brazilian people “let us make from Sports, with the magnificence of its undeniable virtues, an integral part of the feminine education of the daughters of the Century, for greater glory of the women, to the greater splendor of the race” (Esporte como fator de beleza, 1942, p. 46). In her desire for beauty, the women were instigated to correspond to the ideal of beauty that embodied vigor. In the words of *Alterosa*, the “type of Venus” that dominated “the universal feeling of beauty” (Guiomar Marlane e a arte de ser bela, 1943, p. 38), at that time, was the Brazilian singer⁶ Guiomar Marlane. “Today’s women, to be beautiful, must first of all be strong. Sporty, slender, with quick and easy movements, the modern women dance, swim, do gymnastics and work” (Guiomar Marlane e a arte de ser bela, 1943, p. 38). The aesthetic norm has transformed the female body, formerly considered fragile, into a strong body, synonymous with beauty. In this way, the modern women moved outdoors (outside the domestic sphere), exercised a profession and exercised her body. This energetically propagated aesthetic and ideological pattern built the ideal women who sought “to achieve integral beauty in the dynamism of the conception of modern life, creating the mentality of spiritual rejuvenation in the salutary practice of outdoor sports” (Silhuetas tentadoras, 1945, p. 76). The conception of integral beauty, at that time, was elaborated to accompany the modern rhythm, in which body and mind rejuvenated by sports practice. The photographs of the “beautiful, elegant, and agile” bodies of movie stars in modern clothing were icons of perfection attesting to the path to follow.

This system of images (visual and verbal) shared by fashion and publicity, in a didactic way, transmitted between the lines the values of the conjugal model, the belief in science and technique, the consecration of hygiene and health as factors of beauty, and more, it propagated that Brazil was civilized by its approximation with the North American culture, presented and seen as a model of progress.

FINAL CONSIDERATIONS

Within the limits of this text it was not possible to address all the aspects involved in the “new Brazilian women” training project. For that reason, some indicators of the national project that had the women as the main element for the improvement of the Brazilian people were presented and analyzed, demarcating how this process was propagated by the magazine *Alterosa*, because it understood that the journal intended to affirm the regional identity, inside the nationalist politics of the New State, through the value of identity – the conjugal family.

The scenario compound of closer relations between Brazil and the United States, due to the confluence of interests between countries and the consequent ideological

⁶ National radio was presented in the magazine in the same aesthetic form of American mass culture. In this way, the queens of the radio were equated with movie stars.

alignment on the social role of women, created a conducive environment to legitimization of an ideal of femininity, which symbol used for persuasion was the star of Hollywoodian cinema. The discursive strategies present in the magazine led, stimulated and induced the deodorization, correction and strengthening of the body, the control of humor, the normalization of behavior from the white women, from middle and upper class, affirming their place of destination in the private sphere. What did not seem to have been foreseen in the “new women” project was their growing performance in the public sphere, due to work and sports, which has strained its role in the domestic sphere. The permanent reinforcement of sexual distinctives indicated the preoccupation with the maintenance of the conjugal order.

The notion of health managed by the coercion of the pattern of beauty established herein governed behaviors aimed at healthy motherhood, fruit of the perfection of the race. This was the direction that guided this hegemonic system of representation, in which photography, as an integral part of the body education process, was essential in the construction of the “new women” image, due to its credibility as a document of a certain reality. This was the modern women propagated by *Alterosa* magazine: Beautiful and healthy! ✍

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- A contribuição da mulher mineira ao esforço de guerra do Brasil (1943, March). *Alterosa*, 5(35), p. 73.
- A mulher mineira invade a Universidade (1943, November). *Alterosa*, 5(43), p. 129.
- Água de Melissa (1941, December). *Alterosa*, 3(21), p. 73.
- Barbosa, M. C. (2009). Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. *Comunicação, mídia e consumo*, 16, 11-27. Retrieved from <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/154/155>.
- Berger, J. (1999). *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Buitoni, D. H. S. (1986). *Imprensa feminina*. São Paulo: Ed. Ática.
- Buitoni, D. H. S. (2009). *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus.
- Campos, L. C. M. (2008). “Instantes como estes serão seus para sempre”: práticas e representações fotográficas em *Belo Horizonte (1894-1939)*. Master Dissertation, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil.
- Carvalho, K. A. (2011). Em busca do tipo ideal: a perspectiva de reforma social dos médicos sanitaristas mineiros (1930-1940). *Revista Ágora*, 12, 1-21.
- Cedro, M. (2006). A administração municipal do prefeito Juscelino Kubitschek: estética e planejamento da cidade de Belo Horizonte na década de 1940. *Oculum ensaios*, 5, 81-91. Retrieved from <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/390>

- Chacham, V. (1996). A memória urbana entre o panorama e as ruínas: a rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40. P.183-230. In E. F. Dutra (Ed.), *BH: horizontes históricos* (pp. 183-230). Belo Horizonte: C/ Arte.
- Del Priori, M. (2000). *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac.
- Esporte como fator de beleza (1942, September). *Alterosa*, 4(29), p. 46.
- Ginorol (1939, December). *Alterosa*, 1(5), p. 28.
- Goellner, S. V. (2008). As mulheres fortes são aquelas que fazem uma raça forte: esporte, eugenia e nacionalismo no Brasil no início do século XX. *Recorde*, 1. Retrieved from <https://revistas.ufjr.br/index.php/Recorde/article/view/790>
- Guiomar Marlane e a arte de ser bela (1943, February). *Alterosa*, 5(34), p. 38.
- Lindsay, P. (1941, April). A moça delgada nada tem a ver com a moça magra. *Alterosa*, 3 (13), p. 10.
- Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Maia, C. J. (2011). Genealogia da solteirona no Brasil. Communication presented in XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo.
- Maluf, M. & Mott, L. (2004). Recônditos do mundo feminino. In N. Sevcenko (Ed.), *História da vida privada no Brasil* (pp. 367-421). São Paulo: Companhia das Letras.
- Matos, M. I. S. (2003). Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In M. I. S. Matos & R. Soihet (Eds.), *O corpo feminino em debate* (pp. 107-127). São Paulo: Unesp.
- Menezes, D. (2012). Construções da imagem feminina na propaganda: para além do efeito persuasivo. *Comunicação e Sociedade*, 21, 19-38. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/697>
- Minas Tennis Club (1941, April). *Alterosa*, 3(13), p. 46.
- Montanhez, R. (1944, May). As mulheres vencem na luta pela vida. *Alterosa*, 6 (49), p.78.
- Neto, L. (2013). *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Norris, K. (1940, September). Ha mulheres que não encontrariam felicidade em nenhum casamento. *Alterosa*, 2(9), p. 136.
- Novos horizontes para a mulher (1943, September). *Alterosa*, 5(41), pp. 18-19.
- O calor convida ao esporte (1939, December). *Alterosa*, 1(5), p. 102.
- Perrot, M. (2003). Os silêncios do corpo da mulher. In M. I. S. Matos & R. Soihet (Eds.), *O corpo feminino em debate* (pp. 13-27). São Paulo: Unesp.
- Pinto, N. A. (1943, April). A mulher mineira apoia a Campanha Nacional de Aviação. *Alterosa*, 5(36), p. 66-103.

Rodrigues, M. A. A.; Isayama, H. F.; Costa, L. C. L. R.; Peres, F. A. S.; Oliveira, R. M.; Viana, J. A.; Silveira, A. C. C.; Silva, M. A. F.; Lopes, T. B.; Xavier, J. L.; Lana, V. L. & Saad, J. (2014). Um olhar sobre a trajetória das políticas públicas de esporte em Minas Gerais: 1927 a 2006. In M. A. A. Rodrigues & H. Isayama (Eds.), *Mapeando as primeiras ações de políticas públicas de esporte em Minas Gerais (1927-1946)* (pp. 29-46). Contagem: MJR.

Sabonete Araxá (1939, August). *Alterosa*, 1(1), p. 72.

Sabonete Gessy (1945, November). *Alterosa*, 7(67), p. 59.

Sabonete Lever (1945, September). *Alterosa*, 7(65), p. 119.

Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 2, 71-99.

Silhuetas tentadoras (1945, September). *Alterosa*, 7(65), p. 76.

Simili, I. G. (2006). O que virou moda? As voluntárias da Legião Brasileira de Assistência no Jornal Correio da Manhã. . Communication presented in XVIII Encontro Regional de História, São Paulo.

Souza, E. M. (2002). Olhares do cidadão. In T. V. C. Pimentel (Ed.). *Juscelino Prefeito 1940-1945* (pp. 47-57). Belo Horizonte: Rona Editora.

Tota, A. P. (2000). *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Um das mais vastas realizações da energia mineira! (1939, August). *Alterosa*, 1(1), p. 51.

BIOGRAPHICAL NOTE

Gelka Barros is a PhD student in Leisure Studies (Culture and Education) Federal University of Minas Gerais (UFMG). Master in Leisure Studies – UFMG (2013). Graduation in Visual Arts – Guignard School / UEMG (2010) and Social Communication (Advertisement and Propaganda) – PUC-MG (1998). Since 2006, research the interfaces between body and image.

E-mail: gelkabarros@yahoo.com.br

Rua Horizonte, 211 – Paraíso – Belo Horizonte – MG / Brasil – CEP: 30.270-270

* Submitted: 31-07-2017

* Accepted: 07-11-2017

PIGMALIÃO DIGITAL: A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA E VISUAL DO FEMININO NA REVISTA ONLINE COVERDOLL

Maria João Faustino

RESUMO

Partindo da moldura teórica do ciberfeminismo, e questionando a construção da visibilidade no contexto digital e a dimensão de género que a baliza, o presente estudo centra-se na análise dos conteúdos imagéticos e linguísticos publicados na *CoverDoll*, revista online dedicada às *sex dolls*. O mito de Pigmalião é proposto como dispositivo hermenêutico na análise da *CoverDoll*, já que os mecanismos de simulação de uma subjetividade parecem reproduzir o mesmo fundo simbólico: o feminino ficcionado surge numa condição de alteridade, como produto do masculino criador. A nossa análise aponta para continuidades simbólicas e convenções estéticas que permanecem apesar das disrupções técnicas. A construção visual do feminino nas produções fotográficas da revista prolonga mecanismos operantes na tradição da pintura descritos por John Berger: o feminino retratado dirige-se a um voyeur masculino, ausente da imagem. A câmara é na *CoverDoll* sucedânea do espelho enquanto dispositivo de construção do feminino narcísico: pelas múltiplas referências à câmara, a pretensa vaidade feminina surge como artifício de ocultação do voyeur masculino. Os conteúdos imagéticos convergem para a erotização e espectacularização do corpo feminino, tratando-o como objeto visual e traduzindo uma visão padronizada de beleza. As narrativas ficcionais articulam estereótipos do feminino: frivolidade, sedução e cuidado.

PALAVRAS-CHAVE

CoverDoll; ciberfeminismo; *sex dolls*; Pigmalião; Galateia

ABSTRACT

This study aims to question and problematize the construction of gendered meanings and visual codes in the digital context. Rooted in the theoretical framework of cyberfeminism, it analyzes the visual and linguistic content of *CoverDoll*, a monthly e-zine thematically devoted to *sex dolls*. The Pygmalion myth is proposed as the symbolic framework of *CoverDoll*, since the linguistic and pictorial devices that support a simulated subjectivity seem to reproduce its main backdrop: the feminine is constructed as alterity and a product of male desire. The analysis of *CoverDoll*'s portfolio and fictional discourses suggests the persistence of symbolic and aesthetic conventions despite technological ruptures. The operating mechanisms in the tradition of painting described by John Berger seem resiliently translated into the visual construction of the feminine in *CoverDoll*: the portrayed feminine figure addresses a masculine voyeur which is absent from the picture. The camera replaces the mirror as a symbolic device of the projected female's narcissism, as the multiple references to the camera in the fictional discourses forge the idea of female vanity. The images displayed overall eroticize and objectify the artificial female bodies. The fictional narratives mobilize and intertwine a set of stereotypes that associate femininity with futility, seduction and caring.

KEYWORDS

CoverDoll; cyberfeminism; *sex dolls*; Pygmalion; Galatea

**INTRODUÇÃO. REPENSAR O CORPO GENDERIZADO: DO CIBERFEMINISMO ÀS SEX DOLLS.
PIGMALIÃO REVISITADO: DESEJO E ARTIFÍCIO NA ERA DA TÉCNICA**

O corpo foi, na tradição de pensamento do Ocidente – a despeito das várias construções e derivações epocais, culturais e autorais – simbolizado como instância produtora de erro e equívoco, lugar-matéria dos desejos e apetites menores, reduto da animalidade que um compromisso ético e epistemológico exigiria purgar (Bordo, 1993, p. 2). Do cárcere corpóreo representado no *Fédon* de Platão, à transitoriedade postulada na matriz cristã, aos múltiplos esforços de supressão do corpo na prossecução do conhecimento, parece, como afirma Bordo, detetar-se um fundo de sentido: o corpo e construído como separado da mente, do espírito, da liberdade (Bordo, 1993, p. 3). Ora, tal dualismo basilar não é neutro nas suas valorações e associações produzidas: assume um carácter genderizado, onde a superioridade do que *não* é corpo é classicamente conotada com o masculino, ordem cerebral, intelectual, instância racional. Por contraste, a dimensão somática, carnal, e o seu peso, determinação e concretude, surgem como feminizadas, numa identificação do feminino com o corpo que encontra raízes na tradição ocidental aristotélica (Price & Shildrick, 1999, p. 17).

Foi a mesma tradição de pensamento que Donna Haraway, no seu influente *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985), diagnosticou como sendo estruturada em dualismos, antinomias fundamentais que opunham natureza e cultura, corpo e mente, feminino e masculino. Tais antinomias não pressuponham simetria ontológica ou axiológica, pelo contrário; o império do *self*, masculino, produto supremo do Ocidente, impôs a sua marcha de progresso pela dominação da sua diferença, da sua dissemelhança, da sua alteridade (1985). Para Haraway, a emergência de uma nova ontologia resultante da profusão de alianças entre corpo e artefacto, biologia e tecnologia, avança a erosão dos binarismos, a flutuação das identidades, a assunção da sua contingência. Humano e animal, biológico e mecânico, são já territórios móveis, de fronteiras indistintas: “todos somos ciborgues”, diz-nos Haraway (1985). As ontologias clássicas estão caducas, o que vota também à caducidade a diferenciação entre homens e mulheres: o ciborgue, escreve Haraway, é criatura híbrida de um mundo pós-género; nele se desenha a superação do estatuto de alteridade classicamente reservado ao feminino (1985).

A projecção de futuro que a figura do ciborgue encerra insere-se num movimento mais lato de acolhimento e clamor da técnica e que nela entrevê a reestruturação das identidades convencionadas, hierarquias de género relações e sociais incorporadas. O ciberfeminismo, ou, com rigor, os ciberfeminismos, já que é grande a diversidade interna de correntes, matizes e contributos autorais (Daniels, 2013, p. 102), têm como denominador comum a problematização das relações entre género, práticas feministas e tecnologias digitais (Daniels, 2013, p. 103). As orientações teóricas que, na esteira de Sadie Plant (1997) defendiam o ciberespaço como lugar de dessomatização e potencial fluidez do género, parecem progressivamente suplantadas por propostas mais matizadas, sustentadas em estudos empíricos concernentes às práticas e modalidades de utilização das tecnologias digitais.

Há, por um lado, interpretações do ciberespaço que defendem ainda o potencial subversivo da Internet (Daniels, p. 109), como as defendidas por Lisa Nakamura, que propõe o termo “turismo identitário” para dar conta da possibilidade de auto camuflagem no espaço virtual, onde a supressão do corpo permitiria uma experiência múltipla do eu (2002, p. 8); em sentido próximo, Sherry Turkle apontou para as comunidades e identidades virtuais como potenciais laboratórios de experimentalismo social do género, permitindo um certo camaleonismo identitário (1995, p. 310); problematizando as relações entre Internet e etnia, Mark Hansen defende que a imersão no ciberespaço permite a neutralização dos marcadores sociais, abrindo horizontes de experiência e interação mais igualitários e horizontais (2006, p. 141).

Há, por outro lado, respostas divergentes e dissonantes quanto a esta linha de acolhimento do digital como lugar emancipatório; neste sentido, refira-se a reflexão de Jessie Daniels, quando afirma que a utilização da internet por mulheres e raparigas tem formas complexas que tanto resistem como reforçam hierarquias de género e “raça” (2013, p. 101). A ambivalência apontada pela autora é sustentada pela observação de comunidades virtuais onde visões tradicionais do corpo e do género oferecem o próprio mote e coesão, como páginas de promoção da anorexia como ideal estético, livre de condicionamentos e censuras sociais entre as adolescentes (2013, pp. 112-115). Para além disso, a autora considera a tecnoeuforia dos primeiros quadros teóricos do cyberfeminismo como espelho de um certo estágio inicial da internet, referente apenas à comunicação textual e não ao sistema de redes e multiplataformas que se lhe seguiram, povoados de imagens, som e vídeo – onde a reintrodução das representações do corpo, das identidades corporizadas e dos papéis sociais que se lhes associam foi processo consequente.

Assim, os dispositivos tecnológicos de criação e edição imagética e os métodos de manipulação fotográfica foram já problematizados como frequentemente utilizados na prossecução um ideal de beleza que suprime a multiplicidade real de configurações corporais, étnicas, estéticas e etárias, contribuindo para uma normatização estética do feminino assente no ideal de magreza e juventude (Wolf, 1991; Gill, 2007; Mota-Ribeiro, 2005). A produção fotográfica contemporânea oferece uma outra escala ao processo de idealização do feminino, furtando-o visualmente ao envelhecimento, às oscilações de peso, a idade, as pilosidades e imperfeições. Tais mecanismos de idealização do feminino pela subtração destas características, inevitáveis nas mulheres reais, foram problematizada por Rosalind Gill (2007) relativamente às manequins virtuais – que nunca envelhecem, não têm imperfeições físicas e não apresentam qualquer tipo de reivindicações.

As *sex dolls*, universo temático da revista online *CoverDoll* que será objeto de análise no presente artigo, inserem-se igualmente neste paradigma de produção do feminino estetizado, e podem ser repensadas à luz do mito de Pigmalião. O mito de Pigmalião foi já proposto como dispositivo hermenêutico do universo simbólico das *sex dolls* (De Fren; 2008; Smith, 2014; Wosk, 2015). A narrativa mítica da Antiguidade, cuja versão mais célebre é da autoria de Ovídio, publicada no livro X das *Metamorfoses*, ecoou ao

longo dos séculos em múltiplas manifestações culturais da cultura ocidental, na arte, na literatura, no teatro e no cinema (Smith, 2014; Wosk, 2015). Ovídio conta a paixão de Pigmalião, escultor e rei de Chipre, pela estátua de marfim por ele esculpida: Pigmalião, que desprezava as mulheres reais suas contemporâneas, que considerava lascivas e imorais, é arrebatado pela figura feminina por si criada, que considera insuperável em beleza e de aparência virginal. Depois da prece de Pigmalião, a escultura é tornada viva pela intervenção da deusa Vénus, o que culmina com a união conjugal entre Pigmalião, o criador, e a criação inorgânica que recebe o impulso de vida. A escultura, denominada nas *Metamorfoses*, ganha discurso e nome próprio – Galateia – em posteriores versões, como no texto dramático de Rousseau, *Pygmalion, Scene Lyrique*, de 1762 (Wosk, 2015).

A interpretação das contemporâneas *sex dolls* (e dos modelos que as precederam) pela moldura simbólica de Pigmalião é justificada pela deteção de um eu-criador, masculino ativo e deseante, e de uma segunda criatura: bela, passiva e objeto de posse (De Fren, 2008; Levy, 2008; Smith, 2014). Neste sentido, as *sex dolls* hiper-realistas reproduziriam uma persistente assimetria, estruturalmente genderizada, que se desenha na narrativa do masculino-criador e do feminino-criatura. A produção tecnológica parece, nos dias de hoje, substituir-se ao efeito de Vénus: a aparência humanizada, os efeitos simuladores da pessoalidade, ganham escala, detalhe e realismo pela crescente sofisticação técnica.

A REVISTA ONLINE COVERDOLL E A METODOLOGIA APLICADA

A revista online *CoverDoll*, criada no ano 2000, tem como universo temático as designadas *sex dolls*, a que se refere como *love dolls*, apresentando como desiderato “elevantar e glamorizar as *love dolls* de silicone de topo ao estatuto de esculturas do século XXI”. Figuras sintéticas de função sexual (ainda que esta não exclusiva ou sequer necessária: Smith, 2014, p. 237), de elevado realismo estético, as *sex dolls* contemporâneas animam um mercado florescente impulsionado pela alta tecnologia e pelo anonimato na comercialização propiciado pela Internet (Ferguson, 2010).

A publicação online *CoverDoll*¹ é acessível internacionalmente, com periodicidade mensal. A publicação digital surge integrada no CoverDoll Group, uma constelação de sites dedicados em diferentes registos – como fóruns e galerias virtuais – ao que designa como *love dolls*. A revista é dinamizada, segundo publicita, pelos contributos dos donos e admiradores das bonecas.

O acesso pleno aos conteúdos disponibilizados, não oneroso, enfrenta, contudo, uma dupla condição. A primeira exige manifestação de consentimento aquando da visita ao site, desaconselhando a permanência no mesmo no caso de não maioridade ou, alternativamente, de suscetibilidade pessoal perante teor sexual ou a visualização da nudez das bonecas (informando, contudo, sobre a inexistência de pornografia ou conteúdo sexual ilícito). O acesso à totalidade dos conteúdos continua, porém, condicionado a utilizadores registados.

¹ Disponível em CoverDoll.com



Figura 1: Capa da revista CoverDoll, nº180
 Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/2104>

A estrutura interna da revista não assume um formato estabelecido desde o número fundacional, sendo, contudo, possível identificar algumas secções constantes. A secção “Na Capa” incide sobre a *love doll* exposta na capa do respetivo número e dedica-lhe algumas páginas com informação mais elaborada e detalhada, ampliando ainda o portefólio fotográfico da mesma. Seguem-se as secções “artigos”, frequentemente com crítica de cinema; “ficheiro artístico”, com desenho digital sempre alusivo às *love dolls*; “*virtual babes*”, “posters” e “calendário”.

O presente artigo procura discernir como é representado o feminino na publicação em análise, nos planos visual e linguístico: como são apresentados os simulacros somáticos e como são ficcionados os discursos. Procurar-se-á descortinar os investimentos simbólicos que as narrativas visuais apresentadas na publicação em análise fornecem relativamente ao corpo sinteticamente construído e ao imaginário discursivo das *sex dolls*.

A análise da revista *CoverDoll* incidiu exclusivamente sobre a secção “Na Capa”, analisando-a exaustivamente desde o número 100 (outubro de 2008) ao número 180 (junho de 2015) da revista. A secção indicada foi alvo de escolha uma vez que se apresenta como a mais densa do ponto de vista discursivo, imagético e simbólico, dado que patenteia não apenas uma produção fotográfica das *sex dolls*, mas uma simulação de inquérito às mesmas.

A abordagem metodológica combinou duas estratégias qualitativas: a análise crítica do discurso, debruçada sobre os conteúdos linguísticos, e a análise semiótica dos conteúdos visuais. As duas vias metodológicas procuraram mapear as representações do feminino discerníveis nos conteúdos visuais e linguísticos da publicação *online*.

ANÁLISE DA REVISTA ONLINE COVERDOLL. PIGMALIÃO NA ERA DIGITAL: GALATEIAS SINTÉTICAS NO ESPAÇO VIRTUAL

A *ilusão de vida* do feminino latente na *CoverDoll* resulta de uma dupla simulação: a corporalidade, na dimensão da “artificialidade mimética” (Smith, 2014, p. 241) (plasmada no realismo do corpo inorgânico) e a subjetividade (vertida na ficção de personalidade e no discurso direto que se lhe atribui). A ficção e mimetização do feminino encontram, assim, uma dupla manifestação: corpo e discurso; a antropomorfização genderizada espelha-se tanto na dimensão visual como na produção discursiva.

Considerando o duplo artifício de feminilidade sobre o qual parece erguer-se a revista *CoverDoll*, adotarei o mito de Pigmalião como primeiro dispositivo de análise da publicação. A apresentação do corpo feminino passa pela representação da sua anatomia mais convencional ou estereotipada, que projeta o feminino numa pretensa “correção anatómica” (Burr-Miller e Aoki, 2013, p. 389): são representados o rosto, frequentemente maquilhado, os cabelos, as curvas, a genitália (quando exposta), os seios – frequentemente hiperbolizados –, como ilustram as Figuras 2, 3 e 4:



Figura 2 : Misty, *CoverDoll*, nº 140

Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1281>



Figura 3: Kayla; *CoverDoll*, nº 147

Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1424>



Figura 4: Fantasia. *CoverDoll* nº 150

Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1484>

A SIMULAÇÃO DE UMA SUBJETIVIDADE

A construção discursiva da secção “Capa” obedece a uma estrutura tipificada: sob o cabeçalho “Perfil CoverDoll”, surgem quatro categorias textuais, identificadas como “Nome”, “Estatísticas Vitais”, “Características Pessoais” e “Questionário”. A atribuição de um nome individualiza cada uma das bonecas, impondo-se como primeiro dispositivo de ficção identitária, distintivo, singularizante, diferenciador. A categoria do “nome” é seguida pelos tópicos “alcunha”, “dono”, “localização” e, finalmente, “breve biografia”.

Neste contexto, a identificação do dono é expressiva: ainda que se simule um nome, uma personalidade, uma identidade para as bonecas retratadas, não se verifica a supressão do traço distintivamente reificante da sua condição: o dono, a posse, não encontram qualquer artifício retórico de menorização. Ter um dono é, para estas figuras retratadas, um dos eixos basilares da sua descrição. A localização aponta normalmente para a cidade e o respetivo país, verificando-se a recorrência dos Estados Unidos quanto à indicação geográfica, seguidos pelo Canadá, França e Reino Unido (ainda que nada garanta a veracidade dos dados oferecidos).

O mais interpelante dos tópicos surge, contudo, na breve nota biográfica: a boneca é apresentada como detentora de uma biografia, de uma identidade, de uma história. Em poucas linhas, são fornecidos *dados* quanto à idade, ao alegado itinerário da boneca (o seu local de origem e a sua situação atual), algumas das suas preferências e contexto relacional. Verifica-se, ademais, uma flutuação nos registos discursivos: se por vezes a nota biográfica é exposta em discurso direto, outras vezes surge como descrição na terceira pessoa, como narrativa da qual é apenas objeto.

O mecanismo simulador da personalidade surge aparentemente quebrado pelas duas categorias que se seguem. Em “estatísticas vitais” e “características personalizadas” a corporalidade das bonecas é escrutinada: são apuradas as medidas do busto, da cintura, dos lábios; indicados o tamanho dos seios e dos pés; apontados a altura e o peso. As características secundárias são igualmente minuciosas: indicam-se a cor dos olhos, das unhas, dos cabelos, dos pelos púbicos e respetivas ornamentações. A boneca parece, assim, devolvida à sua condição objetual.

O “questionário” repõe, contudo, a linha simulada da inquirição biográfica, da individualização. As respostas produzidas surgem na sequência de uma grelha fixa de interrogações: são inquiridas as ambições, a melhor qualidade, o lema de vida, o que polariza os afetos, a forma como projetam o serão perfeito, o que as diverte, aquilo que não imaginam poder ter em demasia, os lugares prediletos. São questionadas a fantasia mais privada e inconfessada, o que as faz sentir *sexy* e até a posição sexual preferida. Contudo, num tom algo dissonante, são perguntadas as preferências desportivas, musicais, artísticas, cinematográficas, televisivas, literárias e a citação favorita. O questionário potencia a sugestão literária de uma figura respondente individual, aparente sujeito de afetos, interlocutora capaz de responder a estímulos de ordem afetiva e cultural, capaz de pronunciar-se sobre música, livros e pintura. As produções fotográficas, articuladas com os questionários apresentados, encerram a moldura simbólica do pigmalionismo: por um lado, o realismo das formas, a mimetização anatómica e a aparência humana

são captados pela dimensão imagética; por outro, a simulação de uma personalidade, de uma idiosincrasia, emerge das construções discursivas.

O “CORPO” FEMININO COMO ESPETÁCULO

Há, contudo, uma profunda permanência na ordem de sentido da condição objectual, que ressurgue apesar de todo o artifício dialógico. Tal resulta não apenas da indicação do dono e das referências a tal vínculo de pertença, que atravessam os questionários, mas porque a própria ordem do discurso reenvia repetidamente para a dimensão da corporalidade. Assim, o item do questionário “a minha melhor qualidade” é frequentemente respondido com alusões ao corpo, ou a partes específicas do corpo: “o meu traseiro!” (Taylor, maio, 2015; Xiaoli, março, 2015); “a minha cara” (Emily, setembro, 2010); “o meu peito” (Karamira, janeiro, 2015); “os meus olhos azuis, pelo menos é o que as pessoas me dizem” (Miami, maio, 2012); “as minhas pernas, são intermináveis” (Alektra, dezembro, 2010); “a minha boca” (Reyna Dayana, setembro, 2013). A remissão para o corpo como sede possível das qualidades do feminino oferece ainda exemplos de referência mais difusa: “um corpo perfeito!” (Yurica, janeiro, 2014); “a minha pele suave” (Mami, fevereiro, 2013); “suave e sensual” (Lilica, setembro, 2012); “as minhas curvas” (Tracey, abril, 2013); “gosto de pensar que é a minha personalidade, mas tenho de dizer que é a minha imagem” (Ally, abril, 2015). Surgem por vezes respostas hesitantes, onde se oscila perante diferentes possibilidades na identificação da qualidade a privilegiar; contudo, esta flutuação verifica-se entre diferentes partes do corpo, sendo que a referência à corporalidade como expressão do valor identitário se mantém: “eu penso que é o meu cabelo, é o que a maioria das pessoas diz. Talvez os meus olhos. Eu não sei. O BD [dono] diz que é o meu traseiro...”, (Danielle, junho, 2010); “a minha flexibilidade. O Incred [dono] diz que é o meu traseiro...” (Yoshi, maio, 2010). Comum às últimas respostas, como a outras elencadas, denota-se sobretudo a valoração externa, a determinação pelo outro.

A ficção de autoimagem surge, assim, dependente da atribuição valorativa do *dono*, do olhar que lhe confere a qualidade, a identidade, a percepção de si. Ressoa, aqui, o diagnóstico de John Berger (1987), na obra *Modos de Ver*, quando afirma:

os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a ser vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objecto – e muito especialmente num objecto visual: uma visão. (Berger, 1987, p. 51)

A construção do feminino como “objeto visual” será transversal aos diversos números analisados da *CoverDoll*, quer no jogo retórico quer no mosaico imagético que o acompanha. O corpo feminino apresenta-se como espetáculo, como superfície e

ornamento (Bartky, 1988). Ornamento cuja estética, pose e constituição refletem valorações estritas: o imperativo da magreza (Bordo, 1993), o repúdio da pilosidade, a pele perfeita, sem mácula ou expressão de idade (Bartky, 1988). A simulada consciência de si que brota das narrativas ficcionais ecoa a autovigilância descrita por Sandra Bartky (1988): o olhar extrínseco, masculino, cuja internalização e autovigilância pelas mulheres dispensa efetivos mecanismos externos de controlo e imposição. O feminino ficcionado que emerge nos questionários olha-se porque é olhado, e do olhar do outro que as anima recebe o critério da validação de si. Este outro que observa está de fora: voyeur, espectador, ausente do retrato – mas determinante na produção da imagem. Novamente, a análise de Berger (1987) a propósito da nudez na pintura europeia parece ecoar no universo imagético da *CoverDoll*:

o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho – um estranho ainda vestido. (Berger, 1987, p. 58)

Corpo, feminino e espetáculo assumem relação simbiótica: o feminino é construído como imagem, para consumo visual por quem está de fora. A não paridade entre o que olha e o que é olhado nunca é exposta, nos questionários, como desconfortável ou penalizante; pelo contrário, a ficcionada consciência de ser olhada é representada como produtora de prazer, de validação de si, sendo “o seu próprio sentido daquilo que é (...) suplantado pelo sentido de ser apreciada como tal por outrém” (Berger, 1987, p. 50). Assim, o não ser olhada, tocada, investida pelo outro, parece condenar o feminino projetado nas *love dolls* a um estado de suspensão, da negação de si; neste contexto, é ilustrativa a afirmação de Kaylani Lei, a propósito do que odeia: “ser ignorada” (agosto, 2011).

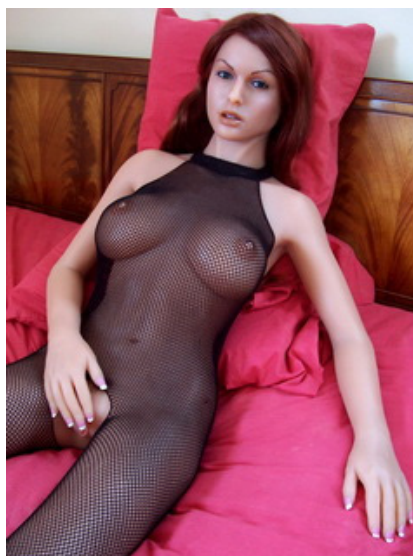


Figura 5: Phoebe; CoverDoll, nº 104
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/484>

Na imagem 5, Phoebe surge numa deitada numa cama, o que traduz uma “expressão convencionalizada de disponibilidade sexual” (Goffman, 1976, p. 41). O tecido rendado transparente revela a totalidade das formas e tem uma abertura visível na zona genital. A boneca é colocada em plano direto relativamente à câmara, o que sugere o olhar direto e contacto visual. Ao mesmo tempo uma das mãos, colocada sobre a genitália, evoca a masturbação – o que, articulado com o contato visual, sugere que o ato sexual e o prazer potencial são eles próprios espetáculo visual, determinados em função de quem está ausente da fotografia. A simulação do prazer solitário é, ultimamente, destinado ao observador; a simulação do estímulo sexual autónomo é, afinal, o estímulo do outro.

DO ESPELHO À CÂMARA: MECANISMOS DE SIMULAÇÃO DO FEMININO NARCÍSICO

Os questionários apresentam múltiplas referências à câmara, ao olhar externo e à produção fotográfica. Quando inquiridas sobre o que as faz sentir-se *sexy*, as respostas muitas vezes convergem: “o fotógrafo para de fotografar e olha-me” (Xioli, março, 2015); “uma câmara aponta para mim” (Jenna, agosto, 2014); “[quando] estou em frente à câmara e sei que as pessoas vão olhar-me” (Tamara, junho de 2014); “[quando] o Fred me observa e quando ele me fotografa” (Yurica, janeiro, 2014); “[quando] penso em todos os olhares do outro lado da camara” (Belinda Josephine, outubro, 2013); “[quando] estou a ser fotografada” (Kylie, abril, 2012).

A câmara surge, assim, como símbolo da relação visual basilar do universo imagético da *CoverDoll*. Relação visual assimétrica, desigual, entre o que olha e o que é olhado: o olhar masculino está de fora, furta-se ao juízo e à exposição; o *corpo* feminino expõe-se ao olhar, é o próprio objeto da visão. A câmara parece ocupar, assim, o lugar que antes pertencia ao espelho, como descreve Berger (1987): “o espelho foi muitas vezes utilizado como símbolo da vaidade feminina”, sendo que tal “moralização” era, escreve o autor, “basicamente hipócrita”:

Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se um espelho na mão e chamava-se ao quadro “Vaidade”, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão. (Berger, 1987, p. 55)

É detetável o paralelo entre os mecanismos operantes na tradição da pintura, retratada por Berger, e na construção visual do feminino latente nas produções fotográficas das *love dolls*: a exposição do corpo acontece porque quem olha o determinou; a vaidade feminina surge como artifício de ocultação do observador, que imprime sobre a figura exposta a pretensa veleidade de ser vista. Tal processo é, aqui, ainda mais flagrante: na ausência de sujeito autónomo, o narcisismo feminino é inteira e inequivocamente projetado pela figura do observador ou do fotógrafo, que se afigura extrínseco e presume masculino. O feminino é constituído como “objecto a ser olhado, isto é, um espectáculo

para os sentidos, um ecrã visual no qual se projectam as mais diversas fantasias” (Pinto-Coelho, 2007, p. 176). A câmara surge, assim, como sucedânea do espelho enquanto dispositivo simbólico de construção do feminino narcísico.

A insistente referência à câmara, como símbolo da representação de si como espetáculo visual, é indissociável da construção do feminino em torno da sedução e da tentação do outro. Ora, se a persistência do retrato destas figuras enquanto sedutoras não causará espanto, porquanto a dimensão erotizada do feminino sintético é pedra basilar da própria revista, vale a pena visitar algumas das suas expressões discursivas e, sobretudo, articulá-lo a outras caracterizações que emergem nos questionários.

ESTEREOTIPIAS DO FEMININO FICCIONADO: SEDUÇÃO, BELEZA, FRIVOLIDADE E CUIDADO

Sendo que o imaginário da sedutora se impõe como o grande fundo arquetípico do feminino retratado na *CoverDoll*, este assume diversas modelações, algumas das quais profundamente estereotipadas. Assim, refira-se o exemplo de Honor, fotografada com os olhos vendados, cuja conceção de diversão surge apresentada como “disfarçar-me de femme fatale!” (junho, 2011). Outro exemplo ilustrativo é oferecido no questionário de Karamira: a propósito da fantasia por contar, exclama “uma sessão orgiástica!”; a propósito do que a diverte, indica “Kinky Cosplay”; na sequência da interrogação sobre o que não imagina poder ter em demasia, responde “preservativos com sabor”; como desporto favorito, escolhe “BDSM” (janeiro, 2015). No mesmo padrão, vale a pena referir o questionário de Jessica: a sua ambição é revelada como “transitar de estrela pornográfica para estrela erótica”; o que odeia, como “ejaculação precoce”; a ideia de divertimento, como “strip poker” (julho, 2010). A reiteração, padronização e simplificação da dimensão sexual aqui espelhada aponta para a redução caricatural da sexualidade feminina, resultante da unidimensionalidade das respostas, a par das imagens que a acompanham. O universo imagético assenta primordialmente na erotização do feminino retratado, processo ilustrado pelas Figuras 6 e 7:



Figura 6: Jessica; *CoverDoll*, nº 121
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/939>

Na Figura 6, Jessica surge deitada, parcialmente nua, posta sobre a cama e apoiada sobre os braços. O elemento contextual remete para a intimidade e o posicionamento do corpo é evocativo de disponibilidade sexual. A boneca está deitada, sem que visualmente enfrente a câmara, com a perna esquerda mais elevada do que a direita. A erotização da pose é reforçada pela nudez parcial e pelos elementos de vestuário: apenas lingerie e umas comumente designadas meias de ligas, transparentes.



Figura 7: Fantasia; *CoverDoll*, nº 110
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>

A Figura 7 tem como plano central as nádegas da boneca, que é fotografada de costas. Fantasia veste uns calções reduzidos que permitem a exibição dos glúteos. Uma das mãos é colocada sobre uma das nádegas, o que sugere a voluntária exibição de si e a exposição erotizada do próprio corpo. Na imagem surge ainda um sapato de salto alto, que assume conotação erótica em articulação com os demais elementos da imagem. A imagem, centralizada nas nádegas, oculta o rosto, a parte superior do tronco e as pernas; tal fragmentação do corpo e respetiva supressão do *rostro* induzem a sua objetificação:

[a face], e de resto todo o corpo que não a zona envolvente das nádegas, são negadas pelo enquadramento [da fotografia]. No entanto, o observador está próximo destas partes do corpo, o que permite a sua melhor visualização. [O feminino retratado é] apenas nádegas, nádegas decoradas. (Mota-Ribeiro, 2005, p. 142)

O estereótipo da sedutora parece articular-se com outros perfis-tipo do feminino: o “belo sexo”, a cuidadora, o feminino fútil. Assim, indissociável da representação da sedutora surge um outro eixo, transversal na construção do feminino na *CoverDoll*: a beleza, a que se associam a moda e o consumo. A beleza surge, nas representações

visuais e linguísticas da *CoverDoll*, como o grande capital do feminino. São múltiplas as alusões à moda, à beleza e ao consumo – tríptico que percorre muitas das breves notas biográficas. Algumas das construções identitárias passam pela apresentação destas figuras como manequins profissionais ou amadoras: “quando não está a desfilas, é uma botânica” (Fantasia, dezembro, 2012); “sou modelo fotográfica há sete anos e espero continuar por mais sete anos” (Misty, fevereiro, 2012). As ambições e os investimentos pessoais são, com frequência, construídas sobre o mesmo universo: moda, beleza, consumo. Veja-se, primeiramente, o padrão de respostas quando a motivação é inquirida: “ser manequim de alta costura” (Andrea Rose, janeiro, 2012); “ser manequim e aparecer em muitas capas de revistas” (Honor, junho, 2011); “tornar-me uma grande estrela no universo da moda” (Laura, abril, 2011). Em consonância, emerge um padrão de respostas produzidas face ao tópico do questionário “Eu adoro”: “compras! Comprar lingerie nova na internet” (Roselle, fevereiro, 2010); “roupas” (Alekra, dezembro, 2010); “transparências, luzes ténues, roupas, perfumes e Whiskey Macallan” (Honor, junho, 2011); “saltos altos, *lingerie* bonita, sentir-me *sexy*” (Lilica, outubro, 2012); “música para piano, moda e *muffins*” (Xiaoli, março, 2015).

Contudo, a celebração da beleza que parece emergir da publicação em análise não abriga uma aceção plural, passível de abarcar múltiplas formas e expressões corporais. Pelo contrário, verifica-se um retrato tendencialmente unidimensional do feminino, assente na juventude, no corpo magro e tonificado – de que são exemplo ilustrativo as Figuras 8 e 9. O imperativo da beleza é vertido num ideal estético padronizado, tendencialmente monolítico; a erotização dos corpos assenta na hiperbolização dos seios, das silhuetas, na predominância dos cabelos longos, na magreza e tonificação do corpo.

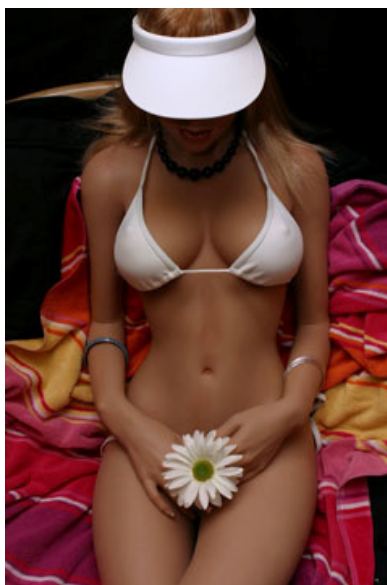


Figura 8: Fantasia; *CoverDoll*, n.º 110
 Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>

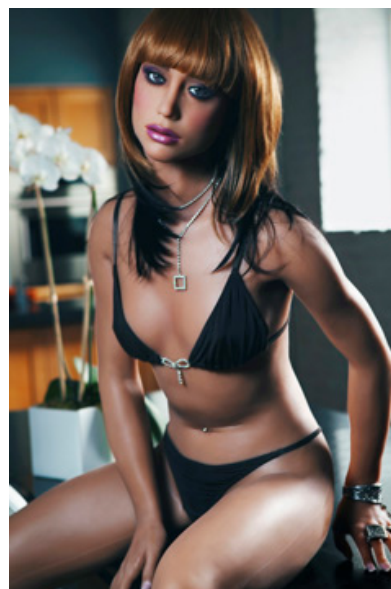


Figura 9: Crystal; *CoverDoll*, n.º 144
 Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1379>

Na figura 8, Fantasia surge sobre o que parece ser uma toalha de praia, colocada sobre um fundo negro. Deitada, o chapéu que ostenta cobre-lhe parcialmente o rosto, permitindo apenas a visualização dos lábios e do queixo. A predominância gráfica da cor branca é evocativa da ideia de pureza e juventude, remetendo para uma certa ideia de aparência virginal. Tal ideia é reforçada também pelo posicionamento dos membros: os braços surgem simétricos, harmonizados, ao longo do tronco, e as mãos seguram a flor; a boneca surge como que fechada sobre si própria, o que sugere recolhimento ou timidez. O corpo é magro, torneado, e a cintura, no centro da imagem, é visivelmente delgada. A flor branca sobre a genitália contribui para o imaginário da juventude, da fragilidade e da inocência, tanto pela cor, conotada com pureza, como pelo simbolismo da flor: o que brota, floresce, irrompe no início de um ciclo ou estação.

Na figura 9, a boneca Crystal encontra-se sentada no que aparenta ser uma mesa; vestindo aquilo que parece ser um bikini, tem vários adereços: um colar, uma pulseira, vários anéis, um acessório brilhante no umbigo. O corpo é magro e tonificado. Há uma certa sugestão de fragilidade no posicionamento do corpo: ao invés de um firme e seguro posicionamento, a mão esquerda toca na superfície apenas com a ponta dos dedos, o que sugere hesitação ou insegurança – sugestão para que também contribui a ligeira inclinação da cabeça, que pode ser lida como expressão de submissão, subordinação ou apaziguamento (Goffman, 1976, p. 178). O rosto é maquilhado e de aparência jovem; o olhar direto sugere contacto visual, como se dirigido ao observador externo.

A ficcionada autoapreciação passa, por vezes, por referência à dimensão afetiva-relacional, relevando o estereótipo da cuidadora na edificação simbólica do feminino ficcionado. O alegado elogio de si passa, por vezes, pela capacidade de dádiva, cuidado e prazer proporcionado, como as respostas à interrogação sobre “a maior qualidade” testemunham: “o amor que eu dou ao meu marido” (Andrea Rose, janeiro, 2012); “estou sempre disponível para te agradar” (Sacha, novembro, 2012); “a minha intrínseca natureza gentil” (Chaiama, julho, 2012), “sou ótima a cuidar do meu companheiro, em todos os aspetos da vida” (Brigitte, março, 2014). A justificação dos seus predicados distintivos passa, de forma mais ou menos velada, pelo prazer que o feminino ficcionado é capaz de proporcionar: seja pelo cuidado que presta, pelo deleite que oferece, pela experiência sensorial e emocional que oferece ao outro. São múltiplas as expressões de devoção, fidelidade romântica e elogio do parceiro que atravessam os números analisados. O imaginário romântico surge padronizado em diversas descrições do serão perfeito: “um bom filme, dançar, olhar as estrelas sob a luz da lua e uma conversa estimulante” (Breanna, março, 2010); “agachada junto à porta da frente, a ouvi-lo chegar a casa (Miami, maio, 2012). As expressões de afeto e devoção surgem também com frequência nos questionários, a propósito do lugar favorito: “os braços do Charley [dono]!” (Ele, outubro, 2010); “junto ao mar e junto do meu parceiro” (Grace, julho, 2014); “exatamente onde estou agora, na casa do meu amor” (Andrea Rose, janeiro, 2012); “na casa do Alex, [dono] claro!” (Kayla, setembro, 2012).

Por último, pensamos detetar uma outra visão estereotipada do feminino, basilarmente condenatória: a frivolidade. A figura-tipo do feminino fútil emerge na recorrência

das respostas obtidas na inquirição dos livros e autores prediletos. São múltiplas as expressões de recusa, repulsa ou sarcasmo, quando o tópico inquirido incide sobre as preferências literárias: “Playboy”, Yoshi (Yoshi, maio, 2010); “não leio muito, sou mais uma rapariga de ação” (Alektra, dezembro, 2010); “livros de culinária” (Anoukis, abril, 2013); “leio a Cosmopolitan, a Allure e outras revistas de moda” (Reyna Dayana, setembro, 2013); “não sou uma grande leitora mas gosto de olhar para fotografias bonitas” (Danielle, fevereiro, 2014). Denota-se, por vezes, um registo de infantilização nas respostas à mesma inquirição: “quem escreveu a internet?” (Lissa, dezembro, 2013); “Stephen King, Deane Koontz, ... Estórias de terror, mas não posso lê-las quando estou sozinha porque não consigo dormir” (Danielle, junho, 2010). O mesmo tom ressalta quando o objeto de interrogação se prende com as preferências artísticas: “o tipo que pintou a nossa cozinha e a sala de estar” (Mia Okinawa, dezembro, 2014); “oh, qual é aquele do Van Gloc [sic]? Aquele que tem as flores” (Xiaoli, março, 2015).

Mesmo quando surge um aparente contraexemplo – Varvara (setembro, 2014), o perfil da intelectual –, este aparece de tal forma caricatural que não constitui, verdadeiramente, uma inflexão no retrato predominante. Primeiramente, a capa da *CoverDoll* a que dá tema introduz-la como “predadora intelectual”, o que induz a leitura de uma certa caricatura da intelectual, a par com a erotização de um papel social alegadamente alternativo da representação dominante na economia da revista. Ainda que na biografia seja apresentada como altamente escolarizada, tendo emigrado da Rússia, país de origem, para o Reino Unido, com o propósito de ensinar a língua nativa e história na academia inglesa, a eleição da sua qualidade maior reitera o reenvio para a esfera da corporalidade: “corpo magro com ligeira protuberância abdominal”. As respostas ficcionadas do questionário apresentam uma fórmula exaustivamente repetida: “ler *Guerra e Paz* na biblioteca” é resposta-padrão para interrogações tão diversas quanto o objeto de afeto, a ideia de serão perfeito, a conceção de divertimento, o afrodisíaco e aquilo que não imagina poder ter em excesso. O retrato simplista, *cliché*, da intelectual, parece redundar num esvaziamento da representação alternativa pela redução a personagem-tipo.

A construção imagética é igualmente expressiva. Na figura 10, Varvara surge fotograficamente retratada num contexto alusivo à academia, no que parece ser uma biblioteca: são observáveis estantes repletas de livros e uma secretária. Contudo, apesar do elemento contextual, Varvara é exposta em nu integral, com um colar no pescoço. Apesar do plano frontal do corpo nu, o rosto surge ligeiramente inclinado, e o posicionamento lateral sugere alheamento ou dispersão. A mão esquerda, colocada sobre o baixo-ventre, evoca o toque e o contato, contribuindo para a erotização da imagem. O elemento espacial retratado – a biblioteca – não compromete a erotização da imagem: pelo contrário, a transgressão da finalidade típica de utilização do espaço envolvente parece convergir no sentido da caricatura da intelectual.

Na Figura 11 Varvara é captada apenas parcialmente: o elemento central são as pernas, sobre as quais é visível um livro aberto, situado no colo da boneca e suportado pelas duas mãos. Varvara é retratada sentada sobre uma cadeira, de pernas cruzadas, meias transparentes e saltos altos – elementos que contribuem para a erotização, a par

da ocultação do rosto e do tronco. Novamente, a fragmentação do corpo como estratégia de captação visual potencia a objetificação da figura feminina (Goldman, 1992, p. 121; Mota-Ribeiro, 2005).



Figura 10: Varvara, CoverDoll, nº 171
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>



Figura 11: Varvara, CoverDoll, nº 171
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>

NOTAS FINAIS. PIGMALIÃO DIGITAL: NOVAS TELAS PARA VELHOS CÓDIGOS?

Articulado com a antinomia que percorre o universo representacional da *CoverDoll* – aquele que olha e aquela que é olhada-, ressalta um outro par dicotômico: aquele que deseja e aquela que é desejada. A estrutura dualista pode, assim, sintetizar-se: o homem quer, deseja, ela sabe-se desejada, e é este ser desejada que lhe confere valor; o homem olha-a, ela sabe-se olhada, e é este olhar que lhe confere identidade. É na masculinidade que reside a agência: desejo e poder confundem-se, mesclam-se, alimentam-se. Tal matriz compreende a masculinidade como desejante, ativa e criadora. A representação do desejo no feminino surge sobretudo pela representação arquetípica da sedutora, na categorização estereotipada, figura-tipo da *femme fatale*. Alternativamente, verifica-se o reenvio do desejo no feminino para a ordem afetiva, plasmada na idealização romântica e, por vezes, na encenação discursiva da conjugalidade – ambos traduzindo um processo de “essencialização da heterossexualidade” (Pinto-Coelho e Mota-Ribeiro, 2012, p. 208), a sua fixação como dimensão fundamental do feminino projetado. As estereotipias do feminino permanecem, e o estatuto de alteridade parece ainda vivo – até reanimado – no palco virtual da publicação em análise. A simulação de uma subjetividade, assente no discurso ficcionado – presumivelmente criado pelo masculino e que o assume como destinatário – aproxima a expressão do feminino a um exercício literário de ventriloquismo.

A revista *CoverDoll* parece testemunhar a projeção e persistência de códigos convencionais, concepções arquetípicas e estereotipadas do corpo e do género. Tal testemunho

de continuidade, apesar da disrupção tecnológica, parece contrariar as primeiras formulações do ciberfeminismo. Na publicação em análise, o corpo não está ausente do ciberespaço, e a sua representação traduz convencionais disciplinas do olhar e de valorização do feminino. A reintrodução do corpo no ciberespaço para que apontava Jessie Daniels, graças aos circuitos e plataformas de vídeo e imagem, parece plasmar-se no universo da *CoverDoll*. O ciberespaço, no caso da *CoverDoll*, abriga linhas de continuidade simbólica e arquetípica, disponibilizando novas telas para alguns *velhos* símbolos. Sobre a permanência dos *modos de ver*, apesar da descontinuidade das plataformas que suportam as representações pictóricas e imagéticas, escrevia Berger:

hoje em dia, as atitudes e os valores que informaram essa tradição são expressos através de outros meios mais difundidos – a publicidade, o jornalismo, a televisão. Mas o modo essencial de ver a mulher, a utilização essencial dessas imagens, não se modificou. As mulheres são descritas de um modo muito diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por se continuar a pressupor que o espectador ideal é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo. (1987, pp. 67-68)

A produção fotográfica e a construção imagética na paisagem digital e o domínio da alta tecnologia não apontam, no caso empírico em estudo, para a representação do género como fluido. Pelo contrário, as imagens e discursos presentes na *CoverDoll* parecem testemunhar uma certa forma de reiteração e reinvestimento de formas simbólico-culturais profundamente genderizadas e estereotipadas. As imagens que preenchem o portefólio da *CoverDoll* parecem testemunhar um processo de idealização do feminino que não apenas o empobrece, mas que, poderá dizer-se, o desumaniza – ainda que tal desumanização surja irmanada com a *ilusão da vida* que a contemporânea produção tecnológica parece impulsionar.

Finalmente, dado o fundo ficcional da revista em análise, poderá argumentar-se que tal jogo imaginativo, simulador e teatral, abre espaço a leituras do espaço discursivo da *CoverDoll* como caricatural, irónico e satírico. Nessa perspetiva, as representações expostas seriam em parte subvertidas pelo quadro teatralizante que o baliza. Contudo, ainda que tais leituras sejam legítimas, a hipotética corrosão pelo humor não impede a análise e a crítica do tecido representacional de tais ficções (tal imunizaria à crítica, ao escrutínio e à desmontagem a generalidade das produções fictícias). Considero, sobretudo, que o tom humorístico, transversal aos conteúdos analisados, converge com o diagnóstico de Gill, quando se refere à ironia como registo crescentemente usual de apresentação do sexismo – o que não apenas oferece um rápido escudo à crítica, como permite, ao invés, a rotulação da crítica feminista como ausência de humor (Gill, 2007, p. 82). ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartky, S. L. (1988). Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism & Foucault: Reflections on resistance* (pp. 61-86). Boston: Northeastern University Press.

- Berger, J. (1987). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Burr-Miller, A., & Aoki, E. (2013). Becoming (hetero) sexual? The hetero-spectacle of idollators and their Real Dolls. *Sexuality & Culture*, 17(3), 384-400.
- Daniels, J. (2013). Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *Women's Studies Quarterly*, 37, 101-124.
- De Fren, A. (2008). *The Exquisite Corpse: Disarticulations of the Artificial Female*. Tese de Doutoramento, Universidade de Southern California, California, Estados Unidos da América. Retirado de: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/123923>
- Ferguson, A. (2010). *Sex Doll: a History*. Jefferson: McFarland & Co.
- Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, E. (1976) *Gender Advertisements*. Nova Iorque: Harper Goldman.
- Goldman, R. (1992). *Reading ads socially*. Londres: Routledge.
- Hansen, M. (2006). *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. Nova Iorque: Routledge.
- Haraway, D. (1985). A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80s. *Socialist Review*, 80, 65-108.
- Levy, D. (2008). *Love and sex with robots*. Nova Iorque: Harper Collins.
- Nakamura, L. (2002). *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*. Nova Iorque: Routledge.
- Mota-Ribeiro, S. (2005). *Retratos de mulher. Construções sociais e representações visuais no feminino*. Porto: Campo das Letras.
- Pinto-Coelho, Z. (2007). Imagens publicitárias: jogos do olhar, género e sexualidades. *Comunicação e Sociedade*, 11, 175-184. doi: 10.17231/comsoc.11(2007).1140
- Pinto-Coelho, Z. & Mota-Ribeiro, S. (2012). O reino do casal heterossexual na publicidade: uma análise sociosemiótica das estratégias visuais e das inscrições discursivas. *Comunicação e Sociedade*, 21, 205-214. doi: 10.17231/comsoc.21(2012).709
- Plant, S. (1997). *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. Londres: Fourth Estate.
- Price, J., Shildrick, M. (1999). *Feminist Theory and the Body. A Reader*. Nova Iorque: Routledge.
- Smith, M. (2013). *The erotic doll: a modern fetish*. New Haven: Yale University Press.
- Turkle, S. (1997). *A vida no ecrã. A identidade na era da internet*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Wolf, N. (1991). *The beauty myth*. Londres: Vintage Books.
- Wosk, J. (2015). *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. New Brunswick, Nova Jersey e Londres: Rutgers University Press.

WEBGRAFIA

- CoverDoll (2009, fevereiro) Phoebe, *CoverDoll* n°104. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/484>
- CoverDoll (2009, agosto) Fantasia. *CoverDoll* n° 110. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>
- CoverDoll (2010, julho) Jessica. *CoverDoll* n°121. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/939>
- CoverDoll (2012, fevereiro) Misty. *CoverDoll* n°140. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1281>
- CoverDoll (2012, junho) Crystal. *CoverDoll* n°144. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1379>
- CoverDoll (2012, setembro) Kayla. *CoverDoll* n°147. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1424>
- CoverDoll (2012, dezembro) Fantasia. *CoverDoll* n°150. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1484>
- CoverDoll (2014, setembro) Varvara *CoverDoll* n°171. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>
- CoverDoll (2015, junho) Ashley Denari, *CoverDoll* n° 180. Capa. Retirado de <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/2104>

FINANCIAMENTO:

Bolsa de Doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia: PD/BD/105812/2014.

NOTA BIOGRÁFICA

Maria João Faustino é doutoranda na Universidade de Auckland. O seu projeto de investigação, centrado na violência sexual, incide nas mutações em curso nos repertórios heterossexuais e respetivas dinâmicas coercivas. Os interesses de investigações incluem, para além da violência sexual, os estudos feministas dos média, a tecnossexualidade e os estudos feministas da sexualidade.

E-mail: Mjcpfaustino@hotmail.com

The University of Auckland, Private Bag 92019, Auckland 1142, Nova Zelândia

* **Submetido: 14-08-2017**

* **Aceite: 03-11-2017**

DIGITAL PYGMALION: THE SYMBOLIC AND VISUAL CONSTRUCTION OF THE FEMININE IN *COVERDOLL* ONLINE MAGAZINE

Maria João Faustino

ABSTRACT

This study aims to question and problematize the construction of gendered meanings and visual codes in the digital context. Rooted in the theoretical framework of cyberfeminism, it analyzes the visual and linguistic content of *CoverDoll*, a monthly e-zine thematically devoted to *sex dolls*. The Pygmalion myth is proposed as the symbolic framework of *CoverDoll*, since the linguistic and pictorial devices that support a simulated subjectivity seem to reproduce its main backdrop: the feminine is constructed as alterity and a product of male desire. The analysis of *CoverDoll*'s portfolio and fictional discourses suggests the persistence of symbolic and aesthetic conventions despite technological ruptures. The operating mechanisms in the tradition of painting described by John Berger seem resiliently translated into the visual construction of the feminine in *CoverDoll*: the portrayed feminine figure addresses a masculine *voyeur* which is absent from the picture. The camera replaces the mirror as a symbolic device of the projected female's narcissism, as the multiple references to the camera in the fictional discourses forge the idea of female vanity. The images displayed overall eroticize and objectify the artificial female bodies. The fictional narratives mobilize and intertwine a set of stereotypes that associate femininity with futility, seduction and caring.

KEYWORDS

CoverDoll; cyberfeminism; sex dolls; Pygmalion; Galatea

RESUMO

Partindo da moldura teórica do ciberfeminismo, e questionando a construção da visibilidade no contexto digital e a dimensão de género que a baliza, o presente estudo centra-se na análise dos conteúdos imagéticos e linguísticos publicados na *CoverDoll*, revista online dedicada às *sex dolls*. O mito de Pigmalião é proposto como dispositivo hermenêutico na análise da *CoverDoll*, já que os mecanismos de simulação de uma subjetividade parecem reproduzir o mesmo fundo simbólico: o feminino ficcionado surge numa condição de alteridade, como produto do masculino criador. A nossa análise aponta para continuidades simbólicas e convenções estéticas que permanecem apesar das disrupções técnicas. A construção visual do feminino nas produções fotográficas da revista prolonga mecanismos operantes na tradição da pintura descritos por John Berger: o feminino retratado dirige-se a um voyeur masculino, ausente da imagem. A câmara é na *CoverDoll* sucedânea do espelho enquanto dispositivo de construção do feminino narcísico: pelas múltiplas referências à camara, a pretensa vaidade feminina surge como artifício de ocultação do voyeur masculino. Os conteúdos imagéticos convergem para a erotização e espectacularização do corpo feminino, tratando-o como objeto visual e traduzindo uma visão padronizada de beleza. As narrativas ficcionais articulam estereotípias do feminino: frivolidade, sedução e cuidado.

PALAVRAS-CHAVE

CoverDoll; ciberfeminismo; *sex dolls*; Pigmalião; Galateia

INTRODUCTION. RETHINKING THE GENDERED BODY FROM CYBERFEMINISM TO SEX DOLLS. REVISITING PYGMALION: DESIRE AND ARTIFICE IN TECHNOLOGICAL SOCIETY

The tradition of western thought – despite its several authorial, epochal and cultural nuances and differences – has mainly associated the body to illusion and error and symbolized it as a last remaining sight of animal condition, the source of minor desires that would require discipline through an ethical and epistemological commitment (Bordo, 1993, p. 3). Bordo refers to the Platonic representation of the corporeal prison, expressed in *Fedon*, as encapsulating the fundamental dualism between body and mind, spirit and freedom: a dualism that persisted through the Christian worldview and belief in a transcendent self, and that was also detectable across the multiple efforts to suppress the body in the pursuit of knowledge (Bordo, 1993, p. 3). This basic dualism is not neutral; on the contrary, it is structurally gendered, and the superiority of what is considered to transcend the body is classically associated with masculinity, rationality and intellectuality. Opposed to the intellectual order, the carnal dimension is classically connoted with femininity, an association rooted in Aristotelian philosophy (Price & Shil-drick, 1999, p. 17).

It was the same tradition of thought that Donna Haraway, in her influential *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985), diagnosed as structurally anchored in dualisms, basic antinomies that oppose nature and culture, body and mind, feminine and masculine. These forged antinomies did not presupposed an ontological or axiological symmetry; on the contrary, the imperium of the masculine self which epitomized western's rationality has imposed its path and power through domination over all difference and constituted alterity (1985). Haraway argues, though, that the emergence of a new ontology that fuses body and artifact, biology and technology, can lead to the erosion of such binaries and fixed identities. The concepts of human and animal, biological and mechanic, lose its stable and identifiable frontiers in the contemporary technological society: “we are all cyborgs”, writes Haraway (1985). The caducity of classic ontological categories also means the caducity of fixed gender categories: the cyborg is a creature of a post-gender world, able to overcome the condition of alterity long attributed to women (1985).

Haraway's cyborg metaphor is part of a broader theoretical movement that embraced technological change and perceiving it as potentially reorganizing and restructuring conventional identities and gender hierarchies. Cyberfeminism – or cyberfeminisms, more accurately, since the concept covers different authorial perspectives (Daniels, 2013, p. 102) – problematizes the relations between gender, feminist practices and digital technologies (Daniels, 2013, p. 103). Theoretical positions that, in the matrix of Sadie Plant (1997), conceived cyberspace as promoting the suspension of body-based identities and saw it as potentiating a gender fluid interaction seem growingly supplanted by more nuanced visions and theoretical approaches, supported by empirical research concerning the uses and practices of digital technologies (Daniels, 2013).

On one hand, some theoretical positions underline the subversive potential of internet (Daniels, 2013, p. 109): Lisa Nakamura coined the concept of “identity tourism”

to address the possibility of a self-camouflage, where a suppression of the body as the immediate social marker would allow a broader experience of one's identity (2002, p. 8); Sherry Turkle (1995) has early addressed virtual communities as potential laboratories of social experimentalism, that would enable a certain chameleonic virtual identity and social role recreation. Further on, problematizing the relations between internet and ethnic differentiation, Mark Hansen has talked about cyberspace as potentially neutralizing social markers, therefore opening more equitable interactional processes (2006, p. 141).

On the other hand, there are dissonant responses to this line of thought that question the linear emancipatory potential of the digital: Jessie Daniels has pointed out how specific ways of internet use by women and girls can both contest and reinforce gender and race hierarchies (2013, p. 101). This ambivalence is supported by the virtual ethnography of virtual communities anchored in traditional visions of body and gender, such as sites promoting anorexia as an aesthetical idea among adolescents (2013, pp. 112-115). Besides, the author contextualizes the techno euphoria of the first theoretical frameworks of cyberfeminism as contingent to an embryonic stage of internet characterized by textual communication – a referential challenged by subsequent networks and the plethora of online images, sounds and videos that enhanced graphic representations of the body.

Technological devices, methods and software that allow sophisticated image manipulation have already been problematized as tools used in the pursuit of a beauty ideal that suppresses actual bodily, aesthetic, ethnic and age diversity, contributing to the idealized aesthetics of femininity that constrains it to slimness and youth beauty standards (Wolf, 1991; Gill, 2007; Mota-Ribeiro, 2005). Contemporary photographic productions add a new scale to this process by virtually subtracting female idealized beauty to the ageing process, weight fluctuations, unwanted hair and skin alleged imperfections. Virtual mannequins ultimately overcome all these inevitable features and processes, unescapable to real embodied women: they never age, are presented as physical flawless and make absolutely no demands (Gills, 2007).

Sex dolls, the inspirational theme and background of *CoverDoll*, can also be approached within the same paradigm of artificial female beauty standards and production. The Pygmalion myth has been proposed as a hermeneutic device of the symbolic universe of sex dolls (De Fren; 2008; Smith, 2014; Wosk, 2015). Ovid's poem *Pygmalion*, the most well-known version of the mythical narrative, tells the story of the Cypriote king and sculptor, a celibate who despised and judged women as lustful and untrustworthy, who fell in love with a sculptured ivory female figure. The ivory creation was adored by Pygmalion for its beauty, lifelike and virginal appearance, which made it resemble a real embodied woman. Confessing his passionate state, Pygmalion prays to Venus, for which the Goddess' intervention grants the sculpture organic nature, movement and life. Although remaining unnamed in Ovid's *Metamorphoses*, the sculpture is named Galatea in subsequent versions of the narrative, such as in Rousseau's dramatic text *Pygmalion, Scene Lyrique*, from 1762 (Wosk, 2015). The mythical Ancient narrative has been highly influential in Western culture through the centuries: its expressions can be found in art, literature, theater and cinema (Smith, 2014; Wosk, 2015).

The approach to contemporary sex dolls through the Pygmalion myth rests on the reconnaissance of a shared symbolic pattern that polarizes a male creator, active and desiring self, and his made and possessed creature, depicted as beautiful and passive (De Fren, 2008; Levy, 2008; Smith, 2014). The persistent and gendered asymmetry of Pygmalion's narrative could be seen as structurally continued by and projected into sex doll's imaginary, which would be anchored in the dichotomy of a masculine creator and a feminine second creature. In this contemporary framework, Venus is ultimately dispensable and replaced by high technology, autonomously able to produce a seemingly flawless lifelike appearance.

COVERDOLL E-ZINE, METHODS AND APPROACH



Figure 1: Cover of *CoverDoll* e-zine 180
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/2104>

The online magazine *CoverDoll* was created in the year 2000. Thematically devoted to sex dolls – to which it refers as love dolls –, the e-zine “seeks to elevate and glamorize high end silicone love dolls to the status of 21st century sculptures”¹. Sex dolls, highly realistic synthetic sexual figures (although the sexual dimension is not the only, or even a necessary, one: Smith, 2014, p. 237) have met an unprecedented exposure, visibility and marketability, due to the current technological sophistication and the anonymity of online commercial transitions (Ferguson, 2010).

CoverDoll is a monthly e-zine internationally accessible. The digital magazine belongs CoverDoll Group, which comprises a constellation of websites, such as forums and virtual galleries, dedicated to the so-called *love dolls*. The magazine is produced and updated by the virtual community of dolls’ owner and admirers.

¹ Retrieved from CoverDoll.com

The online content of the magazine is restricted to those who express consent when visiting the website (which is announced as interdicted to underage people and not advised in case of particular susceptibility towards nudity or sexual content – although it is explicitly said that no pornographic content will be displayed). The full content remains restricted to registered users, the ones allowed to participate in the production of the magazine.

The internal structure of the e-zine does not follow an established and static format since its foundation; however, some sections remain constant. The section “On the Cover” focus on the *love doll* covering each number, presenting some detailed information about the doll and additional photographic portfolio. Other sections, such as “articles” – frequently about cinema –, “artistic folder”, “virtual babes”, “poster”, “calendar”, have also remained constant despite the e-zine’s changes and evolution.

This article explores the gender representation underpinning the visual and linguistic content published in *CoverDoll*, aiming to analyse how female body and discourse’s simulacrum are presented in the imaginary of sex dolls. The methodological approach combined two qualitative strategies, namely critical discourse analysis and a semiotic analysis. Both methods differently looked at the representations of the feminine underpinning the visual and linguistic content published on the magazine.

This study exclusively targeted the magazine’s section “On the Cover”, since this particular section contains not only a photographic production of sex dolls, but also a simulated questionnaire. The corpus comprises a sample of 180 editions, covering all the published “On the Cover” content between the 100th (October 2008) and the 180th (June 2015) numbers of *CoverDoll*.

ANALYSIS. DIGITAL PYGMALION AND SYNTHETIC GALATEA(S)

The *illusion of life* underpinning the *CoverDoll* editorial project is anchored in a double simulation. The first expression of this “mimetic artificiality” (Smith, 2014, p. 241) is linked to the corporality, manifest in the high realism of the inorganic body; the other mimetic dimension is established through the discursive construction of a subjectivity, the rhetoric production of a personhood. The gendered anthropomorphism underpinning *CoverDoll* is visually and linguistically produced; femininity is fictionalized through body and discourse simulacrum.

Considering the double dimension of the artificial femininity, I propose the Pygmalion myth as the primal analytical device of *CoverDoll*. The representation of the female body is done through the obedience to stereotypical anatomic and aesthetical conventions: the dolls’ face is always presented with long hair and often shown with applied make-up; the synthetic bodies are presented with curves, but never big-sized; the size of the breasts is frequently highlighted; when represented naked, the doll’s (hairless) genitalia is also designed, corresponding to a so-called anatomical correction (Burr-Miller & Aoki, 2013, p. 389) – illustrated by the Figures 2, 3 and 4:



Figure 2: Misty; *CoverDoll*, 140
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1281>



Figure 3: Kayla; *CoverDoll*, 147
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1424>



Figure 4: Fantasia; *CoverDoll*, 150
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1484>

SIMULATING A SUBJECTIVITY

The section “On the Cover” follows a typified structure: under “CoverDoll profile” four textual categories are presented, identified as “Name”, “Vital statistics”, “Custom Features” and “Questionnaire”. The attributed name is the first distinctive feature and individualizing device, as it works to individualize and differentiate each one of the dolls. The category “name” also includes the nickname, owner, locations and short bio. The reference to the doll’s owner seems to disrupt the simulated biography, since it roots the referential framework in a reifying feature: having an owner is a defining feature of the dolls; they are ultimately identified as someone’s possession. The location usually identifies a town and the respective country – being the USA the dominant geographical location cited, followed by Canada, France and the UK (although the veracity of the presented data cannot be guaranteed).

The designated “short bio” is the decisive topic in the construction of a subjectivity: each doll is presented as having a biography, a personal story and identity. In few lines, the alleged age and itinerary (place of origin and current location) of the doll are presented, as well as some of their preferences and relational status. The short bio is sometimes expressed in direct discourse, while others transmitted as an impersonal narrative.

The simulation of a subjectivity seems slightly suspended or compromised by the next categories. In “vital statistics” and “personal features”, the physicality of the dolls is carefully scrutinized: the measures of the bust, the waist, and the lips are revealed, the size of the breasts and the feet are exposed, as well as the doll’s height and weight. The secondary features, such as the color of the eyes, the nails, the hair, the pubic hair and respective ornaments, are also meticulously expressed.

The questionnaire reopens the individualizing fictional process through a biographical inquiry. A typified set of topics cover different dimensions of the discursively forged subjectivity: dolls are questioned about their ambitions, their self-perceived qualities, their affections and preferences, their conceived perfect evening and favorite place. More intimate matters are also addressed, such as their most private and unconfessed fantasy, along with what makes them feel sexy and even the favorite sexual position. Different topics and themes are also covered, such as cultural predilections concerning music, arts, cinema, sports, television and literature.

The questionnaire suggests an intellectual respondent and autonomous subject, capable of reacting to cultural and affective stimuli and able to comment about music, books and paintings. The photographic productions, intertwined with the presented questionnaires, totalize Pygmalion’s symbolic framework: the anatomical mimicry is captured by the visual dimension and parallelized by the discursive constructions, both promoting the illusion of an idiosyncratic personality.

THE FEMALE “BODY” AS A SPECTACLE

Despite all the dialogic artifice, the objectifying framework is pervasive – primarily set by the allusion to the owner in the questionnaires (that establishes ownership as crucial identity feature of the dolls) and reinforced by the ubiquitous lexical references to the dolls’ corporality.

The questionnaire item “my best quality” is frequently responded with direct mentions to the body or specific body parts: “my butt!” (Taylor, May 2015; Xiaoli, March 2015); “my face” (Emily, September 2010); “my breasts” (Karamira, January 2015); “my blue eyes, or so people tell me” (Miami, May 2012); “My legs, they go on forever” (Aletra, December 2010); “my mouth” (Reyna Dayana, September 2013). The physical predications and qualities are sometimes more diffusively referred: “A perfect body!” (Yurica, January 2014); “my soft skin” (Mami, February 2013); “soft and sensual” (Lilica, September 2012); “my curves” (Stracey, April 2013); “I like to think my personality, but I’ll say my looks” (Ally, April 2015). Some of the answers express hesitation regarding the privileged quality, oscillating between different possibilities and body parts: “my hair I guess, that’s

what most people say. Maybe my eyes. I don't know. DB [owner] says my butt..." (Danielle, June 2010); "my flexibility. Incred [owner] says my butt..." (Yoshi, May 2010).

The last two questions explicitly echo an external valorization, internalized by the fictional responding subjects. The fiction of self-image and self-appreciation are dependent on the value attributed by their owner: it's the external gaze that grants the female subjects their own identity and self-perception. Fictionalized female respondents internalize their role as something to be perceived and looked at, converging with John Berger's diagnosis (1972) in *Ways of Seeing*:

men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. (Berger, 1972, p. 47)

The construction of the feminine as a visual object is the cornerstone of *Coverdoll*: the female body is presented as a spectacle, a surface and ornament (Bartky, 1988). Its aesthetics, pose and constitution reflect specific and restrict prescriptions and codes: the slimness imperative (Bordo, 1993), the perfect and hairless skin, the avoidance of imperfections or age signs (Bartky, 1988). The simulated self-awareness that emerges from fictional narratives echoes the self-vigilance described by Bartky (1988): the extrinsic but internalized male gaze dismisses external mechanisms of control, as self-vigilance is enough and effective in monitoring and constraining the movements. The fictional female identity expressed through the questionnaires looks at herself because she is looked at, while the one observing her stands as a voyeur, an outsider and spectator – but he is the one determining the image. Berger's analysis on the representation of nudity across the European tradition of oil painting seems again suitable in the contemporary context of *CoverDoll*'s pictorial framework:

the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there, it is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger – with his clothes still on. (Berger, 1972, p. 54)

Body, femininity and spectacle are symbiotically constructed: the feminine is shaped and forged as an image to be consumed by an external subject. The structural imparity between the one who is exposed and the one who gazes is not represented as a source of discomfort; on the contrary, the fictional awareness of being looked at is represented as a source of pleasure and self-reward: "her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another" (Berger, 1972, p. 46). The absence of the external gaze, touch and attention seems to condemn the *love dolls* to a state of ontological suspension: illustratively, when asked about she hates, Kaylani Lei simply answers "to be ignored" (August, 2011).



Figure 5: Phoebe, *CoverDoll*, 104
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/484>

Figure 5 shows doll Phoebe laying on a bed, a position typically understood as a “conventionalized expression of sexual availability” (Goffman, 1976, p. 41). The transparent fabric reveals her body shape, particularly the genitalia, due to its opening. The doll directly faces the camera, establishing visual contact. At the same time, her right hand is placed on the genitalia, a gesture that invokes masturbation. The intertwining of this positioning with the simulated visual contact renders the masturbatory act, along with its potential pleasure, an externally determined and oriented meaning: they are, firstly and foremost, a visual spectacle, programed to be enjoyed by the (male) absent subject on the picture. The simulation of self-oriented pleasure is, ultimately, a visual recreation for the male spectator. The female figure is not pleasing herself: her fictional self-arousal and pleasure are in fact meant to please the other; her own pleasure serves the main purpose of the spectator’s satisfaction.

FROM THE MIRROR TO THE CAMERA: SIMULATIVE DEVICES OF FEMALE NARCISSISM

The questionnaires present multiple references to the camera, along with allusions to an external gaze and photographic productions. When asked about what makes them feel sexy, the answers often converge: “The photographer just stops shooting and looks at me” (Xioli, March 2015); “a camera is pointing at me” (Jenna, August 2014); “[when] ‘I’m in front of the camera and knowing people will be checking me out’ (Tamara, June 2014); “[when] ‘Fred looks at me and when he takes my pictures’ (Yurica, January 2014); “[when] ‘I think about all of the eyes on the other side of the camera’ (Belinda Josephine, October 2013); “[when] I am being photographed” (Kylie, April 2012).

The camera works as a primer symbol of visibility in *CoverDoll*, establishing an asymmetrical and unequal gendered visual relationship between the one who glances and the one who is looked at. The male gazer is kept outside, unexposed; the female

body is the object of his vision. In this equation, the camera seems invested with the role previously assumed by the mirror, in Berger's description: "the mirror was often used as a symbol of the vanity of woman". This "moralization" was, in the author's words, "mostly hypocritical":

you painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting Vanity, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. The real function of the mirror was otherwise. It was to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight. (Berger, 1972, p. 51)

It is possible to draw a parallel between the operating mechanisms in the tradition of painting, as described by Berger (1972), and the visual construction of the *love dolls* on *CoverDoll*: the inorganic bodies are displayed because of an outsider's will or demand; the female vanity is in fact projected by the observer. This process is even more flagrant in *CoverDoll*'s context: since the displayed bodies are in fact mannequins, the simulated narcissism is an unambiguous projection over the female figures by an external and presumably male gazer. The feminine is reified as "an object to be looked at, a sensorial spectacle, a visual screen onto the most diverse fantasies are projected" (Pinto-Coelho, 2007, p. 176). The camera is, therefore, a substitute for the mirror as a symbolic device in the representation of female narcissism.

The persistent reference to the camera, as a symbol of self-representation and visual performance, is intrinsically linked to the discursive construction of the seductive and tempting female. Considering the e-zine's framework, this archetypal prevalence is hardly surprising; however, some of its discursive expressions are worth analyzing, especially when articulated with other characterizations revealed by the questionnaires.

STEREOTYPING THE FICTIONAL FEMALE FIGURE: SEDUCTION, BEAUTY, FUTILITY AND CARE

The imagery of the female seducer is the representational centerpiece of *CoverDoll*, which is expressed in several stereotypical frames. Honor, pictured blindfolded, says she loves to "disguise [herself] as femme fatale!" (June, 2011). Kamira, referring to the untold fantasy, exclaims "orgy session!"; further, when questioned about what she enjoys, she states "Kinky Cosplay"; regarding what she cannot imagine to have enough, she answers "flavoured condoms"; coherently, she identifies "BDSM" as her favorite sport (January, 2015). The same discursive pattern is found in Jessica's questionnaire: her ambition is identified as "[transferring] from Adult porn star to erotica star"; she claims to hate "premature ejaculation" and identifies "strip poker" as her idea of fun (July, 2010). The oversimplified, reiterated and standardized sexual portray that comes to light from these quotes and questionnaires reduces the figure of the seducer, and female sexuality more broadly, to a caricatural representation. The pictorial devices overall eroticize of the portrayed female figures, a process illustrated by the Figures 6 and 7:



Figure 6: Jessica; *CoverDoll*, 121
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/939>

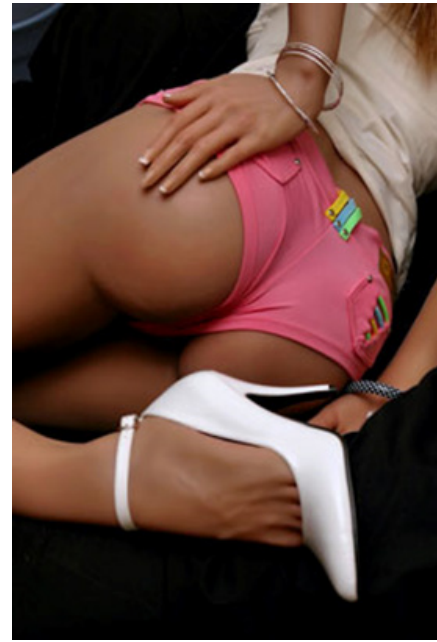


Figure 7: Fantasia, *CoverDoll*, 110
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>

Jessica is portrayed laying on a bed, supported by her arms (Figure 6). The contextual element suggests intimacy and the physical positioning is connoted with sexual availability. The doll does not face the camera, and her left leg is partially lifted. The eroticization of the bodily pose is reinforced by the partial nudity, aligned with the few garments wore by the doll, which is presented using only garter lingerie.

Figure 7 centers the doll's buttocks, by omitting her face and solely showing her back. Fantasia is shown wearing shorts that allow a partial gluteal exposure. Her left hand is placed on the buttocks, suggesting a voluntary and self-induced eroticized position. The exposed high heel shoe is erotically connoted when articulated with the remaining graphical elements. Besides hiding the face, the image conceals the upper body and part of the legs. The fragmentation of the body and the suppression of the face induce the objectification: “[the face] and all the body except the buttocks are excluded from the picture. However, the observer is set close to these body parts, which potentiates its better visualization. [The portrayed female] is nothing but buttocks, adorned buttocks” (Mota-Ribeiro, 2005, p. 142).

The primal stereotype, related to the seducer figure, is intertwined with other stereotypical feminine profiles: the decorative beauty, the caring and the frivolous female. The representation of female beauty is intertwined with the stereotype of seduction and linked to the multiple allusions to fashion, beauty and consumption across the biographic notes and questionnaires.

Underpinning the visual and linguistic representations of *CoverDoll*, beauty is represented as the ultimate female capital. Some of the fictional identities are presented as amateur or professional models: “when she is not modelling, she is a botanist” (Fantasia, December, 2012); “I’ve been a photographic model for seven years and hope to go on

for another seven years” (Misty, February 2012). Personal ambitions and motivational prospects are frequently fictionalized in accordance to the same referential background: “To be a high fashion model” (Andrea Rose, January 2012); “be a model and make full of magazine’s cover” (Honor, June 2011); “To become a great star in fashion business” (Laura, April 2011). The questionnaire’s item regarding what they love presents congruent references: “Shopping! Buying new lingerie on the internet and spend Musician’s [owner] money” (Roselle, February 2010); “Clothes” (Alektra, December 2010); “the transparency, the subdued lights, the clothes, the perfumes, the champagne and the Macallan Whiskey” (Honor, June 2011); “heels, beautiful lingerie, being sexy” (Lilica, October 2012); “Piano music, Fashion, and Muffins” (Xiaoli, March 2015).

The female beauty widely celebrated through the magazine is not a pluralistic one, able to cover a plethora of bodily shapes and expressions. On the contrary, female beauty is narrowly conceived and portrayed, mostly anchored in youth and slimness – as exemplified by the figures 8 and 9. The beauty imperative (Wolf, 1991) is translated into a standardized and monolithic aesthetical ideal; the eroticization of the synthetic bodies is achieved by highlighting the breasts, the curves, the thin waists, the long hair and the slimness of the dolls.

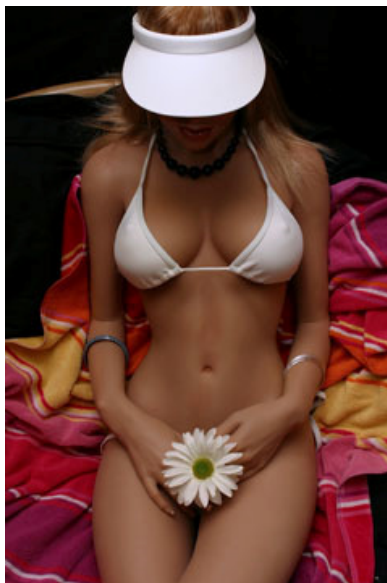


Figure 8: Fantasia, *CoverDoll*, 110
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>

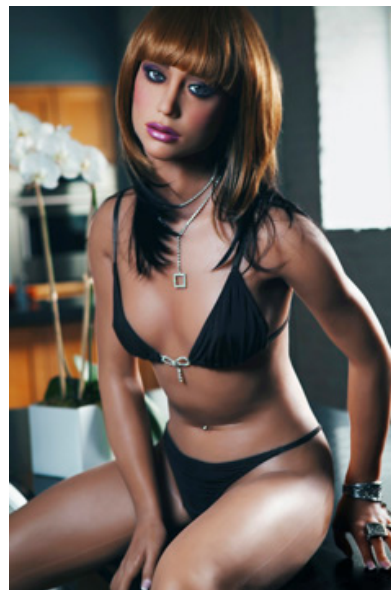


Figure 9: Crystal, *CoverDoll*, 144
Fonte: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1379>

In figure 8, Fantasia is shown lying in what seems to be a beach towel, over a black framework. The white cap partially covers her face, only exposing the lips and the chin. The graphical predominance of the white color evokes the idea of youth and purity, suggesting a diffuse idea of virginal appearance. This is reinforced by the bodily position: the arms are symmetrically positioned over the upper body, and the hands are shown keeping a white flower; the suggestion of the bodily constraint suggests a certain shyness and diffidence. The body is thin and fit, and the image is centered by her narrow waist. The

white flower placed over the genitalia contributes to the imaginary of youth, fragility and innocence – not only through the color effect, connoted with purity, but also through the flower’s symbolism, associated with blossoming and the birth of a new cycle or season.

Figure 9 portrays Crystal seating on a table; the doll is shown wearing a bikini and several accessories: a necklace, a bracelet, several rings and a glowing piercing. Her body is slim and fit. Her appearance and posture invokes a certain fragility and insecurity: instead of firmly positioned, her left hand timidly touches the table’s surface, merely touching it with the tip of her fingers. This suggestion of hesitation or insecurity is enhanced by the slight inclination of the head, which can be read as an expression of submission, subordination or appeasement (Goffman, 1976, p. 178). The face with make-up looks young; the direct visual interaction suggests contact, as if directed to the external observer.

The affective dimension is often underlined in the fictional discourses, prompting the stereotype of the caring female role. The fictional self-image is sometimes merged with the relational status: when questioned about the main quality, many answers allude to the capacity of giving, caring and pleasuring their partners: “the love I give to my hubby” (Andrea Rose, January 2012); “I’m always there to please you” (Sacha, November 2012); “My gentle inner nature” (Chaiama, July 2012), “I’m great at taking care of my man, in every aspect of life” (Brigitte, March 2014).

Female fictional narratives often praise and underline the capacity to please the male partner, either by care, lust or emotional support. These are multiple expressions of devotion to a partner and romantic loyalty, such as the ones mobilized when responding to a description of a perfect evening: “A good movie, dancing, dinner, admiring stars under the moon light and stimulating conversation” (Breanna, March 2010); “Crouched by the front door, listening for him to come home” (Miami, May 2012). The question regarding the favorite place also invoke affective and romantic expressions: “in Charley’s [owner] arms!” (Ele, October 2010); “by the Sea and by my Man” (Grace, July 2014); “right where I am now, in my lover’s home” (Andrea Rose, January 2012); “Alex’s [owner] place, of course!” (Kayla, September 2012).

Lastly, frivolity emerges as another core stereotyped feature in the feminine fictional portray, especially detectable when inquiring about the favorite authors and books. Plenty of sarcastic expressions are found, as well as repulsive reactions towards reading preferences: “Playboy”, Yoshi (Yoshi, May 2010); “don’t read much, I’m more of an action girl”, (Alektra, December 2010); “cooking books” (Anoukis, April 2013); “I read Cosmopolitan, Allure and other fashion magazines” (Reyna Dayana, September 2013); “Not a big reader but I like looking at nice pictures” (Danielle, February 2014). An infantilizing tone is sometimes found across the questionnaires, detectable in some particularly childish answers: “who wrote the internet?” (Lissa, December 2013); “Stephen King, Deane Koontz... scary stories, but I can’t read them when I am alone because then I can’t sleep” (Danielle, June 2010). The same infantilizing device is observable regarding the answers provided about artistic preferences: “the fellow who painted our kitchen and living room” (Mia Okinawa, December 2014); “oh, what’s that one by Van Glock? The one with the flowers in it” (Xiaoli, March 2015).

Even when a potential counterexample is presented – such as Varvara, embodying the intellectual profile –, the anecdotal tone underpinning its representation does not inflect the dominant female portray. The label of “the intellectual cougher” induces a caricature of the intellectual female figure, along with the eroticization of a social female role allegedly alternative in the dominant representational economy of *CoverDoll*. Her fictional biography describes her as highly educated, having emigrated from Russia to the UK with the purpose of teaching her native language and history at the British academy. Despite this profile, the alleged biggest quality resends her narrative to the corporality: “slim body with slight belly bulge”. The fictional questionnaire exhaustively repeats the same formulation, despite the different questions addressed: “reading *War and Peace* in the library” is the prototypical answer, given to a large spectrum of questions – such as the idea of a perfect evening, the conception of fun, the idea of aphrodisiac and what she loves. The simplistic portray of the female intellectual seems to empty the alternative representation and to reduce it to a cliché.



Figure 10: Varvara, *CoverDoll*, 171
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>



Figure 11: Varvara, *CoverDoll*, 171
Source: <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>

The pictorial construction is equally expressive. Varvara is portrayed in what resembles a library, a context allusive to academia (Figure 10). Some shelves with books are shown behind her, and a desk is partially observable on her side. Despite the contextual background, Varvara is fully naked, only wearing a necklace. The frontal nude contrasts with a slight inclination of the head, a positioning that evokes distraction and detachment. The left hand is placed above the genitalia, which suggests touch and physical contact and largely contributes to the eroticizing effect of the picture. The spatial element – the library – does not restrain or conflict with the eroticization of the image; on the contrary, the subversion of the typical purpose assigned to the surrounding area seems to reduce the prototype of the intellectual figure to a caricature.

In figure 11, Varvara is only partially pictured and shown seating on a chair. Her legs are the central graphic element, over which an open book is shown, placed over the doll's lap and held by her hands. Several elements contribute to the eroticization of the image: the graphical suppression of the face and the upper body, along with the crossed legs, the transparent leggings and the black high heels. The fragmentation of the body disposal is again adopted as a visual strategy that enhances the objectification of the female figure (Goldman, 1992, p. 121; Mota-Ribeiro, 2005).

CONCLUDING REMARKS. DIGITAL PYGMALION: NEW SCREENS, OLD WAYS OF SEEING?

The representational framework of *CoverDoll* seems anchored in paired antagonisms: the one who gazes and the one who is gazed upon correspond to the one who desires and the one who is desired. The dualistic structure underpinning this symbolic construction can be synthetically formulated in terms of a gendered fictional representation: men desire, *women* are aware of such desire, and internalize their self-awareness from such perceived desirability. Men look at *women*, and *women* acquire their self-awareness and sense of identity by the perceived fact of being looked at.

Desire and power are fused and reciprocally invested. Masculinity is represented as fundamentally agentic; it is constructed as desiring, active and creative. Female desire is differently depicted: it is mostly anchored in the archetypal representation of the *femme fatale* or, alternatively, rooted in the romantic representation of the passionate, loyal and devoted female partner. Both processes and representations work differently to picture heterosexuality as essential (Pinto-Coelho e Mota-Ribeiro, 2012, p. 208).

The condition of alterity ascribed to the feminine seems not only maintained, but also refreshed, in the virtual environment of the e-zine. The fictional discourses that support the simulation of a subjectivity presume both a male authorship and a male audience, rendering the expression of the feminine a resemblance of literary ventriloquism.

CoverDoll e-zine seems to testify the persistence and projection of conventional symbolic codes and stereotyped conceptions regarding the gendered body. This continuity, despite technological disruption, seems to contradict the first theoretical premises of cyberfeminism that celebrated the emancipatory potential of cyberspace. The body is not neutralized, suspended or absent in the analyzed digital publication; its representation reproduces conventional visual grammars and gender roles. *CoverDoll*'s pictorial background seems to reflect the reintroduction of the body in cyberspace referred by Jessie Daniels, due to the contemporary features of image and video-based online platforms. *CoverDoll* seems to provide new screens for some ancient and conventional symbols and meanings. The persistence of the *ways of seeing* despite the discontinuity of the media environments and supporting platforms was previously addressed by Berger:

today the attitudes and values which informed that tradition are expressed through other more widely diffused media – advertising, journalism, television. But the essential way of seeing ‘women, the essential use to which their images are put, has not changed. Women are depicted in a quite different

way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the 'ideal' spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. (Berger, 1972, pp. 63-64)

The photographic production and imagery construction in a digital landscape do not point to a more fluid gender representation. On the contrary, the pictorial and linguistic devices presented in *CoverDoll* seem to translate a reinvestment of highly stereotypical gendered cultural forms. *CoverDoll*'s analyzed portfolio reflects an idealizing process of the female aesthetical that not only impoverishes, but ultimately dehumanizes, it – even if such dehumanization comes aligned with the unprecedented illusion of life launched by contemporary technological production.

Finally, considering the fictional framework of *CoverDoll*, it could be argued that its representations are structurally forged within a simulative, theatrical and ironic framework that could largely contest, or even subvert, the identified depictions and dominant meanings. However, even if such a criticism comes as expectable and legitimate, such hypothetical subversion impelled by its humoristic tone should not detain us from critically analyzing the fictional representations displayed (such argument could, otherwise, immunize any fictional productions from scholar scrutiny). Moreover, I argue that the arguably humoristic approach presented in *CoverDoll* testifies Gill's diagnosis of irony as an increasingly prevailing device in the presentation of sexism, which not only provides an easy rhetorical shield to potential feminist criticism but also allows a counter-criticism by labeling it humorless (Gill, 2007, p. 82). ✍

Translated by Maria João Faustino

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Bartky, S. L. (1988). Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism & Foucault: Reflections on resistance* (pp. 61-86). Boston: Northeastern University Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- Burr-Miller, A., & Aoki, E. (2013). Becoming (hetero) sexual? The hetero-spectacle of idollators and their Real Dolls. *Sexuality & Culture*, 17(3), 384-400.
- Daniels, J. (2013). Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *Women's Studies Quarterly*, 37, 101-124.
- De Fren, A. (2008). *The Exquisite Corpse: Disarticulations of the Artificial Female*. ProQuest
- De Fren, A. (2008). *The Exquisite Corpse: Disarticulations of the Artificial Female*. PHD Dissertation, University of Southern California, California, United States of America. Retrieved from <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/123923>.
- Ferguson, A. (2010). *Sex Doll: a History*. Jefferson: McFarland & Co.

- Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, E. (1976). *Gender Advertisements*. New York: Harper Goldman.
- Goldman, R. (1992). *Reading ads socially*. London: Routledge.
- Hansen, M. (2006). *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (1985). A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80s. *Socialist Review*, 80, 65-108.
- Levy, D. (2008). *Love and sex with robots*. New York: Harper Collins.
- Nakamura, L. (2002). *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*. New York: Routledge.
- Mota-Ribeiro, S. (2005). *Retratos de mulher. Construções sociais e representações visuais no feminino*. Porto: Campo das Letras.
- Pinto-Coelho, Z. (2007). Imagens publicitárias: jogos do olhar, género e sexualidades. *Comunicação e Sociedade*, 11, 175-184. doi: 10.17231/comsoc.11(2007).1140
- Pinto-Coelho, Z. & Mota-Ribeiro, S. (2012). O reino do casal heterossexual na publicidade: uma análise sociosemiótica das estratégias visuais e das inscrições discursivas. *Comunicação e Sociedade*, 21, 205-214. doi: 10.17231/comsoc.21(2012).709
- Plant, S. (1997). *Zeroes and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. London: Fourth Estate.
- Price, J., Shildrick, M. (1999). *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York: Routledge.
- Smith, M. (2013). *The erotic doll: a modern fetish*. New Haven: Yale University Press.
- Turkle S. (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.
- Wolf, N. (1991). *The beauty myth*. London: Vintage Books.
- Wosk, J. (2015). *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. New Jersey: Rutgers University Press.

WEBGRAPHY

- CoverDoll (2009, February) Phoebe. *CoverDoll* n°104. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/484>
- CoverDoll (2009, August) Fantasia. *CoverDoll* n°110. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/686>
- CoverDoll (2010, July) Jessica. *CoverDoll* n°121. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/939>
- CoverDoll (2012, February) Misty. *CoverDoll* n°140. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1281>
- CoverDoll (2012, June) Crystal. *CoverDoll* n° 144. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1379>
- CoverDoll (2012, September) Kayla. *CoverDoll* n°147. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1424>

CoverDoll (2012, December) Fantasia. *CoverDoll* n°150. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1484>

CoverDoll (2014, September) Varvara. *CoverDoll* n°171. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/1949>

CoverDoll (2015, June) Ashley Denari. *CoverDoll* n°180, Cover. Retrieved from <https://coverdoll.com/drupal/?q=node/2104>

FINANCIAL SUPPORT:

Scholarship PD/BD/105812/2014 from the Portuguese Foundation for Science and Technology.

BIOGRAPHICAL NOTE

Maria João Faustino is a PhD candidate at the University of Auckland. Her doctoral research focuses on sexual violence, its gendered dynamics and the changing sexual scripts of heterosex. Her research interests include feminist media studies, technosexuality and feminist approaches to sexuality.

E-mail: Mjcpfaustino@hotmail.com

The University of Auckland, Private Bag 92019, Auckland 1142, New Zealand

* **Submitted: 14-08-2017**

* **Accepted: 03-11-2017**

(IN)VISIBILIDADE DE MULHERES SEM ROSTO: ÉTICA E POLÍTICA EM IMAGENS FOTOGRÁFICAS DE TERESA MARGOLLES

Ângela Marques & Angie Biondi

RESUMO

Na contramão dos quadros morais produzidos pelos discursos fotojornalísticos tradicionais e pela cobertura mediática dos casos de feminicídio no cotidiano, a artista mexicana Teresa Margolles cria obras onde a brutalidade de assassinatos em série conecta o sofrimento individual a uma responsabilidade ética coletiva. Neste texto, analisaremos as construções fotográficas de duas obras recentes da artista mexicana: *La búsqueda* (2014) e *Pesquisas* (2016). A partir das noções de vulnerabilidade e de precariedade (Butler, 2006; Butler et al., 2016), argumentamos que a relação entre violência e gênero no trabalho de Margolles é apresentada sob a forma da resistência, dirigindo-se a um comum enquanto espaço público polêmico (Rancière, 2004), e instaurando a possibilidade de uma cena de interpeleção (Butler, 2015). Consideramos ainda que estas obras, onde os sofrimentos individuais foram articulados em uma narrativa complexa, passíveis de interpelar os espectadores, compõem um gesto estético-político, que se acorda com a política das imagens reivindicada por pensadores como Jacques Rancière (2010b) e Georges Didi-Huberman (2012). A dinâmica política e estética que atravessa as fotografias de Margolles é relacionada ainda com a responsabilidade ética implícita na noção de rosto em Emmanuel Levinas (1982).

PALAVRAS-CHAVE

Femicídio; imagem; vulnerabilidade; política da estética; rosto

ABSTRACT

In the opposite side of these moralizing pictures produced by traditional journalistic and photojournalistic narratives, the Mexican artist Teresa Margolles creates art works that disclose the vulnerable condition of women in the brutality of serial murders in order to connect individual suffering to a collective ethics of responsibility. In this text, the analytical work focuses on two of Margolles recent art works: *La búsqueda* (2014) and *Pesquisas* (2016). Taking the concepts of vulnerability and precariousness (Butler, 2006; Butler et al., 2016), we argue that the relation between violence and gender in Margolles's art work is presented as resistance addressing a common as polemical public space (Rancière, 2004), and giving place to the possibility of an interpellation scene (Butler, 2015). We also consider that this photographic work, which articulates individual sufferings in a complex narrative capable to invite spectators to a careful and reflexive contemplation, give rise to a political and aesthetical gesture that can be related to a politics of the images as it is argued by Jacques Rancière (2010b) and Georges Didi-Huberman (2012). The political and aesthetical dynamics crossing Margolles photographs is also related to the ethical responsibility voiced by Emmanuel Levinas (1982) concept of face.

KEYWORDS

Femicide; image; vulnerability; politics of aesthetics; face

INTRODUÇÃO

Seria um erro pensar que é só uma questão de encontrar a imagem justa e verdadeira para que certa realidade seja transmitida. A realidade não é transmitida pelo que representa uma imagem, mas pelo desafio que a própria realidade constitui para a representação. (Butler, 2006, p. 182)

Segundo Ana Carcedo (2010, p. 28), em uma pesquisa sobre o femicídio na América Central, a violência cometida contra mulheres em Juarez (Estado de Chihuahua, México) apresenta dois tipos de mensagens: uma vertical, na qual os agressores reiteram a dominação masculina sobre a vida ou a morte das mulheres locais; outra horizontal, onde os homens usam o femicídio como estratégia para demarcar territórios de poder e de negócios. Esta última fica muito evidente nos inúmeros casos registrados de agressões e mortes de mulheres como forma de vingança aos grupos rivais. De todo modo, ambas reiteram a subordinação feminina.

A pesquisa ainda aponta como as mulheres em Juarez estão expostas a uma complexa teia de agentes violentos, incluindo espaços institucionalizados (Estado, família, polícia e mídia) e poderes paralelos como o tráfico e as milícias armadas. Há um processo contínuo de violência contra as mulheres que não se reduz a casos isolados, crimes passionais ou de proximidade. Chama a atenção o fato de o femicídio ser noticiado pelos jornais de forma a particularizar os crimes, como se não houvesse qualquer tipo de relação entre eles. Além disso, as vozes que os narram são em geral masculinas (policiais, jornalistas, agentes de investigação, etc.), e acabam por reforçar as justificativas apresentadas pelos homens agressores, ainda que tenham ressalvas acerca da brutalidade dos atos cometidos.

Caldeira (2017) destaca como o assassinato de mulheres ganha visibilidade nos jornais, onde vítima e agressor aparecem em lugares estanques, sem que o texto jornalístico relate as especificidades de suas relações. Com isso, as mortes são individualizadas e as narrativas reforçam estereótipos que culpabilizam as mulheres e obscurecem a responsabilidade dos agressores. Para a autora, cobra-se da mulher que preveja seu próprio assassinato e se afaste do agressor, mas o jornalismo não pergunta se aquela mulher tinha condições para sair do relacionamento. Ou seja, quase não se encontra uma reflexão acerca das condições e situações nas quais as escolhas e ações dessas mulheres são definidas e assim apagam assimetrias de poder, desigualdades e injustiças de toda a ordem. Não há indagações sobre os recursos, materiais e simbólicos, disponíveis no processo em que as mulheres se constituem como sujeitos de suas vidas (Blay, 2008). São esses recursos que permitiriam às mulheres o exercício da autonomia, a definição de projetos de vida considerando-se os constrangimentos de poder, as limitações econômicas, sociais e histórias e as assimetrias que limitam e, por isso mesmo, definem as possibilidades da ação individual e da ação dessas mulheres vítimas de violência em concerto com outros indivíduos (Biroli, 2016).

É nesse contexto de constrangimentos e limitações que as mulheres de Juarez fazem escolhas, elaboram, experimentam modos de vida que resultam de uma mistura

entre o que desejam e o que podem ser e fazer. Não podemos tampouco esquecer que a vida criminosa também se define como possibilidade para as mulheres de Juarez¹.

Nesse sentido, o que Blay (2008), Carcedo (2010) e Caldeira (2017) destacam é que o jornalismo e suas narrativas constroem uma memória coletiva das mortes de mulheres: produzem uma ferida coletiva a partir de uma ferida individual, mas essa memória muitas vezes resulta em nova morte e silenciamento das mulheres, uma vez que o assassinato particularizado reitera uma culpabilização da mulher. Trata-se de um processo de invisibilidade configurado justamente através da visibilidade. Os enquadramentos midiáticos preferenciais utilizados no processo de narrativização dessas mortes servem-se de quadros coletivos de valores hierarquizados para atribuir, ou não, valorização ou estima social às vítimas e agressores. É em função desse horizonte comum que são elaborados os critérios de valorização ou depreciação coletivas de sujeitos ou formas de vida (Butler, 2011). Nesse caso, a invisibilidade não se relaciona a uma ausência física, mas sim a uma não existência social e comunicacional. As mulheres assassinadas não falam, porque suas vozes não são escutadas: não interpelam, não recebem respostas e não são reconhecidas como moralmente dignas de serem valorizadas. Sua inexistência enquanto interlocutoras e a destituição de sua autoridade e legitimidade moral para dialogar configuram sua invisibilidade e ostracismo social.

Na contramão do silenciamento e invisibilidade frequentemente produzidos pelos discursos (foto)jornalísticos tradicionais (que, não raro, se torna cúmplice e agente de violência – ver Picado, 2014), a artista mexicana Teresa Margolles criou uma instalação que revela a brutalidade de assassinatos em série de mulheres onde não é o sofrimento individual singular e noticiado que conta, mas o valor do traumatismo que acompanha os acontecimentos e as vítimas que esses acontecimentos vão permitir qualificar.

Em *La búsqueda* (2014) e *Pesquisas* (2016), cujas imagens são objeto de reflexão neste texto, Margolles apresenta grandes painéis formados por placas de vidros em um fundo preto onde estão colados cartazes que buscam por informações de mulheres desaparecidas na cidade de Juarez, no México. Ela não apresenta nenhuma notícia, documento ou registro sobre o paradeiro destas mulheres, mas faz da instalação uma espécie de obituário do femicídio² naquela cidade.

Partindo desta contraposição entre o discurso jornalístico tradicional e as obras de *La búsqueda* (2014) e *Pesquisas* (2016) da artista mexicana Teresa Margolles, este artigo toma como fio condutor três dimensões da relação entre visibilidade e invisibilidade que são exploradas nas seções que o estruturam: a) a tensão entre silêncio e fala como produtora de

¹ Em Juarez o crime entrelaça “traficantes de drogas, armas e pessoas, lavadores de dinheiro, guarda-costas, pistoleiros e as novas musas de uma contenda exibicionista: as pistoleiras. Chegar a ser uma matadora famosa como *La Guera Loca*, acusada de dezenas de assassinatos e filmada enquanto decapitava uma vítima, é o que ambicionam algumas meninas pobres e temerosas, quando se alistam inicialmente como “messageiras”, o escalão inferior na pirâmide criminosa, de onde podem ascender a posições, até se converterem em “lincas” e “condores”. Diz-se que elas matam com mais frieza que seus colegas homens, que são mais profissionais e não são movidas por nenhuma pulsão erótica (que os homens teriam): o que as motiva é unicamente o objetivo de ganhar dinheiro e subir na estrutura mafiosa” (Pignotti, 2012).

² O Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) do México investiga o femicídio na Cidade de Juarez desde 1998. Desde então, o Centro tem denunciado os altos índices da violência contra mulheres praticados na cidade reiterando como característica a brutalidade peculiar dos casos registrados.

“vulnerabilidades” e da “precariedade” dos sujeitos enquanto interlocutores dignos de consideração e escuta em uma “cena de interpelação” (Butler, 2015); b) a tensão entre sensível³ e visível e entre estética e política que marca as possibilidades de resistência nas imagens fotográficas e que será fundamentada sobretudo através do pensamento de Jacques Rancière e de Georges Didi-Huberman; e c) a tensão entre a face humana e o rosto *levinasiano*, entendido como clamor de sofrimento, como fala que interpela e convoca à responsabilidade ética (Levinas, 1982; Agamben, 2000, Biondi & Marques, 2016).

ENTRE IMAGENS: LA BÚSQUEDA E PESQUISAS

O trabalho artístico de Teresa Margolles, de alguma forma, sempre dialoga com a morte, mais especificamente, com os vestígios materiais que a compõem: um pedaço da língua de um usuário de drogas assassinado (*Lengua*, 2000), o fragmento de uma parede cravejado de balas pela guerra do tráfico (*Frontera*, 2010), os restos da água usada para lavar os corpos de cadáveres (*En el Aire*, 2003), entre outros. Em *La búsqueda* (2014), ela está interessada nos traços ligados ao desaparecimento de mulheres vítimas de assassinato. Ao transportar os restos de cartazes para a sala de exibição de um museu, ela ressalta o efeito do tempo e das intervenções urbanas sobre essas peças assegurando a criação de uma memória a partir dos vestígios.



³ Consideramos que o sensível não se reduz ao visível, ou seja, aquilo que estabelece a distribuição desigual de reconhecimento e escuta entre os sujeitos não é dado a ver, embora seja justamente o que articula enquadramentos, normas e códigos que formatam e controlam a vida coletiva. Temos como pressuposto o fato de que a política da estética (Rancière, 2012) está intrinsecamente ligada ao modo como, nas imagens, operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constranger o “aparecer” dos sujeitos, além de construir regulações para a distância do espectador com relação à obra de modo a evitar um contínuo confuso onde se perde toda a probabilidade de alteridade e estranhamento.



Figura 1: *Pesquisas*, Teresa Margolles, 2016, Exposição Mundos, Musée d'Art Contemporain de Montréal, março de 2017
Créditos: Fotografia de Angie Biondi

Os cartazes que integram a instalação são tão comuns que se tornam parte da paisagem da cidade, diluindo-se na arquitetura e naturalizando-se ao olhar. As pessoas que por eles passavam raramente deviam refletir acerca do destino das mulheres procuradas: o rosto delas vai desaparecendo e passando de uma recordação a um adorno nas paredes de Juarez; de uma busca a um esquecimento e apagamento de suas histórias.

Nas peças é possível ver as fotografias das vítimas, todas datadas em um período recente à exposição. Os vidros que compõem os painéis são provenientes das janelas das lojas da cidade onde estavam colados os diversos pedidos e apelos por qualquer informação sobre o sumiço destas mulheres.

Diante da notória realidade de violência contra mulheres registrada na cidade mexicana não parece necessário apresentar mais uma notícia ou dados estatísticos que indiquem a morte como a maior probabilidade destes desaparecimentos. A existência documentada das jovens é vista apenas nas fotografias de cartazes, afixados nestes pedaços de papel já gastos pelo tempo, sujos, alguns rabiscados, outros amassados pelo excesso de cola, rasgados e dividindo espaço dos vidros com inúmeros outros cartazes, panfletos, publicidade de todo tipo.

Enquanto o visitante atravessa o corredor com a sensação de ser vigiado pelos inúmeros olhares que restaram destes rostos, ouve a reprodução do áudio de um trem como se passasse por uma rua, até sumir pelo corredor, intensificando ainda mais a presença daquele pedaço do espaço real da cidade. A sensação de morbidez é crescente e provocadora.

Estes mesmos materiais foram utilizados pela artista para compor outra obra, essencialmente fotográfica. *Pesquisas* (2016) é composta pelas mesmas imagens retiradas dos cartazes das desaparecidas. Nela, Margolles amplia os rostos das mulheres e, com eles, compõe grandes murais com cerca de 30 fotografias (Figura 1).

O grande formato e a disposição das fotos em longos painéis distribuídos pelos corredores da galeria enfatizam a dimensão ampliada dos rostos, de modo a atribuir magnitude à biografia de cada uma das vítimas, ainda que expressas por meio de uns poucos traços e vestígios. Trata-se de uma grande mirada destas mulheres que buscam pelos olhares dos que caminham entre os corredores. Não é Margolles quem inquire ou interpela, mas os olhos daqueles rostos e vidas ali dispostas que, sabemos, já desapareceram e vitimadas.

PARA UM ESPAÇO DE INTERPELAÇÃO: ENTRE PRECARIEDADE E VULNERABILIDADE

Neste artigo, argumentamos que a relação fulcral entre violência e gênero nas fotografias de Teresa Margolles não está circunscrita aos resultados de uma agressão, a oferecer uma face espancada, um corpo baleado e disforme, ou ainda provar, por hematomas e sangramentos, o registro de uma violência que legitimaria um lugar à mulher na condição de vítima, tal como faz o jornalismo, entre outros regimes midiáticos. O gesto enunciativo, tanto poético quanto político, nas fotografias de Margolles não se restringe a fazer e compartilhar um registro apenas, mas busca promover uma interpelação e abrir um espaço polêmico, provocando uma ruptura com as conformações dos quadros discursivos acerca da imagem de uma vítima, aqui ocupada pelas mulheres desaparecidas e assassinadas na cidade de Juarez, conhecida pelos altos índices de femicídio desde 1990.

Na nossa perspectiva, quando nos preocupamos não apenas em descrever o modo como a representação se constitui em uma imagem, mas buscamos investigar as relações sociais, históricas, culturais e as ideologias que perpetuam tal representação, passamos a indagar acerca de como algumas normas tácitas operam para tornar certos sujeitos pessoas reconhecíveis e tornar outros mais difíceis de reconhecer. O problema, quando se aborda a relação entre violência e gênero, segundo Butler “não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada” (2015, p. 20). Nesta dependência estariam conjugadas as condições de precariedade e vulnerabilidade dos sujeitos.

Neste caso, é possível observar que a precariedade da vida pode se manifestar no modo como espaços de aparência, frequentemente demarcados pelas imagens e enquadramentos midiáticos, produzem formas diferentes de distribuir a vulnerabilidade fazendo com que algumas populações e grupos estejam mais sujeitos à violência que outros. Nesses espaços, aqueles que permanecem sem face, ou cujas faces são apresentadas como símbolos de inferioridade e subordinação, geralmente não são considerados dignos de reconhecimento. Butler afirma que “se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então a condição de ser reconhecido caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento” (2015, p. 19). Assim,

é extremamente importante conhecer os termos, as convenções e as normas gerais que atuam na produção de enquadramentos de forma a moldar um indivíduo em um sujeito reconhecível.

Sabemos, segundo Butler, que vulnerabilidade e precariedade são interdependentes, mas há diferenças tanto conceituais quanto pragmáticas em seus significados. A vulnerabilidade é recorrentemente associada com a vitimização ou a incapacidade de ação. É importante atentar para o modo como discursos de vulnerabilidade e proteção rotulam indivíduos e grupos como vulneráveis e se isso leva à discriminação, estereotipagem e intervenções paternalistas indesejáveis. Nesse sentido, uma pessoa pode ser considerada vulnerável na medida em que não está em uma posição de prevenir ocorrências que minariam o que ela pensa ser importante para ela.

A vulnerabilidade, para Butler (2006), conecta-se a uma questão de controle efetivo, ou de equilíbrio entre o poder que a pessoa tem de conduzir sua vida e as forças que a influenciam. As condições em que as pessoas fazem escolhas e tomam decisões, os contextos e assimetrias de poder que os perpassam, assim como as táticas para lidar com os constrangimentos e barreiras são essenciais para compreendermos a vulnerabilidade não como condição biológica inata ou como falta, carência e anulação da agência individual e coletiva, mas como abertura à construção negociada de si e de projetos de vida. O modo como as pessoas elaboram projetos e objetivos, identificando, antevendo e enfrentando forças opressoras coloca a vulnerabilidade em contato com as noções de autonomia e resistência.

Sob esse aspecto, a reflexão de Butler et al. (2016) salienta uma definição de vulnerabilidade distanciada de uma disposição ou característica subjetiva, ou mesmo uma condição existencial. Para as autoras, a vulnerabilidade nomeia um conjunto de relações com um campo de objetos, forças, processos vitais, instituições e seres que incidem sobre nós e nos afetam de alguma maneira. A vulnerabilidade assim entendida configura-se entre nossa passibilidade (somos afetados) e nossa capacidade de agência. Diante das relações que configuram a vulnerabilidade, temos diferentes modalidades e graus de passibilidade e resposta que operam juntas implicando sobretudo nosso corpo político.

Nas fotografias de Margolles, as mulheres compõem um sujeito social atado à dupla condição. A vulnerabilidade física – declarada, denunciada – se revelaria, também, vulnerabilidade de um tipo de sujeito, neste caso, as mulheres, que procuram se afirmar, ainda que como vítimas, legítimas e reconhecidas, diante do olhar do outro. Suas faces e vidas são colocadas nas obras fotográficas de modo a funcionar como uma convocação, um chamamento, um apelo à sua existência. Deste modo, a vulnerabilidade do sujeito e da imagem se colocaria urgente ao olhar. Assim também a condição é precária, uma vez que suas vidas estão sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. De acordo com Butler, “a vida precária é a condição de estar sob uma condição politicamente induzida, na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (2015, p. 46).

As fotografias de Margolles buscam perceber modos de vulnerabilidade que informam modos de resistência, questionam enquadramentos que recusam formas de agência política desenvolvidas em condições de dureza pelas mulheres vítimas de violência.

Ela transforma a vulnerabilidade em uma exposição deliberada diante do poder e do estranhamento do espectador, de modo a construir uma resistência política como ato corporal. Aqui a vulnerabilidade se encontra com a precariedade, pois é a condição de vulnerabilidade que nos lembra (e vice-versa), segundo Butler (2011), que todos nós somos sujeitos precários, uma vez que dependemos de outros anônimos para sermos apreendidos, considerados e reconhecidos. Estamos vulneráveis e, por isso, somos precários. Nesta interdependência estaria a condição de precariedade e vulnerabilidade conjugadas, especialmente, quando atribuída aos crimes de gênero.

Assim, se o jornalismo se restringe a revelar traumas individuais e localizados para, a partir deles explorar um impacto emocional junto aos leitores, podemos dizer que Margolles, ao contrário, se interessa pelos traumatismos⁴ que conectam o sofrimento individual ao comum, à possibilidade de, com seu trabalho, construir um enunciado e instaurar a possibilidade de uma “cena de interpelação” (Butler, 2015) para essas mulheres. O jogo enunciativo configurado nessa cena apresenta as forças morais visíveis que atuam na produção discursiva do sujeito para com os outros, isto é, o “conjunto de regras e normas que um sujeito deve negociar de maneira vital e reflexiva” (Butler, 2015, p. 21). A cena de interpelação é a dimensão intervalar na qual nos remetemos uns aos outros e a nós mesmos preservando as diferenças e construindo um espaço comum na experiência de proximidade e comunidade.

As imagens e as narrativas jornalísticas sobre o crime de gênero não conseguem na maior parte das vezes que o trauma que envolve a morte violenta se transforme em um traumatismo experienciado coletivamente, criando solidariedades através da dor. Em outras palavras, recorrendo ao seu quadro comum de sentidos, o jornalismo não consegue na maior parte das vezes criar um “comum”, ou seja, um espaço vazio no qual damos forma ao “entre nós” e à reciprocidade, um espaço de escuta e de acolhimento de outras existências e temporalidades sem, contudo, estar isento das distinções e das distâncias (Mondzain, 2011). O comum dificilmente emerge via enquadramento midiático, uma vez que ele tende a produzir vítimas cujas vidas exemplificam comportamentos considerados inadequados e condutas condenáveis.

O comum é aqui entendido como o lugar de exposição e aparecimento dos intervalos e das brechas que permitem uma ação comum através da linguagem, de modo a promover não apenas formas de “ser em comum” (que muitas vezes apagam ou incorporam diferenças, suprimindo singularidades), mas formas de “aparecer em comum” (Tassin, 2004). Eis aqui uma questão central: o “comum” de uma comunidade diz do “aparecer” dos sujeitos e de seus rostos na esfera de visibilidade pública, ao mesmo tempo como interlocutores dignos de respeito e estima e como sujeitos cuja vida é estimável e reconhecível como válida. Aparecer é falar, ganhar existência pública como interlocutor: ganhar rosto (Levinas, 1982) e interpelar, num espaço público polêmico e marcado pelo “dissenso” (Rancière, 2004).

⁴ A diferença entre trauma e traumatismo aparece nas reflexões de Didier Fassin (2007, 2014). Segundo ele, o trauma está ligado à emoção associada ao intolerável sofrimento. A memória machucada, traumática reflete a dor que atesta a realidade do acontecimento. O traumatismo está associado a uma memória coletiva de acontecimentos intoleráveis. Assim, o trauma, quando acessa a dor e a conecta um coletivo, produz um o acontecimento potente, o traumatismo. E é o traumatismo que pode, segundo Fassin, possibilitar recursos contra a vitimização ao tornar a vítima protagonista de seus discursos.

Para Rancière (2004), a construção de um comum opõe um espaço consensual a um espaço polêmico: faz aparecer sujeitos e falas que até então não eram contados ou considerados; ela traz à experiência sensível vozes, corpos e testemunhos que não eram vistos como pertencentes ao regime igualitário. A comunidade consensual, ao não registrar essas vozes, corpos e testemunhos como interlocutores, estabelece um dano que deve ser discutido em um espaço público polêmico. “Esse procedimento cria uma comunidade de partilha no duplo sentido do termo: um espaço que pressupõe o compartilhamento da mesma razão, mas também um espaço cuja unidade só existe por meio da divisão” (Rancière, 2004, p. 166).

Enfim, as vítimas no trabalho de Margolles adquirem uma forma de apresentação que se mostra resistente: sofrimentos individuais foram organizados e articulados em uma narrativa complexa, capaz de ser expressa publicamente e de interpelar eticamente os espectadores e demandar atenção, interpelação e escuta. A exposição criada através das fotografias de *La búsqueda* elabora o traumatismo que, de um lado, confere a palavra a quem sofre(u) e apresenta vítimas dotadas de agência (contrapostas à passividade e inação): aptas, em sua vulnerabilidade, a oferecer pistas de seu cotidiano, a recontar vislumbres de suas existências, das violências sofridas e das humilhações, inseguranças e incertezas circundantes. São imagens que questionam a naturalização do “comum” de uma comunidade e dos modos de apreensão sensível e reconhecimento social de sujeitos marginalizados.

PARA UMA POLÍTICA DA IMAGEM: VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE

Ao que mais é preciso recorrer para alertar sobre a violência cotidiana que abate, e mesmo aniquila, milhares de mulheres a cada ano? As obras da artista mexicana Teresa Margolles procuram traçar outro caminho para estabelecer uma relação entre a imagem, a realidade e o olhar. Se não podem ser classificadas como fotografias puramente artísticas, tampouco podem ser enquadradas como fotografia policial ou jornalística. As obras de Margolles propõem imagens fora dos gêneros e entrecruzam criminalística, testemunho, estatística, sociologia, arte. Uma outra perspectiva possível para lidar com o incômodo das obras é atentar para o gesto da artista a partir de uma política da imagem. Partindo da crítica à lógica ocidentalizada de tudo mostrar e tudo ver das imagens que povoam o cotidiano, as imagens de Margolles se propõem percorrer outra via: expor a produção paradoxal da visibilidade como invisibilidade.

Em textos-chave que têm sido usados em muitas discussões sobre a imagem no âmbito das artes e mesmo da comunicação mediatizada (Rancière, 2009, 2010a, 2010b; Didi-Huberman, 2008), indica-se a necessidade de restituir um debate onde a visibilidade seja, antes de tudo, a revelação de maneiras de fazer e de modos de pensar a imagem incluindo aí a produção de sua invisibilidade. Se o acesso às realidades do mundo parece cada vez maior e de modo quase instantâneo, dada a sofisticação dos aparatos tecnológicos de captação e difusão de imagens *online*, por outro lado, ainda se revela muito pouco sobre a condição na qual são vistas. Neste sentido, a proliferação dos gestos de captação do mundo em imagens revelaria sua base paradoxal. Segundo o autor, a

sobre-exposição leva à subexposição. Neste texto, indagamos se não padecem, também, da invisibilidade, as inúmeras violências e mortes de mulheres quando inscritas pela rubrica jornalística, policial ou estatística. Ao contrário desta proliferação de imagens de vítimas que circulam pelos diversos meios e veículos, o trabalho de Margolles se apresenta por parcos materiais do cotidiano. Inverter esta direção do olhar faz com que possamos compreender a distinção entre o regime da representação, aquilo que compõe o conteúdo – a imagem visível – e o regime do dispositivo no qual a imagem está integrada – a imagem dizível – e por onde se movimenta.

Segundo Didi-Huberman (2008), a imagem exige de nós uma ação de equilibristas, uma vez que nos posicionamos, por meio da mirada, entre o espaço ético da implicação e da explicação (crítica, comparação, montagem). Tanto para ele quanto para Rancière (2007) não estaríamos diante das imagens, mas entre elas. Neste caso, estar entre imagens significa tomar uma posição, ter uma perspectiva, enfim, requer uma implicação na imagem pelos movimentos de apropriação, de conhecimento e, simultaneamente, de auto-constituição para nos aproximarmos do Outro.

O modo como Didi-Huberman e Rancière, ambos convocando explicita ou implicitamente Walter Benjamin, caracterizam a operação de montagem realizada no diálogo entre imagens e entre elas e outros elementos textuais pode ajudar a entender o gesto estético-político empreendido por Margolles. Em Didi-Huberman (2012) a montagem permite a emergência de um texto histórico organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente. Permite ainda o questionamento das narrativas dominantes, a produção de outro enunciado que desmonte e interrompa o anterior, num interminável processo de destituição e restituição, permitindo a emergência do diferente. Essa elaboração requer o movimento de “acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, e renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (Didi-Huberman, 2012, p. 99).

Rancière (2012) também ressalta esse caráter dialético da montagem, que aproxima elementos heterogêneos e gera estranhamento, em contraposição ao que ele nomeia de montagem simbólica, a qual teria o efeito de harmonizar e articular imagens de violência e de revolta propondo uma forma de comunidade sensível consensual que se identifica via familiaridade com os elementos expostos. Na montagem simbólica, apesar de também colocar em relação elementos heterogêneos, o espectador se aproxima demais das imagens, identificando-se com elas, tornando-se incapaz de distinguir as falhas, excessos e vazios que configuram o comum de uma comunidade. Já as montagens dialéticas, ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitem um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Nesse caso, a politicidade da montagem estaria menos ligada a uma ativação do *pathos* e da consciência (por intenção do artista), e mais a maneira de conjugar o movimento e o repouso, a voz e o silêncio.

Nas obras de Margolles, mesmo como resto de matéria, suas personagens tomam forma e, reunidas em uma montagem imagética e dialética, apresentam-se para solicitar

uma mirada e uma tomada de posição daquele que olha. Fixadas como imagem, como presença espectral ou fantasmática, elas mostram uma realidade de mundo que persiste, a despeito dos muitos desaparecimentos de suas vidas. “Janete Esparza, Patrícia Iharra, Nancy Navarro...” Cada uma das faces femininas com traços e olhares singulares possui uma história, um nome, uma vida. Contudo, não importa qual tenha sido sua existência particular, todas se reúnem no mesmo fim e comungam, do mesmo modo, o crime de gênero.

As fotografias de Margolles parecem, portanto, prolongar a busca. Porém, procuram agora pelo espectador, e por outro percurso, por outra via de representação que não a midiática, jornalística, mas aquela da poética – e da política – que indica outras formas de expor o outro em sua realidade. Procura nos deslocar do lugar comum das imagens formatadas, enquadradas e homogêneas para provocar outras relações do fazer-ver e do fazer-saber.

Neste ponto, pode-se dizer que as obras de Margolles afrontam diretamente uma lógica midiática responsável pela gestão e produção das (in)visibilidades que assumem certos sujeitos – as mulheres – no mundo contemporâneo, especialmente nas tantas cidades pelas quais se replicariam outras Juárez. *La Busqueda* incita a imaginar a vida e a morte dessas mulheres a partir dos fragmentos e lampejos das imagens como uma espécie de sobreviventes.

Imaginar exige de nós uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência, nem o ícone do horror, nem o simples documento. Uma simples imagem: inadequada, mas necessária; inexata, mas verdadeira. A imagem é aqui o olho da história: sua tenaz vocação a tornar visível. Mas também ela está no olho da história: em uma zona local, em um momento de suspense visual, como no olho de um ciclone. (Didi-Huberman, 2003, p. 56)

Uma imagem sobrevivente é aquela que, segundo Didi-Huberman (2008, 2011), se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento dos holofotes que, impondo um imperativo radical de publicidade, imprimem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência da afetação.

Assim, são diferentes tipos de relações que definem as imagens, aquelas que se estabelecem dentro e fora do âmbito artístico, que pré-configuram enunciados, que montam e desmontam relações entre o visível e o invisível, o dizível e o silenciável. Como afirma Rancière, “a imagem não é simplesmente o visível. É o dispositivo por meio do qual esse visível é capturado” (2007, p. 199) e os modos de sua captura.

A representação não é o ato de produzir uma forma visível, é sim o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito.

(...) É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz. (Rancière, 2010a, p. 139)

É aqui que a visibilidade se constitui uma questão política. A política das imagens está ligada ao modo como, nas imagens, operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constringer o aparecer, a exposição dos sujeitos, além de construir regulações para a distância do espectador. Importante ressaltar que as instalações de Margolles questionam a ausência de distância entre os cartazes e os cidadãos, entre as imagens fotojornalísticas e o lugar do espectador, promovendo uma forma de violência que mistura espaços e corpos a ponto de apagar qualquer possibilidade de estranhamento e de emergência da diferença.

O problema não é saber se se deve ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Antes, diz respeito à construção da vítima como elemento de uma certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. (Rancière, 2010b, p. 144)

Para Rancière (2006), a política da estética se define sempre por certa desterritorialização e reorganização de temporalidades e formas perceptivas dadas. Assim, uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como o tecido significante do sensível se encontra perturbado, a ponto de fazer com que indivíduos, palavras e objetos não possam mais ser inseridos no quadro sensível definido por uma rede de significações, nem encontrem mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam (Marques, 2014).

Ao colocar em evidência o entrelaçamento do documento e da escritura artística que modula a visibilidade e seu correlato ativo – a invisibilidade – das mulheres desaparecidas e assassinadas de Juárez, Margolles problematiza o gesto de tornar visível reivindicado por Rancière (2009). As fotografias manejadas em *La búsqueda* e *Pesquisas* não se colocam para compor mais um discurso sobre o femicídio, mas para resgatar as vidas desaparecidas destas mulheres dos inúmeros registros que se avolumam diariamente e enchem as mesas de delegacias ou as páginas dos jornais. A artista procura, enfim, prolongar a busca passando pela interrogação das condições de silenciamento e (in)visibilidade destas tantas mortes e desaparecimentos.

Nos espaços midiáticos de aparência, aqueles que permanecem sem face, ou cujas faces são apresentadas como símbolos de inferioridade ou inumanidade, geralmente não são dignos de reconhecimento. O que há é certa violência na moldura do que é mostrado, pois certas vidas e certas mortes permanecem não representadas ou representadas de forma a efetivar sua captura pelo esforço maquínico de realizar o apagamento e a desaparecimento por meio da própria representação.

No que se segue, tentaremos evidenciar que estas fotografias não se resumem à exemplaridade, não se restringem ao caráter ilustrativo ou sequer se limitam a oferecer

uma face humana às inúmeras mulheres desaparecidas e/ou assassinadas de Juarez; antes, constituem um “rosto” (Levinas, 1982; Souza & Marques, 2016; Biondi & Marques, 2016).

O ERGUER-SE DO ROSTO NA FOTOGRAFIA

Os rostos acinzentados e esmaecidos nas fotografias coletadas por Margolles lembram o que Didi-Huberman (2014) nomeia como “grisalha”, ou seja, a cor dos seres e das coisas que, com o passar do tempo, vão perdendo suas cores. Todavia, ele salienta que imagens em grisalha não nos apresentam nada de neutro, estável ou estritamente definido: trata-se da junção de um momento e de um movimento do tempo que passa e, ao passar, pulveriza (deposita poeira e destrói) a cor das coisas. Essa ação e poder que o tempo possui de descolorir as fotografias constitui um “meio do caminho” entre a visibilidade e a invisibilidade, “um ponto cinzento entre o que muda e o que morre” (Didi-Huberman, 2014, p.7). As imagens grisalhas de Margolles apresentam uma latência: a descoloração revela tanto uma ausência, um menos-ser e um não-poder, quanto uma potência associada à “carne da cor”.

A grisalha é a representação cromática da distância temporal e sensorial. Ela “consiste em oferecer, numa mesma atmosfera de descoloração, a distância e a potência, a perda das coisas e a carne das coisas, a sua latência fenomenal” (Didi-Huberman, 2014, p.17). A matéria de apagamento presente nas fotografias das mulheres desaparecidas aqui analisadas possui a potência de reavivar seus corpos, uma vez que “uma figura cinzenta nada tem de morte, já que pode ser agitada por um ritmo, uma pulsação, um movimento de inspiração-expiração ou de sístole-diástole” (Didi-Huberman, 2014, p.19).

Levinas (1982) aposta na definição do rosto como expressão da vulnerabilidade do existente, como uma demanda ética endereçada ao outro, descrevendo sua manifestação (chamada pelo autor de “aparição”) como um tipo de experiência reveladora da presença viva e da pura comunicação de um ente que se torna acessível, mas não se entrega. Assim, o rosto não se configura só como o que é ofertado à visão, mas é, sobretudo, como a manifestação de uma voz, de um clamor que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se dirige a nós.

Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. (...) A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. (Levinas, 1982, p. 77)

O rosto, segundo Levinas (1982), nem sempre se deixa capturar por meio de conceitos ou imagens; o que dá acesso ao mundo do outro não é passível de ser escrutinado, mas resiste infinitamente aos esforços de aproximação e apropriação. Em uma abordagem singular, Levinas revela o rosto como uma potência de contato com a alteridade, uma dimensão ética que requer o acolhimento do outro. O conceito de rosto marca uma relação de abertura para o outro, uma forma de diálogo em que um não possui o outro, nem tampouco se reconhece nele. O rosto expressa o fato de que o outro não é uma

variação do eu e, por isso, não pode ser capturado ou assimilado por conceitos. Ele pode nos colocar diante de um outro que interpela, que sofre, que deseja e que nos convida a nos afastarmos de nós mesmos.

O rosto não é uma mera imagem representativa do sujeito, pelo contrário, deseja mostrar sua aparição: por isso ele afirma que o rosto possui uma visibilidade que só é apreendida pelo olhar (um olhar à escuta), na qual o outro que me olha é aquele que me revela. Deste modo, o olhar é parte integrante da manifestação e aparição de outrem. A emergência do rosto como imagem fixa nas fotografias nos convida a perscrutar, a olhar o rosto e o corpo do outro, revela a imagem como importante suporte de acesso ao outro e à sua aparência (Biondi & Marques, 2016)⁵.

Se somos interpelados pelo outro que nos fala, o rosto surge como verbo, como evento de palavra, como a comunicação possível que permite uma prática específica de configuração de um mundo comum, um mundo polêmico, fruto do esforço de dar forma às identidades e às alteridades. Segundo Giorgio Agamben (2000, p. 94), “compreender a verdade do rosto significa tomar não a semelhança, mas a simultaneidade dos semblantes, a inquieta potência que os mantêm juntos e os reúne em comum”. Por isso, imagens do rosto podem ser pensadas como o lugar do outro que se transforma na promessa do meu próprio lugar assumindo caráter estético, ético e político. Argumentamos que estas fotografias constroem uma forma de experiência ética com o outro – e não simplesmente apresentam uma face como se fosse rosto – o que se expõe é o gesto operativo da arte, a ficção criadora, enfim, “o gesto que desenha um espaço comum” (Rancière, 2010b, p. 22).

O rosto é o que alude à responsabilidade dos homens perante o sofrimento de seus semelhantes, é uma espécie de interpelação ética dirigida a nós: somos intimados a uma resposta, ao acolhimento de outrem, totalmente distinto de mim. Perante o rosto, somos afetados em nossos projetos e a legítima defesa é para sempre atravessada pelo imperativo “não matarás”, enunciado pelo rosto.

Assim, as obras de Margolles respondem à interpelação dos rostos que convocam a partir das faces esmaecidas nas fotografias: imaginar apesar de tudo, não esquecer nem compactuar com o horror e a violência, mas responder ao rosto que se ergue dos cartazes e das fotografias. Margolles cria uma paisagem audiovisual na qual ecoa um agônico grito silencioso. O dizer do rosto nos apresenta uma dimensão sensível que não pode ser encampada totalmente pelo visível.

Contemplar o rosto numa imagem ou o rosto da imagem significa estabelecer com ela uma relação ética, uma relação de implicação, afetação e interpelação que nos torna disponíveis à escuta, ao diálogo e à reciprocidade, instaurando uma via de acolhida e hospitalidade do outro, sem reduzi-lo. Esse equilíbrio entre a aproximação (abertura) e o distanciamento é o que configura a condição de possibilidade de toda e qualquer forma de comunicação, de constituição de comunidades sensíveis.

⁵ Uma discussão mais atenta sobre o conceito de rosto em Levinas em perspectiva com imagens fotográficas de vítimas se apresenta em outro artigo (Biondi & Marques, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar a questão conflituosa entre singularidade e estereotipagem dos rostos que emergem na fotografia artística e naquela midiática, jornalística, consideramos interessante refletir algumas considerações que Didi-Huberman (2011, p. 67) tece acerca dos chamados “povos sem rosto”. Segundo o autor, “povo sem rosto constitui a classe oprimida, exposta a desaparecer ou a ser subexposta nas representações consensuais da história” (Didi-Huberman, 2011, p. 67). Neste texto buscamos, através da análise das imagens selecionadas, indicar os elementos capazes de apontar para um tipo de resistência às formas de vida prontas, ao apagamento e desaparecimento dos sujeitos em narrativas que apenas encaixam os indivíduos em molduras discursivas previamente arquitetadas, que capturam seus gestos, rotinas e corpos em operações consensuais, constrangimentos e submissões de toda ordem.

No movimento e gesto políticos de exposição ligados a uma nova forma de aparecer, trazida pelas obras de Margolles, os indivíduos se transformam em sujeitos dotados de rosto, tal qual o entende Levinas, capazes de desenvolver capacidades enunciativas e demonstrativas de reconfigurar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos. As imagens de Margolles convidam à aproximação ao outro, ao mesmo tempo em que assegura uma separação: se ela “produz uma ligação entre sujeitos separados, entre sujeitos da desligação, ela assegura a distância que os separa, preservando-os de qualquer fusão identificadora ou massificante” (Mondzain, 2011, p. 124). A partir da noção de rosto, que não é propriamente a face humana, mas um vestígio da presença de um Outro, por mais que esteja próximo, mantém-se à distância. Por isso, ele é comunicação e linguagem, aparição e desaparecimento, possibilidade de alcançar o Outro em sua infinitude (Souza & Marques, 2016).

A vida residual das mulheres apresentadas no trabalho de Margolles inquirir a condição de vulnerabilidade e de precariedade através de mecanismos de controle e subexposição que, em geral, conduz à desaparecimento social, à impessoalidade e à desumanização. Podemos dizer que através do que através do questionamento persistente das fotografias de Margolles uma micropolítica da resistência pode finalmente aparecer, reinventando os regimes de enunciação na imagem, através da imagem. A perda do rosto se configura pelo processo de enquadramento institucional, discursivo e social que dificulta a escuta do clamor do outro e, assim, a produção da responsabilidade ética sobre esse outro fragilizado e brutalizado.

Por meio das fotografias das faces dessas mulheres, Margolles busca, ao contrário, conferir-lhes um rosto, onde a dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o rosto. Ela nos apresenta uma exposição de mulheres anônimas, acolhendo-as e acolhendo os sons de seu sofrimento via escuta e captura das suas faces. É claro que uma fotografia não devolve a palavra ao sujeito fotografado. Como ressalta Didi-Huberman (2012, p. 43), as imagens não restituem o nome próprio às pessoas cujos rostos estão expostos. Seu intuito é outro; trata-se de erguer os rostos, sustentá-los, dar-lhes o poder de *faire face*. E isso, a nosso ver, já significa expô-los na dimensão de uma possibilidade de palavra e de escuta. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2000). *The face*. In G. Agamben, *Means without end: notes on politics* (pp. 91-200). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Biondi, A. & Marques, A. (2016). Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas. *Galáxia*, 33, 145-157.
- Biroli, F. (2016). Autonomia, preferências e assimetria de recursos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, 31(90), 39-57.
- Blay, E. (2008). *Assassinato de Mulheres e Direitos Humanos*. São Paulo: Editora 34.
- Butler, J.; Gambetti, Z. & Sabsay, L. (2016). *Vulnerability in resistance*. Duke: Duke University Press.
- Butler, J. (2006). *Vida precária. El poder del duelo y da violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Contemporânea Revista de Sociologia da UFSCar*, 1, 13-33.
- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Carcedo, A. (2010). *No olvidamos ni aceptamos: Femicidio en Centroamérica 2000-2006*. San Jose: CEFEMINA Asociación Centro Feminista de Información y Acción. Retirado de http://www.sidocfeminista.org/images/books/13189/13189_00.pdf
- Caldeira, B. (2017). *Entre assassinatos em série e uma série de assassinatos: o tecer da intriga nas construções narrativas de mulheres mortas e seus agressores nas páginas de dois impressos mineiros*. Dissertação de Mestrado, UFMG-FAFICH, Brasil.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In A. Jaar (Ed.), *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants: L’Oeil de l’Histoire*, 4. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM + IHA.
- Fassin, D.; Rechtman, R. (2007). *L’Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Paris: Flammarion.
- Fassin, D. (2014). Del’invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes. Genèse et transformation d’une condition morale, Vingtième Siècle. *Revue d’histoire*, 123, 161-171.
- Levinas, E. (1999). *Alterity and transcendence*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Levinas, E. (1982). *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Levinas, E. (2011). *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Marques, Â. (2014). Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos Fotográficos*, 10, 61-86.
- Mondzain, M.-J. (2009). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.

- Mondzain, M.-J. (2011). Nada Tudo Qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In R. Silva & L. Nazaré (Eds.), *A república por vir. Arte, política e pensamento para o século XXI* (pp. 103-138). Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Picado, J.B. (2014). *O olho suspenso do noventa: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro.
- Pignotti, D. (2012, 23 de setembro). Cidade Juarez: um retrato da violência sem fim no México. *Carta Maior*. Retirado de <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Cidade-Juarez-um-retrato-da-violencia-sem-fim-no-Mexico/6/25968#>
- Rancière, J. (2004). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2006). Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, 1(19), 141-164.
- Rancière, J. (2007). Le travail de l'image. *Multitudes*, 28, 195-210.
- Rancière, J. (2009). Política de Pedro Costa. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem Mil Cigarros – os filmes de Pedro Costa* (pp. 53-63). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010a). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010b). A estética como política. *Revista Devires*, 7(2), 14-36.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Russell, D. & Harmes, R. (2001). Defining femicide and related concepts. In D. Russel & R. Harmes (Eds.), *Femicide in Global Perspective* (pp. 12-28). Nova Iorque: Teacher's College Press.
- Souza, F. C. V. & Marques, A. (2016). Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*, 4, 17-27.
- Tassin, E. (2004). La question de l'apparence. In F. Collin (Ed.), *Politique et Pensée: Colloque Hannah Arendt* (pp. 69-94). Paris: Éditions Payot & Rivages.

FINANCIAMENTO

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ângela Cristina Salgueiro Marques é Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação Social pela UFMG e pós-doutorado em Ciências da Informação e Comunicação pela Université Stendhal, Grenoble III, França. Seus atuais interesses de pesquisa estão voltados para a interseção entre a Comunicação, a Política e a Estética; entre a Comunicação e a Cultura, e entre a Comunicação e processos políticos, privilegiando os devires minoritários, as resistências e as insurgências cotidianas.

E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Rua Castelo de Avis, 193, apto.201, Bairro Castelo. Cep: 31330-110. Belo Horizonte, MG, Brasil

Angie Gomes Biondi é Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Doutora em Comunicação Social pela UFMG e pós-doutorado pela Université du Québec à Montréal, Canadá. Seus interesses de pesquisa abrangem os processos sociais e comunicacionais que envolvem corpo, imagem e sociabilidade articulados à reflexão sobre as políticas de visibilidade e formas de subjetivação contemporâneas.

E-mail: angiebiondina@gmail.com

Travessa Rafael Francisco Greca, 151, apto.153 B. Água Verde. Cep: 80.620-150. Curitiba – Paraná, Brasil

* **Submetido: 31-07-2017**

* **Aceite: 05-11-2017**

THE (IN)VISIBILITY OF THE FACELESS WOMEN: ETHICS AND POLITICS ON THE PHOTOGRAPHIC IMAGES BY TERESA MARGOLLES

Ângela Marques & Angie Biondi

ABSTRACT

In the opposite side of these moralizing pictures produced by traditional journalistic and photojournalistic narratives, the Mexican artist Teresa Margolles creates art works that disclose the vulnerable condition of women in the brutality of serial murders in order to connect individual suffering to a collective ethics of responsibility. In this text, the analytical work focuses on two of Margolles recent art works: *La búsqueda* (2014) and *Pesquisas* (2016). Taking the concepts of vulnerability and precariousness (Butler, 2006; Butler et al., 2016), we argue that the relation between violence and gender in Margolles's art work is presented as resistance addressing a common as polemical public space (Rancière, 2004), and giving place to the possibility of an interpellation scene (Butler, 2015). We also consider that this photographic work, which articulates individual sufferings in a complex narrative capable to invite spectators to a careful and reflexive contemplation, give rise to a political and aesthetical gesture that can be related to a politics of the images as it is argued by Jacques Rancière (2010b) and Georges Didi-Huberman (2012). The political and aesthetical dynamics crossing Margolles photographs is also related to the ethical responsibility voiced by Emmanuel Levinas (1982) concept of face.

KEYWORDS

Femicide; image; vulnerability; politics of aesthetics; face

RESUMO

Na contramão dos quadros morais produzidos pelos discursos fotojornalísticos tradicionais e pela cobertura mediática dos casos de femicídio no cotidiano, a artista mexicana Teresa Margolles cria obras onde a brutalidade de assassinatos em série conecta o sofrimento individual a uma responsabilidade ética coletiva. Neste texto, analisaremos as construções fotográficas de duas obras recentes da artista mexicana: *La búsqueda* (2014) e *Pesquisas* (2016). A partir das noções de vulnerabilidade e de precariedade (Butler, 2006; Butler et al., 2016), argumentamos que a relação entre violência e gênero no trabalho de Margolles é apresentada sob a forma da resistência, dirigindo-se a um comum enquanto espaço público polêmico (Rancière, 2004), e instaurando a possibilidade de uma cena de interpeção (Butler, 2015). Consideramos ainda que estas obras, onde os sofrimentos individuais foram articulados em uma narrativa complexa, passíveis de interpelar os espectadores, compõem um gesto estético-político, que se acorda com a política das imagens reivindicada por pensadores como Jacques Rancière (2010b) e Georges Didi-Huberman (2012). A dinâmica política e estética que atravessa as fotografias de Margolles é relacionada ainda com a responsabilidade ética implícita na noção de rosto em Emmanuel Levinas (1982).

PALAVRAS-CHAVE

Femicídio; imagem; vulnerabilidade; política da estética; rosto

INTRODUCTION

It would be a mistake to think that it is only a question of finding the true and fair image for a certain reality to be transmitted. Reality is not transmitted by what an image represents, but by the challenge that reality itself constitutes for representation. (Butler, 2006, p. 182)

According to Ana Carcedo (2010, p. 28), in a major survey on femicide in Central America, violence against women in Juarez (Chihuahua State, Mexico) presents two types of messages: a vertical one, in which perpetrators reiterate male domination over the life or death of local women; and a horizontal one, where men use femicide as a strategy to demarcate territories of power (and business). The latter is very evident in the numerous recorded cases of female aggression and death as a form of revenge against rival groups. Both reiterate female subordination.

The research also points out how women in Juarez are exposed to a complex web of violent agents, including institutionalized spaces (State, family, police and media) and parallel powers such as trafficking and armed militias. There is a continuous process of violence against women that is not limited to isolated cases, crimes of passion or proximity. It is striking that femicide is reported by the newspapers in order to particularize the crimes, as if there was no relationship between them. In addition, the voices that report them are always male (police officers, journalists, investigative agents, etc.), and end up reinforcing the justifications presented by the aggressors, even though they have reservations about the brutality of the acts committed.

Caldeira (2017) emphasizes how the murdering of women gains visibility in the newspapers, that victim and aggressor appear in sealed places, without an effort from the journalistic text to register the specificities of their relations. As a result, deaths are individualized and the narratives reinforce stereotypes that blame women and obscure the responsibility of perpetrators. According to the author, women are forced to foresee their own murder and move away from the aggressor, but journalism does not ask if that woman was able to leave the relationship. That is, there is almost no reflection on the conditions in which the choices and actions of these women are defined and thus there is the erasure of asymmetries of power, inequalities and injustices of all kinds. There are no inquiries about the material and symbolic resources available in the process in which women make themselves the subjects of their lives (Blay, 2008). Such resources would enable women to exercise autonomy, to define life projects even if one considers the constraints of power, economic, social, and historical limitations and the asymmetries that limit (and thus define) the possibilities of action and the action of these women victims of violence in concert with other individuals (Biroli, 2016).

It is within this context of constraints and limitations that the women of Juarez make choices, elaborate, experience ways of life that result from a mixture between what they want and what they can and should be doing. Nor can we forget that criminal life is also defined as a possibility for the women of Juarez¹.

¹ In Juarez crime intertwines "drug dealers, guns and people, money launderers, bodyguards, gunmen and the new muses of an exhibitionist fight: the gunslingers. To become a famous killer like *La Guera Loca*, accused of dozens of murders and

In this sense, what Blay (2008), Carcedo (2010) and Caldeira (2017) point out is that journalism and its narratives construct a collective memory of the deaths of women: they produce a collective wound from an individual wound, but this memory often results in new death and silencing of women, since the particularized murder almost reiterates the blame on the woman alone. It is possible to argue that this is a paradoxical process of invisibility that comes into being through visibility. The preferential media framing employed in the conversion of those deaths into narratives is composed by shared hierarchical collective values that define the potential social esteem addressed to aggressors and victims. This common horizon serves as a background stage to the elaboration of recognition or devaluation criteria used to establish which subjects and ways of life are to be positively judged (Butler, 2011). In such a process invisibility has little to do with physical absence, for what matters is individuals' social and communicative inexistence. Murdered women do not speak because their voices are not heard: they do not call other people into account; they are not answered and are not recognized as morally worth of dignity. The inexistence of these women as positively valued interlocutors and the destitution of their authority and moral legitimacy to be part of a public dialogue are the two main traces of their social invisibility and ostracism.

Contrary to the silencing produced by the traditional journalistic and photojournalistic discourse (which often becomes an accomplice and agent of violence - see Picado, 2014), Mexican artist Teresa Margolles has created an installation art panel that reveals the brutality of serial killings of women where it's not the singular and reported suffering that counts, but the value of the trauma that accompanies the events and victims that these events will allow to qualify itself.

In *La búsqueda* (2014) and *Pesquisas* (2016), whose images are the object of reflection in this text, the artist presents large panels formed by glass plates on a black background with posters that search for information on missing women in the city of Juarez, In Mexico. She does not present any news, documents or records on the whereabouts of these women, but makes the installation a kind of obituary of femicide².

Starting from this contrast between the traditional journalistic discourse and the works of *La búsqueda* (2014) and *Pesquisas* (2016) by the Mexican artist Teresa Margolles, this article takes as its red line three dimensions of the relation between visibility and invisibility that are explored in its main sections: a) the tension between silence and speech as an origin of "vulnerabilities" and "precariousness" of the subjects as interlocutors worthy of consideration and careful listen in a "scene of interpellation" (Butler, 2015); b); the tension between sensible³ and visible, and between aesthetics and politics

filmed while beheading a victim, is what some poor and fearful girls dream of when they initially enlist as "messengers", the lower echelon in the criminal pyramid, from where they can rise to positions, until they become "bobcats" and "condors." They are said to kill more coldly than their male counterparts, who are more professional and not driven by any erotic drive they would have: what motivates them is solely the goal of making money and climbing the mafia structure" (Pignotti, 2012).

² The Center for Research and Higher Studies in Social Anthropology (CIESAS) in Mexico has investigated femicide in Ciudad Juarez since 1998. Since then, the Center has denounced the high rates of violence against women in the city, reiterating the peculiar brutality of the cases recorded.

³ We consider that the sensible can not be reduced to the visible, for the sensible is what establishes the unequal division of recognition and consideration among subjects. Therefore is not possible to see or to unregister the sensible even if it

that characterizes the possibilities of resistance in photographic images and that will be mainly approached following the thought of Jacques Rancière and Didi-Huberman; c) the tension between the human face and the Levinasian's face which is comprehended as an agonistic clamor of suffering, as a speech that interpellates and calls to the ethical responsibility (Levinas, 1982; Agamben, 2000, Biondi & Marques, 2016).

BETWEEN IMAGES: LA BUSQUEDA AND PESQUISAS

The work of Teresa Margolles, in some way, always dialogues with death, more specifically, with the material vestiges that comprise it: a piece of the tongue of a murdered drug user (*Lengua*, 2000), the fragment of a wall studded of bullets by the war of traffic (*Frontera*, 2010), the remains of the water used to wash corpses (*En el Aire*, 2003), among others. In *La búsqueda* (2014), Margolles is interested in the traces related to the disappearance of women victims of murder: in transporting the remains of posters to the exhibition room of a museum, she emphasizes the effect of time and urban interventions on these pieces, ensuring the creation of a memory from the vestiges.



articulates social and media framings, norms and codes that organize and control collective life. We take for granted the fact that the politics of aesthetics (Rancière, 2012) is intrinsically linked to the way in that semantic and imagedic operations creates regimes of visibility capable to regulate and constraint the "appearance" of political subjects. The politics of aesthetics can furthermore regulate the distance between spectators and art works in order to avoid a confuse continuum that keep away every possibility to recognize alterity and unfamiliarity.



Figure 1: *Pesquisas*, Teresa Margolles, 2016, Exhibition *Mundos*, Musée d'Art Contemporain de Montréal, March, 2017
Credits: Photography by Angie Biondi

The posters that integrate the installation are so common that they become part of the city's landscape, diluting themselves in the architecture and becoming naturalized by the look. The people who passed through them should rarely reflect on the fate of the women they look for: their faces disappear and, from a memory, they become an ornament on the walls of Juarez; from a search to the forgetting and erasing of their stories.

In the set pieces it is possible to see the photographs of the victims, all dated in a recent period to the exhibition. The windows that make up the panels come from the windows of the city's shops where various requests and appeals for any information about the disappearance of these women were placed.

Faced with the notorious reality of violence against women registered in the Mexican city, it does not seem necessary to present any more news or statistical data that indicate death as the greatest probability of these disappearances. The documented existence of these young women is seen only in the poster photographs, affixed to these pieces of paper already worn out by time, dirty, some scrawled, others crushed by excess glue, torn and dividing glass space with innumerable other posters and all kinds of pamphlets.

As the visitor crosses the corridor with the feeling of being watched by the numerous glimpses that remain of these faces, he hears the reproduction of the audio of a train as if passing through a street, until it disappears down the corridor, intensifying even more the presence of that piece of real space of the city. The feeling of morbidity is growing and provocative.

These same materials were used by the artist to compose another work, essentially photographic. *Pesquisas*, from 2016, is composed of the same images taken from the posters of the “disappeared” women. In this work, Margolles enlarges the faces of the women whose pictures had been used to make the *La Busca* prints and, with them, composes large murals with about 30 photographs (Figure 1).

The large format and layout of the long-panel photos in the corridors of the gallery emphasize the magnified dimensions of these faces, ascribes magnitude to the biography of each of the victims, although expressed there by a few traces and traces. It is a great glimpse of these women who seek the looks of so many others who walk among the corridors. It is not Margolles who inquires or questions, but the eyes of those faces and lives there that we know, already gone and victimized.

TOWARDS A SPACE OF INTERPELLATION: BETWEEN PRECARIOUSNESS AND VULNERABILITY

In this article, we argue that the central relationship between violence and gender in Teresa Margolles’ photographs is not confined to the results of an aggression, to offer a battered face, a bullet and misshapen body, or to prove, by bruising and bleeding, that violence would legitimize a place for women as victims in the way journalism, among other media regimes, do. The enunciative gesture, both poetic and political, in Margolles’ photographs is not restricted to making and sharing a record, but also seeks to promote an interpellation and to open a polemic space, provoking a rupture with the conformations of the discursive pictures about the image of a victim, occupied here by women who disappeared and were murdered in the city of Juarez, known for its high rates of femicide since the 1990s.

In our view, when we are concerned not only with describing how representation is constituted in an image, but also investigating the social, historical, cultural relations and ideologies that perpetuate such representation, we come to inquire about how some tacit norms operate to make certain subjects recognizable and make others decidedly harder to recognize. The problem when addressing the relationship between violence and gender, according to Butler “is not only knowing how to include more people in existing norms, but considering how existing norms attribute recognition in a differentiated way” (2015, p.20). In this dependence would be conjugated the conditions of precariousness and vulnerability.

In this case, it is possible to observe that the precariousness of life can manifest itself mainly in the way spaces of appearance, often marked by images and mediatic contexts, producing different ways of distributing vulnerability, causing some populations and groups to be more subject to violence than others. In these spaces of appearance, those who remain without face, or whose faces are presented as symbols of inferiority, subordination, are generally not considered worthy of recognition.

Butler states that “if recognition characterizes an act, a practice or even a scene between subjects, then the condition of being recognized characterizes the more general conditions that prepare or shape a subject for recognition” (2015, p. 19). Thus, it is

extremely important to know the terms, conventions and general norms that act in the production of framings in order to shape an individual into a recognizable subject.

We know, according to Butler (2006, 2011), that vulnerability and precariousness are interdependent, but there are both conceptual and pragmatic differences in their meanings. Vulnerability is often associated with victimization or an inability to act. It is important to look at how vulnerability and protection discourses label individuals and groups as vulnerable and whether this leads to discrimination, stereotyping and undesirable paternalistic interventions. In that sense, a person can be considered vulnerable in that he/she is not in a position to prevent occurrences that would undermine what he/she thinks is important to him/her.

Vulnerability, for Butler (2006), connects to a question of effective control, or the balance between one's power to conduct one's life and the forces influencing it. The conditions in which people make choices and make decisions, the contexts and asymmetries of power that permeate them, as well as the tactics to link with the constraints and barriers are essential to understand vulnerability not as an innate biological condition or as a "lack", a neglect and annulment of individual and collective agency, but as an opening to the negotiated construction of oneself and of life projects. How people develop projects and objectives, identifying, anticipating and confronting oppressive forces puts vulnerability in touch with the notions of autonomy and resistance.

In this respect, Butler et al. (2016) emphasizes a definition of vulnerability far from a subjective disposition or characteristic, or even an existential condition. For the authors, vulnerability names a set of relationships with a field of objects, forces, vital processes, institutions and beings that affect us and affect us in some way. The vulnerability thus understood is between our passibility (we are affected) and our agency capacity. Faced with the relationships that shape vulnerability, we have different modalities and degrees of passibility and response, which operate together, implying our political body.

In Margolles photographs, women are social individuals conditioned by their double condition. Their physical vulnerability – declared, denounced – would also reveal the vulnerability of the subject, of women, who seek to assert themselves, even as victims, legitimate and recognized, in the eyes of the other. Their faces and their lives are placed in these photographic works in order to function as a summons, a call, an appeal to their existence and condition. The vulnerability of the subject and the image is urgent when looking. At the same time, their condition is precarious since their lives don't belong to them. According to Butler, "precarious life is the condition of existing under a condition politically induced, in which certain populations suffer with deficient social and economic nets of support and remain differently exposed to violence, violations and death" (2015, p. 46).

Therefore, in our view, Margolles' pictures seek to perceive modes of vulnerability that inform ways of resistance, questioning frameworks that refuse forms of political agency developed in conditions of harshness by women victims of violence. It transforms vulnerability into deliberate exposure to the power and strangeness of the spectator in order to build political resistance as a bodily act. Here, vulnerability meets precariousness,

since it is the condition of vulnerability that reminds us (and vice versa), according to Butler (2011), that we are all precarious subjects, since we depend on other anonymous ones to be apprehended, considered recognized. We are vulnerable and therefore we are precarious. This interdependence would be the condition of precariousness and vulnerability conjugated, especially when it is attributed to the crimes of gender.

Thus, if journalism tends to reveal individual and localized traumas in order to explore an emotional impact on the readers, we can say that Margolles, on the other hand, is interested in the traumatism⁴ that connect individual suffering to the common thread, to the possibility, with their work, of building a statement and establish the possibility of a “scene of interpellation” (Butler, 2015) for these women. The enunciation game that emerges in this scene presents the moral and visible forces that act in the discursive production of the subject engaged with others, i.e. the “ensemble of norms and rules that a subject has to negotiate in a vital and reflexive manner” (Butler, 2015, p. 21). The scene of interpellation is the intervening dimension in which we address each other preserving differences and building a common space by the proximity experience of community.

Journalistic images and narratives about gender crime often fail to transform the trauma that evolves violent death into a collectively experienced trauma, creating solidarity through pain. In other words, by using their background of shared senses, journalism often fails to create a “common thread”, that is an empty space in which we perform reciprocity by carefully listen and welcoming alterity without effacing distances and differences (Mondzain, 2011). The common rarely emerges in media framing as it tends to produce victims whose lives exemplify behaviors considered inadequate and with condemnable behaviors.

The common is by us conceived as the space of exposition and appearance of the gaps and intervals that rend possible a collective action by language use. This language act promotes not only ways of “being in common” (which frequently effaces or suppress differences and singularities), but also ways of “appear in common” (Tassin, 2004). Here is a central question: the “common” of a community refers to the subjects “appearance” and to their faces’ emergence on the sphere of public visibility both as moral valid interlocutors and as subjects that live a life judged as worthy of respect and esteem. Appear is to talk, to gain public existence as interlocutor, to have a face (Levinas, 1982) and to be able of interpellate the others, in a polemical public space drawn by the dissent (Rancière, 2004).

According to Rancière (2004), the creation of a common opposes a consensual space and a polemical space: it gives visibility to subjects and speeches that were not considered or listened. It is a process that bring into being the sensible experience of

⁴ The difference between trauma and traumatism appears in the reflections of Didier Fassin (2007, 2014). According to him, the trauma is linked to the emotion associated with intolerable suffering. The hurt, traumatic memory reflects the pain that attests to the reality of the event. Traumatism is associated with a collective memory of intolerable events and images. Thus trauma, when it accesses pain and connects it to a collective, produces a potent event, the traumatism. And it is the traumatism that, according to Fassin, can provide resources against victimization by making the victim the protagonist of its own speeches.

voices, bodies and testimonies that were not comprehended as part of the egalitarian regime. Consensual community establish a wrong that must be treated in a polemical public space when resist to register those voices, testimonies and bodies as potential interlocutors. “This procedure creates a community of division in the two senses of the term: a space that presupposes the sharing of the same reason, but also a space which integrity only exists by the means of a division” (Rancière, 2004, p. 166).

In conclusion, the victims in Margolles’ work acquire a resilient presentation and “appearance”: individual sufferings were organized and articulated in a complex narrative, capable of being expressed publicly and ethically challenging viewers and demanding their attention, interpretation, and listening. The enunciation scene that she created through the photographs of *La búsqueda* elaborates the traumatism that, on the one hand, confers the word (the images in the installation have a “voice”) to those who suffer (suffered) and presents victims with agency (opposed to passivity and inaction): they are able, in their vulnerability, to offer clues of their daily life, to recount glimpses of their existences, the violence suffered and the humiliations, insecurities and uncertainties surrounding them. There are images that put into question the naturalized perception of the “common” of a community and the ways of sensible apprehension and social recognition of marginalized subjects.

TOWARDS A POLITICS OF IMAGE: VISIBILITY AND INVISIBILITY

What else needs to be done to warn about the daily violence that slaughters, even annihilates, thousands of women every year? The works of the Mexican artist Teresa Margolles seek to trace another way to establish a relation between the image, the reality and the look. If they cannot be classified as purely artistic photographs, they cannot be classified as police or journalistic photographs either. The works of Margolles propose images outside the genres and intersect criminalistics, testimony, statistics, sociology, art. Another possible way to deal with the provocation of the works is to look at the gesture of the artist according to a politics of the image. From the critique of the Westernized logic of everything to show and to see everything from the images that populate everyday life, the images of Margolles at stake here propose to go another way: exposing the paradoxical production of visibility as invisibility.

In key texts that have been used in many discussions about image within the arts and even mediated communication (Rancière, 2009, 2010; Didi-Huberman, 2008), it is often mentioned the need to restore a debate where visibility is first and foremost the revelation of ways of doing and ways of thinking the image, including the production of its invisibility. If an access to the realities of the world seems to us increasingly and almost instantaneously, given the sophistication of the technological devices of online image capture and diffusion, on the other hand very little is revealed about the condition in which they are seen. In this sense, the proliferation of gestures to capture the world in images would reveal its paradoxical basis: overexposure leads to underexposure. In this text, we ask whether the innumerable violence and deaths of women, when registered by

the journalistic, police or statistical headings, are not also suffering from invisibility. In the opposite side of the proliferation of images of victims that circulate across diverse media vehicles, the art work of Margolles is made of ordinary materials of quotidian life. To make this detour of the regard allows us to understand the distinction between the representative regime – which configures the content of a visible image –, and the aesthetic regime in which the image will be integrated (the sayable image) and where it moves (Rancière, 2010b).

According to Didi-Huberman (2008), the image demands from us the action of a tightrope walker, once we position ourselves, through the gaze, between the ethical space of implication and explanation (criticism, comparison, assembly). Both for him and for Rancière (2007) we are not before the images, but between them, and this requires a position: an implication in the image (movement of appropriation, of knowledge and simultaneously of self-constitution) to approach the Other.

The way of Didi-Huberman and Rancière, either convening explicitly or implicitly Walter Benjamin, characterize the montage operation realized amongst images and between them and other textual elements help us to understand the ethical and political gesture made by Margolles. The montage in Didi-Huberman (2012) allows the emergence of a historical text organized not by a chronological linearity, but under the sign of a dialectical bond between past and present. Besides it allows the questioning of dominating narratives producing a new proposition that interrupt the anterior in a endlessness process of destitution and restitution, welcoming the emergence of the difference. This elaboration demands the gesture of “welcoming the discontinuity of the history, interrupting the chronological and smoothie time, renouncing to a happy development of a flap and non fractured syntax” (Didi-Huberman, 2012, p. 99).

Rancière (2012) also highlights this dialectical aspect of montage in which it relates heterogeneous elements producing unfamiliarity in opposition to what he calls symbolic montage. This kind of montage has the effect of harmonize and articulate images of violence and rebellion proposing a type of sensible and consensual community which identifies itself by familiarity with exposed elements. In the symbolic montage the spectator, in spite of putting into relation very different materials, is too close to the images and identify himself with them, becoming incapable of distinguish the lacks, the excesses and the gaps that configure the common of a community. The dialectical montage otherwise build barriers and distances between representation and public allowing a rupture in the continuum pretended to exist between passibility (activation of emotions) and a practical action of intervention. In this case, the politicity of the montage is less related to an activation of the *pathos* and of consciousness (given the artist intention) and more linked to the manner of conjugating movement and restless, voice and silence.

In Margolles works, even as remains of a substance, the characters exist, and, being assembled in a dialectic montage, they present themselves and demand a gaze and a position from the one who looks. And here, fixed as an image, as a kind of ghostly or spectral presence, they show a world reality that persists, despite the many disappearances of their lives. “Janete Esparza, Patricia Iharra, Nancy Navarro ...” Each of these

feminine faces with their singular traits and looks has a history, a name, a life. However, no matter what their particular existence has been, they all come together for the same purpose and share, in the same way, gender crime.

Margolles' photographs seem to prolong the search. However, they are now looking for the viewer and, by another route, through another means of representation that is not mediatized, journalistic, but that of the poetics – and politics – that indicate other ways of exposing the other in their reality. It seeks, therefore, to move from the commonplace of formatted, framed and homogeneous images to provoke other do-see and do-know relationships.

At this point, one is directly confronted with a media logic responsible for the management and production of the (in)visibilities that certain subjects, such as women, assume in the contemporary world, especially in the many cities that could replicate the situation at Juarez. *La Búsqueda* encourages us to imagine the life and death of these women from the fragments and flashes of surviving images.

The act of imagining requires of us a difficult ethics of the image: neither the invisible par excellence, nor the icon of the horror, nor the simple document. A simple image: inadequate, but necessary; inexact but true. The image is here the eye of history: its tenacious vocation to make visible. But it is also in the eye of history: in a local zone, in a moment of visual suspense, as in the eye of a cyclone. (Didi-Huberman, 2003, p. 56)

A surviving image is one that, according to Didi-Huberman (2008, 2011), refuses to reveal everything, that resists the pressure of total visibility, exposing the spotlight that imposes a radical imperative of publicity, imposes violence on the subjects/objects portrayed and also on the viewer. In order to survive, the images should not obscure, but rather guard the darkness, as a welcoming invitation to the long contemplation (the calm and seductive eye of a hurricane, embraced by destruction), which slows down time in the name of the emergence of the relationship, of experience of affectation.

Thus, different types of relationships define the images, those that are established inside and outside the artistic scope, which preconfigure statements, which set up and dismantle relations between the visible and the invisible, the sayable and the silent. As Rancière says, “the image is not simply the visible. It is the device through which this visible is captured” (2007, p. 199) and the modes of its capture.

The representation is not the act of producing a visible form, it is rather the act of giving an equivalent, something that the word does as much as the photograph. The image is not the double of an object. It is a complex game of relations between the visible and the invisible, between the visible and the word, between the said and the not-said. (...) It is the voice of a body that transforms a sensitive event into another, striving to make us ‘see’ what this body saw, by making us see what it tells us. (Rancière, 2010, p. 139)

This is where visibility is a political issue. The politics of images is intrinsically linked to how operations in the images constitute the regimes of visibility capable of regulating

and constraining the “appearance” and exposition of subjects, as well as constructing regulations for the viewer’s distance. It is important to emphasize that Margolles’ installations question the absence of distance between the posters and citizens, between the photojournalistic images and the place of the spectator, promoting a form of violence that blends spaces and bodies to the point of erasing any possibility of estrangement and emergency of difference.

The problem is not whether or not to show the horrors suffered by the victims of this or that violence. Rather, it concerns the construction of the victim as an element of a certain distribution of the visible. An image is never alone. It belongs to a device of visibility that regulates the status of the represented bodies and the type of attention they deserve. (Rancière, 2010b, p. 144)

According to Rancière (2006), the politics of aesthetics is always defined by a certain deterritorialization and reorganization of temporalities and given perceptual forms. Thus, an image is political not because it expresses injustice or suffering, but because it reveals how the significant tissue of the sensitive is disturbed, so that individuals, words and objects can no longer be inserted in the sensitive frame defined by a or find their place in the police coordinate system where they are usually located (Marques, 2014).

By highlighting the intertwining of the document and the artistic writing that modulates the visibility and its active counterpart – the invisibility – of the disappeared and murdered women of Juárez, Margolles problematizes the visible gesture claimed by Rancière (2009). The photographs handled in *La Búsqueda* and *Pesquisas* are not placed there to compose another discourse on the femicide, but to rescue the lives of these women disappeared from the innumerable registers that increase daily and fill the desks of the police stations or the pages of the newspapers. Finally, it seeks to prolong the search by interrogating the conditions of silence and (in)visibility of so many deaths and disappearances.

In the media spaces of appearances, those who remain faceless, or whose faces are presented as symbols of inferiority or inhumanity, are generally not worthy of recognition. There is violence in the frame of what is shown: certain lives and certain deaths remain unrepresented or represented in order to effect their capture by the machinic effort to carry out the erasure and disappearance through the representation itself.

In what follows, we will try to show that these photographs are not limited to exemplarity, that they are not limited to the illustrative character or even offer a human face to the numerous women disappeared and/or murdered in Juárez; rather, they constitute a “face” (Levinas, 1982; Souza & Marques, 2016; Biondi & Marques, 2016).

THE RISING OF THE FACE IN THE PHOTOGRAPH

The grayish and faded faces in the photographs collected by Margolles resemble what Didi-Huberman (2014) names as “grizzled”, that is, the shade of beings and things that, with the passage of time, lose their colors. However, he points out that grayscale images do not present us with anything neutral, stable or strictly defined: it is the joining

of a moment and a passing movement of time and, when doing so, pulverizes (deposits dust and destroys) the color of things. This action and the power of time to discolor photographs, for example, constitutes a “middle way” between visibility and invisibility, “a gray spot between what changes and what dies” (Didi-Huberman, 2014, p. 7). Thus, the grayish images of Margolles present a latency: discoloration reveals both an absence (a less-being and a non-power) as well as a power associated with the “flesh” of color.

The grizzled is the chromatic representation of temporal and sensory distance. It “consists in offering, in the same atmosphere of discoloration, distance and power, loss of things and the flesh of things, their phenomenal latency” (Didi-Huberman, 2014, p. 17). The erasing material present in the photographs of the disappeared women analyzed here has the power to revive their bodies, since “a gray figure has nothing to do with death, since it can be agitated by a rhythm, a pulsation, an inspiration-expiration movement or of systole-diastole” (Didi-Huberman, 2014, p. 19).

Levinas (1982) bets on the definition of the face as an expression of the vulnerability of the existent being (as ethical demand addressed to the other), describing its manifestation (apparition) as an experience revealing the living presence and the pure communication of an entity that becomes accessible but not is delivered. Thus, the face is not configured only as what is offered to the vision, but is, above all, as a voice, a clamor that remains in becoming in the incapacitating appearance of the other that is addressed to us.

When you see a nose, the eyes, a forehead, a chin that you can describe, this is what we turn to another as an object. (...) The relationship with the face can undoubtedly be called by perception, but what the face is specifically is what is not reduced to it. (Levinas, 1982, p. 77)

The face, according to Levinas (1982), does not always allow itself to be captured by means of concepts or images; what gives access to the world of the other can not be scrutinized and resists infinitely to our efforts of approximation and appropriation. In a singular approach, Levinas reveals the face as a power of contact with otherness, in an ethical dimension that requires the reception of the other. The face marks, from this perspective, a relationship of openness to another, a form of dialogue in which one does not possess the other, nor does it recognize itself in him either. The face expresses the fact that the other is not a variation of the self and cannot be captured or assimilated by concepts. It can put us before another who challenges us, who suffers, who desires and who invites us to move away from ourselves.

The face does not mean a representative image of the subject, on the contrary, he wants to show his “appearance”: therefore he affirms that the face has a visibility that is only perceived by the gaze (a listening eye), in which another person who looks at me is the one who reveals me. The gaze is an integral part of the manifestation and appearance of others. In this sense, the emergence of the face as a still image in the photographs invites us to peer, to look at the face and body of the other, revealing the image as an important support for access to the other and its appearance (Biondi & Marques, 2016)⁵.

⁵ A more detailed discussion on the concept of face in Levinas compared to photographic images of the face of victims can be consulted in Biondi & Marques, 2016.

If we are questioned by the other who speaks to us, the face appears as a verb, as a word event, as the possible communication that allows a specific practice of configuring a common world, a polemical world, the fruit of the effort to shape identities and alterities. According to Agamben, “to understand the truth of the face means to take not the resemblance, but the simultaneity of countenances, the restless power that holds them together and brings them together” (2000, p. 94). Therefore, the images of the face can be thought of as the place of the other that becomes the promise of my own place assuming the aesthetic, ethical and political character. We argue that these photographs construct a form of ethical experience with the other: what is exposed is the operative gesture of art, creative fiction, “gesture that draws a common space” (Rancière, 2010b, p. 22).

The face thus alludes to the responsibility of men in the face of the suffering of their fellow men. It is a kind of ethical interpellation addressed to us: we are intimated to an answer, to the welcome of another person totally different from me; we are called to responsibility, not only about what we do, but also about the evil that comes to inflict. Before the face, we are affected in our projects and the self-defense is forever crossed by the imperative “thou shalt not kill” (Levinas, 1999, p. 24), enunciated by the face.

In this respect, Margolles’ work responds to the interpellation of the faces that summon us from the faded faces in the photographs: imagine nevertheless not forgetting or being complicit with the horror and violence, but responding to the face that rises from the posters and the photographs. By revealing faces twisted by suffering and marked by the action of time and urban agents, Margolles creates an audiovisual landscape in which echoes an agonizing silent cry. The saying of the face presents us with a sensible dimension that can not be fully embraced by the visible.

Contemplating the face in an image or the face of the image means establishing with it an ethical relationship, a relationship of implication, affectation and interpellation that makes us available to listening, dialogue and reciprocity, establishing a way of welcoming and welcoming the other, without reducing it to “itself”: this balance between the approach (opening) and the distance is what constitutes the condition of possibility of any and all forms of communication, of the constitution of sensitive communities.

FINAL CONSIDERATIONS

When we return to the question of the singularity and the stereotyping of the faces that emerge in the photograph, it is interesting to reflect on the considerations that Didi-Huberman (2011, p. 67) weaves about the faceless peoples, that is, “the oppressed class, exposed only to disappear or to be underexposed in the consensual representations of history.” In this paper, we tried to highlight, through the analysis of the selected images, elements capable of pointing to a type of resistance to the ready life forms, to the erasure and disappearance of the subjects in narratives that only “fit” the individuals in previously architected discursive frames, gestures, routines and bodies in consensual operations, constraints and submissions of all kinds.

In the political movement and through the exposure linked to the “appearing”, exposed in Margolles works, individuals become beings with faces, capable of developing

enunciative and demonstrative capacities to reconfigure the relationship between the visible and the sayable, between words and bodies. Margolles images invite the approach to the other, while ensuring a separation: if it “produces a connection between separate subjects, between subjects of disconnection, it ensures the distance that separates them, preserving them from any identifiable or massifying fusion” (Mondzain, 2011, p. 124). From the notion of face, which is not properly the human face, but a vestige of the presence of an Other, however close it is, remains at a distance. Therefore, it is communication and language, apparition and disappearance, possibility and impossibility of reaching the Other in its infinity (Souza & Marques, 2016).

The residual life of women presented in Margolles’ work expose their condition of vulnerability and precariousness through mechanisms of control and underexposure, leading to social disappearance, impersonality and dehumanization. We can say that through the inquiring and persistent photos of Margolles a micropolitics of resistance can finally arise, reinventing the regimes of enunciation in the image, by the image. The loss of the face is shaped by the process of institutional, discursive and social framing that makes it difficult to listen to the clamor of the other and, thus, the production of ethical responsibility over this fragile and brutalized other.

Through photographs of the faces of these women, Margolles seeks to give them a face: the dignity of the human being is built through a look that listens to the face. She presents us with an exhibition of anonymous women, welcoming them and welcoming the sounds of their suffering through listening and capturing the face. Of course, a photograph does not return the word to the photographed subject. As Didi-Huberman (2012, p. 43) points out, the images do not restore their names to people whose faces are exposed. Its purpose is to lift the faces, to support them, to give them the power of *faire face*. And this, in our view, already means to expose them in the dimension of a possibility of word and of listening. ✍

Translated by Anna Carolina Fagundes Martino

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Agamben, G. (2000). The face. In G. Agamben, *Means without end: notes on politics* (pp. 91-100). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Biondi, A. & Marques, A. (2016). Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas. *Galáxia*, 33, 145-157.
- Biroli, F. (2016). Autonomia, preferências e assimetria de recursos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, 31(90), 39-57.
- Blay, E. (2008). *Assassinato de Mulheres e Direitos Humanos*. São Paulo: Editora 34.
- Butler, J.; Gambetti, Z. & Sabsay, L. (2016). *Vulnerability in resistance*. Duke: Duke University Press.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y da violencia*. Buenos Aires: Paidós.

- Butler, J. (2011). Vida precária. *Contemporânea*. Revista de Sociologia da UFSCar, 1, 13-33.
- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Carcedo, A. (2010). *No olvidamos ni aceptamos: Femicidio en Centroamérica 2000-2006*. CEFEMINA. San Jose: Asociación Centro Feminista de Información y Acción. Retrieved from http://www.sidocfeminista.org/images/books/13189/13189_00.pdf
- Caldeira, B. (2017). *Entre assassinatos em série e uma série de assassinatos: o tecer da intriga nas construções narrativas de mulheres mortas e seus agressores nas páginas de dois impressos mineiros*. Master Dissertation, UFMG-FAFICH, Brazil.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In A. Jaar (Ed.), *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants: L’Oeil de l’Histoire*, 4. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisbon: KKYM + IHA.
- Fassin, D. (2007). *L’Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Paris: Flammarion.
- Fassin, D. (2014). De l’invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes. Genèse et transformation d’une condition morale, Vingtième Siècle. *Revue d’histoire*, 123, 161-171.
- Levinas, E. (1999). *Alterity and transcendence*. New York: Columbia University Press.
- Levinas, E. (1982). *Ética e infinito*. Lisbon: Edições 70.
- Levinas, E. (2011). *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisbon: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Marques, Â. (2014). Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos Fotográficos*, 10, 61-86.
- Mondzain, M.-J. (2009). *A imagem pode matar?* Lisbon: Nova Vega.
- Mondzain, M.-J. (2011). Nada Tudo Qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In R. Silva & L. Nazaré (Eds.), *A república por vir. Arte, política e pensamento para o século XXI* (pp 103-138). Lisbon: Fundação Calouste Gulbekian.
- Picado, J.B. (2014). *O olho suspenso do novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro.
- Pignotti, D. (2012, 23 september). Cidade Juarez: um retrato da violência sem fim no México. *Carta Maior*, Internacional. Retrieved from <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Cidade-Juarez-um-retrato-da-violencia-sem-fim-no-Mexico/6/25968#>
- Rancière, J. (2004). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2006). *Le coup double de l’art politisé*: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, 1(19), 141-164.
- Rancière, J. (2007). Le travail de l’image. *Multitudes*, 28, 195-210.

- Rancière, J. (2009). Política de Pedro Costa. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem Mil Cigarros – os filmes de Pedro Costa* (pp. 53-63). Lisbon: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010a). *O espectador emancipado*. Lisbon: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010b). A estética como política. *Revista Devires*, 7(2), 14-36.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Russell, D. & Harmes, R. (2001). Defining femicide and related concepts. In D. Russel & R. Harmes (Eds.), *Femicide in Global Perspective* (pp. 12-28). New York: Teacher's College Press.
- Souza, F. C. V. & Marques, A. (2016). Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*, 4, 17-27.
- Tassin, E. (2004). La question de l'apparence. In F. Collin (Ed.), *Politique et Pensée: Colloque Hannah Arendt* (pp. 69-94). Paris: Éditions Payot & Rivages.

FINANCIAL SUPPORT

CAPES – Coordination for the Improvement of Higher Level Personnel; CNPq - National Council for Scientific and Technological Development and FAPEMIG - Foundation for Research Support of Minas Gerais.

BIOGRAPHICAL NOTES

Ângela Cristina Salgueiro Marques is Professor at the Postgraduate Program in Social Communication, Federal University of Minas Gerais (UFMG). PhD in Social Communication from UFMG and postdoctoral degree from the Université Stendhal, Grenoble III, France. Her current research interests are focused on the intersection between Communication, Politics and Aesthetics; between Communication and Culture, and between communication and political processes, giving priority to minority resistances and daily insurgencies.

E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Rua Castelo de Avis, 193, apto.201, Bairro Castelo. CEP: 31330-110. Belo Horizonte, MG, Brazil

Angie Gomes Biondi is Professor at the Postgraduate Program in Communication and Languages at the Tuiuti University of Paraná (UTP). PhD in Social Communication from UFMG and postdoctoral degree from Université du Québec à Montréal, Canada. Her research interests encompass social and communication processes involving body, image, and sociability articulated with reflection on politics of visibility and contemporary forms of subjectivation.

E-mail: angiebiondina@gmail.com

Travessa Rafael Francisco Greca, 151, apto.153 B. Água Verde. CEP: 80,620-150. Curitiba – Paraná, Brazil

* Submitted: 31-07-2017

* Accepted: 05-11-2017

“NEM AQUI NEM LÁ”¹: RASTROS DO FEMININO NAS FOTOPERFORMANCES DE ANA MENDIETA

Olga da Costa Lima Wanderley

RESUMO

Este artigo aborda as questões acionadas pelo trabalho da artista cubana-americana Ana Mendieta, que tem grande parte da sua obra composta por performances elaboradas exclusivamente para a câmera e pelo que a própria artista denominou como *earth-body-works*. Através das suas estratégias de representação baseadas no desaparecimento do corpo feminino, Mendieta chama a nossa atenção para as violências e apagamentos legitimados por meio do estabelecimento de identidades fixas – étnicas e de gênero – no interior dos discursos hegemônicos de poder. Serão exploradas as noções de performance como instrumento para transmissão de conhecimento e memória cultural, de performatividade como fator constitutivo das categorias de identidade e, ainda, de arquivo, repertório e acontecimento ao vivo no esforço de problematizar como as temáticas do exílio e do feminino, regulares na arte de Mendieta, atingem uma dimensão profundamente política a partir das suas proposições artísticas que integram a fotografia com a arte performática.

PALAVRAS-CHAVE

Ana Mendieta; fotografia; feminilidade; performance; performatividade

ABSTRACT

This article addresses the questions triggered by the work of the Cuban-American artist Ana Mendieta, who has a large part of her work composed exclusively of camera performances and what she termed *earth-body-works*. Through her strategies of representation based on the disappearance of the female body, Mendieta draws our attention to the legitimized violence and erasures through the establishment of fixed identities – ethnic and gender – within the hegemonic discourses of power. The notions of performance as an instrument for transmission of knowledge and cultural memory, of performativity as a constitutive factor of the categories of identity, as well as of archive, repertory and live event will be explored in the effort to problematize as the themes of exile and feminine, regular in the art of Mendieta, reach a deeply political dimension based on their artistic propositions that integrate photography with performance art.

KEYWORDS

Ana Mendieta; photography; femininity; performance; performativity

¹ “Nem aqui nem lá” foi uma expressão utilizada por Jane Blocker para se referir à obra *Isla*, de Mendieta, conforme veremos ao longo do nosso artigo.

INTRODUÇÃO

A década de 70 foi permeada por um intenso experimentalismo estético, além de um forte engajamento político no campo das criações artísticas. Reivindicações por diversos direitos e pelas liberdades individuais eram frequentemente expressas por meio de uma multiplicidade de intervenções criativas sobre a paisagem ou sobre o corpo humano. Manifestações como a performance, a *bodyart* e a *landart* ganharam espaço como possibilidades de uma arte efêmera e extremamente diversificada, que privilegia o conceito e o gesto criador em detrimento do objeto. Estas linguagens – herdeiras do caráter transgressor presente nas vanguardas europeias do início do século XX – desenvolveram-se por todo o mundo, e tiveram especial destaque no contexto artístico-político norte-americano.

É neste cenário que se inscreve a trajetória da artista cubana-americana Ana Mendieta. Nascida em Havana, em 1948, mudou-se para os Estados Unidos em 1961, junto com sua irmã mais velha, devido às divergências políticas existentes entre sua família e o regime de Fidel Castro. Foi na Universidade de Iowa que Mendieta estudou artes plásticas e teve contato – através do Programa Intermedia² – com a enorme efervescência artística dos anos 70. As expressões da arte corporal e arte ambiental inspiraram fortemente seu trabalho e chegaram a ser uma marca das suas criações. Outra influência evidente na vida artística de Mendieta foi a proximidade que veio a ter com o movimento feminista.

Muitas artistas naquele período participaram de maneira ativa das lutas pelos direitos das mulheres e empregaram seus próprios corpos como um material artístico e questionador dos papéis sociais atribuídos ao gênero e da objetificação imposta aos corpos femininos. Mendieta teve seu envolvimento com as reivindicações feministas e utilizou suas obras como forma de escancarar as inúmeras opressões e apagamentos sofridos pelas mulheres, dentro e fora do mundo da arte.

Os aspectos da feminilidade, junto às questões de nacionalidade, exílio e ritos ancestrais das culturas latino-americanas são abordagens recorrentes no extenso número de trabalhos de Mendieta. O corpo em sua obra é quase sempre representado em meio aos elementos da natureza, como terra, fogo, água, plantas e sangue de animais. Ela mesma denominou suas criações como *earth-body works* ou *earth-body sculptures*³, e declarou:

minha arte é a forma de eu reestabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo eu me torno uma com a terra... eu me torno uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças

² Inovador programa de pós-graduação, dirigido por Hans Breder, que explorava espaços de integração entre mídias e práticas artísticas diversas.

³ Grande parte da sua obra foi composta por impressões do próprio corpo sobre a paisagem, em um misto de performance, escultura e arte ambiental – ou *earth works*.

primitivas... uma força feminina onipresente, a pós-imagem de ser envolvida dentro do útero⁴.

Tal ligação com a natureza, descrita por Mendieta, contudo, não parece remeter a uma relação essencialista com o feminino ou com os antigos rituais da sua cultura de origem. Veremos que, ao contrário, o desaparecimento e a dissolução do corpo em meio à paisagem podem ser lidos como metáfora para uma recusa em se fixar a qualquer categoria de identidade – seja nacional, étnica ou de gênero. Outro fator relevante em suas escolhas estéticas foi a utilização massiva da fotografia, muitas vezes como único meio de acesso do público às suas obras, problematizando, assim, a noção que alude a uma essência das artes performáticas como acontecimentos primordialmente ao vivo.

Mendieta morreu de forma trágica, em 1985, mesmo ano em que se casou com o escultor minimalista Carl Andre. A artista caiu do seu apartamento, localizado no trigésimo quarto andar de um edifício em Nova York. Andre foi acusado pelo assassinato, mas foi absolvido em seguida, tendo a defesa alegado que Ana cometera suicídio. Em junho de 1992, um grupo feminista realizou um protesto em frente ao Museu Guggenheim, onde estava sendo inaugurada uma exposição que incluía obras de quatro artistas brancos, do sexo masculino – entre eles Carl Andre – e apenas uma artista mulher.

As manifestantes jogaram fotografias de Mendieta sobre as esculturas de Andre e exibiram uma faixa que dizia “Carl Andre está no Guggenheim. Onde está Ana Mendieta?” (Blocker, 1999, p. 1). Segundo Jane Blocker, ao perguntar onde Mendieta está, as mulheres que protestavam queriam realmente salientar onde ela não estava. A pergunta produz performativamente a sua ausência e desse modo questiona as estruturas de poder que conferem visibilidade ou invisibilidade com base na construção discursiva de cor, raça, gênero, religiosidade. Sobre os discursos de poder que cercam o trabalho de Mendieta, Blocker afirma:

embora ela apareça frequentemente em exposições e textos que tentam mapear os territórios desconhecidos da performatividade, feminilidade e latinidade, ela é tão frequentemente ausente deles, para o bem e para o mal. O Mapeamento das margens pode servir apenas para reforçar os centros e, em última análise, o poder daqueles que os ocupam. (Blocker, 1999, p. 21)

Desse modo, nos dedicaremos a investigar as produções discursivas que perpassam o trabalho artístico de Ana Mendieta e frequentemente estabelecem um mapeamento das suas obras – bem como da sua trajetória pessoal – dentro de uma identidade de artista latina, profundamente entrelaçada à dor do seu exílio e à ideia de uma feminilidade exótica. Além disso, veremos como as próprias obras da artista nos oferecem possibilidades de leitura que subvertem sua fixação em tais identidades através do jogo de presença e ausência, inclusive pelo uso do dispositivo fotográfico como um meio para garantir a permanência de ações criadoras compreendidas como essencialmente efêmeras.

⁴ Retirado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitledsilueta-series-mexico-t13356/text-summary>

ROTEIROS, LATINIDADE E EXÍLIO

Diane Taylor (2013) nos fornece meios para compreender a performance como um sistema epistêmico, uma forma de transferir conhecimento, memória e identidade social através de práticas incorporadas, tais como danças, rituais e modos de fazer tradicionais. Ela aponta que o pensamento ocidental introduziu grande ênfase nos documentos e textos como forma de descrição dos dramas sociais, garantindo a certos grupos o privilégio de registrar suas narrativas em detrimento das ações performatizadas por outros atores. Taylor questiona este sistema de conhecimento e argumenta:

se, contudo, formos reorientar os modos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas (...) para olhar através das lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos então que agora não sabemos? De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos? (Taylor, 2013, p. 20)

As histórias e tradições culturais tornadas visíveis são legitimadas através de roteiros que a autora descreve a partir da viagem de Colombo às Américas. Os roteiros de descobrimento produzem a relação entre um “nós” – o descobridor, aquele que vê – e um “outro” – o nativo selvagem, aquele que é olhado –, estabelecendo suas posições dentro de um sistema de poder. O nativo tem sua atuação esvaziada ao ser mapeado pelo descobridor – como os ameríndios no exemplo de Taylor, que “apesar de presentes fisicamente são reconhecidos apenas para ‘serem desaparecidos’ nesse ato” (Taylor, 2013, p. 100). Tal estrutura é reencenada de tempos em tempos, conferindo autoridade por meio de raça, nacionalidade, gênero e crenças religiosas. Conforme Taylor descreveu, “como um sistema paradigmático de visibilidade, o roteiro também assegura invisibilidade” (Taylor, 2013, p. 92).

Os conceitos explorados acima se relacionam ao trabalho artístico de Ana Mendieta na medida em que ela utiliza seu próprio corpo como um meio para acessar e transmitir a memória cultural de suas origens cubanas. O uso da terra em suas obras está inevitavelmente ligado às reflexões sobre nação, pertencimento e exílio. O deslocamento da artista para os Estados Unidos, quando tinha apenas 12 anos, é parte fundamental da sua história e possui referências contínuas em suas criações, por meio da incorporação de práticas religiosas e culturais dos seus antepassados.

A série *Siluetas*, composta por mais de cem *earth-body works* produzidos entre 1973 e 1981, em Iowa e no México (e conhecidos pelo público através das suas fotografias), exhibe um diálogo constante do corpo feminino – o da própria artista – com a natureza. Mendieta age sobre a paisagem utilizando fogo, água, terra, sangue e vegetação para imprimir seus contornos, deixando que estes elementos também atuem sobre a sua obra. A longa sequência de trabalhos expõe fortes traços ritualísticos influenciados por seus conhecimentos sobre a Santeria (conjunto de práticas religiosas afro-cubanas) e as práticas ancestrais de populações indígenas pré-colombianas.

Se, por um lado, não podemos separar a obra de Mendieta da influente presença da latinidade e do seu exílio, por outro, fixá-la numa identidade de artista latina se faz extremamente restritivo. Ao localizar a artista dentro de um roteiro hegemônico sobre exilados cubanos nos Estados Unidos, corre-se o risco de reduzir seu trabalho a um viés puramente pessoal e terapêutico – uma forma de superar as dores da sua expatriação traumática e reencontrar as raízes perdidas da sua cultura. Como amostras dessa banalização, Jane Blocker destaca as críticas feitas por Christine Poggi e John Perreault:

seus sentimentos de perda e desenraizamento foram as fontes de sua série *Siluetas* em andamento. [Mendieta] usa seu trabalho como um meio de estabelecer um “sentido do ser”, de curar a “ferida” da separação. (...) Percebendo-se como exilada, Mendieta usou sua arte para curar a si mesma assim provocando e, talvez, curando outros. (Perreault & Poggi, 1988 citados em Blocker, 1999, p. 77)

A própria artista referia-se constantemente a si mesma nos termos do seu exílio, conforme declarou em uma entrevista: “Eu faço esculturas na paisagem. Porque eu não tenho pátria, sinto uma necessidade de me juntar com a terra, de voltar ao seu ventre” (Mendieta citada em Blocker, 1999, p. 77). Contudo, para além de um sentido místico e curativo, seus trabalhos atingem profundas significações políticas, pois ao performar sua liminaridade – nacional, étnica, cultural –, Mendieta traz para a visibilidade, ao mesmo tempo em que questiona, a rigidez de uma identidade moldada aos povos latino-americanos. Buscando suas raízes na terra – e não na pátria – ela reivindica, usando as palavras de Blocker, “uma identidade em qualquer lugar” (Blocker, 1999, p. 78).



Figura 1: *Isla*, Série *Siluetas*, Ana Mendieta, 1981
Fonte: Galerie Lelong

No *earth work* intitulado *Isla* (1981), Mendieta esculpiu a forma de um corpo feminino na margem de um riacho em Iowa (Figura 1). Com seus contornos bem definidos

e cercados por água, a imagem criada pela artista, bem como o título que lhe foi dado, sugere uma unidade territorial que nos remete à ilha de Cuba. Essa figura, no entanto, está entre dois lugares, ou “entre duas culturas”, como a própria Ana declarou sobre si (Mendieta citada em Brett, 2004, p. 24). Ela é estranha àquela paisagem. Porém, devido ao seu caráter efêmero, logo irá se dissolver e integrar aos demais elementos do entorno. “É um mapa de Cuba feito na lama de Iowa e como resultado é nem aqui nem lá; é um corpo em exílio” (Blocker, 1999, p. 80).

Para Jane Blocker, os significados de nação e exílio trabalhados por Mendieta são produzidos através das suas narrativas e performances. A ideia de nação não está atrelada a um espaço geográfico, mas sim à ligação emocional e ao sentimento de comunhão entre seus membros. Dessa forma, nação e exílio não podem ser pensados em termos binários e opositivos. Essa oposição é, segundo Blocker, o que “hegemonicamente preserva uma concebida pureza da nação definindo-a contra uma categoria percebida como sendo mais complexa e instável” (Blocker, 1999, p. 75). As obras de Mendieta, portanto, subvertem as oposições traçadas pelos roteiros de descobrimento (nós e o outro, nação e exílio, aqui e lá, político e pessoal) através da incorporação de práticas reiteradas. Deslocam da invisibilidade para a visibilidade – das bordas ao centro de sua atuação artística – memórias, ritos e comportamentos sociais historicamente marginalizados.

MENDIETA E O SUJEITO FEMININO

“No momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito” (Lippard, 1985, p. 190). Esta afirmação, feita por Lucy Lippard, diz respeito a um dos aspectos mais importantes da obra de Ana Mendieta: o uso do corpo como material e agente político na sua arte.

Seu trabalho criativo começou a florescer na década de 70, em meio às fortes influências da arte conceitual estabelecida na década anterior e das proeminentes discussões do movimento feminista, com o qual a artista teve um grande envolvimento. A arte feminista daquela época era intensamente engajada na luta pela liberação feminina e nas reivindicações pela presença das mulheres nas instituições artísticas – espaços até então dominados por artistas brancos, do sexo masculino. As questões de representação e identidade que permeavam tais reivindicações causaram divergências dentro do próprio movimento, no que se refere aos debates em torno de uma essencialidade própria à categoria das mulheres.

Judith Butler aponta para as limitações de uma política de identidade que posicione as mulheres como o sujeito do feminismo. Para a autora, o termo mulheres torna-se problemático ao presumir uma categoria universal e estável, em nome da qual se busca a representação. Apenas pode reivindicar o reconhecimento no interior de um sistema de poder aquele que é produzido como um sujeito, de acordo com as normas deste mesmo sistema. Neste sentido, ser reconhecido é também ser definido dentro de uma estrutura regulatória e opressiva. Assim, nas palavras de Butler:

não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das mulheres, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (Butler, 2003, p. 19)

A teórica americana defende que as distinções entre sexo e gênero – bem como as funções sociais atribuídas a suas categorias – são profundamente marcadas por práticas discursivas. Para ela, os discursos em torno da naturalidade do sexo funcionam como uma forma de resguardar sua estabilidade interna a serviço de interesses sócio-políticos. O sexo é, antes de tudo, uma norma, uma dinâmica regulatória que se materializa de maneira impositiva, ou seja, uma prática “cuja força reguladora se manifesta como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, circunscrever, diferenciar – os corpos que controla” (Butler, 2002, p. 18). Do mesmo modo, a interpretação do gênero como um construto social pode produzir um efeito naturalizante que limita as suas possibilidades dentro de uma lógica dual ou, nas palavras da autora, “nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (Butler, 2003, p. 28).

Além disso, Butler afirma que as distinções de gênero estão atreladas de forma irremediável a outras categorias de identidade – racial, classista, étnica – igualmente construídas por meio do discurso. Segundo a autora, é “impossível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2003, p. 20). No mesmo sentido, Diane Taylor destaca a impossibilidade de isolar a memória cultural, raça e gênero, visto que as questões identitárias agem sobre a maneira com a qual os corpos participam do – e são produzidos pelo – sistema de transmissão de conhecimento e memória (Taylor, 1999). Tais questões mostram-se extremamente relevantes ao se analisar o corpo feminino e latino na produção artística de Mendieta.

O corpo, porém, não se limita inteiramente à lógica normativa que se sobrepõe a ele. Há sempre uma potência de desconstrução da ordem compulsória, que Butler problematiza ao articular a noção de performatividade de gênero. Na medida em que compreendemos as categorias de gênero em sua performatividade, isto é, como a reiteiração de um conjunto de normas que adquire a condição de ato no presente e produz efeitos sobre a materialização do sexo (Butler, 2002), passamos a considerar que as diferenças sexuais, a construção simbólica – e até mesmo material – dos corpos podem ser reconfiguradas, subvertendo assim as posições estabelecidas de sexo e gênero. Esta subversão não diz respeito apenas ao cruzamento das fronteiras determinadas pela distinção binária homem-mulher, mas também à ruptura dos padrões impostos dentro de uma mesma categoria de sexo/gênero.

A inscrição performativa dos corpos femininos na arte foi inúmeras vezes classificada como narcisista. “Porque as mulheres são consideradas objetos sexuais”, descreve Lippard, “é dado como certo que qualquer mulher que apresente seu corpo nu em público está fazendo apenas porque ela acha que é bonita” (Lippard citada em Blocker, 1999, p. 12). As performances de Mendieta foram definidas pela crítica ora como o símbolo de

uma essência feminina dócil, vinculada à natureza intocada, ora como “um ser erótico (o mito do latino *caliente*), agressivo e de alguma forma ligado à perversão” (Mendieta citada em Brett, 2004, p. 24).

No entanto, o trabalho da artista desafia as definições essencialistas de mulher, pois suas estratégias de representação produzem significações para o corpo feminino a partir do desaparecimento. Segundo Jane Blocker, Mendieta sabia que simplesmente adicionar os marginalizados aos discursos de poder nada faria para mudar tais discursos e que, de fato, fazê-lo muitas vezes trabalha para reforçá-los. O esforço de tornar-se visível pode legitimar os termos colonizadores da visibilidade (Blocker, 1999). Na mesma direção Laura Mulvey, citada por María Ruido, afirma que:

em um mundo ordenado pela desigualdade sexual, o prazer de olhar encontra-se dividido entre masculino/ativo e feminino/passivo. O olhar masculino determinante projeta suas fantasias sobre a figura feminina, que se organiza de acordo com aquele. Em seu tradicional papel exibicionista, as mulheres são, ao mesmo tempo, vistas e exibidas. (Mulvey, 1975 citada em Ruido, 2002, p. 22)

Assim, o corpo na arte de Mendieta segue o sentido contrário à mera exibição de uma identidade. É um corpo que escorre, sangra, queima, explode, tem suas formas desfiguradas, sua feminilidade desnaturalizada. É um presente ausente que, através da aparição performática, denuncia a invisibilidade, a violência e o controle aos quais as mulheres são submetidas. Na série de fotografias *Untitled (Glass on Body Imprints)*, de 1972, a artista pressiona uma placa de vidro sobre partes do seu corpo e rosto, distorcendo-os quase completamente (Figura 2). As feições grotescas adquiridas chamam atenção para a crueldade da construção normativa e estereotipada de um ideal de beleza feminina. O uso do corpo neste trabalho não é feito de maneira aleatória, pois, ao manipular sua própria carne, Mendieta converte-se em sujeito da representação e aposta na deformação como estratégia radical de luta contra a fetichização e a dominação do prazer visual masculino (Ruido, 2002).

Na performance *Untitled (Facial Hair Transplant)*, também realizada em 1972, como finalização dos seus estudos na Escola de Arte da Universidade de Iowa, Mendieta pediu a um amigo que cortasse a barba enquanto ela “transplantava” os pelos dele para a sua face, transformando-se conceitualmente em um homem. Através desta ação artística ela problematizou os mecanismos discursivos que perpassam a construção das identidades sexual e de gênero e parodiou os papéis sociais atribuídos com base nestas distinções. No relato sobre sua ação ela escreveu:

o pelo sempre me fascinou. A forma como cresce, onde cresce e a significação que as civilizações antigas lhe outorgavam. (...) Gosto da idéia de transferir pelo de uma pessoa a outra porque creio que me dá a força dessa pessoa. Depois de olhar-me no espelho, a barba se fez real. Não parecia um disfarce. Converteu-se em uma parte de mim mesma e não era, em absoluto, estranha à minha aparência. (Mendieta, 1972 citada em Ruido, 2002, p. 92)



Figura 2: *Untitled (Glass on Body Imprints)*, Ana Mendieta, 1972
Fonte: Galerie Lelong

Sobre o ato de se travestir, José Miguel Cortéz afirma que “quando um homem ou uma mulher se travestem (...) se abrem múltiplas possibilidades de reconfiguração do imaginário cultural; se questiona o significado de qualquer identidade masculina ou feminina” (Cortéz, 2004, p. 72). Ao utilizar o pelo em seu próprio rosto, como um símbolo de força atrelada à masculinidade, Mendieta brinca com o jogo binário das estruturas de sexo-gênero e cria para si uma aparência móvel, que subverte e passeia por estas identidades.



Figura 3: *Untitled (Facial Hair Transplant)*, Ana Mendieta, 1972
Fonte: Galerie Lelong

Mendieta afirma a sua atuação política por meio da criação estética ao rejeitar o sujeito feminino como uma categoria fixa que deve ser representada nos discursos de poder. Em vez disso, o "feminino" em suas obras aparece como um rastro, uma constante mutação e expansão dos limites impostos pelo gênero. Seu trabalho está em conformidade com a crítica feita por Butler à política de identidade como estrutura fundante do feminismo. Ao insistir no desaparecimento e na desconstrução do corpo como estratégia de representação, Mendieta impõe sua liminaridade e recusa os padrões colonizadores das definições de identidade.

FOTOPERFORMANCE, PRESENTE E AUSENTE

Já foi mencionado que as obras de Mendieta – assim como sua trajetória – foram frequentemente classificadas em termos de deslocamento, ausência e perda. Tais características, e seus paradoxais aspectos de afirmação e permanência, tiveram destaque não apenas nas temáticas exploradas pela artista, mas também nos meios criativos com os quais ela desenvolveu seus trabalhos.

A efemeridade da performance ao vivo, com sua condição ontológica de desaparecimento, é desafiada a partir da documentação feita com a câmera fotográfica. Mendieta deixou diversas fotografias (e também vídeos) das suas performances. Ela realizava seus trabalhos no aqui e agora do presente, porém, visando o registro para um tempo futuro. Este fator pode ser articulado aos conceitos de arquivo e repertório, desenvolvidos por Diane Taylor.

Para a autora, o arquivo refere-se aos "materiais supostamente duradouros", como documentos, textos, registros de áudio, fotografias e vídeos, que ultrapassam as barreiras temporais e espaciais. Já o repertório "é visto como efêmero, de práticas e conhecimentos incorporados" (Taylor, 1999, p. 48), como performances, rituais, linguagem, gestos. Por ser efêmero e mutável, o repertório requer presença física e frequentemente é tido como não reproduzível. Conforme a afirmação de Taylor:

a performance "ao vivo" nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma coisa em si (...). A memória incorporada está ao vivo e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece. (Taylor, 1999, p. 51)

Peggy Phelan assume uma postura bastante radical ao colocar o desaparecimento como a condição própria de existência da performance – a sua argumentação se refere especialmente às performance artísticas. O texto de Phelan estabelece características ontológicas segundo as quais a performance sobrevive apenas no presente, "não pode ser salva, registrada, documentada, ou de outra forma participar da circulação de representações de representações" (Phelan, 1993, p. 146).

Na contramão das ontologias da performance que caracterizam o ao vivo e o midiático – o repertório e o arquivo – como formas opostas, Philip Auslander problematiza os deslocamentos teórico-práticos da performance ao vivo dentro da cultura da mediação. Ele aponta mudanças paradigmáticas (a crescente inserção de telas, aparelhos fotográficos e de vídeo nos acontecimentos ao vivo ou a própria apresentação de eventos tecnologicamente mediados como sendo ao vivo), reformulando pressupostos como presença física e propondo, para essa lógica, um sentido de vivacidade (*liveness*).

Como pano de fundo para sua argumentação, Auslander traz a relação entre o teatro e o surgimento da televisão. As primeiras transmissões de TV abraçaram os moldes do fazer teatral e eram feitas apenas ao vivo. Apesar de o meio não ter mais essa característica, a vivacidade ainda faz parte da linguagem televisiva, com suas pretensas propriedades de imediatismo, proximidade e veracidade. Porém, dentro do ambiente de mediação, há uma subversão dos papéis e o midiático é que passa a servir de modelo para as performances ao vivo. “Dentro da nossa cultura mediada”, o autor comenta, “qualquer distinção que possamos supor que haja entre os eventos ao vivo e os midiáticos está entrando em colapso porque eventos ao vivo estão se tornando mais e mais idênticos aos midiáticos” (Auslander, 2008, p. 32). O ao vivo, portanto, torna-se parte – tanto técnica quanto esteticamente – da economia da reprodução.

Mendieta desenvolveu a maior parte de suas performances sem a presença do público, com o intuito exclusivo de documentá-las. A experiência que a maior parte das pessoas tem de suas obras se dá graças à mediação pela fotografia. O espaço do documento, então, torna-se o único espaço no qual a performance acontece (Auslander, 2006). O dispositivo fotográfico confere vivacidade à ação artística e atualiza no presente os significados produzidos pela ausentificação do corpo performático.

A capacidade de permanência e reprodutibilidade da fotografia de performance também possui um caráter político, pois o arquivo está inevitavelmente ligado ao estabelecimento dos discursos de poder. Diane Taylor indaga: “de quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?” (Taylor, 1999, p. 30).

Ao fazer a transição da representação para a reprodução, do repertório para o arquivo, Mendieta não apenas dota suas obras de um poder econômico de circulação (fotografias de performance tornam-se objetos negociáveis no mercado da arte), mas, sobretudo, confere a elas um maior impacto político. Assim a presença da fotografia não invalida a existência da performance, mas ultrapassa a sua visão ontológica, conferindo potência política ao garantir a sua permanência ao longo do tempo, ampliando sua audiência – através das galerias, museus, livros, catálogos e outros espaços – e possibilitando novas significações a partir da linguagem expressiva própria do meio fotográfico.

CONCLUSÃO

Conforme argumentamos, o trabalho da artista Ana Mendieta não apenas escapa às estruturas fixas de gênero, etnicidade e linguagem artística, como rompe completamente

com qualquer tentativa de categorização nesses sentidos. Em seu breve período de expressão criativa, Ana desenvolveu cerca de 200 obras envolvendo performances ao vivo, além de fotografias e vídeos dos seus *earth-body works*.

Suas temáticas transitaram pela busca de um retorno à terra e às práticas de culturas ancestrais (motivada pelo seu exílio), pela denúncia de violências praticadas contra as mulheres e o questionamento da diferenciação social atribuída aos gêneros masculino e feminino. Em grande parte dessas obras, Mendieta recorreu ao desaparecimento e à desfiguração do corpo como forma de representação em performances que transformam fatos pessoais da artista em arte com profundas significações políticas.

Através da ação corporal em meio à natureza, Mendieta pôde tornar visível uma série de histórias, memórias e comportamentos sistematicamente silenciados pelas estruturas de poder. O uso da fotografia como registro e único local de sobrevivência da performance potencializa a força de sua atuação e a resistência em se classificar nas oposições binárias de nação/exílio, homem/mulher, efêmero/perpétuo.

Diante do exposto, podemos, então, considerar que repetir a pergunta feita pelas manifestantes em frente ao museu Guggenheim – “Onde está Ana Mendieta?” – significa reconhecer que essa importante artista não se deixou fixar em lugar algum. Mendieta foi uma artista múltipla e afirmou sua presença no mundo da arte e nas demais relações de poder questionando e expandindo os limites impostos pela rigidez no estabelecimento das categorias de identidade. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: Performing Arts Journal*, 28(3), 1-10. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Brett, G. (2004). Única Energia. In *Mendieta, earth body: sculpture and performance, 1972-1985* (pp. 22-45). Washington: Hirshhorn Museum.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cortés, J. M. (2004). Acerca de La Construcción social del sexo e el género. In D. Perez (Ed.), *La Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografia em el siglo XXI* (pp. 65-84). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lippard, L. (1985, novembro). Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America Magazine*, p.190.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: Politics of performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.

Taylor, D. (2013). *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FILMOGRAFIA

Leeson L. H. (2010). *Women Art Revolution*. [Documentário no formato: 35mm e digital]. Londres: Hotwire Productions. Retirado de <http://womenartrevolution.com>

NOTA BIOGRÁFICA

Olga Wanderley é fotógrafa, pesquisadora e educadora da área da fotografia. Mes- tra em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil, investiga as rela- ções entre dispositivo fotográfico e performance artística.

E-mail: contato@olgawanderley.com

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Rua Padre Vilemain, 48, Campo Grande Recife-PE. CEP: 52.041-745, Brasil

* **Submetido: 01-08-2017**

* **Aceite: 09-11-2017**

“NEITHER HERE NOR THERE”¹: TRACES OF THE FEMININE IN THE PHOTOPERFORMANCES OF ANA MENDIETA

Olga da Costa Lima Wanderley

ABSTRACT

This article addresses the questions triggered by the work of the Cuban-American artist Ana Mendieta, who has a large part of her work composed exclusively of camera performances and what she termed earth-body-works. Through her strategies of representation based on the disappearance of the female body, Mendieta draws our attention to the legitimized violence and erasures through the establishment of fixed identities – ethnic and gender – within the hegemonic discourses of power. The notions of performance as an instrument for transmission of knowledge and cultural memory, of performativity as a constitutive factor of the categories of identity, as well as of archive, repertory and live event will be explored in the effort to problematize as the themes of exile and feminine, regular in the art of Mendieta, reach a deeply political dimension based on their artistic propositions that integrate photography with performance art.

KEYWORDS

Ana Mendieta; photography; femininity; performance; performativity

RESUMO

Este artigo aborda as questões acionadas pelo trabalho da artista cubana-americana Ana Mendieta, que tem grande parte da sua obra composta por performances elaboradas exclusivamente para a câmera e pelo que a própria artista denominou como *earth-body-works*. Através das suas estratégias de representação baseadas no desaparecimento do corpo feminino, Mendieta chama a nossa atenção para as violências e apagamentos legitimados por meio do estabelecimento de identidades fixas – étnicas e de gênero – no interior dos discursos hegemônicos de poder. Serão exploradas as noções de performance como instrumento para transmissão de conhecimento e memória cultural, de performatividade como fator constitutivo das categorias de identidade e, ainda, de arquivo, repertório e acontecimento ao vivo no esforço de problematizar como as temáticas do exílio e do feminino, regulares na arte de Mendieta, atingem uma dimensão profundamente política a partir das suas proposições artísticas que integram a fotografia com a arte performática.

PALAVRAS-CHAVE

Ana Mendieta; fotografia; feminilidade; performance; performatividade

¹ “Neither here nor there” was an expression used by Jane Blocker to refer to Mendieta’s *Isla*, as we will see throughout our article.

INTRODUCTION

The decade of the 1970 was permeated by an intense experimental aesthetic, besides a strong political engagement in the field of artistic creations. Demands for various rights and individual freedoms were often expressed through a multiplicity of creative interventions on the landscape or the human body. Manifestations such as performance, bodyart and landart have gained space as possibilities for an ephemeral and extremely diversified art, which privileges the concept and the creative gesture to the detriment of the object. These languages – heirs of the transgressor character present in the European vanguards on the beginning of the 20th century – have developed all over the world, and have been especially prominent in the North American artistic-political context. It is in this scenario that the trajectory of the Cuban-American artist Ana Mendieta is inscribed. Born in Havana in 1948, she moved to the United States in 1961, along with her older sister, due to political differences between her family and Fidel Castro's regime. It was at the University of Iowa that Mendieta studied plastic arts and had contact – through the Intermedia Program² – with the enormous artistic effervescence of the 1970s. The expressions of body art and environmental art strongly inspired her work and became a hallmark of her creations. Another evident influence on the artistic life of Mendieta was the proximity that she came to have with the feminist movement. Many artists at that time actively participated in the struggles for women's rights and used their own bodies as an artistic material and questioner of the social roles attributed to the gender and the objectification imposed on the female bodies. Mendieta had her involvement with feminist claims and used her work as a way to open the countless oppressions and eras suffered by women inside and outside the art world.

The aspects of femininity, together with issues of nationality, exile, and ancestral rites of Latin American cultures are recurrent approaches in Mendieta's extensive work. The body in her work is almost always represented in the midst of the elements of nature, such as earth, fire, water, plants and animal blood. She herself termed her creations as earth-body works or earth-body sculptures³, and stated:

my art is the way I reestablish the bonds that bind me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth / body sculptures I become one with the earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties to the earth is really the reactivation of primitive beliefs ... an omnipresent feminine force, the post-image of being wrapped within the womb⁴.

Such a connection with nature, described by Mendieta, however, does not seem to refer to an essentialist relationship with the feminine or with the ancient rituals of her

² Innovative postgraduate program, directed by Hans Breder, that explored spaces of integration between diverse media and artistic practices.

³ Much of her work was made up of impressions of her body on the landscape, in a mixture of performance, sculpture and environmental art – or earth works.

⁴ Retrieved from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitledsilueta-series-mexico-t13356/text-summary>

culture of origin. We will see that, on the contrary, the disappearance and dissolution of the body in the middle of the landscape can be read as a metaphor for a refusal to attach herself to any category of identity – whether national, ethnic or gender. Another important factor in her aesthetic choices was the massive use of photography, often as the only means of public access to her works, thus problematizing the notion that alludes to an essence of the performing arts as primarily live events.

Mendieta died tragically in 1985, the same year that she married the minimalist sculptor Carl Andre. The artist fell from her apartment, located on the thirty-fourth floor of a building in New York. Andre was charged with the murder, but was later acquitted, and the defense alleged that Anne had committed suicide. In June 1992, a feminist group staged a protest outside the Guggenheim Museum, where an exhibition which included works by four white male artists – among them Carl Andre – and only a female artist. Demonstrators threw photographs of Mendieta on Andre's sculptures and displayed a banner that read "Carl Andre is in the Guggenheim. Where is Ana Mendieta?" (Blocker, 1999, p. 1). According to Jane Blocker, when asking where Mendieta is, the protesting women really wanted to point out where she was not. The question performatively produces its absence and thus questions the power structures that confer visibility or invisibility based on the discursive construction of color, race, gender, religiosity. On the power speeches surrounding Mendieta's work, Blocker states:

although it often appears in expositions and texts that attempt to map the unknown territories of performativity, femininity, and latinity, it is so often absent from them for good and evil. Mapping the margins can only serve to reinforce the centers and, ultimately, the power of those who occupy them. (Blocker, 1999, p. 21)

In this way, we will investigate the discursive productions that permeate the artistic work of Ana Mendieta and often establish a mapping of her works – as well as her personal trajectory – within a Latin artist identity, deeply intertwined with the pain of her exile and to the idea of an exotic femininity. Moreover, we will see how the artist's own works offer us possibilities of reading that subvert her fixation on such identities through the play of presence and absence, including the use of the photographic device as a mean to guarantee the permanence of creative actions understood as essentially ephemeral .

ROUTES, LATINITY AND EXILE

Diane Taylor (2013) provides us with means to understand performance as an epistemic system, a way of transferring knowledge, memory and social identity through embodied practices such as dances, rituals and traditional ways of doings.

She points out that Western thought has placed great emphasis on documents and texts as a way of describing social dramas, granting certain groups the privilege of recording their narratives to the detriment of actions performed by other actors. Taylor questions this system of knowledge and argues:

if, however, we reorient the ways in which we have traditionally studied memory and cultural identity in the Americas (...) to look through the lenses of performatized, embodied behaviors, what would we then know that we do not know now? Whose stories, memories, and struggles would become visible? What tensions could be shown by performance behaviors that would not be recognized in texts and documents? (Taylor, 2013, p. 20)

The cultural histories and traditions made visible are legitimized through scripts that the author describes from the voyage of Columbus to the Americas. The discovery scripts produce the relationship between a “we” – the discoverer, the seeker – and an “other” – the savage, the one who is looked at – establishing their positions within a system of power. The native has his work emptied of being mapped by the discoverer – like the Amerindians in Taylor’s example, who “although physically present they are recognized only to ‘disappear’ in this act” (Taylor, 2013, p. 100). Such structure is reenacted from time to time, conferring authority through race, nationality, gender, religious beliefs. As Taylor described, “as a paradigmatic system of visibility, the script also ensures invisibility” (Taylor, 2013, p. 92).

The concepts explored above relate to the work of Ana Mendieta insofar as she uses her own body as a mean to access and transmit the cultural memory of her Cuban origin. The use of land in her works is inevitably linked to reflections on nation, belonging and exile. The artist’s move to the United States, when she was only 12 years old, is a fundamental part of her history and has continuous references in her creations, through the incorporation of the religious and cultural practices of her ancestors.

The *Siluetas* series, comprised of more than 100 earth-body works produced between 1973 and 1981 in Iowa and Mexico (and known to the public through their photographs), exhibits a constant dialogue of the female body – that of the artist herself – with the nature. Mendieta acts on the landscape using fire, water, earth, blood and vegetation to print its contours, letting these elements also act on her work. The long sequence of works exposes strong ritualistic traits influenced by her knowledge on Santería (set of Afro-Cuban religious practices) and the ancestral practices of pre-Columbian indigenous populations.

If, on the one hand, we can not separate Mendieta’s work from the influential presence of Latinity and its exile, on the other hand, to fix it on a Latin artist identity becomes extremely restrictive. By locating the artist within a hegemonic script about Cuban exiles in the United States, there is a risk of reducing their work to a purely personal and therapeutic bias – a way to overcome the pains of their traumatic expatriation and rediscover the lost roots of their culture. As examples of this banalization, Jane Blocker highlights the criticisms made by Christine Poggi and John Perreault:

her feelings of loss and uprooting were the sources of her series Silhouettes in progress. [Mendieta] uses her work as a mean to establish a “sense of being”, of healing the “wound” of separation. (...) Perceiving herself as an exile, Mendieta used her art to heal herself thus by provoking and perhaps healing others. (Perreault & Poggi 1988 quoted in Blocker 1999, p. 77)

The artist herself was constantly referring to herself in terms of her exile, as she stated in an interview: "I make sculptures in the landscape. Because I have no country, I feel a need to join the land, to return to her womb" (Mendieta quoted in Blocker, 1999, p. 77). However, in addition to a mystical and curative sense, her works reach deep political meanings, for in performatizing her liminality – national, ethnic, and cultural – Mendieta brings to the visibility, at the same time she questions, the rigidity of a molded identity to the Latin-Americans. Seeking its roots in the land – not in the country – it claims, in Blocker's words, "an identity anywhere" (Blocker, 1999, p. 78).

In the earth work titled *Isla* (1981), Mendieta carved the shape of a female body on the bank of a stream in Iowa. With its well defined contours and surrounded by water, the image created by the artist, as well as the title given to it, suggests a territorial unit that refers us to the island of Cuba. This figure, however, is between two places, or "between two cultures," as Ana herself declared about herself (Mendieta quoted in Brett, 2004, p. 24). She is strange to that landscape. However, due to its ephemeral character, it will soon dissolve and integrate with the other elements of the environment. "It's a map of Cuba made in the Iowa mud and as a result it's neither here nor there; is a body in exile" (Blocker, 1999, p. 80).



Figure 1: *Isla. Silueta Series*, Ana Mendieta, 1981
Source: Galerie Lelong

To Jane Blocker, the meanings of nation and exile worked by Mendieta are produced through their narratives and performances. The idea of nation is not tied to a geographical space, but to the emotional connection and the feeling of communion among its members. In this way, nation and exile can not be thought of in binary and oppositional terms. This opposition is, according to Blocker, "which hegemonically preserves a conceived purity of the nation by defining it against a category perceived as being more complex and unstable" (Blocker, 1999, p. 75). Mendieta's works, therefore, subvert the oppositions drawn by the discovery scripts (us and the other, nation and exile, here and

there, political and personal) through the incorporation of repeated practices. They shift from invisibility to visibility – from the edges to the center of their artistic performance – memories, rites and social behaviors historically marginalized.

MENDIETA AND THE FEMALE SUBJECT

“At a time when women use their own body in art, they are actually using their own being, the most relevant psychological factor, for they thus convert their face and body from object to subject” (Lippard 1985, p. 190). This statement, made by Lucy Lippard, concerns one of the most important aspects of Ana Mendieta’s work: the use of the body as a material and political agent in her art.

Her creative work began to flourish in the 1970s, amidst the strong influences of conceptual art established in the previous decade⁵ and the prominent discussions of the feminist movement with which the artist had a strong involvement. The feminist art of that time was intensely engaged in the struggle for women’s liberation and in the claims for the presence of women in artistic institutions – spaces previously dominated by white male artists. The issues of representation and identity that permeated such claims caused divergences within the movement itself, as regards the debates surrounding an essentiality proper to the category of women.

Judith Butler points to the limitations of an identity politics that positions women as the subject of feminism. For the author, the term women becomes problematic in assuming a universal and stable category, in the name of which representation is sought. It can only claim recognition within a system of power that which is produced as a subject, according to the norms of this same system. In this sense, to be recognized is also to be defined within a regulatory and oppressive structure. Thus, in Butler’s words:

it is not enough to ask how women can be represented more fully in language and politics. Feminist criticism must also understand how the category of women, the subject of feminism, is produced and repressed by the same power structures through which emancipation is sought. (Butler, 2003, p. 19)

The American theorist argues that the distinctions between sex and gender - as well as the social functions attributed to their categories – are deeply marked by discursive practices. For her, the discourses around the naturalness of sex work as a way to safeguard their internal stability in the service of socio-political interests. Sex is, above all, a norm, a regulatory dynamic that materializes in a taxing way, that is, a practice “whose regulatory force manifests as a kind of productive power, the power to produce – demarcate, circumscribe, the bodies it controls” (Butler, 2002, p. 18). Likewise, the interpretation of gender as a social construct can produce a naturalizing effect that limits its possibilities within a dual logic or, in the words of the author, “in terms of a hegemonic

⁵ In the 1960s the ideas of dematerialization of art and use of the body as an art object were predominantly exploited by such male artists as Allan Kaprow and Vito Aconcci.

cultural discourse, based on binary structures that present themselves as the language of universal rationality “(Butler, 2003, p. 28).

Moreover, Butler argues that gender distinctions are irrevocably tied to other categories of identity – racial, class, ethnic – equally constructed through discourse. According to the author, it is “impossible to separate the notion of gender from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained” (Butler, 2003, p. 20). In the same sense, Diane Taylor emphasizes the impossibility of isolating cultural memory, race and gender, since identity issues act on the way in which bodies participate in and are produced by the system of transmission of knowledge and memory (Taylor, 1999). These questions are extremely relevant when analyzing the female and Latin body in Mendieta’s artistic production.

The body, however, is not limited entirely to the normative logic that overlaps with it. There is always a power of deconstruction of the compulsory order, which Butler problematizes by articulating the notion of gender performativity. To the extent that we understand the gender categories in their performativity, that is, as the reiteration of a set of norms that acquires the condition of act in the present and effects on the materialization of sex (Butler, 2002), we consider that sexual differences, symbolic – and even material – construction of bodies can be reconfigured, thus subverting established positions of sex and gender. This subversion concerns not only the crossing of boundaries determined by the binary man-woman distinction, but also the breaking of the standards imposed within the same category of sex / gender.

The performative inscription of the female bodies in the art was countless times classified as narcissistic. “Because women are considered sex objects”, Lippard describes, “it is taken for granted that any woman who presents her naked body in public is doing so only because she thinks she is beautiful” (Lippard, quoted in Blocker 1999, p. 12). Mendieta’s performances were defined by critics as the symbol of a docile feminine essence, linked to the untouched nature, sometimes as “an erotic being (the myth of the latino caliente), aggressive and somehow linked to perversion” (Mendieta quoted in Brett, 2004, p. 24).

However, the artist’s work challenges the essentialist definitions of women, since their strategies of representation produce significations for the female body from the disappearance. According to Jane Blocker, Mendieta knew that simply adding the marginalized to discourses of power would do nothing to change such discourses and that, in fact, doing so often works to reinforce them. The effort to become visible can legitimize the colonizing terms of visibility. (Blocker, 1999). In the same direction Laura Mulvey, quoted in María Ruido, states that:

in a world ordered by sexual inequality, the pleasure of looking is divided between masculine/active and feminine/passive. The determining male gaze projects his fantasies on the female figure, which is organized according to that. In their traditional exhibitionist role, women are seen and exhibited at the same time. (Mulvey, 1975 quoted in Ruido, 2002, p. 22)



Figure 2: *Untitled (Glass on Body Imprints)*, Ana Mendieta, 1972
Source: Galerie Lelong

Thus, the body in the art of Mendieta follows the opposite direction to the mere exhibition of an identity. It is a body that flows, bleeds, burns, explodes, has its forms disfigured, its femininity denatured. It is an absent gift that, through the performance apparition, denounces the invisibility, violence and control to which women are subjected. In 1972's *Untitled (Glass on Body Imprints)* series, the artist presses a glass plate over parts of her body and face, distorting them almost completely (Figure 2). The acquired grotesque features call attention to the cruelty of the normative and stereotyped construction of an ideal of feminine beauty. The use of the body in this work is not done in a random way, because, in manipulating her own flesh, Mendieta becomes a subject of representation and bets on deformation as a radical strategy to combat fetishism and domination of male visual pleasure (Ruido, 2002).

In the 1972 *Untitled (Facial Hair Transplant)* performance, as a completion of her studies at the University of Iowa Art School, Mendieta asked a friend to cut his beard as she "transplanted" his hair into her face, becoming conceptually a man. Through this artistic action she problematized the discursive mechanisms that permeate the construction of sexual and gender identities and parodied the social roles attributed on the basis of these distinctions. In the account of her action she wrote:

hair has always fascinated me. The way it grows, where it grows and the meaning that ancient civilizations gave it. (...) I like the idea of transferring from one person to another because I believe that it gives me the strength of that person. After looking at me in the mirror, the beard became real. It did not look like a disguise. It became a part of myself and was by no means foreign to my appearance. (Mendieta, 1972 quoted in Ruido, 2002, p. 92)

José Miguel Cortéz states that “when a man or a woman crosses (...) there are multiple possibilities for reconfiguration of the cultural imaginary; the meaning of any masculine or feminine identity is questioned” (Cortéz, 2004, p. 72). By using the hair on her own face, as a symbol of strength tied to masculinity, Mendieta plays with the binary game of sex-gender structures and creates for herself a mobile, subverting and walking through these identities.



Figure 3: *Untitled (Facial Hair Transplant)*, Ana Mendieta, 1972
Source: Galerie Lelong

Mendieta affirms her political performance through aesthetic creation by rejecting the female subject as a fixed category that must be represented in the discourses of power. Instead, the “feminine” in her works appears as a trail, a constant mutation and expansion of the limits imposed by gender. Her work conforms to Butler’s critique of identity politics as the founding structure of feminism. By insisting on the disappearance and deconstruction of the body as a representation strategy, Mendieta imposes her liminality and refuses the colonizing patterns of definitions of identity.

PHOTOPERFORMANCE, PRESENT AND ABSENT

It has already been mentioned that Mendieta’s works – as well as her trajectory – were often classified in terms of displacement, absence and loss. These characteristics, and their paradoxical aspects of affirmation and permanence, were highlighted not only in the themes explored by the artist, but also in the creative media with which she developed her works.

The ephemerality of the live performance, with its ontological condition of disappearance, is challenged from the documentation made with the photographic camera. Mendieta left several photographs (and also videos) of her performances. She performed her work in the here and now of the present, however, aiming at the record for a future

time. This factor can be articulated to the concepts of archive and repertoire, developed by Diane Taylor.

For the author, the archive refers to “supposedly enduring materials”, such as documents, texts, audio records, photographs and videos, which transcend temporal and spatial barriers. Already the repertoire “is seen as ephemeral, embodied practices and knowledge” (Taylor, 1999, p. 48), as performances, rituals, language, gestures. Because it is ephemeral and changeable, the repertoire requires physical presence and is often regarded as non-reproducible. According to Taylor’s statement:

the “live” performance can never be captured or transmitted through the archive. A video of a performance is not a performance, although it often ends up replacing performance as something in itself (...). Embedded memory is live and exceeds the file’s ability to capture it. However, this does not mean that performance – as ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappears. (Taylor, 1999, p. 51)

Peggy Phelan takes a very radical stance by putting disappearance as the very condition of the existence of performance – her argument refers especially to artistic performances. Phelan’s text establishes ontological characteristics according to which performance survives only in the present, “can not be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations” (Phelan, 1993, p. 146). Contrary to the ontologies of performance that characterize the live and the mediatized – repertoire and archive – as oppositional forms, Philip Auslander problematizes the theoretical-practical shifts of live performance within the culture of mediatization. He points to paradigmatic changes (the increasing insertion of screens, photographic and video devices into live events or the very presentation of technologically mediated events as live), reformulating assumptions as physical presence and proposing, for this logic, a sense of liveness (Liveness).

As a backdrop to his argument, Auslander brings the relationship between theater and the emergence of television. The first TV broadcasts embraced the theatrical make-up and were made live only. Although the media no longer has this characteristic, vivacity is still part of television language, with its alleged properties of immediacy, proximity and truthfulness. However, within the mediatization environment, there is a subversion of the roles and the mediatization is that it serves as a model for the live performances. “Within our mediated culture,” the author comments, “any distinction we may assume between live and mediated events is collapsing because live events are becoming more and more identical to the mediatized ones” (Auslander, 2008, p.32). The live, therefore, becomes part – both technically and aesthetically – of the economy of reproduction.

Mendieta developed most of her performances without the presence of the public, with the sole intention of documenting them. The experience that most people have of their works is thanks to mediation by photography. The document space, then, becomes the only space in which performance takes place (Auslander, 2006). The photographic device imparts vivacity to the artistic action and actualizes in the present the meanings produced by the absence of the performance body.

The permanence and reproducibility of performance photography also has a political character, since the archive is inevitably linked to the establishment of power discourses. Diane Taylor asks: "Whose memories, traditions, and claims to history disappear if performative practices lack the staying power to impart vital knowledge?" (Taylor, 1999, p. 30).

In making the transition from representation to reproduction, from the repertoire to the archive, Mendieta not only endows her works with an economic power of circulation⁶, but, above all, gives them a greater political impact. Thus, the presence of photography does not invalidate the existence of performance, but goes beyond its ontological vision, conferring political power by ensuring its permanence over time, expanding its audience – through galleries, museums, books, catalogs and other spaces – and making possible new meanings from the expressive language of the photographic medium.

CONCLUSION

As we have discussed, the work of the artist Ana Mendieta not only escapes the fixed structures of gender, ethnicity and artistic language, but completely breaks with any attempt to categorize these senses. In her brief period of creative expression, Ana has developed about 200 works involving live performances, as well as photographs and videos of her earth-body works.

Their themes have been traced to the search for a return to the land and practices of ancestral cultures (motivated by their exile), the denunciation of violence against women and the questioning of the social differentiation attributed to male and female genders. In much of these works, Mendieta resorted to the disappearance and disfiguration of the body as a form of representation in performances that transform the artist's personal facts into art with deep political meanings.

Through bodily action in the midst of nature, Mendieta was able to make visible a serie of stories, memories and behaviors systematically silenced by the structures of power. The use of photography as a record and only place of survival of the performance enhances the strength of her performance and the resistance to classify herself in the binary oppositions of nation/exile, male/female, ephemeral/perpetual.

In the light of the above, we may consider that repeating the question posed by the protesters in front of the Guggenheim Museum – "Where is Ana Mendieta?" – means recognize that this important artist has not been left anywhere. Mendieta was a multiple artist and affirmed her presence in the art world and in other relations of power questioning and expanding the limits imposed by rigidity in the establishment of categories of identity. ✍

Translated by Gabriel Wanderley

⁶ Performance photographs become marketable objects in the art market.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: Performing Arts Journal*, 28(3), 1-10. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*. Durham and London: Duke University Press.
- Brett, G. (2004). Única Energia. In *Mendieta, earth body: sculpture and performance, 1972-1985* (pp. 22-45). Washington: Hirshhorn Museum.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cortés, J. M. (2004). Acerca de La Construcción social del sexo e el género. In D. Perez (Ed.), *La Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI* (pp. 65-84). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lippard, L. (1985, November). Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America Magazine*, p. 190.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: Politics of performance*. London and New York: Routledge.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.
- Taylor, D. (2013). *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FILMOGRAPHY

- Leeson L. H. (2010). *Women Art Revolution*. [Documentary in 35mm and digital formats]. London: Hotwire Productions. Retrieved from <http://womenartrevolution.com>

BIOGRAPHICAL NOTE

Olga Wanderley is a photographer, researcher and educator in the field of photography. Master in communication from the Federal University of Pernambuco, Brazil, investigates the relationship between photographic device and artistic performance.

E-mail: contato@olgawanderley.com

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Rua Padre Vilemain, 48, Campo Grande Recife-PE. CEP: 52.041-745, Brazil

* Submitted: 01-08-2017

* Accepted: 09-11-2017

ESQUECER BÁRBARA VIRGÍNIA? UMA CINEASTA PRECURSORA ENTRE PORTUGAL E O BRASIL

Paula Sequeiros & Luísa Sequeira

RESUMO

Bárbara Virgínia foi uma das primeiras realizadoras de cinema em Portugal e no Festival de Cannes. Iniciando-se artisticamente como declamadora e atriz, dirigiu, muito jovem, uma longa metragem e um documentário em 1946. Imigrou em 1952 para o Brasil para trabalhar em rádio e televisão. Aí se radicou, constituiu família, abandonando a declamação, e faleceu em 2015. Neste artigo recolhemos e analisamos documentação pública e de memória privada, uma entrevista de investigação e conversas com familiares. Recorremos à história e memórias do cinema português para produzir, de um ponto de vista feminista, uma análise sócio-biográfica. Recusando a mitificação, pretendemos contribuir para a desocultação do olhar patriarcal na literatura produzida sobre esta figura. Os estudos de género de Linda Alcoff e Teresa de Lauretis, a sociologia da cultura de Pierre Bourdieu que Bev Skeggs convoca num cruzamento entre classe, género e colonialidade, e ainda investigação histórica e social sobre os contextos dos dois países alimentaram este questionamento e análise. A sócio-biografia apresentada enfoca-se nos papéis artístico e familiar de Bárbara Virgínia, pretendendo alimentar o conhecimento fino sobre barreiras de género e classe em torno das práticas culturais e profissionais na época e ainda discutir o apagamento da memória sobre a realizadora.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; mulheres realizadoras; Estado Novo; Portugal

ABSTRACT

Bárbara Virgínia was a forerunner film director in Portugal and the Festival de Cannes. Starting artistically as a diseuse and actress, she directed a feature film and a documentary in her youth, in 1946. Bárbara emigrated to Brazil in 1952 to work on radio and television, the country where she settled, formed a family, eventually abandoning the stages, and died in 2015. For this socio-biography, we collected and analysed public and private memory documents, a research interview and conversations with her family. To construct our analysis and strengthen a feminist perspective, we used Portuguese cinema's History and memoirs. We both avoided mythologising and aimed at unveiling the patriarchal gaze which shapes some literature about Bárbara Virgínia. We built our questioning and analysis from Linda Alcoff's and Teresa de Lauretis's gender studies, from the sociology of culture by Pierre Bourdieu who Bev Skeggs borrowed for her intersection of class, gender and coloniality, alongside historical and social research about both countries' context. The paper focuses on the artistic and familiar roles played by the filmmaker, and proposes an interpretation aimed to contribute to a fine knowledge about gender and class barriers to cultural and professional practices at that time, while it also discusses the erasure of memory about Barbara Virginia.

KEYWORDS

Cinema; women directors; the New State regime; Portugal

UMA FOTOGRAFIA, UM PONTO DE PARTIDA



Figura 1: Bárbara Virgínia nos estúdios da Invicta Filmes Independente, inserção no artigo “O Filme da “simpatia””

Fonte: O filme da “simpatia”, 1946, p. 5

Encostada a uma parede do estúdio, de fato masculino, uma Bárbara Virgínia de 23 anos olha-nos de frente, confiante, rosto tranquilo, sem sorriso, como se casualmente fotografada (O filme da “simpatia”, 1946, p. 5) (Figura 1). A indumentária arrojada, prática para o inverno naquele estúdio precário, denota profissionalismo e apela ao respeito público. Noutras fotos a apresentação será distinta (Bárbara Virgínia realizadora do filme “Três dias sem Deus”, 1948; Pinto, 1951, p. 12; Ribeiro, 1983, p. 543).

Dirigia o seu filme de ficção *Três dias sem Deus*. Era o ano de 1946 e a ousadia assenta bem à primeira realizadora de uma longa metragem em Portugal e uma das primeiras a nível internacional (Cunha, 2000). Foi autora ainda de uma peculiar curta nesse mesmo ano, *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*.

Três dias sem Deus seria exibido no primeiro Festival de Cinema de Cannes em 1946 (Sarmiento, 1946, p. 5), assinalando a única presença de uma mulher na direção a solo de uma longa metragem¹ (conforme se pode verificar no *site* do Festival de Cannes, na secção “Sélection officielle 1946: en Compétition”²). É a Leitão de Barros que Bárbara atribui o encorajamento para concorrer, competindo ele mesmo com Camões, um épico nacionalista, na linha da propaganda fascista do SNI (Secretariado Nacional de Informação)³ e por este premiado (Ribeiro, 2010, p. 25; Vieira, 2015, pp. 59-60).

Cerca de 40 anos depois, e durante uma entrevista no Brasil, Bárbara declararia a Leonor Xavier: “sempre fui emancipada, aos 15 anos já era feminista, acho que temos os mesmos direitos que os homens têm” (Xavier, 1987, p. 18). Rica em informação, a peça

¹ No mesmo festival foi apresentada outra longa metragem de autoria feminina, *De røde enge* (Os prados vermelhos). A realizadora Bodil Ipsen co-autorou com Lau Lauritzen este filme. Ela e ele tinham nacionalidade dinamarquesa.

² Retirado de <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1946/inCompetition.html>

³ O SNI, criado em 1944, sucede ao SPN, Secretariado de Propaganda Nacional, com atividade iniciada em 1933.

contém, face a outras fontes, divergências que nos causaram dificuldades interpretativas, frequentes na construção biográfica, constituindo-se como outro ponto marcante neste percurso investigativo.

Nascida em família de classe média, de mãe dona de casa e pai oficial da marinha participante no 5 de outubro⁴, Bárbara Virgínia desenvolveu um trabalho artístico diversificado, pleno de aspetos contraditórios. Por um lado, revelou precocidade nos palcos e na rádio, assumiu ousadia quanto a papéis de género no campo profissional e na vida privada. Criou depois registos inovadores na cinematografia, tentou explorar o surpreendente em quotidianos incomuns. Por outro lado, seguiu roteiros e ideários do tradicionalismo luso, com alguns traços coloniais e de moral sexual/reprodutiva conservadora. Traços, como é sabido, não exclusivos da ideologia fascista mas assumidos também por setores da chamada oposição republicana. Os livros da sua autoria, já de uma fase madura, condensam a etiqueta endereçada a mulheres da classe média. Constituída e inserida a nova família numa vida social confortável em São Paulo, acabará por deixar a vida artística.

A memória da família regista que Bárbara Virgínia terá destruído, nas décadas recentes, parte significativa das fotografias e papéis sobre essa vida, por provável mágoa na sua rememoração.

A única cópia de *Três dias sem Deus* em Portugal encontra-se muito deteriorada. No Brasil não conseguimos localizar outra que, supostamente, esse país recebera. Dos 102 minutos iniciais, restam 22 de filme em suporte fragmentado e emudecido. Rasura dupla: do tempo, traduzido em decomposição; da curadoria, por omissão de preservação. Note-se que apagada ficou assim a banda sonora executada ao piano pela realizadora (Sarmiento, 1946, p. 5).

Daquela fotografia, de simbolismo forte, partimos. Passamos, emocionalmente, pela frustração de encontrar tão pouco sobre quem preencheria audiências, suscitara atenção mediática, marcara a dianteira de cronologias, ocasionara admiração, mas também rejeição nos meios artísticos e intelectuais. Propusemo-nos abordar dificuldades, vazios e deleções como possibilidade para soltar fios de pesquisa e alinhar reflexões que, criticamente, integrassem e alimentassem esta narrativa.

DA TEORIA, A MOLDURA

O cruzamento de estudos da cultura, de género e da história estimularam o questionamento de vazios e de tensões dentro de um terreno hermenêutico comum.

Neste estudo de caso relacionámos, muito particularmente, as abordagens de Linda Alcoff (1994, 2005) ao género, à construção da identidade e da política identitária, e ainda às relações entre cultura, poder e feminismo. Considerando a faceta biográfica, pretendemos destacar o conceito de subjetividade acolhido por Alcoff (1994, 2005),

⁴ Segundo dados na Biblioteca Central da Marinha – Arquivo Histórico, foi oficial da Marinha de Guerra, sofreu acidente em serviço pouco antes de 5-10-1910, falecendo como inválido de guerra em 1945; aderiu ao apelo para se juntar às forças revoltosas da República; viria a ser condecorado por serviços prestados em S. Vicente, Cabo Verde, em 1919, após o que é reformado.

partindo da problematização de Teresa de Lauretis (1984). Assim, não buscámos os traços da coerência formal, suposto garante de veracidade. A subjetividade foi antes questionada enquanto realidade fluída, dinâmica, historicamente situada e socialmente construída, “aberta à alteração pela prática auto-analisadora” (Alcoff, 1988, p. 425), num processo de interpretação política e de orientação para a ação. Acolhemos sim as incoerências entre episódios ou narrativas de terceiros, recusando uma veracidade mítica. Tão pouco abordámos a subjetividade como oposição entre interioridade e exterioridade da pessoa. Ela:

pelo contrário, é o efeito da interação, a que chamo experiência; e portanto é produzida não pelas ideias, valores externos ou causas materiais, mas pelo envolvimento pessoal, subjetivo de uma pessoa nas práticas, discursos e instituições que conferem significação (valor, significado e afeto) aos eventos do mundo. (de Lauretis, 1984, p. 59)

Moldada pela posicionalidade relativa no contexto social, a identidade mostra-se marcada por classes, raças, géneros e relações de poder históricas que tecem esse contexto. Por sua vez, e dentro das margens de manobra possíveis, a posição subjetiva constrói-se a partir das experiências vividas. Concebemos o sujeito da nossa análise relacionalmente, dentro deste quadro teórico em que o género é uma importante dimensão analítica, tanto lugar de construção e de interpretação de significados como ainda lugar para expressão de poder e atuação política.

A agência individual de Bárbara e a dos seus grupos sociais de pertença, os processos através dos quais investiu em feminilidade de forma ambivalente (Skeggs, 1997) ou evidenciou as suas disposições de pessoa cultivada (Bourdieu, 1979), a entrada na profissionalidade de um cinema pouco industrializado e num campo profissional ainda em formação, foram tidas em conta numa configuração onde se inscrevem género e classe como dimensões notórias assentes no contexto nacionalista-colonialista português (Ribeiro, 2010).

Atendemos ao momento histórico desta história singular. A iniciação de Bárbara no campo cinematográfico, como atriz primeiro, como realizadora depois, fez-se no período em que a produção permanecia controlada ideológica e financeiramente pelo Estado Novo de Salazar. Esse era o papel da Secção de Cinema do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, então reorganizado como SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), um e outro dirigidos por António Ferro até 1949.

O projeto político inicial de Ferro – a *Política do Espírito* –, submetia arte, cultura e algum entretenimento folclorizado, dito de cultura popular, à propaganda do regime. Mudanças estéticas, morais e políticas convergiam numa arte nacionalista, prescrevendo uma “fachada impecável de bom gosto” que especialmente proviesse às “necessidades espirituais das classes trabalhadoras” (Ferro citado em Ribeiro, 2010, pp. 39-40). Uma “estetização da política” (Ó citado em Ribeiro, 2010, p. 39) devia avançar no domínio simbólico.

À disciplina do gosto associou-se o protecionismo para uma produção que, não sendo demasiado recente, carecia de dimensão industrial. A introdução, desde 1927, de quotas para exhibir filmes nacionais levava ao aparecimento de curtas – que precederiam a projeção das grandes fitas estrangeiras – contudo consideradas sem valor artístico pelos zeladores institucionais do gosto. As dificuldades setoriais ao nível tecnológico, de formação de artistas e técnicos, levariam à pressão política junto do Estado, protagonizada por realizadores, jornalistas e críticos – facetas acumuladas num pequeno círculo de homens. Estes apelaram ao apoio oficial para a produção fílmica, nomeadamente através de estúdio qualificado para a produção de filmes sonoros (Ribeiro, 1983). Entretanto a exportação de filmes permaneceria sem sucesso (Ramos, 2012).

Seria preciso já esperar pelo fim do regime para que outra mulher, Margarida Cordeiro, autorasse, com António Reis, uma longa metragem. Só a partir da década de 1980 a autoria feminina, permanecendo excepcional, se torna realidade (14% nas três últimas décadas) (Pereira, 2013, p. 107).

Esta é a moldura breve composta para a análise sócio-biográfica da mulher cineasta, artista.

TORNAR-SE BÁRBARA VIRGÍNIA

Bárbara frequentou o Conservatório Nacional, em Lisboa (Ramos, 2012, p. 453), estudando intensivamente entre 1940 e 1943⁵, segundo Gentil Marques que assinou como Repórter Dois (Repórter Dois, 1944, p. 11)⁶. Aí “fez os cursos de Dança, Canto, de Piano e de Teatro”, sendo aluna de Alves da Cunha em teatro (Ribeiro, 1983, p. 544) e de Pedro de Freitas Branco em piano (Xavier, 1987, p.18).

Apresenta-se publicamente, nessa entrevista, como investida pelas predecessoras femininas (mãe e avó) de substancial capital cultural e social (Bourdieu, 1979). Refere o círculo de relações artísticas e culturais da família de origem – onde se incluíam Júlio Dantas e o mestre Rey Colaço –, e as frequentes viagens na infância (Xavier, 1987, p. 18). Das redes que ela própria construirá, falaremos depois.

É, contudo, por escolha própria, não por costume, que Maria de Lourdes Dias Costa (1923-2015) – nome civil – adota os nomes próprios da mãe, avó e bisavó, que transmitirá à filha. Usará Bárbara Virgínia para a sua *persona* adolescente emergente e para nome artístico, depois de fortemente confrontada por membros do lado paterno da família. Estes, diferentemente da mãe e do pai, censuravam a sua exposição pública como imprópria para uma jovem do seu estrato social (Repórter Dois, 1944, p. 11). Este é, provavelmente, o seu mais persistente exercício de manobra face a um sistema opressor (Alcoff, 1994, 2005), associando autonomização e posicionalidade: renomeia-se como sujeito ativo, em oposição às expectativas para o seu desempenho de género; no processo crítico de uma biografia em construção, torna pública a sua posicionalidade reinscrevendo-se na linhagem familiar com a qual se identifica (de Lauretis, 1984).

⁵ Datas confirmadas pelo processo académico de Bárbara Virgínia no Conservatório Nacional, 1940-1943.

⁶ Segundo nota autógrafa de Bárbara Virgínia no seu recorte desse periódico.

Conhecida desde a adolescência como *diseuse*, divulgada por João Villaret, foi voz da Emissora Nacional (Sarmiento, 1946, p. 5) nessa qualidade e como cantora lírica. Tornou-se artista de teatro e de cinema na vida adulta inicial (Xavier, 1987, p. 18; Matos, 2000, pp. 74-86).

A partir das fotos de estúdio e do qualificativo de “simpatia” nos periódicos (Pinto, 1951, p. 12; O filme da “simpatia”, 1946, p. 5; Bárbara Virgínia realizadora do filme “Três dias sem Deus”, 1948, capa; Ribeiro, 1983, p. 543), entendemos que Bárbara geriu a sua imagem entre as fronteiras da moral sexual vigente no seu meio e as do arrojo artístico e privado, colhendo não só apreço, mas também admoestação. Esses eram os arranjos performativos, resultantes da negociação individual e social de mulheres de classe média, que sintetizavam no *glamour* da apresentação expressões subjetivas de feminilidade, desejabilidade e respeitabilidade (Skeggs, 1997).

Acaba por ir trabalhar para o Brasil em 1952, com um primeiro contrato com a Tupi TV e a Rádio e, segundo a própria, a convite de Saladini, adido cultural do Brasil em Portugal (Xavier, 1987, p. 18; Pereira, 2016). Ao final de seis anos de estadia viaja por Angola e Moçambique. No Brasil se fixa e constitui família: casa perto dos 40 anos e é mãe aos 52. Reside a maior parte desse tempo em São Paulo, onde falece a sete de março de 2015, com 92 anos⁷.

A emigração para o Brasil refletiu, acima de tudo, expectativa de libertação dos constrangimentos vividos em Portugal, sem apoio para projetos cinematográficos e sem ligação positiva à restante família. A mãe, com quem tinha grande proximidade, viúva desde 1945⁸, acompanhou-a até ao Brasil e aí permaneceu, sua conselheira artística de eleição (Figura 2).



Figura 2: Bárbara e mãe a bordo do Vera Cruz com destino ao Brasil

⁷ E não a oito como a imprensa portuguesa reportou, ver a notícia “Morreu a primeira realizadora portuguesa de cinema” (2015).

⁸ Ver nota 4; faleceu em 1945 (arquivos da Marinha e da Sétima Conservatória do Registo Civil de Lisboa) e não aos 11 anos de Bárbara conforme declarações publicadas por Leonor Xavier.

Contudo, o nome de batismo foi abandonado mesmo na vida privada e ignorado pela quase totalidade das suas relações. Já o nome profissional foi registado, secundariamente, pelos serviços de estrangeiros do Brasil⁹.

DA ENTREVISTA IMPOSSÍVEL AO ENCONTRO NOS DOCUMENTOS

Bárbara morreu quatro dias antes da coautora deste artigo, Luísa Sequeira, ter chegado a São Paulo para a entrevistar. Andar no enalço de Bárbara foi tarefa iniciada vários meses antes. O encontro pessoal, já impossível, foi então marcado nos seus papéis, doados pela filha. Estes consistiam em recortes de jornais, destinados talvez a um álbum, e fotografias dispersas dela própria, livros de etiqueta da sua autoria, registos dos serviços de emigração. A isto se juntaram recortes oferecidos por uma fã brasileira que preferiu permanecer anónima.

Peças importantes que lhes juntámos foram *Anto* (Vianna & Muller, 1950) – o argumento de um filme rejeitado pelo SNI – e a entrevista de William Pianco e Ana Catarina Pereira, último registo ao vivo de Bárbara, então com 89 anos. Analisámos ainda os seus dois filmes e documentação relacionada depositados na Cinemateca Portuguesa (ANIM, Biblioteca e Arquivo Fotográfico), assim como registos vários sobre a família.

Antes ainda da rejeição de *Anto*, declarou-se magoada ao ser preterida na realização de documentário, que alegadamente idealizara e propusera, no que insistirá em declarações recentes. Proporcionada pela invulgar queda de neve em Lisboa em 1945, a ideia adveio enquanto atuava no filme *Sonho de Amor* (Porfírio, 1945). Note-se que Carlos Porfírio, conhecido como pintor, etnógrafo e editor do número único da revista *Portugal Futurista* (Ramos, 2012, p. 316; Marreiros, 2001, pp. 423-424), realizaria outro filme com argumento de Gentil Marques, o qual se cruzará com Bárbara Virgínia como referiremos.

Assim explicou Bárbara o interesse pelo incomum no quotidiano:

nunca penso que não tenho dinheiro, mas hoje eu pensei: não tenho dinheiro para dirigir um documentário. Gostaria de fazer um documentário sobre neve em Lisboa, e eles disseram: O que é que interessa a neve em Lisboa para um documentário? Interessa, nunca se viu nada disso. Interessava sim... interessava! Era uma novidade ... então alguém ouviu e fez a Neve em Lisboa, fez com um aspeto diferente do que eu teria feito na época mas me convidou, foi muito correto me convidou para apresentar, eu nunca tinha apresentado, eu fui como locutora...¹⁰

Foi, portanto, apenas a voz-off no filme de Raul Faria da Fonseca – neste momento igualmente sem som.

⁹ Documentos de migração de Maria de Lourdes Dias Costa, 1955; certificado 1984302, registro 457341, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹⁰ Gravação não publicada de entrevista a Bárbara Virgínia realizada por William Pianco e Ana Catarina Pereira, em 2015.

A ESCRITA DE BÁRBARA VIRGÍNIA

Em *Modas e Bordados* publicou artigos, na *Flama* e no *Século Ilustrado* foi autora e editora (Xavier, 1987, p. 18). Entendemos não buscar essas publicações, conhecida a ausência de referências analíticas para essa documentação e pela relevância que quisemos dar à sua cinematografia. Os livros escritos foram alvo de atenção.

Enquanto no Brasil e entre 1970 e 90, Bárbara Virgínia autorou quatro manuais de etiqueta sobre papéis femininos, dirigidos ora a “mulheres”, ora a “executivos”, ora a “teenagers”. As suas editoras, Paulinas e Loyola, pertenciam a círculos católicos ideologicamente influentes (Hallewell, 2005, pp. 707-708). Palavras e imagens são aí mobilizadas para advogar o aperfeiçoamento moral e cívico das famílias de classe média que incluíssem detentores de capital ou gerentes. Das mães se esperava que agissem exemplarmente e que conseguissem, por influência familiar, amenizar as questões laborais e sociais.

PRIMEIRA LONGA METRAGEM: O ARROJO E OS EMBATES

O nome de Bárbara será lembrado como autora de *Três dias sem Deus*, estreado em 1946. Relevante, nessa época, é o desfasamento entre o projeto político ambicioso de uma indústria cinematográfica nacional e os resultados efetivos, numa “década que viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema” (Alves Costa citado em Ribeiro, 2010, p. 29). O projeto dirigia-se ainda a superar géneros populares com muito público mas de baixo gosto, tipicamente as comédias cinematográficas e o teatro de revista.

Começamos por relevar a intencionalidade do filme, não considerada até ao momento. O título baseia-se na referência católica ao período dos três dias passados entre a morte e a ressurreição de Cristo, deixando a terra entregue a si própria, sem deus. Analogamente, médico e padre ausentam-se por três dias, deixando a aldeia entregue à superstição e à irracionalidade descontroladas. À relevância da religiosidade, que atravessa todo o filme, voltaremos adiante.

Raul Faria da Fonseca, por quem fora preterida na realização de *Neve* em Lisboa de 1945, fez a planificação da filmagem de *Três dias sem Deus* (Bárbara Virgínia, 1946). O argumento nasceu do texto *Mundo Perdido...* de Gentil Marques¹¹ – aparentemente por publicar pois, não consta em nenhuma biblioteca portuguesa. Esse autor produziu documentários e extensa obra literária, incluindo romances baseados nos enredos de filmes a que assistia. O que se conhece seu é uma “equência dialogada, base da planificação”, depositada na Cinemateca, com a menção “inspirada no romance”. Os diálogos eram de Fernando Teixeira, a produtora a Invicta Filmes Independente, de Lisboa, a distribuidora, a Ibéria Filmes (*Três dias sem deus*, 1946, p. 6). Com rodagem iniciada em fevereiro de 1946 nos estúdios da Cinelândia, a película seria projetada em público seis meses depois.

No tocante às competências, afigura-se-nos muito provável que Bárbara Virgínia aprendesse o *métier* de cineasta representando sob a direção de Porfírio, formado em Paris, cidade onde viveu alguns anos para além de Roma (Marreiros, 2001).

¹¹ Correntemente citado assim, usava por vezes no nome literário do meio o apelido Esteveira.

Três dias sem Deus estreou em Lisboa a 30 de agosto de 46 no Teatro Ginásio¹², recebendo críticas favoráveis, em geral, na imprensa nacional e local¹³ (Lourenço, 1946, p. 8; *Três dias sem deus: esta noite no Ginásio, estreia de um novo filme português*, 1946, p. 9; *Visor* 42, 1946, p. 5). Localizámos registos da sua exibição em Santarém, por dois dias, em novembro desse ano (Moreira, 2013, p. LIV).



Figura 3: Cena de *Três dias sem Deus*, Bárbara Virgínia, 1946. Aldeões suspeitam da recém-chegada professora e do pai da família abastada
Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema

Avançamos uma análise detalhada do argumento e da sua receção pela crítica. Fazemo-lo, pelo estado das imagens e para elucidar aspetos até aqui não considerados mas relevantes.

No argumento, uma jovem professora, carinhosa, recém-chegada a uma aldeia – situada em baixo –, é mal recebida pelas famílias rurais pobres face à sua postura cidadina (Figura 3). Na escola opõe-se a que uma idosa use uma mezinha para tratar um aluno, insistindo no acompanhamento pelo médico. Entretanto, padre e médico haviam deixado a aldeia. Retida por um imprevisto temporal noturno, aloja-se na casa acastelada no topo de um monte, da família de classe mais alta – em cima –, cujos menina e menino ensinava na escola. Ao fazê-lo, evita aliás regressar à aldeia onde a esperava a hostilidade, agora aberta, de aldeões que haviam proibido a ida das crianças às aulas. Precipitam-se então os acontecimentos e, dentro da atmosfera fantástica que se adensa, apresenta-se um drama familiar, em paralelo com o drama local. A mãe, há muito isolada no quarto entre a doença mental e a paralisia, não mais aparecera em público. O rumor na aldeia atribuíva esse estado a tentativa de homicídio pelo marido, acusando-o ainda de um incêndio na igreja.

¹² E não em 1945, como registou Félix Ribeiro (1983).

¹³ Alguns recortes de imprensa na nossa posse estão ainda por identificar plenamente, citam-se aqui apenas os de referência mais completa.

Ressaltamos desde já que, na escola e junto dessa família, a professora encarna o ideal da mulher cuidadora de inspiração católica que o regime político alimentava (Pimentel, 2011). Além de contrariar crenças primitivas, demonstrava uma diligência moralmente guiada face à distância emocional do pai em relação a filhos e esposa, esta entregue aos cuidados da criada pessoal. A figura do pai não anda longe do cliché cinematográfico do Estado Novo para o republicano vencido pelo novo regime: homem instruído, com dinheiro, afastado do povo, não praticante do culto. A mãe é personagem duplamente estigmatizada: o descontrole das artes corporizado na demência; a fonte do mal corporizada no género. Esta expiação pela família quebrar-se-á com o clímax final ao ser percebida pela aldeia a razão do seu estado.

Nessa noite forma-se uma turba de aldeões para arrombar e incendiar o castelo, sob a acusação de estarem os proprietários possuídos pelo demónio. Mas, pouco antes, instalara-se uma tensão entre a professora e o senhor da casa. Segundo a “sequência dialogada”, o pai insiste para que ela se mude para sua casa para cuidar do filho carente. Face à sua recusa, admite o desejo “sou eu... sou eu que preciso de si, da sua mocidade”, e obtém a resposta “não, deixe-me. Deixe-me por favor...”. Durante a invasão, a turba irracional empunhando tochas, cliché para as movimentações populares no tempo da república, é surpreendida ao encontrar a família reunida a rezar por iniciativa da professora. Espanta-se mais ao encontrar a esposa recuperada, por reversão psicológica frente às chamas que carregara.

É a professora que, providencialmente, põe cobro à ira justiceira e repõe a ordem. Contudo, apesar de culta e devota, carece de legitimidade face à aldeia. A normalidade na escola será reposta após o regresso do médico e do padre, autoridades morais e patriarcais subordinantes (Figura 4).

Do que resta da película, alinhando com Marisa Vieira (2009) e precedentemente com Félix Ribeiro (1983), entendemos que Bárbara Virgínia criou um ambiente escuro, entre sonho e realidade, tanto na cenografia como nos locais naturais. Construiu suspense, intensificando a dramaticidade da representação com imagens de alto contraste, a preto e branco, com profundidade de campo, sombras profundas e grande recorte de luz. Com planos fechados produziu retratos psicológicos das personagens, assombradas por fantasmas e encerradas em medos.

Sinalizamos, como traços marcantes desta narrativa, algumas analogias com filmes ideologicamente alinhados com o regime. Na linha de Patrícia Vieira (2005) e Carla Ribeiro (2010), sustentamos assim que a leitura das obras deste período carece de abordagem ao simbolismo de enredos, personagens e composição de cenas e retratos e que estes, mais do que indivíduos ou grupos sociais, nos devolvem sobretudo estereótipos. Fazemo-lo também para ressaltar, em particular, dissonâncias impressas neste trabalho de Bárbara Virgínia. É o caso do seu olhar sobre o sítio da exclusão e os tipos sociais de uma ruralidade escura, atrasada, simbolicamente assentada em baixo, mostrando, contudo, cruamente a pobreza associada à ignorância. Já a professora, a que acede e liga ao lugar privilegiado em cima, empenha-se e persevera na expectativa de mudança pela educação e pela conciliação social, ideias com reverberações republicanas.



Figura 4: Cena de *Três dias sem Deus*, Barbara Virgínia, 1946. A escola
 Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema

O sítio do privilégio, a casa acastelada da família proprietária, co-habitada por criadas e criados, é igualmente escuro, frio de emoções, com pontos de intensa iluminação centrada em rostos, especialmente no da professora. Se não é um espaço urbano, na tradicionalista dicotomia campo-pureza versus cidade-perdição, é ainda assim penalizado. Será abalado pela irracional vingança dos pobres, superada apenas pelo fogo comedido das velas e pela prece, a qual apazigua e junta os dois grupos.

PUBLICIDADE E RECEÇÃO A *TRÊS DIAS SEM DEUS*

Feita esta análise, crer-se-ia que a obra reunia os ingredientes para ser bem recebida pelos setores fechados e conservadores da sociedade portuguesa. Muitas peças se escreveram, algumas frisando a adesão da assistência (Lourenço, 1946, p. 8; Sylvan, 1946, pp. 22-23; Visor 42, 1946, p. 5; *Três dias sem deus: esta noite no Ginásio, estreia de um novo filme português*, 1946, p. 9).

Contudo, tanto estética como politicamente – referimo-nos ao espectro amplo das relações de poder que envolve a produção cultural, as práticas de fruição artística, as ideias recebidas, formadas e difundidas no processo – houve lugar à expressão de opiniões diferentes, mesmo frontalmente divergentes. Começamos pela publicidade.

Antecipando a estreia, dois anúncios de diferentes dimensões suscitavam leituras particulares: em primeiro lugar, respeito religioso pela cruz traçada a negro dentro da qual se inscreveu o texto publicitário; em segundo, o orgulho nacionalista por um filme “100% português”, menção no subtítulo, num pós-guerra notório noutras páginas desses jornais; e em terceiro, o apelo à diversão suscitado pelo quebra-cabeças com solução premiada. Num artifício publicitário, a empresa distribuidora, interpelando a

inteligência de quem lia, logo adiantava a solução: sério, mas não para intelectuais, era a chave subtextual (*Três dias sem deus*: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia, 1946a, p. 3; *Três dias sem deus*: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia, 1946b, p. 9). Não conseguimos determinar a que atribuir o caráter devocional daquela publicidade, sabemos apenas que o único financiador do filme era um comerciante de Lisboa, comendatário e financiador da Invicta Filmes Independente¹⁴ (Ribeiro, 1983, p. 544). Localizámos ainda a existência de vinhetas evocativas do filme¹⁵, usando o grafismo dos cartazes publicitários, aparentemente destinadas à expedição postal (Figura 5). No logótipo parece ler-se “Tradição”. Esta prática trouxe-nos à memória as recolhas de fundos para as missões católicas nas colónias, ainda em vigor nos meados do século passado. Outra publicidade inseriu-se em anúncios de composição gráfica corrente (*Um novo êxito do cinema português: Três dias sem Deus*, 1946, p. 3).



Figura 5: Vinheta alusiva ao filme *Três dias sem Deus* em formato de selo postal
Fonte: <https://www.delcampe.net/fr/collections/item/45580603.html>

À estreia assistiram as conhecidas figuras do cinema de então, realizadores e prescritores do cânon cinematográfico do regime: António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, críticos de cinema na imprensa também, Leitão de Barros e Brum do Canto. Nomes grados do pequeno círculo a que anteriormente aludimos, unia-os uma formação académica artística e a vontade de impulsionar um novo cinema para o estado-novismo.

¹⁴ Tratava-se de Felisberto Felismino, conhecido como o representante de uma marca de canetas de tinta permanente.

¹⁵ Localizada na página *web* da Delcampe Net com a menção de ser vinheta com erro de perfuração. Retirado de <https://www.delcampe.net/fr/collections/item/45580603.html>

Pretendiam o abandono das velhas produções que, alegavam, não seguiam o gosto cultivado nem o domínio técnico reclamados pelo organismo tutelar do cinema do SPN, do qual faziam parte (Ribeiro, 2010, pp. 20-21).

No campo da crítica, passemos a uma apreciação desaprovadora para seguirmos com outras de diferente teor. O jornalista António Lourenço (Lourenço, 1946, p. 8) detalha as suas notas no matutino *O Século* imediatamente após a estreia¹⁶. Elogia o trabalho iniciante, com “diferentes formas de expressionismo”. Aponta-lhe como virtude “o primado da imagem: expressão e movimento com o mínimo de palavras”, a estética apurada que se demarca dos filmes “popularuchos”, “com recurso a novos estilos de feitura”. Reprova que Bárbara acumule direção e representação e adverte-a. Quanto ao argumento, refere o “recorte de um sombrio agregado humano”, onde as “personagens [estão] vergadas sob o peso de uma tragédia”. Tanto as superstições como as “absurdas credices” daquela “gente boa mas rude”, davam, em sua opinião, “magníficos elementos de inspiração” para um “primeiro caso de profundidade psicológico [sic] do cinema português”. Deixa assim implícito que Bárbara falhou essa oportunidade porque, alega, alterou a intenção original de Gentil Marques, ausente da rodagem. Que a questão foi polémica depreende-se do Esclarecimento (Esclarecimento, 1946, p. 9) ao lado do referido anúncio com a cruz no *Diário Popular*. Esclarece-se que Raul Faria da Fonseca é o responsável pela sequência cinematográfica, não pela modificação introduzida¹⁷. Note-se que na interpretação desse texto divergimos de Lisboa (2016, p. 52) que toma como autor Fonseca e não Marques, cremos que apoiado na referência ao facto de Bárbara ter sido chamada em substituição desse realizador experimentado. De novo, e voltando ao artigo de António Lourenço, o resultado da decisão da realizadora foi que, apesar da riqueza do argumento e da “riqueza de carácter e objectividade de efeitos” proporcionados por Fonseca, as “características de algumas personagens e o sentido das suas reações” acabou deturpado (Lourenço, 1946, p. 8). “Um exemplo flagrante” está no facto de a protagonista, “por carência de definição psicológica”, deixar no público a dúvida se as suas ações se dirigem a condenar as superstições, “num reflexo do seu dever de professora ou o pronuncio de um amor pelo pai do garoto”. Mas António Lourenço não discorda só, prescreve: frente ao homem “que todos repudiam”, requeria-se “uma figura de professora da grandeza moral de um símbolo que personificasse, umas vezes a consciência, outras, o anjo da guarda ou um coração iluminado pelos mais belos sentimentos de ternura e de cristandade, que a Providência atirara para aquele lugarejo para tornar o pai do garoto feliz e conduzir ao arrependimento todos os que o vaiavam”. E avança: “a máscara devia definir, com maior clareza, os tormentos em que o seu espírito se debatia”. Se é conhecido o diálogo arquivado e há registo de várias notas com alterações, as imagens e o som dessa contestada sequência não chegaram aos nossos dias.

¹⁶ António Lourenço colaborou com os periódicos *Movimento* e *Mundo Gráfico* (ver Mangorrinha, 2014).

¹⁷ “Para os devidos efeitos se esclarece que na publicidade relativa ao filme *Três dias sem Deus* faltou mencionar o facto de a respetiva planificação inicial ter sido posteriormente alterada sem intervenção do autor, que se encontrava ausente, cabendo portanto a Raul Faria da Fonseca as responsabilidades do argumento (sequência cinematográfica), naquilo em que este não foi prejudicado por aquela circunstância” (Esclarecimento, 1946, p. 9).

Podemos contudo depreender que a falha adviria da ausência de repúdio ostensivamente corporizado, já que segundo o argumento contestaria: “deixa-me, deixa-me”. A fâcias contraída da professora permitia, aliás, ler a recusa.

Falhas menores, como ligações entre cenas ou de luz, não impediram a aprovação e os aplausos entusiasmados da plateia, considera por fim. Contudo, em “Nota Final” avisa: do filme que vai representar o país em Cannes, “rasgando novos horizontes ao cinema português” espera-se que revele “outras paisagens humanas e outros cenários de Portugal – mas com *senso e prudência!*¹⁸” (itálico acrescentado pelas autoras). O senso nacionalista temia que uma imagem crua da pobreza e do atraso fosse mostrada lá fora. Já a vigilância patriarcal, exigindo forte rechaço face ao avanço do pai, manifestou-se desproporcionada e resultou numa ostensiva reprimenda pública.

O crítico investiu-se de autoridade moral perante uma representação problemática em competição internacional por esta não seguir a bitola da narrativa edificante e exemplar. Se a Bárbara intérprete lhe mereceu reparos, é a Bárbara realizadora que condena e admoesta. A reprimenda não parece resultar da acumulação de papéis numa só produção, mas antes da entrada de uma mulher num campo profissional de fresca constituição e de recorte masculino, alegando a sua fragilidade e inexperiência. Lembremos que de mulheres de bem se esperava apenas o trabalho reprodutivo e se exigia o abandono do produtivo (Salazar citado em Vieira 2015, p. 173).

É ao assumir o papel criativo com maior poder de decisão que a jovem realizadora corporiza uma afronta à conformação de género no campo do cinema, e não só. Nesses anos o crescimento no número de assalariadas viria a parar, aspetos da sua condição como trabalhadoras e cidadãs viriam a agravar-se. Mudanças positivas a esse quadro registar-se-iam bem mais tarde, nos anos 60 (Pimentel, 2011, pp. 74-81).

Em suma, menorizando embora as falhas técnicas, como outros críticos, António Lourenço condena a realizadora/atriz por não se constituir como responsável pela consciência do pai de família. E dentro da lógica patriarcal, face à transgressão dele, expõe-na a ela à condenação pública.

Este desvio de Bárbara ter-se-á acumulado com posicionamentos sancionáveis no contexto histórico e social dos seus vinte anos, o que a viria a marcar na forma como avalia a censura ao seu trabalho, como veremos.

Destacamos agora o divergente olhar e diversa leitura de dois outros críticos, um demonstrando uma sensibilidade estética mais avançada, ambos elogiosos da presença de uma mulher atrás das câmaras. O Visor 42 (1946, p. 5) considerou *Três dias sem Deus* um “filme sério, de alto romantismo dramático”. Lamentou apenas que fosse “excessivo nos efeitos”, esteticamente reprovando as “diferentes formas de expressionismo” que António Lourenço apreciara. Comenta com agrado a capacidade de “criar, evidentemente, um clima patético, até mesmo de horror, sobretudo de constante inquietação

¹⁸ De forma contrastante com estas paisagens humanas, eufemismo para a aldeia de gente pobre e ignorante retratada em *Três dias sem Deus*, Leitão de Barros, num assomo de orgulho nacional, declarava em artigo no *Mundo Gráfico*: “qual o sítio mais bonito de Lisboa?” “Não respondo. Nem esta é pergunta que se faça a um ‘Amigo de Lisboa!’ Lisboa (...) não tem sítios feios” (ver Mangorrinha, 2014).

emotiva”, associando-o a *Rebeca* e *O monte dos Vendavais*, proporcionadores de “o mesmo frémito de espanto e terror”. Recorda que Barbara Virgínia, “dirá, com inteira razão, que quis fazer uma tragédia rústica, e é desse angulo que o seu trabalho deve ser analisado”. Referindo-se implicitamente à crítica de António Lourenço no vespertino do mesmo dia, recusa pronunciar-se sobre se “a exteriorização” acompanhou “sempre a análise psicológica”, se a modificação no argumento melhorou ou piorou o resultado. Sintetiza, afirmando um gosto mais moderno: “se quando atinge o tenebroso gostamos menos, reconhecemos, no entanto, que não deixa de ser uma imperiosa farsa dramática”. De forma distinta de outros críticos, declara: “Barbara Virgínia mereceu, as flores que, no final, lhe caíram aos pés, não, apenas, por que é uma senhora mas também por que é uma artista, no sentido mais lato da palavra”. “Não deixa de ser audacioso e simpático ver uma senhora, trabalhando nos estúdios nacionais, como realizadora!”. Elogia a representação dos vários artistas, “numa homogeneidade de interpretação ajustada às intenções da obra”, a “fotografia de Tony” com “notáveis quadros”, afirmando que “som, partitura, cenários, montagem, [demonstraram] uma técnica já adiantada”. Registamos que Visor 42 era o pseudónimo jornalístico de Arthur Portela (Ramos 2012, entrada Heróis do Mar). Azinhal Abelho, a propósito da representação portuguesa em Cannes, “feita quase com homens” comentará enfaticamente, anos depois: “se não fosse a Bárbara até parece que as mulheres não entravam no cinema em Portugal” (Abelho, 1959, p. 52).

UM ESQUECIDO DOCUMENTÁRIO: *ALDEIA DOS RAPAZES*

Segundo os registos da Cinemateca Portuguesa, Bárbara Virgínia realizou ainda um segundo filme. *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque* (1946) é uma curta-metragem sobre essa instituição católica. Quase desconhecida da crítica de cinema e despercebida para a investigação científica, consta em bibliografia de referência (Cruz, Ferreira & Pina, 1989). O mau estado de conservação privou-a do som, tal como a longa. Juntamente com *Jogo da Sardinha*, foi exibida como prelúdio às exibições de *Três dias sem Deus* em Lisboa. Referem-se-lhe os jornalistas António Lourenço (Lourenço, 1946, p. 8) e António Sarmiento (Sarmiento, 1946, p. 5), tendo o primeiro atribuído erradamente a autoria de *Jogo...* a Bárbara e o segundo a José de Oliveira Costa. Visor 42 é concisamente aprovador (Visor 42, 1946, p. 5): “passaram como complementos ‘Aldeia [sic] dos Rapazes’ e ‘O jogo da sardinha’ de muito interesse”.

Interessante é entender como, contrariando a convenção e a expectativa, a narrativa se centra nos meninos e não na instituição. Onde esperaríamos, talvez, tristeza e sofrimento, são dadas a ver brincadeiras infantis surpreendentes: alguns internados caracterizam-se para uma festa no orfanato masculino. Maquilham-se, usam vestidos e falsos seios e atuam como substitutos das – inexistentes – parceiras femininas de dança. Noutra cena, as crianças envolvem-se numa alegre luta de almofadas. *Zéro de conduite*, filme de Jean Vigo datado de 1933, e com uma semelhante cena de luta de almofadas, foi censurado por longo tempo em Portugal, mas também em França, sendo pouco provável que Bárbara o tenha visto.

A realizadora adota nesta curta metragem perspectivas originais e demonstra domínio técnico: ocasionalmente há rapazes que, de forma íntima, olham diretamente para a objetiva; em imagens finais, um balde de água é atirado para a câmara no decurso de uma brincadeira. O tom geral é de uma fantasia e irreverência infantis, retratadas benevolmente.

Igualmente produzido pela Invicta Filmes Independente em 1946, *Aldeia dos rapazes* foi filmado em Albarraque, localização do orfanato masculino, mas também de algumas cenas exteriores de *Três dias sem Deus*. Provavelmente rodado rapidamente e sem guião – não arquivado na Cinemateca –, este documentário foi certamente produzido de forma mais livre. São conhecidas poucas referências à sua exibição e nenhuma lhe é exclusiva.

Esta curta não deve ser confundida com outras com o mesmo título principal, de Adolfo Coelho, produzidas sobre instituições de menores noutras localizações. *A Aldeia dos rapazes da rua*, de 1947, sobre a Casa do Gaiato do Padre Américo, foi um filme de enaltecimento dessa instituição, produzido pelo SNI. Passou ainda em aulas de catequese nos anos 60 e, segundo recordamos, na televisão, com características estéticas e de conteúdo em nada semelhantes à obra sobre Albarraque. Questões que haja sobre a autoria de Bárbara, as que nós colocamos dirigem-se mais às condições e finalidades da produção. No trabalho de reflexão crítica de Lisboa (2016), que se questiona sobre o que o atrai em *Três dias sem Deus*, divergimos, pelo exposto, numa possível atribuição a Coelho.

A REJEIÇÃO DO PLANO DE ANTO

Quatro anos após a experiência de *Três dias sem Deus*, pretendeu Bárbara Virgínia realizar outra longa metragem. O tema seria António Nobre, poeta preferido que frequentemente dizia em recitais (Neves, 1986, pp. 28-29). Nobre é considerado por alguma crítica como inovador na escrita, cultor do simbolismo na poesia, recorrendo a temas saudosistas e tradicionalistas. Na época, um criador ousado, note-se que a sua (curta) vida privada foi alvo de escrutínio e condenação moralista pela intimidade com outros homens.

O argumento (Vianna & Muller, 1950) foca-se na indecisão de António (Anto) Nobre perante a escolha amorosa entre duas mulheres, uma rica e outra criada (sic) de república académica¹⁹, mostrando-se ambas, pacientes, apostadas em moderar o seu (mau) temperamento e em melhorar o aproveitamento académico. O contexto invocava as práticas convencionadas para a vida estudantil (fado, noitadas, exames) e a praxe académica. Criava-se pretexto para cenas estudantis de declamação, com destaque para Nobre, e contendas a propósito de preferências literárias.

Anto seria rejeitado para financiamento pelo SNI em 1950, alegando falta de verbas, coincidindo com um controle mais opressivo à produção cinematográfica, enquadrada desde 1948 pelo Fundo de Cinema Nacional (FCN), este apoiado por um Conselho do Cinema que o governo controlava através dos representantes (Ribeiro, 2010, p. 29).

¹⁹ Nome dado a residências de estudantes universitários geridas por eles ou elas.

Sobre a falta de aceitação para continuar a fazer cinema em Portugal, Bárbara se publicará décadas depois: “sempre fui muito independente – *por isso a censura me cortou*” (itálico acrescentado pelas autoras) (Xavier, 1987, p. 18). Curiosamente, o recorte guardado contém anotações manuscritas que rodeiam a expressão realçada com pontos de interrogação. Mais do que censura, em sentido estrito, ter-se-á ressentido da acumulação de experiências de desaprovação e preterição genderizadas, tanto familiares como artísticas, que contrariavam a figura que construiu de mulher independente e autossuficiente.

Como referimos, o ideário de Bárbara Virgínia reflete dissonâncias que requerem reflexão. Contudo, não nos restam dúvidas do seu empenho numa religiosidade com o recorte conservador de uma classe social que se via como padrão moral para toda a sociedade. Tanto nos livros escritos como nos filmes dirigidos ou no projeto não realizado, aquela está presente em tipos morais exemplares, em prescrições de vida familiar. Entendemos ser hiperbólica, e talvez desejosa de polémica, a declaração sobre como ansiava por outro filme: fosse ela premiada em algum jogo de sorte faria “um filme sobre Cristo – o revolucionário, o socialista, o Homem” (Neves, 1986, pp. 28-29).

TROCAR PORTUGAL PELO BRASIL

Na entrevista concedida aos 64 anos, Bárbara usará uma linguagem desabrida ao rememorar a saída de Portugal: “abdiquei do meu nome quando a família achou que mulher artista é prostituta. Sou apenas Bárbara Virgínia e não gostaria de falar da família, que me expulsou.” (Xavier, 1987, p. 18). Contudo, já no Brasil, e depois de ter feito cerca de 600 recitais de poesia, de protagonizar as comemorações do centenário de Garrett e de ser, nessa sequência, premiada²⁰ (Abelho, 1959, p. 52), abandona as práticas artísticas imediatamente depois do casamento para não “magoar” o marido, nas suas palavras, já que “qualquer homem que não seja do meio tem desconfiança do meio artístico” (Xavier, 1987, p. 18). A tanto se juntou a crescente adversidade do contexto brasileiro, como referiremos de seguida.

Um convite de 1954 para dirigir um filme comemorativo do IV centenário de S. Paulo terá sido recusado por Bárbara, por aconselhamento da mãe que temia aproveitamento político (Matos, 2000, pp. 74-86). As comemorações foram efetivamente usadas para celebrar também o aniversário da constituição brasileira de 1932 e o regime ditatorial de Getúlio Vargas, conhecido igualmente por Estado Novo.

Bárbara manterá uma rede de relações sociais e artísticas em São Paulo. Para tanto contribuirá substancialmente a abertura de um restaurante nessa cidade, *Aqui Portugal*, local de tertúlias e espetáculos onde entretinha figuras conhecidas do poder local e da cultura e estrelas como Edith Piaff, Tony de Matos, ou Amália Rodrigues (Abelho, 1959, p. 52). O estabelecimento, note-se, é nomeado a partir do filme em que atuara em 1947, *Aqui, Portugal* de Armando Miranda (Cunha, 2000).

No Brasil, apesar da atividade na rádio e televisão, não fará nem participará em qualquer filme. Alterara-se nesses anos a receção ao cinema português e, por arrastamento,

²⁰ A julgar pelo título do artigo a “estrela Castro Alves” teria um troféu em bronze.

às suas estrelas. Heloísa Paulo (2002) refere como se frustraria, nos anos 40, a aposta de alguns empresários portugueses de ligarem o cinema português aos nacionais emigrados para o Brasil. Na década anterior a exibição de películas portuguesas, apoiada por imprensa periódica e rádio tivera algum êxito comercial. Agora a legislação brasileira protegia a produção nacional, por um lado. Por outro, conjugava-se o difícil entendimento no Brasil da pronúncia e expressões idiomáticas de Portugal com a má qualidade no som, com a superveniente decadência da produção portuguesa, o que torna esse projeto inviável, como Félix Ribeiro também comentou (Ribeiro, 1983, pp. 557-558). A oferta comercial portuguesa vai cingir-se aos musicais, de carácter regionalista, repostos sucessivamente. A partir dos anos 50 chega ao Brasil uma série de documentários portugueses com narração pomposa e temática nacionalista, glorificando as realizações do Estado Novo. Encontram alguma audiência junto de emigrados, mas enfrentam a desafeição de brasileiros habitantes de grandes centros urbanos que se ressentissem do cunho propagandístico fascista, assim como da sua desadequação estética, técnica e cultural (Paulo, 2002, pp. 83-94).

O peso grande na decisão de emigrar terá sido certamente a dificuldade em financiar-se autonomamente, a que acresceram as crescentes restrições censórias e financeiras do próprio SNI (Ribeiro, 2010). A falta de alternativas a este sistema, as barreiras de género na realização, o corte com a família do pai, tudo se conjugou para ensombrar as condições de permanência em Portugal. Mas, ironicamente no Brasil não encontrou, nos anos subsequentes, condições muito distintas para concretizar o “grande sonho” de voltar a filmar a que alude nos últimos dias da sua vida.

CONCLUINDO

Bárbara Virgínia formou-se como mulher de classe média e como artista cultivada, no confronto com a exclusão por parte de familiares conservadores, com a auto-percebida segregação profissional de género na sua atividade e com o conservadorismo e o fechamento da vida cultural numa sociedade sob regime fascista. A apreciação de experiências adversas e a inserção em círculos sociais e profissionais artísticos, proporcionam-lhe desempenhos e narrativas identitários e um percurso variado de construção de subjetividade pública e individual. Este percurso é auto-perfeccionado a partir das diversas oportunidades encontradas, na formulação de Skeggs (1997), nos mercados dos recursos culturais, económicos e do casamento.

Debateu-se ambivalentemente com uma moralidade que lhe reduzia a autonomia no espaço público e a cobrava em excesso no privado. Ao diminuírem as fronteiras entre o espaço público mais publicitado e o espaço privado mais requestado publicamente, por força da sua exposição profissional, ao diminuírem as margens de manobra para artistas vigiadas e vigiados, dobraram a exigência e o escrutínio de cariz patriarcal e totalitário sobre a sua vida. Esta foi assumindo, ainda que indesejadamente, arestas mais políticas a que se não conseguia esquivar pela sua posicionalidade de autonomia e ousadia.

A produção artística e literária analisada leva-nos a considerar que, não decorrendo de uma perspectiva feminista, a sua cinematografia demonstrou arrojo, ocasionalmente questionando e fendendo os padrões profissionais e artísticos genderizados. Ensaçou, incipientemente, o enfoque em detalhes do quotidiano e em relações sociais, segundo visão não dominante cultivada por algumas suas contemporâneas, em que a mulher é espetadora de si e não mero espetáculo (de Lauretis, 1984). Levada a interromper o percurso da realização cinematográfica, onde a custo acedeu e longamente permaneceu única, legou-nos a conjectura sobre como poderia ter sido a sua vivência, tivesse encontrado outras condições políticas e culturais.

No campo profissional, deterioração, rasura e esquecimento atingiram os seus filmes não só material como simbolicamente. Relevantes em si mesmos pelas marcas de género que veiculavam, esses apagamentos contrastam sobretudo com o apreço de que gozou a longa metragem e as atuações em palcos e rádio. Invertendo a perspectiva, a deterioração da imagem, o emudecimento do som, a incúria preservadora, ainda que não exclusivos às suas obras, realçam o que cópias perfeitas mais facilmente diluiriam: a memória foi-se construindo e erodindo a partir da des-seleção ativa da própria Bárbara mas, acima de tudo, sobre aquela outra adversa e de cunho patriarcal, ainda que passiva, que se fez e vem fazendo por parte de instituições, grupos profissionais e sociais. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abelho, A. (1959, 31 de janeiro). Bárbara Virgínia em bronze. *Festa*, p. 52.
- Alcoff, L. (1988). Cultural feminism versus post-structuralism: the identity crisis in feminist theory. *Signs*, 13, 425.
- Alcoff, L. (1994). Cultural feminism versus Post-Structuralism: the identity crisis in feminist theory. In N. Dirks et al. (Eds.), *Culture power history: a reader in contemporary social theory* (pp. 96-122). Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.
- Alcoff, L. (2005). *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Bárbara Virgínia realizadora do filme “Três dias sem Deus” (1948, 31 de agosto). *O Século ilustrado: revista portuguesa da actualidade mundial*, 452.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement de goût*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Cruz, J. M.; Ferreira, A. J. & Pina, L. de (1989). *Prontuário do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Cunha, A. (2000). *Cineastas portuguesas 1874–1956*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa. Retirado de http://videoteca.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIDEOTECA/publicacoes/lista/cinema_portugues/cineastas_portuguesas.pdf
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Esclarecimento (1946a, 30 de agosto). *Diário Popular*, p. 9.
- Hallewell, L. (2005). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP.

- Lisboa, R. V. (2016). O restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas: o caso de Bárbara Virgínia. In M. Penafria; E. T. Baggio; A. R. Graça & D. C. Araujo (eds), *Propostas para a teoria do cinema – Teoria dos cineastas – Vol. 2* (pp. 39-69). Covilhã: LabCom.IFP. Retirado de http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201704191500-201701_teoriacineastasii_mpenafria.pdf.
- Lourenço, A. (1946, 31 de agosto). “Três dias sem Deus” de Bárbara Virgínia estreou-se no Ginásio com agrado. *O Século*, p.8.
- Mangorrinha, Jorge. (2014). *Mundo Gráfico 1940-1948* [ficha histórica]. Lisboa: Hemeroteca Digital. Retirado de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MundoGrafico.pdf>
- Marreiros, G. M. (2001). Carlos Filipe Porfírio. In *Quem foi quem?: 200 Algarvios do Século XX* (pp. 423-424). Lisboa: Edições Colibri. Retirado de <http://republica-sba.webnode.com.pt/products/carlos-filipe-porfirio1/>
- Matos, H. de (2000, 23 setembro). A primeira realizadora portuguesa. *Revista do Expresso*, pp.74-86.
- Moreira, M. T. (2013). *Todos têm direito à cultura: a dinâmica cultural da cidade de Santarém (1930-1959)*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Morreu a primeira realizadora portuguesa de cinema (2015, 12 de março). *Jornal de Notícias*. Retirado de <http://www.jn.pt/cultura/interior/morreu-a-primeira-realizadora-portuguesa-de-cinema-4450111.html>
- Neves, J. A. da (1986, 18 de agosto). O teatro podia ser elo entre Portugal e Brasil. *Diário Popular*, pp. 28-29.
- O filme da “simpatia” (1946, abril). *Filmagem*, 3ª série, 64, p. 5.
- Paulo, H. (1994). *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN-SNI e o DIP*. Lisboa: Minerva.
- Paulo, H. (2002). O emigrante e o cinema: sociabilidade e nacionalismo. *Locus – Revista de História*, 8(2), 83-94. Retirado de <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2462>.
- Pereira, A. C. (2013). Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino. In F. Lopes & A. C. Pereira (Eds.), *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas* (pp.95-108). Covilhã: Livros LabCom. Retirado de <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/101#Abstract>
- Pereira, A. C. (2016). *A Mulher-Cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom. IFP. Retirado de http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201603081045-201522_mulhercineasta_acatarinapereira.pdf
- Pimentel, I. (2011). *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- Pinto, R. (1951, 15 de setembro). Quando volta Bárbara Virgínia? *Plateia*, 12, p.12.
- Ramos, J. L. (2012). *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. Lisboa: Caminho.
- Repórter Dois (1944, 30 de março). A família expulsou-a, porque ela quis ser artista! *Vida Mundial*, p. 11.
- Ribeiro, C. P. (2010). *O “Alquimista de sínteses”: António Ferro e o cinema português*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Retirado de <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55466>
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Sarmiento, A. (1946, 15 de setembro). Três dias sem Deus da jovem realizadora Bárbara Virgínia. *Gazeta do Sul*, p. 5.

- Skeggs, B. (1997). *Formations of class and gender: becoming respectable*. Londres: Sage.
- Sylvan, F. (1946, dezembro). Três dias sem Deus. *Brisa*, 3, pp. 22-23.
- Três dias sem deus: esta noite no Ginásio, estreia de um novo filme português (1946, 30 de agosto). *Diário Popular*, p. 9.
- Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia (1946a, 30 de agosto). [publicidade] *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia (1946b, 30 de agosto). [publicidade] *Diário Popular*, p. 9.
- Um novo êxito do cinema português: Três dias sem Deus (1946, 31 de agosto). [publicidade] *O Século*, p. 3.
- Vianna, J. & Muller, A. (1950). Anto [processo apresentado ao SNI]. Arquivo da Torre do Tombo. Ref^{as} DIV 1245 (Img. Digit. a partir de microfilme) e DIV 1246 (CD), PT-TT-SNI-DGE-22-1-37_coo09 a PT-TT-SNI-DGE-22-1-37_c0126.
- Vieira, P. (2015). *Portuguese film, 1930-1960: the staging of the New State regime*. Londres: Bloomsbury.
- Virgínia, B. (1972). *A mulher na sociedade: manual prático e ilustrado de charme e distinção*. Prior Velho: Editora Paulinas.
- Virgínia, B. (1986). *Poder pode... mas não deve! manual ilustrado do bem-receber, elegância, charme e etiqueta*. São Paulo: Loyola.
- Virgínia, B. (1992). *Comportamento: dicas para o executivo ter sucesso: a etiqueta dos anos 90*. São Paulo: Loyola.
- Virgínia, B. (1993). *Etiquetas sem etiqueta: só para teenagers: dicas de relacionamento pessoal*. São Paulo: Loyola.
- Visor 42 (1946, 31 de agosto). “Três dias sem Deus” no Ginásio. *Diário de Lisboa*, p.5.
- Xavier, L. (1987, 8 de maio). Bárbara Virgínia: memórias em São Paulo. *Diário de Notícias*, p.18.
- Três dias sem deus (1946, 8 de março). *7a Arte: revista mundial de cinema*, p. 6.

FILMOGRAFIA

- Coelho, A. (1947). *Aldeia dos rapazes da rua*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação. Retirado de <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2396&type=Video>
- Fonseca, R. F. da (1945). *Neve em Lisboa*. Lisboa: Invicta Filmes Independente.
- Porfírio, C. (1945). *Sonho de Amor*. Lisboa: Cinelândia.
- Virgínia, B. (1946). *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*. Lisboa: Invicta Filmes. Independente.
- Virgínia, B. (1946). *Três dias sem Deus*. Lisboa: Invicta Filmes Independente.

WEBGRAFIA

Delcamp.net (2008, outubro). Portugal vignette with error perforation religieuse 3 days without god. Retirado de <http://www.delcampe.net/page/item/id,45580603,var,PORTUGAL-VIGNETTE-WITH-ERROR-PERFORATION-RELIGIOUSE-3-DAYS-WITHOUT-GOD,language,F.html>

Festival de Cannes. Sélection officielle 1946: en Compétition. Retirado de <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1946/inCompetition.html>

AGRADECIMENTOS

À filha de Bárbara Virgínia pela doação de livros, fotos e papéis pessoais.

A William Pianco e Ana Catarina Pereira pela partilha da gravação da entrevista que fizeram a Bárbara Virgínia, antes mesmo da sua publicação.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Paula Sequeiros é investigadora pós-doutoral no Centro de Estudos Sociais, da Universidade de Coimbra, e investigadora associada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. É licenciada em História (UP), mestra em Sociedade da Informação e do Conhecimento pela Universitat Oberta de Catalunya, doutorada em Sociologia (UP). Os seus interesses de pesquisa são a sociologia da cultura e os estudos culturais sobre a leitura e as bibliotecas públicas. As suas publicações estão disponíveis no repositório de Acesso Aberto e-LIS.

E-mail: paulasequeiros@ces.uc.pt

Centro de Estudos Sociais, Colégio de S. Jerónimo Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal

Luísa Sequeira é realizadora de cinema. Estudou Jornalismo e especializou-se em realização de documentários. Durante dez anos trabalhou na RTP, produzindo vários projetos, como o *Fotograma*. Desde 2010 é diretora artística do *Shortcutz Porto*. Organiza o *Super 9 Mobile Film Fest*. Dirigiu os documentários *Quem é Bárbara Virgínia?*, *Mulheres no Palco*, *Os Cravos e a Rocha*, e os filmes experimentais, *Memória*, *substantivo feminino* e *La Luna*. Atualmente está a produzir o *Nada a Temer*, um documentário co-realizado com o artista Sama sobre a atual situação política do Brasil, e um filme sobre *As Novas Cartas Portuguesas*.

E-mail: lusequeira@hotmail.com

Rua Dom António Barroso, 141, 4050-060, Porto, Portugal

* Submetido: 01-08-2017

* Aceite: 04-11-2017

FORGET BÁRBARA VIRGÍNIA? A FORERUNNER FILMMAKER BETWEEN PORTUGAL AND BRAZIL

Paula Sequeiros & Luísa Sequeira

ABSTRACT

Bárbara Virgínia was a forerunner film director in Portugal and the Festival de Cannes. Starting artistically as a dancer and actress, she directed a feature film and a documentary in her youth, in 1946. Bárbara emigrated to Brazil in 1952 to work on radio and television, the country where she settled, formed a family, eventually abandoning the stages, and died in 2015. For this socio-biography, we collected and analysed public and private memory documents, a research interview and conversations with her family. To construct our analysis and strengthen a feminist perspective, we used Portuguese cinema's History and memoirs. We both avoided mythologising and aimed at unveiling the patriarchal gaze which shapes some literature about Bárbara Virgínia. We built our questioning and analysis from Linda Alcoff's and Teresa de Lauretis's gender studies, from the sociology of culture by Pierre Bourdieu who Bev Skeggs borrowed for her intersection of class, gender and coloniality, alongside historical and social research about both countries' context. The paper focuses on the artistic and familiar roles played by the filmmaker, and proposes an interpretation aimed to contribute to a fine knowledge about gender and class barriers to cultural and professional practices at that time, while it also discusses the erasure of memory about Barbara Virginia.

KEYWORDS

Cinema; women directors; the New State regime; Portugal

RESUMO

Bárbara Virgínia foi uma das primeiras realizadoras de cinema em Portugal e no Festival de Cannes. Iniciando-se artisticamente como declamadora e atriz, dirigiu, muito jovem, uma longa metragem e um documentário em 1946. Imigrou em 1952 para o Brasil para trabalhar em rádio e televisão. Aí se radicou, constituiu família, abandonando a declamação, e faleceu em 2015. Neste artigo recolhemos e analisamos documentação pública e de memória privada, uma entrevista de investigação e conversas com familiares. Recorremos à história e memórias do cinema português para produzir, de um ponto de vista feminista, uma análise sócio-biográfica. Recusando a mitificação, pretendemos contribuir para a desocultação do olhar patriarcal na literatura produzida sobre esta figura. Os estudos de género de Linda Alcoff e Teresa de Lauretis, a sociologia da cultura de Pierre Bourdieu que Bev Skeggs convoca num cruzamento entre classe, género e colonialidade, e ainda investigação histórica e social sobre os contextos dos dois países alimentaram este questionamento e análise. A sócio-biografia apresentada enfoca-se nos papéis artístico e familiar de Bárbara Virgínia, pretendendo alimentar o conhecimento fino sobre barreiras de género e classe em torno das práticas culturais e profissionais na época e ainda discutir o apagamento da memória sobre a realizadora.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; mulheres realizadoras; Estado Novo; Portugal

A PHOTOGRAPH, A STARTING POINT



Figure 1: Bárbara Virgínia at the studios of Invicta Filmes Independente, printed with the article O Filme da “simpatia”

Source: O filme da “simpatia”, 1946, p. 5

Leaning against a studio wall, wearing a men’s suit, a 23-year-old Bárbara Virgínia gazes at us head-on, confident, at ease, unsmiling, as if she had been casually photographed (O filme da “simpatia”, 1946, p. 5) (Figure 1). The bold garment, practical for wintertime in that precarious studio, denotes professionalism and appeals to public respect. In other photos, the presentation would be different (Bárbara Virgínia realizadora do filme “Três dias sem Deus”, 1948, cover; Pinto, 1951, p.12; Ribeiro, 1983, p. 543).

She would direct her feature film, *Três dias sem Deus*. It was 1946, and boldness suited the first female director of a feature film in Portugal, and one of the first internationally (Cunha, 2000). That same year, she also made a peculiar short film, *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*.

Três dias sem Deus would be shown at the first Cannes Film Festival in 1946 (Sarmiento, 1946, p. 5), marking the presence of the only solo female director of a feature film¹ (see the section *Sélection officielle 1946: en Compétition* in the Festival de Cannes website²). Bárbara credits Leitão de Barros with encouraging her to compete, who was himself competing with *Camões*, a nationalist epic film following the line of fascist propaganda of the SNI (National Secretariat of Information)³, which gave it multiple awards (Ribeiro, 2010, p. 25; Vieira, 2015, pp. 59-60).

Roughly forty years later, during an interview in Brazil, Bárbara would declare to Leonor Xavier: “I was always emancipated, at 15 I was already a feminist, I think we have the same rights as men” (1987, p. 18). Rich in information, the work contains, in comparison with other sources, divergences that presented us with interpretive challenges,

¹ At the same Festival, another feature film of female authorship was presented, *De røde enge* (The Red Meadows). Bodil Ipsen co-directed the film with Lau Lauritzen. Both were from Denmark.

² Retrieved from <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1946/inCompetition.html>

³ The SNI, created in 1944, succeeded the SPN, Secretariat for National Propaganda, established in 1933.

which are very frequent in biographical construction and were a defining aspect of this investigative process.

Born into a middle-class family to a *housewife* mother and a Navy officer father who participated in the 5th October⁴, Bárbara Virgínia developed a diverse body of art that was replete with contradictions. On the one hand, she was precocious on the stage and in radio and bold in tackling gender roles in both her professional and private life. She later created innovative impressions within cinematography, attempting to explore the surprising side of unusual daily routines. On the other hand, she followed scripts and ideologies of luso traditionalism, with a few traces of colonialist and conservative sexual/reproductive morals. It is known that these traits were not exclusive to the fascist ideology, and were also assumed by sectors of the so-called Republican opposition. During a more mature phase, she wrote condensed books of etiquette for middle class women. With her new family being constituted within a comfortable social circle in São Paulo, she left her artistic life behind her.

The family memory notes that, in recent decades, Bárbara Virgínia destroyed a significant portion of the photographs and papers from that time, probably due to a certain bitterness in remembering it. The only copy of *Três dias sem Deus* in Portugal is very deteriorated. We could not locate another copy in Brazil, which had supposedly received one. Of the first 102 minutes, only 22 minutes of film remain in a fragmented and speechless format. Dual erasure: by time, translated in decomposition; by curatorship, in omission from preservation. The soundtrack, performed on the piano by the director, was thus erased as well (Sarmiento, 1946, p. 5).

We begin our exploration with that strongly symbolic photo. We pass, emotionally, through the frustration of finding so little about someone who would have filled audiences, generated media attention, marked the forefront of time lines, and elicited admiration or rejection within artistic and intellectual circles. We set out to tackle difficulties, voids and deletions as points of departure for lines of inquiry and to align reflections that, critically, are part of and feed this narrative.

FRAMED BY THEORY

The intersection of the study of culture, gender and history stimulate our questioning of voids and tensions within a common hermeneutic terrain.

In this case study we relate, very particularly, the approaches of Linda Alcoff (1994, 2005) to gender, identity construction and identity politics, in addition to the relationships between culture, power and feminism. Regarding the biographical portion, we seek to highlight the concept of subjectivity embraced by Alcoff (1994, 2005), building on Teresa de Lauretis' problematization (1984). Thus, we do not seek threads of formal coherence, a supposed guarantee of veracity. Subjectivity has been questioned as a fluid,

⁴ According to data at the Navy Central Library – Historical Archive, he was a Navy War officer, he suffered an incident in service just before 5 October 1910, dying as a war invalid in 1945; he heeded the call to join the Republican revolt forces; he would be decorated for services provided in S. Vicente, Cape Verde in 1919, after which he retired.

dynamic, historically-situated and socially-constructed reality, “open to alteration by the practice of self-analysis” (Alcoff, 1988, p. 425), in a process of political interpretation and an action-taking orientation. We gather the inconsistencies between episodes or third-party narratives, rejecting any mythical veracity. Nor do we approach subjectivity as the opposition between a person’s interiority and exteriority.

On the contrary, it is the effect of that interaction – which I call experience; and thus it is produced not by external ideas, values, or material causes, but by one’s personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world. (de Lauretis, 1984, p. 159)

Molded by relative positionality in the social context, identity is marked by class, race, gender and the historical power relations that weave the fabric of that context. In turn, and within the possible margins for maneuver, the subjective position is built upon lived experiences. We conceive the subject of our analysis relationally, within a theoretical framework where gender is an important analytical dimension, as well as a place to build and interpret meanings in addition to expressing power and political action.

The individual agency of Bárbara and the social groups she belonged to, the processes by which she ambivalently invested in femininity (Skeggs, 1997) or displayed her dispositions of a cultured person (Bourdieu, 1979), and her entry into the professionalism of a little-industrialized film sector and developing professional field were all held in consideration within a configuration where gender and class are notorious dimensions present in the Portuguese nationalist-colonialist context (Ribeiro, 2010).

We attend to the historic moment of this unique story. Bárbara’s initiation into the field of cinematography, first as an actress and later as a director, took place at a time when production remained under the ideological and financial control of Salazar’s *Estado Novo* (New State). That was the role of the Film Section of the Secretariat for National Propaganda (SPN), created in 1933, later reorganized as the SNI (National Secretariat of Information, Popular Culture and Tourism), both directed by António Ferro until 1949.

Ferro’s initial political project – the “Politics of the Spirit” – put art, culture and some folklorized entertainment (a so-called popular culture) at the service of propaganda for the regime. Aesthetic, moral and political changes converged in a nationalist body of art, prescribing an “impeccable façade of good taste” that would stem especially from the “spiritual needs of the working classes” (Ferro quoted in Ribeiro, 2010, p. 39-40). An “aestheticization of politics” (Ó quoted in Ribeiro, 2010, p. 39) must advance in the symbolic domain.

The discipline of taste became associated with protectionism for a production that, not being very recent, lacked an industrial dimension. The introduction of quotas in 1927 for showing national films led to the emergence of shorts – which would be exhibited before the foreign feature films – although they were not considered to have any artistic value by the institutional guardians of taste. The difficulties of the sector at the level of technology and training artists and technicians led film makers, journalists and critics

– accumulated facets within a small circle of men – to put political pressure on the state. They called for official support to produce films, namely by way of a studio qualified to make sound films (Ribeiro, 1983). However, film exports remained unsuccessful (Ramos, 2012).

It would only be after the regime fell that another woman, Margarida Cordeiro, would direct, with António Reis, a feature-length film. It was only after the 1980s that female directorship, while still exceptional, would become a reality (14% in the last three decades) (Pereira, 2013, p. 107).

This is the briefly-composed frame within which we conduct our socio-biographical analysis of the female director, artist.

BECOMING BÁRBARA VIRGÍNIA

Bárbara attended the National Conservatory in Lisbon (Ramos, 2012, p. 453), studying intensely between 1940 and 1943⁵, according to Gentil Marques, who signed as *Reporter Two* (Repórter Dois, 1944, p. 11)⁶. There, she “took courses in Dance, Singing, Piano and Theater”, studying theatre under Alves da Cunha (Ribeiro, 1983, p. 544) and piano under Pedro de Freitas Branco (Xavier, 1987, p.18).

In that interview, she publicly presents herself as having been invested with substantial cultural and social capital by her female predecessors (mother and grandmother) (Bourdieu, 1979). She mentions the circle of artistic and cultural relationships of her family of origin – including Júlio Dantas and the master Rey Colaço – and frequent travels during her childhood (Xavier, 1987, p. 18). Later, we will discuss the networks that she herself would go on to create.

It is, however, by her own choice, and not custom, that Maria de Lourdes Dias Costa (1923-2015) – her legal name – adopts the given names of her mother, grandmother and great-grandmother, which she would pass on to her daughter. She would use Bárbara Virgínia as her emerging adolescent persona and her artistic name, after being fiercely confronted by members on the paternal side of her family. These, unlike her mother and father, reproached her public exposure as improper for a young girl of her social standing (Repórter Dois, 1944, p. 11). This is probably her most persistent tactic of resistance against an oppressive system (Alcoff 1994; 2005), associating self-naming and positionality: she renames herself as an active subject, in opposition to the expectations for her gender performativity; in the critical process of building a biography, her positionality becomes public as she redefines her familial lineage according to the one she identifies with (de Lauretis, 1984).

Known since adolescence as a *diseuse*, promoted by João Villaret, she was the voice of the *Emissora Nacional* (Portuguese national broadcaster) (Sarmiento, 1946, 15th September, p. 5) in that capacity and as a lyrical singer. She became a theatre and film artist at the beginning of her adult life (Xavier, 1987, p. 18; Matos, 2000, pp. 74-86).

⁵ Dates confirmed by the academic files of de Bárbara Virgínia at the Conservatório Nacional, 1940-1943.

⁶ According to a note written by Bárbara Virgínia in her clipping of that periodical.

Through studio photos and the qualifier of “pleasantness” used in the newspapers (Pinto, 1951, p. 12; *O filme da “simpatia”*, 1946, p. 5; Bárbara Virgínia realizadora do filme “Três dias sem Deus”, 1948; Ribeiro, 1983, p. 543), we understand that Bárbara managed her image between the borders of the prevailing sexual morality of her social group and those of artistic and private boldness, garnering both respect and admonition. These were the performance arrangements, resulting from the individual and social negotiations of middle class women, that would synthesize in the glamour of presentation the subjective expressions of femininity, desirability and respectability (Skeggs, 1997).

She ultimately leaves to work in Brazil in 1952, her first contract being with Tupi TV and Radio and, according to her, an invitation from Saladini, a Brazilian cultural attaché in Portugal (Xavier, 1987, p. 18; Pereira, 2016). After six years, she leaves to travel through Angola and Mozambique. She settles in Brazil and builds a family: she marries at nearly 40 years old and is a mother at 52. For most of that time, she lives in São Paulo, where she dies on March 7th, 2015, at 92⁷.

Her emigration to Brazil reflected, above all, a hope of liberation from the constraints she experienced in Portugal, without support for film projects and without a positive connection to the rest of her family. Her mother, a widow since 1945⁸ and to whom she was very close, accompanied her to Brazil and remained there as her favorite artistic advisor (Figure 2).

Her baptismal name was abandoned even in her private life and ignored in almost all her relationships, whereas her professional name was later registered by Brazil’s immigration office⁹.



Figure 2: Bárbara and her mother aboard the Vera Cruz, destined for Brazil

⁷ Not on the 8th, as reported by the Portuguese press. See the article “Morreu a primeira realizadora portuguesa de cinema” (*Morreu a primeira realizadora portuguesa de cinema*, 2015).

⁸ See note 4; he died in 1945 (archives of the Navy and the Seventh Civil Registry Office of Lisbon) and not when Bárbara was 11 years old, as published by Leonor Xavier.

⁹ Migration documents of Maria de Lourdes Dias Costa, 1955; certificate 1984302, registry 457341, Public Archive of the State of São Paulo.

FROM THE IMPOSSIBLE INTERVIEW TO MEETING THROUGH DOCUMENTS

Bárbara died four days before the co-author of this article, Luísa Sequeira, arrived in São Paulo to interview her. Tracking Bárbara down was a task that had begun months before. The personal proximity, now made physically impossible, would have to be gleaned from her papers, donated by her daughter. They consisted of newspaper clippings, perhaps destined for a scrapbook, and various photographs of herself, etiquette books she had written and emigration service registries. In addition, we were given clippings from a Brazilian fan who preferred to remain anonymous.

Important pieces that we added to this collection were *Anto* (Vianna and Muller, 1950) – a film script rejected by the SNI – and the William Pianco and Ana Catarina Pereira interview, the last live recording of Bárbara, at 89 years old. We also analyzed her two films and related documentation deposited in the Portuguese Cinematheque (ANIM, Photographic Library and Archive), as well as various recordings about her family.

Even before the rejection of *Anto*, she was hurt by the fact that she was passed over for the filming of a documentary, which she had allegedly conceptualized and proposed, as stated in recent declarations. Thanks to the unusual snowfall in Lisbon in 1945, the idea came to her while she was acting in the film *Sonho de Amor* (Porfírio, 1945). Note that Carlos Porfírio, known as a painter, ethnographer and editor of the only edition of the magazine *Portugal Futurista* (Ramos, 2012, p. 316; Marreiros, 2001, pp. 423-424), would make another film with a script by Gentil Marques, who would, as mentioned, later cross paths with Bárbara Virgínia.

Bárbara explained her interest in the unusual events of daily life in this way:

I never think I don't have money, but today I thought: I don't have money to direct a documentary. I would like to make a documentary about snow in Lisbon, and they said: What interest does snow in Lisbon have for a documentary? It does have interest, we've never seen it before. It did matter... it mattered! It was a novelty... so someone listened and made "Neve em Lisboa" [Snow in Lisbon], they made it with a different look than I would have done at the time, but he invited me, he was very correct and invited me to present, I had never presented before, I went as a speaker...¹⁰

She was, therefore, just the voice-over in Raul Faria da Fonseca's film – also now without sound.

BÁRBARA VIRGÍNIA'S WRITING

She published articles in *Modas e Bordados* and was an author and editor for *Flama* and *Século Ilustrado* (Xavier, 1987, p. 18). We decided not to search for those publications, given the known absence of analytical references for that type of documentation and for the relevance we wanted to give to her cinematography. We did pay attention to the books she wrote.

¹⁰ Unpublished recording of an interview with Bárbara Virgínia, held by William Pianco and Ana Catarina Pereira, in 2015.

Between 1970 and 1990, while in Brazil, Bárbara Virgínia wrote four etiquette manuals on female roles, directed variously towards women, “executives” and teenagers. Her publishers, Paulinas and Loyola, belonged to ideologically-influential Catholic circles (Hallewell, 2005, pp. 707-708). In them, she mobilizes words and images to advocate for the moral and civic betterment of middle-class families that included capital owners or managers. Mothers were expected to act in an exemplary manner and, through their family influence, mitigate labor and social issues.

FIRST FEATURE FILM: THE BOLDNESS AND THE CONFLICTS

Bárbara’s name will be remembered as the author of *Três dias sem Deus* (Three Days without God), premiering in 1946. Of relevance, at that time, was the divergence between the ambitious political project of a national cinematographic industry and its effective result in a “decade that would give Portuguese cinema forty-five new films and very little cinema” (Alves Costa quoted in Ribeiro, 2010, p. 29). The project was furthermore meant to supersede the popular but lowbrow genres that attracted large audiences, typically comedy films and vaudeville.

We begin by highlighting the intentionality of the film, which has not been considered until now. The title is based on the Catholic reference to the period of three days between the death and resurrection of Christ, delivering the Earth to itself, without God. Analogously, the doctor and the priest are absent for three days, delivering the village to superstition and uncontrolled irrationality. We will return to the relevance of religiosity, which is carried through the entire film, later.

Raul Faria da Fonseca, for whom she was passed over in directing *Neve em Lisboa* in 1945, planned the filming of *Três dias sem Deus* (Bárbara Virgínia, 1946). The script was a product of the text *Mundo Perdido...* by Gentil Marques¹¹ – apparently unpublished, as it is not available in any Portuguese library. Gentil Marques produced documentaries and an extensive body of literature, including novels based on the plots of films he had seen. What we know of is a “Dialogued sequence, a basis for planning”, deposited in the Cinematheque with the mention “Inspired by the novel” of his. The dialogues were by Fernando Teixeira, the producer was *Invicta Filmes Independente* of Lisbon and the distributor was *Ibéria Filmes* (*Três dias sem deus*, 1946, p. 6). With filming beginning in February 1946 at the *Cinelândia* studios, the film would be shown in public six months late.

Regarding professional skills, it seems very likely to us that Bárbara Virgínia would have learned the *métier* of filmmaking while acting under the direction of Porfírio, who was trained in Paris, where he had lived for a few years in addition to Rome (Marreiros, 2001).

Três dias sem Deus premiered in Lisbon on August 30th, 1946 at the *Teatro Ginásio*¹², receiving generally favorable reviews by the national and local press¹³ (Lourenço, 1946, p.

¹¹ Currently cited thusly, he would sometimes use the surname Esteveira in his literary name.

¹² And not in 1945, as reported by Félix Ribeiro (1983).

¹³ Some of the newspaper clippings in our possession have not yet been fully identified, and we cite here only the most complete reference.

8; *Três dias sem deus: esta noite no Ginásio*, estreia de um novo filme português, 1946, p.9; *Visor* 42, 1946, p. 5). We located records of its showing in Santarém for two days in November of that year (Moreira, 2013, p. LIV).

We move on to a detailed analysis of the script and its critical reception. We do this given the current state of the film and to highlight relevant aspects that, up until now, have not been considered.



Figure 3: Scene from *Três dias sem Deus* (Bárbara Virgínia, 1946). Villagers are suspicious of the newcomer teacher and the father of the wealthy family
Source: Collection Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema

The plot centers on a young, caring teacher who has recently arrived at a village – located below – and is not well-received by the poor, rural families due to her big-city attitude (Figure 3). At school, she opposes an old woman’s use of a traditional remedy to treat a student, insisting he see a doctor. In the meantime, the priest and the doctor have left the village. Delayed by an unforeseen night-time storm, she takes shelter in the castellated, hilltop home of the highest-class family – above – whose daughter and son she teaches at school. In doing so, she avoids returning to the village and the awaiting, now-open hostility of the villagers, who have forbidden their children to go to class. The events take place from there, and, within the fantastic atmosphere that accumulates, a family drama unfolds alongside the local drama. The mother, long isolated in her room due to mental illness and paralysis, has never again appeared in public. Village rumors attribute her current state to a murder attempt by her husband, even accusing him of causing a fire at the church.

Here we point out that, at the school and with the wealthy family, the teacher embodies the ideal of the caring woman inspired in Catholicism and fed by the political regime (Pimentel, 2011). Aside from contradicting primitive beliefs, she demonstrated morally-guided diligence in the face of the father’s emotional distance from his children

and wife, the latter rendered to the care of her personal maid. The figure of the father is not far removed from the cinematic Estado Novo cliché of the Republican beaten by the new regime: an educated, wealthy man, distanced from the people, a non-mass-attender. The mother is a doubly stigmatized character: the uncontrolled arts embodied in her dementia; the source of evil embodied in her gender. Her atonement for her family will break with the final climax of the film, when the village realizes the true reason for her state.

That night, a mob of villagers gathers to break into and burn down the castle, under the accusation that the owners are possessed by the devil. Shortly before this, however, tension emerges between the teacher and the man of the house. According to the “dialogue sequence”, the father insists she move into the home to care for his needy son. Upon her refusal, he admits his desire for her: “it is I... it is I the one who needs you, your youth”, receiving a response of “no, let me be. Please, let me be...”. During the invasion, the irrational, torch-wielding mob, a cliché of the popular movements that took place during the Republic, is shocked to find the family gathered to pray at the initiative of the teacher. They are even more shocked to find the wife recovered, through psychological reversion before the very flames they carried.

It is the teacher who, providentially, suppresses the vigilante ire and restores order. However, despite being cultured and devoted, she lacks legitimacy in the eyes of the village. Normalcy in the school will be restored following the return of the doctor and the priest, the subordinating moral and patriarchal authorities (Figure 4).



Figure 4: Scene from *Três dias sem Deus* (Bárbara Virgínia, 1946). The school
Source: Collection Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema

From what remains of the film, in line with Marisa Vieira (2009) and, earlier, Félix Ribeiro (1983), we can see that Bárbara Virgínia created a dark environment between

dream and reality, both in the scenography and in the natural locations. She built suspense, intensifying the drama of the acting with high-contrast black-and-white images, with depth of field, deep shadows and backlighting. Using close shots, she created psychological profiles of the characters, haunted by ghosts and ensconced in fears.

As defining traits of this narrative, we call attention to a few analogies with films that were ideologically-aligned with the regime. Following Patrícia Vieira (2005) and Carla Ribeiro (2010), we maintain that readings of the works of this period lack an approach of the symbolism of plots, characters and scene and portrait compositions, and that these, more than individuals or social groups, provide us above all with stereotypes. We also do it particularly to highlight the dissonances present in Bárbara Virgínia's work. Such is the case in her view of the place of exclusion and the social types of a dark, backward rurality, symbolically located below, crudely displaying, however, the poverty associated with ignorance. The teacher, who accesses and connects with the privileged place above, exerts herself and perseveres in the hopes of making a change through education and social conciliation, ideas with Republican reverberations.

The location of privilege, the castellated home of the property-owning family, co-inhabited by maids and servants, is equally dark, devoid of emotions, with intense points of light focused on faces, especially that of the teacher. If it is not an urban space, in the traditionalist dichotomy of country-purity versus city-perdition, it is equally penalized. It will be rocked by the irrational vengeance of the poor, overcome only by the measured fire of the candles and prayer, which pacify and unify the two groups.

ADVERTISING AND RECEPTION OF *TRÊS DIAS SEM DEUS*

Given this analysis, it would be believed that the work would have all the ingredients to be well-received by the closed and conservative sectors of Portuguese society. Many articles were written, some underscoring the good audience turnout (Lourenço, 1946, p. 8; Sylvan, 1946, pp. 22-23; Visor 42, 1946, p. 5; *Três dias sem deus: esta noite no Ginásio, estreia de um novo filme português*, 1946, p.9).

However, aesthetically and politically – we refer to the broad spectrum of power relations that involve cultural production, the practices of artistic achievement, and the ideas that are received, shaped and disseminated in the process – there was an expression of different opinions, some even outright divergent. We begin with the publicity.

Anticipating the premiere, two different-sized announcements elicited different readings: first, religious respect for the cross, outlined in black with the publicity text written inside; second, national pride for a “100% Portuguese” film, mentioned in the subtitle, during a post-war period that was notorious in other pages of these newspapers; and third, the appeal to fun aroused by a brainteaser with a prize for its solution. In a publicity stunt, the distribution company challenged the readers' intelligence, giving away the solution: serious, but not for intellectuals, was the subtextual key (*Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia*, 1946b, p. 9; *Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia*, 1946a, p. 3). We could

not determine what to attribute the devotional character of the publicity to; we only know that the only financial backer of the film was a merchant from Lisbon, a silent partner and financier of *Invicta Filmes Independente*¹⁴ (Ribeiro, 1983, p. 544). We also located vignettes advertising the film¹⁵, using the image from the publicity flyers, apparently destined for postal usage (Figure 7). The logotype appears to read, “Tradition”. This practice recalls memories of fundraising campaigns for Catholic missions in the colonies, still taking place during the middle of the last century. Another advertisement was placed in announcements of current graphic composition (*Um novo êxito do cinema português: Três dias sem Deus*, 1946, p. 3).



Figure 5: Vignette recalling the movie *Três dias sem Deus* in a stamp format
Source: <https://www.delcampe.net/fr/collections/item/45580603.html>

All the known film figures of the time, directors and the regime’s prescribers of cinematic canon, were present at the premiere: António Lopes Ribeiro and Chianca de Garcia, who were newspaper film critics as well, Leitão de Barros and Brum do Canto. The big names of the small aforementioned circle were united by academic training in the arts and a will to push forward a new cinema for the “New State”. They wanted to abandon the old productions that, they alleged, did not follow the cultivated taste nor the technical mastery of the SPN’s tutelary body of cinema, which they were a part of (Ribeiro, 2010, pp. 20-21).

¹⁴ It was Felisberto Felismino, known as the representative of a brand of permanent ink pens.

¹⁵ Found on Delcampe Net webpage with mention of being a vignette with a perforation error. Retrieved from <https://www.delcampe.net/fr/collections/item/45580603.html>

Of these critiques, we first present a disapproving view, to be followed by others taking on a different tone.

The journalist António Lourenço (1946, p. 8) details his evaluations in the morning paper *O Século* immediately following the premiere¹⁶. He praises the novice work, with “different forms of expressionism.” He notes as a virtue “the primacy of the image: expression and movement with a minimum of words”, the refined aesthetic that is a departure from the campy films, “using new styles of production.” He disapproves of Bárbara combining directing with acting and admonishes her. In terms of the plot, he mentions the “profile of a somber human aggregate,” where the “characters [are] hunched under the weight of a tragedy.” Both the superstitions and the “absurd beliefs” of those “good but brutish people” provided, in his opinion, “magnificent elements of inspiration,” for a “first case of psychological depth in Portuguese cinema.” He thus implies that Bárbara missed that opportunity because, allegedly, she changed the original intent of Gentil Marques, who was absent during filming. The fact that it was a controversial issue is clear from the *Esclarecimento* [Clarification] (*Esclarecimento*, 1946, p. 9) next to the aforementioned advertisement with the cross in *Diário Popular*. It clarifies that Raul Faria da Fonseca is responsible for the cinematic sequence, not for the modification introduced¹⁷. It should be noted that we diverge in our interpretation of the text from Lisboa (2016, p. 52) that quotes Fonseca as the author and not Marques, we believe supported by reference to the fact that Bárbara was called in to substitute that experienced director. Again, and returning to Lourenço’s (1946, p. 8) article, the result of the director’s decision was that, despite the richness of the plot and the “richness of the character and objectivity of effects” provided by Fonseca, the “characteristics of some characters and the meaning of their reactions” were distorted. “A blatant example” lies in the fact that the protagonist, “due to a lack of psychological definition”, left the public with doubts about whether her actions were meant to condemn the superstitions, “as a reflection of her duties as a teacher or as a pronouncement of her love for the boy’s father”. Lourenço does not only disagree, he states: to face the man “who all despise”, it was necessary to have “a teacher figure with the moral greatness of a symbol that might personify, sometimes our conscience, and other times, the guardian angel or a heart illuminated by the most beautiful feelings of tenderness and Christianity, which Providence might cast upon that hamlet to make the boy’s father happy and lead to the regret of all those who booed him.” And he proposes: “the mask should define, with the greatest clarity, the torments in which her spirit debated”. Even if the archived dialogue is known and there is a record of various notes with alterations, the images and sound of that contested sequence did not reach our days. We can, however, understand that her fault resulted from of a lack of ostensibly embodied refusal, given that, according to the script, she would have responded: “let me

¹⁶ Lourenço collaborated also with the *Movimento* and *Mundo Gráfico* periodicals (see Mangorrinha 2014).

¹⁷ “For all due effects, it is clarified that in the publicity for the film ‘Três dias sem Deus’, it was not mentioned that the initial planning of the film was later altered without intervention by the author, who was absent, with all responsibilities for the script (cinematic sequence) falling upon Raul Faria da Fonseca, in that which the script was not prejudiced by those circumstances” (*Esclarecimento*, 1946, p. 9).

be, let me be". The contracted facial expression of the teacher, however, allows us to read her rejection.

Smaller flaws, such as connections between scenes or of lighting, did not get in the way of the approval and enthusiastic applause of the audience, he notes in conclusion. However, in "Final Note", he warns: of the film that will represent the country in Cannes, "breaking new horizons in Portuguese cinema," he hopes that it will reveal "other human landscapes and other scenes of Portugal – *but with sense and prudence!*"¹⁸ (emphasis added by the authors). The nationalist sense feared portraying a raw image of poverty and backwardness to the outside world. Patriarchal vigilance, in its turn, which demanded a strong condemnation against the advance of the father, was disproportionate and resulted in an ostensive public rebuke.

The critic invested himself with moral authority in the face of a problematic performance before an international competition due to its non-compliance with the standard of the edifying and model narrative. If Bárbara the actress was in need of repair, it was Bárbara the director who was condemned and admonished. The reprimand does not seem to be the result of an accumulation of roles in a single production, but rather the entry of a woman in a freshly-constituted professional field of a male carving, alluding to her fragility and inexperience. We recall that women of status were only expected to perform reproductive work and to abdicate from productive work (Salazar quoted in Vieira 2015, p. 173).

By taking on the creative role with the most decision-making power, the young director embodied an affront to gender conformity within the field of film, and not just. In those years, the growth of the number of salaried women would cease, and aspects of their conditions as workers and citizens would worsen. Positive changes in that area would only take place much later, in the 1960s (Pimentel, 2011, pp. 74-81).

In sum, although he minimized the technical faults, as did other critics, Lourenço condemns the director/actress for not making herself responsible for the conscience of the father of the family. And within the patriarchal logic, in the face of his transgression, she is the one exposed for public condemnation.

This detour of Bárbara's would have built up with sanctionable positions in the historical and social context of her twenty years of age, which would come to shape the way she would evaluate censorship regarding her work, as we will see.

We now highlight the divergent perspective and diverse reading of two other critics, one demonstrating a more advanced aesthetic sensibility, both praising the presence of a woman behind the cameras. Visor 42 (1946, p. 5) considered *Três dias sem Deus* a "serious film of high dramatic romanticism". He only lamented that it was "excessive in effects," aesthetically reproaching the "different forms of expressionism" that Lourenço had appreciated. He notes with pleasure the capacity to "evidently create a piteous, even horrific, atmosphere, above all one of constant emotional unrest", associating it with

¹⁸ In contrast with these human landscapes, a euphemism for the village of poor and ignorant people portrayed in *Três dias sem Deus*, Leitão de Barros, in a fit of national pride, declared in an article in *Mundo Gráfico*, "What is the most beautiful place in Lisbon?" "I will not answer. This is not even a question you can ask a 'Friend of Lisbon'! Lisbon (...) does not have ugly places," (see Mangorrinha, 2014).

Rebecca and *Wuthering Heights*, which provided “the same stirring feeling of suspense and horror.” He reminds us that Bárbara Virgínia “had said, and rightfully so, that she wanted to make a rustic tragedy, and it is from that angle that her work should be analyzed.” Implicitly referring to Lourenço’s critique on the morning of the same day, he refuses to comment on whether or not “the exteriorization” “always” accompanied “the psychological analysis”, if the modification in the script improved or worsened the result. He summarizes, confirming his more modern taste: “if in touching upon the sinister we like it less, we must recognize, however, that it remains an imperative dramatic play.” Unlike other critics, he declares: “Bárbara Virgínia deserved the flowers that, in the end, fell at her feet, not just because she is a lady, but also because she is an artist, in the broadest sense of the word”. “It does not cease to be audacious and pleasant to see a lady working in the national studios as a director!” He praises the performances of the various artists, “in a homogeneous performance adjusted to the intentions of the work”, the “photograph of Tony” with “notable paintings”, affirming that “the sound, score, scenery, [and] montage [demonstrated] an already advanced technique”. We note that *Visor 42* was the journalistic pseudonym of Arthur Portela (Ramos 2012, entry *Heróis do Mar*). Azinhal Abelho, due to the Portuguese representation in Cannes being “made almost [entirely of] men” would, years later, comment emphatically: “had it not been for Bárbara, it would almost seem women were not a part of film in Portugal” (1959, p. 52).

A FORGOTTEN DOCUMENTARY: *ALDEIA DOS RAPAZES*

According to the records at the Cinemateca Portuguesa, Bárbara Virgínia directed a second film. *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque* [Village of the Boys: Sta. Isabel de Albarraque Orphanage] (1946) is a short film about that specific Catholic institution. Almost unknown to cinematic critique and overlooked in scientific research, it is present in bibliography of reference (Cruz, Ferreira & Pina 1989). Its poor state of conservation robbed it of its sound, just as the feature film has been. Together with *Jogo da Sardinha* (Game of the Sardine), it was shown as a prelude to the showings of *Três dias sem Deus* in Lisbon. Journalists António Lourenço (1946, p. 8) and António Sarmiento (1946, p. 5) both refer to it, the first erroneously attributing authorship of *Jogo...* to Bárbara and the second to José de Oliveira Costa. *Visor 42* is concisely approving (1946, p. 5): “they seemed very interesting complements, ‘Aldeia [sic] dos Rapazes’ and ‘O jogo da sardinha’”.

What is interesting is understanding how, going against convention and expectation, the narrative focuses on the boys and not the institution. Where we might expect sadness and suffering, we are shown surprising childhood games: some children prepare for a party in the boys’ orphanage. They put on makeup, wear dresses and false breasts and act as substitutes for the – inexistent – female dance partners. In another scene, the children are involved in a happy pillow fight. *Zéro de conduite*, a film by Jean Vigo from 1933, which included a similar pillow fight, had long been censored in Portugal and France, making it unlikely that Bárbara had seen it.

In this short, the director adopts original perspectives and demonstrates technical mastery: occasionally, there are boys who intimately look directly at the lens; in the final images, a bucket of water is thrown at the camera during play. The general tone is one of benevolently-portrayed childhood fantasy and irreverence.

Also produced by Invicta Filmes Independente in 1946, *Aldeia dos Rapazes* was filmed in Albarraque, the location of the boys' orphanage and some of the exterior scenes of *Três dias...* Probably shot quickly and without a script – not archived in the Cinemateca – this documentary was certainly produced in a freer way. There is little reference to its exhibition and none mention it exclusively.

This short film must not be confused with others of the same name, by Adolfo Coelho, produced about institutions for minors in other locations. The 1947 *Aldeia dos rapazes da rua* [Village of the street boys], about the Casa do Gaiato run by Father Américo, was a film commending that institution and produced by the SNI. It was even shown during catechism classes in the 1960s and, as we recall, was shown on television, with aesthetic characteristics and content that was unlike the work on Albarraque. Regarding existing questions on Bárbara's authorship, those that we have placed are more directed towards the conditions and purposes of the production. In Lisboa's (2016) critical reflection, which questions the attraction of *Três dias sem Deus*, we diverge, for all the reasons listed here, regarding any possible attribution to Coelho.

REJECTION OF THE PLAN FOR ANTO

Four years after the *Três dias sem Deus* experiment, Bárbara Virgínia planned to direct another feature film.

The topic would be António Nobre, her favorite poet and whom she would frequently recite (Neves, 1986, pp. 28-29). Nobre is considered by some critics to be an innovator in writing, a cultivator of symbolism in poetry, favoring nostalgic and traditionalist topics. At the time, he was a bold creator, and his (short) private life was the subject of scrutiny and moral condemnation for his intimacy with other men.

The script (Vianna and Muller, 1950) focuses on the indecision of António (Anto) Nobre in the face of a romantic choice between two women, one rich and one a maid at a *república académica*¹⁹, both patient, both determined to tame his (bad) temperament and improve his academic performance. The context invokes all the conventional practices of student life (*fado*²⁰, all-nighters, exams) and *praxe académica*²¹. Pretext was created for scenes of student recitations, with a focus on Nobre, and disputes over literary preferences.

Financing for *Anto* would be rejected by the SNI in 1950, alleging a lack of funds and coinciding with more oppressive control over cinematic production, part of the National

¹⁹ Name given to university student residences managed by the students themselves – similar to a fraternity.

²⁰ Translator's note: In this case, Fado de Coimbra, a traditionalist style of music typically performed by male students at the University of Coimbra, dressed in black capes and with at least one guitar and one singer.

²¹ Translator's note: a sort of "hazing" imposed by older students on first-year university students.

Film Fund (FCN) since 1948, and which was supported by a Film Council controlled through government representatives (Ribeiro, 2010, p. 29).

On the rejection and its impact on her continuing to make films in Portugal, Bárbara would publish decades later: “I was always very independent – and that is why *censorship cut me off*” (emphasis added by the authors) (Xavier, 1987, p. 18). Curiously, the saved clipping contained handwritten notes surrounding the highlighted expression with question marks. More than censorship, strictly speaking, she must have resented the accumulation of experiences of disapproval and gendered omission, both familial and artistic, that contradicted the figure of an independent and self-sufficient woman that she had created.

As we have mentioned, Bárbara Virgínia’s set of ideas shows dissonances that demand reflection. However, we have no doubts as to her commitment to a religiousness with a conservative outlining of a social class that set itself as a moral standard for the whole of society. In the books she wrote, the films she directed and the project that was never completed, it is present in exemplary moral types, in prescriptions of family life. We view as hyperbole, and perhaps intentionally controversial, her declaration on how she yearned to make another film: if, by some stroke of luck, she were able, she would make “a film about Christ – the revolutionary, the socialist, the Man” (Neves, 1986, pp. 28-29).

TRADING PORTUGAL FOR BRAZIL

In the interview she gave at 64 years old, Bárbara used blunt language in remembering her departure from Portugal: “I abdicated my name when my family thought that female artists were prostitutes. I am just Bárbara Virgínia and I would not like to talk about the family, who cast me out,” (Xavier, 1987, p. 18). However, once in Brazil and after having performed nearly 600 poetry recitations and leading the commemorations of the centennial of Garrett, and being given an award as a result²² (Abelho, 1959, p. 52), she abandoned her artistic practices immediately after her marriage so as not to “hurt”, in her words, her husband, since “any man who is not in the area has a distrust of the arts” (Xavier, 1987, p. 18). The growing adversity of the Brazilian context would be added to an already heavy load, as we will discuss next.

Bárbara rejected an invitation in 1954 to direct a commemorative film for the quadricentennial of São Paulo upon the advice of her mother, who feared political exploitation (Matos, 2000, pp.74-86). The commemorations were effectively used to also celebrate the anniversary of the 1932 Brazilian constitution and the dictatorial regime of Getúlio Vargas, also known as the Estado Novo.

Bárbara would maintain a network of social and artistic relationships in São Paulo. For this purpose, she gave a substantial contribution towards the opening of a restaurant in the city, *Aqui, Portugal* [Here, Portugal], a place for meeting with friends and seeing shows, where she would entertain known figures of local power and culture, as well as stars like Edith Piaff, Tony de Matos and Amália Rodrigues (Abelho, 1959, p. 52). Note

²² Judging by the title of the article, the “Castro Alves star” would be a bronze trophy.

that the establishment is named after the film she appeared in in 1947, *Aqui, Portugal* by Armando Miranda (Cunha, 2000).

In Brazil, despite her activity in radio and television, she would not even participate in a single film. The reception of Portuguese cinema had changed in those years and, by default, of its stars. Heloísa Paulo (2002) notes how, in the 1940s, the efforts of some Portuguese businessmen to connect Portuguese cinema to its emigrants in Brazil would fail. In the decade before, the showing of Portuguese films, supported by newspaper and radio press, had some commercial success. At the time, Brazilian legislation protected national production, and furthermore, the difficulty of Brazilian audiences in understanding the pronunciation and idiomatic expressions of Portugal, compounded by poor audio and the incidental decline in Portuguese production, made the whole project impracticable, as Félix Ribeiro also noted (1983, pp. 557-558). The Portuguese commercial offer was limited to musicals of a regional nature, and repeatedly exhibited. Starting in the 1950s, Brazil would receive a series of Portuguese documentaries with pompous narration and nationalistic themes, glorifying the accomplishments of the Estado Novo. They found a small audience in the emigrants, but were disliked by Brazilians living in large urban areas who resented their trademark fascist propagandism, as well as their aesthetic, technical and cultural inappropriateness (Paulo, 2002, pp. 83-94).

The heaviest weight in deciding to emigrate must have certainly been the difficulty of independently financing herself, to which would have been added the growing censorial and financial restrictions of the SNI itself (Ribeiro, 2010). The lack of alternatives to this system, the gender barriers in filmmaking, the break with her paternal family, everything combined to overshadow the conditions of her remaining in Portugal. Ironically, she did not find much better conditions in Brazil, in the years that followed, in order to fulfill her “great dream” of returning to filmmaking, which she alludes to during the final days of her life.

CONCLUDING

Bárbara Virgínia was trained as a middle-class woman and a cultured artist, in confrontation with her exclusion by more conservative family members, her self-perceived professional segregation due to her gender and the conservatism and shuttering of cultural life of a society under a fascist regime. Her appreciation of adverse experiences and insertion in artistic social and professional circles provided her with identity performances and narratives and a varied path for constructing public and individual subjectivity. This path was self-perceived from the diverse opportunities she found, in Skeggs' (1997) view, in the markets of cultural resources, economics and marriage.

She ambivalently debated with a morality that reduced her autonomy in the public sphere and placed excessive demands in the private. While the borders between the more publicized public space and the more publicly sought after private space diminished, due to her professional exposure, while the space for surveilled artists to maneuver diminished, the patriarchal and totalitarian demands and scrutiny placed upon her

life doubled. The latter came to take on, even if unwelcomed, more political edges that she could not shake due to her autonomous and bold positionality.

The analyzed artistic and literary production leads us to consider that, not resulting from a feminist perspective, her cinematography showed boldness, occasionally questioning and stirring up gendered professional and artistic standards. She tested, incipiently, placing focus on details of daily life and social relationships according to a non-dominant vision cultivated by some of her contemporaries, wherein the woman is a spectator of herself and not a mere spectacle (de Lauretis, 1984). Forced to interrupt her path in filmmaking, which she had accessed at great cost and where she long remained alone, we are left only to conjecture as to how her life could have been had she lived under other political and cultural conditions.

In the professional realm, her films have been marked by deterioration, erasure and oblivion, not just materially, but symbolically. Relevant on their own for the marks of gender that they conveyed, these erasures contrast above all with the esteem her feature film and appearances on stage and radio garnered. Inverting the perspective, the deterioration of the image, the muting of the sound, and the neglectful preservation, although not exclusive to her works, underline what perfect copies would more easily dilute: her memory was built and eroded by Bárbara's own active de-selection, but, above all, upon that other adversity of a patriarchal hallmark, even if passive, carried out then and now by institutions, professional and social groups. ✍

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Abelho, A. (1959, 31 de janeiro). Bárbara Virgínia em bronze. *Festa*, p. 52.
- Alcoff, L. (1988). Cultural feminism versus post-structuralism: the identity crisis in feminist theory. *Signs*, 13, 425.
- Alcoff, L. (1994). Cultural feminism versus Post-Structuralism: the identity crisis in feminist theory. In N. Dirks et al. (Eds.), *Culture power history: a reader in contemporary social theory* (pp. 96-122). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Alcoff, L. (2005). *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Bárbara Virgínia realizadora do filme "Três dias sem Deus" (1948, 31st August). *O Século ilustrado: revista portuguesa da actualidade mundial*, 452.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement de goût*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Cruz, J. M.; Ferreira, A. J. & Pina, L. de (1989). *Prontuário do cinema português*. Lisbon: Cinemateca Portuguesa.
- Cunha, A. (2000). *Cineastas portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa. Retrieved http://videoteca.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIDEOTECA/publicacoes/lista/cinema_portugues/cineastas_portuguesas.pdf
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Esclarecimento (1946a, 30th August). *Diário Popular*, p. 9.

- Hallewell, L. (2005). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP.
- Lisboa, R. V. (2016). O restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas: o caso de Bárbara Virgínia. In M. Penafria; E. T. Baggio; A. R. Graça & D. C. Araujo (eds), *Propostas para a teoria do cinema – Teoria dos cineastas – Vol. 2* (pp. 39-69). Covilhã: LabCom.IFP. Retrieved from http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201704191500-201701_teoriacineastasii_mpenafria.pdf.
- Lourenço, A. (1946, 31th August). “Três dias sem Deus” de Bárbara Virgínia estreou-se no Ginásio com agrado. *O Século*, p. 8.
- Mangorrinha, Jorge. (2014). *Mundo Gráfico 1940-1948* [ficha histórica]. Lisbon: Hemeroteca Digital. Retirado de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MundoGrafico.pdf>
- Marreiros, G. M. (2001). Carlos Filipe Porfírio. In *Quem foi quem?: 200 Algarvios do Século XX* (pp. 423-424). Lisbon: Edições Colibri. Retirado de <http://republica-sba.webnode.com.pt/products/carlos-filipe-porfirio1/>
- Matos, H. de (2000, 23th September). A primeira realizadora portuguesa. *Revista do Expresso*, pp.74-86.
- Moreira, M. T. (2013). *Todos têm direito à cultura: a dinâmica cultural da cidade de Santarém (1930-1959)*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Morreu a primeira realizadora portuguesa de cinema (2015, 12 de março). *Jornal de Notícias*. Retrieved from <http://www.jn.pt/cultura/interior/morreu-a-primeira-realizadora-portuguesa-de-cinema-4450111.html>
- Neves, J. A. da (1986, 18 de agosto). O teatro podia ser elo entre Portugal e Brasil. *Diário Popular*, pp. 28-29.
- O filme da “simpatia” (1946, abril). *Filmagem*, 3a série, 64, p. 5.
- Paulo, H. (1994). *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN-SNI e o DIP*. Lisboa: Minerva.
- Paulo, H. (2002). O emigrante e o cinema: sociabilidade e nacionalismo. *Locus – Revista de História*, 8(2), 83-94. Retrieved from <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2462>.
- Pereira, A. C. (2013). Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino. In F. Lopes & A. C. Pereira (Eds.), *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas* (pp.95-108). Covilhã: Livros LabCom. Retrieved from <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/101#Abstract>
- Pereira, A. C. (2016). *A Mulher-Cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom. IFP. Retrieved from http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201603081045-201522_mulhercineasta_acatarinapereira.pdf
- Pimentel, I. (2011). *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*. Lisbon: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- Pinto, R. (1951, 15th September). Quando volta Bárbara Virgínia? *Plateia*, 12, p.12.
- Ramos, J. L. (2012). *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. Lisbon: Caminho.
- Repórter Dois (1944, 30th March). A família expulsou-a, porque ela quis ser artista! *Vida Mundial*, p. 11.
- Ribeiro, C. P. (2010). *O “Alquimista de sínteses”: António Ferro e o cinema português*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Retrieved from <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55466>
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisbon: Cinemateca Portuguesa.

- Sarmiento, A. (1946, 15th September). Três dias sem Deus da jovem realizadora Bárbara Virgínia. *Gazeta do Sul*, p. 5.
- Skeggs, B. (1997). *Formations of class and gender: becoming respectable*. London: Sage.
- Sylvan, F. (1946, December). Três dias sem Deus. *Brisa*, 3, pp. 22-23.
- Três dias sem deus: esta noite no Ginásio, estreia de um novo filme português (1946, 30th August). *Diário Popular*, p. 9.
- Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia (1946a, 30th August). [advertising] *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Três dias sem deus: filme 100% português dirigido por Bárbara Virgínia (1946b, 30th August). [advertising] *Diário Popular*, p. 9.
- Um novo êxito do cinema português: Três dias sem Deus (1946, 31th August). [advertising] *O Século*, p. 3.
- Vianna, J. & Muller, A. (1950). Anto [processo apresentado ao SNI]. Arquivo da Torre do Tombo. Ref^{as} DIV 1245 (Imagem. Digit. a partir de microfilme) e DIV 1246 (CD), PT-TT-SNI-DGE-22-1-37_c0009 a PT-TT-SNI-DGE-22-1-37_c0126.
- Vieira, P. (2015). *Portuguese film, 1930-1960: the staging of the New State regime*. London: Bloomsbury.
- Virgínia, B. (1972). *A mulher na sociedade: manual prático e ilustrado de charme e distinção*. Prior Velho: Editora Paulinas.
- Virgínia, B. (1986). *Poder pode... mas não deve! manual ilustrado do bem-receber, elegância, charme e etiqueta*. São Paulo: Loyola.
- Virgínia, B. (1992). *Comportamento: dicas para o executivo ter sucesso: a etiqueta dos anos 90*. São Paulo: Loyola.
- Virgínia, B. (1993). *Etiquetas sem etiqueta: só para teenagers: dicas de relacionamento pessoal*. São Paulo: Loyola.
- Visor 42 (1946, 31th August). “Três dias sem Deus” no Ginásio. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- Xavier, L. (1987, 8th May). Bárbara Virgínia: memórias em São Paulo. *Diário de Notícias*, p. 18.
- Três dias sem deus (1946, 8th March). *7a Arte: revista mundial de cinema*, p. 6.

FILMOGRAPHY

- Coelho, A. (1947). *Aldeia dos rapazes da rua*. Lisbon: Secretariado Nacional da Informação. Retrieved from: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2396&type=Video>.
- Fonseca, R. F. da (1945). *Neve em Lisboa*. Lisbon: Invicta Filmes Independente.
- Porfírio, C. (1945). *Sonho de Amor*. Lisbon: Cinelândia.
- Virgínia, B. (1946). *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*. Lisbon: Invicta Filmes Independente.
- Virgínia, B. (1946). *Três dias sem Deus*. Lisbon: Invicta Filmes Independente.

WEBGRAPHY

Delcamp.net (2008, October). Portugal vignette with error perforation religiose 3 days without god.
Retrieved from: <http://www.delcampe.net/page/item/id,45580603,var,PORTUGAL-VIGNETTE-WITH-ERROR-PERFORATION-RELIGIOUSE-3-DAYS-WITHOUT-GOD,language,F.html>

Festival de Cannes. Sélection officielle 1946: en Compétition. Retrieved from <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1946/inCompetition.html>

ACKNOWLEDGMENTS

To Bárbara Virgínia's daughter, for her donation of books, photos and personal papers.

To Wiliam Pianco and Ana Catarina Pereira, for sharing the recording of their interview with Bárbara Virgínia, before it was even published.

BIOGRAPHICAL NOTES

Paula Sequeiros is a postdoctoral researcher at the center of Social Studies, in Universidade de Coimbra, and an associate researcher at the Institute of Sociology, in Universidade do Porto. Degree in History (UP), Master in Society of Information and Knowledge (Universitat Oberta de Catalunya), PhD in Sociology (UP). Her research interests are the sociology of culture and cultural studies on reading and public libraries. Her publications are available in the Open Access repository E-LIS.

E-mail: paulasequeiros@ces.uc.pt

Centro de Estudos Sociais, Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal

Luísa Sequeira is a filmmaker. She studied journalism and specialized in directing documentaries, worked on TV for ten years at RTP projects, such as *Fotograma*. She is the artistic director of *Shortcutz Porto*. She organizes the *Super 9 Mobile Film Fest*. She directed *Quem é Bárbara Virgínia?*, *Mulheres no Palco*, *Os Cravos e a Rocha*, and the experimental films *Memória, substantivo feminino* and *La Luna*. She currently is producing a film about *As Novas Cartas Portuguesas* and *Nada a temer*, a documentary co-directed with visual artist Sama, about the current political situation in Brazil.

E-mail: Lusequeira@hotmail.com

Rua Dom António Barroso, 141, 4050-060, Porto, Portugal

* Submitted: 01-08-2017

* Accepted: 04-11-2017

VIRGINIA WOOLF E A FOTOGRAFIA¹

Maggie Humm

RESUMO

A partir do ano 2000, o volume da análise crítica sobre Woolf e a sua relação com o visual tem quadruplicado. O trabalho de pesquisa sobre uma Woolf fotográfica – que inclui a interação de outros fotógrafos com Woolf, como Gisèle Freund, ou a minha própria análise dos álbuns de fotos pessoais de Woolf e Bell – mostra como estas mais recentes questões de Woolf e da fotografia são agora um tema absolutamente central em qualquer análise dos estudos de Virginia Woolf, adquirindo uma importância notória se considerarmos o aspeto interdisciplinar da fotografia e do género.

PALAVRAS-CHAVE

Virginia Woolf; fotografia; Cultura Visual; Estudos Culturais

ABSTRACT

From 2000, criticism on Woolf and the visual has quadrupled in volume. The research work about a photographic Woolf – which include other photographers' interaction with Woolf such as Gisèle Freund or my own analysis of Woolf and Bell's personal photo albums - shows how these newer issues of Woolf and photography are now absolutely central in any consideration of Virginia Woolf studies, gaining a noticeable importance when we consider the interdisciplinary issue of photography and gender.

KEYWORDS

Virginia Woolf; photography; Visual Culture; Cultural Studies

Desde os quinze anos de idade que as fotografias foram o enquadramento do mundo de Woolf. Virginia Woolf escreveu sobre fotografia nos seus diários, cartas e dissertações, e utilizou termos fotográficos em descrições na sua ficção. Antes do casamento, e depois juntamente com Leonard, Woolf tirou, revelou e preservou em álbuns mais de um milhão de fotografias. A fotografia era uma parte constante das vidas dos Woolf, ainda que os seus álbuns fotográficos não contem uma história de vida coerente (Humm, 2005).

Ela transformou habilmente amigos e momentos em imagens artísticas, rodeando-se de amigas e de familiares que eram também fotógrafos enérgicos, tais como Lady

¹ Este artigo, que resume o meu trabalho sobre Woolf e a fotografia (Humm, 2003 & 2005), é a versão escrita e a edição final de uma palestra que preparei para a conferência internacional “Virginia Woolf and Images: Becoming Photographic (2016), da Société d’Etudes Woolfienne”, realizada na Universidade de Toulouse, em 2016: <http://sait-france.org/evenements/virginia-woolf-and-images-becoming-photographic/>.

Ottoline Morrell, Vita Sackville-West e a artista Dora Carrington. Aos quinze anos, Woolf utilizava uma máquina fotográfica *Frena*, tal como revelam as suas cartas a Thoby Stephen e George Duckworth. A *Frena*, uma câmara de revista, em formato de caixa, lançada em 1896, tinha uma lente de focagem fixa e um manípulo excêntrico, que exigia um operador de câmara dedicado. Na fotografia de Virginia e Julian, tirada por Vanessa Bell, em Blean, em 1910, que faz parte de *Snapshots* (Humm, 2005, p. 87), Woolf poderá estar com a sua *Frena* na mão.

A essência das fotografias reside no apelo da experiência ou no evento retratado a um espectador. Woolf, tal como a irmã e a sua tia-avó, a fotógrafa Julia Cameron, convidava frequentemente amigos para partilharem as suas reflexões. As cartas e os diários descrevem uma troca constante de fotografias, em que a fotografia se converte num local de encontro, numa conversa, num *aide-mémoires*, e, por vezes, em mecanismos de sobrevivência e sedução. Aos 16 anos, as fotografias eram “o melhor presente em que posso pensar” (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 18). Virginia ficava feliz por enviar uma fotografia sua à amiga Emma Vaughan, ainda que fosse “algo como um velho monstro” seu conhecido (Nicolson & Trautmann, 1975, p.29). Visitar o fotógrafo profissional Beresford para a agora famosa sessão era “um entretenimento” (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 78).

Aos 21 anos, as fotografias dos amigos eram como símbolos eróticos. “Tenho a fotografia de Marny [Madge Vaughan] na minha estante, como uma *madonna* a quem rezo. Ela traz requinte ao meu quarto, como alfazema nas gavetas – (!!)” (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 88). O primeiro volume da coletânea de cartas de Woolf termina adequadamente com Virginia a enviar a sua fotografia a Leonard. “Gostas desta fotografia? – talvez demasiado imperial, acho eu. Aqui está outra” (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 497). Woolf convidava amigos a partilharem as suas vidas com ela através de fotografias. Ela gostava “muitíssimo” de ter fotografias de bebés “ele é um rapazinho interessante” [Mark, filho de Katherine Arnold-Forster] (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 495). A fotografia de Barbara Bagenal e do filho “tal e qual o pai” está metida no meu livro” e é impossível trocá-la, porque “as minhas apanharam todas o orvalho nebuloso este Verão” (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 6). As fotografias de Bagenal estão montadas sobre cartão no Álbum 2 da *Monk House* de Woolf, reproduzindo visualmente o modo como Woolf conservava cuidadosamente as suas amizades. Após as suas mortes, as fotografias dos amigos foram importantes *memento mori*. Pretendendo enviar a Jacques Raverat, o pintor francês, “uma fotografia minha, feita para uma revista banal, chamada *Vogue*”. Após a sua morte, em 1925, ela precisou de fotografias para continuar as suas conversas mentais, e de Gwen Raverat, Woolf pretendia desesperadamente “um instantâneo ou qualquer fotografia dele? Continuo a ter coisas para lhe contar” (Nicolson & Trautmann, 1977, p.130, pp. 172-173). Na fotografia da *Vogue*, Virginia está a usar o vestido da mãe. Woolf acreditava que as fotografias podiam ajudá-la a sobreviver a esses momentos da sua própria vida, destruidores de identidade – as suas doenças incoerentes. Por exemplo, ao escrever a Margaret Llewelyn Davies, em 1915, Woolf “queria dizer que durante aquele tempo terrível” [um ataque de aparente insanidade, que durou uma semana] “eu pensava em ti, e queria olhar para uma fotografia tua, mas tinha receio de pedir!” (Nicolson & Trautmann, 1976, p. 60). As

fotografias dos amigos eram essenciais para o próprio sentido de identidade de Woolf. As fotografias dos amigos constituem muitas vezes provas autobiográficas sólidas e visíveis quando sentimentos de perda de identidade se tornam avassaladores.

A criação mútua de imagens também cria relações. Woolf usou fotografias para aliciar Vita Sackville-West. Ao escrever para “Mrs. Nicolson”, em 1923, Woolf pedia a Vita que a visitasse para “ver as fotografias da minha tia-avó de Tennyson e de outras pessoas” (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 4). Em 1926, mais desesperadamente, Woolf escreveu à mãe de Vita, Lady Sackville, a pedir o nome do fotógrafo do passaporte de Vita, para “eu própria poder escrever-lhe” a pedir uma cópia da fotografia (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 246). Virginia levou Vita a Londres para ser fotografada para *Orlando* e usou a desculpa de mais ilustrações para fazer mais visitas a Knole e para mais sessões fotográficas. “Vais almoçar aqui à uma em ponto, na segunda-feira, não vais, e vais trazer os teus enfeites e as roupas. Nessa [Vanessa Bell] quer fotografar-te às 2” (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 435). A fotografia aparece em *Orlando*, como Orlando, por volta do ano de 1840.

Ao escrever à sua amiga Ethel Smyth, em 1940, Woolf comparou os seus próprios sentimentos subjetivos a um processo fotográfico. “Então como é que eu transfiro estas imagens para o meu sensível cérebro de papel? Porque eu tenho um coração. Sim, e é o coração que faz o com que o papel agarre, como dizem” (Nicolson & Trautmann, 1980, p. 393). Woolf precisava particularmente de fotografias para escrever. Por exemplo, em 1931 pediu a Vita “uma fotografia de Henry” [o *cocker spaniel* de Harold Nicolson], “eu peço por uma razão especial, relacionada com uma pequena escapadela”, que se tornou o livro *Flush*, de Woolf (Nicolson & Trautmann, 1978, p. 380). As fotografias irónicas em *Flush* e *Three Guineas*, a amorosa construção das fotografias de Vita e Angelica em *Orlando*, estabelecem um paralelo com as múltiplas referências a fotografias na ficção de Woolf. Por exemplo em *Night and Day* Woolf julga as personagens pelas fotografias que elas exibem nas suas casas. Em suma, as fotografias podem ser “apenas um olho”, mas possibilitaram a Woolf uma visão mais clara.

OS ESTUDOS DE WOOLF SOBRE FOTOGRAFIA

O facto de a imaginação de Woolf ser moldada pela fotografia tornou-se um ponto fulcral nos anos 1990, algo indubitavelmente desencadeado pelos desenvolvimentos na crítica literária e nos estudos culturais que se verificaram nessa década, muitas vezes expressos como *a viragem para o visual*. Os críticos argumentam que Woolf utilizou a fotografia para destabilizar ideias preconcebidas de biografia e que as suas representações textuais refletem a fotografia (Wussow, 1994; Neverow, 1999). A própria prática fotográfica de Woolf tornou-se o foco do meu trabalho (Humm, 1999). Um volume essencial foi a coleção editada por Diane F. Gillespie e Leslie K. Hankins, *Virginia Woolf and the Arts*, que juntou muito do agora extenso novo trabalho sobre Woolf e o visual, e que incluiu o ensaio ricamente detalhado de Gillespie sobre Woolf e a fotografia (Gillespie & Hankins, 1985).

A partir de 2000, a análise crítica sobre Woolf e a sua relação com o visual tem quadruplicado em volume, tornando-se ainda mais ampla e abrangente, coincidindo com

uma nova atenção à arte de Bloomsbury nas galerias públicas. A atenção dada a uma Woolf fotográfica alargou-se, para incluir a interação de outros fotógrafos com Woolf, designadamente Gisèle Freund, e os *scrapbooks* de Woolf (Luckhurst, 2001; Pawlowski, 2010). Uma pesquisa mais aprofundada nos arquivos incluiu a minha própria análise de álbuns fotográficos e de cinema pessoais de Woolf e Bell (Humm, 2003; Humm, 2005). O trabalho ainda em curso mostra de que modo estas questões mais recentes de Woolf e da fotografia são agora absolutamente centrais em qualquer abordagem aos estudos de Woolf, confirmadas por eventos como a conferência internacional da Société d'Études Woolfiennes, *Virginia Woolf and Images: Becoming Photographic* (2016) (Dickey: 2010; Cassigneul, 2014), que foi o ponto de partida para este artigo. Por outro lado, a questão de Woolf e da fotografia também se torna uma referência no campo interdisciplinar da cultura visual, assumindo um papel importante na abordagem das apropriações feministas do dispositivo fotográfico.

OS ENSAIOS DE WOOLF

Woolf escreveu muitos ensaios que versam a fotografia, frequentemente prestando-lhe atenção mesmo nos ensaios que não abordam diretamente tópicos visuais. Por exemplo, *Gold and Iron* começa com uma descrição esclarecedora de como revelar fotografias. A voz de Woolf é sempre multitonal, mesmo na breve frase “foi-me dada a oportunidade...” de ver “o novo processo da película a cores” de Friese-Greene, onde ela revela uma clara compreensão da colorização no cinema (Mcneillie, 1986, p. 403). Em *Julia Margaret Cameron*, Woolf descreve a vida e a carreira da sua tia-avó. A própria prática fotográfica contínua de Woolf é prova da sua compreensão de como a fotografia de Cameron suscita e expressa uma “sensibilidade” (Mcneillie, 1998, p. 381). O uso, por Cameron, dos fundos amorfos e escuros e do *sfumato*, ou dos contornos pouco definidos, coincide com a recusa de Woolf em criar personagens bidimensionais.

Embora Woolf não fosse cineasta, faz comentários perspicazes sobre a nova arte, sendo o seu ensaio *The Cinema* o primeiro ensaio britânico sobre o cinema *avant-garde* (e Woolf viu muitos filmes, incluindo *Storm Over Asia*, *Le Million*, e *O Monte dos Venda-vais*). *The Cinema*, ostensivamente sobre *The Cabinet of Dr Caligari*, discute uma série de filmes, incluindo documentários e *Anna Karenina*. O ensaio revela o conhecimento de Woolf dos processos cinematográficos – *close-ups* em que se veem “os próprios tremores” dos lábios de uma personagem, e o uso de objetos como “seixos numa praia” para sugerir emoções (Mcneillie, 1998, p. 351). Woolf aponta para a ótica inconsciente do cinema, e julga a arte do cinema por mentir, não na sua essência, mas nos processos cinematográficos, em especial na utilização da ausência constitutiva, “nós fitamo-los [pessoas e objetos] tal como eles são quando nós não estamos lá”, e como o filme liga os pensamentos e as memórias inconscientes dos espectadores (Mcneillie, 1998, p. 349). Mais tarde, Woolf adota a perspectiva de um fotógrafo modernista em *The House of Commons (A Câmara dos Comuns)*, “olhamos para baixo, para alguns dos chapéus altos mais lustrosos”, pressagiando os seus pontos de vista mais feministas de *Three Guineas*,

e as suas imagens visuais/políticas das roupas masculinas (Clarke, 2009, p. 325). As modernas tecnologias capacitam Woolf para novas percepções modernistas.

WOOLF, ESCRITA E FOTOGRAFIA

Virginia Woolf é uma das principais escritoras visuais do século XX. Utiliza frequentemente um vocabulário extraído da fotografia, por exemplo em *To the Lighthouse* e nos seus contos *Blue and Green* e *Monday or Tuesday*. Alguns dos seus livros incluem ilustrações: *Flush*, *Orlando*, *Roger Fry: A Biography* e *Three Guineas*. A Hogarth Press dos Woolf ensinou-lhe as artes gráficas da formatação e da forma espacial, com a própria Woolf a fazer a composição tipográfica de trinta e quatro livros. E os livros publicados pelos Woolf sobre cinema como, por exemplo, *Walking Shadows* (1931) de Eric White.

Primeiro, vou examinar as analogias: como as cenas e as descrições na sua escrita coincidem muitas vezes com a sua própria fotografia doméstica e a da família. Depois, quero examinar aquilo que Woolf adotou das linguagens e métodos da fotografia. E isto inclui o uso que ela faz de tropos fotográficos, por exemplo em *Flush*; porém, o que é mais importante é o modo como o seu conhecimento sobre fotografia a incentivou a encontrar novas formas de representar argumentos políticos, por exemplo em *Three Guineas*.

ANALOGIAS

Uma das coisas que descobri quando fazia pesquisa para o meu livro *Snapshots of Bloomsbury* é que existem estreitos paralelismos entre os pormenores das fotografias domésticas tiradas por Virginia Woolf e das fotos que lhe foram tiradas a ela, e os pormenores descritivos da escrita de Woolf. Muitas vezes, Woolf parece estar a descrever não uma memória real, mas como se estivesse a descrever uma fotografia nos álbuns à sua frente. Por exemplo, as descrições de Woolf, nas suas *Reminiscences* autobiográficas, da “honestidade” de sua irmã Vanessa, “agarrando-se à verdade com demasiada tenacidade”, que Woolf exemplifica através de uma referência do criquete – “ela jogava melhor criquete pelas mesmas razões, com a sua tacada direta”, coincidem com uma fotografia tirada na Casa de Talland, a casa de verão da sua infância (Woolf, 1985, p. 31; Humm, 2005, p. 53). A famosa abertura da autobiografia de Woolf, *A Sketch of the Past*: “começo: a primeira memória. Era de flores vermelhas e púrpura, sobre um fundo preto – o vestido da minha mãe; e ela estava sentada ou num comboio ou num autocarro, e eu estava ao colo dela”, o que coincide com a chapa 36f do álbum de fotos de Leslie Stephen, na posse de Woolf quando ela escreveu a sua autobiografia (Woolf, 1985, p. 64). A fotografia era, é claro, a preto e branco e, portanto, além da cena completa, Woolf enfatiza o “fundo preto” do vestido da mãe. A fotografia é a primeira fotografia tirada a Woolf, tornando-se portanto a primeira recordação.

Crucialmente para a fotografia e a escrita posteriores de Woolf, em 1892 a sua irmã Vanessa tirou uma fotografia essencial de Virginia, juntamente com a mãe e o pai, sentados a ler, na Casa de Talland (Humm, 2005, p. 46). Todos os álbuns das três irmãs, o

de Virginia, o de Vanessa e o da meia-irmã de ambas, Stella, incluem esta fotografia de 1892, em que Virginia olha para Vanessa como operadora de câmara, como se partilhasse uma “cena primitiva”. O pai de Woolf também recorda a fotografia no seu *Mausoleum Book*, escrito acerca da falecida Julia, e inclui-a no seu álbum de fotos (embora date a fotografia de 1893). E a mesma cena é recriada em *To the Lighthouse*, quando o Sr. e a Sra. Ramsay liam juntos “aqui, ele olhou para ela a ler. Parecia muito tranquila, a ler” e a Sra. Ramsay, uma ou duas frases mais adiante, lendo sobre rosas, “pousando as mãos numa flor e depois noutra”, que se assemelham aos pormenores das flores na parte de trás da fotografia (Woolf, 1992, pp. 162-163).

Os ensaios e os textos não-ficcionais de Woolf utilizam frequentemente uma forma dialógica para romperem com uma causalidade direta e chamarem o leitor. Melba Cuddy-Keane argumentou que essa utilização de uma forma dialógica “constitui a maior separação de Woolf” da academia convencional, nos anos de 1920 (Cuddy-Keane, 2003, p. 79). Existem analogias imediatas entre a técnica de Woolf na prosa e as fotografias que os Woolf tiravam nesse tempo. A sua preferência pelos auto-retratos a dois e dos seus amigos constituem uma autobiografia visual dialógica e repetitiva.

Estes pares de sequências repetitivas vão além das convenções de fotografias cênicas ou instantâneas. Na sua utilização da repetição, as fotografias incentivam ao diálogo entre os modelos e entre marido e mulher como operadores de câmara (Humm, 2005, p. 127). O constante emparelhamento de marido e mulher e amigos, ao longo de décadas, é uma prática dialógica; por exemplo, a colocação no álbum das fotografias de John Maynard Keynes e de sua mulher, Lydia, também exagera a qualidade de casal (Humm, 2005, p. 132). São retratos duplos, nos quais cada figura tem uma presença importante. Estas fotografias afastam o espaço amador normal entre o modelo e o fotógrafo.

De modo idêntico, na crítica de Woolf, são frequentes os diálogos de Woolf com o leitor. A introdução do seu *Life As We Have Known It* faz de nós leitores ativos, porque a narradora tem, ao que parece, uma grande dificuldade em descrever cenas. Ela vê uma mulher “a usar algo como uma corrente” (obviamente uma presidente de câmara) (Woolf & Clarke, 2009, p. 226). Miss Kidd usa roupas de cor púrpura forte “a cor parecia algo simbólica”, a narradora parece não conhecer as cores das sufragistas, e pergunta “para que é que serve tudo isto?” (Woolf & Clarke, 2009, pp. 230-232).

Outros usos da forma dialógica surgem na interação de Woolf com os escritos de seu pai, Leslie Stephen. Por exemplo, existem paralelismos muito estreitos entre alguns dos ensaios de Woolf e o ensaio *Hours in a Library*, de Stephen. Sobre o escritor, de Quincey Stephen escreveu: “ele é totalmente incapaz de se concentrar... o mais *difuso* dos escritores” (Stephen, 1874, p. 230). Sobre de Quincey, Woolf escreve, cinquenta anos depois “ele era profusa e indiscriminadamente loquaz. Discursividade – a doença” (Woolf & Clarke, 2009, p. 455). Ler os ensaios de Stephen e Woolf em conjunto é como ouvir duas vozes em diálogo e também em desacordo, sobretudo em relação às mulheres escritoras, como George Eliot, quando Stephen elogia as primeiras cenas agrícolas e Woolf argumenta que “confinar George Eliot ao mundo agrícola” faria com que ela “perdesse o seu verdadeiro sabor” (Woolf & Mcneillie, 1998, p. 177).

ADOÇÕES

As adoções mais óbvias que Woolf faz nos seus escritos são de tropos fotográficos. Nos anos de 1930 surge uma nova linguagem do modernismo, em resposta a desenvolvimentos em culturas visuais, incluindo o cinema e as tecnologias fotográficas. O novo vocabulário visual do modernismo, formado pelas estratégias fotográficas dos *close-ups*, perspectivas pouco usuais e fortes contrastes tonais, emerge em *The Waves*, de Virginia Woolf – onde a luz transforma os objetos. O novo estilo era visivelmente urbano. Os assuntos incluíam altos arranha-céus, cenas de rua e objetos do dia-a-dia, muitas vezes captados com perspectivas dramáticas e contrastes tonais. A escrita modernista era parte de um mundo no qual tecnologias fotográficas ubíquas moldavam a modernidade urbana em imagens dramáticas, com múltiplas perspectivas. Não era realmente de surpreender que Woolf quisesse adoptá-las nos seus escritos.

Apesar de esta complexa experiência de tecnologias visuais parecer estar em contradição com um dos mais populares romances de Virginia Woolf dos anos de 1930 – *Flush*, todo um romance aparentemente sobre o sentido do olfacto e não da visão, *Flush* é um romance sobre o cão Flush, pertencente à poetiza do século XIX, Elizabeth Barrett Browning, e à sua vida juntos, contado do ponto de vista do cão. Mas é da leitura de um livro como *Flush*, aparentemente menos aberto a interpretações visuais, que pode ser visto o impacto crucial da fotografia na modernidade de Woolf.

A escrita de *Flush* começou e acabou com tecnologias visuais. Conforme indicado, em 16 de setembro de 1931, Woolf escreveu a Vita Sackville-West a pedir-lhe uma fotografia, mas de um outro cão, Pinka, que Woolf dera a Vita e que acabou por se tornar no *Flush*. Woolf começou por conceber *Flush* como uma figura visual. “Li as cartas de amor de Browning, e a figura do cão deles fez-me rir; por isso, não consegui resistir a dar-lhe uma Vida” (Woolf, 1979, pp. 161-162). Em outubro de 1933, após o enorme êxito de *Flush* na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, Woolf estava novamente entusiasmada com as possibilidades visuais de Flush. “É possível que Flush dê um filme” (Bell & McNeillie, 1982, p. 186). O filme nunca foi feito, mas o realizador Joseph Fiennes deverá rodar *Flush* em 2017.

As referências ao visual aparecem ao longo de todo o romance. É como se o compromisso com as técnicas representativas da fotografia capacitasse Woolf para representar e terminar *Flush* como uma série de objetos visuais conectados. “Visualizo este livro agora... como uma série de grandes balões... posso tomar liberdades com a forma da representação” (Bell & McNeillie, 1982, p. 142). Em Florença, *Flush* é testemunha da política das ruas, desde cima, a perspectiva típica do fotógrafo urbano modernista. Sob a varanda de Barrett Browning “uma vasta multidão subia a rua, desde baixo... as pessoas na rua – homens sérios, jovens mulheres alegres – beijavam-se e erguiam os filhos bebés às pessoas que estavam nas varandas” (Woolf, 1933, pp. 79-80). A fotografia tinha maximizado os pontos de visão panorâmicos e elevados da cidade, graças a tempos de exposição mais rápidos do obturador.

Flush teoriza tanto através da sua imaginação visual como através do seu sentido do olfato. O incansável esforço de *Flush* para visualizar aquilo que o rodeia através do fotográfico permite a Woolf criar um distanciamento humorístico. Quando *Flush* vê o novo bebé de Elizabeth Barrett Browning, pensa: “era um animal vivo. Independentemente de

todos eles, sem a porta da rua estar aberta, fora de si própria, no quarto, sozinha, a Sra. Browning tinha-se transformado em duas pessoas.” (Woolf, 1933, p. 83). Uma percepção fotográfica permite o humor. É precisamente porque o fotográfico faz essas intervenções contínuas em *Flush*, que *Flush*, exatamente como outras obras de Woolf, está estruturado por adoções do visual.

Uma adoção muito mais complexa da fotografia ocorre em *Three Guineas*, obra de Virginia Woolf sobre dar três guinéus àqueles que podem impedir a guerra, e demonstra uma das principais maneiras pelas quais as fotografias e as memórias visuais podem revelar uma subjetividade de gênero nas diferentes maneiras como Woolf contesta um mundo patriarcal masculino, conforme representado nas fotografias publicadas: um general, arautos, professores universitários, um juiz e um Arcebispo, com a “afetação” feminina das memórias visuais do narrador, de fotografias de atrocidades fascistas, enviadas pelo governo republicano aos apoiantes britânicos, durante a Guerra Civil Espanhola, e que não estão reproduzidas no texto.

Na minha perspectiva são as fotografias em falta que, de uma forma significativa, moldam a narrativa de *Three Guineas*, uma obra estruturada por muitas referências a “corpos mortos e casas em ruínas”, em que os diferentes *olhares* do narrador fazem disparar a análise política do patriarcado de Woolf. A fotografia em falta funciona como um ato transacional de memória entre o narrador e o leitor. Woolf consegue isso através de detalhes visuais específicos. Na fotografia em falta, as casas em ruínas assemelham-se ao jogo infantil do Mikado, um jogo de interior. Os corpos “certos” são os das crianças, e as casas continuam a reter “uma gaiola para pássaros”, ela própria muitas vezes uma metáfora convincente dos isolamentos privados das mulheres vitorianas (Woolf, 1993, p. 125). Woolf, seguidamente, abrevia o relato detalhado numa única mnemónica frásica, que vai aparecendo ao longo do texto, por exemplo, “a fotografia de casas em ruínas e corpos mortos” (Woolf, 1993, p. 138), ou “imagens de corpos mortos e casas em ruínas” (Woolf, 1993, p. 154). Cada memória das fotografias em falta gera outra, permitindo a Woolf imaginar reformas mais radicais para as mulheres. “Considerem também estas fotografias: são imagens de corpos mortos e casas em ruínas. Por certo que, tendo em conta estas perguntas e estas imagens, há que ponderar com muito cuidado antes de começar a reconstruir a sua faculdade, qual é o objeto da educação (...). Agora, e dado que a História e a Biografia – as únicas evidências disponíveis para um estranho – parecem provar que a educação da velha-guarda”, segundo reclama o narrador, não alimenta qualquer “ódio pela guerra”, então a nova faculdade deve ser “uma faculdade experimental” (Woolf, 1993, pp. 132-133). Cada memória da imagem em falta dá a Woolf a força necessária para avançar rumo a uma agenda social mais complexa, numa viragem da sua visão de simples defesa da igualdade de oportunidades – porque a agenda profissional masculina só faz com que as pessoas “percam os seus sentidos” (Woolf, 1993, p. 197) – para imaginar novas liberdades culturais e intelectuais, em *Outsiders Society*. O profundo conhecimento de fotografia de Woolf – a sua constante prática fotográfica, a construção de um álbum fotográfico, e a experiência contínua de ser fotografada ao longo da vida – inspirou-a a escolher a fotografia como um meio gerador em *Three Guineas*.

Outros escritos de Woolf influenciados pela fotografia incluem *The Years*, que é fotográfico na maneira como repensa a relação entre as personagens e o espaço; “Kitty, que alterou o foco dos seus olhos para se ajustar à pequenez da família Robson, foi tomada de surpresa” (Woolf, 2000, p. 60); Martin, de pé, frente à Catedral de St. Paul. “De pé, com as costas comprimidas contra a loja, tentando visualizar a totalidade da Catedral” (Woolf, 2000, p. 199).

CONCLUSÃO

A atenção dedicada por Woolf à fotografia é um tema constante no seu trabalho. As suas próprias fotografias são transacionais, contêm trocas e gestos que vão muito além daquilo que normalmente encontramos em álbuns de família, mas que estão em sincronia com um período que experimentou um renascimento da literatura de personalidade, exatamente como Woolf, na ficção, cria frequentemente significado através de gestos das personagens. Para Woolf, por conseguinte, as fotografias não são representações transparentes e não problemáticas do real. Ela utiliza-as para os seus escritos, com adoções e analogias, e as suas próprias fotografias são formas de auto-investigação e representam identidades materiais, subjetivas e culturais, além de serem, é claro, instantâneos de Bloomsbury. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bell, A. O. & McNeillie, A. (Eds.) (1982). *The Diary of Virginia Woolf, Vol. Four, 1931-1935*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cassigneul, A. (2014). *Voir, observer, penser: Virginia Woolf et la photo-cinematographie*. Tese de Doutorado, Universidade Toulouse Jean Jaurés, Toulouse, França. Retirado de <http://www.theses.fr/2014TOU20048>
- Clarke, S. (Ed.) (2009). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Five, 1929-1932*. Londres: The Hogarth Press.
- Cuddy-Keane, M. (2003). *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickey, C. (2010). Virginia Woolf and Photography. In M. Humm (Ed.) *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 375-391). Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Gillespie, D. F. & Hankins, L. K. (Eds.) (1985). *Virginia Woolf and the Arts*. Nova Iorque: Pace University Press.
- Humm, M. (1999). Virginia Woolf's Photography. *Virginia Woolf Bulletin*, 1, 19-21.
- Humm, M. (2003). *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Humm, M. (2005). *Snapshots of Bloomsbury: the Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Luckhurst, N. (2001). Photoportraits: Gisèle Freund and Virginia Woolf. In J. Berman & J. Goldman (Eds.), *Virginia Woolf Out of Bounds* (pp. 197-206). Nova Iorque: Pace University Press.

- Marcus, L. (2010). Virginia Woolf as Publisher and Editor: the Hogarth Press. In M. Humm (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 280-297). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mcneillie, A. (Ed.) (1986). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Three, 1919-1924*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Mcneillie, A. (Ed.) (1998). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Four, 1925-1928*. Londres: The Hogarth Press.
- Neverow, V. (1999). "Thinking Back Through Our Mothers": Thinking in Common Virginia Woolf's Photographic Imagination and the Community of Narrators in *Jacob's Room*, *A Room of One's Own*, and *Three Guineas*. In J. Mcvicker & L. Davis (Eds.), *Virginia Woolf & Communities: Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf* (pp. 65-90). Nova Iorque: Pace University Press.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1975). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. One, 1888-1912*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1976). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Two, 1912-1922*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1977). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Three, 1923-1928*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1978). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Four, 1929-1931*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1979). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Five, 1932-1935*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1980). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Six, 1936-1941*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Pawlowski, M. (2010). Virginia Woolf and Scrapbooking, In M. Humm (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 298-213). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Stephen, L. (1874). *Hours in a Library*. Londres: Smith Elder & Co.
- Woolf, V. (1933). *Flush*. Londres: Hogarth Press.
- Woolf, V. (1985). *Moments of Being*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, V. (1992). *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, V. (1993). *Three Guineas*. Harmondsworth: Penguin.
- Woolf, V. (2000). *The Years*. Londres: Vintage.
- Wussow, H. (1994). Virginia Woolf and the Problematic Nature of the Photographic Image. *Twentieth Century Literature*, XLII, 1-14.

NOTA BIOGRÁFICA

Maggie Humm é Professora Emérita de Estudos Culturais na Faculdade de Artes e Indústrias Digitais (The School of Arts and Digital Industries) da Universidade de East

London. É autora de muitos livros, incluindo *Snapshots of Bloomsbury: The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell* (Tate Publishing & Rutgers University Press, 2006) e *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema* (Edinburgh University Press & Rutgers University Press, 2002).

E-mail: humm@uel.ac.uk

The School of Arts and Digital Industries, University of East London, University Way, London, E16 2RD, United Kingdom

Submetido: 05-07-2017

Aceite: 30-09-2017

VIRGINIA WOOLF AND PHOTOGRAPHY¹

Maggie Humm

ABSTRACT

From 2000, criticism on Woolf and the visual has quadrupled in volume. The research work about a photographic Woolf – which include other photographers' interaction with Woolf such as Gisèle Freund or my own analysis of Woolf and Bell's personal photo albums - shows how these newer issues of Woolf and photography are now absolutely central in any consideration of Virginia Woolf studies, gaining a noticeable importance when we consider the interdisciplinary issue of photography and gender.

KEYWORDS

Virginia Woolf; photography; Visual Culture; Cultural Studies

RESUMO

A partir do ano 2000, o volume da análise crítica sobre Woolf e a sua relação com o visual tem quadruplicado. O trabalho de pesquisa sobre uma Woolf fotográfica – que inclui a interação de outros fotógrafos com Woolf, como Gisèle Freund, ou a minha própria análise dos álbuns de fotos pessoais de Woolf e Bell – mostra como estas mais recentes questões de Woolf e da fotografia são agora um tema absolutamente central em qualquer análise dos estudos de Virginia Woolf, adquirindo uma importância notória se considerarmos o aspeto interdisciplinar da fotografia e do género.

PALAVRAS-CHAVE

Virginia Woolf; fotografia; Cultura Visual; Estudos Culturais

From the age of fifteen, photographs framed Woolf's world. Virginia Woolf wrote about photography in her diaries, letters and essays, and used photographic terms descriptively in her fiction. Before her marriage, and then together with Leonard, Woolf took, developed and preserved over one thousand photographs in albums. Photography was a continuous part of the Woolfs' lives even if their photographic albums do not tell a coherent life story (Humm, 2005).

She skilfully transformed friends and moments into artful tableaux and she was surrounded by female friends and family who were also energetic photographers such as Lady Ottoline Morrell, Vita Sackville-West and the artist Dora Carrington. At fifteen she

¹ This article, which summarizes my work on Woolf and photography (Humm, 2003, 2005), is the written version and the final edition of a lecture I prepared for the Société d'Etudes Woolfienne's international conference "Virginia Woolf and Images: Becoming Photographic" (2016), held in the University of Toulouse, in 2016: <http://sait-france.org/evenements/virginia-woolf-and-images-becoming-photographic/>

used a *Frena* camera, as her letters to Thoby Stephen and George Duckworth reveal. The *Frena*, a box-form magazine camera launched in 1896, had a fixed focus lens and eccentric magazine handle requiring a dedicated camera operator. Woolf may be holding her *Frena* in Vanessa Bell's photograph of Virginia and Julian taken at Blean in 1910 which is in *Snapshots* (Humm, 2005, p. 87).

The essence of photographs lies in the appeal of the experience or the event portrayed to a viewer. Woolf, like her sister and her great aunt, the photographer Julia Cameron, frequently invited friends to share her reflections. The letters and diaries describe a constant exchange of photographs, in which photographs become a meeting-place, a conversation, *aide-mémoires*, and sometimes mechanisms of survival and enticement. At age 16, photographs were "the best present I can think of." (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 18). Virginia was happy to send a photograph of herself to her friend Emma Vaughan even if "it is somewhat like an ancient beast of my acquaintance" (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 29). Visiting the professional photographer Beresford for the now famous sitting was "an entertainment" (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 78).

By the age of 21, friends photographs were like erotic emblems. "I have Marny's [Madge Vaughan] photograph on my shelf, like a madonna to which I pray. She makes my room refined, as lavender in my drawers – (!!)" (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 88). The first volume of Woolf's collected letters ends appropriately with Virginia sending her photograph to Leonard. "D'you like this photograph? – rather too noble, I think. Here's another" (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 497). Woolf invited friends to share their lives with her through photographs. She liked "very much" to have baby photographs "he's an interesting little boy" [Katherine Arnold-Forster's son Mark] (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 495). Barbara Bagenal's photograph of herself and her son "exactly like his father" is "stuck in my book" and an exchange impossible because "mine all got the foggy dew this summer" (Nicolson & Trautmann, 1975, p. 6). The Bagenal photographs are mounted on card in Woolf's *Monk's House Album 2* visually replicating the way Woolf carefully conserved her friendships. After their deaths, photographs of friends were important *memento mori*. Wanting to send Jacques Raverat, the French painter, "a picture of me done for a vulgar paper called *Vogue*", after his death in 1925 she needed photographs to continue her mental conversations, and from Gwen Raverat, Woolf desperately wanted "a snapshot or any photograph of him? I go on making things up to tell him" (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 130, pp. 172-173). In the *Vogue* photograph Virginia is wearing her mother's dress. Woolf believed that photographs could help her to survive those identity destroying moments of her own life - her incoherent illnesses. For example, writing to Margaret Llewelyn Davies in 1915, Woolf "wanted to say that all through that terrible time" [a week's attack of apparent insanity] "I thought of you, and wanted to look at a picture of you, but was afraid to ask!" (Nicolson & Trautmann, 1976, p. 60). Photographs of friends were crucial to Woolf's own sense of identity. Friends' photographs often provide solidly visible autobiographical evidence when feelings of loss of identity become overwhelming.

Mutual image making would also create relationships. Woolf used photographs to entice Vita Sackville-West. Writing to "Mrs Nicolson" in 1923, Woolf asked Vita to visit in

order “to look at my great aunt’s photographs of Tennyson and other people” (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 4). By 1926, more desperately, Woolf was writing to Vita’s mother, Lady Sackville, for the name of Vita’s passport photographer so “that I may write to him myself” for a copy of the photograph (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 246). Virginia took Vita to London to be photographed for *Orlando* and used the excuse of further illustrations to make additional visits to Knole and more photography sessions. “You’ll lunch here at one sharp on Monday won’t you: bringing your curls and clothes. Nessa [Vanessa Bell] wants to photograph you at 2” (Nicolson & Trautmann, 1977, p. 435). The photograph appears in *Orlando* as Orlando about the year 1840.

Writing to her friend Ethel Smyth in 1940 Woolf compared her own subjective feelings to a photographic process. “How then do I transfer these images to my sensitive paper brain? Because I have a heart. Yes, and it is the heart that makes the paper take, as they say” (Nicolson & Trautmann, 1980, p. 393). In particular, Woolf needed photographs in order to write. For example, she asked Vita, in 1931, for “a photograph of Henry”, [Harold Nicolson’s cocker spaniel], “I ask for a special reason, connected with a little escapade” which became Woolf’s book *Flush* (Nicolson & Trautmann, 1978, p. 380). The ironic photographs in *Flush* and *Three Guineas*, the loving construction of Vita and Angelica’s photographs in *Orlando* parallel the multiple references to photographs in Woolf’s fiction. For example, in *Night and Day* Woolf judges characters by the photographs they display in their houses. In short, photographs may be “only an eye” but enabled Woolf to see more clearly.

WOOLF STUDIES ON PHOTOGRAPHY

That Woolf’s imagination was shaped by photography became a key focus in the 1990s, undoubtedly triggered by developments in literary criticism and cultural studies in the decade, often couched as *the turn to the visual*. Critics argued that Woolf used photography to de-stabilise preconceived ideas of biography and that Woolf’s textual representations mirrored photography (Wussow, 1994; Neverow, 1999). Woolf’s own photographic practice became the focus of my work (Humm, 1999). One key volume was Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins edited collection *Virginia Woolf and the Arts* which brought together much of the now extensive new work on Woolf and the visual, and contained Gillespie’s richly detailed essay on Woolf and photography (Gillespie & Hankins, 1985).

From 2000, criticism on Woolf and the visual has quadrupled in volume, and is even more wide-ranging and far-reaching, matching a new attention to Bloomsbury art in public galleries. Attention to a photographic Woolf broadened to include other photographers’ interaction with Woolf such as Gisèle Freund, and Woolf’s scrapbooks (Luckhurst, 2001; Pawlowski, 2010). Further archival research included my own analysis of Woolf and Bell’s personal photo albums and of cinema (Humm, 2003; Humm, 2005). The work still in progress shows how these newer issues of Woolf and photography are now absolutely central in any consideration of Woolf studies, confirmed by events such as the International Société d’Etudes Woolfienne’s conference *Virginia Woolf and Images:*

Becoming Photographic (2016) (Dickey, 2010; Cassigneul, 2014), which was the starting point for this article. On the other hand, the issue of Woolf and photography becomes also a reference in the interdisciplinary field of visual culture, assuming an important role in the consideration of the feminist appropriations of the photographic device.

WOOLF'S ESSAYS

Woolf wrote many essays which touch on photography often paying attention to photography even in those essays not directly about visual topics. For example, *Gold and Iron* begins with a knowledgeable description of how to develop photographs. Woolf's voice is always multi-tonal even in the brief "I was given the opportunity..." to see Friese-Greene's "new colour film process" where she shows a pointed understanding of colourism in cinema (Mcneillie, 1986, p. 403). In *Julia Margaret Cameron*, Woolf describes her great-aunt's life and career. Woolf's own continual photographic practice informs her understanding of how Cameron's photography engenders and expresses a "sensitivity" (Mcneillie, 1998, p. 381). Cameron's use of dark, amorphous backgrounds and *sfumato*, or blurred outlines, matches Woolf's refusal to create two-dimensional characters.

Although not a cineaste Woolf makes perceptive comments about the new art, and Woolf's *The Cinema* is the first British essay about avant-garde film (and Woolf saw many films, including *Storm Over Asia*, *Le Million*, and *Wuthering Heights*). *The Cinema*, ostensibly about *The Cabinet of Dr Caligari*, discusses a range of films, including newsreels and *Anna Karenina*. The essay reveals Woolf's knowledge of cinematic processes – of close-ups seeing "the very quivers" of a character's lips, as well as the use of objects "pebbles on a beach" to suggest emotions (Mcneillie, 1998, p. 351). Woolf points to the unconscious optics of cinema, and judges the art of cinema to lie, not in its subject matter, but in film processes, especially film's use of constitutive absence "we behold them [people and objects] as they are when we are not there", and how film connects with spectators' unconscious thoughts and memories (Mcneillie, 1998, p. 349). Later, Woolf adopts the perspective of a modernist photographer in *The House of Commons*, "we look down upon some of the glossiest top hats" presaging her more feminist viewpoints of *Three Guineas*, and its visual/political images of men's clothing (Clarke, 2009, p. 325). Modern technologies enable Woolf to new modernist perceptions.

WOOLF, WRITING AND PHOTOGRAPHY

Virginia Woolf is one of the foremost visual writers of the 20th century. She frequently uses a vocabulary drawn from photography, for example, in *To the Lighthouse* and in her short stories *Blue and Green*, and *Monday or Tuesday*. Several of her books contain illustrations: *Flush*, *Orlando*, *Roger Fry: A Biography* and *Three Guineas*. The Woolf's Hogarth Press taught Woolf the graphic arts of formatting and spatial form, with Woolf herself type-setting thirty-four books. And the Woolfs published books about cinema, for example, Eric White's *Walking Shadows* (1931). First, I will examine analogies: how scenes

and descriptions in her writing often match her own domestic photography and that of her family. Second I want to examine adoptions by Woolf of the languages and methods of photography. This includes her use of photographic tropes for example in *Flush*; but, more importantly, the way in which her knowledge of photography encouraged Woolf to find new ways of representing political arguments for example, in *Three Guineas*.

ANALOGIES

One of the things I discovered when researching my book *Snapshots of Bloomsbury* is that there are close parallels between details in the domestic photographs taken by Virginia Woolf and photos taken of her, and descriptive details in Woolf's writing. Often Woolf seems to be describing not an actual memory but as if describing a photograph in front of her in the albums. For example, Woolf's descriptions, in her autobiographical *Reminiscences* of her sister Vanessa's "honesty", "clinging to truth too tenaciously" which Woolf exemplifies by a cricketing reference – "she played cricket better for the same reasons, with her straightforward stroke" match a photograph taken at Talland House their childhood summer home (Woolf, 1985, p. 31; Humm, 2005, p. 53). The famous opening of Woolf's autobiography *A Sketch of the Past*: "I begin: the first memory. This was of red and purple flowers on a black ground – my mother's dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was on her lap" matches plate 36f in Leslie Stephen's photo album which Woolf owned at the time she wrote the autobiography (Woolf, 1985, p. 64). The photograph was, of course, black and white and hence in addition to the overall scene Woolf emphasises the "black ground" of her mother's dress. The photograph is the first photograph taken of Woolf and hence becomes the first memory.

Crucially for Woolf's subsequent photography and writing, in 1892 her sister Vanessa took a key photograph of Virginia together with their mother Julia and father sitting reading at Talland House (Humm, 2005, p. 46). All three sisters' albums, Virginia's, Vanessa's and their half-sister Stella's, contain this 1892 photograph in which Virginia gazes at Vanessa as camera operator as if sharing a "primal scene". Woolf's father also memorialises the photograph in his *Mausoleum Book* written about the dead Julia, and includes it in his photo album (although dating the photograph 1893). And the scene is recreated in *To the Lighthouse* when Mr. and Mrs. Ramsay read together "here he looked at her reading. She looked very peaceful, reading" and Mrs. Ramsay a sentence or so later is reading of roses "laying hands on one flower and then another" which resemble the details of flowers at the rear of the photograph (Woolf, 1992, pp. 162-163).

Woolf's essays and non-fiction texts often use a dialogic form in order to break with straightforward causality and to bring in the reader. Melba Cuddy-Keane has argued that this use of a dialogic form "constitutes Woolf's greatest separation" from conventional academia in the 1920s (Cuddy-Keane, 2003, p. 79). There are immediate analogies between Woolf's technique in prose and the photographs that the Woolfs were taking at this time. The Woolfs preference for paired self-portraits of themselves and their friends constitute a dialogic and repetitive visual autobiography.

These repetitive paired sequences go beyond the conventions of candid or instant photography. In their use of repetition the photographs encourage dialogue between the sitters and between husband and wife as camera operators (Humm, 2005, p. 127). The constant pairing of husband and wife and of friends over decades is a dialogic practice, for example the album's placing of photographs of John Maynard Keynes and his wife Lydia also exaggerate the quality of coupledness (Humm, 2005, p. 132). They are double portraits in which each figure has great presence. These photographs displace the normal amateur gap between subject and photographer.

Similarly in Woolf's criticism, Woolf's frequently dialogues with the reader. The introduction to her *Life As We Have Known It* makes us active readers because the narrator apparently has great difficulty in describing scenes. She sees a woman "wearing something like a chain" (obviously a Mayoress) (Woolf & Clarke, 2009, p. 226). Miss Kidd is wearing deep purple "the colour seemed somehow symbolical", the narrator seems not to know the suffragette colours, asking "what is the use of it all?" (Woolf & Clarke, 2009, pp. 230-232).

Other uses of a dialogic form come in Woolf's interactions with her father Leslie Stephen's writings. For example, there are very close parallels between some of Woolf's essays and those of Stephen's *Hours in a Library*. About the writer de Quincey Stephen wrote "he is utterly incapable of concentration...the most *diffuse* of writers" (Stephen, 1874, p. 230). Woolf writes on de Quincey fifty years later "he was profusely and indiscriminately loquacious. Discursiveness – the disease" (Woolf & Clarke, 2009, p. 455). Reading the essays of Stephen and Woolf together is like hearing two voices in dialogue, and too in disagreement particularly about women writers like George Eliot when Stephen praises Eliot's early agricultural scenes and Woolf argues "confine George Eliot to the agricultural world" would "lose her true flavour" (Woolf & McNeillie, 1998, p. 177).

ADOPTIONS

The most obvious adoptions Woolf makes in her writings are of photographic tropes. By the 1930s a new language of modernism had emerged in response to developments in visual cultures including cinema and photographic technologies. Modernism's new visual vocabularies, shaped by photography's strategies of close-ups, unusual viewpoints and sharp tonal contrasts emerge in Virginia Woolf's *The Waves* – where light transforms objects. The new style was conspicuously urban. Subjects included tall skyscrapers, street scenes and everyday objects often shot with dramatic viewpoints and tonal contrasts. Modernist writing was part of a world in which ubiquitous photographic technologies shaped urban modernity into dramatic and multi-perspective images. It is not really surprising that Woolf would want to adopt these in her writings.

Yet this complex experience of visual technologies seems at odds with one of Virginia Woolf's most popular novels of the 1930s – *Flush*, a novel seemingly all about the sense of smell not sight. *Flush* is a novel about the dog Flush belonging to the 19th century poet Elizabeth Barrett Browning and their lives together told from the point of

view of the dog. But it is through reading a book like *Flush*, one apparently least open to visual interpretations, that the crucial impact of modernity's photography on Woolf can be seen.

The writing of *Flush* did begin and end with visual technologies. As noted, on 16 September 1931, Woolf wrote to Vita Sackville-West asking for a photograph, but it was another dog Pinka, given to Woolf by Vita, who eventually became *Flush*. Woolf first conceived of *Flush* as a visual figure. "Read the Browning love letters, and the figure of their dog made me laugh so I couldn't resist making him a Life" (Woolf, 1979, p. 161-162). In October 1933, following the huge success of *Flush* in Britain and America, Woolf was again excited by the visual possibilities of *Flush*. "It's possible that *Flush* is to be pictured" (Bell & McNeillie, 1982, p. 186). The film was never made but the director Joseph Fiennes is to film *Flush* in 2017.

References to the visual appear throughout the novel. It is as if engaging in photography's representative techniques enables Woolf to figure and finish *Flush* as a series of connected visual objects. "I visualise this book now...as a series of great balloons...I can take liberties with the representational form" (Bell & McNeillie, 1982, p. 142). In Florence, *Flush* witnesses street politics from above, the typical point of view of the modernist urban photographer. Under the Barrett Browning's balcony "a vast crowd was surging underneath...the people in the street – grave men, gay young women – were kissing each other and raising their babies to the people in the balconies" (Woolf, 1933, pp. 79-80). Photography had maximised panoramic and elevated urban vantage points of view by developing faster shutter exposure times.

Flush theorizes as much through his visual imagination as through his sense of smell. *Flush*'s unremitting effort to visualise his surroundings through the photographic enables Woolf to create a humorous distancing. When *Flush* sees Elizabeth Barrett Browning's new baby he thinks: "it was a live animal. Independently of them all, without the street door being opened, out of herself in the room, alone, Mrs. Browning had become two people" (Woolf, 1933, p. 83). A photographic perception permits the humour. It is precisely because the photographic makes such continuous interventions in *Flush* that *Flush*, just as other of Woolf's work, is structured by adoptions of the visual.

A much more complex adoption of photography occurs in Woolf's *Three Guineas*. Virginia Woolf's *Three Guineas*, is about the giving of three guineas to those who can prevent war and demonstrates one major way in which photographs and visual memories can reveal a gendered subjectivity in the differing ways with which Woolf counters a masculine patriarchal world, as represented by published photographs: a general, heralds, university professors, a judge, and an Archbishop, with the feminine "affect" of the narrator's visual memories of photographs of fascist atrocities sent to British supporters during the Spanish Civil War by the Republican government, which are not reproduced in the text.

In my view it is the absent photographs that in a major way shape the narrative of *Three Guineas*. *Three Guineas* is structured by many references to "dead bodies and ruined houses" in which the narrator's differing looks trigger Woolf's political analysis of

patriarchy. The absent photograph functions as a transactional act of memory between narrator and reader. Woolf achieves this by means of specific, visual details. In the absent photograph the ruined houses resemble a child's game of spillikins, a domestic game. The "certain" bodies are those of children, and the houses still retain "a bird-cage" itself often a compelling metaphor of Victorian women's private seclusions (Woolf, 1993, p. 125), Woolf subsequently abbreviates the detailed account into a single phrasal mnemonic occurring at further points in the text, for example "the photograph of ruined houses and dead bodies" (Woolf, 1993, p. 138), or "pictures of dead bodies and ruined houses" (Woolf, 1993, p. 154).

Each memory of the absent photographs builds on another enabling Woolf to envision more radical reforms for women. "Also consider these photographs: they are pictures of dead bodies and ruined houses. Surely in view of these questions and pictures you must consider very carefully before you begin to rebuild your college what is the aim of education (...) Now since history and biography – the only evidence available to an outsider – seem to prove that the old education," the narrator claims, breeds no "hatred of war", then the new college must be "an experimental college" (Woolf, 1993, p. 132-133). Each memory of the absent image gives Woolf the strength to move forward into a more complex social agenda, by switching Woolf's vision from simply championing equal opportunities – because the masculine professional agenda only makes people "lose their senses" (Woolf, 1993, p. 197), to imagine new cultural and intellectual liberties in the *Outsiders Society*. Woolf's deep knowledge of photography – her constant photographic practice, photo album construction, and the continued experience of being photographed throughout her life – inspired her to choose photography as a generative medium in *Three Guineas*.

Other Woolf writings influenced by photography include *The Years* which is photographic in the way it rethinks the relationship between characters and space. "Kitty who had altered the focus of her eyes to suit the smallness of the Robson family, was taken by surprise." (Woolf, 2000, p. 60); Martin stands in front of St. Paul's cathedral. "He stood with his back pressed against the shop trying to get the whole of the Cathedral clear" (Woolf, 2000, p. 199).

CONCLUSION

Woolf's attention to photography is a constant theme in her work. Her own photographs are transactional, containing exchanges and gestures going beyond what we normally find in family albums but synchronising with a period that had a renaissance of the literature of personality, just as Woolf in fiction frequently creates meaning through characters' gestures. To Woolf then, photographs are not transparent, unproblematic representations of the real. She uses them for her writings with adoptions and analogies, and her own photographs are forms of self-inquiry representing material, subjective and cultural identities as well as being, of course, snapshots of Bloomsbury. //

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Bell, A. O. & McNeillie, A. (Ed.) (1982). *The Diary of Virginia Woolf, Vol. Four, 1931-1935*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cassigneul, A. (2014). *Voir, observer, penser: Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Doctoral Thesis, University Toulouse Jean Jaurés, Toulouse, France. Retrieved from <http://www.theses.fr/2014TOU20048>.
- Clarke, S. (Ed.) (2009). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Five, 1929-1932*. London: The Hogarth Press.
- Cuddy-Keane, M. (2003). *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickey, C. (2010). Virginia Woolf and Photography. In M. Humm (Ed.) *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 375-391). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gillespie, D. F. & Hankins, L. K. (Eds.) (1985). *Virginia Woolf and the Arts*. New York: Pace University Press.
- Humm, M. (1999). Virginia Woolf's Photography, *Virginia Woolf Bulletin*, 1, 19-21.
- Humm, M. (2003). *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Humm, M. (2005). *Snapshots of Bloomsbury: the Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Luckhurst, N. (2001). Photoportraits: Gisèle Freund and Virginia Woolf. In J. Berman & J. Goldman (Eds.), *Virginia Woolf Out of Bounds* (pp. 197-206). New York: Pace University Press.
- Marcus, L. (2010). Virginia Woolf as Publisher and Editor: the Hogarth Press. In M. Humm (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 280-297). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mcneillie, A. (Ed.) (1986). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Three, 1919-1924*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Mcneillie, A. (Ed.) (1998). *The Essays of Virginia Woolf, Vol. Four, 1925-1928*. London: The Hogarth Press.
- Neverow, V. (1999). "Thinking Back Through Our Mothers": Thinking in Common Virginia Woolf's Photographic Imagination and the Community of Narrators in *Jacob's Room*, *A Room of One's Own*, and *Three Guineas*. In J. Mcvicker & L. Davis (Eds), *Virginia Woolf & Communities: Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf* (pp. 65-90). New York: Pace University Press.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1975). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. One, 1888-1912*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1976). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Two, 1912-1922*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1977). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Three, 1923-1928*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1978). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Four, 1929-1931*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1979). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Five, 1932-1935*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Nicolson, N. & Trautmann, J. (Eds.) (1980). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. Six, 1936-1941*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Pawlowski, M. (2010). Virginia Woolf and Scrapbooking, In M. Humm (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (pp. 298-213). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stephen, L. (1874). *Hours in a Library*. London: Smith Elder & Co.

Woolf, V. (1933). *Flush*. London: Hogarth Press.

Woolf, V. (1985). *Moments of Being*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, V. (1992). *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford University Press.

Woolf, V. (1993). *Three Guineas*. Harmondsworth: Penguin.

Woolf, V. (2000). *The Years*. London: Vintage.

Wussow, H. (1994). Virginia Woolf and the Problematic Nature of the Photographic Image. *Twentieth Century Literature*, XLII, 1-14.

BIOGRAPHICAL NOTE

Maggie Humm is an Emeritus Professor of Cultural Studies in the The School of Arts and Digital Industries at the University of East London. She is the author of many books including *Snapshots of Bloomsbury: The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell* (Tate Publishing & Rutgers University Press, 2006) and *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema* (Edinburgh University Press & Rutgers University Press 2002).

E-mail: humm@uel.ac.uk; maggie@maggiehummm.net

The School of Arts and Digital Industries, University of East London, University Way, London, E16 2RD, United Kingdom

* Submitted: 05-07-2017

* Accepted: 30-09-2017

VARIA | VARIA 

FIGURAÇÕES DE CORPO NO ESPONTÂNEO DO FOTAJORNALISMO DIGITAL: A NÃO-POSE E A DESFIGURAÇÃO

Alene Lins, Madalena Oliveira & Luís António Santos

RESUMO

Este artigo analisa as alterações tecnológicas que modificaram o espontâneo do fotojornalismo. Antes, o espontâneo era resultado da técnica e perícia do fotógrafo. Atualmente, graças a uma espécie de “agilidade” das câmaras fotográficas, ele tornou-se uma prática possível a qualquer foto-repórter. As fotografias sequenciais tornam o corpo do sujeito retratado um elemento manipulável do processo editorial. Em figurações que privilegiam gestos não concretizados e desfigurações, algumas imagens publicadas na imprensa alteram simbolicamente a representação social do retratado. O estudo apresentado neste artigo também aponta para o uso de uma estética do grotesco presente nas expressões, nos gestos e postura do sujeito fotografado e para um discurso do espontâneo como um regime de poder exercido pela imprensa.

PALAVRAS-CHAVE

Espontâneo no fotojornalismo; não-pose; imagem social; estética do grotesco

ABSTRACT

This article analyses the technological changes that have modified the snapshot in photojournalism. Formerly, snapshot was a result of the technique and expertise of the photographer. Today, due to a kind of “agility” of the cameras, it has become a possible practice for any photo-reporter. Sequential photographs turn the portrayed subject’s body into a pliant element of the editorial process. In figurations that privilege unfulfilled gestures and disfigurements, some images published by the press symbolically alter the social representation of the person portrayed. The study described within this paper also points to the use of an aesthetic of the grotesque, present in the expressions, gestures and posture of the subject photographed and to a discourse of the snapshot as a regime of power exerted by the press.

KEYWORDS

Snapshot in photojournalism; non-pose; social image; aesthetics of the grotesque

FOCAR NO ESPONTÂNEO

A foto única, o momento decisivo ou o congelamento do instante, defendido por Erich Salomon, na década de 1920 e por Henri Cartier-Bresson, na década de 1950, deram origem ao espontâneo no fotojornalismo (Freund, 1983; Sousa, 2001). Uma tradição dos géneros factuais, que não aceita a simulação ou a encenação, e que retrata o sujeito quase sempre em ação durante um acontecimento. No período em que o espontâneo surgiu, cabia ao fotógrafo dominar uma série de comandos manuais e com a

sensibilidade do olhar, coordenar o acionamento do obturador no momento exato, para congelar uma imagem síntese (Sousa, 2001; Freund, 1983; Machado, 1984). Alterações na tecnologia de captação das fotografias, que começaram em 1970 e se acentuaram na década de 2000, permitiram que todo e qualquer fotógrafo produza séries de fotografias contínuas automáticas. São, por isso, talvez menos artísticas e mais tecnológicas as condições atuais que sustentam a chamada técnica do espontâneo, que transportam para a fase de seleção e edição, mais do que de captação, a construção social da imagem dos sujeitos representados.

A captação fracionada de cada movimento de corpo do sujeito retratado fez surgir um fenómeno cada vez mais presente nas editoriais de política dos jornais, revistas e *sites*: figurações fora do que culturalmente compreendemos como *normal*. Se “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”, como afirma Susan Sontag (2004, p. 8), o corpo fotografado é então um objeto manipulável nos processos de escolha editorial do fotojornalismo. Um editor, ao escolher uma pose, uma não-pose ou uma desfiguração de um retratado, transforma tal figuração em parte da notícia.

Este artigo foca-se nas alterações tecnológicas que permitiram a captação sequencial do corpo. Entendemos que é das novas condições técnicas da fotografia que surgiu o espontâneo da não-pose, do gesto não concretizado e da desfiguração. A abordagem desenvolvida neste trabalho é resultado de uma revisão de literatura, que procura interpretar a estética deste espontâneo na sua associação com o estilo grotesco, tomando-o como conceito de Bakhtin: “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (Bakhtin, 1987, p. 265).

Através de análise crítica da literatura revisada, empreendemos o método dedutivo para compreender os processos históricos que envolvem o surgimento do espontâneo e demonstrar que atualmente ele não se justifica enquanto técnica. O espontâneo tornou-se, na verdade, uma prática tecnológica. Já o nosso percurso teórico na associação do espontâneo ao estilo grotesco foi estabelecido em diálogos com a Antropologia, a Psicologia, a Sociologia e a Estética, sobre figurações do corpo enquanto informação, princípio básico do fotojornalismo.

O ESPONTÂNEO NO FOTOJORNALISMO, DA TÉCNICA À PRÁTICA

No início da fotografia documental – ainda a relativa distância do efeito de naturalização do universo de imagens de que fala Anabela Gradim (2007, p. 190) – a pose era uma necessidade por questões técnicas, mas duas coberturas de guerra contribuíram para estabelecer a diferença entre o fotodocumentalismo posado e outro mais realístico. As duas guerras, cujas coberturas fotográficas padeceram das mesmas limitações tecnológicas, obtiveram resultados conceptuais divergentes. A cobertura encomendada da Guerra da Crimeia, ao fotógrafo Roger Fenton, em 1855, resultou em 360 imagens. São retratos de oficiais, fotos de paisagens do acampamento militar, dos soldados em momentos de descanso, montados em cavalos, exibindo armas, sempre muito dignos

nas suas poses¹. Enviado pela Coroa Britânica, Fenton tinha como objetivo para a cobertura produzir imagens que dessem alento aos familiares dos soldados. Com um tempo de exposição que variava entre 10 e 15 segundos, ele conseguiu um eficiente trabalho de direção de fotografia, pois muitas das suas fotos parecem ações em andamento. As imagens foram publicadas e causaram forte impacto na sociedade europeia. Seis anos depois, em 1861, Mathew Brady, Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan, no registo da guerra civil americana, fizeram o primeiro trabalho de fotodocumentalismo realístico, com resultados bem distintos da primeira cobertura. Eram cenas dos corpos dos soldados alinhados, muitos mutilados, casas destruídas, situações de horror e violência nas trincheiras, que só uma guerra é capaz de provocar. Com estas duas comparações, o fotodocumentalismo e, posteriormente, o fotojornalismo acabaram por criar uma certa rejeição à pose em situações factuais (Freund, 1983; Sousa, 2002).

Jorge Pedro Sousa fala de um início do fotojornalismo fundamentado em géneros realistas, que mais tarde saíram do reino da verdade para um reino do credível. A própria criação do fotodocumentalismo fortalece a discussão de realismo, frente aos debates teóricos sobre o ponto de vista, a perspetiva e outras formas de manipulação, antes mesmo da edição. Mas, de alguma forma, ao fotojornalismo coube uma dimensão de construção social da realidade, em consonância com a mesma dimensão que recebe o jornalismo (Sousa, 1998). E coube ainda a responsabilidade de produzir um acervo de imagens históricas, que compõem uma parte da memória visual da nossa época, cuja importância civilizatória é analisada por Umberto Eco, na obra *La Guerre du Faux*. Com efeito, o semiólogo italiano cita uma série de imagens famosas, entre elas a de Che Guevara martirizado, estendido sobre uma cama de campanha numa caserna, ou o miliciano assassinado, registado por Robert Capa, ou o vietnamita fotografado pouco antes da sua execução. “Cada uma destas imagens”, que resumem as vicissitudes da humanidade após a invenção da fotografia, diz Umberto Eco, “tornou-se mito e condensou uma série de discursos. Ultrapassou as circunstâncias individuais que a produziram (...) e exprime conceitos” (Eco, 1985, p. 212). Continua o autor, reconhecendo que cada uma dessas fotos “é única, mas ao mesmo tempo reenvia para outras imagens que a precederam ou que a seguiram por imitação” (Eco, 1985, pp. 212-213). Na nossa civilização, acostumada a pensar por imagens, fotos dessa natureza funcionaram como referência, independentemente do facto de serem uma simulação, de existir uma pose, de ser algo encenado, segundo Eco. Pouco importa se foi resultado de um fotógrafo profissional que calculou o momento, a luz, a composição. A partir do instante em que uma fotografia com essa força imagética é publicada, e pelo facto de ser fotojornalismo, diz o semiólogo italiano que a sua “marcha comunicativa começou: mais uma vez o político e o privado foram atravessados pelas tramas do simbólico, que, como sempre, provaram que ele era o produtor da realidade” (1985, p. 213).

A fotografia começou a ser usada em publicações jornalísticas a partir de 1885, em revistas e periódicos mensais. Para Jorge Pedro Sousa, as publicações que privilegiaram a fotografia marcaram uma mudança conceptual na época, pois as imagens deixaram de

¹ Retirado de <http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html>

ser secundarizadas como ilustrações de textos, para se tornarem uma categoria informativa: fotojornalismo, informação através da fotografia, um veículo de observação, de análise e interpretação (Sousa, 2002).

A pose, enquanto figuração do fotojornalismo, era muito utilizada, paradoxalmente até mesmo para dar a impressão de algo não encenado, pois as personagens podiam parecer não perceber a câmara, mas precisavam de ficar paradas para garantir uma boa imagem. O retrato já foi um dos géneros fotográficos mais publicados (Freund, 1983). Nos seus diversos géneros, a fotografia de imprensa divulgava tanto o retrato de uma única personagem como os retratos coletivos, onde novas culturas passaram a ser vistas:

a introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno de fundamental importância. Muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos ao seu redor, em sua rua, em seu povoado. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que ocorrem pelo país e além das fronteiras, tornam-se familiares. Ao alargar a visão, o mundo se encolhe. (Freund, 1983, p. 96)

No início, por causa das impossibilidades técnicas, com equipamentos grandes e pesados, *flashes* que estouravam e cheiravam a enxofre, o fotojornalismo atraiu profissionais mais por características físicas do que por capacidade técnica-sensorial. Apenas nos anos 1920, com uma efervescente mudança cultural, social e científica na Alemanha, associada à chegada de câmaras menores, apareceu uma geração de novos fotógrafos, cujo conceito de autoria permitiu um desenvolvimento técnico e estético no fotojornalismo. Os fotógrafos desse período, diferentes da geração que os precedeu, tinham sido educados no portar-se, no vestir-se e falavam diversas línguas. Foi neste meio que surgiu o *doktor* Erich Salomon, advogado, que durante cinco anos atuou como foto-repórter (1928-1933).

Salomon fotografava no início com uma câmara *Ermanox*, pequena, compacta, com objetiva muito clara, que permitia fotografar em ambientes internos sem uso de *flash*, depois com uma câmara *Leica*, com objetivas intercambiáveis e ainda mais claras, e filmes de 36 poses, que permitiam maior autonomia. Ele conseguia destacar-se com estes equipamentos a que se associava uma extraordinária perícia do fotógrafo. Salomon produziu fotos de pessoas influentes em situações inusitadas, com a câmara despercebida. Com isso, ele foi o criador de um estilo de registo, principalmente de pessoas influentes. O estilo adotado por Salomon ficou conhecido como *candid photographs* e passou a ser um género génese de outros géneros, a ponto de se constituir como um discurso específico do fotojornalismo – retratar o espontâneo, uma intrínseca relação entre desarmar a pose do retratado e evidenciar o realismo do acontecimento, reforçar o carácter de uma fotografia comprometida com a verdade (Freund, 1983; Sousa, 2002). Ali nascia o fotojornalismo moderno, onde a informação se sobrepõe à qualidade técnica da imagem. As suas fotos foram publicadas em jornais importantes do mundo ocidental.

Salomon foi, aliás, o primeiro a usar o termo “foto única” na fotografia de imprensa (Freund, 1983, p. 105).

Mais tarde, em 1952, o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson publicou o livro *Images a la Sauvette*, editado em inglês com o título *The decisive moment*, sobre a foto do instante em que algo importante acontece, fortalecendo a ideia da foto única. Cartier-Bresson era um dos sócios da Agência de Fotos Magnum, criada em 1947, num sistema de colaboração entre muitos fotógrafos talentosos, cujo objetivo inicial era produzir fotografias de autor, em missões jornalísticas e documentaristas pelo mundo todo². O seu livro conceptualiza o instante decisivo como a captação de um momento único, quando o fotógrafo consegue congrega todo o significado de um facto numa imagem. O momento único é então uma ação, um gesto, uma expressão do fotografado, e pode ser ainda uma combinação de elementos ao fundo, que, sem suplantarem o motivo principal, na altura ajudam a compreender o que está em causa no acontecimento (Sousa, 2002). Na sua vida profissional, Cartier-Bresson publicou em veículos jornalísticos de renome, fez diversas exposições e recebeu um número extraordinário de prémios. Foi, reconhecidamente, um dos mestres do espontâneo³.

Salomon e Bresson, pelo resultado das suas fotografias, pelo prestígio e reconhecimento histórico enquanto profissionais de talento, e por sustentarem as suas práticas na técnica que dominavam, fortaleceram o discurso de uma fotografia de imprensa sem pose. Salomon e Bresson tinham total controlo da mecânica e da ótica da câmara, dos efeitos da luz e uma sensibilidade do olhar. Por estes motivos são os dois mais fortes contributos para os géneros do espontâneo no fotojornalismo. Mas fica muito evidente com os dois que a tecnologia analógica exigia perícia.

O *operator*, aquele que opera a câmara, segundo Barthes (1984), precisava de coordenar muitas tarefas nos tempos de equipamentos de controlo total manual. Ele fazia cálculos para quantificar a luz e em qual velocidade/tempo essa luz deveria permanecer sensibilizando o filme, observar qual a profundidade de campo a partir da abertura usada e a distância do objeto, escolher a sua melhor posição e ângulo para enquadrar, seleccionar o recorte, aguardar o melhor momento no visor da câmara, operar o anel do foco, ajustando à medida em que o sujeito a ser retratado se movia, e, finalmente, apertar o botão disparador⁴. Se fosse necessária uma sequência de fotos, o fotógrafo da câmara analógica precisava de acionar manualmente o comando de passar o filme adiante para sensibilizar um novo fotograma. Não era possível fazer dezenas de fotos por segundo. Talvez duas ou três *fps* (fotos por segundo), para um fotógrafo muito competente. Na imprensa, o foto-repórter precisava também de ter um poder de síntese do acontecimento, a ponto de produzir poucas imagens que gerassem significado ao ocorrido.

Bresson e Salomon demonstraram que fotografias jornalísticas são artefactos de génese pessoal, social, cultural, ideológica e tecnológica, pois cada foto-repórter carrega

² Retirado de <https://www.magnumphotos.com/about%20magnum/overview/>

³ Retirado de <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

⁴ Observações empíricas, advindas da experiência desta pesquisadora, que atuou durante 10 anos como fotógrafa, no período analógico, primeiro com Nikon FM10 e Pentax K1000, de total controlo manual, depois com Canon EOS 50, com motor drive, eletrónica (1992 a 2002).

em si a sua capacidade, a sua percepção, o seu senso estético, o seu profissionalismo, a sua atuação ética, além da sua competência para lidar com a tecnologia (Sousa, 1998). No recorte, há um processo de escolhas, desde as lentes, a perspetiva ou ponto de vista, e tudo interfere no resultado. Para além dessa produção, na veiculação da fotografia de imprensa há outro profissional, o editor, que escolhe qual imagem será publicada e que destaque ela vai ter no conjunto da publicação.

O discurso do espontâneo sedimentou os géneros do factual, de cobertura *in loco*, espaço editorial onde a pose e a encenação eram menosprezadas. Géneros como *spot news*, *general news*, *features*, *desporto*, entre outros, carregam características de instantâneos (fotos do instante em que os factos aconteceram), possuem fundamentos no espontâneo (não houve simulação, encenação). Uma personalidade, seja ela um político, um artista, um atleta, no factual, é, quase sempre, retratada em figuração que expresse alguma ação em andamento, sem elaboração evidente (Sousa, 1998, 2002).

Enquanto o discurso do espontâneo se fortalecia, as alterações tecnológicas na captação de uma fotografia de imprensa começaram a ocorrer, ainda que lentamente, seis anos após a publicação do livro de Henri Cartier-Bresson sobre o momento decisivo. Em 1958 a Leica lançou a MP2, uma câmara experimental, com motor elétrico, que teve no primeiro lote apenas 12 unidades e no segundo lote, em 1959, 15 unidades. Eram as primeiras do mercado a dispensarem o acionamento manual do filme. Elas avançavam a película automaticamente, disparo após disparo. Essas câmaras nunca chegaram a ser fabricadas em larga escala⁵. Foram câmaras tão revolucionárias que têm grande valor histórico e portanto, também de mercado, para colecionadores. Em 2010, vendida em leilão, uma dessas unidades atingiu o valor de 402 mil euros (Máquina fotográfica Leica vendida por valor recorde, 2010).

Mas outras marcas também lançaram motores para adiantar e rebobinar o filme a partir dos anos 1960. Eram motores externos à câmara, acoplados. Câmaras com *motor drive* inseridos foram as novidades da década de 1970. Uma das mais importantes foi a linha Nikon F, que conseguia sete *fps*⁶. O *motor drive* significava rapidez, economizava o tempo do fotógrafo em ajustes. Neste período teve início uma alteração significativa no espontâneo, pois havia a possibilidade de 36 fotos de um sujeito, em sequência, em poucos segundos. Os fotógrafos profissionais costumavam usar rolos de filmes com mais fotografias, num sistema artesanal, mas que ainda assim era limitado. E havia o processo de troca de cartucho, onde o filme era totalmente rebobinado para que a película fosse protegida da luz. Além disso havia o encaixe manual de um outro cartucho de filme na câmara, que levava alguns minutos. O profissional, sabendo disso, utilizava um filme com certo cuidado, para não ter o risco de ficar sem fotografias disponíveis num momento importante da cobertura⁷.

⁵ Esta informação pode ser confirmada no *site* da Leica, disponível em LeicaPhilia.com

⁶ Retirado de <http://imaging.nikon.com/history/chronicle/rhnc04f2-e/index.htm>

⁷ Esta pesquisadora atuou como fotojornalista *freelancer* de 1992 a 2002, em coberturas para pequenos veículos e assessorias. Observações da prática no período.

A década de 1990 trouxe alterações ao modo de produzir, armazenar e divulgar fotografias e essa realidade também alterou a técnica do espontâneo. Em 1992, a empresa do Vale do Silício SanDisc iniciou pesquisas em consórcio com Canon, Kodak e outras empresas fabricantes de equipamentos fotográficos, e em 1994, lançou o *compact flash card*. Em 1997, a tecnologia digital dos sensores e cartões de memória tornou-se popular, quando a empresa SanDisc produziu um milhão desses cartões naquele ano⁸. Com isso, as câmaras digitais foram aperfeiçoadas, com custos mais reduzidos e mais acessíveis, já no início da década de 2000. É também por isso que, de acordo com Sílvia Pinto e Moisés de Lemos Martins, “na época contemporânea, as fotografias transformaram-se na experiência visual por excelência” (2017, p. 262).

Um *compact flash card* possibilita gravar 100, 200 ou mais fotos de qualidade de visualização e impressão, de um único evento. Assim, a última barreira dos processos manuais foi extinta. Além disso, as máquinas fotográficas digitais permitem registos contínuos do obturador, por possuírem auto regulagens de foco e abertura. Basta que um fotógrafo acompanhe continuamente um sujeito ao falar e gesticular, e ele será registado em diversas fotografias em sequência. Diante do exposto fica claro que o espontâneo não depende mais da perícia do fotógrafo. Mas continua sendo um discurso do fotojornalismo, principalmente quando um sujeito tem a sua foto publicada, cuja figuração de corpo tem significados fora do campo da normalidade do que, culturalmente, associamos à imagem social do retratado.

O GESTO NÃO CONCRETIZADO, A NÃO-POSE E A DESFIGURAÇÃO

O espontâneo é a fotografia dos disparos desavisados que geram congelamento arbitrário de um momento. Geram figurações do corpo para as quais o fotografado parece não ter sido previamente preparado, onde, aparentemente, não houve encenação. Não houve uma atitude do sujeito diretamente ligada à sua figuração, antes da produção da fotografia. É o congelamento de um gesto natural, de uma expressão desarmada. Um espontâneo é sempre a ideia de uma não-pose, uma comunicação tão ou mais eficiente do que a pose, quando se pensa na decodificação da mensagem, pela associação cultural que se faz à pose. Afinal se não é uma pose, se é mais natural, se não houve encenação, entra-se na mítica da realidade, do simbólico fotográfico. Sem a pose subentende-se que o sujeito não tem máscara.

Na cobertura foto-jornalística de entrevistas é muito comum um sujeito em situação de não-pose, pois ela é resultado constante quando uma pessoa é fotografada ao falar e gesticular. Não há controlo do seu gestual ou das suas expressões, pois a fala requer uso de musculatura e as linhas de expressão do rosto acompanham a linguagem. Em velocidades muito altas e em disparos sequenciais, o obturador vai registar todas as expressões e gestos, ausências e presenças, que nem mesmo o olho humano consegue perceber em pormenores, concorrendo assim para uma espécie de “virtualização ótica” – uma expressão que Maria Teresa Cruz retoma de Friedrich Kittler numa passagem de um artigo em que se refere às imagens técnicas modernas (Cruz, 2007, p. 30).

⁸ Retirado de <https://www.sandisk.com/about/company/history>

Mesmo quando era ainda analógica, a câmara possibilitava ver o que o olho não via, como as quatro patas de um cavalo “suspensas” no ar, num momento sincrónico, que os experimentos de Eadweard Muybridge revelaram em 1887 (Machado, 1984, p. 50). Muybridge utilizou 12 câmaras, com os disparadores operando sequencialmente, através da técnica da *chronophotography* (Fabris, 2004). Ele deixou um acervo de mais de 20 mil imagens, com os seus estudos de cavalos e nus masculino e feminino, só sobre o movimento dos corpos. Os seus trabalhos, revelando o que o olho não via, relacionando tempo e movimento, inspiraram estudos de Rodin e de Degas, entre outros artistas, e deram origem ao termo instantâneo, na fotografia, segundo Fabris (2004). O certo é que a *chronophotography* possibilitou a Walter Benjamin, anos depois, teorizar sobre o inconsciente ótico e de como ver, através da fotografia, o que não percebemos a olho nu, nos possibilita novas descobertas, nos dá uma nova noção do mundo e entra em campos do imaginário.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (Benjamin, 1987, p. 94)

Hoje existem câmaras que conseguem captar 10, 20, 25 mil *fps*⁹, que revelam quadro a quadro, o voo de um beija-flor ou como uma gota de chuva se espalha ao cair no chão. Mas bastam 60 *fps* de imagens sequenciais, para que o nosso olho perceba diversos movimentos que eram imperceptíveis sem a câmara. Dessa forma, o inconsciente ótico revela-se cada vez mais.

No fotojornalismo, quando personalidades são acompanhadas por diversas câmaras, operadas por fotógrafos experientes, durante um discurso, os disparos sequenciais vão apresentar várias imagens de gestos não concretizados. Registados na fotografia, para Barthes, estes gestos não concretizados representam algo de singular. Escreve o autor: “o que funda a natureza da fotografia é a pose” (Barthes, 1984, p. 117). Para Barthes, pouco importa a duração física de uma pose, pois a pose não é uma atitude do alvo, não é o facto de o sujeito parar e se colocar em determinada posição, mas o facto de ele ter sido fotografado, e na fotografia a sua imagem está paralisada no tempo, há a imobilidade do sujeito fotografado, independentemente de ter sido intencional ou não. Para o semiólogo, todo o sujeito fotografado está em pose, pois a fotografia capta um movimento e paralisa-o. Mesmo que na realidade o sujeito não tenha demorado em tal posição, não tenha tentado construir sentido algum com ela, a fotografia dele, em tal posição, vai gerar sentido: as poses são fabricadas pela fotografia.

Um exemplo de um gesto não concretizado, resultado do inconsciente ótico, foi publicado em 1961, e interferiu na vida política do então presidente do Brasil, Jânio

⁹ Retirado de <https://www.phantomhighspeed.com/Products/Ultrahigh-Speed-Cameras>

Quadros. Após um estampido seguido de tumulto, ao virar-se para ver o que acontecia atrás de si, Jânio foi congelado com uma figuração inusitada: as suas pernas estavam enviesadas, parecem estar em sentidos opostos na imagem (Figura 1). A foto foi publicada no *Jornal do Brasil*. Com o sugestivo título de “Qual o rumo?”, a imagem ganhou o prémio Esso na categoria Fotografia em 1962¹⁰. Segundo a historiadora Ana Maria Mauad (2008), Jânio ficou para sempre associado a tal figuração, enrolado nas suas próprias pernas, num desequilíbrio que sugere iminência de queda. Para a autora, a imagem demonstra uma ambiguidade física que também marcou a vida política da personagem, e sintetizava um momento do país. Meses depois, Jânio Quadros renunciou. O fotógrafo Erno Schneider, autor da fotografia, em entrevista à historiadora, relatou que foi uma única foto, um flagrante (Mauad, 2008).

A fotografia de Jânio Quadros retrata um momento em que um ser humano não consegue manter-se em pé por muito tempo, pois é um movimento involuntário, puro reflexo, que acontece em frações de segundos. Enquanto imagem, polissémica por natureza, é certo que uma fotografia suscita incontáveis interpretações, mas as figurações de corpo e rosto, na cultura ocidental, independentemente do facto a que estejam vinculadas, possuem os seus próprios significados, intrínsecos. Os significados do corpo, em algumas notícias, têm valores bem diversos do valor-notícia do facto, e a notícia associada à imagem de Jânio é um destes exemplos. O facto era um encontro entre o então Presidente do Brasil e o então Presidente da Argentina Arturo Frondizi. A notícia não era o susto de Jânio no tumulto, pois isso só se soube no relato que o fotógrafo deu à historiadora. Mas a imagem de Jânio, naquela situação anormal, foi transformada num facto fotográfico, e foi ainda a figuração de corpo imortalizada na história política da personalidade do ex-Presidente. O mecanismo automático que captou o inconsciente ótico de um corpo em movimento foi o responsável pela fotografia. Aquela imagem foi, no entanto, percebida pela população brasileira como sua pose, enviesada, na visão barthesiana.

Giddens contextualiza uma série de pesquisas com povos diferentes e suas expressões faciais, posturas e gestos, e afirma que “tal como sucede com expressões faciais, os gestos e a postura corporal são constantemente utilizados para completar expressões verbais e também transmitir significados sem que nada seja dito” (Giddens, 2008, p. 85). Assim, podemos concluir que uma não-pose é também facilmente reconhecível e que, enquanto imagem, transmite significados mesmo que não haja palavras que as contemplem. As pernas desarranjadas, a postura disforme e a ligação à ideia do desequilíbrio são inevitáveis. Pois se nas experiências dos nossos corpos, relacionamos as experiências do corpo do outro, sabemos que corpos não se mantêm em pé quando as pernas estão enviesadas. Como imagem-mito do fotojornalismo, após a publicação no *Jornal do Brasil*, esta fotografia de Jânio iniciou a sua marcha comunicativa (Eco, 1985, p. 212), já que tal figuração marcou para sempre a história do político.

¹⁰ Retirado de http://www.premioexxonmobil.com.br/site/premio_principal/index.aspx?year=1962



Figura 1: Qual o rumo? (fotografia de Jânio Quadros), Erno Schneider, 1961

Um outro exemplo de fotografia polémica, cujo gesto não concretizado se tornou um facto, para além do facto noticiado, foi vivenciado pelo Presidente americano Donald Trump e o ministro canadense Justin Trudeau (Figura 2). Logo após a posse de Trump, no dia 13 de fevereiro de 2017, aconteceu o primeiro encontro oficial entre eles. Numa das fotografias, Trudeau pareceu titubear para apertar a mão de Trump. A notícia do primeiro encontro oficial entre os dois chefes de nações foi reduzida por alguns tablóides ao significado do rosto titubeante do ministro do Canadá. A cena foi reproduzida incansavelmente, tornando-se meme¹¹. A repercussão da cena nas redes sociais converteu-se em notícia em revistas de larga difusão, como a *Visão*, em Portugal, e a *Veja*, no Brasil, e também nas notícias de televisão. Mas é possível perceber no vídeo do *site* do *The Guardian*¹² que Trudeau não tinha visto a mão estendida de Trump; ele olhava para os fotógrafos, enquanto o Presidente americano antecipava, por segundos, a mão estendida. Trudeau fez a expressão que parece ser de dúvida, direcionado aos fotógrafos, como se questionasse se eles estariam prontos para registar a fotografia oficial. Essa assimetria nos movimentos dos dois políticos gerou uma notícia falsa, um tipo de notícia que hoje se reconhece ser composta e manipulada para se assemelhar ao jornalismo credível e atrair a máxima atenção do público (Hunt, 2016). Em boa medida, as chamadas *fake news* são amplamente alimentadas por imagens interpretadas de forma equivocada. É

¹¹ *Meme*, do grego imitação; da biologia, replicação; um termo utilizado quando há recriação excessiva, coletiva e paródica de imagens (fixa ou cinética) e textos, por usuários de redes sociais na internet e nos *smartphones* (Horta, 2015).

¹² O vídeo intitulado “Donald Trump’s strange handshake style and how Justin Trudeau beat it”, pode ser visto em <https://www.theguardian.com/us-news/video/2017/feb/14/donald-trumps-strange-handshake-style-and-how-justin-trudeau-beat-it-video-explainer>

que, embora como refere Tito Cardoso e Cunha, a ação política exista hoje “muito essencialmente pela palavra, pelo discurso” (2009, p. 19), os gestos não concretizados e as figurações geradas por eles e captadas por uma câmara têm cada vez mais impacto na percepção construída da atuação dos políticos.



Figura 2: “Presidente americano Donald Trump recebe primeiro-ministro canadense, Justin Trudeau no Salão Oval da Casa Branca (Saul Loeb, AFP)”

Fonte: Duelo de aperto de mão rouba a cena em encontro Trump-Trudeau (2017); <http://veja.abril.com.br/blog/headlines/duelo-de-aperto-de-maos-rouba-a-cena-em-encontro-trump-trudeau/>

O leitor de um veículo de imprensa percebe, interpreta, analisa, avalia e julga, não só o texto da notícia, mas também a fotografia que a acompanha, as expressões e figurações e dessa forma constrói significados sobre a personalidade do retratado. Destarte, neste artigo, vamos considerar que toda e qualquer figuração de corpo, em pose e em não-pose pode ter sentido para o leitor, pois o sujeito retratado esteve lá, gerou com o seu corpo algum sentido.

É importante diferenciar ainda a não-pose em duas categorias: normal e desfiguração. Os disparos desavisados atuam como a antítese da pose. Se a pose está associada a poder e *status*, por toda a carga cultural dos catálogos da pintura e da fotografia, sedimentados pelo hábito de retratar homens poderosos da aristocracia e da burguesia (Barrocas, 2014), a não-pose, ao contrário, coloca a imagem social do retratado em risco.

Arlindo Machado conclui que “ninguém gosta de ser surpreendido por um instante, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a ideia que nós fazemos de nós mesmos e que queremos passar adiante” (Machado, 1984, p. 51). Descendente direta de uma tradição pictórica aristocrática, de quem é também um resquício ideológico, a pose nem sempre “se deixa compatibilizar com as facilidades democráticas da câmara fotográfica:

ela impõe, antes, uma certa sublimação do motivo e uma espécie de ‘seleção natural’ dos referentes” (Machado, 1984, p. 58). Os instantâneos não garantem que vamos sair bem na fotografia e isso também gera desconforto. Isso pode ser observado quando estamos em grupo e uma pessoa resolve fazer um registo fotográfico daquele instante. É notório que as pessoas se ajeitam, alinham os seus cabelos, as suas roupas, mudam as suas expressões com sorrisos, pois o instantâneo é um registo do instante, mas não necessariamente é uma não-pose. Um instantâneo nem sempre é um espontâneo. Barthes constata que, sempre que nos sentimos olhados por uma objetiva, tudo muda. “Eu me ponho a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 1984, p. 22).

O desconforto de posar é grande, mas pior que isso é o desconforto mental de antecipar uma imagem distorcida, diferente da imagem que queremos divulgar e imortalizar. Há uma relação psicológica e antropológica entre o nosso corpo e a imagem corporal que queremos divulgar. O médico psiquiatra austríaco Paul Ferdinand Schilder publicou em 1935, o livro *The image and appearance of the human body*, onde apresentou o conceito de imagem corporal social. Para Schilder, “a imagem do corpo humano significa a figuração de nosso próprio corpo que formamos em nossa mente, isto é, a maneira como o corpo aparece para nós mesmos” (Schilder, 1999, p. 11). A imagem corporal social relaciona-se de forma intra e interpessoal, com as emoções e sentimentos do indivíduo consigo, com os outros e com o seu ambiente, com o uso de vestimentas e objetos de adorno. A experiência da nossa imagem corporal e a experiência dos corpos dos outros estão intimamente interligadas, segundo Schilder.

Para Machado (1984), diante de uma câmara não há realidade que permaneça intacta, pois tudo se altera, se arranja e concorre para a ordem ideal do monumento (imagem). Há até quem, agraciado pela natureza, sempre consiga ser fotografado de forma interessante. É a chamada fotogenia, um elemento sem explicação plausível, pois há indivíduos que não têm muita simetria facial, mas saem sempre bem nas fotografias. O mundo assistiu ao nascimento de uma nova profissão, de modelo fotográfico, na qual pessoas treinadas são capazes de se movimentarem e se deslocarem nos espaços com tal eloquência, que “em qualquer momento ou sob qualquer ângulo que a câmara os fixasse, eles dariam uma imagem sempre idealizada e helênica, mas nunca a postura elástica e desairosa de quem é surpreendido por um flagrante” (Machado, 1984, p. 52). Mas nem todos foram contemplados com a fotogenia. E são muitos os que se expõem a uma câmara por bastante tempo, como personalidades em eventos públicos com coberturas foto-jornalísticas. Como controlar rosto e corpo durante tanto tempo?

Os disparos desavisados dos foto-repórteres também podem revelar corpos e rostos deformados. Estas fotos são escolhidas por um editor de jornal e publicadas. Paralisado, tal corpo ou rosto deformado, independentemente do valor noticioso que a ele esteja agregado, quando aparece a ilustrar um facto, vai gerar significados outros.

Ao descrever os modos de se perceber as funções da imagem, o teórico francês Jacques Aumont fala de um modo epistémico, muito específico que é o de estabelecer uma relação do homem com o mundo, cujo valor do vestígio, um valor do idêntico, amplia a função informativa ou referencial (Aumont, 1998, p. 80). Imagens servem para

ver o mundo e interpretá-lo. Para Aumont, há ainda um modo estético de se perceber as funções da imagem, pois “ao proporcionar ao seu espectador sensações (*aisthesis*) específicas” (Aumont, 1998, p. 80), a imagem, com suas particularidades, com os seus instrumentos plásticos, é um meio de comunicação que solicita fruição estética, pois estimula no espectador um tipo de expectativa específico e diverso daquele que uma mensagem verbal estimula. A pesquisadora Martine Joly, no seu livro *Introdução à análise da imagem*, dedica um tópico à associação entre a função referencial e a função estética da imagem, com base no que sustenta Aumont e articulando os dois modos, no que ela considera ser uma imagem intercessão (Joly, 1994, p. 62).

O corpo-imagem fora da normalidade é uma imagem intercessão. Desfigurado, carrega consigo todos os significados da fotografia que procura expressar um facto noticiado, mas carrega ainda a metáfora da máscara que a imprensa coloca nos seus retratados, com a sua estética própria.

DA DESFIGURAÇÃO AO GROTESCO

A fenomenologia percebe como estética uma complexa relação entre percepção e experiência. O espectador, quando vê uma imagem desfigurada, tem uma experiência transmitida pela imagem, onde o seu olhar recebe um conjunto de significados que vão participar dessa experiência. Existem valores culturais no desfigurado que participam da fruição estética que ele proporciona. Olhos arregalados, nariz disforme, boca aberta. Aliás, a boca, aquela que morde, única estrutura violenta da face, escancarada é sinal de falta de controlo e todo o resto, fora da normalidade, contraria a nossa noção de proporção e de harmonia. Distorcida, a expressão humana perde o equilíbrio, a normalidade, e adentra o campo estético do grotesco. Helmut Jacobs (2014), ao analisar parte da obra do pintor Francisco de La Goya, diz que tudo aquilo que é estranho, deformado, ridículo, fora do regular e do normal, implica o grotesco.

Mikhail Bakhtin diz que o corpo grotesco ultrapassa o próprio corpo, desloca-o num mundo não-corporal. O rosto grotesco, assim como o corpo, está em movimento, não está pronto nem acabado. Para ele, a boca é o centro do rosto grotesco, pois ela é “um abismo corporal escancarado e devorador” (Bakhtin, 1987, p. 277).

É certo que o estilo grotesco faz parte do imaginário humano há muito tempo e foi imortalizado por meio da pintura de forma muito eficiente. Caravaggio e os seus rostos devoradores. Goya e os seus deformados. Munch e o grito. Bosch com as suas caricaturais, obscuras e dantescas personagens... Para Albertino Gonçalves (2002), o corpo grotesco apresenta-se como a antítese do cânone clássico.

Na pintura do renascimento e do classicismo, os corpos estampam-se como individualidades criteriosamente recortadas do fundo social e natural envolvente. Ora inactivos, ora consagrados a lides nobres, tornam-se cativos, em pose impávida sob ângulo fixo, da lisura bidimensional da tela. (...). Harmónicas, as personagens repousam reificadas em composições banhadas por uma estética da intemporalidade. (Gonçalves, 2002, pp. 126-127)

Em contrapartida, para o autor, nos quadros grotescos, as figuras apresentam-se sem polimento ou censura, com o que há de mais mundano, com partes baixas do corpo representadas, rostos expressivos e animados, parecem querer saltar da tela.

Muito embora Bakhtin faça uma crítica ao pesquisador alemão Heinrich Schneegans, o primeiro a tentar construir uma teoria do grotesco, em 1894, que teria ignorado questões importantes e ambíguas, ele destaca que Schneegans considera a propriedade essencial do grotesco a caricatura de um fenómeno negativo, tocando a monstruosidade, mas com finalidade última ao satírico (Bakhtin, 1987, p. 272). No imaginário grotesco, o corpo é o cerne, o rebaixamento é o movimento e a modalidade da arte é o riso. Tudo no grotesco é risível, nada existe que não tenha sua parte de ridículo. “O riso torna tudo relativo, arbitrário, transitório, efémero, mesquinho, em suma, vulnerável” (Gonçalves, 2002, p. 128). O riso provocado pelo grotesco, quase sempre, é o riso de zombaria, de escárnio. Ri-se do físico, do ridículo, da anormalidade, mas o que causa o riso, extrapola. Ri-se na verdade sobre o carácter, sobre o psicológico, sobre as facetas espirituais que o corpo sem limites enuncia. Uma correlação entre o físico, a personalidade e o espiritual, explicada por Vladímir Propp (Propp, 1992).

Por este motivo, acreditamos que os processos editoriais da desfiguração também passam por critérios de autoridade moral do retratado. Da mesma forma que a pose se constituiu com um valor social, já estabelecido na ordem do simbólico-cultural, o grotesco assim o é também. A pose configura-se na busca de uma identidade do sujeito, na construção de uma imagem que o represente, num estatuto de perfeição, fechada e acabada. O grotesco, ao contrário, revela o que não deveria, reentrâncias, abismos, orifícios, corpo inacabado, exageros.

Se o grotesco exerce grande fascinação sobre um espectador, pois tem função subversiva e causadora de angústia na deformação corporal, associa-se ainda a legitimidade de um espontâneo publicado em veículos internacionais. O “*noema* Isso-foi” (Barthes, 1984, p. 115) é a certeza de que o corpo retratado esteve daquela forma na frente de uma objetiva, e transfere à personagem retratada a responsabilidade de ter o seu próprio corpo desfigurado, ignorando uma escolha posterior, no processo editorial, para justificar a publicação. Essa complexidade é ainda maior se adentrarmos aos universos subjetivos da sociologia do poder, associados às imagens de pessoas da área política. Desta forma, as fotografias do sujeito, em expressões retorcidas criam um discurso do grotesco, voraz e corrosivo, onde o sistema de valores é subvertido, segundo Martins: “avesso à perfeição, à beleza e ao sublime, onde nada se salva” (Martins, 2011, p. 188).

Por outro lado, Gonçalves (2002) diz que a potência grotesca palpita nas veias do social, para sua purga e renovação. Para ele, o extraordinário grotesco coabita e interage no quotidiano como uma manifestação contrária ao poder estabelecido. O absoluto e a perfeição são ilusões estéreis e perigosas, que importa relativizar e retemperar e, para Gonçalves, o discurso do grotesco tem essa função, com os inacabados, mutilados, disformes e incompletos. Assim as categorias dominantes desmoronam-se. Os discursos oficiais perdem força e sentido, na turbulência grotesca. O autor considera que no universo grotesco, “os principais protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos

e exorbitantes” (Gonçalves, 2002, p. 119). Por este motivo, o espontâneo grotesco, no fotojornalismo, é um fenómeno que parece atingir os políticos do mundo inteiro.

Gonçalves retoma a ambivalência de Bakhtin, para falar na força renovadora do grotesco, pois degradar, ligar-se ao baixo corporal é também ligar-se ao que há de mais humano, provocando rupturas e renascimento, ao redimir pela poluição. Gonçalves (2002) atenta para um grotesco cada vez mais presente, seja pela fotografia, pela cirurgia plástica, pelos efeitos ciborgues da tecnologia de ponta utilizada nos amputados, na medicina regenerativa. Para o autor, o grotesco está muito presente na nossa sociedade e parece ser um fenómeno em fase de expansão, quando se observa o cinema, a publicidade, os videojogos, os programas de *reality show* na televisão. Sem dúvida podemos acrescentar o fotojornalismo a tal lista.

Há na fotografia grotesca, publicada nos veículos jornalísticos importantes, de grande divulgação nacional e internacional, uma intenção caricatural e faz-se de um instrumento de informação uma arma do riso que ridiculariza a personalidade fotografada. Será o fotojornalismo uma forma de desautorizar ou de humanizar poderosos que se acham acima dos mortais? A fotografia do grotesco, que transforma o sujeito em caricatura de si mesmo, que provoca a distorção das formas e, portanto, do estabelecido, consegue retirar poder, desautorizar políticos e pessoas influentes? Estar sob a mira da câmara é estar sempre disponível à transformação grotesca?

O estudo do poder, segundo Anthony Giddens (2008, p. 424), é de extrema importância para a Sociologia, pois o poder está presente em todas as relações sociais. Ele conceitua poder como a capacidade que indivíduos ou grupos possuem, de fazer valer os seus próprios interesses, mesmo quando outros se opõem. A imprensa, quando escolhe uma fotografia com uma determinada pose ou com uma não-pose, está de alguma forma, a dar ou retirar poder ao sujeito fotografado, pela figuração de corpo em que ele se encontra. Também ela, a imprensa, ao usar o espontâneo como discurso, como técnica, sendo o espontâneo uma prática, possível a todos os foto-repórteres que tem câmaras capazes (tecnologia-poder), impõe sobre o retratado uma situação de transfiguração. Também o processo de escolha do editor, ao ter um número determinado de fotografias de uma personagem, mas ao escolher a grotesca, exerce um poder sobre o corpo do retratado e sua imagem social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda e qualquer imagem nos média é um resultado de um processo discursivo, que deriva de escolhas de fotógrafos, editores, *designers* que, ao divulgar uma fotografia num jornal, revista ou *site*, escolhem elementos de composição, títulos e legendas que a acompanham, tonalidades, contrastes, fazem cortes. No caso de um sujeito fotografado, escolhem inclusive as suas figurações de corpo, os suas expressões e gestos.

Os processos digitais, com os cartões de memória e as câmaras automáticas, facilitaram e fortaleceram o discurso do espontâneo. O fotojornalismo abandonou o instante decisivo, e sustenta-se em recursos que produzem espontâneos sequenciais, em que

o corpo do sujeito retratado pode ser usado contra ele mesmo. Muitas personagens são assim retratadas. Todos os veículos publicam fotos nesse estilo. É um *modus operandi*. Um sistema simbólico estabelecido (Bourdieu, 1989, p. 16).

Pierre Bourdieu escreveu o quanto é importante descobrir onde o poder se deixa ver menos. Não que ele seja menor. Há tipos de poderes que parecem nem existir ou nem exercer pressão sobre outras coisas. Esse discurso do espontâneo atua com esse tipo de poder. É um poder ignorado. Um poder simbólico, pouco reconhecido, quase invisível, “o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p. 8).

O fotojornalismo finge que não tem o controlo sobre o corpo do outro. Quem trabalha com uma câmara profissional numa cobertura jornalística sabe o quanto a imagem do sujeito está sob seu domínio. O espontâneo atual, então, não é uma realidade mas uma simulação, um discurso que se mantém real, pois existe na teoria sustentado por uma tradição. No entanto, hoje ocorre sem a perícia e o talento do fotógrafo, acontecendo ao invés graças à viabilidade proporcionada pela tecnologia. Diante de todas as possibilidades de divulgação da imagem social do outro, geradas em obturações contínuas, o editor escolhe muitas vezes um gesto não concretizado. O sujeito não parou a sua fala a meio, fez uma cara distorcida e continuou a falar.

Vilém Flusser compara um fotógrafo a um caçador, operando uma arma (câmara) com um gatilho (disparador), cuja intenção é capturar uma imagem. Esta imagem está categorizada em regiões culturais na hora do disparo. O fotógrafo não fotografa processos, como no cinema, onde há movimento e continuidade. O fotógrafo paralisa processos, pois escolhe uma cena, retira a cena do contexto:

para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é um gesto *técnico*, isto é, um gesto que articula conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia não pode haver ingenuidade. (...) Qualquer intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceptualização antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isso. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas. (Flusser, 1998, p. 52)

Assim, quando um foto-repórter congela uma imagem, seja ela uma pose, ou um espontâneo, uma não-pose ou uma desfiguração, sabe bem por que o faz e não depende do fotografado a cena que será congelada. Mas pela dimensão de construção social da realidade, em consonância com a mesma dimensão que recebe o jornalismo, uma foto publicada na imprensa pode gerar subjetividades outras.

Assim, perpetuar uma prática, sob o discurso de um espontâneo que já não se justifica como técnica, é talvez dar uma valoração às imagens grotescas, naturalizando-as como discursos do sujeito fotografado e não como processos discursivos editoriais. A imagem social de um sujeito retratado, caricaturado, associado ao grotesco, ganha um novo sentido no imaginário social. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (1998). *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Barrocas, A. (2014). *Sais de sangue – o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15632>
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Cruz, M. T. (2007). Espaço, média e experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real. *Comunicação e Sociedade*, 12, 23-38. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1094
- Cunha, T. C. (2009). Argumentação e metáfora no discurso político. *Comunicação e Sociedade*, 16, 19-25. doi: 10.17231/comsoc.16(2009).1027
- Duelo de aperto de mão rouba a cena em encontro Trump-Trudeau (2017, 14 de fevereiro). *Veja*. Retirado de <http://veja.abril.com.br/blog/headlines/duelo-de-aperto-de-maos-rouba-a-cena-em-encontro-trump-trudeau/>
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Fabris, A. (2004). A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *ARS*, 7, 51-77. doi: 10.1590/S1678-53202004000400005
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'água.
- Freund, G. (1983). *La fotografia como documento social*. Barcelona: Grafos S.A.
- Giddens, A. (2008). *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gonçalves, A. (2002). O delírio da disformidade. O corpo no imaginário grotesco. *Comunicação e Sociedade*, 4, 117-130. doi: 10.17231/comsoc.4(2002).1286
- Gradim, A. (2007). O que pedem as imagens? *Comunicação e Sociedade*, 12, 189-200. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1104
- Horta, N. B. (2015). *O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica*. Dissertação de mestrado, UNB, Brasília, Portugal. Retirado de http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf
- Hunt, E. (2016, 17 de dezembro). What is fake News? How to spot it and what you can do to stop it. *The Guardian*. Retirado de <https://www.theguardian.com/media/2016/dec/18/what-is-fake-news-pizzagate>
- Jacobs, H. C. (2014). Lo grotesco como programa de la ilustración em el Capricho 4 de Francisco de Goya. *Acta/Artis. Estudios d'Arts Moderns*, 2, 69-95.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Machado, A. (1984). *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense/Funarte.

- Máquina fotográfica Leica vendida por valor recorde (2010, 5 de dezembro). TVI 24. Retirado de <http://www.tviz4.iol.pt/economiamedia-e-tecnologia/fotografia-maquina-fotografica-leica-leilao-dinheiro-agencia-financeira/1215461-2974.html>
- Martins, M. L. (2011). *Crise no Castelo da Cultura*. Coimbra: Grácio Editor.
- Mauad, A. M. (2008). O Jânio que ficou na retina. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Retirado de <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-janio-que-ficou-na-retina>
- Pinto, S. & Martins, M. L. (2017). Lógicas de vinculação na arte. *Comunicação e Sociedade*, 31, 253-269. doi: 10.17231/comsoc.31(2017).2616
- Propp, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.
- Schilder, P. F. (1999). *The image and appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche*. Londres: Routledge.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa, J. P. (1998). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de Jornalismo Impresso*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2002). *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas, à linguagem*. Porto: Universidade do Porto.
- The Guardian (2017, 14 de fevereiro). *Donald Trump's strange handshake style and how Justin Trudeau beat it* [vídeo]. Retirado de <https://www.theguardian.com/us-news/video/2017/feb/14/donald-trumps-strange-handshake-style-and-how-justin-trudeau-beat-it-video-explainer>

WEBGRAFIA

- All world wars. Crimean War Photographs by Rober Fenton, March-June 1855. Retirado de <http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html>.
- Esso. Ano de 1962, Prémio Principal. Retirado de http://www.premioexxonmobil.com.br/site/premio_principal/index.aspx?year=1962
- Magnum Photos. Overview. Retirado de <https://www.magnumphotos.com/about%20magnum/overview/>.
- Magnum Photos. Henri-Cartier Bresson. Retirado de <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>.
- Nikon, History. Chronicles. Vol. 4. Nikon F2. Retirado de <http://imaging.nikon.com/history/chronicle/rhnco4f2-e/index.htm>.
- Phantom. *Phantom Camera Products. Ultrahigh-Speed Cameras*. Retirado de <https://www.phantomhighspeed.com/Products/Ultrahigh-Speed-Cameras>.
- SanDisk. History of the SanDisk Brand. Retirado de <https://www.sandisk.com/about/company/history>.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Alene Lins é estudante de doutoramento no Programa Doutoral em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho e investigadora do CECS-UM. Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, ensina fotografia e teoria da imagem. Trabalhou como jornalista, fotógrafa e repórter de televisão no Brasil. Seus interesses de pesquisa concentram-se nas mudanças na imagem após o processo digital.

E-mail: aleneufrb@gmail.com

Rua Dr. José Vilaça, 75, 6ºAE, São Lázaro – 4705-094 Braga, Portugal

Madalena Oliveira é Professora Associada no Instituto de Ciências Sociais e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. Doutora em Ciências da Comunicação, ensina semiótica, comunicação e línguas, jornalismo e som e jornalismo especializado. Sua pesquisa concentra-se no média rádio como linguagem. É vice-presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom), coordenadora do Grupo de Trabalho de Rádio e Som da Sopcom e presidente da Seção de Pesquisa de Rádio da Ecrea.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais – Universidade do Minho – Campus de Gualtar – 4710-057 Braga, Portugal

Luís António Santos é Professor Associado no Instituto de Ciências Sociais e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. Doutor em Ciências da Comunicação e Diretor Adjunto do Centro de Pesquisa de Comunicação e Sociedade. Ele trabalhou como jornalista por mais de uma década, inclusive como correspondente de Londres para o Diário de Notícias, durante seu tempo na BBC. Seus interesses de pesquisa concentram-se em mudanças no campo do jornalismo, rádio e produção de som. Ele é comentarista e produz regularmente crônicas para a Rádio Renascença.

E-mail: lsantos@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais – Universidade do Minho – Campus de Gualtar – 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 16-08-2017**

* **Aceite: 15-11-2017**

FIGURATIONS OF THE BODY IN THE SNAPSHOT OF DIGITAL PHOTOJOURNALISM: THE NON-POSE AND DISFIGURATION

Alene Lins, Madalena Oliveira & Luís António Santos

ABSTRACT

This article analyses the technological changes that have modified the snapshot in photojournalism. Formerly, snapshot was a result of the technique and expertise of the photographer. Today, due to a kind of “agility” of the cameras, it has become a possible practice for any photo-reporter. Sequential photographs turn the portrayed subject’s body into a pliant element of the editorial process. In figurations that privilege unfulfilled gestures and disfigurements, some images published by the press symbolically alter the social representation of the person portrayed. The study described within this paper also points to the use of an aesthetic of the grotesque, present in the expressions, gestures and posture of the subject photographed and to a discourse of the snapshot as a regime of power exerted by the press.

KEYWORDS

Snapshot in photojournalism; non-pose; social image; aesthetics of the grotesque

RESUMO

Este artigo analisa as alterações tecnológicas que modificaram o espontâneo do fotojornalismo. Antes, o espontâneo era resultado da técnica e perícia do fotógrafo. Atualmente, graças a uma espécie de “agilidade” das câmaras fotográficas, ele tornou-se uma prática possível a qualquer foto-repórter. As fotografias sequenciais tornam o corpo do sujeito retratado um elemento manipulável do processo editorial. Em figurações que privilegiam gestos não concretizados e desfigurações, algumas imagens publicadas na imprensa alteram simbolicamente a representação social do retratado. O estudo apresentado neste artigo também aponta para o uso de uma estética do grotesco presente nas expressões, nos gestos e postura do sujeito fotografado e para um discurso do espontâneo como um regime de poder exercido pela imprensa.

PALAVRAS-CHAVE

Espontâneo no fotojornalismo; não-pose; imagem social; estética do grotesco

FOCUSING ON THE SNAPSHOT

The single photo – the decisive moment or a moment of frozen time – as defended by Erich Salomon in the 1920s and by Henri Cartier-Bresson in the 1950s, gave rise to the use of snapshots in photojournalism (Freund, 1983; Sousa, 2001). This is a tradition of factual genres, which does not accept and form of simulation or staging, and which portrays the subject almost always in action during an ongoing event. At the time when snapshots first began to be used, it was the photographer’s responsibility to master a

series of manual commands and use the sensitivity of his gaze to trigger the shutter at the precise instant to capture a frozen image that conveyed an entire moment (Freund 1983, Machado 1984). However, evolution in photographic technology, which began in the 1970s and became more pronounced in the 2000s, now enables any photographer to shoot in burst mode. As a result, the current conditions underpinning the so-called technique of snapshot photography are more technological than artistic, wherein the social construction of the image of the portrayed subjects is shifted from the moment when the photos are initially taken, to the selection and editing stage.

The fractioned recording of each body movement of the portrayed subject has given rise to a phenomenon that is increasingly used in the editorial strategies of newspapers, magazines and websites: to choose body figurations that lie beyond what we culturally perceive as being *normal*. If “to photograph is to appropriate the thing photographed”, as Susan Sontag (2004, p. 8) once stated, the photographed body becomes an object that may be manipulated in the editorial selection processes used in photojournalism. A photo editor, when choosing a pose, non-pose or a disfigurement of a portrayed person, transforms this figuration into an integral part of the news.

This article focuses on the technological changes that have enabled people’s bodies to be photographed in burst mode. We consider that the growing use of snapshots in the form of non-poses, non-materialised gestures and disfiguration result from the new technical conditions available within the photographic medium. The approach developed in this paper is the result of a literature review, which seeks to interpret the aesthetics of this snapshot in its association with the grotesque style, viewed from the perspective of Bakhtin’s concept: “exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style” (Bakhtin 1987, p. 265).

Through critical analysis of the reviewed literature, we apply the deductive method, in order to understand the historical processes associated to the emergence of the snapshot and demonstrate that it is no longer justified as a technique. The snapshot has, in fact, become a technological practice. Our theoretical path of enquiry, which associates the snapshot to the grotesque style, has been established in dialogue with Anthropology, Psychology, Sociology and Aesthetics, concerning figurations of the body as information – a basic principle of photojournalism.

THE SNAPSHOT IN PHOTOJOURNALISM, FROM TECHNIQUE TO PRACTICE

In the early years of documentary photography – far removed from the naturalization effect of the universe of images described by Anabela Gradim (2007, p. 190) – the pose was a necessity, for technical reasons. However, photojournalistic coverage of two wars helped to clarify the difference between photo-documentalism based on posed images, and a more realistic approach. The respective two wars, whose photographic coverage was subject to the same technological constraints, spawned divergent conceptual results. Photographic coverage of the Crimean War, commissioned in 1855 by the photographer Roger Fenton, resulted in 360 images. The photos include portraits of officers,

landscape shots of the military camp, pictures of the soldiers in moments of rest, on horseback, holding their weapons, but always with very dignified poses¹. Working for the British Crown, Fenton aimed to produce images that would provide encouragement for the soldiers' relatives. With an exposure time that ranged from 10 to 15 seconds per photo, he efficiently staged the photographs, since many seem to depict ongoing actions. The images were published and had a major impact on European society. Six years later, in 1861, Mathew Brady, Alexander Gardner, and Timothy O'Sullivan, while filming the American Civil War, produced the first work of realistic photo-documentalism, with starkly different results. They showed scenes with a line of soldiers' bodies, many of which were mutilated, destroyed houses, situations of horror and violence in the trenches that only war can cause. After comparing these two approaches, photo-documentalism and, subsequently, photojournalism, ultimately rejected the use of posed photographs to report factual situations (Freund, 1983; Sousa, 2002).

Jorge Pedro Sousa talks about the start of photojournalism based on realist genres, which later moved beyond the realm of truth towards a realm of credibility. The very creation of photo-documentalism strengthens the discussion of realism, before theoretical debates concerning point of view, perspective and other forms of manipulation, even prior to editing. But to some extent, photojournalism involves a dimension of social construction of reality, in keeping with the same dimension involved in journalism (Sousa, 1998). The Italian semiologist, Umberto Eco, in *La Guerre du Faux*, analysed the civilizational importance of the responsibility to produce a collection of historical images, which constitute part of the visual memory of our epoch. He cites a series of famous images, including that of the martyred Che Guevara, laid out on a stretcher in an army barracks, or the murdered militiaman photographed by Robert Capa, or the Vietnamese man photographed shortly before his execution. Umberto Eco says that "each of these images" – which summarize the vicissitudes of humanity after the invention of photography – "has become a myth and has condensed a series of discourses. It has overcome the unique circumstances that produced it ... and expresses concepts" (Eco, 1985, p. 212). The author continues, recognizing that each of these pictures "is unique, but at the same time refers back to other images that preceded it or followed it, by imitation" (Eco, 1985, pp. 212-213). Eco says that in modern civilization, in which we are accustomed to think in terms of images, such photos function as a reference, regardless of whether or not they constituted a simulation, i.e. were posed or staged. It's irrelevant whether or not they were taken by a professional photographer, who calculated the moment, light and composition. From the moment when a photograph with this imaginative force is published, and by virtue of the fact that it represents photojournalism, the Italian semiologist says that its "communicative march began: once again the political and the private have been crossed by the plots of the symbolic dimension, which, as always, proved that it is a producer of reality" (1985, p. 213).

Photographs began to be used in journalistic publications – in magazines and monthly periodicals – from 1885 onwards. In the opinion of Jorge Pedro Sousa, the

¹ Retrieved from <http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html>

publications that favoured photography marked a conceptual change at this time, since the set of images ceased to hold secondary importance, solely used to illustrate the accompanying texts, and instead become an informational category in their own right: photojournalism, information provided via photography, a vehicle of observation, analysis and interpretation (Sousa, 2002).

The pose, as one figuration of photojournalism, was widely used, paradoxically even to give the impression of something that hadn't been staged, because the characters might not seem to have noticed the camera, but remained still to ensure a good image. Portrait photography was already one of the most widely published photographic genres (Freund, 1983). In its various genres, press photography disseminated portraits of both single characters and collective portraits, where new cultures could be seen:

the introduction of photography in the press is a phenomenon of fundamental importance. It changed the view of the working masses. Up until that point, the common man could only see the events around him, in his street, in his village. Photography opened a window on the world. The faces of the public characters, the events occurring across the country and abroad, became familiar. As one widens one vision, the world becomes smaller. (Freund, 1983, p. 96)

At first, because of technical impossibilities, involving large and heavy equipment, *flashes* that burst into flame and smelled of sulphur, photojournalism attracted professionals primarily by virtue of their physical characteristics, rather than their technical-sensorial skills. It was only in the 1920s, with the fast-paced cultural, social and scientific changes that were taking place in Germany, associated with the invention of smaller cameras, a new generation of photographers came onto the scene, whose concept of authorial work enabled technical and aesthetic development in the field of photojournalism. The photographers of this period, in stark contrast with their predecessors, had been educated how to behave, how to dress, and could speak various languages. It was this environment that spawned *doktor* Erich Salomon, a lawyer who spent five years working as a photo-reporter (1928-1933).

Salomon initially used a small, compact Ermanox camera, with a fast lens, which allowed him to shoot indoors without a flash. He then began shooting with an even lighter Leica camera, with interchangeable lenses and film rolls with 36 shots, which gave him greater autonomy. His work stood out from his colleagues, by virtue of this equipment, complemented by his extraordinary skill as a photographer. Salomon produced pictures of influential people in unusual situations, without them noting the presence of the camera. He thereby created a unique shooting style, mainly portraying influential people. The style adopted by Salomon became known as *candid photography* and engendered other genres, to the point of constituting a specific discourse of photojournalism – a snapshot which captures a spontaneous moment, an intrinsic relationship between interrupting the pose of the subject and highlighting the realism of the event, thereby reinforcing the character of a photograph that aims to convey the truth (Freund, 1983; Sousa, 2002).

This was the beginning of modern photojournalism, in which the information conveyed is more important than the image's technical quality. Salomon's photographs were published in leading Western newspapers and he was, in fact, the first person to use the term "unique photo" in press photography (Freund 1983, p. 105).

Later, in 1952, the French photographer Henri Cartier-Bresson published the book *Images a la Sauvette*, published in English under the title *The decisive moment*, featuring images of moments when something important happens, thereby reinforcing the idea of the unique photo. Cartier-Bresson was one of the partners of the agency Magnum Photos, created in 1947, in a collaborative system involving many talented photographers, whose initial goal was to produce auteur photographs, in journalistic and documentalist missions around the world². His book conceptualised the "decisive moment" as the capacity to record a unique moment, when the photographer manages to concentrate the entire meaning of a fact into a single image. The unique moment can thus be an action, a gesture, an expression of the photographed subject, and may also be a combination of elements in the background, which, without eclipsing the main motif, help us to understand the key issues at stake in the event (Sousa, 2002). Over the course of his professional career, Cartier-Bresson published his photos in prestigious journalistic outlets, held several exhibitions and won an extraordinary number of awards. He was, admittedly, one of the masters of the spontaneous snapshot³.

Salomon and Bresson, through the results of their photographs, their prestige and historical recognition as talented professionals, and by sustaining their practices on the photographic technique which they had mastered, reinforced the discourse of non-posed press photographs. Salomon and Bresson had complete control over the camera's mechanics and optics, the effects of light, complemented by the sensitivity of their gaze. For these reasons they constitute the two strongest contributions to the genres of spontaneous snapshots within photojournalism. But both demonstrated that mastering analogue technology required expertise.

The *operator*, i.e. the person who operates the camera, according to Barthes (1984), needed to coordinate many tasks during the era of completely manually controlled photographic equipment. The operator had to make calculations to quantify the amount of available light, and the speed / time that the film should be exposed to this light, observe the depth of field on the basis of the aperture used and the distance from the object, choose the best position and angle to frame the shot, select the composition, wait for the best moment on the camera's viewfinder, operate the focus ring, adjusting it as the subject moved, and finally press the shutter release button⁴. If it was necessary to produce a sequence of photos, the photographer using an analogue camera needed to manually advance the film before being able to take a new shot. It was impossible to take dozens

² Retrieved from <https://www.magnumphotos.com/about%20magnum/overview/>

³ Retrieved from <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

⁴ Empirical observations conducted by the researcher, who worked for 10 years as a photographer in the analogue period, first using a Nikon FM10 and Pentax K1000, with manual control, then s Canon EOS 50, with an electronic motor drive (1992 to 2002).

of photos per second. A highly skilled photographer might be able to achieve two or three fps (photos per second). In the press context, the photo-reporter also needed to have a power of synthesis of the event, to the point of producing few images that would generate meaning for the event.

Bresson and Salomon demonstrated that journalistic photographs are artefacts of personal, social, cultural, ideological and technological genesis, since each photo-reporter has a unique capacity, perception, aesthetic sense, professionalism, ethical standards, together with skills in handling the technology (Sousa, 1998). Framing the composition involves a process of choices, in terms of lenses, framing or point of view, and everything interferes with the outcome. In addition to this stage of production, publication of press photographs also involves another professional – the photo editor – who chooses which image will be published and its prominence in the publication as a whole.

The discourse of the snapshot underpinned the genres of factual photography, of coverage *in loco*, an editorial space in which the pose and the staged image were reviled. Genres such as *spot news*, *general news*, *features*, *sport*, among others, all embody characteristics of the snapshot image (photos of the precise moment in time when the facts happened), and are grounded in the spontaneous reaction (i.e. without any simulation, or staging). A personality, whether a politician, artist, or athlete, in factual photography, is almost always portrayed via a figuration that expresses an action in progress, without evident elaboration (Sousa, 1998; 2002).

While the discourse of the spontaneous snapshot image was progressively strengthened, technological changes related to press photography began to occur, although relatively slowly. In 1958, six years after publication of Henri Cartier-Bresson's book, *The decisive moment*, Leica launched an experimental camera with an electric motor – the MP2 – whose first batch only included 12 units, followed by a further 15 units in 1959. These were the first cameras released into the market which didn't require the film to be advanced by hand. Instead the new cameras advanced the film automatically, after each shot. These cameras were never manufactured on a large scale⁵. They were so revolutionary that they have great historical value and therefore, also high market value for collectors. In 2010, one of these units was sold in an auction for €402.000 (Máquina fotográfica Leica vendida por valor recorde, 2010).

In the 1960s, other brands also launched motors that could advance and rewind the film. They were external motors that were coupled to the camera. Cameras with an integrated *motor drive* were key innovations in the 1970s. One of the most important was the Nikon F line, which could shoot at seven fps⁶. The motor drive speeded up the process, saving the photographer's time to make adjustments. During this period there began to be a significant change in snapshot photography, since it became possible to take 36 photos of a subject, in burst mode, in a few seconds. Professional photographers used to use film rolls with more frames, in an artisanal system, although at a very limited

⁵ This information can be confirmed in Leica's website, available at LeicaPhilia.com

⁶ Retrieved from <http://imaging.nikon.com/history/chronicle/rhnc04f2-e/index.htm>

scale. There was also a process to speed up the replacement of each roll of film, in which the film was fully rewound thereby ensuring that the film was protected from the light. In addition, there was manual insertion of another roll of film into the camera, which took a few minutes. The professional photographer, knowing this, used film with some care, so as not to run the risk of running out of frames at an important moment of coverage⁷.

The 1990s brought changes to the means of production, storage and dissemination of photographs, and this reality also altered the techniques of snapshot photography. In 1992, the Silicon Valley-based company, SanDisc, began research, in a consortium with Canon, Kodak and other photographic equipment manufacturers and in 1994 launched the first compact flash card. In 1997, the digital technology of sensors and memory cards became popular, with SanDisc producing 1 million cards that year⁸. As a result, by the early 2000s, digital cameras were perfected at lower and more affordable costs. According to Sílvia Pinto and Moisés de Lemos Martins, for this reason “in the contemporary era, photographs have become the visual experience, *par excellence*” (2017, p. 262).

A compact flash card makes it possible to take 100, 200 or more high-quality photos of a single event, for viewing and print purposes. As a result, the final barrier of manual processes was overcome. Digital cameras also enable continuous records of the shutter speed, since they have auto focus and automatic aperture settings. A photographer merely needs to continually accompany a person who is speaking and gesturing, and several photographs will be taken in a sequence. In view of the above, it is obvious that taking a snapshot no longer depends on the photographer’s skill. But it nonetheless remains a discourse used by photojournalism, especially when a subject has his photo published, whose body figuration has meanings that lie beyond the field of normality of what we culturally associate with the social image of the portrait image.

THE UNFULFILLED GESTURE, THE NON-POSE AND DISFIGUREMENT

The snapshot is a form of photography in which shots are taken without any prior warning, and thereby arbitrarily freezes a moment in time. The snapshot thereby generates a figuration of the body for which the photographed person doesn’t seem to have been previously prepared, where, apparently, there was no staging. There was no specific attitude of the subject directly associated to his or her figuration, prior to taking the photograph. The snapshot is a frozen image of a natural gesture, of a spontaneous expression. A snapshot is always based on the idea of a non-pose, a form of communication that is equally efficient as, or more efficient than, the posed image, when one thinks about decoding the message, in terms of the cultural association linked to the posed image. After all, if it isn’t a posed image, if it’s more natural, if there was no staging, one enters the mythical domain of reality – the photographic symbolic image. In the absence of a posed image we presume that the subject can be seen without a mask.

⁷ The first author acted as freelancer photojournalist between 1992 and 2002, covering events for some small media companies. Observations are mentioned from that period.

⁸ Retrieved from <https://www.sandisk.com/about/company/history>

In photo journalistic coverage of interviews it is very common to see a subject in a situation of a non-pose, because this is a constant result when a person is photographed while speaking and gesticulating. He or she is unable to control his or her gestures or expressions, since speech requires the use of face muscles and the lines of expression of the face accompany the spoken words. At very high speeds and in burst mode, the shutter will register every expression and gesture, absence and presence, that not even the human eye can perceive in detail, thus contributing to a kind of “optical virtualization” – an expression that Maria Teresa Cruz borrows from Friedrich Kittler in a passage from an article in which he refers to modern technical images (Cruz, 2007, p. 30).

Even in the case of analogue photography, the camera made it possible to see what the eye couldn't see, such as the four legs of a horse “suspended” in the air, in a synchronous moment, which Eadweard Muybridge's experiments revealed in 1887 (Machado, 1984, p. 50). Muybridge used 12 cameras, with the shutter releases operating sequentially, using the chronophotography technique (Fabris, 2004). He left behind a collection of over 20,000 images, including his studies of horses and male and female nudes, only capturing bodies in motion. His works, showing that which the eye can't see, relating time and movement, inspired studies by Rodin and Degas, among other artists, and gave rise to the term “snapshot” in photography, according to Fabris (2004). Several years later, chronophotography enabled Walter Benjamin to theorize about the optical unconscious and how to see, through photography, what we can't perceive with the naked eye, allowing us to make new discoveries, giving us a new notion of the world and entering into fields of the imaginary.

We perceive, in general, the movement of a walking man, even in broad strokes, but notice nothing of his attitude during the exact split second in which he takes a step. The photograph succeeds in showing this attitude through its auxiliary resources: slow motion, magnification. Only the photograph reveals this optical unconscious, just as only psychoanalysis reveals the irrational one. (Benjamin, 1987, p. 94)

Today there are cameras that can take images at 10, 20, 25 thousand fps *fps*⁹, which frame by frame can reveal the flight of a hummingbird or the spreading of a drop of rain when it falls to the ground. But it is sufficient to watch a sequence of images recorded at 60 fps for our eye to perceive several movements that were imperceptible without the camera. As a result, the optical unconscious is increasingly being revealed.

In photojournalism, when personalities are accompanied by several cameras, operated by experienced photographers, during a speech, the sequential shots will present several images of unfulfilled gestures. Barthes considered that these unfulfilled gestures recorded in the photograph represent something singular. He wrote: “what founds the nature of Photography is the pose” (Barthes, 1984, p. 117). For Barthes, the physical duration of a pose is irrelevant, since the pose isn't an attitude of the target, it isn't that the

⁹ Retrieved from <https://www.phantomhighspeed.com/Products/Ultrahigh-Speed-Cameras>

subject stops and places himself in a certain position, but instead the fact that he has been photographed, his image is paralyzed in time, there is freezing of the photographed subject, regardless of whether or not it was intentional. For the semiologist, the entire photographed subject is assuming a pose, because the photograph captures a movement and freezes it. Even if in fact the subject hasn't held such a position over time, or attempted to construe any meaning with the position, his photograph, in that position, will nonetheless generate meaning: a pose is implicitly produced whenever we take a photograph.

An example of an unfulfilled gesture, a result of the optical unconscious, was published in 1961, and affected the political life of the President of Brazil at that time, Jânio Quadros. After a stampede followed by a tumult, he turned to see what was happening behind him, and was photographed with an unusual body position: his legs were strangely twisted, in the image they appear to be moving in opposite directions (Figure 1). The photo was published in the *Jornal do Brasil* newspaper with the provocative title, "Which way forward?" The image won the Esso prize in the Photography category in 1962¹⁰. According to the historian Ana Maria Mauad (2008), Jânio was forever associated with this figuration, enmeshed in his own legs, in an imbalance that suggests an imminent fall. For the author, the image demonstrated a physical ambiguity that also marked Jânio's political life, and epitomised a unique moment in the country's history. Jânio Quadros resigned a few months later. In an interview with Mauad, Erno Schneider, who took the photograph, said that it was a unique photograph, a flagrant image (Mauad, 2008).

The photograph of Jânio Quadros portrays a moment in which a human being can't stand up for a long period of time, because it is an involuntary movement, a pure reflex that happens in a fraction of a second. As an image, that by nature has multiple meanings, it is certain that a photograph inspires countless interpretations, but the figurations of the body and face in Western culture, regardless of the fact to which they are associated, have their own intrinsic meanings. The meanings conveyed by the body, in certain news items, suggest values that are very different from the news value of the fact itself, and the news associated with the image of Jânio is one example. This was a meeting between the President of Brazil and the President of Argentina, Arturo Frondizi. The associated news story wasn't the fact that Jânio was scared by the tumult caused by the stampede, because this was only subsequently revealed by the photographer when he spoke to the historian. But the image of Jânio, in that abnormal situation, was transformed into a photographic fact, and it was still the figuration of his body that was immortalized in the political history of this former President. The automatic mechanism that captured the optical unconscious of a moving body was responsible for the photograph. This image, however, was perceived by the Brazilian population as his pose – slanted – in the sense defended by Barthes.

¹⁰ Retrieved from http://www.premioexxonmobil.com.br/site/premio_principal/index.aspx?year=1962



Figura 1: Which is the way? (in the photo, Jânio Quadros), Erno Schneider, 1961

Giddens contextualizes a set of research studies with different populations and their facial expressions, postures and gestures, and states that “as occurs with facial expressions, body posture and gestures are constantly used to complement verbal expressions and also convey meaning without anything being said” (Giddens, 2008, p. 85). Thus, we can conclude that a non-pose is also easily recognizable. As an image, it transmits different meanings even though there no words are said to express such meanings. Twisted legs, inelegant postures are inevitably associated to the idea of imbalance. If from the perspective of the experience of our own bodies we relate to the experience of someone else’s body, we know that if someone’s legs are twisted they won’t be able to stand up for long. As a myth-image of photojournalism, after its publication in the *Jornal do Brasil* newspaper, this photograph of Jânio began its communicative march (Eco, 1985, p. 212), since this figuration left a permanent mark on the history of the politician.

Another example of a controversial photograph, in which an unfulfilled gesture became a fact, involved US President Donald Trump and Canadian Prime Minister Justin Trudeau (Figure 2). Soon after Trump’s inauguration, on February 13, 2017, their first official meeting took place. In one of the photographs, Trudeau seemed to hesitate before shaking Trump’s hand. The news of the first official meeting between the two chiefs of nations was reduced by some tabloids to the meaning of the Canadian Prime Minister’s reticent expression. The image was relentlessly recirculated, and became a meme¹¹. Repercussion of this scene in social networks became a news item in mass circulation

¹¹ *Meme*, from Greek: imitation; a term used in biology to categorise replication; a term used when there is excessive collective and parody-based recirculation of (fixed or moving) images and texts, by users of social networks via the internet and via smartphones (Horta, 2015).

magazines such as *Visão* in Portugal and *Veja* in Brazil and also in television news. But it is possible to see in the video available in the site of *The Guardian* (2017, 14th February) that Trudeau hadn't actually seen Trump's extended hand. He was looking at the photographers, while the US President held out his hand for a few seconds. Trudeau made a facial expression that seemed to express doubt, but it was actually directed at the photographers, as if he wondered whether they were ready to take the official photograph. This asymmetry in the movements of the two politicians generated a fake news item, a type of news that today is acknowledged as something that is composed and manipulated in order to resemble credible journalism and thereby attracts the highest public attention (Hunt, 2016). To a large extent, fake news items are largely fuelled by misinterpreted images. As Tito Cardoso e Cunha points out, political action today exists "essentially via the word, by discourse" (2009, p. 19), unfulfilled gestures and figurations generated by them and captured by a camera have an increasing impact on the perception of politicians' performances.



Figure 2: "American President Donald Trump receives Canadian Prime-minister Justin Troudeau, in the White House Oval Hall (Saul Loeb/AFP)"

Source: Duelo de aperto de mão rouba a cena em encontro Trump-Trudeau, 2017; <http://veja.abril.com.br/blog/headlines/duelo-de-aperto-de-maos-rouba-a-cena-em-encontro-trump-trudeau/>

The reader of any news media outlet, interprets, analyses, evaluates and judges, not only the text of the news item, but also its accompanying photograph, the expressions and figurations and thereby construes meanings concerning the personality of the person who is portrayed therein. Thus, for the purposes of this article, we will consider that all and any body figurations, whether posed or non-posed may have meaning for the reader, since the portrayed subject was there in the scene and generated some meaning with his or her body.

It is important to differentiate the non-pose into two categories: the standard non-pose and disfigurement. Shots taken without any warning constitute the antithesis of the posed image. Whereas the pose may be associated to power and status, due to the weight of cultural meaning associated to painting and photography catalogues, rooted in the habit of portraying powerful figures from the aristocracy and bourgeoisie (Barrocas, 2014), the non-pose, on the contrary, can undermine the social image of the person in question.

Arlindo Machado concludes that “nobody likes to be surprised by a snapshot, because the image it reveals to us always betrays the idea that we have about ourselves and that we want to pass on to others” (Machado, 1984, p. 51). A direct descendant of the aristocratic pictorial tradition, which is also an ideological remnant, the posed image isn’t always “compatible with the democratic facilities of the photographic camera: instead it imposes a certain sublimation of the motif and a kind of ‘natural selection’ of the referents” (Machado, 1984, p. 58). Snapshots offer no guarantee that we will look good in the picture and this also makes us uneasy. This can be observed when we are in a group and one person decides to take a photo to record the moment. People inevitably adjust their posture, tidy their hair, straighten their clothes, change their expressions, and smile at the camera, because the snapshot is a record of the moment, but isn’t necessarily a non-pose. A snapshot isn’t always a spontaneous image. Barthes notes that whenever we feel we are looking at a lens, everything changes. “I constitute myself in the process of ‘posing,’ I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image” (Barthes, 1984, p. 22).

The discomfort of striking a pose is considerable, but far worse is the mental discomfort of anticipating a distorted image, that differs from the public image that we want to convey to others and immortalize. There is a psychological and anthropological relationship between our body and the body image that we want to disseminate to others. In 1935, the Austrian psychiatrist, Paul Ferdinand Schilder, published the book *The image and appearance of the human body*, in which he presented the concept of the *body-image*. For Schilder, “the image of the human body means the picture of our own body which we form in our mind, that is to say the way in which the body appears to ourselves” (Schilder, 1999, p. 11). The body-image is intra and inter-personally related with the individual’s emotions and feelings – with himself, with others and with his environment, with the use of garments and objects of adornment. Schilder suggests that the experience of our own body image and the experience of the bodies of others are closely intertwined.

According to Machado (1984), when we face a camera there is no reality that remains intact, because everything changes, arranges itself and competes for the ideal order of the monument (image). There are even those who, blessed by nature, can always be photographed in an interesting manner. This so-called quality of being *photogenic*, has no plausible explanation, because there are certain individuals who have little facial symmetry, but always look good in photographs. The world has witnessed the birth of a new profession – the photographic model – in which trained people are able to move around spaces with such elegance that “at any moment, or at any angle that the camera

captures them, they always provide an idealised and classical image, but never the elastic and disdainful posture of someone who is surprised by a sudden snapshot” (Machado 1984, p. 52). But not everyone is photogenic. And many people are exposed to a camera for a considerable amount of time, such as personalities at public events where there is photo-journalistic coverage. How can someone control their face and body for so long?

The sudden snapshots taken by photo-reporters often also reveal deformed bodies and faces. These photos are sometimes chosen by a newspaper editor and published. A frozen image of a deformed body or face, regardless of the associated news value, when it is used to illustrate a fact, will inevitably generate other meanings.

Describing the ways that we understand the functions of the image, the French theorist Jacques Aumont spoke in an epistemic, very specific manner about how we establish a relationship between a person and the world, whose residual value, a value of an identical copy, extends the informational or referential function (Aumont, 1998, p. 80). Images serve to see the world and interpret it. In Aumont’s opinion, there is still an aesthetic way to perceive the functions of the image, “by providing its viewer with specific sensations (aisth sis)” (Aumont, 1998, p. 80). The image, with its specific characteristics, with its plastic instruments, is a communication medium that solicits aesthetic enjoyment, since it stimulates a type of expectation in the spectator that is specific and different from the expectation that is stimulated by a verbal message. The researcher Martine Joly, in her book *Introdu o   an lise da imagem* (Introduction to Image Analysis), devotes a topic to the association between the image’s referential function and aesthetic function, based on Aumont’s ideas and articulating the two modes, in what she considers to be an intercession image (Joly, 1994, p. 62).

The non-standard body-image is an example of an intercession image. Disfigured, it carries with it all the meanings of the photograph that aims to express a newsworthy fact, but also embodies the metaphor of the mask that the press places on the people that it portrays, with its own specific aesthetic.

FROM DISFIGUREMENT TO THE GROTESQUE

Phenomenology considers that the aesthetic corresponds to a complex relationship between perception and experience. The spectator, when viewing a disfigured image, has an experience transmitted by the image, wherein his gaze receives a set of meanings that will draw from that experience. There are cultural values in the image of the disfigured that partake from the aesthetic fruition it provides. Wide-open eyes, a misshapen nose, an open mouth. In fact, the mouth – the part of the body that bites, the only violent structure in the face – when seen wide open is a sign of lack of control, and the other parts of the body, in an abnormal position, counter our notion of proportion and harmony. When distorted, human expression loses its balance, normality, and enters the aesthetic field of the grotesque. Helmut Jacobs (2014), analysing part of the work of the painter Francisco de La Goya, remarks that everything that is strange, deformed, ridiculous, irregular and abnormal, implies the grotesque.

Mikhail Bakhtin says that the grotesque body goes beyond the body itself, displaces it into a non-corporal world. The grotesque face, like the body, is in motion, it is neither prepared, nor complete. Bakhtin considers that the mouth is the centre of the grotesque face, as “an open and devouring bodily abyss” (Bakhtin, 1987, p. 277).

It is true that the grotesque style has formed part of the human imagination since time immemorial and has been efficiently immortalized in painting: Caravaggio and his devouring faces; Goya and his deformed figures; Munch and the scream; Bosch with his obscure, caricatured and dantesque characters ... Albertino Gonçalves (2002) considers that the grotesque body is the antithesis of the classic canon.

In the paintings of the renaissance and classicism, bodies appear as individualities that are carefully detached from their surrounding social and natural background. Either inactive, or pursuing noble deeds, they become captive within the two-dimensional smoothness of the canvas - in an impassive pose, viewed at a fixed angle (...). the characters are harmoniously reified in compositions bathed by an aesthetics of timelessness. (Gonçalves, 2002, pp. 126-127)

By contrast, the author considers that in paintings of the grotesque, the figures appear without any polishing or censorship, with mundane elements, revealing the lower parts of the body, and expressive and animated faces that seem to want to leap out from the canvas.

Although Bakhtin criticizes the German researcher Heinrich Schneegans - the first person to attempt to construct a theory of the grotesque in 1894 - because he says that he ignored important and ambiguous questions, he nonetheless notes that Schneegans considers that the essential property of the grotesque is a caricature of a negative phenomenon, close to monstrosity, but whose ultimate purpose is satire (Bakhtin, 1987, p. 272). In images of the grotesque, the body stands at the centre, lowering its movement and the artistic modality is one of laughter. Everything in the grotesque is risible, includes a ridiculous dimension. “Laughter renders everything relative, arbitrary, transient, ephemeral, petty, in short, vulnerable” (Gonçalves, 2002, p. 128). The laughter provoked by the grotesque, is almost always a laughter of mockery, of derision. We laugh at the physical, the ridiculous, the abnormal, but that which causes this laughter, is extrapolated. We actually laugh about the character, the psychological, the spiritual dimensions revealed by the unconstrained body. A correlation between the physical realm, the personality and the spiritual dimension, as explained by Vladimir Propp (Propp, 1992).

For this reason, we believe that editorial processes associated to selecting disfigured images also involve criteria of the moral authority of the person portrayed in the image. In the same manner that the pose incorporates a social value, pre-established in the symbolic-cultural order, this is also true of the grotesque. The pose is configured in the search for an identity of the subject, in the construction of an image that represents the subject, in a rounded and finished state of perfection. By contrast, the grotesque shows that which shouldn't be revealed – recesses, abysses, orifices, an unfinished body, exaggerated gestures.

The grotesque exerts tremendous fascination for the spectator, since it has a subversive function and causes anguish due to the deformation of the body. It is also associated with the legitimacy of a snapshot published in international media outlets. The “*noema This-was*” (Barthes, 1984, p. 115) is the certainty that the portrayed body appeared in that manner in front of a lens, transferring to the portrayed person the responsibility for positioning his body in a disfigured manner, and ignoring the choice made in the editorial process, to justify publication of the image. This complexity is even greater if we consider the subjective universes of the sociology of power, associated with the images of persons from the political sphere. In this manner, photographs of the subject, revealing twisted expressions, create a grotesque, voracious and corrosive discourse that subverts the value system, which according to Martins is: “averse to perfection, beauty and sublime, wherein nothing can be salvaged” (Martins, 2011, p. 188).

On the other hand, Gonçalves (2002) suggests that the grotesque power pulsates within the veins of the social universe, in order to purge and renew society. In his opinion, the extraordinary grotesque image cohabits and interacts in daily life as a manifestation that stands contrary to established power. Absoluteness and perfection are sterile and dangerous illusions, which must be relativized and tempered, and Gonçalves considers that the discourse of the grotesque assumes this function, by showing unfinished, mutilated, distorted and incomplete subjects. In this manner the dominant categories fall apart. Official speeches lose strength and meaning in the turmoil of the grotesque. Gonçalves considers that in the grotesque universe, “the main protagonists tend to be hyperbolic and exorbitant collective subjects” (Gonçalves, 2002, p. 119). For this reason, the use of the grotesque snapshot in photojournalism is a phenomenon that seems to affect politicians all over the world.

Gonçalves uses Bakhtin’s ambivalence to talk about the renewing force of the grotesque, since the process of degrading, connected to the lower parts of the body, is also a means of connecting with that which is most human, causing ruptures and rebirth, redeeming via pollution. Gonçalves (2002) notes that the grotesque is increasingly present in society - whether in terms of photography, plastic surgery, or the cyborg-style effects of cutting-edge technology used in amputees, in regenerative medicine. In his opinion, the grotesque is highly present in modern society and seems to be a growing phenomenon, if one looks at the cinema, advertising, video games, and reality TV programmes. No doubt we can add photojournalism to this list.

The grotesque photographic images published in leading national and international media outlets, involve an intention to create caricatures and transform a news-based instrument into a weapon of laughter that ridicules the person photographed. Is photojournalism a form of disowning or humanizing powerful people who stand above ordinary mortals? Does the photograph of the grotesque – that transforms the subject into a caricature of itself, which causes distortion of forms and, therefore, of the established order – a means of withdrawing power, by undermining the authority of politicians and influential people? Does being under the watchful eye of the camera mean that the subject is always susceptible to grotesque transformation?

According to Anthony Giddens (2008, p. 424), the study of power is of utmost importance for Sociology, since power exists in all social relations. He conceives power as the capacity held by individuals or groups to assert their own interests, even when others oppose them. The press, by choosing a photograph with a certain pose or with a non-pose, to a certain extent is giving or removing power to/from the photographed subject, by virtue of the figuration of body in the respective image. The press by using the snapshot as a discourse, as a technique, wherein any photo-reporter with suitable cameras (technology-power) can take snapshots, imposes a situation of transfiguration on the portrayed subject. The editor's process of choice, when he chooses the grotesque image from a range of photographs, exerts power over the body of the portrayed person and his social image.

FINAL CONSIDERATIONS

Any and all media images result from a discursive process, that derives from the choices made by photographers, editors, designers who, when publishing a photograph in a newspaper, magazine or website, choose specific elements of composition, titles, accompanying captions, tonalities, contrasts, cuts. In the case of a photographed person, they can also choose the person's body figuration, expression and gesture.

Digital processes – with memory cards and automatic cameras - have facilitated and strengthened the discourse of the snapshot. Photojournalism has abandoned the “decisive instant”, and now relies on technical resource that produce a sequence of snapshots, in burst mode, in which the body of the portrayed subject can be used against him. Many people are portrayed in this manner. All media outlets post photos in this style. It is a *modus operandi*. An established symbolic system (Bourdieu, 1989, p. 16).

Pierre Bourdieu wrote how important it is to discover the places where power is less visible, although this doesn't mean that it is minor. There are types of power that seem to neither exist nor place pressure on other things. The discourse of the snapshot harbours this kind of power. It is an ignored power. A symbolic power, relatively unrecognized, almost invisible, “which can only be exercised with the complicity of those who do not want to know that they are subject to it or even that they exercise it” (Bourdieu, 1989, p. 8).

Photojournalism pretends it has no control over the body of another person. But those who work with a professional camera while covering news events know how much the subject's image lie under their control. The snapshot, as used today, is not a reality but a simulation, a discourse that remains real, since it exists in theory, supported by a tradition. However, most snapshots are now taken without the skill and talent of a photographer, and are primarily made viable by modern technology. Before all the possibilities of spreading social images of other people, generated via cameras operating in burst mode, the editor often chooses an unfulfilled gesture. In reality, the subject didn't stop his speech half-way through, make a distorted face and then continue.

Vilém Flusser compares a photographer to a hunter, operating a weapon (the camera) with a trigger (the shutter release), whose intention is to capture an image. This

image is categorized into cultural regions at the time of shooting. The photographer doesn't film processes, as in the cinema, where there is movement and continuity. Instead the photographer freezes processes because he chooses a single moment, he removes the scene from its context:

in order to take a photograph, the photographer, first and foremost, needs to conceive his aesthetic, political, etc., intention, because he needs to know what he is doing when manipulating the camera's outputs. The manipulation of the apparatus is a technical gesture, i.e. a gesture that articulates concepts, prior to being able to translate it into images. In photography there can be no ingenuity. (...) Any aesthetic, political or epistemological intention must, necessarily, go through the sieve of conceptualization, before producing an image. The device has been programmed for this. Photographs are images of concepts, they are concepts translated into scenes. (Flusser, 1998, p. 52)

Thus, when a photo-reporter freezes an image, whether posed, or a spontaneous moment, a non-pose or a disfigurement, he knows perfectly well why he does it and the scene that will be frozen doesn't depend on the photographed subject. But due to the dimension of the social construction of reality, in keeping with the same dimension that receives journalism, a photograph published in the press can generate other subjectivities.

Thus, perpetuating a practice, under the discourse of taking spontaneous snapshots that is no longer justified as a technique, perhaps valorise grotesque images, naturalizing them as discourses of the photographed subject rather than editorial discursive processes. The social image of a portrayed, caricatured subject, associated with the grotesque, gains a new meaning in the social imaginary. ✍

Translated by Martin Dale (Formigueiro Lda)

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Aumont, J. (1998). *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Barrocas, A. (2014). *Sais de sangue – o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal*. Phd Thesis, Universidade de Lisboa, Lisbon, Portugal. Retrieved from <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15632>
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisbon: Difel.

- Cruz, M. T. (2007). Espaço, média e experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real. *Comunicação e Sociedade*, 12, 23-38. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1094
- Cunha, T. C. (2009). Argumentação e metáfora no discurso político. *Comunicação e Sociedade*, 16, 19-25. doi: 10.17231/comsoc.16(2009).1027
- Duelo de aperto de mão rouba a cena em encontro Trump-Trudeau (2017, 14th February). *Veja*. Retrieved from <http://veja.abril.com.br/blog/headlines/duelo-de-aperto-de-maos-rouba-a-cena-em-encontro-trump-trudeau/>
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Fabris, A. (2004). A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *ARS*, 7, 51-77. doi: 10.1590/S1678-53202004000400005
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisbon: Relógio d'água.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Grafos S.A.
- Giddens, A. (2008). *Sociologia*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gonçalves, A. (2002). O delírio da disformidade. O corpo no imaginário grotesco. *Comunicação e Sociedade*, 4, 117-130. doi: 10.17231/comsoc.4(2002).1286
- Gradim, A. (2007). O que pedem as imagens? *Comunicação e Sociedade*, 12, 189-200. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1104
- Horta, N. B. (2015). *O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica*. Master Dissertation, UNB, Brasília, Brazil. Retrieved from http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf
- Hunt, E. (2016, 17th December). What is fake News? How to spot it and what you can do to stop it. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/media/2016/dec/18/what-is-fake-news-pizzagate>
- Jacobs, H. C. (2014). Lo grotesco como programa de la ilustración em el Capricho 4 de Francisco de Goya. *Acta/Artis. Estudios d'Arts Moderns*, 2, 69-95.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisbon: Edições 70.
- Machado, A. (1984). *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense/Funarte.
- Máquina fotográfica Leica vendida por valor recorde (2010, 5th December). TVI 24. Retrieved from <http://www.tvi24.iol.pt/economiamedia-e-tecnologia/fotografia-maquina-fotografica-leica-leilao-dinheiro-agencia-financeira/1215461-2974.html>
- Martins, M. L. (2011). *Crise no Castelo da Cultura*. Coimbra: Grácio Editor.
- Mauad, A. M. (2008). O Jânio que ficou na retina. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Retrieved from <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-janio-que-ficou-na-retina>
- Pinto, S. & Martins, M. L. (2017). Lógicas de vinculação na arte. *Comunicação e Sociedade*, 31, 253-269. doi: 10.17231/comsoc.31(2017).2616
- Propp, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.
- Schilder, P. F. (1999). *The image and appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche*. London: Routledge.

- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa, J. P. (1998). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de Jornalismo Impresso*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2002). *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas, à linguagem*. Porto: Universidade do Porto.
- The Guardian (2017, 14th February). *Donald Trump's strange handshake style and how Justin Trudeau beat it* [video]. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/us-news/video/2017/feb/14/donald-trumps-strange-handshake-style-and-how-justin-trudeau-beat-it-video-explainer>

WEBGRAPHY

- All world wars. Crimean War Photographs by Rober Fenton, March-June 1855. Retrieved from <http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html>.
- Esso. Ano de 1962, Prémio Principal. Retrieved from http://www.premioexxonmobil.com.br/site/premio_principal/index.aspx?year=1962
- Magnum Photos. Overview. Retrieved from <https://www.magnumphotos.com/about%20magnum/overview/>.
- Magnum Photos. Henri-Cartier Bresson. Retrieved from <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>.
- Nikon, History. Chronicles. Vol. 4. Nikon F2. Retrieved from <http://imaging.nikon.com/history/chronicle/rhnc04f2-e/index.htm>.
- Phantom. Phantom Camera Products. Ultrahigh-Speed Cameras. Retrieved from <https://www.phantomhighspeed.com/Products/Ultrahigh-Speed-Cameras>.
- SanDisc. History of the SanDisk Brand. Retrieved from <https://www.sandisk.com/about/company/history>.

BIOGRAPHICAL NOTES

Alene Lins is a PhD student in the Doctoral Programme in Communication Sciences of the University of Minho and Communication and Society Research Centre (CECS) researcher. Professor at the Federal University of Recôncavo da Bahia, teaches photography and image theory. She worked as a journalist, was photographer and reporter of television in Brazil. Her research interests focus on changes in the image after the digital process.

E-mail: aleneufrb@gmail.com

Rua Dr. José Vilaça, 75, 6^oAE, São Lázaro – 4705-094 Braga, Portugal

Madalena Oliveira is an Associate Professor at the Institute of Social Sciences and member of the Communication and Society Research Centre of the University of Minho. PhD in Communication Sciences, teaches Semiotics, Communication and Languages, Journalism and Sound and Specialist Journalism. Her research focuses on the radio

medium and sound as language. She is vice-president of the Portuguese Association of Communication Sciences (Sopcom), coordinator of Sopcom's Radio and Sound Working Group and *chair* of Ecrea's Radio Research Section.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Institute of Social Sciences – University of Minho – Campus de Gualtar – 4710-057 Braga, Portugal

Luís António Santos is an Associate Professor at the Institute of Social Sciences and member of the Communication and Society Research Centre of the University of Minho. PhD in Communication Sciences and Deputy Director of the Communication and Society Research Centre. He worked as a journalist for more than a decade, including as London correspondent for the *Diário de Notícias*, during his time with the BBC. His research interests focus on changes in the field of journalism, radio and sound production. He is a commentator and regularly produces chronicles for Rádio Renascença.

E-mail: lsantos@ics.uminho.pt

Institute of Social Sciences – University of Minho – Campus de Gualtar – 4710-057 Braga, Portugal

* Submitted: 16-08-2017

* Accepted: 15-11-2017

VÍDEO E *STORYTELLING* NUM MUNDO DIGITAL: INTERAÇÕES E NARRATIVAS EM VIDEOCLIPES

Rodrigo Oliva, José Bidarra & Denize Araújo

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo sobre as narrativas em videoclipes. Discute-se os arranjos das linguagens audiovisuais a partir de configurações estabelecidas por características dos meios de comunicação, enfatizando o papel das plataformas de difusão de informação e entretenimento como o YouTube. Sublinha-se ainda um diálogo com a linguagem do cinema e evidencia-se que, nos cenários contemporâneos, os videoclipes contam histórias. Discute-se que os videoclipes contemporâneos, em grande maioria, prolongam o tempo da música, com pausas, atuações de personagens, inserção de diálogos e outros elementos estruturantes que descaracterizam os paradigmas clássicos e convencionais da linguagem. Para a análise, o objeto do estudo são os videoclipes do cineasta canadense Xavier Dolan. A fundamentação teórica é estabelecida a partir de autores inseridos nos debates da cultura da convergência, de transmídia *storytelling* e das interações entre linguagens audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; videoclipes; narrativa; *storytelling*; transmídia

ABSTRACT

This paper presents a study about narratives in music videos. It discusses the arrangements of audio-visual languages from settings established by characteristics of the media, emphasizing the role of platforms for the diffusion of information and entertainment such as YouTube. It highlights a dialogue within cinema's own language and shows that, in contemporary scenarios, music videos actually tell stories. It is argued that contemporary music videos, in great majority, increase the duration of music, with pauses, performances of characters, insertion of dialogues and other structuring elements that are not typical of the classic and conventional paradigms of a language. For our purposes, the objects of this study are the music videos of Canadian filmmaker Xavier Dolan. The theoretical foundation is established through authors involved in debates around a culture of convergence, transmedia storytelling and interactions among the audio-visual languages.

KEYWORDS

Cinema; music videos; narrative; storytelling; transmedia

INTRODUÇÃO

Está sendo possível verificar algumas transformações nas formas de comunicação nestes últimos anos. Estamos acompanhando o desenrolar de novos arranjos em perspectivas remodeladas nos tradicionais meios de comunicação e o surgimento de novas tecnologias da comunicação que estão permitindo que se reconfigurem processos de interação entre emissores e receptores. Essas novas dinâmicas promovem, no âmbito das linguagens, reconfigurações nos processos estéticos, sociais e poéticos das mensagens e suas articulações na forma como os discursos são montados e projetados (Oliva, 2015).

Neste cenário da cultura da convergência, debatido por Henry Jenkins (2014), a *propagabilidade* torna-se evidente, pois cria-se um ambiente onde a interatividade e a participação individual são as referências mais marcantes. Segundo Jenkins, a *propagabilidade* relaciona-se aos deslocamentos de conteúdo, ou seja, aos modelos de aderência que circulam por meio da interatividade entre as pessoas envolvidas no processo de comunicação. Contudo, foi possível perceber que a *propagabilidade* se diferencia do antigo *status* da comunicação que se atinha a projeção de conteúdo em plataformas únicas para públicos amplos, discutidos por Jenkins a partir do conceito de aderência do pesquisador Malcolm Gladwell.

A aderência privilegia a colocação do conteúdo em um único lugar e procura levar a audiência até lá para que possa ser computada. Essa visualização do destino muitas vezes entra em conflito tanto com a experiência da navegação dinâmica de usuários individuais da internet como, o que é mais importante, atrito com a circulação de conteúdo por meio de conexões sociais dos membros da audiência. (Jenkins, 2014, p. 28)

Jenkins estabelece uma análise comparativa sobre esses dois momentos que, vistos de uma maneira isolada, permitem uma reflexão sobre o atual momento da comunicação, já que os elementos estruturais de um processo comunicacional tendem a se movimentar. Ao se inserirem socialmente, as novas mídias traçaram novos caminhos para o desenvolvimento das relações entre indivíduos e os meios, desenhando novos alicerces e promovendo aberturas para reinvenções nos processos de criação das mensagens (Sousa, Zagalo & Martins, 2012). Na contemporaneidade, a participação da recepção configura novas artimanhas, pois as contribuições espontâneas das pessoas interferem na construção das novas narrativas (Brandão, 2010).

Raymond Bellour (1997), em seu livro clássico *Entre Imagens*, introduz considerações sobre um momento das artes visuais e sonoras, onde elementos constituintes e característicos de uma linguagem são incorporados em outros, como se o vídeo fosse incorporado a um filme de película ou uma imagem fixa fotográfica a um filme. Esse caráter de hibridização é algo comum nos contornos midiáticos atuais. Tendo em vista uma discussão que será estabelecida neste trabalho, sobre a construção das mensagens a partir destas novas tecnologias, gostaríamos de estabelecer um diálogo com este autor, pois o mesmo discute uma relação entre o espectador de fotografia e o de cinema. A

partir desta teoria, procuramos problematizar como se estabelecem essas relações nas experiências com as produções de vídeos projetados em plataformas como o *YouTube*.

Para Bellour, o espectador de cinema é ágil, tem pouco tempo para a contemplação, é quase impossível fechar os olhos, pois o produto fílmico pode ser perdido com um simples piscar de olhos. Diferentemente da contemplação fotográfica, onde o olhar tende a caminhar pelos contornos e centro do enquadramento, a fotografia demanda uma forma de contemplação.

O espectador de cinema, esse desocupado, é um ser apressado. Ele segue um filme que às vezes pode lhe parecer muito lento, mas que com toda a certeza se tornará rápido demais se nele tentar se deter. Será que no cinema eu acrescento algo à imagem? – não creio; não tenho tempo; diante da tela, não sou livre para fechar os olhos; se não, ao abri-los, não encontrarei mais a mesma imagem. Diante de uma fotografia, ao contrário, quase sempre fechamos mais ou menos os olhos: o tempo (teoricamente infinito e que, principalmente, pode ser repetido) de produzir o complemento graças ao qual aquele que vê a imagem consegue situar-se nela. (Bellour, 1997, p. 84)

Verificamos uma questão importante a partir do pensamento de Bellour: o olhar que se estabelece para as formas cinema e fotografia, apesar da natureza muito próxima destas artes, é de categorias diferentes. Essa relação pode ser estabelecida por uma atuação maior de quem olha para as formas da natureza fotográfica do que para a cinematográfica.

As novas mídias produzirão novos contornos para este diálogo. Segundo Justin Wolske (2014, p. 203), o consumo de produtos midiáticos televisivos, ainda hegemônico, vem perdendo espaço para um acelerado avanço de audiências em ambientes *online*. Em se tratando de consumo de vídeos, portanto, esse salto é maior, tendo em vista que existe atualmente uma procura por consumos de materiais audiovisuais curtos e rápidos. Segundo Wolske (2014, p. 203), dois são os fatores principais deste novo contexto. Primeiramente, a capacidade de ver em qualquer momento os conteúdos de vídeo online e segundo uma espécie de criação voltada para conteúdos mais curtos, com pouca complexidade e pouco profissionalismo. O consumo em dispositivos móveis, por exemplo, altera a experiência audiovisual, pois com as pequenas telas, os detalhes passam despercebidos. As imagens são apresentadas com pouca nitidez e qualidade fotográfica, diminuindo o impacto das cenas com perspectiva, pois altera a profundidade de campo. Percebe-se, também, que performance de atores bem como recursos audiovisuais são pouco apreendidos pelos consumidores.

Neste trabalho, buscamos apresentar algumas caracterizações deste novo contexto da comunicação audiovisual. O foco do estudo será a linguagem do videoclipe e sua articulação com a linguagem do cinema. Estabelecemos algumas considerações sobre as dinâmicas que envolvem as narrativas, buscando compreender uma complexidade, pois um dos centros desta discussão se atém a uma específica consideração sobre uma abertura para vídeos que contam histórias. Verificamos uma tendência que vai na

contramão dos vídeos de natureza rápida e curta, mas que em determinadas produções prolonga o tempo da música, com pausas, atuações de personagens, inserção de diálogos e outros elementos estruturantes da linguagem que descaracterizam os paradigmas clássicos e convencionais do videoclipe.

A pesquisadora norte americana Carol Vernalis vem traduzindo esta dinâmica da linguagem do videoclipe nos novos cenários. A autora discute isso de maneira a apontar quais as lógicas que estão por trás destes novos cenários. Vernalis (2004) aponta que o formato dos videoclipes é bastante fluído. A partir do tempo numérico exato das canções, as narrativas em videoclipes não se completam. Essa dinâmica é evidenciada, considerando que os filmes se traduzem em variadas possibilidades de articulação de linguagem, como performances dos cantores inseridos na imagem audiovisual, ausência de personagens, ausência de diálogos e incrustações diversas, tendo em vista que o mais característico da linguagem do videoclipe é a sua natureza híbrida. Defendemos que esta dinâmica proposta pela autora se atém ao cenário de consumo dos videoclipes propagados pelo canal MTV.

Com o surgimento da internet e os caminhos apontados pela *propagabilidade*, nota-se uma certa autonomia não somente de quem recebe as mensagens, mas também de quem as produz. Um videoclipe não necessariamente necessita estar preso ao tempo total da música e nem ao formato que obedece aos alicerces da projeção clássica televisiva, pois esta é emoldurada em blocos bem definidos, estruturados pelo formato da publicidade. De certa forma, a MTV implementou um modelo de construção para o formato, apontado nos cânones da publicidade, em similaridade com os procedimentos do rádio, como se fosse uma rádio com imagens.

Neste contexto, apresentamos um debate sobre o conceito de *storytelling*, enfatizando a importância do entendimento de como a prática de se contar histórias se torna mais evidente no universo do videoclipe e da publicidade atualmente. Pensamos que a prática da experimentação, muito divulgada pela videoarte, se distanciava das questões narrativas. Inicialmente, o que caracterizou o videoclipe foi justamente essa natureza de aproximação com a experimentação. Ou seja, as narrativas em videoclipes tendem a se ampliarem nestes novos cenários. Estas considerações podem ser estudadas a partir da obra: *The New Digital Storytelling*, de Bryan Alexander (2011).

Em seguida, discutimos algumas considerações sobre a plataforma YouTube, pois sua natureza de projeção abriu possibilidades de criações infinitas. O papel social do YouTube caracterizado pelo armazenamento, projeção e recuperação histórica do audiovisual é impactante. Neste sentido, é importante pensar como a natureza da plataforma permite que as narrativas se estruturam nos materiais audiovisuais.

Estabelecemos ainda uma discussão em volta do conceito que representa estes novos cenários, chamado de *narrativas dilatadas* (Oliva, 2017, p. 110), que aproxima as linguagens do cinema e do videoclipe, e traduz um pensamento sobre como se articulam as narrativas em produção audiovisuais contemporâneas como os clipes que hoje são feitos para serem fruídos via internet. Esclarecemos que as narrativas se tornam uma expressão para usufruir em tempos cada vez mais rápidos, com imagens mostrando

grandes planos das personagens e pormenores de objetos, seguindo uma trama pouco desenvolvida, e com um tratamento de cores saturadas ou alto contraste, tudo isto para manter a atenção do espectador que usa telas de pequeno tamanho.

Transpomos para os estudos da linguagem do videoclipe. Em novos ambientes *online*, verificamos que os videoclipes tendem à ampliação narrativa em nível temporal e espacial, quer pelo tempo total ou não da música. Para a discussão deste conceito, analisamos dois videoclipes do cineasta canadense Xavier Dolan, ambos contemporâneos, que traduzem as considerações apontadas neste projeto. O primeiro chama-se *College Boy*, foi produzido para a banda francesa Indochine, no ano de 2013. Este videoclipe é feito totalmente sem a presença do grupo musical e possui uma narrativa linear bem amarrada, com fatos, personagens, ações e imagens impactantes. O segundo videoclipe foi dirigido para a divulgação da música *Hello*, da cantora pop inglesa Adele. Neste, a inserção de diálogos em *background*, ou seja, mixado num volume menor com música tema, é um recurso usado na narrativa do filme. A atuação da personagem principal do videoclipe é feita pela própria cantora, ora atuando como atriz ora como intérprete.

Finalizamos esta introdução com a reflexão de que a convergência das linguagens nestes últimos tempos atesta um carácter fluído e de intensa hibridização. Acreditamos ser importante tal justificativa, pois vemos muito mais um cenário de reconfigurações e de remodelações do que mudanças de paradigmas. Acreditamos que, nos cenários contemporâneos, a linguagem do videoclipe e a do cinema estabelecem um fluxo de conexões que operam recriações estéticas e formais evidentes.

STORYTELLING, NARRATIVAS E VÍDEOCLIPES

O conceito de *storytelling* vem sendo amplamente discutido, principalmente na associação com as novas tecnologias. Entretanto, contar histórias é uma atividade recorrente na humanidade. Desde a Antiguidade, na tradição oral e na escrita, acompanhamos o desenrolar de narrativas. É interessante perceber como as narrativas, em tempos atuais, se espalham nos novos formatos. Esse carácter fluído, uma espécie de derramamento, que estabelece um diálogo importante com as novas tecnologias.

Hoje assiste-se ao renascimento global de um modelo designado como digital *storytelling*, que poderia ser traduzido como “narrativas digitais”, e neste caso não se trata de uma moda; as histórias e narrativas têm sido usadas no ensino e aprendizagem desde há muito, mas, também em áreas como a gestão, a psicologia ou a saúde. As histórias ajudam-nos a compreender a experiência individual e a criar uma percepção do mundo que nos rodeia. As histórias também ajudam a construir ligações com o conhecimento adquirido e a melhorar a memória, como resultado, as boas histórias são melhor lembradas pelos alunos do que as aulas regulares. Por outro lado, dado o papel central da narrativa no nosso quotidiano e a explosão tecnológica durante estas últimas décadas, não é surpreendente encontrar narrativas digitais como estratégias pedagógicas em muitos cursos universitários, tal como são essenciais para o teatro, os filmes e os jogos.

Mas o que são “narrativas digitais”? Essencialmente, referimo-nos a artefatos digitais que incluem: uma narração convincente de uma história; um contexto significativo

para a compreensão da história; texto, imagens e gráficos que capturam ou expandem as emoções encontradas na narrativa; voz, música e efeitos sonoros que reforçam temas; e mecanismos que convidam à reflexão e envolvimento do público-alvo.

As narrativas referem-se a uma série de eventos que aconteceram (no passado, como uma memória), estão a acontecer (no presente) ou vão acontecer (no futuro). Por seu turno, contar histórias implica integrar quatro elementos clássicos que são ainda válidos na era digital, ou seja: uma trama; um narrador; um contexto; as personagens.

De uma forma simples, poderíamos dizer que uma narrativa digital é aquela narrativa que está suportada em meios digitais. Atualmente esta expressão abrange um conjunto grande de projetos e de produtos que podem incluir: livros de recortes e fotografias (*scrapbooks*), portefólios, peças de radiodifusão (*podcasts*), projetos multimídia e vídeos. As ferramentas digitais postas ao alcance de qualquer um, como parte do software livre da Web 2.0, abriram um novo mundo de aplicações para utilização em boas práticas educativas. Um bom exemplo é o uso da *timeline* do Facebook para narrar uma cronologia (viagem, experiência, investigação, evento).

Para a pesquisadora Anna Ursyn (2014), os mitos, lendas e contos tradicionais começam a ser transportados para ambientes online. A intensa potencialidade que os meios de comunicação operam na atualidade trouxe com a internet, algumas caracterizações diferenciadas para a forma como são estabelecidas as interações entre pessoas e plataformas digitais. Esse contato com as formas tradicionais da imagem, do som e do verbo ganham, na internet, contornos mais interativos, onde as tecnologias, que permitem a visualização das coisas, são operadas tanto por quem produz como por quem recebe as mensagens. Essa interação dinâmica muda o antigo *status* da comunicação que deixava emissores, receptores e produtores isolados e atuando dentro do processo comunicativo de formas diferenciadas.

Todos estes mitos tradicionais, lendas, contos de fadas, contos, parábolas e fábulas tem encontrado o seu lugar nas técnicas de *storytelling* da comunicação multimídia atual, então o modelo *storytelling* digital poderia assumir a antiga arte em atuais modos de expressão. As tecnologias de visualização atuais combinam histórias com os formatos multimídia, como texto, imagens, som e movimento com narrativas, comentários e descrições em um ambiente dinâmico e interativo muitas vezes, de modo que o espectador torna-se o co-criador da arte. Os espectadores usam *powerpoint*, *flickr*, *movie maker*, fotos digitais e vídeos, para tratar de questões e desafios, enriquecer informações, evocam respostas e envolvem emocionalmente as pessoas, servindo para produzir notícias, marketing, aplicativos, educacional e de treinamento para as empresas. (Ursyn, 2014, p. 440)

A autora apresenta essas relações apontando que nos cenários contemporâneos há uma combinação de formas narrativas com tecnologias multimídia, o que desponta uma maior interatividade por meio da participação das pessoas, no sentido de criarem materiais em diferentes formatos que podem ser publicados, visualizados e comentados.

Percebe-se que a internet revolucionou a forma como os conteúdos são apresentados, pois possibilitou uma certa democratização nos conteúdos oferecidos, antes rígidos e controlados por sistemas de grandes empresas comunicacionais.

Nesse sentido, os próprios meios de comunicação começaram a perceber a demanda existente na potencialidade interativa da internet e estruturaram caminhos conectivos entre eles. Surge assim um complexo fluxo de interatividades, pontuadas por Henry Jenkins (2008) no livro *Cultura da Convergência*. Jenkins estabelece vários conceitos para estes novos contextos estabelecendo a ideia de narrativa transmídia, que se atem a esse cenário de propagação de conteúdos que se deslocam em diferentes canais. Narrativa transmídia não é simplesmente a projeção de conteúdos em diferentes meios, como uma transposição e sim um deslocamento narrativo entre conteúdos projetados em diferentes plataformas de comunicação (Rodrigues & Bidarra, 2016).

É importante perceber que nestes deslocamentos, as narrativas se moldam, encaixando-se em diferentes formatos e arranjos. É comum hoje serem oferecidos cursos sobre *storytelling*, pois este conceito é visto como tendência em ambientes de negócios, sociais, publicitários e também relacionado a questões educacionais e outros. Segundo Anna Ursyn (2013), o *storytelling* visual introduz uma quarta dimensão, pois possibilita um vagar temporal e espacial para seguir as peripécias dos personagens criados. Os personagens, na tela do computador, transmitem emoções, realismo, sentimentos que são percebidos pela audiência. Neste sentido, ganha espaço a arte digital, que desenvolve técnicas e poéticas, a fim de construir possíveis narrativas visuais em ambientes de interação.

Brian Alexander (2011) traduz o conceito de *digital storytelling*, estabelecendo várias características e situando definições em consonância com o próprio desenvolvimento da internet. Primeiramente, o autor estabelece um questionamento importante: como pode uma história existir fora do tempo, além da atemporalidade? É bem verdade que as narrativas lineares foram centrais na construção de aspectos de nossa História, Artes, Literatura, etc. e mesmo nos meios de comunicação produtos como as novelas, filmes e vídeos tendem para a construção ordenada de narrativas. Estas sempre dialogaram com as grandes audiências.

No cinema fomos letrados por um sistema narrativo clássico, promovido por Hollywood. A narrativa bem estruturada em seus elementos mais ordenados e rígidos, ganhou projeção e destaque com os grandes filmes americanos, que sustentaram até hoje, um modelo padronizado de apresentação dos componentes estruturais de uma narrativa em harmonia com aspectos de uma produção audiovisual de caráter mais transparente. Bruce Block (2010, p. 233) discute que as narrativas se estruturam em três partes principais: a exposição, o conflito e a resolução. Percebe-se que a exposição se atem a apresentação dos fatos para o desenrolar da história; o conflito é o ponto ápice, o momento do clímax e a resolução o término da narrativa. Portanto, o cinema americano organiza suas narrativas bem próximas deste modelo e pode ser visto como um grande referencial das narrativas audiovisuais, pois nestes aproximadamente cento e vinte anos de sua existência, confirma-se um legado de histórias das mais diversas contadas e recontadas por meio das narrativas fílmicas.

Tratando de videoclipes, como apontado anteriormente, o contar histórias torna-se um pouco mais complexo diante de algumas considerações importantes, tais como: o tempo da música, o caráter publicitário de divulgação da canção, da imagem do artista e também da performance do artista que pode assumir a *persona* de um personagem dentro de uma narrativa ou fazer o papel de apresentação e interpretação da música. A linguagem do videoclipe é ágil, rápida, calcada eminentemente em arranjos rítmicos, quer rápidos ou lentos. É necessário visualizar a correspondência entre os arranjos rítmicos das canções com as imagens visuais. Recentemente, a cantora pop Lana del Rey foi protagonista de um filme de curta metragem chamado *Trópico*, onde três das canções de seu álbum são incorporadas a um contexto único. Lana representa uma personagem com performances musicais, atuações e muito simbolismo. Assinado como um filme para ambientes *online*, *Trópico* possui trinta minutos e pode ser assistido inteiramente ou também fragmentado em três partes distintas relacionados diretamente com as canções temáticas.

O fato acima evidencia que a linguagem do videoclipe é muito envolvente, tendo sido incorporada a linguagem da internet também, promovendo arranjos que se conectam com as características específicas dos meios digitais e de redes. Percebemos que grande parte dos novos videoclipes são apresentados com a intenção de se contar histórias. É neste sentido que procuramos estabelecer a relação com o *storytelling*, pouco discutido especificamente quando a ênfase são os videoclipes.

Bryan Alexander estabelece pontuações históricas sobre o desenvolvimento do conceito de *digital storytelling*. O autor desenvolve seu pensamento a partir do progresso da própria internet e seu avanço tecnológico. Denominado a partir de ondas, o crescimento foi tão rápido e vertiginoso que despontou variadas formas de interatividade a partir do momento que surgiram as plataformas online. A nova onda do *storytelling* digital é defendida por Alexander (2001) a partir do surgimento da *Web 2.0*.

Sites da Web 2.0, em contrapartida, permitem que múltiplos canais de comunicação entre os visitantes do site, os criadores do site e de outras partes. Eles são fundamentalmente destinados a incentivar tais conexões por meio de edição wiki, lista de comentários, a inclusão de mídias, marcações, Facebook, serviços Digg e Reddit, e muito mais. Os visitantes de um site pode deixar comentários ou adicionar marcas, ou conectar-se a ele a partir de seu próprio site. Outros visitantes podem ver esses comentários e outras conexões, como um convidado da festa que entram em uma sala onde uma conversa está em pleno andamento. Vários usuários podem construir objetos e coleções em conjunto, a partir de uma página wiki e acrescentar uma foto de uma piscina compartilhada para a imagem Gliffy, desenhada em conjunto. (Alexander, 2011, p. 31)

Apesar do caráter de efemeridade das mensagens projetadas nos ambientes *online*, *blogs*, Twitter, Facebook, entre outros, despertaram uma explosão de conteúdos, por meio da participação das pessoas. Assim, nesse arsenal, algumas histórias saltam,

ganham projeção e são invadidas, tornando-se alvo de discussões e polêmicas. Esse é o caráter da “viralização”. Ser “viral” é interessante, pois diante de uma diversidade de formas e acontecimentos, a viralização é a aparição, a sobreposição, a amplificação, garantindo um impacto em termos de audiência. Segundo Bryan Alexander, o *digital storytelling* combina elementos sequenciais, e essa sequencialidade dos acontecimentos é o fator essencial para a compreensão dessas novas narrativas.

Sequência é importante por outra razão, a saber, a importância de extensão das histórias no tempo. Uma imagem, objeto ou tom musical único, normalmente, não constitui uma história. São peças de histórias, mídias soltas aguardando o seu uso. Agora, uma audiência pode transformar um único item em uma história através do processo de recepção. (Alexander, 2011, p. 13)

Como apontado por Alexander (2011), uma simples fotografia não desponta narrativas por ela mesma. Ela precisa ser introduzida num tempo, numa associação lógica com outras plasticidades. Para se criar narrativas, é necessário ferramentas e a internet oferece várias delas. Criar fotos, manipular as imagens, introduzir textos, aplicar um *emoticon* num comentário, são alguns dos vários exemplos. Nas mídias audiovisuais surgem os vídeos interativos, possibilidades de integração e produção de materiais audiovisuais democraticamente. Por outro lado, quando discutimos a linguagem do videoclipe falamos de uma ampliação da potencialidade de se contar histórias. De fato, isso sempre ocorreu nos contornos da linguagem do videoclipe de forma pouco acentuada, mas o que caracterizava a linguagem do videoclipe era a descontinuidade narrativa.

Indo na contramão da tendência da fragmentação, pensamos que o *storytelling* em videoclipes se conecta a uma associação com os elementos chave da construção de uma narrativa como tempo, espaço, dramatização, personagens, ações, diálogos e outros. Um dos princípios fundamentais e que facilita a leitura e o entendimento das narrativas em videoclipes, é justamente, o da sequencialidade cujos limites ultrapassam os determinados pelo tempo exato da canção. Há possibilidades para quebras, pausas, interações entre os personagens e esses recursos ordenam o tempo e o espaço fílmico. O YouTube tem um papel importante neste processo, pois será a plataforma de mídia *online* que irá, de certa forma, moldar essas novas potências da linguagem do audiovisual.

YOUTUBE COMO PLATAFORMA DE DIFUSÃO

Um dos aspectos mais importantes da produção audiovisual é a distribuição, que deve ser pensada estrategicamente. Antigamente, as projeções cinematográficas e audiovisuais tinham caminhos estruturados numa ordenação bastante lógica: projeções em cinemas, televisores, fitas magnéticas e até mesmo em museus. Como afirmado anteriormente, numa lógica cada qual com suas funções bem amarradas. Nas novas mídias, a participação da audiência é, certamente, uma das maiores novidades. Como vem sendo apontado por vários especialistas, estamos vivenciando momento de interatividade em altas proporções. Por outro lado, a distribuição opera de formas diferenciadas.

Henry Jenkins (2014) apresenta as dificuldades que as corporações de mídias online possuem para assegurar a legalidade da projeção e dos direitos autorais. Esses novos esquemas são importantes, pois apresentam-se de uma maneira mais democrática. A plataforma YouTube, sem dúvidas, é o meio de projeção audiovisual mais famoso da atualidade. Sua interface é de fácil acessibilidade e interatividade. Além de uma infinidade de materiais audiovisuais a disposição, você pode também fazer parte com ser perfil e publicar vídeos particulares ou simplesmente criar listas de preferências, disponibilizadas a todos.

Jean Burgess e Joshua Green (2009) enfatizam a natureza de promoção de aspectos sociais relacionados ao cotidiano, que permitem a exposição do ser privado no YouTube. Ficou mais democrático ver um material audiovisual e mais acessível a oferta também, pois cada um participa ora contemplando, ora promovendo e ora se tornando a própria mensagem message (Burgess & Green, 2009).

Além do fato, já bastante evidenciado, da possibilidade que o YouTube apresenta de promover a interação do público de uma forma em que as pessoas possam publicar seus comentários, vídeos e materiais e expor suas próprias experiências. Também se concretizou como uma mídia com canais específicos para a projeção de videoclipes, um dos mais famosos é o canal Vevo, que na verdade é um site de entretenimento que, por meio de uma parceria, desloca seus conteúdos para o YouTube.

Essa nova modalidade de visualização destitui a MTV de um centro referencial na projeção de videoclipes. A emissora fechou suas portas em alguns países e, atualmente não tem o mesmo alcance frente as recepções como havia no passado. Entendemos que o canal MTV, por apresentar um fluxo de mensagens muito condicionado aos blocos da publicidade, limitava processos criativos no sentido de abertura para narrativas, pois o tempo exato da canção era um condicionante para o encaixe também na programação. Apesar de que, na história do videoclipe, houve sempre algumas representações que fugiram a essas regras, como, por exemplo, o emblemático videoclipe *Thriller*, de Michael Jackson. A partir de fontes do livro de Alexander (2011), em média dois bilhões de usuários assistem a vídeos diariamente por meio do YouTube. É provável que, atualmente, essa proporção tenha aumentado, principalmente com a evolução na aquisição de telefonia móvel. Hoje, vemos uma nova manifestação de trânsito entre as mídias online, dos tradicionais computadores para os *tablets*, celulares e dispositivos de natureza móvel.

Nicholas Rombes (2009) discute como o cinema se molda a partir dos procedimentos de natureza digitais. O autor apresenta uma série de particularidades que caracterizam as manifestações digitais na natureza da imagem audiovisual. Uma delas é essa alteração do *status* das grandes telas para uma diminuição de formatos. Rombes (2009, p. 120) argumenta que o fator sedutor da imagem cinematográfica visualizada em grandes formatos de telas passa por um campo de transformação, o que altera a forma como recebemos as imagens.

O encolhimento de filmes para pequenas telas que são portáteis apaga todas as sugestões remanescentes de mistificação: não há mistérios para

filmes de hoje. De certa forma, isto está de acordo com o projeto iniciado pela arte minimalista uma simplicidade tão intensa que se torna quase ornamentado. Pequenos, telas portáteis não pode deixar de revelar os contornos da sua produção: ao contrário da tela do cinema, não há algo ruim que circunda tela de vídeo do portátil: telas de cinemas portáteis permitem que o cinema siga-nos em todos os lugares. (Rombes, 2009, p. 120)

Para o autor, isso não pode ser visto de maneira negativa, pois apesar do status minimalista desta alteração na forma como a imagem é projetada, a sua atuação estará sempre em movimento, o que faz com que a imagem se potencialize na frequência de exposição. Pensamos que a projeção estabelecida em pequenos formatos desqualifica a questão que envolve a qualidade da imagem e apreensão perceptiva de quem recebe.

Visto por essa lógica, a plataforma YouTube permite uma interatividade entre usuários e materiais audiovisuais. Estabelecida em pequenos formatos, tal apropriação se dá ao contato bastante particular. Esta recepção é transitória, fluida e vinculada a intensiva fragmentação de imagens e sons.

NARRATIVAS DILATADAS EM VIDEOCLIPES

Ao propor este estudo, pensamos que nos ambientes *online*, por mais que os vídeos e filmes tendem para apresentações rápidas, fragmentadas e dinâmicas, estamos verificando tendências que vão na contramão. Uma dessas se atém a verificação de que vários videoclipes contemporâneos ampliam o tempo da música e centram a parte imagética em narrativas bem definidas, o que chamamos de narrativas dilatadas. É comum a utilização de um prólogo que demarca características iniciais narrativas. David Bordwell (2005) desenvolve um estudo sobre as particularidades dos processos narrativos estabelecidos no cinema americano clássico. Segundo o autor, há um conjunto de estruturas marcantes nos estudos narrativos literários, que se apresentam como componentes das narrativas cinematográficas. Tais particularidades se aproximam de um cinema que prioriza a dramatização centrada nos princípios da linearidade e sequencialidade (Bordwell, 2005).

Bordwell sinaliza as várias possibilidades de estudos da narrativa vinculadas ao cinema, a partir de caracterizações estruturalistas, conteudistas e de apreensão da recepção. Isso é importante, pois demarca princípios de estudos dos componentes narrativos de um filme, cujo ponto central da discussão do autor se atém ao fato de que na narração clássica, o espectador constrói um tempo e espaço da fábula com coerência e clareza.

Bruce Block (2010, p. 233), ao estudar a narrativa visual, apresenta uma ligação importante entre a estrutura da visualidade e os componentes estruturais de uma narrativa, que são: a exposição, o conflito e a resolução. Block entende a exposição como o início da história. O conflito como o momento chave da narrativa, o que impulsiona a história. Um conflito pode ser interno (do personagem) ou externo (ligado a uma situação). A resolução é o momento em que o público precisa para refletir sobre o conflito da narrativa ou seja é o final da história (Block, 2010).

Para o autor a narrativa e a exposição visual devem ser reveladas ao mesmo tempo. Na exposição devem ser criadas estratégias visuais que demarcam as caracterizações importantes de espaços, personagens e situações. Porém, no momento da apresentação do conflito, tais marcas devem ser realçadas, aumentando o contraste cria-se uma percepção de maior intensidade. Na resolução, segue-se a linha de afinidade, estabelecendo relações de menor intensidade visual.

Andre Gaudreault (2009) aponta questionamentos para a definição da narrativa cinematográfica. Segundo o autor, duas características são importantes de se compreender para o entendimento de como se apresentam as narrativas cinematográficas, são elas: a *mostração fílmica* e a *mostração cênica*. Ambas dimensionam o local onde as histórias são contadas nos filmes. A primeira deve-se aos elementos essenciais da linguagem cinematográfica, estabelecidos por meio das configurações dos planos, da imagem, da composição e dos elementos de cores, entre outros. A *mostração cênica* incorpora as atuações e dramatizações de personagens, vistos pela ação e atuação deles no espaço e no tempo.

Torna-se importante discutir estas considerações, na tentativa de pensar como a narrativa é estabelecida na linguagem do videoclipe. Vernalis (2004, p. 13) discute que as narrativas em videoclipes são disjuntivas, ou seja não há uma conexão entre letra, imagens e a música. Segundo a autora, o videoclipe tende a criar uma sensação de história, mas que não se completa.

Ao estabelecer o conceito de “narrativas dilatadas” (Oliva, 2017) argumentamos que existe uma ampliação na forma como as narrativas dos videoclipes são apresentadas. Como dito acima, é comum a presença de um prólogo sem a música, com apresentação de personagens, ações, caracterizações, inclusão de falas e diálogos. Podemos associar a questão da exposição visual e narrativa de Bruce Block. Ao iniciar a música, uma série de artimanhas de composição fílmica podem ser usadas a partir das configurações das linguagens audiovisuais sincronizadas ao ritmo musical e imagético. Nos videoclipes contemporâneos, as performances das personagens não estão condicionadas ao tempo exato da música, pois existe a possibilidade de inserção de diálogos incorporados ou não à canção. Estabelece-se um clímax nas situações narrativas com um resolução sem a música, geralmente ao finalizar o videoclipe.

Neste sentido, no cenário contemporâneo, verifica-se que esta estratégia discursiva é utilizada com recorrência (Barboza, 2015). Se outrora a linguagem do videoclipe se caracterizava pela desconstrução da narrativa, o que vemos atualmente é uma ampliação deste tipo de forma para os videoclipes. Penso que esta caracterização deve-se essencialmente às novas plataformas midiáticas, que permitem uma recepção diferente daquela imposta pelos cânones específicos da exposição de videoclipes na televisão.

ANÁLISE DE CASOS

Propomos para este estudo, uma análise de dois videoclipes dirigidos pelo cineasta canadense Xavier Dolan. Ambos os videoclipes contam histórias e apresentam uma

narrativa com os parâmetros que designamos como “narrativas dilatadas”. O primeiro chama-se *Hello* e evidencia a protagonista como a própria cantora da música, que atua como personagem e intérprete ao mesmo tempo. Trata-se da cantora inglesa Adele. O segundo dispensa a banda e se apresenta somente por meio de personagens sem a participação da banda francesa Indochine.

O videoclipe da canção *Hello* inicia com um prólogo sem a música tema. Neste momento somos apresentados a uma situação. O primeiro plano é uma imagem desfocada de uma janela. Vemos um plano aberto pela moldura da janela e ao fundo, em perspectiva, um carro se aproximando. Adele fala ao telefone: “I’ve just got here, and I think I’m losing signal already. Hello? Can you hear me now? Sorry. I’m sorry, I’m sorry”. Não sabemos com quem ela está falando, mas é certo que existe uma situação-chave. A personagem diz que está em um lugar, mas que está perdendo o sinal e pede desculpas por algo. Estabelece nesse prólogo um caráter narrativo: apresentação de uma personagem, situação enigmática com a imagem do carro e na fala da personagem a perda do sinal e o pedido de desculpas.

A cor do videoclipe é sépia, o que já indica uma situação de indiferença. O prólogo finaliza com imagens da protagonista retirando lençóis de um mobiliário. Esses planos representam que o local está um pouco abandonado, o que é bastante significativo para a compreensão da narrativa do filme. Em seguida, vemos um *close-up* de Adele, onde ela faz movimentos com o pescoço como se estivesse cansada e em, seguida, olha diretamente para a câmera, atendo o seu olhar para o espectador. Neste momento, ouvimos a canção e a cantora faz a performance dizendo *Hello!*

Neste momento inicial de apresentação da música, vemos uma série de planos de detalhe mostrando a personagem fazendo coisas domésticas, como o café da manhã, verificando anotações e falando ao telefone. Sincronizado a essas imagens, vemos a projeção em subjetiva de um segundo personagem, um homem jovem e negro. Toda a abordagem deste personagem é feita no recurso da câmera subjetiva como se o personagem olhasse diretamente para a personagem/cantora. Essas situações nos são apresentadas no cotidiano da casa, porém em duas abordagens, uma inicialmente demonstrando uma certa harmonia entre o casal e posteriormente, apresentando um conflito, com brigas e situações mais dramáticas. Em um dos momentos, por exemplo, o personagem é mostrado cenicamente embaixo de chuva. Essas imagens do rapaz são apresentadas por meio de *flashbacks* temporais incorporados a narrativa filmica.

Um dos pontos interessantes deste videoclipe é o recurso dos diálogos que não são mostrados nitidamente. Ouvimos ruídos que ficam sonoramente abaixo da música. Os ruídos de falas evidenciam e possibilitam o entendimento narrativo da situação, pois por mais que não temos o conteúdo da fala, entendemos o arranjo do discurso, estabelecido pela relação e atuação do casal.

No videoclipe haverá um espaço narrativo fora do contexto da história do casal, estabelecido por meio da representação telefônica coberta por trepadeiras, evidenciando um abandono. A performance da cantora se estabelecerá neste espaço externo, uma espécie de floresta com folhas secas num estilo meio outonal. Neste momento deslocado

da narrativa provoca-se uma amplitude por meio da interpretação e dramatização que Adele faz com a canção.

O clímax é revelado de maneira muito rápida quase no final com a resolução. Vemos uma imagem da personagem próxima a janela. No ambiente externo, o rapaz está próximo da casa, fechando o porta-malas do carro e também o celular. A personagem aparece na janela. Essa cena potencializa a narrativa, pois estabelece uma conexão com o prólogo do videoclipe, porém nos abre a possibilidade de uma interpretação ambígua, pois fica complexo entender a questão temporal do videoclipe, pois a primeira cena mostra um carro chegando a casa, após um plano detalhe da janela.

O que é importante verificar neste videoclipe é que os personagens bem como suas ações são apresentados numa forma em que conseguimos evidenciar uma história, sendo esta contada com princípios bem determinados. A narrativa é ampliada por meio de estratégias que permitem situar os personagens em tempo presente e passado, e espaços que identificam a estrutura básica de uma história.



Figura 1: *Frames* do videoclipe da música *Hello!* da cantora Adèle, dirigido por Xavier Dolan, 2015
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YQHsXMglC9A>

O videoclipe *College Boy* possui o mesmo esquema narrativo do videoclipe *Hello!* Filmado no formato 1:1 com as bordas laterais pretas. O filme também tem um prólogo sem o tema musical. Vemos o personagem principal, neste caso não há nenhuma participação dos integrantes da banda Indochine. O local apresentado inicialmente é uma sala de aula, em total silêncio, pois a professora escreve algumas informações no quadro negro. O personagem está sentado em sua cadeira enquanto olha para o caderno. Vemos uma série de enquadramentos dos outros alunos com *closes* de amassar de papel e, em seguida, uma situação um tanto quanto exagerada, quando vários alunos jogam

papéis no jovem. Uma caneta cai no chão e quebra o silêncio. A professora escuta o barulho, porém se mantém na mesma postura. Ela não reage ao ocorrido. Esse plano da professora será importante para o entendimento da história do filme. Vemos um *close* no rosto do personagem com um líquido escorrendo de algo que foi arremessado sobre ele. Em seguida, toca o sinal que indica o término da aula. Nesse prólogo, a câmera se apresentará em *slow motion*, caracterizando um aspecto visual do videoclipe todo e demarcará um personagem antagonista: um dos garotos estudantes que será apresentado com destaque pela movimentação lenta da câmera e ataque de papéis ao personagem principal.

O filme é todo em preto e branco com aspectos voltados para o cinza. Há um caráter de indiferença no filme, pois todos os personagens estão mascarados perante a violência estabelecida com o garoto. O prólogo será finalizado com o som do sinal que a aula foi finalizada. A partir do plano detalhe no sinalizador, começamos a ouvir a canção.

A partir do início da música, a marginalização do personagem principal será evidenciada, pois veremos uma imagem dele caminhando pelos corredores da escola até o local onde fica o seu armário. Veremos que o armário está todo danificado e o personagem pegará um espelho quebrado. A câmera faz um *close* e vemos a imagem do personagem projetada no espelho quebrado. Em seguida, mostra uma perseguição, onde vemos somente o jovem fugindo de algo em *slow motion*.

Na sequência, é apresentada uma série de cenas rápidas como se fossem *flashbacks*: o personagem num jantar com a família evidenciando um certo desconforto dele para com as ações dos familiares à mesa; o personagem dentro do seu quarto dando socos e o personagem num jogo de basquete fazendo uma cesta e se tornando alvo de chacota de seus colegas. Neste momento alguns personagens já são apresentados com olhos vedados por lenços. Essa representação demarca a apatia dos personagens no sentido de defendê-lo dos personagens algozes.

Volta-se ao tempo da narrativa referente à perseguição e são mostrados vários de planos de violência e maltrato feitos para com o garoto. Esses personagens cometem a violência e são mostrados sem os lenços nos olhos enquanto os outros assistem a cena com os olhos vedados. A exposição do videoclipe é feita de várias cenas que enaltecem a violência até o momento da crucificação da personagem principal. O diretor polemiza tudo nesta imagem, pois os rapazes atiram com armas de fogo no personagem crucificado. Ao som de um chamado, todos voltam para a escola deixando-o sozinho. A resolução é finalizada com o cessar da música e o olhar do personagem para a câmera em *contre-plongée*, quando ele diz obrigado em francês.

College Boy é um videoclipe totalmente narrativo. O fato de não ter participação da banda, não permite uma sinalização com outro tempo e espaço narrativo. As cenas são todas amarradas a uma situação específica, o fílmico será composto por meio de uma estratégia linear, incrementada com pequenos *flashbacks*. Essa situação parte do início na sala de aula até a hora do recreio e retorno para a sala de aula. Neste desenrolar temporal e espacial, vemos a exposição da violência e os debates temáticos que sobressaem destas armações da narrativa.

Verifica-se que nos dois trabalhos dirigidos por Xavier Dolan se estabelece um estilo de representação narrativa bem definido. A dilatação da narrativa é conseguida por meio de arranjos rápidos, porém eles desarmam categorias específicas da linguagem do videoclipe, quando pensados a partir de uma desconstrução narrativa. Pensamos que o contar histórias não se perde no atual cenário das mídias, pois é evidente a ampliação dos recursos narrativos em audiovisuais.



Figura 2: *Frames* do videoclipe da música *College Boy*, Indochine, dirigido por Xavier Dolan, 2013
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rp5U5mdARgY>

CONCLUSÃO

Neste trabalho mostrámos como, nos contornos das mídias convergentes, a forma de apreensão dos materiais produzidos se molda a partir de novas formulações. Traçámos um olhar para aspectos da narratividade em audiovisuais do nosso mundo digital, centrados na linguagem do videoclipe, a partir de um pensamento que vem sendo discutido nos últimos anos, devido a sua articulação com os processos contemporâneos da imagem e do som.

Digital storytelling é visto como um princípio para a compreensão da inserção narrativa em variados formatos audiovisuais atuais. Vimos nos videoclipes analisados que a sequencialidade misturada a presença de personagens e ações, visualizados em espaços e tempos fragmentados, dinamizam formas de se compreender a presença das narrativas. É notável na plataforma *online* YouTube, por exemplo, uma significativa tendência para videoclipes que apelam para o desenvolvimento de estruturas narrativas próximas a postulação clássica da narrativa cinematográfica, quando vistas pela ordenação lógica e clara dos princípios que regem a estrutura de uma história.

Se o que caracterizou a linguagem do videoclipe foi a intensa experimentação e desconstrução narrativa, verifica-se atualmente uma ampliação de possibilidades, cujo desenvolvimento de estratégias não mais se limitam ao tempo exato da canção. Designamos de “narrativas dilatadas” a evidente ampliação narrativa decorrente destas novas transposições midiáticas.

Existe finalmente a percepção de que a aplicação das tecnologias digitais começa a traduzir-se em resultados efetivos e globais. Estes resultados não se limitam a meras situações experimentais como até aqui, existem tendências e vias de progresso evidentes: o controle passou para o usuário, os materiais “cinematográficos” cederam lugar aos recursos digitais, a informação passou a estar disponível *online* em vez de *offline*, e as atividades tornaram-se sessões interativas partilhadas em comunidades. Mas, talvez mais importante, os usuários passaram a ser produtores de materiais multimídia, detentores de informação sempre atualizada e incansáveis comunicadores, em permanente mobilidade.

Num cenário futuro, vemos um novo perfil de espectadores de imagens audiovisuais, não mais ligados a velhos e grandes formatos, mas visualizando em pequenas e móveis telas. Pensamos que existirá sempre um local para se contar histórias, por mais que esta ampliação pareça contrapor-se, ainda assim o contar histórias se faz presente entre os seres humanos. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, B. (2011). *The new digital storytelling: creating narratives with new medias*. Santa Bárbara: Praeger.
- Barboza, E. M. R. (2015). Narrativas digitais: um estudo sobre os videoclipes interativos da banda Arcade Fire. *Comunicação e Sociedade*, 27, 369-385. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2107.
- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus.
- Block, B. (2010). *A narrativa visual: criando a estrutura visual para o cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier.
- Bordwell, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativas. In F. P. Ramos (Ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional* (pp. 278-279). São Paulo: SENAC.
- Brandão, D. (2010). Cultura participativa. Resenha crítica sobre a obra *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide*; de Henry Jenkins. *Revista Comunicação e Sociedade*, 18, 245-256. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1004/969>
- Burgess, J. & Green, J. (2009). *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph.
- Gaudreault, A., Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Jenkins, H. (2014). *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Oliva, R. (2015). *Por uma estética da hiperestilização: Interconexões de poéticas audiovisuais*. Tese de Doutorado, Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná, Brasil.

- Oliva, R. (2017). *Interconexões de poéticas audiovisuais*. Curitiba: Appris.
- Rodrigues, P. & Bidarra, J. (2016). Transmedia storytelling as an educational strategy: a prototype for learning English as a second language. *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics (IJCICG)*: [Special Issue on the ARTECH 2015 International Conference], 7(2), 55-66.
- Rombes, N. (2009). *Cinema in the Digital Age*. Londres: Wallflower.
- Sousa, M. N.; Zagalo, N. & Martins, M. (2012). “Eu Também Posso Propagar Histórias”. A Adaptação e as Narrativas Transmediáticas na Era da Participação. *Comunicação e Sociedade*, 22, 167-183. doi: 10.17231/comsoc.22(2012).1280
- Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Vernallis, C. (2013). *Unruly media: YouTube, music video and the new digital cinema*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ursyn, A. (2014). *Visual and verbal storytelling*, In A. Ursyn (Eds.), *Computational Solutions for Knowledge, Art, and Entertainment: Information Exchange Beyond Text* (pp. 429-455). Hershey PA, USA: IGI Global. doi: 10.4018/978-1-4666-4627-8.ch022
- Wolske, J. (2014). Interactive storytelling and experiential learning: the prospect of “vertical narrativity”. In F. M. M. Neto (Eds.), *Technology Platform Innovations and Forthcoming Trends in Ubiquitous Learning* (pp. 194-214). Hershey PA, USA: IGI Global. doi: 10.4018/978-1-4666-4542-4.ch011

NOTAS BIOGRÁFICAS

Rodrigo Oliva é Doutor em Comunicação e Linguagens pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2016). Mestre em Comunicação: Mídia e Cultura pela Universidade de Marília (2005). Especialista em Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina (2001). Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (2000). Professor Titular do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Paranaense. Tem experiência docente em cursos na área da Comunicação: história, estética das mídias, marketing, cinema, televisão, vídeo e em práticas e leituras textuais.

E-mail: prof.rodrigo.oliva@gmail.com

Universidade Paranaense, Praça Mascarenhas de Moraes, s/n, 87502-080 Umuarama, Brasil

José Bidarra é doutorado em Ciências da Educação, é Professor na Universidade Aberta, lecionando no Departamento de Ciência e Tecnologia. É coordenador da Secção de Informática, Física e Tecnologia (SIFT). Foi co-autor do modelo virtual pedagógico usado pela Universidade Aberta. Os seus interesses de pesquisa focam-se do multimédia e dos média digitais na educação à distância, o que inclui e-books, jogos e simulações. As suas atividades de investigação têm lugar na Universidade Aberta e no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), da Universidade do Algarve.

E-mail: jose.bidarra@uab.pt

Departamento de Ciências e Tecnologia, Universidade Aberta, Rua da Escola Politécnica, 141, 1269-001 Lisboa, Portugal

Denize Araujo possui Pós-Doutorado em Cinema pela UAlg – Universidade do Algarve, Portugal, Doutoramento em Literatura Comparada, Cinema e Artes pela UCR-University of California, Riverside (EUA) e Mestrado em Cinema e Artes pela ASU – Arizona State University (EUA). É Coordenadora da Pós-Graduação em Cinema, Supervisora de Pós-Doutorado e Docente do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. É membro do Conselho Internacional, do Comitê de Publicação e da Comissão de Normas e vice-coordenadora do GT de Cultura Visual da IAMCR. É Curadora do FICBIC – Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte de Curitiba. Pesquisa nas áreas de Arte e Comunicação.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Universidade Tuiuti do Paraná – Rua Sydnei Antonio Rangel Santos, 238 – Santo Inacio, Curitiba - PR, 82010-330, Brasil

* **Submetido: 19-08-2017**

* **Aceite: 03-11-2017**

VIDEO AND STORYTELLING IN A DIGITAL WORLD: INTERACTIONS AND NARRATIVES IN VIDEOCLIPS

Rodrigo Oliva, José Bidarra & Denize Araújo

ABSTRACT

This paper presents a study about narratives in music videos. It discusses the arrangements of audio-visual languages from settings established by characteristics of the media, emphasizing the role of platforms for the diffusion of information and entertainment such as YouTube. It highlights a dialogue within cinema's own language and shows that, in contemporary scenarios, music videos actually tell stories. It is argued that contemporary music videos, in great majority, increase the duration of music, with pauses, performances of characters, insertion of dialogues and other structuring elements that are not typical of the classic and conventional paradigms of a language. For our purposes, the objects of this study are the music videos of Canadian filmmaker Xavier Dolan. The theoretical foundation is established through authors involved in debates around a culture of convergence, transmedia storytelling and interactions among the audio-visual languages.

KEYWORDS

Cinema; music videos; narrative; storytelling; transmedia

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo sobre as narrativas em videoclipes. Discute-se os arranjos das linguagens audiovisuais a partir de configurações estabelecidas por características dos meios de comunicação, enfatizando o papel das plataformas de difusão de informação e entretenimento como o YouTube. Sublinha-se ainda um diálogo com a linguagem do cinema e evidencia-se que, nos cenários contemporâneos, os videoclipes contam histórias. Discute-se que os videoclipes contemporâneos, em grande maioria, prolongam o tempo da música, com pausas, atuações de personagens, inserção de diálogos e outros elementos estruturantes que descaracterizam os paradigmas clássicos e convencionais da linguagem. Para a análise, o objeto do estudo são os videoclipes do cineasta canadense Xavier Dolan. A fundamentação teórica é estabelecida a partir de autores inseridos nos debates da cultura da convergência, de transmídia *storytelling* e das interações entre linguagens audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; videoclipes; narrativa; *storytelling*; transmídia

INTRODUCTION

In the last decades, it has been possible to verify some transformations in certain forms of communication. We are following the creation of new arrangements in renewed perspectives in the traditional media and the appearance of new communication technologies that are allowing the reconfiguration of interaction processes between emission and reception. These new dynamics promote, in the realm of codes and languages, a reconfiguration in aesthetic, social and poetic processes in relation to messages and their articulations in the way discourses are constructed and planned (Oliva, 2015).

Within this scenery of a culture of convergence proposed by Henry Jenkins (2014), *spreadability* becomes evident considering the creation of an environment in which interactivity and individual participation are the most emphasized references. According to Jenkins, *spreadability* is related to content dislocation, such as adherence models that circulate through interactivity between people in communication processes. However, it was possible to perceive that new *spreadability* differs from its old communicative status that was limited the content projection in unique platforms to ample audiences, discussed by Jenkins based on the adherence concept by researcher Malcolm Gladwell.

Adherence privileges content allocation in one place only entices and tries to send audience there in order to be accounted for. The destination visualization often gets into conflict with the dynamic navigation of individual users of the Internet, namely the most important conflict, frictions related to content circulation through social connections of audience members. (Jenkins, 2014, p. 28)

Jenkins establishes a comparative analysis about these two moments that, viewed in an isolated manner, allow for a reflection about the moment of communication nowadays, considering that the structural elements of the communicational process tend to move. In their social context, new media trace new paths for the relation development between people and media, building new foundations and promoting openings for reinvention in the processes of message creation (Sousa, Zagalo & Martins, 2012). Nowadays, reception participation configures new strategies, considering that people's spontaneous contributions interfere in the construction of new narratives (Brandão, 2010).

Raymond Bellour (1997), in his classic book *L'Entre-Images* (1990), introduces considerations about a moment in visual and sound arts in which elements that are characteristic and constitute one language are incorporated by others, as for instance if the video was incorporated in a movie or a fixed image incorporated in a movie. This kind of hybridization is somewhat common today in the sphere of media. Considering the discussion established in this study, about message constructions departing from these new technologies, we would like to initiate a dialog with Bellour, who discusses the relationship between the spectator of an image and that of a movie. Departing from this theory, we will question how these relations are established in the experiences with the video productions projected in platforms such as YouTube.

According to Bellour, the cinema audience is active, has little time for contemplation and cannot close the eyes for fear of missing something relevant. Completely

different from the contemplation of a photograph, in which the gaze tends to scrutinize through the contours and the centre of the frame, photography demands a form of contemplation.

The cinema spectator wants everything in a hurry. He follows a film that sometimes may be too slow, but it will certainly become too fast if he thinks about the message. Do we add anything to the image? – I do not believe, I do not have time, facing the screen I am not free to close my eyes; otherwise, in opening them I will not find the same image. Facing a photograph, on the contrary, we close our eyes many times: time (theoretically infinite and that can be repeated) can produce meanings and thanks to the image the one who sees can see himself in it. (Bellour, 1997, p. 84)

We come across an important question considering Bellour's thought: the gaze that is established for the two media, though the two share resemblances, is of different categories. This relation can be established by a more intense gaze in photography than in film.

New media will certainly produce new approaches in this dialog. According to Julian Wolske (2014, p. 203), the consumption of TV media products, still hegemonic, has been losing space to a quick audience developing in the online environment. If we take video consumption, the jump is even higher, considering the search for audio-visual material today. According to Wolske (2014, p. 203), the two are responsible for this new context. Firstly, the possibility to watch online video content anytime and, secondly, the search for short, simple and not so professional products. The consumption of mobile products, for instance, alters the audio-visual experience because the small screens do not offer a possibility to see fine details. Images are presented with less resolution and poor photographic quality, diminishing the impact in scenes with perspective, because it alters the depth-of-field. We can also perceive that actors' performances as well as audio-visual resources do not offer the same kind of quality as in a larger screen.

In this study, we attempt to present some characteristics of the new audio-visual communication context. The main focus of this study is the videoclip language and its articulation with the cinema language. We establish some considerations about the dynamics that involve narratives, trying to understand their complexities, considering that one of the main points of this discussion is a specific point about videoclips that narrate stories. We verified a tendency which opposes the view of short and quick videos, but that has some features such as extension of time, with pauses, characters' performances, dialogue insertions and other structural language elements that mischaracterize classical and conventional videoclip paradigms.

The North American researcher Carol Vernalis has been translating this dynamic of videoclip language to new scenarios. Vernalis (2004) argues that there are certain patterns behind these new scenarios and points out that the formats of videoclips are very fluid. Starting from the exact time of the songs, finds that narratives in videoclips are not complete. This dynamic is feasible, considering that films are constructed according to

various possibilities of language articulation, such as performances of singers inserted in the audio-visual sequence, lack of characters, lack of dialogues and diversified insertions, considering that what characterizes the videoclip language is its hybrid nature. We argue that this dynamic proposed by the author can explain the consumerist scenario of the videoclips exhibited by MTV Channel.

With the advent of the Internet and the paths pointed out for the spreadability of content, we verified that there is a certain autonomy not only from the part of the receiver but also for the producer. A videoclip does not necessarily need to be tied to the total time of the music or to the format that is in the foundation of classic TV projection, considering that it is set in well defined blocs, structured by the format of advertising. MTV implemented a mould of construction for the format needed by the advertising business, in close similarity to the radio broadcasts, as if it could be considered a radio with images.

In this context, we present a debate about the concept of storytelling, emphasizing the importance of understanding of how the practice of storytelling becomes evident in the universe of videoclips and advertising nowadays. We think that the practice of experimentation, disseminated by videoart, was very far from narrative issues. Initially, what characterized videoclips was exactly this experimentation approach. Or better, narratives in videoclips tend to be expanded within these new scenarios. These considerations can be looked up in the text *The New Digital Storytelling*, by Bryan Alexander (2011).

After this, we discussed some remarks about the YouTube platform, for its project nature opens possibilities of infinite creations. The social role of *YouTube* characterized by the storage, projection and historical recovering of audio-visual is of great impact. In this sense, it is important to think how the nature of the platform allows structures for narratives in audio-visual material.

We also establish a discussion around the return of the concept that represents these new contexts, called “spread out” or “expanded narratives” (Oliva, 2017, p. 110), that bring together cinema and videoclip languages and translate an idea about how narratives are articulated in contemporary productions such as the clips that today are made to be enjoyed via internet. We argue that narratives have become expressive ways to match these new times, each day faster, with images showing close ups and object details, following a less developed plot, with a treatment of flashy colours or in high contrast, everything done in order to attract the attention of spectators that use small screens.

Transposing now our ideas to the studies on videoclip language. In today’s online environments, we observed that videoclips tend to expand narratives in time and space, either for the total or partial duration of the music. To back the discussion of this concept, we analysed two videoclips by Canadian filmmaker Xavier Dolan. Both videoclips are contemporary and translate the mentioned considerations of this study. The first one is *College Boy*, and it was produced for the French band *Indochine*, in 2013. This videoclip is entirely done without the presence of the musical band and offers a well-structured linear narrative, with facts, characters, actions and images of great impact. The second

videoclip was directed for the dissemination of the song *Hello*, by the English pop singer Adele. In this one, the insertion of dialogs in the background, mixed in low volume with the music-theme, uses the same resource of a typical film narrative. The performance of the main character of the videoclip is done by the singer herself, sometimes acting as actress, sometimes as singer, and other times as interpreter.

We end this introduction with the reflection that, lately, the media languages convergence of four times has a fluid profile and an intense hybridization. We believe that this justification is important, since we are observing much more a scenario of reconfiguration and remodelling than a change of paradigms. We believe that, in the contemporary context, the videoclip and the cinema languages establish a flux of interconnections that allow for obvious aesthetic and formal (re)creations.

STORYTELLING, NARRATIVES AND VIDEOCLIPS

The concept of *storytelling* has been discussed lately in many ways, mainly in its association with new technologies. However, telling stories is a recurrent activity in the world history. Since early times, in the oral and written traditions, we witness the development of narratives. It is interesting to perceive how narratives, nowadays, have spread in new formats. This fluid profile, a kind of pouring out, establishes a relevant dialog with new technologies.

Today we watch the global reborn of a model coined as digital *storytelling*, that could be translated as “digital narratives” and, in this case, it is not a trend; stories and narratives have been used in teaching and learning for many years, frequently in areas such as administration, psychology or health. The stories help us to understand individual experience and to develop a perception of the world around us. They also help the building of relations with a repertoire and to improve memory. As a result, good stories are better remembered by students than regular classes. On the other hand, considering the main role of narrative in our daily lives and the technological explosion during the last decades, it is not surprising to find digital narratives as pedagogical strategies in many university courses, as they are important in theatre, films and games.

But what are “digital narratives”? Essentially, we are referring to digital artefacts that include: a persuasive narration of a story; a significant context for the understanding of a story; text, images and graphics that attract or expand the emotions found in narrative; voice, music and sound effects that reinforce themes; and mechanisms that invite reflection and target-audience participation.

Narratives refer to a series of events that occurred (in the past, as a memory), are occurring (in the present) or will occur (in the future). Moreover, telling stories implies the integration of four classic elements that are still valid in our digital era, such as: a plot; a narrator; a context; and the characters.

In a simple way, we could say that a digital narrative is the one that uses a digital device. Nowadays, this expression contemplates a large array of projects and products that include scrapbooks and photography portfolios, radio productions and podcasts,

multimedia projects and videos. The Web 2.0 digital tools that can be used by anyone are now free software that opened a new world of possibilities for good educational practices. A relevant example is the use of the Facebook timeline to narrate a chronology (trip, experience, research, event).

For the researcher Anna Ursyn (2014), myths, legends and traditional tales have started to be transposed to the online environment. The huge potential that the means of communication offer today, brought with the Internet, offers support for the way interactions between people and digital platforms are established. The contact with traditional forms of image, sound and language gain, in the Internet, more interactive profiles, where technologies that allow visualization are in the hands of producers as well as users. This dynamic interaction changed the old status of communication, from isolated producers and recipients to a more communicative format in diverse schemes.

All these traditional myths, legends, fairytales, folktales, parables, and fables found their place in the current multimedia communication storytelling techniques, so digital storytelling could take over the old art in current modes of expression. Present-day story visualization technologies combine storytelling with multimedia formats such as text, images, sound, and movement with narratives, commentaries, and depictions in a dynamic, often interactive environment, so the viewer becomes the co-creator of the art. They use Powerpoint, Flickr, Movie Maker, digital photos, and videos, to address issues and challenges, enrich information, evoke responses, and emotionally involve people, serving for making news, business-related, marketing, educational, and training applications. (Ursyn, 2014, p. 440)

The author presents these relations pointing out that in the contemporary context there is a combination of narrative forms and multimedia technology, what provokes more interactivity through people participation in the sense of generating content in different formats that can be published, visualized and commented. The Internet produced a revolution in the format in which content is presented, allowing a certain democratization in the information offered, that in the past was controlled by systems belonging to powerful communication enterprises. In this sense, even the media of mass communication started to realize the existing demand for the interactivity coming from the Internet and started to structure new connections with the public. This originated a complex flux of interactivity described by Henry Jenkins (2008) in the book *Convergence Culture*. Jenkins develops various concepts for these new contexts providing the idea of a transmedia narrative that describes this context of content diffusion, which is happening through different channels. A transmedia narrative is not a simple projection of content in diverse means as a linear transposition. It is in fact a narrative displacement between content presented in different platforms of communication (Rodrigues & Bidarra, 2016).

It is important to realize that, in these narrative displacements, narratives have to reposition themselves to be placed in different formats and arrangements. It is common today to see a huge offer of courses about *storytelling*, since this concept is viewed as a

tendency in business, social environments, advertising, and also related to education. According to Anna Ursyn (2013), visual *storytelling* introduces a fourth dimension, due to the possibility of a time and space development to follow the adventures of the created characters. The characters, in the computer screen, transmit emotions, realism, feelings that are perceived by the audience. In this sense, digital art takes its space, developing techniques and poetics in order to build possible visual narratives in interactive environments.

Brian Alexander (2011) translates the concept of *digital storytelling* providing various characteristics and allocating definitions according to the development of the Internet itself. In the first place, the author brings up an important issue: how can a story exist out of time, beyond temporality? It is true that linear narratives were central in the construction of typical works in History, Arts, Literature, and so on. Even within communication products such as soap operas, films and videos, there is a tendency to the structured construction of narratives that are often produced to appeal to large audiences.

In the cinema, we are aware of a classic narrative system promoted by Hollywood. The well-structured narrative in its organized and rigid elements gains credibility in the greatest American films that show, even today, a typical pattern of structural components of a narrative in harmony with aspects of an audio-visual production of classic profile. Bruce Block (2010, p. 233) suggests that narratives are structured in three main parts: exposition, conflict and resolution. The exposition emphasizes the presentation of facts needed for the development of the story; the conflict represents the climax and the resolution is the ending. Therefore, American Cinema organizes its narratives in a similar way and it can be seen as a referential for other audio-visual narratives, considering that in about a hundred and twenty years of existence there is a powerful legacy of stories that are told and retold through filmic narratives.

Regarding videoclips, as mentioned before, storytelling becomes more complex if we analyse some important remarks such as: the music timing, the advertising and marketing of the songs, and the artist's image and performance. The latter may create a persona inside a narrative, or just show the role of the artist in the interpretation of the music. Videoclip language is usually fast, active, based on slow or fast rhythmic arrangements. It is necessary to pay attention to the connection between the rhythm of the songs and the visual images. Recently, pop singer Lana del Rey was the protagonist of a short movie called *Tropico*, in which three of the songs of her album were incorporated into a unique context. Lana represents a character with powerful musical performances, some acting and a lot of symbolism. Edited as a film for the online environment, *Tropico* is 30 minute long and can be watched in its complete version or fragmented in three distinctive parts related directly with thematic songs.

The fact just mentioned makes it clear that videoclip language is very persuasive, having been incorporated also as a language of the internet, promoting arrangements which are connected with specific characteristics of digital media and social networks. We are aware that most of new videoclips are presented with the intention of telling stories. It is in this sense, and also because this is less studied, that we tried to establish a

relation with storytelling. Normally, most studies are concerned with the videoclip itself leaving aside storytelling.

Bryan Alexander establishes some historical remarks about the development of the concept of *digital storytelling*. The author develops his thoughts starting with the progress of the Internet and its technological developments. Its growth was so fast that it allowed for many forms of interactivity from the moment that online platforms were available. The new wave of digital *storytelling* is explained by Alexander (2001, p. 29), as a follow up of the Web 2.0 creation:

Web 2.0 sites, in contrast, allow multiple channels of communication between site visitors, site creators, and other parties. They are fundamentally designed to encourage such connections through wiki editing, comment threads, media embedding, tagging, Facebook Liking, Digg and Reddit services, and more. A site's visitors can leave comments or add tags, or link to it from their own site. Other visitors can see these comments and other connections, like a party guest entering a room where a conversation is in full swing. Multiple users can build objects and collections together, from an iterated wiki page to a shared Flickr photo pool to a co-drawn Glify image. (Alexander, 2011, p. 31)

Although the profile of diffused messages is ephemeral in the online environment, other forms such as blogs, Twitter, Facebook, among others, caused an explosion of content through audience participation. Therefore, within this huge volume, some stories are more emphasized, are marked, and became targets for discussion and argument. This is the characterization and start of "viralization". To become "viral" is interesting, because among a diversity of forms and happenings, "viralization" is the appearance, the overlay, the amplification, creating an impact in terms of audience. According to Bryan Alexander, *digital storytelling* combines sequential elements, and this sequence of events is the main factor for the understanding of these new narratives:

sequence is important for another reason, namely, the importance of stories' extension in time. A single image, object, or musical tone does not usually constitute a story. They are story pieces, media fodder awaiting use. Now, an audience can turn a single item into a story through the process of reception. (Alexander, 2011, p. 13)

As pointed out by Alexander (2011), a simple photograph does not imply a narrative in itself. It needs to be introduced in a time sequence, in a logic association with other sequences. To create narratives, it is necessary to have tools and the Internet offers many of them. Taking photos, manipulating images, introducing texts, or inserting an emoticon in a remark are some of the many examples. From this point, the audio-visual media become the place for interactive videos, new possibilities of integration and democratic production of audio-visual materials. On the other side, when we discussed the videoclip language, we talked about the amplification of the potential to tell stories. In fact, this

always occurred in the context of the videoclip but in a less emphasized way, in fact what characterized the videoclip language was narrative discontinuity.

Oposing the fragmentation tendency, we think that *storytelling* in videoclips is connected with key elements of the narrative construction such as time, space, dramatization, characters, actions, dialogs and others. One of the founding principles to make easier the reading and understanding of narratives in videoclips is exactly the sequentiality, whose frontiers expanded as determined by the exact time of the songs, creating possibilities for ruptures, pauses, interactions among characters, and other resources that rule filmic time and space. The YouTube platform gains a very important role in this process, considering that it is the new media in which, to a certain degree, it is possible to mould the potential of the audio-visual language.

YOUTUBE AS A DIFFUSION PLATFORM

One of the most important aspects of audio-visual production is “spreadability”, which has to be planned strategically. In past times it was common to have cinematic and audio-visual projections, such as projections in cinema theatres, television, videotape and even in museums, As explained before, each element has its functions well defined. In the new media, audience participation is, certainly, one of the greatest innovations. We are living in a moment of interactivity in vast proportions. On the other hand, distribution operates through diversified systems.

Henry Jenkins (2014) clearly shows the difficulties that online media corporations have in order to make sure that diffusion processes follow copyrights and other legal norms. The new copy schemes are important because they are presented in a more democratic way. The YouTube platform is, undoubtedly, the more famous means of audio-visual diffusion nowadays. Its interface has an easy accessibility and great usability. Besides, accessing a vast amount of audio-visual content, you can also be part of the platform and have your profile to publish private videos or simply create preference lists.

Jean Burgess and Joshua Green (2009) emphasize the nature of the social aspects of promotion that are related to our daily lives and allow the exhibition of private facts in YouTube. The possibility of watching others audio-visual material has become more democratic as well as the offer and insertion of people’s own content, considering that each participant can either watch, or promote own content, or disseminate his/her own message (Burgess & Green, 2009).

Beyond the fact already evident of the possibilities that YouTube brings in order to allow public interaction, in a way that creates a possibility for comment on publications, including video and programme exhibition and own experiences to be shared, the platform also became a mass media with specific channels for the diffusion of videoclips. One of the most famous channels is Vevo, which is actually an entertainment site that, through its partnerships, can share and send its contents to YouTube.

This new modality of visualization replaces the MTV channel as the main reference in videoclips diffusion. MTV closed its doors in some countries and nowadays it does

not have the same popularity as it had in the past. We understand that MTV channel, as it presents a flux of messages in a restricted way, conditioned by advertising blocks, has limited creative possibilities in the sense of not being open to narratives; also considering that the exact time of songs was a condition for the insertion them in the programme. On the other hand, in the history of videoclip, there were some representations that did not follow these rules, such as, for instance, the emblematic videoclip *Thriller*, by Michael Jackson. According to sources in the book by Brian Alexander (2011), an average of two billion users watches videos daily on YouTube. There is a probability that, nowadays, this average has grown exponentially, especially with the widespread diffusion of mobile phones. But today we see new kinds of interaction between online media, from traditional computers to tablets, cell phones and mobile gadgets.

Nicholas Rombes (2009) discusses how cinema has been moulded after these procedures of digital nature. The author presents a series of details that characterize digital manifestations in the nature of the audio-visual image. One of them is the change of *status* of the huge theatre screens to the small digital screens. Rombes (2009, p. 120) argues that the seductive profile of the cinematographic image in ample screens has suffered a transformation that alters the way we receive images:

the shrinking of movies down to little screens that are portable erases any lingering hints of mystification: there are no mysteries to movies today. In some ways, this is in keeping with the project begun by minimal art and minimalism: a simplicity so severe that it becomes almost ornate. Small, portable screens cannot help but reveal the contours of their making: unlike the theatre screen, there is no dark surrounding the hand-held video screen: portable theatre screens mean that theatre follows us everywhere. (Rombes, 2009, p. 120)

For the author, this cannot be seen in a negative light, considering that, although the minimalist form in which the image is projected, its performance is always in movement, which makes the image to have more potential in its more frequent exhibitions. We believe, from his remarks, that the possibility of diffusion in small formats is not concerned with issues of image quality and perception, emphasizing only the many times this image will be seen.

Seen through this logic, the YouTube platform allows a high degree of interactivity between users and audio-visual content. Established in small formats, this appropriation has a peculiar contact, being transitory, fluid and connected to the intense fragmentation of images and sounds.

EXPANDED NARRATIVES IN VIDEOCLIPS

In proposing this text, we believe that in online environments, even if videos and films tend to have fast, fragmented and dynamic presentations, we can acknowledge tendencies that are against this. One of them is acknowledging that some contemporary

videoclips extend the time of music and focus its visual elements in well-defined narratives, what we called *expanded narratives*. It is common, among them, to have a prologue that announces the initial narrative characteristics. David Bordwell (2005) develops a study about peculiarities of narrative processes established in the classic American Cinema. According to the author, there is an assembly of marked structures in literary narrative studies that present themselves as components of cinematographic narratives. Such particularities are close to a cinema that gives priority to the dramatization centred in principles of linearity and sequentiality (Bordwell, 2005).

Bordwell signals the various possibilities of narrative studies connected to Cinema, from structuralist characterizations to content and apprehension reception. This is important because it determines principles for the study of narrative components of a film, whose central point of discussion is the fact that in the classic narrative the spectator builds time and space with clarity and coherence.

Bruce Block (2010, p. 233), studying visual narrative, presents an important connection between the visual structure and the typical components of a narrative, such as: exposition, conflict and resolution. Block proposes exposition as the beginning of a story. Conflict is the key moment of narrative, the one that gives impulse to the story. A conflict can be internal (of character) or external (connected to a situation). The resolution is the moment in which the audience needs to reflect about narrative conflict, meaning it is the end of a story (Block, 2010).

For the author, the narrative and the visual exhibition should occur at the same time. In the exposition, visual strategies that mark important characterization of spaces characters and situations should be created and planned. However, in the conflict presentation moment such marks should be emphasized, magnifying the contrast, so a perception of major intensity will be created. In the resolution, the affinity line is restored, establishing relations of less visual intensity.

André Gaudreault (2009) questions the definition of cinematographic narrative. According to the author, two characteristics are relevant to be understood for the comprehension of how cinematographic narratives are presented: the *filmic performance* and the *scenic performance*. Both regulate the place in which stories are told. The first one refers to the essential elements of cinematographic language, and is established through configurations of plans, images, composition and colour elements, among others. The scenic performance incorporates acting and dramatizations of characters, visible in their actions in space and time.

It is relevant to discuss these considerations in an attempt to think how narrative is established in the videoclip language. Vernalis (2004, p. 13) suggests that narratives in videoclips are disjunctive, there is no connection between word, images and music. According to the author, videoclips tend to create a story sensation, but the story is not completed.

In establishing the concept of “expanded narratives” (Oliva, 2017), we argue that there is an amplification of forms in the ways videoclip narratives are presented. As said above, it is common to have a prologue without music, with the presentations of

characters, actions, settings and dialogs inclusion. We can associate this to the question of visual exposition and narrative by Bruce Block. When the music starts, a series of strategies about filmic composition can be adopted in order to acquire synchrony between musical and imagetic rhythm. In contemporary videoclips, characters' performances are not conditioned to the exact time of the music. There is a possibility of dialogue insertion incorporated or not in the songs. Generally, in the final stage of production, the narrative can have a resolution without the music

In this sense, in the contemporary scenario, many instances of this discursive strategy can be adopted (Barboza (2015)). If, in the past, the videoclip language was characterized by the deconstruction of the narrative, nowadays there is an amplification of this format for new kinds of videoclips. We believe that this characterization is due essentially to new mediation platforms that allow for a different reception, far from that imposed for the specific canons of videoclip exhibition on television.

CASE ANALYSIS

We propose, for this study, an analysis of two videoclips directed by the Canadian filmmaker Xavier Dolan. Both videoclips tell stories and present a narrative following the parameters of what we coined as "expanded narratives". The first is called *Hello* and emphasizes the protagonist as the singer herself, acting as character and interpreter at the same time. She is the English singer Adele. The second clip does without a band and presents itself through characters with no inclusion of the French band Indochine.

The videoclip with the song *Hello* starts with a prologue without the music theme. At that moment, we are presented with a specific situation. The first plan is an out of focus image of a window. We can see an open window through the frame and, in perspective, a car approaching. Adele talks on the phone: "I've just got here, and I think I'm losing signal already. Hello? Can you hear me now? Sorry. I'm sorry, I'm sorry". We do not know whom she is talking with, but it is certain that this is a key-situation. She says she has just arrived and is already losing signal, and asks to be forgiven for something. This prologue establishes a narrative profile: a character presentation, an enigmatic situation with the image of a car and the words of the character, the loss of the signal and the request to be forgiven.

The colour of the videoclip is "sepia", what indicates a situation of indifference. The prologue ends with images of the protagonist getting out sheets from pieces of furniture. These plans imply that the place is abandoned, which is significant for the understanding of the film narrative. After that, we see a *close-up* of Adele, in which she moves her neck as if she was tired and then looks straight to the camera, directing her gaze to the audience. At this moment, we hear the song and the singer executes her performance saying *Hello!*

During this initial moment of the music presentation, we see a series of detailed plans showing the character doing domestic chores, such as breakfast, taking notes and talking on the phone. Synchronized to these images, we see the appearance of a second character, a young black man. The whole approach to this character is done by means of

subjective camera, as if the character was looking directly to the character/singer. These situations introduce to us the daily routine of the house, but in two ways, initially showing a certain harmony between the couple and later presenting a conflict, with fights and more dramatic situations. In a moment, for instance, the character is shown under rain. These man's image is presented through temporal *flashbacks* incorporated to the filmic narrative.

One of the interesting points of this videoclip is the resource of dialogues that are not shown clearly. We hear noises that are under the music and making possible the understanding of the narrative situation. Even if we do not have the total content of the dialogues, we can understand the discourse implications, established by the relation and performance of the couple.



Figure 1: Videoclip frames, music *Hello!*, Adèle, directed by Xavier Dolan, 2015
Source: <https://www.youtube.com/watch?v=YQHsXMgIC9A>

During the videoclip, there is a narrative space out of the context of the couple story, determined through the phone representation and the garden covered by creepers, in a sign of the abandon of the place. The singer performance is established in this exterior space, a kind of forest with dry leaves resembling an autumn season. This moment dislocated of the narrative provokes an amplified situation through the interpretation and the dramatization performed by Adele in her song.

The climax is revealed in a quick way almost at the end before the resolution. We see an image of the character next to the window. Externally, the young man is approaching the house, closing the trunk of the car and also his cell phone. The character shows up in the window. This scene gives an impact to the narrative for establishing a connection with the prologue. However, it allows possibilities for ambiguous interpretations,

considering that it is complex to understand a temporal question related to the beginning in which the scene shows a car arriving in the house after a detailed plan of the window.

What is important in this videoclip is to verify that the characters, as well as their actions, are presented in a way that makes us understand the story. The narrative is amplified through strategies that allow present and past to be distinct and offer us identification with the basic structure of a story.

The videoclip *College Boy* presents the same narrative scheme of the videoclip *Hello!* Produced in the 1:1 format with black lateral bars, the film also has a prologue without the musical theme. We can see the main character but there is no participation of the members of the Indochine band. The place presented initially is a classroom, in total silence, while the teacher writes some information in the blackboard. The character is sitting in a chair looking at his notebook. We can see a series of frames of other students with *close ups* of them kneading paper and, later, in an extreme situation when some students throw the papers to the young character. A pen falls on the floor and breaks the silence, the teacher hears the sound but remains in the same position, not reacting to what is happening. This posture of the teacher is important to the understanding of the story. We see a *close up* of the face of the character with liquid slipping from something that was thrown on him. Later, the bell rings announcing the end of class. In this prologue, the camera is in *slow motion*, determining the visual aspect of the videoclip and will reveal an antagonist character: one of the students that will be detached in the presentation for the slow movement of the camera and the paper attack to the main character.

The whole film is black and white with some grey elements. There is a tone of indifference in the film, as if all the characters were insensitive towards the violence inflicted upon the college boy. The prologue ends with the sound of the bell indicating that the class is over. Then, departing from this index signal, we can start hearing the song.

After the beginning of the song, the marginal situation of the college boy becomes evident. We can see him walk through the school corridors up to his locker. We can also see that his locker is damaged and he holds a broken mirror. The camera in *close up* allows us to see the image of the student projected in the broken mirror, following up, it shows us the character running away from something in *slow motion*.

In the sequence, a series of short quick scenes is presented as if they were, *flash-backs*: the character in a family dinner showing him in an uncomfortable position with his family; the character inside his room smashing the air; the character in a basketball game scoring a point and being laughed at by his colleagues. At this moment, some of the characters are presented with blind eyes representing the indifference towards him, instead of defending him from the attacks.

The narrative is back to the persecution and many acts of violence against him are shown. The characters that are inflicting pain in him are shown with open eyes while the others have blind eyes. The exhibition of the videoclip is done through many scenes that emphasized the violence up to the moment of the main character crucifying. The director becomes polemic in this scene when the colleagues shoot the crucified character with firearms. Hearing the school bell ringing, everybody goes back to school leaving him

alone. The resolution is completed when the music stops and the gaze of the character to the camera in *contre-plongée* catches him saying “merci” in French.



Figure 2: Videoclip frames, music *College Boy*, Indochine, directed by Xavier Dolan, 2013
Source: <https://www.youtube.com/watch?v=Rp5U5mdARgY>

College Boy is a narrative-based videoclip. The fact of not showing the band participation does not signalize another time or narrative space. All the scenes are connected to a specific situation and the filmic structure is composed of a linear strategy inserted with short *flashbacks*. This situation starts in the beginning of the scenes in the classrooms up to the moment of the coffee break and the return inside the classroom. Through this temporal and special development we are exposed to the violence and the thematic debates that are made visible by these narrative strategies

It is possible to verify that in the two clips directed by Xavier Dolan there is a link that exposes the style of narrative representation that is well constructed. The expansion of the narrative is done through quick arrangements, but solid ones since they deconstruct specific categories of the videoclip language. We believe that the habit of telling stories is not lost in contemporary media scenarios considering that it is evident the expansion of narratives in videoclips.

CONCLUSION

In this study, we demonstrated how, in the realm of convergent media, the format of the materials produced suffers an adaptation, moulding contents according to the new formulations. We have concentrated our focus on aspects of narrativity in our digital world, focusing in the videoclip language, departing from a path that has been gaining strength due to its articulation with contemporary processes of image and sound.

Digital storytelling is viewed as a principle for the understanding of narrative insertion in varied contemporary audio-visual formats. We have shown that in the analysed videoclips the sequenciality is mixed with the presence of characters and actions, visualized in fragmented space and time, altered to create dynamic formats. It is relevant to note that in the *online* YouTube platform, for instance, there is a significant tendency for videoclips that are based on the development of narrative structures similar to the classic profile of the cinematographic narrative, according to the logic order and clarity of principles that define the structure of a story.

Once the characterization of videoclip language was the intense experimental and deconstructive narrative, but nowadays the tendency is to amplify the possibilities. The development of strategies is not limited to the exact time and rhythm of the songs anymore. So we designated as “expanded narratives” the evident narrative amplification that is a consequence of new mediated transpositions.

Finally, we can acknowledge that the perception of digital technology applications may result in global and effective actions. These results are not only limited to mere experimental situations but have given rise to clear tendencies and visible progress: users now are in control of the media, the old “cinematographic” materials gave place to fresh digital content, information is now available online instead of offline, and activities tend to be interactive sessions shared by communities. More important than anything, however, is that users have changed and are now consumers of multimedia materials, eager for updated information and tireless communicators in permanent mobility.

In a future scenario, we can visualize a new profile of media users, not tied up to old and grand formats, but contemplating small and mobile screens. We believe that there will always be a place to tell stories. Even if this digital amplification seems to oppose the idea, storytelling will certainly be present in human interactions. ✍

Translated by Denize Araújo and José Bidarra

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Alexander, B. (2011). *The new digital storytelling: creating narratives with new medias*. Santa Barbara: Praeger.

Barboza, E. M. R. (2015). Narrativas digitais: um estudo sobre os videoclipes interativos da banda Arcade Fire. *Comunicação e Sociedade*, 27, 369-385. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2107

Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus.

Block, B. (2010). *A narrativa visual: criando a estrutura visual para o cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier.

Bordwell, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativas. In F. P. Ramos (Ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional* (pp. 278-279). São Paulo: SENAC.

- Brandão, D. (2010). Cultura participativa. Resenha crítica sobre a obra *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide*; de Henry Jenkins. *Comunicação e Sociedade*, 18, 245-256. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1004/969>
- Burgess, J. & Green, J. (2009). *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Jenkins, H. (2014). *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Oliva, R. (2015). *Por uma estética da hiperestilização: Interconexões de poéticas audiovisuais*. Tese de Doutorado, Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná, Brasil.
- Oliva, R. (2017). *Interconexões de poéticas audiovisuais*. Curitiba: Appris.
- Rodrigues, P. & Bidarra, J. (2016). Transmedia storytelling as an educational strategy: a prototype for learning English as a second language. *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics (IJCICG)* [Special Issue on the ARTECH 2015 International Conference], 7(2), 55-66.
- Rombes, N. (2009). *Cinema in the Digital Age*. London: Wallflower.
- Sousa, M. N. e; Zagalo, N. & Martins, M. (2012). “Eu Também Posso Propagar Histórias”. A Adaptação e as Narrativas Transmediáticas na Era da Participação. *Comunicação e Sociedade*, 22, 167-183. doi: 10.17231/comsoc.22(2012).1280
- Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. New York: Columbia University Press.
- Vernallis, C. (2013). *Unruly media: YouTube, music video and the new digital cinema*. New York: Oxford University Press.
- Ursyn, A. (2014). *Visual and verbal storytelling*. In A. Ursyn (Eds.), *Computational Solutions for Knowledge, Art, and Entertainment: Information Exchange Beyond Text* (pp. 429-455). Hershey PA, USA: IGI Global. doi: 10.4018/978-1-4666-4627-8.ch022
- Wolske, J. (2014). Interactive storytelling and experiential learning: the prospect of “vertical narrativity”. In F. M. M. Neto (Eds.), *Technology Platform Innovations and Forthcoming Trends in Ubiquitous Learning* (pp. 194-214). Hershey PA, USA: IGI Global. doi: 10.4018/978-1-4666-4542-4.ch011

BIOGRAPHICAL NOTES

Rodrigo Oliva has a PhD in Communication and Languages, Postgraduate Program in Communication and Languages, from the Universidade Tuiuti of Paraná (2016). He holds a Master in Communication: Media and Culture from the University of Marília (2005). He is a specialist in Praxis and Photographic Speech by the State University of Londrina (2001). Graduated in Social Communication with qualification in Cinema by the Armando Alvares Penteado Foundation (2000). He also teaches the course Social Communication – Advertising and Propaganda of the University of Paraná. He has teaching experience in courses in the Communications curriculum: history, media aesthetics,

marketing, cinema, television, video and in practice and textual readings.

E-mail: prof.rodrigo.oliva@gmail.com

Universidade Paranaense, Praça Mascarenhas de Moraes, s/n, 87502-080 Umuarama, Brazil

José Bidarra received his PhD in Educational Communications at Universidade Aberta (the Portuguese Open University), where he is currently Professor in the Department of Science and Technology. He is head of the Informatics, Physics and Technology Section (SIFT). He was co-author of the virtual pedagogical model used by Universidade Aberta. His current research interests focus mainly on the application of multimedia and digital media in distance education, including ebooks, games and simulations. Most of the research is conducted at Universidade Aberta and at CIAC (Centre for the Arts and Communication Research, University of Algarve).

E-mail: jose.bidarra@uab.pt

Department of Sciences and Technology, Universidade Aberta, Rua da Escola Politécnica, 141, 1269-001 Lisbon, Portugal

Denize Araujo holds a Post-Doctorate in Cinema by the Universidade do Algarve, Portugal, a PhD in Comparative Literature, Cinema and Arts by the University of California, Riverside, USA and a Master of Arts in Cinema and Arts by the Arizona State University, USA. She is the Coordinator of the Post-Graduate Course in Cinema, a Post Doctorate Supervisor, and a Professor of the Master and Doctorate in Communication and Languages of the Universidade Tuiuti do Paraná. She is a Member of the International Council, of the Publishing Committee and of the Scholarly Review Committee of IAMCR and a Vice-Head of its Visual Culture WG. She is Curator of the FICBIC – Film Festival of the International Art Biennial of Curitiba. Her research themes are in the areas of Art and Communication.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Universidade Tuiuti do Paraná – Rua Sydnei Antonio Rangel Santos, 238 - Santo Inacio, Curitiba – PR, 82010-330, Brazil

* **Submitted: 19-08-2017**

* **Accepted: 03-11-2017**

ENTREVISTAS | *INTERVIEWS* 

ENTREVISTA COM SANDRA BARRILARO. “A FOTOGRAFIA É UMA FERRAMENTA FUNDAMENTAL PARA O ATIVISMO”

Helena Ferreira



Figura 1: Mulher Palestina, Sandra Barrilaro, 2015

Conheci a Sandra Barrilaro em Santiago de Compostela, num evento em que falou da sua experiência como membro do grupo de ativistas *Mulheres rumo a Gaza* que desafiam o bloqueio de Israel a Gaza, para mostrar a sua solidariedade com a resistência das mulheres palestinas. Fascinou o público com o seu relato emocionante sobre a viagem simbólica de um dos veleiros que rumou a Gaza, em setembro do ano passado, com mulheres de várias nacionalidades. A conversa aqui reproduzida data de agosto de 2017.

Sandra Barrilaro é uma fotógrafa espanhola que trabalhou no meio da imagem durante mais de trinta anos, leccionando cursos de fotografia e redigindo artigos para revistas da especialidade. É também editora e autora do livro infantil *Bajo las estrellas* (2001). Realizou várias viagens à Palestina que serviram para alargar o amplo arquivo fotográfico que recolhe com fotos sobre este território e para realizar reportagens fotográficas. Como fruto destas viagens surgiu a série de fotografias a preto e branco com o título *Palestina, una mirada a la injusticia*, que já esteve em exposição em diferentes cidades de Espanha.

É co-autora do livro *Contra el olvido. Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948* (2015), obra fundamental para preservar a memória histórica da população palestina contra a propaganda de negação que persiste no movimento sionista. Assumindo ainda a função de editora nesta obra, prestou especial atenção ao papel que as mulheres palestinas tinham no século XIX e primeira metade do século XX, analisando a sua presença numa infinidade de fotografias da época. Este projecto coordenado pela

Sandra Barrilaro, em conjunto com Teresa Aranguren, Johnny Mansour e Bichara Khader, com prólogo de Pedro Martínez Montávez, evidencia a existência de uma Palestina com sociedade, cultura e território que foi ocupada e usurpada pelos colonizadores.

De facto, o povo palestino tem sido sujeito a um processo de colonização progressiva. No meio de toda essa opressão, em que uma sociedade inteira perde a sua identidade, os grupos mais vulneráveis como as mulheres e as crianças posicionam-se em contextos de grande risco. As mulheres palestinianas vivem em condições degradantes e lutam pela sobrevivência das suas comunidades frágeis, mas, ao mesmo tempo, colocam os seus conhecimentos e toda a força que lhes resta, ao serviço da libertação, dentro e fora do território ocupado por Israel.

Helena Ferreira – Quando começaste a fotografar?

Sandra Barrilaro – Aos 13 anos ofereceram-me uma Kodak Instamatic, porque eu já era apaixonada pela fotografia. Mas, só depois dos 20 anos é que aprendi fotografia e um amigo me ofereceu uma Reflex, e pode-se dizer que foi a partir daí que comecei a fotografar e nunca mais parei.

H. F. – O que procura o teu olhar? Ou seja, o que te leva a fazer esta ou aquela imagem?

S. B. – Creio que os meus olhos procuram quase sempre contar algo, apaixonam-me as narrativas de histórias, quer seja no cinema, na fotografia, na literatura... Durante anos fui montanheira e as minhas melhores recordações são as noites no acampamento, contando histórias à volta da fogueira; uma imagem (falando de fotografia) atávica, seres humanos reunidos, contando histórias... Amo a literatura e invejo todas as pessoas que são capazes de se exprimir com palavras, que contam histórias, narram contos... O meu trabalho mais conhecido é o que realizei na Palestina, que tem mais a ver com o fotojornalismo e que me apaixona. Mas, tenho uma veia intimista que desenvolvi bastante fotograficamente. E faço-o de uma forma muito intuitiva. Passei mais de um ano a fazer fotografias num bosque, sempre a preto e branco. Fotografava a natureza em que havia rastros, vestígios de seres humanos e "apanhei" alguns elementos lá sem me perguntar o porquê. Um dia uma amiga escritora, Aintzane García, viu as fotos, ficou com elas uma noite e na manhã seguinte tinha escrito uma história lindíssima. Perguntei-lhe como e de onde a tinha retirado e ela respondeu-me: "está tudo nas fotos". E estava certa, mas eu não tinha essa consciência até ela ser capaz de a colocar em palavras. Creio que o que têm em comum todas as minhas fotos é a busca pelo ser humano na sua intimidade, os seus sonhos e desejos, o que nos pode aproximar, o que nos faz mais belos interiormente.

H. F. – Consideras que existe uma especificidade feminina na abordagem da fotografia?

S. B. – Nos anos que dei aulas de fotografia percebi que os homens se interessavam mais pelo equipamento. Completamente fascinados por ele, era para muitos quase um fim em si mesmo. Contrariamente às mulheres, que de uma forma geral, viam o

equipamento apenas como um meio para chegar ao fim... Com os anos dei-me conta que mulheres e homens têm, por vezes, diferentes formas de estar no mundo e de o ver. Não direi que se pode falar de uma fotografia feminina e outra masculina, até porque necessitaria estudar o tema em profundidade, mas talvez os homens estejam mais interessados pelo movimento, a ação, o afeto e as mulheres se encontrem interessadas em aproximar-se das pessoas em geral, em captar o seu interior, a sua essência, as razões da sua história. Olhares como os da fotógrafa cubana Ana Mendieta e os do fotógrafo alemão Dieter Appelt são radicalmente diferentes, apesar de ambos utilizarem o seu próprio corpo como expressão. Claramente a expressão de Appelt é mais agressiva, mais dura, procurando o impacto visual, o incómodo da pessoa que observa a imagem, são fotografias mais tecnológicas. Nas fotografias de Mendieta, esta funde-se com a natureza, regressa ao útero materno, são mais orgânicas. São imagens que, talvez possamos dizer, descrevem um olhar masculino e um olhar feminino. No entanto, nas fotografias de Sebastião Salgado, Gervasio Sánchez, Susan Meiselas, Cristina García Rodero não encontro essa diferença.

H. F. – Conta-nos como aconteceu a tua primeira visita à Palestina e todas as outras que se seguiram.

S. B. – A minha primeira viagem à Palestina foi em 2009 e como a grande maioria das minhas viagens, fi-la sozinha. Alojiei-me em casa de uma cooperante em Ramala e daí, desloquei-me todas as manhãs, em autocarro (transporte público), para diferentes lugares da Palestina: Jerusalém, Yenín, Hebrón, Qalquilia, Belém... E, digo sempre isto, estava horrorizada com tudo o que via e vivia e não parava de repetir: “não posso acreditar nisto”. Apesar de seguir as notícias da Palestina, desde a minha adolescência, não podia nunca imaginar a crueldade da realidade e a tremenda injustiça a que a população está submetida. Por outro lado, fiquei maravilhada com as pessoas palestinas, com o seu calor e humanidade. Acolheram-me em todo o lado, sem me conhecer e apesar de viajar só, senti-me perfeitamente segura numa terra ocupada. Nunca esquecerei esta hospitalidade árabe. Apaixonei-me sobretudo pela capacidade de agradecimento destas pessoas por visitar a sua terra, por me interessar por elas. Fiz amizades muito boas, voltei passado uns meses e desde então viajei várias vezes à Palestina, umas à Cisjordânia, outras ao que hoje é território do Estado de Israel: Haifa, Nazaré, Acre... E em plena revolução egípcia, em 2011, consegui, à segunda tentativa, entrar em Gaza por Rafah.

H. F. – Também foste uma das mulheres da frota “Mulheres rumo a Gaza”... Como surgiu essa oportunidade?

S. B. – Sim, fui uma das afortunadas que viajou no Zaytouna-Oliva na travessia final, nove dias de navegação contínua desde Messina até 35 milhas da costa de Gaza. Neste ponto o nosso barco foi abordado pela armada israelita e fomos sequestradas, obrigadas a mudar de rumo e a dirigir-nos a um porto de Israel. Posteriormente fomos presas e finalmente deportadas para os nossos países de origem. Fui convidada devido ao trabalho fotográfico que realizei na Palestina, que deu origem a uma exposição que

esteve patente em diferentes cidades e alguns países e sobretudo pela publicação do livro *Contra el olvido. Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948* que teve um enorme acolhimento e sucesso. Aliás, absolutamente inesperados, tanto para os autores como para os editores. De facto, eu e a Teresa Aranguren passámos mais de um ano a viajar para apresentar o livro e ficamos sempre surpreendidas com o seu êxito.

H. F. – Podes falar-nos das mulheres que te acompanharam?

S. B. – Esta viagem fizemo-la treze mulheres dos cinco continentes. O que posso dizer das minhas companheiras de viagem? Solidárias, comprometidas e com muito sentido de humor. Só com este espírito se pode embarcar num pequeno veleiro numa costa do Mediterrâneo sabendo que “do outro lado” tens a armada israelita à tua espera, para te atacar... A começar pela nossa líder, Ann Wright, antiga coronel do exército dos Estados Unidos e Mairead Maguire, irlandesa e Prémio Nobel da Paz. Ambas incrivelmente enérgicas para os seus mais de 70 anos. Já tinham participado anteriormente em acções similares e sentiam-se perfeitamente à vontade metidas naquele pequeno barco que se movia endiabradamente durante a tormenta. Marama Davidson, deputada da Nova Zelândia e de etnia maori, Samira Douaifia deputada da Argélia, Leigh-Ann Naidoo professora e atleta da África do Sul defensora dos direitos estudantis, Fauziah Hasan, médica da Malásia que cuidou de todas nós, particularmente nos enjoos. Duas incansáveis profissionais da Aljazeera, Mina Harballou, marroquina residente em Londres e Hoda Rakhme, uma libanesa que vive em Moscovo. Jeannette Escanilla, refugiada chilena na Suécia, política. E, como é evidente, a tripulação, com a capitã australiana Madeleine Habib e as marinheiras Emma Ringqvist, sueca e Synne Sofie Reksten, da Noruega. Uma equipa maravilhosa de mulheres que embarcou, deixando muito em terra, para levar uma mensagem de solidariedade, pacifista e de esperança das mulheres de todo o mundo às mulheres de Gaza e, por extensão, de homens e mulheres do mundo inteiro a toda a povoação de Gaza.

H. F.—É certo que capturaste esta viagem, com a tua câmara, à medida que também fazias parte dela?

S. B. – Sim. As fotografias que capturei a bordo do Zaytouna-Oliva tirei-as com uma pequena câmara compacta. Em outros barcos da Frota da Liberdade, quando foram abordados pela armada israelita, para além de matar, ferir ou usar a violência contra passageiros e tripulação, também confiscaram os barcos e os pertences pessoais de todos, por isso não quis levar o meu equipamento. São fotografias que descrevem o nosso dia a dia de navegação, a escrever crónicas, a atender chamadas, a dar entrevistas, a ver o correio electrónico, a cozinhar, a rir... Fotografias do barco que se converteu no nosso lar, do mar, do céu, das minhas companheiras... Tanto a doutora Fauziah Hasan como eu, escondemos os cartões de fotografias no momento do assalto e conseguimos conservá-los apesar de todos os exaustivos controlos a que fomos sujeitas.

H. F. – Segundo Cartier-Bresson, a fotografia é o único meio de expressão que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Para ele, as/os fotógrafas/os lidam com as coisas que continuamente desaparecem e que depois de desaparecidas, nada as pode fazer voltar, a não ser as fotografias. É assim o livro *Contra el olvido. Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948*? Uma tentativa de fixar uma Palestina livre de colonização?

S. B. – Sim, tinha muita razão Cartier-Bresson. A fotografia capta instantes que desaparecem ou que se convertem em outras coisas, que se transformam. O capítulo que escrevo neste livro começa com uma citação de Roland Barthes: “toda a fotografia é um certificado de presença”, e este livro é ambas as coisas, por um lado uma prova de que a Palestina e as suas gentes existiam antes do ano de 1948 e o retrato de uma sociedade, de um mundo que da noite para o dia foi arrasado e desapareceu. As fotografias deste livro mostram um mundo que não voltou, e provavelmente não voltará a ser igual, nem nada que se pareça.

H. F. – O que nos podes dizer das mulheres palestinianas do século XIX e princípio do século XX?

S. B. – Enquanto procurava e selecionava as fotografias deste livro, fiquei fascinada com as mulheres e as fotografias das mulheres que encontrava. Mulheres modernas, activas social e politicamente, trabalhadoras e muito sofisticadas, algumas. Surpreendeu-me particularmente o seu papel nas revoltas palestinianas da primeira metade do século XX.

H. F. – E das colonizadas/refugiadas que fotografas no momento presente?

S. B. – As mulheres palestinianas que encontrei na actualidade são como as anteriores, mulheres fortes, com uma relação especial com a terra, como todos os palestinianos, de um modo geral. Encontrei mulheres de grande profundidade, com muita sabedoria e amor pela terra e pelas pessoas. Mulheres que, acredito, têm noção do papel fundamental que desempenham como conservadoras da sanidade mental de uma sociedade assediada, colonizada, bloqueada. Muito embora, as mulheres palestinianas refugiadas que conheço, aparentemente se encontrem em melhor posição, também têm consciência de que têm ainda pela frente uma grande luta que devem continuar, e que não podem permitir-se desaparecer e ser mais um entre tantos povos injustamente mal tratados e esquecidos. O que mais admiro nas mulheres palestinianas e também nos homens, em especial quem vive na Cisjordânia e em Gaza, é a sua dignidade.

H. F. – As mulheres e as crianças palestinianas são os grupos mais vulneráveis. As tuas fotografias captam a violência e o ambiente de terror a que estes grupos são particularmente sujeitos?

S. B. – Creio que sim, que em muitos dos retratos que fiz de mulheres e de crianças aparece essa sombra de violência, embora seja simplesmente um retrato do seu dia a dia, porque eu nunca estive nos momentos mais trágicos como as intifadas ou bombardeios. No entanto, a sua vida diária está imersa na violência da ocupação ou

do bloqueio, com tudo o que isso implica. Num desses retratos, por exemplo, aparece uma mulher no terraço de sua casa em Hebrón, com um filho de cada lado. Não é uma situação violenta, simplesmente posavam para a foto. A mulher aparece com um meio sorriso, porque ela sabe que é ela que tem que conservar e transmitir esperança e tranquilidade às suas vidas, mas nos rostos dos meninos claramente se reflecte o medo e a críspação. Ao fundo, noutra terraço, há uma guarita com soldados israelitas vigiando e ameaçando dia e noite.

H. F. – Vejo as tuas fotografias como uma denúncia, um instrumento de luta. Que relação estabelececes entre a fotografia e o ativismo?

S. B. – Com certeza que são uma denúncia. Depois da minha primeira viagem à Palestina com uma pequena câmara emprestada, pensei que teria que voltar e fotografar tudo o que tinha visto para poder mostrá-lo, contá-lo. Assim foi, em poucos meses voltei e percorri, de novo, a Palestina de cima abaixo fotografando tudo o que encontrava ali: os postos de controle, o muro, os colonos... Simplesmente a ocupação e o bloqueio. A fotografia é uma ferramenta fundamental para o ativismo, para a denúncia, para o conhecimento: "uma imagem vale mais que mil palavras", continuo a acreditar nisto. O cinema, o vídeo, fazem parte disto também, muitas pessoas associam a ocupação da Palestina com a imagem de dois soldados israelitas a partir com pedras os braços de um jovem palestino... E as pessoas da Palestina sabem isto muito bem, por isso em muitas povoações organizaram-se e adquiriram câmaras para denunciarem elas próprias a sua situação.

H. F. – Nessa lógica, consideras que a fotografia é sempre política?

S. B. – A palavra "política" está muito desvirtuada e desprestigiada pela quantidade de "politiqueiros" que vivem à custa dela. Acostumamo-nos a relacionar a política com tudo o que há de mais baixo. Se o que entendemos por política é a relação entre cidadania e estados, os partidos, as forças da ordem, o poder, etc..., então, decididamente a fotografia não tem porque ser sempre política, em absoluto. Como arte, a fotografia também é expressão espiritual, é totalmente legítimo fazer fotografia que apenas reflecta a beleza e nos comova interiormente. Isto não significa que a fotografia política no seu mais amplo significado não seja bela. Repito o exemplo do Sebastião Salgado, mas aqui falamos do mais elevado no ser humano, de política com elevação e com preocupações sociais.

H. F. – Barthes defendia que uma foto consegue repetir infinitamente aquilo que se deu apenas uma vez na sua existência material. Acreditar nisto é imaginar quem vê as tuas fotos a visualizar e a compreender os singulares acontecimentos que ocorrem na Palestina...

S. B. – Absolutamente! Muitas pessoas para quem aquilo que se passa na Palestina é só um longo e complicado conflito, quando veem uma fotografia do muro em Belém com os seus doze metros de altura, perguntam-se o que é isso. Questionam-se ao ver

a cara triste de um menino no posto de controle de Qalandia, com os seus corredores entre barras parecidas a um lugar onde se encerram animais; ao ver jovens palestinos desprotegidos a atirar pedras aos soldados israelitas junto ao muro de Ni'lin debaixo de gazes lacrimogêneos, com os soldados armados até aos dentes; ao ver as belíssimas casas do casco antigo de Hebrón destruídas e vazias; ao ver o rosto de uma menina com uniforme de um colégio em Gaza, interrogando directamente a câmara; ao ver a vala que rodeia um hotel de luxo em Gaza construída com sacos cobertos com cimento; ao ver aquilo que chamo de estética de guerra... Muitas pessoas interessaram-se mais profundamente pelo que se passa na Palestina, questionaram-se e interiorizaram o que ali se passa, algo que não é exactamente aquilo que nos contam os meios de comunicação.

H. F. – E tu, como vives com essa realidade? De que forma te afetou tudo o que viste, viveste e fotografaste?

S. B. – Não nos esqueçamos que a fotografia é só um meio, podes usá-lo de forma honesta ou não, pode ser contemplada de forma honesta ou não. Podes viver experiências ou depois de ver que algumas imagens te tocaram, mexeram contigo, podes simplesmente descartá-las, para viver de forma mais confortável... Eu sentime responsável por contar aos outros tudo aquilo que vi e vivi. A ativista dos direitos humanos Berenice Ceyta disse, numa ocasião, que "o conhecimento compromete-te". Por isso, depois de conhecer a realidade da Palestina eu não podia regressar à minha vida normal como se nada se passasse ali. A Palestina e o seu povo são uma parte fundamental da minha vida, desde então.

H. F. – A imagem adquiriu hoje uma constante presença na vida contemporânea. Qual pensas ser o lugar da fotografia atualmente?

S. B. – Existe um excesso e banalização das imagens, um claro exemplo disto é a moda das *selfies*, um gesto que só por si não é mau, mas faz-se um uso excessivo e narcisista. Na verdade, estou um pouco cansada de tanta imagem. Amo a fotografia e o cinema, mas com esta saturação quase não tiro fotografias. Se bem que, quando me aproximo de boas fotos ou pego na minha câmara... algo de muito forte se move dentro de mim.

H. F. – Para terminar, podes falar-nos dos teus projetos para o futuro?

S. B. – Muito em breve vou dirigir uma revista sobre Marrocos, na qual as boas fotografias serão uma parte fundamental. Também estou a preparar um livro de fotografias de mulheres palestinas, porque tenho fotografias muito boas e porque quero, de alguma forma, homenageá-las. Mas isto levará algum tempo, porque passei este último ano e meio a viajar para apresentar o último livro e para falar do barco de mulheres a Gaza e necessito de tranquilidade interior e de muita concentração para este novo projeto. Eu trabalho melhor quando me isolo e me envolvo totalmente com o que estou a fazer. E, como é evidente, quero viajar de novo à Palestina e ao Nepal, onde vivi um tempo, há muitos anos atrás. Fotografar as paisagens da Islândia e da Gronelândia, conhecer África e a sua gente sorridente e entrar de novo em Gaza... //

NOTA BIOGRÁFICA

Helena Ferreira é doutoranda do programa doutoral em Estudos Culturais em parceria entre a Universidade de Aveiro e a Universidade do Minho. É membro da equipa do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. As suas principais áreas de interesse científico incluem: Género e Sexualidades, Estudos dos Média e Direitos Humanos. Publicações recentes relacionam-se com as seguintes temáticas: semiótica, estudos dos média, teoria *queer*, questões de género e direitos humanos.

Email: hcarla@ua.pt

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

* **Submetido: 11-08-2017**

* **Aceite: 27-10-2017**

INTERVIEW WITH SANDRA BARRILARO. “PHOTOGRAPHY IS A FUNDAMENTAL TOOL FOR ACTIVISM”

Helena Ferreira



Figure 1: Palestinian woman, Sandra Barrilaro, 2015

I met Sandra Barrilaro in Santiago de Compostela, in a session where she spoke about her experience as a member of the activist group *Women’s Boat to Gaza*, which defy Israel’s blockade of Gaza to show its solidarity with the resistance of Palestinian women. She fascinated the audience with her gripping account of the symbolic voyage of one of the sailboats that sailed to Gaza in September last year, with women of various nationalities. The interview reproduced here dates from August 2017.

Sandra Barrilaro is a Spanish photographer who has worked with imagery for more than thirty years, teaching photography courses and writing articles for specialty magazines. She has also published a children’s book: *Bajo las estrellas* (2001). She made several trips to Palestine that served to expand the ample photographic archive that collects photos about this territory and to carry out photographic reports. As a result of these several trips, came the series of black and white photos entitled *Palestine, a look at injustice*, which has been shown in different cities across Spain.

She is co-author of the book *Contra el olvido – Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948* (2015), a fundamental work to preserve the historical memory of the Palestinian population against the denial propaganda that exists into the Zionist movement. She was also editor in this book, paying special attention to the role of Palestinian women in the 19th and first half of the 20th century, analyzing their presence in a multitude of photographs of the time. This project coordinated by Sandra Barrilaro, together with Teresa Aranguren, Johnny Mansour and Bichara Khader, with a prologue

written by Pedro Martínez Montávez, evidences the existence of a Palestine with society, culture and territory that was occupied and usurped by the colonizers.

In fact, the Palestinian people have been subjected to a process of progressive colonization. In the midst of all this oppression, in which an entire society loses its identity, the most vulnerable groups, such as women and children, are placed in high-risk contexts. Palestinian women live in degrading conditions and fight for survival in their fragile communities, but at the same time they use their knowledge and all their remaining strength at the service of liberation inside and outside the territory occupied by Israel.

Helena Ferreira – When did you start taking pictures?

Sandra Barrilaro – At the age of 13 I was offered a Kodak Instamatic since I was already passionate about photography. It was only after I was 20 years old that I really learned photography and a friend offered me a Reflex, and it was after that point that I started to photograph and never stopped afterwards.

H. F. – What does your eye seek? I mean, what makes you do this or that picture?

S. B. – I believe that my eyes almost always try to tell something, I love storytelling, whether in film, photography or literature ... For years I did mountain hiking and my best memories are of the nights in camp, telling stories around the campfire; an atavistic image (speaking of photography), assembled human beings, telling stories... I love literature and I feel envy for the people who are capable of express themselves by words and people who are storytellers. My best-known work is with Palestine, which has more to do with photojournalism, which I really love. But, I have an intimate vein that I developed quite photographically. And I do it in a very intuitive way. I spent more than a year photographing in a grove, always in black and white. I took pictures of the nature in which there were tracks, traces of human beings and "picked up" some elements there without reason. One day a writer friend, Aintzane García, saw the photos, stayed with them one night and the next morning had written a beautiful story. I asked her how and where she had taken it from her, and she said, "It's all in the pictures." And she was right, but I did not have that perception until she was able to put it into words. I believe that what all my photos have in common is the search for the human being in his intimacy, his dreams and desires, which can bring us together and which can make us more beautiful inwardly.

H. F. – Do you consider that there is a feminine specificity in the approach to photography?

S. B. – In the years that I taught photography, I realized that men were more interested in the equipment. Completely fascinated by it, it was for many almost an end in itself. Contrary to women, who in general viewed the equipment only as a mean to reach a goal... Over the years I have realized that women and men sometimes have different ways of being in the world and of seeing it. I will not say that it is possible to speak of a female and a male photograph, because I would need to study the subject in depth, but perhaps men are more interested in movement, action, affection and women are

interested in getting closer to people in general, in capturing its interior, its essence, the reasons of its history. Looks like those of the Cuban photographer Ana Mendieta and those of the German photographer Dieter Appelt are radically different, although both use their own body as an expression. Clearly Appelt's expression is more aggressive, harder, seeking the visual impact, the annoyance of the person who observes the image, are more technological pictures. Mendieta's photographs merges with nature, returns to the maternal womb, is more organic. These are images that, we might say, depict a male and a feminine gaze. However, in Sebastião Salgado, Gervasio Sánchez, Susan Meiselas, and Cristina García Rodero I did not find that difference.

H. F. – Tell us about your first visit to Palestine and all the others that followed.

S. B. – My first trip to Palestine was in 2009 and, like the great majority of my travels, I did it alone. I stayed at a cooperative's house in Ramallah and from there I traveled every morning by bus (public transportation) to various places in Palestine: Jerusalem, Jenin, Hebron, Qalquilia, Bethlehem ... And, I was horrified by everything I saw and lived and I kept repeating: "I can not believe this." Even though I followed Palestine news since I was a teenager, I could not imagine the crude reality and the huge injustice that this people are subjected to. On the other hand, I became marveled with the Palestinian people, with their warmth and humanity. They welcomed me everywhere, without knowing me and although I traveled alone, I felt perfectly safe in an occupied land. I will never forget this Arabic hospitality. I especially fell in love with the ability that these people have to thank foreigners for visiting their land, for being interested in them. I made very good friends, I returned a few months later and since then I have traveled several times to Palestine, some to the West Bank, others to what is now the territory of the State of Israel: Haifa, Nazareth, Acre ... And in the middle of the Egyptian revolution, in 2011, I was able to enter Gaza by Rafah on the second attempt.

H. F. – You were also one of the women in the *Women's Boat to Gaza* ... How did this opportunity come about?

S. B. – Yes, I was one of the lucky ones who traveled on the Zaytouna-Oliva on the final crossing, nine days of continuous navigation from Messina to 35 miles off the coast of Gaza. At this point, our boat was approached by the Israeli army, and we were kidnapped, forced to change course and to go to a Israeli Port. Later we were arrested and finally deported to our countries of origin. I was invited because of the photographic work that I carried out in Palestine, which gave rise to an exhibition that was shown in different cities and some countries, especially by the publication of the book *Contra el olvido. Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948* who had a tremendous success. By the way, absolutely unexpected, both for authors and publishers. In fact, Teresa Aranguren and I spent more than a year traveling to present the book and we were always surprised by its success.

H. F. – Can you tell us something about the women who traveled with you?

S. B. – I traveled with thirteen women from five continents. What can I say about my traveling companions? They are very solidary, committed, and with a great sense of humor. Only in this spirit can you embark on a small sailboat on a Mediterranean coast knowing that “on the other side” you have the Israeli army waiting for you, to attack you ... Beginning with our leader, Ann Wright, former Colonel of the United States Army and Mairead Maguire, Irish and Nobel Peace Prize laureate. Both incredibly energetic, being more than 70 years old. They had previously participated in similar actions and felt perfectly at ease in that small boat that was moving devilishly during the storm. Martha Davidson, a Maori woman and New Zealand MP; Samira Douaifia an Algerian MP; Leigh-Ann Naidoo South African schoolteacher and athlete; Fauziah Hasan advocate for student rights; a Malaysian physician who took care of all of us, particularly in sickness. Two tireless professionals from Aljazeera, Mina Harballou, a Moroccan living in London; Hoda Rakhme, a Lebanese woman living in Moscow and Jeannette Escanilla, Chilean refugee in Sweden, politics. And, of course, the crew, with the Australian captain Madeleine Habib, the Swedish sailor Emma Ringqvist and Synne Sofie Reksten from Norway. A wonderful team of women who embarked, leaving a lot on the ground, to carry a message of solidarity, peace and hope from women from all over the world to the women of Gaza and, by extension, men and women from all over the world to the whole village of Gaza.

H. F. – Is it right to say that you documented this trip with your camera, as you travel around as well?

S. B. – Yes. The photographs I captured on board of the Zaytouna-Oliva I took them with a small compact camera. In other boats of the Freedom Fleet, when they were approached by the Israeli navy, in addition to killing, injuring or using violence against passengers and crew, they also confiscated the boats and personal belongings of all, so I did not want to take my gear. These are pictures that describe our day to day traveling, writing chronicles, answering calls, giving interviews, watching e-mail, cooking, laughing ... Pictures of the boat that has become our home, the sea, the sky, my companions ... Both Dr. Fauziah Hasan and I hid the photo cards at the time of the robbery and managed to keep them despite all the exhaustive controls we were subjected to.

H. F. – According to Cartier-Bresson, photography is the only means of expression that forever fixes the precise and transient moment. For him, the photographers deal with things that continually disappear and that after they gone, nothing can make them return, except by photographs. The book *Contra el olvido. Una memoria fotográfica de Palestina antes de la Nakba, 1889-1948* deals with this issue? An attempt to fix a free Palestine?

S. B. – Yes, he was very right. The photograph captures moments that disappear or that become other things, things in transformation. The chapter I wrote in this book begins with a quotation from Roland Barthes: “All photography is a certificate of presence,” and this book is both, on one hand is proof that Palestine and its people existed before

the year of 1948 and it is the portrait of a society, of a world that overnight was devastated and disappeared. The photographs in this book show a world that has not come back, and will probably never be the same, or anything that looks like it.

H. F. – What can you tell us about the Palestinian women of the 19th and early 20th centuries?

S. B. – Meanwhile I searched and selected the pictures for this book, I was fascinated by the women and the photographs of the women I met. Some of them very modern, socially and politically active, hardworking and very sophisticated. It was particularly surprising their role in the Palestinian revolts of the first half of the 20th century.

H. F. – And what do you have to say about the colonized / refugees that you photograph in the present time?

S. B. – The Palestinian women I have met today are like the previous ones, strong women with a special relationship with the land, like all Palestinians in general. I found women of great depth, with wisdom and love for the land and the people. I believe these women are aware of the fundamental role they play as they keep the mental health of a harassed, colonized, blocked society. Even though the Palestinian refugee women I know are apparently in a better position, they are also aware that there is still a great struggle ahead which they must continue and that they can not afford to disappear and be one among so many mistreated and forgotten civilizations. What I admire most about Palestinian women as well as men, especially those living in the West Bank and Gaza, is their dignity.

H. F. – Palestinian women and children are the most vulnerable group. Do your pictures capture the violence and the atmosphere of terror to which these groups are particularly subjected to?

S. B. – I believe that in many of the portraits I have taken of women and children, this shadow of violence appears, although it is simply a portrait of their daily life, because I have never been in the most tragic moments like intifada or bombing. However, their daily life is immersed in the violence of occupation or blockade, with all that implies. In one of these portraits, for example, a woman appears on the terrace of her house in Hebron, with a child on each side. It's not a violent situation, they simply posed for the picture. The woman appears with a half smile, because she knows that she has to conserve and transmit hope and tranquility to their lives, but the faces of the boys clearly reflects fear and tension. In the background, on another terrace, there is a guardhouse with Israeli soldiers watching and threatening day and night.

H. F. – I see your photographs as a report, an instrument of struggle. What is for you the connection between photography and activism?

S. B. – It's certainly a report. After my first trip to Palestine with a small borrowed camera, I thought I would have to go back and photograph everything I had seen so I could show it, tell it. That's how it was, in a few months I went back to Palestine again

and again, photographing everything I found there: the checkpoints, the wall, the settlers ... Purely the occupation and the blockade. Photography is a fundamental tool for activism, for denunciation, for knowledge: "a picture is worth a thousand words," I continue to believe it. Film and video are part of this too, many people associate the occupation of Palestine with the image of two Israeli soldiers breaking the arms of a Palestinian boy ... And the Palestine people know this very well, and in many villages, people organized themselves and acquired cameras to denounce their own situation.

H. F. – Do you consider that photography is always political?

S. B. – The word "politics" is very distorted and discredited by the amount of "politicians" who live at the expense of it. We are accustomed to relate politics to everything that is bad. If what we mean by politics is the relationship between citizenship and states, parties, police forces, power, etc... then, definitely, photography does not have to be always political at all. As an art, photography is also a spiritual expression, it is totally legitimate to make photography that only reflects beauty and moves us inwardly. This does not mean that political photography in its broadest meaning is not beautiful. I repeat the example of Sebastião Salgado, but here we speak of the most significant meaning in the human being, of politics with elevation and with social concerns.

H. F. – Barthes argued that a picture can infinitely repeat what happened only once in its material existence. To believe this is to imagine who sees your photos to visualize and to understand the unique events that take place in Palestine...

S. B. – Absolutely! Many people who look at the Palestine situation as something far away and a complicated dispute when they see a picture of the Bethlehem wall with its 12 meters, they ask what that is. They inquire themselves when they have to see the sad face of a boy at the Qalandia checkpoint, with its corridors between bars resembling a place where animals are enclosed; seeing young, unprotected Palestinians throwing stones at Israeli soldiers near the Ni'lin wall under tear gas, soldiers armed to the teeth; to see the beautiful houses of the old town of Hebrón destroyed and empty; seeing the face of a girl in a school uniform in Gaza, interrogating the chamber directly; to see the ditch surrounding a luxury hotel in Gaza built with bags covered with cement; they inquire themselves when they see what I call the aesthetics of war... After seeing these pictures, many people were more deeply interested in what is happening in Palestine, they questioned and internalized what is happening there, something that is not exactly what the media tells us.

H. F. – And you, how do you live with this reality? In what way the experiences you had affect you?

S. B. – Let's not forget that photography is only a medium, you can use it honestly or not, it can be honestly contemplated or not. You can live these experiences or after seeing a few images that touched you, messed with you, you can just discard them, to live more comfortably. I felt responsible for telling others everything we've seen and

lived. A human rights activist Berenice Ceyta said one day that "knowledge compromise oneself". So, after getting to know the reality of Palestine I couldn't get back to my normal life as if nothing happened there. Palestine and its people play a fundamental role in my life since that.

H. F. – The image has acquired a constant presence in contemporary life today. What do you think is the place of photography nowadays?

S. B. – There is an excess and trivialization of the images, a clear example of this are the selfies, a gesture which by itself is not bad, but it has been used with excess and with a narcissistic use. In fact, I'm a little tired of so many images. I love photography and cinema, but with this saturation I almost do not shoot photographs. Although, when I get close to good pictures or I pick my camera... something very strong moves inside me.

H. F. – Finally, can you tell us about your future projects?

S. B. – Soon I will be directing a magazine about Morocco, in which the good pictures will play a fundamental part. I am also preparing a photo book of Palestinian women, because I have very good photographs and because I want to honor them in some way. But this will take some time, because I have spent the last year and a half traveling to present my last book and to talk about the women's boat to Gaza and I need inner tranquility and a lot of concentration for this new project. I work better when I isolate myself and totally engage with what I am doing. And, of course, I want to travel again to Palestine and Nepal, where I lived a long time ago many years ago. And shoot the landscapes of Iceland and Greenland, meet Africa and its smiling people and re-enter in Gaza... ✍

Translated by Sara Santos

BIOGRAPHICAL NOTE

Helena Ferreira is a PhD student of the doctoral program in Cultural Studies in partnership between the University of Aveiro and the University of Minho. He is a team member of the Languages, Literatures and Cultures Research Centre of the University of Aveiro. Her main areas of scientific interest include: Gender and Sexuality, Media Studies and Human Rights. Recent publications are related to the following topics: semiotics, media studies, queer theory, gender issues and human rights.

E-mail: hcarla@ua.pt

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

Submitted: 11-08-2017

Accepted: 27-10-2017

ENTREVISTA COM RUTH ROSENGARTEN. “ATUALMENTE A FOTOGRAFIA FEMINISTA É DIVERSA E BASTANTE ELÁSTICA, AO INVÉS DE SE FIXAR NOS VELHOS BINARISMOS”

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira



Figura 1: *Self*, Ruth Rosengarten, 2013
Fonte: <http://ruthrosengarten.com/>

Tudo começou com o texto *Pontos de vista: Fotografia e Feminismo no contexto do Pós-modernismo* que encontramos casualmente num já antigo número da Revista Comunicação e Linguagens, datado de 1988. Ruth Rosengarten era a autora desse ensaio e conhecíamos já o seu trabalho *Contrariar, Esmagar, Amar A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, editado pela Assírio & Alvim, em 2009. A investigadora, artista e curadora, doutorada em História de Arte pelo Courtauld Institute of Art da Universidade de Londres, nasceu em Israel, viveu em Joanesburgo, Londres e Lisboa, e radicou-se mais recentemente numa pequena aldeia em Cambridgeshire, no Reino Unido. Foi entre Cambridgeshire e Braga que, há uns meses, duas décadas passadas sobre o seu pioneiro ensaio em torno da prática fotográfica e da teoria feminista, falámos com Ruth Rosengarten por videoconferência, pondo-lhe várias questões, em torno do cruzamento entre a fotografia e o género¹.

¹ Note-se que as perguntas e respostas que aqui se reproduzem, embora resultem em grande medida desta conversa, foram depois trocadas por escrito com a entrevistada e ainda por nós posteriormente editadas e traduzidas para o português.

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira – Um dos seus primeiros ensaios é sobre fotografia e feminismo. Para ser mais precisa, sobre o papel da teoria feminista e da prática fotográfica na crítica da autoridade hegemónica e na detração da representação. O que mudou desde então? O que significa trabalhar através de uma lente feminista?

Ruth Rosengarten – Esse ensaio foi escrito na década de 1980 – Eu era muito jovem, e estes eram realmente os primórdios das conversas sobre pós-modernismo e representação, bem como feminismo e representação, hibridez e multiculturalismo em relação às artes. Eu acho que há uma necessidade tão urgente do feminismo hoje como havia nessa altura, mas talvez se tenha deslocado para outras áreas, para diferentes contextos. Atualmente, quando eu olho para esse ensaio posso ver de onde eu venho, mas espero que a minha escrita hoje sobre esse assunto possa ser um pouco mais matizada, menos programática ou didática. Mas no momento em que escrevi esse ensaio, o pensamento de Judith Butler sobre a performatividade do género – e toda a questão da fluidez do género – apenas espreitava no horizonte. Atualmente, a performatividade é um ingrediente importante na discussão sobre género e na relação do género com as artes visuais. Também acho que, no momento desse ensaio não fiz uma distinção clara entre diferentes tipos de feminismo - isso ficou muito mais claro para mim na década de 1990 e foi consolidado nos meus trabalhos sobre Paula Rego. O feminismo da *diferença* (o modelo psicanalítico) e o feminismo da *igualdade* (o modelo marxista / economicista) nem sempre se apoiam ou são conciliáveis. Há também questões sobre a diferença cultural e de classe que são muito mais urgentes hoje. Qual é o papel da pornografia? A moda é libertadora ou escravizadora? Estou preocupada com a igualdade de oportunidades, de remuneração, de visibilidade. Penso que o feminismo como uma prática libertadora que estendeu um discurso favorável a outras esferas culturais e que continua a fazê-lo.

M. L. C. & C. C. – Nesse ensaio, a Ruth comenta sobre diferentes trabalhos fotográficos feministas, como os de Sherrie Levine, Barbara Kruger, Sally Mann, Jo Spence, Holger Trülsch & Vera Lehndorff, Cindy Sherman... Quais os projetos fotográficos feministas que escolheria atualmente se escrevesse sobre fotografia e feminismo?

R. R. – Ah, essa é uma ótima pergunta, com uma resposta muito longa. De qualquer forma, olhando para esse ensaio hoje, percebo o quão centrada eu estava no trabalho dentro de uma hegemonia cultural: quase todas as artistas que discuti eram americanas ou britânicas. As obras de Sherrie Levine e Barbara Kruger não são tão interessantes para mim hoje, mas também há importantes figuras históricas dignas de menção. Alguém como Mary Kelley continuou a ser historicamente interessante, assim como o continuaram a ser Cindy Sherman, Jo Spence e Sally Mann, de maneiras muito diferentes. O trabalho de Claude Cahun tornou-se central e permanece extremamente importante - um exemplo muito antigo da problemática do género e da sua relação com a máscara e a performatividade. Definitivamente incluiria mais trabalho performativo - por exemplo, embora a fotografia fosse apenas um documentário sobre o trabalho de desempenho de Ana Mendieta, acho que ela é uma figura-chave. Oh, e muito mais trabalhos vindos de

todo o mundo. Da Índia, Pushpamala N. que, como Sherman, se colocou em imagens encenadas. Do Japão, Yasumasa Morimura, que é um homem e cuja inclusão, portanto, seria uma problemática interessante do gênero e do feminismo. A artista marroquina Latifa Echakhch ensaia identidades de gênero num contexto em que a diferença rapaz / rapariga produz expectativas bastante divergentes de experiência de vida. Num contexto completamente diferente, e de uma maneira muito mais silenciosa, a artista fotográfica finlandesa Elina Brotherus trabalha com as expectativas geradas pela feminilidade. Depois, há artistas fotográficas que trabalham com a ideia de fluidez de gênero, como Catherine Opie, Melody Melamed, Loretta Lux, Zakary Drucker e Rhys Ernst. Yishay Garbasz, uma artista israelita transgênero/crossover, que trabalha em fotografia e performance. Zoe Leonard também explora questões de feminilidade e raça, tal como Carrie Mae Weems e Lorna Simpson, a fotógrafa cubana Maria Magdalena Campos Pons, e a artista queniana Ingrid Mwangi. Descrevendo-se como uma ativista visual, a sul africana Zanele Muholi fez uma marca muito significativa com as suas poderosas imagens fotográficas explorando raça, identidade de gênero e preferências sexuais, Oh, há tantas outras/os artistas interessantes, trabalhando em todos os meios e práticas de fotografia.

M. L. C. & C. C. – Existe um olhar feminino na forma de fazer e pensar a fotografia? Algo que possa descrever uma estética feminista?

R. R. – Não estou muito certa quanto a isso. Eu responderia não à pergunta “se há um olhar feminino” – embora se há algo como o feminismo, que existe, eu diria que deve haver uma estética feminista. Eu penso que, como em outras áreas de expressão e de esforço, atualmente a fotografia feminista é diversa e bastante elástica, ao invés de se fixar nos velhos binarismos. Androginia, por exemplo, é uma das características da prática fotográfica feminista – e quero dizer androginia não só de uma maneira que descreve gênero ou sexualidade, mas também como princípio de fluidez e ambiguidade.

M. L. C. & C. C. – Como definiria o feminismo atualmente?

R. R. – Para mim, atualmente o feminismo continua a ser essencial e isto em duas vertentes: a igualdade e a diferença. E, por diferença, quero dizer não apenas as diferenças de gênero e a possibilidade de superar essas diferenças através de sínteses fluídas variadas, mas também diferenças entre as mulheres. Penso que somos muito mais cautelosas hoje do que, digamos, nos anos 80, de modo a não cair numa armadilha essencialista e a reconhecer a diferença cultural. Então, o feminismo significa coisas diferentes em diferentes contextos. Ainda há países em que as mulheres têm que ganhar tantas liberdades pessoais e políticas, coisas que agora damos por garantidas, por exemplo, em Inglaterra, onde eu moro, mesmo se ainda temos de lutar contra opressões. Artistas de todo o mundo têm sido dinâmicas e inovadoras na forma como aproveitaram diferentes – e frequentemente críticas – formas de cultura visual ao expressar essas diferentes prioridades.

M. L. C. & C. C. – Ao ler sua biografia, fica-se com essa impressão de um certo nomadismo. A Ruth escreveu em algum lugar que nunca decidiu o que queria, “entre fazer

coisas e escrever sobre pessoas que fazem coisas". O seu trabalho divide-se entre duas instituições, dois mundos diferentes: a arte e a academia. Também se mudou com frequência, tendo já vivido em diferentes países: Israel, África do Sul, Portugal, Inglaterra, teve uma longa estadia na Austrália na década de 1990. Este nomadismo profissional e geográfico tem certamente prós e contras...

R. R. – Bem, eu acho que os contras são talvez mais óbvios, ou melhor, num contexto em que as pessoas falam muito sobre identidade, identificação e pertença, mover-se parece estar suspenso, não envolvido, desligado, desenraizado. Parece assim e, de certa forma, é assim. Mas para mim isso não é uma coisa negativa. Muito pelo contrário. Sinto-me em casa em vários lugares diferentes e, ao mesmo tempo, sinto-me ligeiramente separada desses lugares, uma espécie de não pertença em certo sentido que não me é desconfortável. Ao contrário da estabilidade das raízes, tive a sorte de ter acesso a diferentes contextos, diferentes idiomas, diferentes geografias e grupos de pessoas, todas/os e as/os quais são extremamente importantes para mim.

M. L. C. & C. C. – Relacionadas com a sua abordagem artística e teórica, as ideias de arquivo e de memória parecem muito importantes para si: há três anos, por exemplo, a Ruth foi a curadora da exposição *Entre Memória e Arquivo* no Museu Berardo, em Lisboa...

R. R. – Eu suponho que haja algo como um *Zeitgeist*: nas últimas duas décadas, a questão do arquivo tornou-se central, em termos gerais e na prática artística, em particular. Como muitos artistas e académicos de hoje, estou interessada na ideia de memória, tanto pessoal quanto coletiva e também na relação entre memorialização e arquivo. O nexó documento-monumento invoca a ideia do arquivo, ou depende dele, e a exposição que se referiram, abordou essa questão a partir das obras escolhidas daquela coleção particular. Do arquivo da família ao arquivo público – existem diferentes tipos de arquivos –, mas, em geral, suponho que eu esteja interessada nas redes que usamos para ordenar e tabular o conhecimento e a informação, e a partir do qual recuperamos aspetos do passado. Eu sempre fui fascinada pelos sistemas de ordenação – as taxonomias, mas não só – e sempre obcecada com as formas de ordenar os meus próprios papéis, os fragmentos, as notas de leitura, os documentos pessoais, as fotografias, as notas do diário: todos requerem sistemas para torná-los acessíveis no futuro. A grelha – que é outra maneira de dizer o sistema de arquivo – e o que ela contém, bem como o que ele deixa escapar através das brechas das categorias, fascinou-me desde que me lembro. Mas também estou realmente interessada na diferença entre a história – o que implica uma certa narrativa e um relato – e o arquivo, que é apenas uma das fontes a partir das quais a história se desenha.

M. L. C. & C. C. – Definir-se-ia a si própria como uma arquivista?

R. R. – Eu suponho que, como todos os bons arquivistas, eu poderia definir-me como uma arquivista falhada: está-se sempre dois passos atrás (ou mais) em relação ao sistema perfeito! O meu fascínio pelo arquivo também significa que eu desperdiçei demasiadas horas tentando conceber sistemas perfeitos para o armazenamento e a

recuperação de informações: esse é o histórico pessoal do meu interesse em arquivos.

M. L. C. & C. C. – Voltando ao seu ensaio da década de 1980 sobre fotografia e feminismo, a Ruth reportava-se aí ao marco histórico do advento da fotografia. Como vê hoje o advento do digital?

R. R. – A digitalização muda tudo. A produção e a manipulação de imagens digitais deslocaram radicalmente as práticas e as teorias passadas da fotografia e remodelaram os seus parâmetros. O advento da era digital e a proliferação de plataformas de partilha de fotos on-line que este gerou, desencadeou ainda um volume sem precedentes de fotografias com circulação pública, no qual as distinções entre fotografias amadoras, vernaculares, documentais e artísticas são muitas vezes pouco apagadas. Certamente, este apagamento em si não é novo, mas enfatiza o facto de que a “fotografia” sempre foi assim: um termo de guarda-chuva para uma variedade de atividades. Contudo, com o digital, os usos da fotografia são usos inteiramente novos da imagem, que – essencialmente imaterial – pode agora ser transferida para qualquer suporte. Isto sugere que, como argumenta Fred Ritchin, “para aqueles que pensam os média digitais como apenas fornecendo instrumentos mais eficazes, o que estão a testemunhar atualmente é uma evolução nos média.”

M. L. C. & C. C. – Nesse ensaio reportava-se à forma como a especificidade da fotografia era definida pela sua contiguidade com o real, pela sua indicialidade. A emergência do digital parece também introduzir uma rutura neste quadro do pensamento indicial...

R. R. – A “fotografia” digital afrouxa essa ligação firme entre “a fotografia” e o vestígio indicial. A captura de imagens digitais, ao mesmo tempo que simula fotografia em alguns aspetos, oferece uma gama de capacidades técnicas que alteram essa relação particular do artefacto com o vestígio indicial e a ligação de evidência assim forjada com o tempo passado. Por outras palavras, a digitalização mudou o estatuto ontológico da “fotografia”. A substituição do suave grão pelo mosaico de pixéis é sintomática do facto de que, estritamente falando, as imagens digitais não são de modo algum fotográficas, uma vez que os significantes codificados são dados abstratos que podem ser facilmente tratados como abstrações, sem qualquer conexão com o real. Na câmara escura digital a inventividade contrapõe-se à indicialidade. Enquanto que a ideia de que a fotografia era indicial servia como garante do efeito de verdade que a distinguiu de outras formas de representação, a elaboração digital põe à vista do espectador a natureza construída da imagem. Isto é realmente interessante. E muitas/os artistas – incluindo fotógrafas feministas, embora não exclusivamente – usam isso para efeitos extremamente dinâmicos e diversos.

M. L. C. & C. C. – Permite-nos então o digital abandonar o mito da verdade fotográfica?

R. R. – É importante enfatizar que continuidades culturais significativas unem as novas imagens digitais às velhas fotografias analógicas e aos hábitos de visualização que estas fomentaram, suscitando certas expectativas por parte de quem visiona, por exemplo,

a assunção persistente do “efeito de verdade” do trabalho fotográfico, do seu relacionamento privilegiado com o real. Isto persiste, por exemplo, na forma como as imagens fotográficas são usadas hoje nos média sociais como prova ou evidência. Apesar do facto de que, mais do que as suas homólogas analógicas, as imagens digitais podem ser alteradas e “reparadas” facilmente e até mesmo radicalmente, a noção de que uma fotografia é uma relíquia do tempo continua, em certos domínios, a ser penetrante. ✍

Traduzido por Carla Cerqueira e Maria da Luz Correia

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maria da Luz Correia é Professora Auxiliar no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas na Universidade dos Açores e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. É doutorada em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho e em Sociologia, pela Université Paris Descartes – Sorbonne. Tem publicado nas áreas da cultura visual, da teoria da imagem e da fotografia.

E-mail: maria.lf.correia@uac.pt

Universidade dos Açores, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Ladeira da Mãe de Deus, 9501-855 Ponta Delgada, Portugal

Carla Cerqueira é doutorada em Ciências da Comunicação (especialização em Psicologia da Comunicação). Bolseira de pós-doutoramento em Ciências da Comunicação (SFRH/BPD/86198/2012) do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, Portugal e investigadora visitante do Departamento de Media, Comunicação e Cultura, da Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha, e do Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Erasmus de Roterdão, Holanda. É também Professora Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto. Autora de vários livros, capítulos e artigos em revistas científicas, os seus interesses de investigação incluem género, feminismos, ONGs e estudos de média.

E-mail: carlaprec3@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 07-11-2017**

* **Aceite: 19-11-2017**

INTERVIEW WITH RUTH ROSENGARTEN. “FEMINIST PHOTOGRAPHY TODAY IS DIVERSE AND FAIRLY ELASTIC, RATHER THAN FIXATED ON THE OLD BINARIES”

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira



Figure 1: *Self*, Ruth Rosengarten, 2013
Source: <http://ruthrosengarten.com/>

It all started with the article *Views: Photography and Feminism in the context of Post-modernism* that we found casually in an old issue of *Communication and Languages* journal, dated from 1988. Ruth Rosengarten was the author of this essay and we were already familiar with her work *Contrary, Crush, Love the Family and the New State regime in the work of Paula Rego*, edited by Assírio & Alvim in 2009. The researcher, artist and curator, Ph.D. in Art History from the Courtauld Institute of Art at the University of London, was born in Israel, lived in Johannesburg, London and Lisbon, and most recently settled in a small village in Cambridgeshire, UK. It was somewhere between Cambridgeshire and Braga that, a few months ago, two decades after her pioneering essay on photographic practice and feminist theory, we spoke with Ruth Rosengarten by videoconference, posing a number of questions around the intersection between photography and gender¹.

¹ It should be noted that the questions and answers reproduced here, although they result largely from this conversation, were later exchanged with the interviewee, edited and translated into Portuguese.

Maria da Luz Correia & Carla Cerqueira – One of your first essays is about photography and feminism. To be more precise, about the role of feminist theory and photographic practice in the critique of hegemonic authority and in the detraction of representation. What has changed since then? What do you mean when you report to your work as guided by “feminist lenses”?

Ruth Rosengarten – That essay was written in the 1980s – I was very young, and these were really fairly early days in conversations about post-modernism and representation, as well as feminism and representation, hybridity, multiculturalism in relation to the arts. I think that there is as urgent a need for feminism today as there was then, but it’s perhaps shifted to other areas, different contexts. When I look at that essay today, I can see where I was coming from, but I hope my writing today about this topic might be a little more nuanced, less programmatic or didactic. At the time I wrote this essay, Judith Butler’s writing about the performativity of gender – and the whole question of gender fluidity – was only just peeping over the horizon. Performativity is an important ingredient in the discussion of gender today, and in the relationship of gender to the visual arts. Also I think that at the time of that essay, I didn’t make a clear distinction between different constituencies of feminism – this became much clearer to me in the 1990s, and was consolidated in my writings on Paula Rego. The feminism of *difference* (the psychoanalytic model) and the feminism of *equality* (the Marxist/economicist model) are not always mutually supportive or even conciliatory. There are questions, too, about cultural and class difference that are much more pressing today. I am concerned with equality of opportunity, pay, visibility. I think feminism as a liberatory practice has lent an enabling discourse to other cultural spheres, and continues to do so.

M. L. C. & C. C. – In this essay, you commented on different feminist photographic works, such as those of Sherrie Levine, Barbara Kruger, Sally Mann, Jo Spence, Holger Trülsch & Vera Lehndorff, Cindy Sherman... Which feminist photographers would you choose today if you wrote about photography and feminism?

R. R. – Oh that’s a great question, with a very long answer. Anyhow, looking back at that piece of writing today, I realise just how centred I was on work within a cultural hegemony: almost all the artists I discuss were American or British. Sherrie Levine and Barbara Kruger’s works are not that interesting to me today, but there are important historical figures worthy of mention. Someone like Mary Kelley has, I think, continued to remain historically interesting, as have Cindy Sherman, Jo Spence and Sally Mann, in very different ways. The work of Claude Cahun has come into focus, and remains extremely important – a very early example of the problematisation of gender and its relation to masquerade and performativity.

I would definitely include more performative work too – for instance, although photography was only documentary of Ana Mendieta’s performance work, she’s a key figure.

Oh and so much more work from all over the world. From India Pushpamala N., who, like Sherman, puts herself into staged images... From Japan, Yasumasa Morimura,

who's a man, and whose inclusion, therefore, would be an interesting problematisation of gender and feminism. Moroccan artist Latifa Echakhch also rehearses differently gendered identities in a context where the boy/girl difference produces vastly divergent expectations of life experience. In a completely different context, and in a much more muted manner, Finnish photographic artist Elina Brotherus works with the expectations generated by femininity. Then there are photographic artists who work with the idea of gender fluidity, like Catherine Opie, Melody Melamed, Loretta Lux, or Zakary Drucker and Rhys Ernst. Yishay Garbasz, an Israeli transgender/crossover artist working in photography and performance. Zoe Leonard explores questions of femininity and race, as do Carrie Mae Weems and Lorna Simpson, and Cuban photographic artist Maria Magdalena Campos Pons, the Kenyan artist Ingrid Mwangi. Describing herself as a visual activist, South African Zanele Muholi has made a very significant mark with her powerful photographic images exploring race, gender identity and sexual preference. Oh, there are so many others, interesting artists working across the mediums and practices of photography.

M.L.C. & C.C. – Is there a feminine look in the way of doing and thinking photography? Something that would describe a feminist aesthetic?

R.R. – I'm not sure about this. I would say no to the question "is there a feminine look" – though if there is such a thing as feminism, which there is, I would say there must be a feminist aesthetics. I think that, as in other areas of expression and endeavour, feminist photography today is diverse and fairly elastic, rather than fixated on the old binaries. Androgyny, for once, is one of other characteristics of feminist photographic practice – and I mean androgyny not only in a way that describes gender or sexuality, but also as a principle of fluidity and ambiguity.

M.L.C. & C.C. – How would you define feminism today?

R.R. – For me, feminism today continues to be essential, and two-pronged: about equality, and about difference. And by difference, I mean not only the differences between the genders and the possibility of overriding those differences through varied fluid syntheses, but also differences among women. I think we're much more cautious today than, say, in the 1980s, about not falling into an essentialist trap and about recognising cultural difference. So, feminism means different things in different contexts. There are still countries in which women have to gain so many personal and political liberties, things we now take for granted for example in England, where I live, even if we still have to struggle with glass ceilings at work. Artists from all over the world have been dynamic and innovative in the way they have harnessed different – and frequently critical – forms of visual culture in expressing those different priorities.

M.L.C. & C.C. – Reading your biography, one gets this impression of a certain nomadism. You've written somewhere that you have never decided what you wanted, "between making things and writing about people who make things". Your work is divided in two institutions, two different worlds: art and academia. You have also moved around

quite often, living in different countries: Israel, South Africa, Portugal, England; you had a long stay in Australia in the 1990s. This professional and geographic nomadism has pros and cons...

R.R. – Well, I think the cons are perhaps more obvious, or rather, in a context in which people talk a lot about identity and identification and belonging, moving around seems like being suspended, uninvolved, unattached, rootless. It seems that way, and in some ways, it is that way. But to me that is not a negative thing. Quite the opposite. I feel at home in several different places, and at the same time, I feel slightly separate from those places, a kind of un-belonging at some level that is not uncomfortable to me. In place of the stability of roots, I have had the good fortune to have access to different contexts, different languages, different geographies and clusters of people, all of which and all of whom are incredibly important to me.

M. L. C. & C. C. – Related to your theoretical and artistic approach of photography, the ideas of archive and memory seem very important to you: three years ago, for instance, you commissioned the exhibition *Between Memory and Archive* at the Berardo Museum in Lisbon...

R. R. – I suppose there is something like a *Zeitgeist*: in the past couple of decades the question of the archive has come into focus in general and in art practice in particular. Like many artists and academics today, I am interested in the idea of memory, both personal and collective and also in the relationship between memorialisation and the archive. The nexus document-monument is one that abuts on the idea of the archive, or relies upon it, and the exhibition to which you're referred, addressed that issue in relation to works chosen from that particular collection. From family archive to public archive – there are different kinds of archives, but in general, I suppose I'm interested in the grids we use in order to order and tabulate knowledge and information, and from which we retrieve aspects of the past. I've always been fascinated with ordering systems – taxonomies, but not only – and always obsessed with ways of ordering my own papers, the bits and pieces, the reading notes, the personal documents, the photographs, the journal notes: these all require systems in order to render them accessible in the future. The grid – which is another way of saying the filing system – and what it contains, as well as what it lets seep through the categorical cracks, has fascinated me since I can remember. I'm also really interested in the difference between history – which entails a certain narrative an account – and the archive, which is just one of the sources upon which history draws.

M. L. C. & C. C. – Would you define yourself as an archivist?

R. R. – I suppose like all good archivists, I might define myself as a failed archivist: one is always two steps (or more) behind the perfect system! Indeed, my fascination with archives also means that I've wasted too many hours trying to devise perfect systems for the storage and retrieval of information: that's the personal background to my interest in archives.

M. L. C. & C. C. – Going back to your essay of the 1980s on photography and feminism, there you mentioned the advent of photography as an historical turning point. How do you perceive today the emergence of the digital?

R. R. – Digitisation changes everything. Digital image production and manipulation has radically displaced older practices – and theories – of photography and reshaped their parameters. The advent of the digital era and the proliferation of online photo-sharing platforms it has spawned, has unleashed an unprecedented volume of photographs in public circulation, where the distinctions between amateur, vernacular, documentary and art photography are often blurred. Arguably, this blurring itself is not new but rather, underlines the fact that “photography” was always ever thus: an umbrella term for varieties of activity.

One of the most recurrent motifs in all photographic theory concerns the way photography was historically a technology in the service of empirical truth. The artefact that enables the “pencil of nature” – as Fox-Talbot famously called photography – to manifest itself, has always also been open not only to retouching, but also to staging. But simultaneous to the uses of “photography” that extend those of analogue photography, there are entirely new uses of the image, which – essentially immaterial – can now be bonded onto any conceivable support. This suggests that, as Fred Ritchin argues, “for those who think of digital media as simply providing more efficient tools, what we are witnessing today is an evolution in media”.

M. L. C. & C. C. – In that essay from the 80’s, you also mentioned how the specificity of photography was defined by its special contiguity with reality, by its indexicality. The advent of the digital appears also to introduce a rupture regarding this indexical thought...

R. R. – The digital “photograph” loosens that firm link between “the photograph” and the indexical trace. Digital image capture, while simulating photography in some respects, offers a range of technical capabilities that alter this particular relationship of the artefact with the indexical trace and the evidentiary link thus forged with time past. In other words, digitisation has changed the ontological status of “the photograph”. The substitution of smooth grain for pixel mosaic – continuous tone imprint for binary codes – is symptomatic of the fact that, strictly speaking, digital images are in no way photographic, since the coded signifiers are abstract data that can easily be played with as abstractions, with no connection to the real. In the digital darkroom inventiveness pits itself against indexicality. While the idea that photography was indexical served as guarantor of the truth effect that distinguished photography from other forms of representation, digital elaboration presses upon the viewer the constructed nature of the image. That’s really interesting. And many artists – including feminist “photographers”, though not exclusively those, use these to incredibly dynamic and diverse effect.

M. L. C. & C. C. – Does the digital allow us to abandon the myth of photographic truth?

R.R. – It is important to stress that significant cultural continuities bind the new

digital images to old analogue photographs and the habits of viewing they fostered, prompting certain expectations on the part of viewers, not least, the prevailing assumption of the validating "truth effect" of photographic work, its privileged relationship with the Real. This persists, for instance, in the ways in which photographic images are used on social media as proof or evidence. Despite the fact that, more than their analogue counterparts, digital images can be altered and "doctored" easily and even radically, the notion that a photograph stands as a shrine to time past continues, in certain quarters, to be pervasive. ✍

BIOGRAPHICAL NOTES

Maria da Luz Correia is an Assistant Professor in the Department of Languages, Literatures and Cultures, in the University of Azores and a researcher at Communication and Society Research Centre (CECS). She holds a PHD in Communication Sciences, from the University of Minho and in Sociology, from the Université Paris Descartes – Sorbonne. She has published on the fields of visual culture, image theory and photography.

E-mail: maria.lf.correia@uac.pt

Universidade dos Açores, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Ladeira da Mãe de Deus, 9501-855 Ponta Delgada, Portugal

Carla Cerqueira holds a PhD in Communication Sciences (specialization in Communication Psychology). She is a Postdoctoral Grantee in Communication Sciences (SFRH/BPD/86198/2012) at the Communication and Society Research Centre (CECS), University of Minho, Portugal, and a visiting researcher at the Department of Media, Communication and Culture, Autonomous University of Barcelona, Spain; and at the Department of Social Sciences, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands. She is also an Assistant Professor at Lusophone University of Porto, Portugal. Author of several books, book chapters and papers in scientific journals, her research interests include gender, feminisms, NGOs and media studies.

E-mail: carlaprec3@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submitted: 07-11-2017**

* **Accepted: 19-11-2017**

LEITURAS | *BOOK REVIEWS* 

**MEDEIROS, M. (ED.) (2016). FOTOGRAMAS. ENSAIOS
SOBRE FOTOGRAFIA. LISBOA: SISTEMA SOLAR.**

Joana Bicacro

Fotogramas, publicado em 2016 pela Sistema Solar, reúne um conjunto de estudos sobre fotografia, arquivo e memória, resultantes do colóquio *A Fotografia na era da pós-fotografia*, que decorreu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2012. Entre a história, a crítica da cultura ou a arqueologia dos meios, *Fotogramas* pretende iluminar recantos do passado esquecido dos meios fotográficos e, ao mesmo tempo, constituir uma alternativa os grandes empreendimentos enciclopédicos e sistemáticos, que circunscrevem a fotografia aos usos historiográficos oficiais. Margarida Medeiros, autora e organizadora do livro, tem publicado um *corpus* vasto, rigoroso e acessível, de estudos sobre o fotográfico, entre as ciências da comunicação e a história da arte.

Fotogramas opera o posicionamento da arqueologia dos meios visuais portuguesa no panorama da investigação internacional. Dos seus objetos constam não apenas imagens artísticas, mas arquivos científicos, técnicos, clínicos, vernaculares (Medeiros, 2016, p. 8), cujo valor expositivo contrasta fortemente com os das imagens que os estudos da arte trabalhavam tradicionalmente.

Outro aspeto importante desta publicação reside na sua declarada intenção de entender a dispersão, contradição e fragmentação temáticas e metodológicas dos seus textos como mais-valias – mas também na capacidade de tornar evidente a medida em que tais características constituem, de facto, vantagens científicas.

No seu conjunto, *Fotogramas* consiste numa atualização da herança da receção de *A Câmara Clara* (Barthes, 1981), no contexto mais alargado dos Estudos visuais e culturais, depois de Batchen (2009), articulando-a com uma resistência ao paradigma representativo e semiótico que por vezes domina as reflexões sobre a indicialidade. A abordagem cultural dos meios fotográficos é, em geral, aqui bem diferente das nostalgias ou apologias da transparência das imagens que vigoram ainda em muitos outros contextos dos estudos da fotografia e da comunicação.

De assinalar ainda a tradução, a fechar o livro, do essencial texto de Siegfried Krauer, *A Fotografia*, de 1927, que antecipa importantes questões teóricas da relação entre fotografia e memória.

Por questões de economia, de entre os textos do livro, demorar-me-ei especialmente nos que vão mais além no esforço de pensar o real enquanto constelação de visíveis, produzindo uma crítica da cultura visual. Preocupar-me-ei não tanto com resumir os capítulos deste livro, mas sobretudo em captar os seus aspetos mais esclarecedores ou as pedras de toque das reflexões que oferecem.

No enquadramento teórico introdutório à publicação, Margarida Medeiros apresenta uma definição de arquivo como depósito material de tempo, ou uma noção de arquivo como presente ou vida das imagens. Posicionando-se, deste modo, na questão premente da relação entre memória e arquivo, Medeiros destaca a importante ideia de Hal Foster de que as recentes febres do arquivo são essencialmente modos de certificação de que os objetos neles contidos “podem permanecer no presente” (Foster citado em Medeiros, 2016, p. 12). Resulta daqui a distinção entre arquivo (como potência de desordem) e ruína (como decadência da ordem).

A abrir os capítulos de temas individuais, Maria Irene Aparício trata a relação entre fotografia e as crises de memória, entre passado e verdade, no pós-fotográfico, como problemas políticos. Começa por demonstrar que memória, testemunho são conceitos de um entendimento mais representativo e idealista da própria história (do que construtivo), no qual a história é vista como resultado de um processo de mediação de “eventos primordiais” (Aparício, 2016, p. 27). A autora sublinha disforicamente a possibilidade de, na contemporaneidade, aproveitar a falência do paradigma da indicialidade para controlar a ficcionalização da história e a invenção de “imagens de espaços e tempos que só o futuro poderá desocultar” (Aparício, 2016, p. 28).

Maria Augusta Babo conduz uma discussão dos efeitos de subjetividade e da desconstrução da identidade a partir de imagens técnicas como os espelhos, a fotografia e outras operações de registo de imagem. Neste contexto, tematiza o desdobramento ou exteriorização do si, tornado signo, em função da relação a Outro, com recurso a autores como Derrida, Barthes, Lacoue-Labarthe e Didi-Huberman. Isto conduz a autora a uma problematização das imagens virtuais a partir da questão da contiguidade ou da referência como bloqueio de significação.

Maria João Baltazar e Fátima Pombo apresentam uma análise do desejo de neutro, em Barthes, dando a ver que a insatisfação do autor com os usos interpretativos e valorativos da fotografia, vulgarmente associada à obra *Câmara Clara*, se manifesta também noutros contextos e sob outras formas. Também aqui, Barthes manifesta o desejo de escapar aos paradigmas de receção na linguagem, no sentido de um acesso sem forma e sem “signo tristemente carregado com o seu significado”, mas que mantém “sentidos inumeráveis que estalam, crepitam, fulguram” (Barthes citado em Baltazar & Pombo, 2016, p. 67). Em face da dificuldade ou mesmo impossibilidade de representação no registo fotográfico, que resiste passar a imagem social e significante, de linguagem, as autoras pretendem gerir este paradoxo com recurso à noção de neutro, enquanto perda de medo da imagem indiciária, sem, no entanto, soçobrar de paixão pelo índice.

Susana Lourenço Marques trata o género da fotografia em livro e a entrada, por volta dos anos 1970, da fotografia na tradição do *medium* literário, nos arquivos e no âmbito autoral e editorial. Pensa, assim, a reinvenção do arquivo fotográfico a partir do estudo de exposições, edições, reedições e recontextualizações na imprensa, ao longo dos anos, do livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, de Victor Palla e Costa Martins. Marques apresenta uma análise profunda das relações entre imagem, texto e contexto que sucessivamente transformam as ressonâncias desta série a partir da reprodução e da

circulação de um dos seus objetos – de uma das suas fotografias. Singulariza assim gestos capazes de iluminar teoricamente a questão do “valor de exposição” da imagem e produz uma genealogia dos processos técnicos, culturais, semióticos e institucionais que enquadram a distribuição geral dos meios fotográficos nas últimas décadas.

Teresa Castro desenvolve um estudo rigoroso da cultura visual do Atlas científico como dispositivo epistemológico de classificação e disposição – um dos primeiros métodos de resposta à “pulsão arquivística”. Este estudo põe em evidência o carácter agregador da estratégia do Atlas na produção de visões de mundo, numa “lógica cumulativa e analítica que conduz o leitor da visão global às imagens parciais, da meditação sobre o universal à contemplação dos detalhes” (Castro, 2016, p. 124). Nesse contexto, a oposição entre os modelos epistemológicos da descrição e da comparação corresponde, em traços largos, à oposição entre antropologia (mais classificatória) e etnografia (mais descritiva). Os atlas surgem aí como objetos problemáticos: em causa está a pobreza etnológica dos usos antropométricos dos meios fotográficos. A autora descreve ciclos de confiança e de desconfiança deste instrumento. A serialidade, platitude e nitidez da fotografia está ligada aos “ideias de exatidão e de clareza” na base de catalogação sistémica, que facilita os estudos comparativos. Por outro lado, o detalhe fotográfico torna-se excessivo para o modelo comparativa tipológico. As “mil diferenças” (Castro, 2016, p. 125) visíveis na fotografia fazem com que esta seja também “colocada ao serviço das descrições etnográficas” (Castro, 2016, p. 125).

Susana Martins elabora, a partir das obras de Joachim Schmid (a quem FontcuBERTA chama predador de imagens), uma “crítica das noções de génio, de estilo e de cânone” (Martins, 2016, p. 153) nas práticas artísticas fotográficas. Temas como acaso e aleatoriedade, contra-intencionalidade e re-contextualização ajudam a pensar a criação e curadoria do *objet trouvé* fotográfico. A reflexão sobre a obra de Joachim Schmid revela-se oportuna para uma comparação entre estas mesmas práticas na era analógica e na era digital e das redes. O “desaparecimento da componente objectual e física da fotografia” (Martins, 2016, p. 149) não impede o artista de continuar a prática de encontrar, de modo mais ou menos accidental, fotografias de outros. Constata-se até que a cultura online do *snapshot* potencia este tipo de práticas, como é demonstrado pela sua “biblioteca de fotografia popular contemporânea” (Martins, 2016, p. 152), em *Other people's photographs, 2008-2011*. Aqui se percebe que o digital intensifica uma cultura fotográfica que já vinha a constituir-se, em larga medida, durante o fim do período analógico.

Victor dos Reis tem vindo a desenvolver um importante e singular estudo da experimentação fotográfica de Francisco Afonso Chaves, fotógrafo naturalista. A obra deste fotógrafo revela um questionamento dos conceitos modernos de corpo e espaço, através das práticas (intrigantes no contexto histórico desta produção), em fotografia esteroescópica, de dupla exposição e de exercícios cinemáticos. Estão em jogo a ambivalência entre transparência e opacidade; a dissolução das formas; o contraste entre realidade e ficção ou virtualidade; a imaterialidade ou instabilidade do corpo. Qualquer destes aspetos é revelador da reflexão do fotógrafo sobre este *medium*. Victor Flores faz uma revisão das mais significativas propostas da arqueologia dos média – em torno de

autores como Ernst, Huhtamo, Kittler, Crary, Gunning – para o trabalho de descrição e crítica da cultura visual da estereoscopia portuguesa. Este é um estudo paralelo das práticas estereoscópicas e dos discursos em seu redor. Esforço tanto mais importante quanto mais significativo é o apagamento deste *medium* da história oficial da fotografia, ou quanto esta prática da estereoscopia consiste numa descontinuidade *tout court* face à cristalização dos meios fotográficos, pretensamente lineares, bidimensionais e transparentes.

No contexto de uma série alargada de importantes estudos do autor sobre a cultura visual da medicina em Portugal, António Fernando Cascais analisa aqui o arquivo de fotografia psiquiátrica do hospital Miguel Bombarda. Trata-se de uma crítica da cultura visual da medicina que realmente está para lá de uma mera “História da Medicina em Imagens”. Esta passa pela análise de todo e qualquer “uso médico” de imagens e “dos mundos de sentido que as tornaram necessárias, produtivas, funcionais e inteligíveis” (Cascais, 2016, p. 180). Neste estudo da cultura visual da medicina têm lugar tanto a reflexão sobre o panóptico do Hospital – dispositivo com dupla valência de observatório e de laboratório – quanto a análise do *corpus* fotográfico dos seus arquivos no contexto da prática da fotografia médica em Portugal, a história da verdade médica como processo de visibilidade e descritibilidade dos fenómenos patológicos ou o estudo dos discursos contemporâneos fundadores desta cultura visual. O autor oferece um importante contributo para a compreensão dos usos da imagem no contexto geral da medicina experimental moderna – projeto biopolítico de “consequências tanatopolíticas” (Cascais, 2016, p. 190) – alicerçados pela crença na “competência sensória, perceptiva, que (...) permite ver e dar a ver” (Cascais, 2016, p. 198) a loucura ou o crime, em tantos casos indestrinçáveis.

Em conclusão, importa notar que, apesar da referida fragmentação, e quase indisciplina metodológicas e temáticas que esta publicação pretendia refletir, ela constitui no seu conjunto, por um lado, um sintoma coerente e esclarecedor da crise do paradigma representativo e semiótico no contexto da pós-fotografia e, por outro, um posicionamento coerente e rigoroso da investigação sobre fotografia em Portugal no campo vasto da arqueologia dos *media* e dos estudos visuais que internacionalmente ganham crescente destaque e impacto nas ciências da comunicação. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparício, M. I. (2016). “Thanks for the Memories”: as imagens depois da fotografia e do cinema. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 25-36). Lisboa: Sistema Solar.
- Baltazar, M. J. & Pombo, F. (2016). O desejo de neutro segundo Roland Barthes: a fotografia e o medo da imagem. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 63-80). Lisboa: Sistema Solar.
- Babo, M. A. (2016). Do espelho à fotografia: a permanência da imagem. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 53-62). Lisboa: Sistema Solar.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

- Batchen, G. (2009). *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge: MIT Press.
- Cascais, A. F. (2016). A fotografia psiquiátrica no Hospital Miguel Bombarda: um estudo introdutório. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 179-202). Lisboa: Sistema Solar.
- Castro, T. (2016). Uma história material do ver e do saber: antropologia, etnologia e atlas fotográficos na coleção do Museu Quai Branly em Paris. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 119-128). Lisboa: Sistema Solar.
- Flores, V. (2016). Materialidades estereoscópicas. A estereoscopia portuguesa e a necessidade de um estudo arqueológico. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 167-178). Lisboa: Sistema Solar.
- Marques, S. L. (2016). A fotografia na estante: Lisboa 'Cidade Triste e Alegre' (1956/59-2009). In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 91-104). Lisboa: Sistema Solar.
- Martins, S. (2016). Quando a fotografia se perde, fotograficamente: a arte pós-fotográfica de Joachim Schmid. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 141-156). Lisboa: Sistema Solar.
- Medeiros, M. (2016). A memória de família e a sua fantasmagorização: snapshot, identidade e telepatia na série Re-take of Amrita de Vivan Sundaram. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 11-24). Lisboa: Sistema Solar.
- Medeiros, M. (Ed.) (2016). *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Sistema Solar.
- Reis, V. dos (2016). O corpo como hipótese: sucessão, sobreposição e transparência em Francisco Afonso Chaves (1857-1926). In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 157-168). Lisboa: Sistema Solar.

NOTA BIOGRÁFICA

Joana Bicacro é Professora Assistente das disciplinas de Cultura Visual e Metodologias de Análise de Imagem. Mestre em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Aluna de doutoramento no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT, ULHT). Encontra-se a desenvolver actividades de investigação em cultura visual, arqueologia dos média e cinema, sendo a sua dissertação dedicada ao tema da viagem virtual na cultura visual contemporânea. Publicou artigos sobre cultura visual, cinema, tecnologias e arqueologia dos média.

E-mail: joana.bicacro@ulusofona.pt

CICANT / ECATI, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal

* Submetida: 13-11-2017

* Aceite: 25-11-2017

**MEDEIROS, M. (ED.) (2016). FOTOGRAMAS. ENSAIOS
SOBRE FOTOGRAFIA. LISBON: SISTEMA SOLAR.**

Joana Bicacro

Fotogramas, published in 2016 by Sistema Solar, brings together studies on photography, archive and memory, resulting from the colloquium *Photography in the Post-Photography Era*, held at Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of Universidade Nova de Lisboa, in 2012. Between media history, cultural critique and media archaeology, *Fotogramas* intends to illuminate photographic media forgotten pasts while, at the same time, providing an alternative to encyclopedic and generalist studies of photography, mostly focused on historiographical and official uses of the medium. Margarida Medeiros, author and organizer of the book, has published a vast, rigorous and accessible corpus of studies on the photographic, between communication sciences and art history.

Fotogramas constitutes an important positioning of Portuguese visual archaeology in the international research landscape. Its objects of study are not only artistic images, but scientific, technical, clinical, vernacular archives (Medeiros, 2016, p.8), whose “exhibition value” contrasts sharply with those of the images traditionally studied by art history and theory.

Another important aspect of this publication lies in its stated intention to consider its thematic and methodological dispersion, contradiction and fragmentation beneficial. Furthermore, it makes clear the extent to which these are in fact scientific advantages.

As a whole, *Fotogramas* consists of an update of the *Camera Lucida* (Barthes, 1981) reception tradition, in the broader context of Visual and Cultural Studies, after Batchen (2009), articulating it with a resistance to the representative and semiotic paradigms that sometimes dominate reflections on indiciality. The cultural approach to photographic media is, in general, quite different here from the nostalgias or apologias of image transparency that still stand in many other contexts of photography and communication studies.

Also worthy of mention is the translation of Siegfried Kracauer’s essential *Photography* essay from 1927, which anticipates important theoretical questions of the relation between photography and memory.

For economical reasons, I will comment on the book chapters that go further in the effort to think the real as constellations of the visible, producing a critique of visual culture. I will be less concerned with summarizing these chapters, but rather with capturing their most enlightening aspects or the touchstones of the reflections they offer.

In the introductory theoretical framework, Margarida Medeiros presents a definition of archive as material time deposit, as the life of images. Medeiros stresses the important Hal Foster idea according to which the recent archive fevers are essentially

ways of certifying that the objects contained in them “can remain in the present” (Foster quoted in Medeiros, 2016, p. 12). As a result, stems the important distinction between archive (as potency of disorder) and ruin (as decay of order).

Opening the individual chapters, Maria Irene Aparício discusses the relation between photography and memory crises, between past and truth, in the post-photographic, as political problems. She begins by establishing that memory and evidence are concepts of a more representative and idealistic understanding of history (rather than a constructive one), in which history is seen as the result of a process of mediation of “primordial events” (Aparício, 2016, p. 27). Maria Irene Aparício stresses the possibility, in contemporary times, to take advantage of the ruin of the paradigm of indiciality in order to control the fictionalization of history and the making of “images of spaces and times that only the future may uncover” (Aparício, 2016, p. 28).

Maria Augusta Babo considers the effects of subjectivity and the deconstruction of identity by technical images such as mirrors, photography, and other image recording devices. In this context, she discusses the unfolding or externalization of the self, made a sign, in relation to the Other, with authors such as Derrida, Barthes, Lacoue-Labarthe and Didi-Huberman. This leads to a problematization of virtual images, in which contiguity or reference are seen as obstructions to meaning.

Maria João Baltazar and Fátima Pombo present an analysis of the desire for the neutral in Barthes. They show that Barthes’ unease with interpretative and valorative uses of photography, commonly associated with *Camera Lucida*, is also manifest in other contexts, taking different implications. According to the authors, Barthes expresses the desire to escape the paradigms of reception in language, wishing for an access without form, that doesn’t entail a “sign sadly charged with its meaning”, while keeping “innumerable senses that pop, crackle, blaze” (Barthes quoted in Baltazar & Pombo, 2016, p. 67). Given the impossibility of representation in photographic recording, which don’t allow for social and significance meaning, resisting language, the authors suggest managing this paradox with recourse to the notion of neutral, by giving up fears of the indicial image while, at the same, controlling infatuations with the index.

Susana Lourenço Marques writes on the genre of book photography. Around 1970s, photography entered the tradition of the literary medium, with archival, authorial and editorial consequences. Studying exhibitions, editions, re-editions and recontextualizations in the press, over the years, of the book *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* by Victor Palla and Costa Martins, she reflects on the reinvention of the photographic archive. Marques (2016) presents an in-depth analysis of the relations between image, text and context that successively transform the resonances of this series, from the perspective of one of its photographs’ reproduction and circulation. She isolates gestures capable of theoretically illuminating the issue of the image “exhibition value” and produces a genealogy of technical, cultural, semiotic and institutional processes that frame the general distribution of photographic media in the last decades.

Teresa Castro conducts a rigorous study of the visual culture of the scientific Atlas as a classification and disposition epistemological device – one of the first means of

replying to the “archival drive”. This study highlights the aggregative nature of the Atlas strategy in the production of world views, in a “cumulative and analytical logic that leads the reader from global vision to partial images, from meditation on the universal to the contemplation of details” (Castro, 2016, p. 124). In this context, the opposition between the epistemological models of description and comparison broadly corresponds to the opposition between (a more classificatory) anthropology and (a more descriptive) ethnography. The Atlases appear as problematic objects: at stake here is the ethnological poverty of anthropometric uses of photographic media. The author describes cycles of trust and distrust of this instrument. Photography’s seriality, platitude and sharpness are linked to the “ideas of accuracy and clarity” as bases of systematic cataloging, which facilitates comparative studies. On the other hand, the photographic detail becomes excessive for the typological comparative model. The “thousand differences” (Castro, 2016, p. 125) visible in photography lead to its “placing at the service of ethnographic descriptions” (Castro, 2016, p. 125).

Susana Martins elaborates, from the works of Joachim Schmid (whom Fontcuberta calls the image predator) a “critique of the notions of genius, style and canon” (Martins, 2016, p. 153) in the photographic artistic practices. Topics such as chance, aleatory, counter-intentionality and re-contextualization serve the analysis of the photographic *objet trouvé*, as a creative and curatorial problem. Joachim Schmid allows for a comparison of these same practices in the analogic era and in the age of digital of networks. The “disappearance of the objective and physical element of photography” (Castro, 2016, p. 149) does not prevent the artist from continuing the practice of accidentally finding photos by others. The online snapshot culture has proved promising for this type of practice, as demonstrated by his “contemporary popular photography library” (Castro, 2016, p. 152), for instance in the work *Other people’s photographs, 2008-2011*. Here we can see that the digital era merely sees an intensification of a photographic culture that was already in formation during the end of the (exclusively) analogical period.

Victor dos Reis has been conducting an important and singular study of Francisco Afonso Chaves, a naturalist photographer. The work of this photographer includes experimental practices, questioning the modern concepts of body and space, through double exposure and cinematic exercises in stereoscopic photography (which is intriguing in the historical and epistemological context of this production). At stake are the ambivalence between transparency and opacity; the dissolution of forms; the contrast between reality and fiction or virtuality; the immateriality or instability of the body. Any of these aspects is revealing of the photographer’s deep reflection on the medium.

Victor Flores reviews some of the most significant contributions of media archeology – with authors such as Ernst, Huhtamo, Kittler, Crary, Gunning – in the context of a survey and criticism of the visual culture of Portuguese stereoscopy, a parallel study of stereoscopic practices and the discourses around them. This study is all the more relevant as the erasure of this medium in official histories of photography is starker. In the Portuguese context as elsewhere, the practice of stereoscopy consists in a discontinuity *tout court* in the face of the crystallization of the supposedly linear, bidimensional and transparent photographic media.

In the context of a large series of important studies by the author on the visual culture of medicine in Portugal, António Fernando Cascais analyzes here the psychiatric photography archive of the Miguel Bombarda Hospital. It is a critique of visual culture of medicine that really stands beyond a mere “History of Medicine in Pictures”. Methodologically, it encompasses the analysis of any “medical use” of images and “of the worlds of meaning that made them necessary, productive, functional and intelligible” (Cascais, 2016, p. 180). In this study of the visual culture of medicine, we find the reflection on the Miguel Bombarda panopticon – a architectural device with the double valence of observatory and laboratory; the analysis of the archive’s photographic corpus in the context of the practice of medical photography in Portugal; a history of medical truth as a process of visibility and describability of pathological phenomena; and the analysis of the discourses at the base of this visual culture. Antonio Fernando Cascais offers an important contribution to the understanding of the uses of the image in the general context of modern experimental medicine – a biopolitical project of “tanatopolitical consequences” (Cascais, 2016, p. 190) – based on the belief in “a sensory, perceptive competence (...) which allows [the psychiatrist] to see and unveil” (Cascais, 2016, p. 198) madness or crime, coalescing in so many cases.

In conclusion, it should be noted that, despite the aforementioned fragmentation and almost indiscipline of methods and themes aimed by this book, *Fotogramas* constitutes, on the one hand, a coherent and illuminating symptom of the crisis of the representative and semiotic paradigms, in the context of post-photography and, on the other, a comprehensive positioning of Portuguese research on photography in the vast collection of media archeology and visual studies that are still gaining prominence and impact in the communication sciences at an international level. ✍

Translated by Joana Bicacro

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Aparício, M. I. (2016). “Thanks for the Memories”: as imagens depois da fotografia e do cinema. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 25-36). Lisbon: Sistema Solar.
- Baltazar, M. J. & Pombo, F. (2016). O desejo de neutro segundo Roland Barthes: a fotografia e o medo da imago. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 63-80). Lisbon: Sistema Solar.
- Babo, M. A. (2016). Do espelho à fotografia: a permanência da imagem. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 53-62). Lisbon: Sistema Solar.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisbon: Edições 70.
- Batchen, G. (2009). *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes’s Camera lucida*. Cambridge: MIT Press.
- Cascais, A. F. (2016). A fotografia psiquiátrica no Hospital Miguel Bombarda: um estudo introdutório. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 179-202). Lisbon: Sistema Solar.

- Castro, T. (2016). Uma história material do ver e do saber: antropologia, etnologia e atlas fotográficos na coleção do Museu Quai Branly em Paris. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 119-128). Lisbon: Sistema Solar.
- Flores, V. (2016). Materialidades estereoscópicas. A estereoscopia portuguesa e a necessidade de um estudo arqueológico. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 167-178). Lisbon: Sistema Solar.
- Marques, S. L. (2016). A fotografia na estante: Lisboa 'Cidade Triste e Alegre' (1956/59-2009). In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 91-104). Lisbon: Sistema Solar.
- Martins, S. (2016). Quando a fotografia se perde, fotograficamente: a arte pós-fotográfica de Joachim Schmid. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 141-156). Lisbon: Sistema Solar.
- Medeiros, M. (2016). A memória de família e a sua fantasmagorização: snapshot, identidade e telepatia na série Re-take of Amrita de Vivan Sundaram. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 11-24). Lisbon: Sistema Solar.
- Medeiros, M. (Ed.) (2016). *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia*. Lisbon: Sistema Solar.
- Reis, V. dos (2016). O corpo como hipótese: sucessão, sobreposição e transparência em Francisco Afonso Chaves (1857-1926). In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia* (pp. 157-168). Lisbon: Sistema Solar.

BIOGRAPHICAL NOTE

Joana Bicacro received a MSc degree in Communication Sciences from Universidade Nova de Lisboa (UNL). She teaches Visual Culture and Methods in Image Analysis as undergraduate courses at the School of Communication, Arts and Information Technologies (ECATI, ULHT). She is a junior researcher at CICANT whose main interests are technological cultures, media archaeology and visual media. She is currently a FCT PhD researcher on digital visual media and virtual travel. She has published papers on visual culture, film and photography, image technologies and media archaeology.

E-mail: joana.bicacro@ulusofona.pt

CICANT / ECATI, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Campo Grande 376, 1749-024 Lisbon, Portugal

* Submitted: 13-11-2017

* Accepted: 25-11-2017

AGRADECIMENTO AOS REVISORES

Os artigos publicados na revista *Comunicação e Sociedade* estão sujeitos a um processo de *blind peer review*.

Agradecemos aos investigadores que colaboraram connosco como revisores dos artigos que foram submetidos para publicação nesta edição da revista. A todos eles endereçamos o nosso reconhecimento pelo seu valioso contributo.

ACKNOWLEDGMENTS

The articles published in this issue of *Comunicação e Sociedade* have been blind peer-reviewed.

We hereby thank researchers who have accepted our request to review articles and acknowledge their invaluable contributions.