



Я

REVELAR

VOL 6 . DEZEMBRO 2021

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

R
REVELAR

*REVISTA DE ESTUDOS DA
FOTOGRAFIA E DA IMAGEM*

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO



VOLUME 6 . DEZEMBRO 2021

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

volume 6 — dezembro 2021

TÍTULO

TITLE

Revelar: revista de estudos da fotografia e da imagem

IMAGEM DE CAPA

COVER

S/indicação de autoria. [Interior das Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha], datada 26.5.1934 (no verso). Prova positiva, 9 x 6.4 cm. APIF-NR. 1321.

ISSN

2183-945X

DOI

10.21747/17775302/rev

PERIODICIDADE

FREQUENCY

Anual

Annual

ANO DE FUNDAÇÃO

YEAR OF FOUNDATION

2016 (nº 0)

EDIÇÃO

PUBLISHER

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Faculty of Arts of the University of Porto

Via Panorâmica s/n
4150-564 Porto
Portugal

PUBLICADA EM LIVRE ACESSO

PUBLISHED IN OPEN ACCESS

EDITOR

EDITOR-IN-CHIEF

Nuno Resende

CORPO EDITORIAL

EDITORIAL BOARD

Ana Macedo Lima
Andréa Diogo
Nuno Resende

REVISÃO GRÁFICA

COPY EDITOR

Ana Macedo Lima

DESENHO GRÁFICO & COMPOSIÇÃO DA EDIÇÃO

GRAPHIC DESIGN

Andréa Diogo

CONSELHO CIENTÍFICO

SCIENTIFIC BOARD

Alice Lucas Semedo (U. Porto, FLUP-DCTP)
Ana Cristina Correia de Sousa (U. Porto, FLUP-DCTP)
Andreia Catarina Magalhães Arezes (U. Porto, FLUP-DCTP)
Carmelo Vega de la Rosa (Universidad de La Laguna)
Celso Francisco dos Santos (U. Porto, FLUP-DCTP)
Emílio Lara (Universidad de Jaén, I.E.S. Sierra Sur)
Hugo Daniel Silva Barreira (U. Porto, FLUP-DCTP)
Isabel Marília Peres (U. Lisboa, Centro de Química Estrutural)
Lúcia Maria Cardoso Rosas (U. Porto, FLUP-DCTP)
Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria Alice Duarte Silva (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria de Jesus Sanches (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)
M^a Leonor Barbosa Soares (U. Porto, FLUP-DCTP)
M^a Leonor César Machado de Sousa Botelho (U. Porto, FLUP-DCTP)
Mário Jorge Lopes Neto Barroca (U. Porto, FLUP-DCTP)
Nuno Resende (U. Porto, FLUP-DCTP)
Paula Cristina Menino Duarte Homem (U. Porto, FLUP-DCTP)
Paulo Baptista (Museu do Teatro)
Rui Manuel Lopes de Sousa Morais (U. Porto, FLUP-DCTP)
Sérgio Emanuel Monteiro Rodrigues (U. Porto, FLUP-DCTP)

AVALIADORES CIENTÍFICOS CONVIDADOS

INVITED PEER REVIEWERS

Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)
Nuno Resende (FLUP-DCTP)
Paulo Baptista (Museu do Teatro)

JURI DE FOTOGRAFIA

PHOTOGRAPHY JURY

Alexandre Sampaio
Hermano Noronha
Ricardo Raminhos

- 05 O FOTÓGRAFO: nota de abertura
THE PHOTOGRAPHER: opening note
Nuno Resende
10.21747/17775302/rev6na
-

ARTIGOS ARTICLES

- 07 SANTASIL MALLIK
*The anxious photographer: ethics and
emotion in photographic encounters*
10.21747/17775302/rev6a1
- 28 RENATO ROQUE
*Aurélio: fotógrafo-cidadão, flaneur,
fotojornalista?*
10.21747/17775302/rev6a2
- 61 SANDRA VASCONCELLOS
*Casimir Lefebvre: o operador de fotografia
e as reveladoras cartas de Francisco
José Resende*
10.21747/17775302/rev6a3
-

VÁRIA VARIA

- 83 ALI SHOBEIRI
*REVIEW The Figure of “The Photographer”
in Flusser’s Philosophy of Photography*
10.21747/17775302/rev6v1
-

ENSAIO FOTOGRAFICO
PHOTOGRAPHIC ESSAY

- 86 SANDRA VASCONCELLOS
Através da Janela
10.21747/17775302/rev6ef1
-

O FOTÓGRAFO

nota de abertura

Aproveitando o título de uma obra incontornável sobre fotografia, intitulada *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, da autoria de Rosalind Krauss (1990), propusemos para este número uma reflexão em torno do fotógrafo e do discurso fotográfico que enceta desde a sua singularidade. Assim, o sexto número da REVELAR dedica-se ao tema «O Fotógrafo».

De alquimista a cientista, de químico a optometrista, de amador a profissional, de técnico a artista, o fotógrafo tem redefinido o modo de ver e criar o mundo nos últimos 200 anos. Talvez se lhe deva, em boa parte, a construção do estranho conceito amiúde usado: o de «cultura visual».

A cultura visual não é senão uma parte do percurso civilizacional feito através do olhar, do ver, do esmiuçar por meio da visão ou das extensões desta, como as lentes ou a objectiva. Do microscópio ao telescópio, da câmara fotográfica à câmara de vídeo, do estereoscópico aos dispositivos imersivos de hoje, deve-se ao labor do fotógrafo a transformação do olho. Fautor do exercício da evidência, na acepção de «ver para crer», o fotógrafo propõe também a criação de imagens, forjadas a partir das vestigiais *sombras* da Caverna de Platão, bem como do conteúdo das memórias, dos arquétipos, dos sonhos.

Do retrato ao fotojornalismo, da Medicina à Antropologia, vários têm sido os fotógrafos que mudaram a forma de ver, interpretar e pensar o mundo na contemporaneidade. Somando-lhes os anónimos que inundam a internet com biliões de imagens—das Kodaks às *snapshots*, da Polaroid ao Instagram—, é pertinente lançar um melhor entendimento sobre o conceito de «cultura visual», nesta Era de *alfabetismo* imagético, cuja acepção não implica propriamente *literacia* da imagem, conforme tem sugerido Joan Fontcuberta.

Ao nosso mote responderam autores, cujos estudos afloram interessantes propostas que integram o presente número da REVELAR: desde biografias de fotógrafos—revisitações, mas também novas perspectivas—, à interpretação das suas imagens, analisadas enquanto narrativas, instrumentos de representação cultural e identitária, ou agentes da difusão de práticas artísticas e fotográficas.

Também o ensaio fotográfico, seleccionado por um júri de fotógrafos profissionais, revela o olhar de outro fotógrafo, o amador. Procurámos, assim, evidenciar o desejo de traduzir pensamentos em imagens comungado por todos.

Nuno Resende,
o editor

THE PHOTOGRAPHER

opening note

Inspired by the title of an unavoidable work on photography, *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, by Rosalind Krauss (1990), we propose a discussion on the photographer and the photographic discourse that they instigate. Thus, the sixth issue of REVELAR is dedicated to «The Photographer».

From alchemist to scientist, chemist to optometrist, amateur to professional, technician to artist, the photographer has redefined how the world is seen and shaped for the past 200 years. Perhaps it is significantly owed to them the construction of the strange concept, «visual culture», so often used.

Visual culture is but a part of the civilizational journey conveyed through the gaze, the observing, the detailing, by way of the eye or its extension, the lens. From the microscope to the telescope, the camera to the video camera, the stereoscopy to today's immersive devices, the transformation of the eye is due to the photographer's labour. As instigator of the exercise on evidence, in the sense that «seeing is believing», the photographer also proposes the creation of images, forged from the vestigial «shadows» of Plato's Cave, from memories, archetypes, dreams.

From portraiture to photojournalism, Medicine to Anthropology, there have been several photographers who paved new ways of seeing, interpreting, and thinking about the world in contemporary times. By combining them with the anonymous who have flooded the internet with billions of images—from Kodaks to snapshots, Polaroid to Instagram—, we are aiming to better our understanding of the concept of «visual culture», in this Era of visual *proficiency*, regardless of whether it means visual *literacy* or not, as suggested by Joan Fontcuberta.

Our motto, for this issue of REVELAR, was answered by authors whose studies offer interesting proposals from biographies of photographers—either revisitations, or new perspectives—, to the analysis of their images, as narratives, instruments of cultural and identity representations, or as agents of dissemination of artistic and photographic practices.

The photo-essay, selected by a jury of professional photographers, also reflects on the perspective of another type of photographer, the *amateur*. Thus, we sought to bring forth the desire to translate thoughts into images communed by all.

Nuno Resende,
the editor

THE ANXIOUS PHOTOGRAPHER

ethics and emotion in photographic encounters

SANTASIL MALLIK

Centre for English Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi

From colonial ethnography to contemporary documentary practices, photography's relationship with disenfranchised and marginalised subjects have always elicited difficult questions regarding the politics of lens-based representation. A large corpus of critical writings focuses on the power dynamics between the photographer and the photographed to map ethical margins. Under such circumstances, anxieties develop among reporters and documentary photographers to reframe their perspectives and develop inventive modes of articulating the narratives of marginalised sections. Though it signals a necessary process that requires continuous re-evaluation, ethical questions in photography should also move beyond its focalisation on the figure of the photographer. In the entire circuit of photographing/being photographed, editing, distributing, and consuming images, the photographer occupies a single locus amid the expansive arrangement of power relations. Hence, focussing merely on the photographer's role undermines the agency involved in posing, staring back at the camera, reading, sharing, and re-contextualising photographs.

In Soham Gupta's controversial work *Angst*, which engages with street and homeless people, these concerns become pressing. His photographic project is often subject to criticism because the characters are said to appear dehumanised and stripped of autonomy. As an ethical precaution, Gupta has persistently maintained — quite defensively — that the act of photographing vulnerable subjects establishes a connection with his vulnerability and childhood trauma. Without disregarding his childhood problems, it is important to note how such an ethical rationale reductively approaches the issue of engaging with others' trauma and victimhood.

In this paper, I seek to locate the ethical questions of photographing marginalised subjects in the manifold modes of contact through which images acquire meaning, rather than through prefixed identities of the photographer/photographed. By interacting with Ariella Azoulay's concept of the citizenry of photography and civil imagination vis-à-vis Soham Gupta's *Angst*, this paper will try to rethink the discursive relationship between ethics, anxiety and photographic practice.

Keywords. Documentary photography, ethics, citizenship, anxiety, identity,

Desde a etnografia colonial às práticas documentais contemporâneas, a relação entre a Fotografia e os sujeitos marginalizados sempre suscitou questões difíceis no respeitante às políticas de representação. São vários os ensaios críticos que focam a dinâmica de poder entre o fotógrafo e o fotografado que mapeiam as margens éticas. Nessas circunstâncias, instalam-se *ansiedades* entre repórteres e fotógrafos documentais para reformular perspectivas e desenvolver modos criativos de articulação de narrativas de grupos marginalizados da sociedade. Embora sinalizem um processo necessário que requer uma reavaliação contínua, as questões éticas na fotografia devem, igualmente, ir além da focalização na figura do fotógrafo. Em todo o circuito de fotografar / ser fotografado, editar, distribuir e consumir imagens, o fotógrafo ocupa um único *locus* no vasto arranjo das relações de poder. Porquanto, focar apenas o papel do fotógrafo prejudica a agência envolvida em posar, fitar a câmara, ler, partilhar e recontextualizar as fotografias.

No trabalho controverso de Soham Gupta, *Angst* [Angústia], que aborda a rua e os sem-abrigo, estas preocupações tornam-se prementes. O seu projeto fotográfico é frequentemente alvo de crítica, que considera as personagens desumanizadas e desprovidas de autonomia. Enquanto precaução ética, Gupta manteve de forma persistente — e, até, defensiva — que o ato de fotografar sujeitos vulneráveis estabelece uma conexão com a sua própria vulnerabilidade e traumas de infância. Sem menosprezar os seus problemas de infância, é importante notar como tal raciocínio ético trata redutivamente a questão de se envolver com os traumas e a vitimização dos outros.

Neste artigo, procuro localizar as questões éticas de fotografar sujeitos marginalizados nos múltiplos modos de contato através dos quais as imagens obtêm significado, e não por meio das identidades predeterminadas do fotógrafo/fotografado. Ao interagir com os conceitos de cidadania da fotografia e de imaginação civil de Ariella Azoulay, vis-à-vis com *Angst* de Soham Gupta, este artigo procura repensar a relação discursiva entre ética, ansiedade e práticas fotográficas.

Palavras-chave. Fotografia documental, ética, cidadania, ansiedade, identidade.

«Whatever happened between us was important to us, but it is not important to the pictures. What is in them is self-contained and, in some strange way, free of us both» (Avedon, 1974: 2).

THE ANXIOUS CANON

Canonical discourses on the ethical concerns of photojournalism can be situated alongside the emotional dynamics of photographic reception. The oft-claimed de-sensitising aspect of photography in an image-saturated world usually marks the point of departure to think about ethical viewership. Considering the overt proliferation of images depicting suffering, torture, and death, Sontag claimed that photographs have lost the power to affect us emotionally. *On Photography* dealt with the problematic of photographically representing war and violence; for her, wielding a camera in a scene of suffering is implicitly violent. It anaesthetises the viewers and arrests the scene merely as an impersonal spectacle. Years later, in *Regarding the Pain of Others*, she polishes her earlier thesis by claiming that photographs do stun or shock the viewer in their transitive relay of affectivity, but the effect of the shock itself is anesthetised due to repeated exposure. Photographs, therefore, cannot reorganize our gaze into ethically responsible modes of viewing, for it dismisses politics. For her, it is imperative to move beyond the sensationalism of war photography and articulate new “frames” of depiction that will facilitate a critical understanding of war politics. She undoubtedly privileges narrative continuity and coherence in written form rather than momentary impressions of reality in photographs. Photography’s structural inefficiency in conveying articulable narratives seemingly contributes to Sontag’s suspicion of the medium. There is an obvious degree of anxiety working in Sontag to make people ethically accountable viewers of photographs, and the only way it seems possible is to complement them with pronounced commentary on the context and history of suffering (Sontag, 2004: 10-20).

One gets reminded of Roland Barthes' essay, *The Photographic Message*, where he suggests two levels of signification in photographs, "denotative message" and "connotative message" (Barthes, 1982:197). The denotative message conveys the visible analogy to actual events recorded, or what one can vaguely claim as the camera's objective content, and the connotative message is built into the structure of the photograph itself, implying the contextual relations, processual techniques, syntax, and ideological frameworks that underline the existence of a particular photograph (ibidem: 199). The connotative message is never implicated directly but remains elusively hidden within and beyond the frame. Judith Butler's idea of the photographic "frame", in *Frames of War*, can be precisely comprehended in Barthesian terms, where it is not the object of representation but the mechanics of representability that should be foregrounded by reading through the hermeneutic framework in photographs. Butler states that the "frame" organizes visual experience and creates «specific ontologies of the subject» (Butler, 2009: 3). Returning to the ethical question of representing suffering subjects, it is not enough to restrict our judgement based on the "sensational" nature of the photographed content. Rather, one should scrutinize the social procedures that orchestrate certain ways of seeing that content. Butler's idea of "frame", therefore, extends the notion of "gaze" by foregrounding the role of technical apparatus in ideologically manipulated visual perspectives. Particularly focussing on the phenomenon of "embedded reporting" by American agencies in the Iraq War (2003-2011), Butler pointed out how photographers had limited access to conflict zone because they were "protected" and allowed entry only through the American military. Photographers became the military appendages who visually framed the war and its implications. The socially conditioned gaze of American photographers was further coordinated by military techniques:

«Embedded reporting implies that reporters working under such conditions agree not to make the mandating of perspective *itself* into a topic to be reported and discussed; hence these reporters were offered access to the war only on the

condition that their gaze remains restricted to the established parameters of designated action» (Butler 2009: 64).

If gaze is formulated through the ideological constitution of the visual, Butler's formulation of "frames" also entails the active material processes that embody visual constitution and their reception in the first place. Frames encompass the structural systems in the production-circulation-reception axis that enables the development of a gaze. But most importantly, the "frames" implicated in the non-figurative figure of photographs also hold the possibility to develop an alternate gaze and unearth the process of framing itself. To understand this phenomenon vis-à-vis the ethical question of photographing suffering, I wish to study the controversial photography project *Angst* (2013-2018) by Soham Gupta. His work needs to be situated in conversation with the anxieties that continually restructure and shape aesthetic practices in photographic representation. Here, anxiety as an emotion works as a constitutive factor in the development of contemporary photography practice.

PHOTOGRAPHER'S ANXIETY

Angst is a collection of portraits documenting marginalised figures living in the streets of Kolkata. Destitute, homeless, drug addicts, prostitutes, and mentally and physically afflicted people are isolated in the frames and photographed with a high-contrast flash. The resulting untitled photographs possess blackish backgrounds with the subjects highlighted in the centre of the frames, almost resembling a theatrical arrangement with the spotlight on the main characters. His interviews and comments on the work insistently emphasize the performative aspects of the people he chose to photograph. As he claims, «most of my work is collaborative in nature: I like for the person I photograph to take an active part in the shooting process» (Gupta, n.d.-c). Gupta's ethical anxiety is telling in such repeated assertions, but one should be wary of such discourses and their dire implications in the social field of photography. It reduces the complicated contours

of ethicality in photographic encounters by imposing a redemptive value in the gaze of the Other, implying that a photographer is exempted from power inequalities if the photographed person performs a reverse gaze or if the scene gets collaboratively staged. Instead, one should also note how staging gets constituted and what it does on encountering the camera. Moreover, these assumptions ground agency in an ocularcentric tradition of visual culture, where the gaze is privileged over the immanent presence of the body in the frames.

The exhibition of violated bodies and the repositories of injustice and violence contained therein can speak for themselves and question existing epistemological frames of visual reading. The performativity of photographed bodies is not dependent on their activity or passivity, but it is situated in the very fact of them being present in photographic encounters. Referring to James Agee and Walker Evans' photographs of peasants during the Great Depression, Rancière underlines the insignificance of studying photographers' intentionality (Rancière, 2009: 15). The photographer might have wanted to portray the destitution of farmers, or might have shot them without any concerned intention as such, but it is the «beauty of the random» (idem: 13) in photographic encounters that make photographs a site of contested agency. Portraits of peasants, refugees and beggars might say nothing about the hardships they went through or the intention of letting themselves photographed, but «what they speak of us is only this capacity to expose one's body» (idem: 11). This encounter initiates the “random” moment where the characters undergo a “despecification” of their social identity, thus generating «the ability acquired by the characters themselves to play with the image of their being and their condition, to post it to walls or to set it up before the lens» (idem: 15).

In a scathing critique of Gupta's work, titled *Field Notes on Othering*, Adira Thekkuveetil and Amarnath Praful similarly harp on an ocularcentric approach to understanding photographic ethics. The article revisits early colonial anthropological photography in India to situate Soham Gupta's work «as a symptom

of a larger ongoing system of questionable practices of representation which have long been prevalent in the subcontinent» (Thekkuveetil & Praful, n.d.: para. 3). Gupta's perspective is assumed to be dictated by the gaze of the "colonial ghost" (idem: para. 5-9). Ethnographic practises of photographing different tribes in a tabulated form were targeted for anthropological schematisation. Tribal people were often stripped and made to pose in front of the camera, exhibiting their bodies as a site of Orientalist fantasy and colonial possession. According to the article, though the power equations in Gupta's photographic encounters are different from that of the early ethnographers, his gaze is supposedly haunted by the colonialist past. Apart from the argument's overt determinism, this comparison overlooks the "frames" in which the concerned gaze has manifested. The discourse, institutional support, and conduits of production and reception in early anthropological photography are entirely different from the context in which Gupta photographs. The authors seem to claim that the colonial gaze in anthropological discourse has continued its existence in frames governing contemporary art photography. While such claims rightly foreground the continuity of structural inequalities in representative practices, ethical parameters cannot remain the same in both cases. The relation between Gupta and his destitute subjects is not merely a repetition of colonial power, nor does it necessarily adopt a colonial posture. Ethical norms variably shift in different frames of visual composition. What might be ethically legitimate and scientific in the early anthropological discourses of photography inevitably acquire different significations in contemporary photographic contexts.

CRITICS' ANXIETY

To probe the ethical nuances of Soham Gupta's photographs, one should consider the frame of art photography and its specific history of representing marginalised bodies. Evoking Diane Arbus' controversial work *Freaks* would be an apt point of departure to put Gupta's work in perspective. *Freaks* is a documentary

work containing portraits of nudists, dwarfs, transgenders, brazenly dressed circus performers, people with physical deformities etc. The expected criticism directed against Arbus referred to the exploitation and aestheticization of marginalised bodies by a white woman. In *On Photography*, Susan Sontag blames Arbus for depicting her subjects in a “pitiable” and “repulsive” manner. Apart from being disturbed by the fetishization of “crippled identities”, Sontag felt deeply uncomfortable with the repetitive structure and the dull format in which they were portrayed (Sontag, 1973: 33). However, Arbus’ photographs follow a distinct aesthetic pattern, developing from a different history of photographic representation. As Sarah Parsons succinctly notes:

«Sontag transferred arguments she seems to have developed around social documentary and journalistic uses of photography to an art context, paving the way for a more politicised reading of artistic practice, while, in so doing, excoriating both Diane Arbus and her subjects (Parsons, 2009: 294)».

Such high-art appropriations of pain and poverty, according to Sontag, would change the morals of people for the worse. She assumed these photographs would normalise a perverted way of viewing oppressed bodies instead of critically understanding the circumstances of their oppression. With no historical or contextual positioning of the subjects, *Freaks* would definitively frustrate Sontag’s ethical limits, thereby circling back to her favour of narrative articulation for an empathetic response. It is surprising how such arguments confidently assume the inability of these figures to speak for themselves and generate contra-readings. Violated bodies on display should be seen as autonomous agents that can mirror the social mechanics responsible for their assigned place in different frames of photography. By reading through the traces of violence etched on those bodies, in their posture or (un)willingness to pose, one can discern the structural inequality governing concerned frames of photography. Therefore, the role of the spectator and the discourses of image transmission should necessarily be taken into account when one considers ethical questions in photographic encounters.

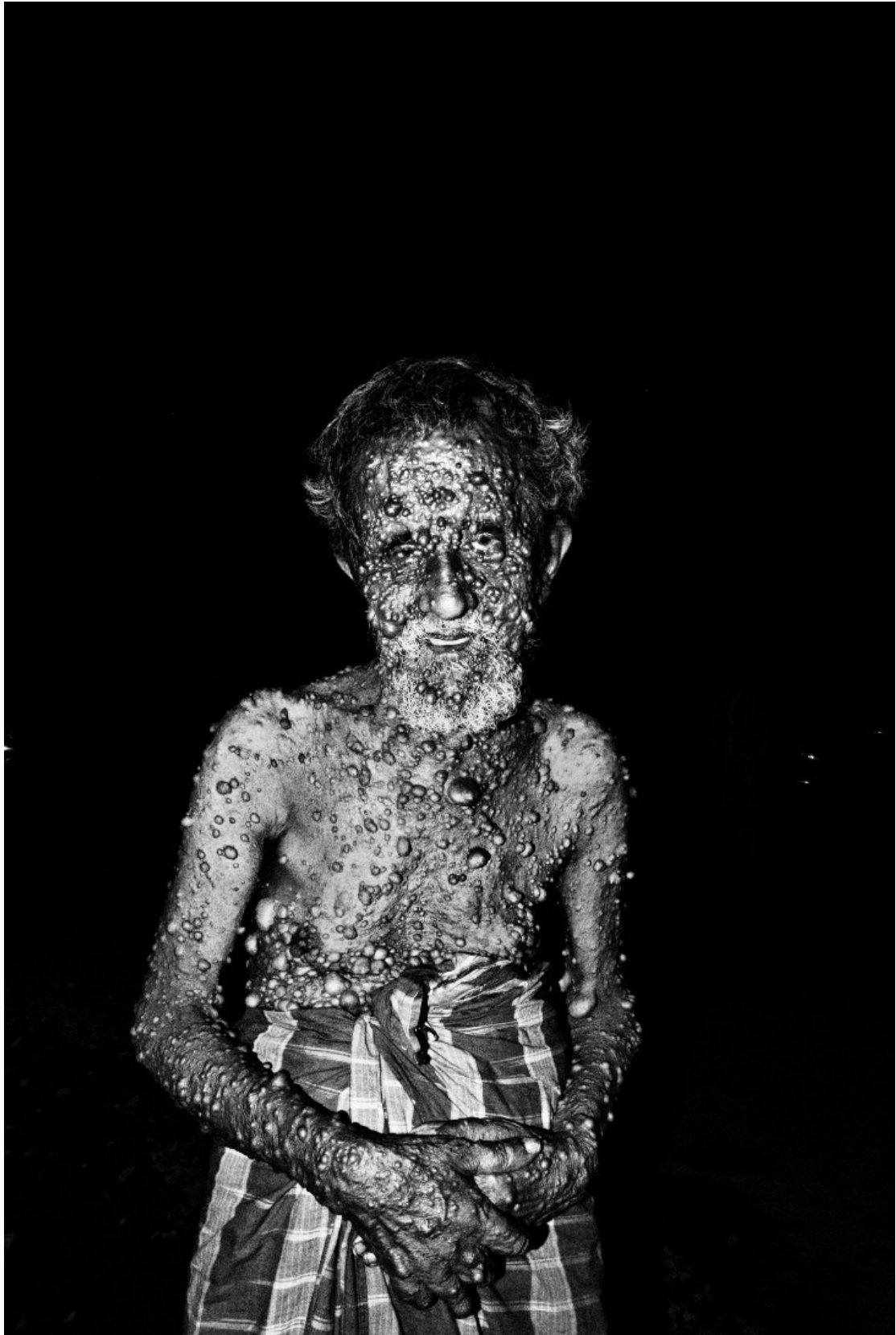


Figure 1. Soham Gupta, from the series *Angst*. 2015. Source: Google Arts and Culture.



Figure 2. Soham Gupta, from the series *Angst*. 2015. Source: Google Arts and Culture.



Figure 3. Soham Gupta, from the series *Angst*. 2015. Source: Google Arts and Culture

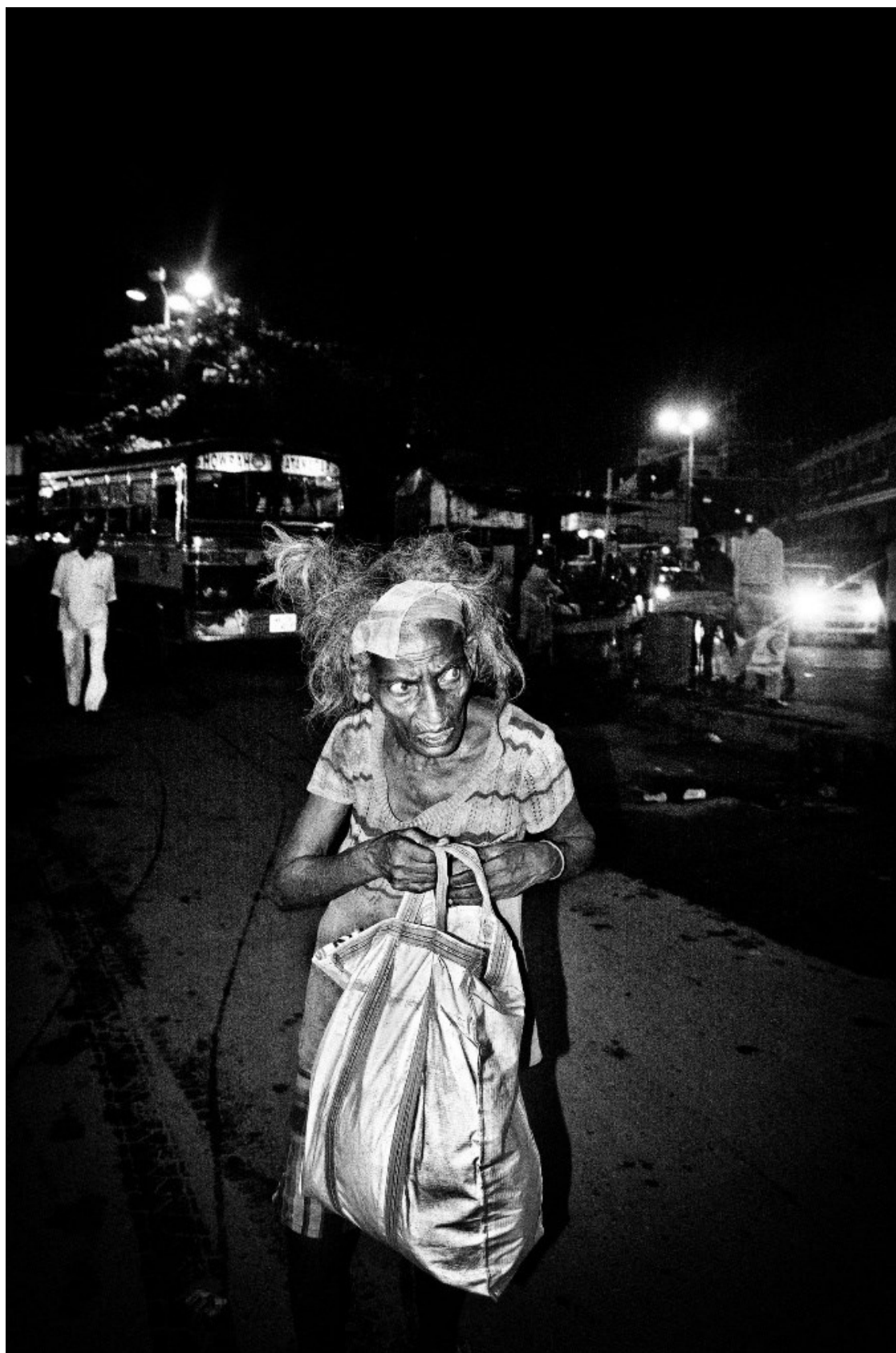


Figure 4. Soham Gupta, from the series *Angst*. 2015. Source: Google Arts and Culture

INTERPRETIVE CATEGORIES

Ariella Azoulay's critical intervention in underscoring the problematic categories of reading artworks is relevant here. In the book *Civil Imagination*, she notes how the categories of "the political" and "the aesthetic" are construed antagonistically in contemporary art discussions. According to art criticism parlance, artworks are considered political when they deal with «subjects that are identified as political». "The aesthetic", on the other hand, is referred to as the «negation of the political»; it is not framed positively (Azoulay, 2015: 41). These two categories govern the evaluation and classification of images in modern art discourse. She further observes how institutional readings of Walter Benjamin's distinction between the aestheticization of politics and the politicisation of art have contributed to this schism. They now exist in a persistent oppositional tension: either an artwork is too "political", hence lacking "aesthetics", or the work is too artsy, and not political enough. Azoulay, however, problematizes this distinction without binding the two categories in a dichotomous relation. Instead, she observes them as «two distinct axes along which images are transmitted, axes that exist in parallel» (idem: 53). It is photography, as a particular visual medium, which complicates this supposed distinction. Any person or space photographed is present amid a contingent arrangement of signs embedded on the surface of the image. But different fields of professional gaze will find variable sites of interest in what the photograph communicates. As she notes, the «professional gaze of art, law, history, or medicine will extract a different object from that which is visible and will focus its attention selectively upon it» (idem: 54). They belong to different epistemological fields and contain different methodological histories. However, they should not be seen as mutually exclusive, for they can also contradict or complement each other. In a sense, none of these fields and disciplines is «capable of exhausting the field of the visible in its own right» (idem: 56). This is probably why Luc Delahaye's later photographs — which have often drawn similar criticisms of beautifying horrific subjects — becomes difficult to approach institutionally. Most of the photographs

are taken in war-torn areas and conflict zones across Afghanistan, yet his characteristic detachment and deadpan style resist reportage. In these newsworthy places, his photographs radiate aesthetic landscapes and compositions where war consequences only appear marginally. This becomes a critical exercise, a challenge against classified fields of reading practices.

A “trained” spectator, according to Azoulay, isolates visual elements from photographs to deduce the themes and topics they possibly belong to. Likewise, Soham Gupta’s *Angst* gets termed as “images of destitution”, “poverty porn”, or “exploitation images”. In such cases, the photographs lose their specificity and become mere illustrations of a theme. They are also analysed and historically compared with other bodies of images familiar to the field of art, journalism, anthropology etc. But no amount of in-depth analysis can exhaust the multitudinous, accidental points in photographs that resist narrativization. This is precisely why David Shields’ book, *War is Beautiful* appears dated and inchoate. In the book, Shields analyses the front-page photographs of the *New York Times* covering the gulf wars for the past fifteen years. He categorizes the photographs into several themes (death, beauty, god etc.), each of which visually reflects the discursive manipulation that effectively attempts to legitimise America’s intervention in Iraq and Afghanistan. Shields creates archetypes out of individuals and visual tropes, grouping them under different headings. Quite unknowingly, as the book’s underlying sense of incompleteness radiates, he also illustrates how such an exercise only frustrates the limits of the categories one creates.

THE CITIZENRY OF PHOTOGRAPHY

Azoulay’s theoretical formulation of photographs’ irreducible visuality stems from her early seminal research in *The Civil Contract of Photography* (2008), which foregrounds the limitations of ethical discourses that remain focussed on the identitarian relationship between the photographer and the photographed. She

posits an ethical horizon born out of the specific, unforeseen moment of photographic encounter. Returning to the epigraph at the beginning of this paper: «what is in [photographs] is self-contained and, in some strange way, free of us both» (Azoulay, 2008: 2), Richard Avedon's comment in the context of the photographs he took of his dying father is quite revealing. But what exactly is the "strange way" that frees them both and makes the photograph "self-contained"? What happens in the particular moment of the photographic encounter? In *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay introduces a possibility to theorise this magical moment in a new way and think of ethical accountability differently. As an Israeli citizen, Azoulay is primarily concerned with the importance of photographing atrocities on Palestinian refugees and dissenters by the Israeli state. She constructs the idea of the "cizenry of photography", which is a democratic space that redeems refugees from their statelessness by including them in the world of photographic production and circulation (idem: 93). The existence of their bodies in photographic form, whether dead or violated, assures its entry into the civil contract of photography, where the photographer, photographed, as well as the spectator, is bound to each other in the economy of photographic circulation. Azoulay uses the metaphor of the "transit visa" to denote the entry of stateless bodies into a space of viewing and recognition (idem: 126). The presence of the spectator is important to note because this is the looming figure in deference of whom a photographic activity is carried out. The photographic moment, therefore, is not restricted to the dyadic encounter between the photographer and the photographed, nor between the spectator and the photograph; it is a multimodal meeting point initiated with the click of the shutter, which includes the "universal spectator" in purview. For Azoulay, the universal spectator's «viewing of the photograph that reconstructs the photographic situation and allows a reading of the injury inflicted upon others» is a «civic skill» (idem: 14). It works beyond the consideration of intentionality in the photographer-photographed relationship. As she puts it succinctly, «the civil contract of photography removes in advance any

possibility that one of the protagonists may be subjugated to someone else. This is a contract according to which all are in principle equal before photography» (Azoulay, 2008: 339).

Quite provocatively, she takes up the extreme example of inequality in photographic practices: ethnographers' forcefully stripping natives and making them pose for the camera. According to Azoulay, as the natives looked at the camera in shame and humiliation, it was ensured that some gaze would arrive from that very pinhole in some different space and time which will read against the lens and unravel the implicit inequality of that scene itself. Rather than viewing the sub-humanity of the natives, the photographs would be seen as a testimony of the photographers' inhumanity. Placing Gupta's work in this perspective would enable the subjects with a form of agency that was hitherto unacknowledged by deterministic criticisms. Soham Gupta should be robbed of his privileged status of determining the discursive formation of his subjects. The figure of the photographer should not be a point of ethical anxiety, it should be dis-empowered of its overt significance in such ethical conversations. Rather, one should locate ethical concerns in the transitory states between the photographer, photographed, and the spectator.

ETHICAL PRIVILEGE IN INSIDER/OUTSIDE GAP

In the essay *Sontag's Lament*, Sarah Parsons strikingly points out Sontag's partiality in analysing the photographs of Diane Arbus and Richard Avedon. Documentary art photographer, Richard Avedon made a photographic work comprising portraits of his dying father. He depicts his father in various moods, but mostly in a state of melancholy and despair. Sontag finds no problem with such depiction because Avedon is truly an "insider" figure (Parsons, 2009: 298). On the other hand, the intimacy accessed by the insider further beautifies the images to her. We can similarly situate the works of many documentary photographers who photographed their community or close relationships and didn't face any criticism

because they were a part of it. Richard Billingham's documentation of his father's chronic alcoholism in *Ray's a Laugh*, Nan Goldin's prolonged work with queer bodies and HIV crisis in her friend circle, or Sohrab Hura's work with his schizophrenic mother in *Look It's Getting Sunny Outside!!!* can be pertinent examples of such projects. One almost feels Sontag's comfort with these works, primarily because they were taken by "insiders" who were in intimate association with the subjects they photographed. But, the significance of such identity positions should be put under scrutiny in photographic representations of suffering. As Parsons notes, «we may fully understand the relationship between son and father in a small exhibition, but as those images circulate in magazines, books, group exhibitions, and now the internet, they quickly lose their original narrative and their insider provenance, leaving us with just the images» (idem: 298). Sontag's ethical analysis of violence in photographs is grounded in the photographer-photographed relationship, it is not a theoretical postulation of photographic ethics based on the complexities of the medium itself. Such critiques have watered down the complications in photographic activities to a great extent, and Gupta's rhetoric of arguments defending his work, can be seen as its reactive symptom. Apart from claiming the performative aspect of his subjects, Gupta also claims the act of walking through the night and photographing his subjects as an «intimate exploration of vulnerability» (Gupta, n.d.-b).

The accompanying text of *Angst* presents a kaleidoscopic vision of Calcutta's nightlife traversing several underprivileged characters living on the streets. This narrative is strewn with grim shades of loneliness, despair and anger; all of which also bears strong political commentary regarding the country's socio-economic state and hyperventilating xenophobia (Gupta, n.d.-a). If we place this work in conversation with Sontag's subject-position based critique, one can ceaselessly blur the boundaries between the "self" and the "other", interiority and exteriority, or personal documentation and ethnographic tabulation. The depiction of poverty in the streets becomes an extended exploration of personal trauma for Gupta. In

several interviews, he has also claimed how his troubled childhood enables him to identify with the characters he photographs. One can sense Gupta's anxiety in relating his subjects to a more personal core to achieve the "insider privilege" in discursive circuits. The emotion of anxiety is, therefore, important to trace the flow of currents between the critic and the photographer. The anxiety of being ethically accountable to the photographed subjects has gradually shaped photographic aesthetics, but without moving beyond the interactive relationship between the photographer and the photographed. The question of representing suffering in photography, therefore, gets stuck in an impassive labyrinth between the ethico-aesthetic anxieties of the photographer and their moral critics. On the other hand, in Azoulay's formulation of the civil contract of photography, dispossessed bodies and other agents involved in photographic circulation acquire citizenship in a new visual regime. This regime cuts through social divisions and established identitarian positions by which the insider/outsider gap can be articulated. Therefore, in the citizenry of photography, such divisions cease to exist, and the only aspect through which one can read photographic encounters is the photographs themselves.

THE NON-OMNISCIANT PHOTOGRAPHER

Mahesweta Devi's Bengali short story, *Behind the Bodice* aptly studies the problematic role of anxiety in mapping contemporary discourses on photography ethics. It depicts the story of the Kolkata-born journalist, Upin who photographs a breast-feeding tribal woman during an assignment, followed by a series of consequences leading to her vilification and rape by several policemen. During the photographic encounter, the woman, Gangor, does not show any hesitation and further demands money from Upin. Being a self-righteous journalist who feels ethically accountable to her, he trades money and his watch to photograph her. He assures his assistant, «listen friend, I will sell these pictures... why shouldn't she take money? They are not dumb beasts Ujan, they understand» (Devi, 2016: 125).

While Upin channelizes his guilt through monetary transactions, Gangor later treats herself as a privileged subject who was *chosen* to express herself photographically (idem: 132). She uses this opportunity to claim her citizenship in the world of photography, wilfully surrendering herself to the incessant multiplicity of perspectives the pinhole allows to emerge. Ethical possibilities precisely develop in the transactional space between the photographer's gaze, routes of spectatorship, and the photographed person's exhibited self. Contrarily, Upin's sense of authority-authorship, as Azoulay reminds us in a similar context, «treats the people who actually appear in the frame as “present absentees” in a manner that assumes that they are solely at the disposition of the professional gaze» (idem: 58). Later, when in the course of different circumstances Gangor gets violated by the policemen, Upin takes the entire burden upon himself. Eventually, he dies in an accident after going mad and running frantically out of misplaced anxiety. His anxiety reflects the self-assigned importance of photographers in constructing images of oppressed figures as if they possess the exclusive agency and critical omniscience to frame others ethically. In the story's context, this translates to the photograph being responsible for Gangor's rape and torture while ignoring the relational frames and situations in which the image got transmitted and read. The presence of the camera in Upin's hands makes him feel morally superior. What if we disempower photographers' authorship claims by highlighting their limited positionality in the citizenry of photography, and hence curtail the anxieties that surround them?

ANTICIPATORY PHOTOGRAPHER

Soham Gupta, like his Calcutta-based fictional counterpart, Upin, is no longer a privileged agent who is solely accountable for ethically legitimate representation, nor does he determine the frameworks of visual ethics. The anxiety and paranoia around the role of the photographer restrict explorations in photographic practices by binding ethical issues predominantly on the encounter between the

photographer's gaze and the photographed subject, particularly in an active-passive dyad. The possibility of an alternate gaze to emerge and unearth the ethical grievances in photographic activities is always present beyond the photographer-photographed relationship. In Soham Gupta's photographs, even though some subjects do not seem to have consented to be photographed, they simultaneously invite the gaze of a "universal spectator". The bodies in Gupta's photographs bear the testimony of injustice, torture, death, disease, and decay, including the hierarchy in their photographic encounter with Gupta. It is important to move beyond the reified interest in the photographer's gaze and look at the complexities of ethical issues by foregrounding other agents that collectively determine a photograph's existence. Anxiety is, therefore, not an appropriate emotion to probe into ethical issues of photography, rather, it should be anticipation. Anticipation for the linkages to crack and open up contra-readings from between different agents of photographic production and circulation. Though anxiety might not lead to censorship in all instances, it is important to be wary of paranoid readings of ethical issues in photography, which is largely dependent on subject positions. There are obvious relations of inequality in the civic space where the photographic encounter takes place, but that cannot be posited as factors to determine the ethical and moral "correctness" of a particular photograph. *Angst* is a spirited project which abstains from an active social commentary about the spaces Gupta photographs, it sits amid a hallucinatory journal that borders fact and fiction, fear and fantasy, the world outside and the mind inside. The characters in *Angst*, blended with curiosity and provocation, speak back to us in a language that requires a radical reevaluation of disciplinary gazes. What is there in photographs has a fluid currency that can exceed its initial context and present them in spaces conducive to a critical re-evaluation of ethics and "frames" assisting such discourses.



REFERENCES

- Museum of Modern Art. (1974, April 30). *Jacob Israel Avedon: Photographed by Richard Avedon* [Press release]. Available at: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326888.pdf
- Azoulay, A. (2015). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (Reprint ed.). Verso.
- ___ (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Barthes, R. (1982). *A Barthes Reader*. Edited by Susan Sontag. (First Edition). Hill and Wang.
- Billingham, R. (1996). *Ray's a Laugh* (First Edition, First Printing ed.). Distributed Art Pub Inc.
- Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso.
- Devi, M., & Spivak, G. C. (2016). *Mahasweta Devi Breast Stories* (Revised ed.). Seagull Books Pvt. Ltd.
- Google Arts & Culture. (n.d.) Angst. Soham Gupta [online collection]. Available at <https://artsandculture.google.com/asset/agGKlMDB-IsbhQ?childAssetId=HwHoLSZy7yvjeA&hl=en>
- Gupta, S. (n.d-a). *Angst*. Soham Gupta. Retrieved June 28, 2021, Available at: <https://soham-gupta.com/angst>
- ___ (n.d-b). Essays & Reviews. *Soham Gupta*. Retrieved June 28, 2021, Available at: <https://soham-gupta.com/reviews>
- ___ (n.d.-c). *Angst — Soham Gupta Shows Us the Faces of Kolkata's Poorest*. FotoRoom. Retrieved June 29, 2021, from <https://fotoroom.co/angst-soham-gupta/>
- Hura, S. (2018). *Look It's Getting Sunny Outside!!! Ugly Dog*.
- Parsons, S. (2009). Sontag's Lament: Emotion, Ethics, and Photography. *Photography & Culture*, 2(3), 289–302. Available at: <https://doi.org/10.2752/175145109X12532077132356>
- Ranciere, J. (2009). Notes on the Photographic Image. *Radical Philosophy*, RP 156, 8–15. Available at: <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image>
- Shields, D. (2015). *War is Beautiful: The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict*, Powerhouse Books.
- Sontag, Susan. (2004). *Regarding the Pain of Others*, Picador.
- ___ (1973). *On Photography*, Rossetta Books LLC.
- Thekkuveetil, A., & Praful, A. (n.d.). *Field Notes on Othering: A critique of Soham Gupta's photobook 'Angst.'* Photography Ethics Centre. Retrieved June 30, 2021, from <https://www.photoethics.org/content/2019/8/15/field-notes-on-othering-a-critique-of-soham-guptas-photobook-angst>.

AURÉLIO

fotógrafo-cidadão, flâneur, fotojornalista?

RENATO ROQUE

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Aurélio da Paz do Reis was a renowned citizen of Porto during the transition from the 19th Century to the 20th Century. He was an influential member of the main associations and societies in the city of Porto. However, as Tereza Siza wrote, «fortunately for us, he was also a photographer»: he was also a remarkable photographer, and his photographs are fundamental to the understanding of the social, economic, political and cultural movements of the city at that time. Since a young age, he has been linked to the transformative movements of the city and the country, capturing them with his camera. Particularly, he recorded the bubonic plague in Porto, in 1899, an epidemic that would lead to the “Siege” of the city, decreed by the government of Lisbon, causing revolt and indignation in the *Invicta*.

Keywords. Aurélio da Paz dos Reis, photography, plague, siege, Porto,



Aurélio da Paz do Reis foi um eminente cidadão portuense dos tempos de mudança do século XIX para o século XX. Foi membro influente das principais associações e agremiações da cidade do Porto. Como escreveu Tereza Siza, «Felizmente para nós, era também fotógrafo»: foi um fotógrafo notável, e as suas fotografias são fundamentais para a compreensão dos movimentos sociais, económicos, políticos e culturais da cidade do Porto desse tempo. Desde jovem, esteve ligado aos movimentos transformadores da cidade e do país e registou-os com a câmara. Em particular, registou a peste bubónica no Porto, em 1899, epidemia que originaria o “Cercos” da cidade, decretado pelo governo de Lisboa, provocando a revolta e a indignação na *Invicta*.

Palavras-chave. Aurélio da Paz dos Reis, fotografia, peste, Cercos, Porto.

INTRODUÇÃO — A FOTOGRAFIA E O PORTO

Aurélio da Paz do Reis (1862-1931) foi um notável fotógrafo-cidadão do Porto. E a sua obra só faz sentido se tivermos em conta o seu envolvimento no tecido social da cidade, na grande efervescência que, na segunda metade do século XIX, borbulhava na Invicta. Sentimos, por isso, ser necessário fazer uma curtíssima introdução, tentando contextualizar o cidadão Aurélio na história da sua cidade e na relação dessa história com a fotografia.

Antecedentes históricos e fotográficos

Tomaremos como guia privilegiado, neste capítulo, M. do Carmo Serém e o seu ensaio “O Porto e os seus Fotógrafos”.

A *Revista Literária* nº 20, de 1839, anunciava, com rasgados elogios, a descoberta da fotografia e os feitos de Nièpce e Daguerre em França. O número anterior tinha publicado um artigo de William Fox Talbot sobre o seu trabalho de investigação fotográfico. E o jornal *O Periódico dos Pobres* publicitaria, em Maio de 1845, a instalação de três fotógrafos retratistas no Porto. Abriram estúdio e dedicaram-se ao daguerreótipo. Terão sido os primeiros fotógrafos a estabelecer-se na cidade.

Poderá parecer extraordinário que, tão poucos anos depois da apresentação pública da daguerreotipia em Paris, tenhamos três fotógrafos a fundar estúdios no Porto e a viver do retrato. Mas o número desses retratistas vai aumentar nos anos seguintes. De acordo com Serém (2001), estão referenciados em média nove retratistas no Porto entre 1844 e 1847. Desse grupo de daguerrotipistas, podemos talvez destacar dois: João Baptista Ribeiro, autor do conhecido retrato-daguerreótipo de Alexandre Herculano, e Francisco António da Silva Oirense, que retrataria Passos Manuel e seria convidado para professor das Belas Artes.

O crescimento da fotografia no Porto é ainda mais extraordinário se tivermos em conta o clima de instabilidade política no país e na cidade, que se vai traduzir por guerras civis consecutivas entre as várias facções que herdaram o conflito anterior, entre liberais e absolutistas, conflito que está longe de estar resolvido. Conservadores, absolutistas, cartistas, setembristas corporizavam o confronto, representando diferentes visões para o futuro. Visões monárquicas-conservadoras, monárquicas-liberais e republicanas-progressistas, que pretendiam iniciar uma revolução económica e social, em que as novas tecnologias desempenhariam um papel fundamental. Nesta luta aguerrida, a Associação Industrial Portuense e a revista que edita, *O Industrial Portuense*, irão ter um papel de relevo. As lutas no terreno de batalha, entre as facções e os partidos que as representam, são acompanhadas por profundas transformações do tecido industrial na cidade do Porto. Nas tipografias da cidade desenvolvem-se processos modernos de litografia. Nas fábricas introduzem-se máquinas a vapor, hidráulicas e mais tarde eléctricas, para melhorar e aumentar a produtividade.

Realmente, de 1845, data dos primeiros fotógrafos estabelecidos comercialmente no Porto, a 1853, iríamos assistir a conflitos, movimentações, batalhas, quedas de governos, nomeação de novos governos, em que a cidade do Porto seria sempre o bastião armado das forças mais progressistas. São os anos da Maria da Fonte e da Patuleia, contra o Cabralismo.

Durante esse período conturbado de guerras intestinas no País, sentimo-nos obrigados a referir dois grandes fotógrafos ingleses estabelecidos no Porto: 1) Frederick William Flower, que vem muito jovem para o Porto para trabalhar na companhia Smith Woodhouse, dedicada ao vinho do Porto; 2) Joseph James Forrester, conhecido como Barão de Forrester, que também veio para o Porto por causa do vinho do Porto, de que seria um estudioso e profundo conhecedor.

França e Inglaterra assumem-se como fontes privilegiadas na História da Fotografia no Porto, e confirma-se o papel do vinho do Porto nessa história.

Só a partir de 1853, com a constituição de um governo progressista, liderado por Saldanha, em que se destacaria Fontes Pereira de Melo, a crise militar permanente parece sofrer uma acalmia. Estamos na chamada Regeneração. A instabilidade política não acabaria, mas o Fontismo representaria um período de desenvolvimento, de investimentos na linha férrea e em vias de comunicação.

Era um tempo de progresso e de esperança. Em 1861 realizar-se-ia a primeira grande exposição industrial no Palácio da Bolsa, ainda em construção e sede da Associação Comercial do Porto, por iniciativa da Associação Industrial Portuense. O sucesso da iniciativa convidava a voos mais altos. É iniciada a construção do Palácio de Cristal, inspirado no Centro de Exposições de Londres. Entretanto, em 1864, a linha de caminho de ferro de Lisboa chega às Devesas, e o Porto sonha com a ponte para o comboio. Em 1865 é inaugurada, no Palácio de Cristal, a Primeira Grande Exposição Industrial Internacional do Porto e da Península, com expositores de todo o mundo. É de realçar a participação de muitos fotógrafos portugueses e estrangeiros, de entre os quais se destaca a presença de dois conhecidos fotógrafos franceses: Charles Nègre e Alphonse Louis Poitevin. São apresentados retratos, paisagens exóticas, *cartes de visite*, estereoscopias, ampliações de vistas microscópicas, ensaios de fotografia cromática. O certame oferecia um sem número de novidades fotográficas aos visitantes. A importância das *cartes de visite* parece traduzir o relevo social que, entretanto, a fotografia adquirira. Em 1862 já havia, anunciados pelos almanaques, sete fotógrafos com casa aberta no Porto; nove em 1863, e dez em 1864.

Em 1865 foi inaugurado no nº 1 da Rua da Picaria um belo *chalet*, expressamente construído para servir de estúdio fotográfico, aproveitando a luz natural da melhor forma. Por ali passaram vários fotógrafos, até se instalar Leopoldo Cyrne com a Fotografia Moderna.

Na década de 70, a Fotografia União era a mais popular. Em 1876 tinha nove operadores de estúdio, dezoito em 1890, um número notável, se considerarmos que a União se dedicava exclusivamente ao retrato, incluindo naturalmente as *Cartes de*

Visite e a fotografia de estúdio. Mas, na década de 80, a Foto União já tinha uma concorrência muito grande de duas outras casas: a Fotografia Moderna de Cyrne e a Casa Biel do fotógrafo Emílio Biel.

A Fotografia Moderna vai ser a o foco da organização da Grande Exposição Internacional de Fotografia no Palácio de Cristal em 1886. A evolução do equipamento fotográfico, que culminará com a Kodak em 1888, vinha facilitando a democratização da actividade e o *chalet* da Moderna transformara-se, entretanto, no ponto de encontro e de discussão dos fotógrafos amadores, em que Carlos Relvas desempenhava um papel de relevo.

Para preparar a exposição internacional é criada uma nova revista, a *Arte Photographica*, editada entre 1884 e 1885. Esta torna-se o centro de uma discussão acalorada sobre fotografia, que contribui para a exposição de grandes vultos, como H. P. Robinson, mestre dos pictorialistas, e Peter Henry Emerson, a quem John Szarkowski chamaria o “Lutero da fotografia” (Galifot, 2012). Os dois mestres estariam presentes no encontro no Palácio de Cristal em 1886. No encontro confrontar-se-iam, naturalmente, as tendências pictorialistas de Robinson e naturalistas de Emerson com a fotografia comercial/industrial apresentada por muito fotógrafos locais.

O que mais ressalta desta história é observar ligações estreitas entre todos os pioneiros da fotografia no Porto e a elite progressista da cidade, com o tecido social burguês, que irá proceder à fundação de novas indústrias e à mecanização de pequenas fábricas, com a cumplicidade da Associação Comercial e da Associação Industrial Portuenses. São esses notáveis que irão encomendar retratos e, mais tarde, *Cartes de Visite*: negociantes, industriais, financeiros, políticos, intelectuais, artistas. Encomendavam o retrato ou um conjunto de *Cartes de Visites* a Biel e, ao mesmo tempo, encomendavam-lhe a electrificação da sua vivenda ou da sua fábrica. Muitos dos protagonistas deste tempo são simultaneamente fotógrafos e elementos activos das transformações sociais associadas à revolução industrial e democrática. É o caso

de Flower e de Forrester, é também o caso de Biel e vai também ser o caso de Aurélio, que associa, desde a juventude, a actividade comercial à prática artística.

Em 1886, Aurélio abre “A Flora Portuense” e escolhe como divisa comercial “O Grão Fará a Floresta”. Publicita os seus produtos nos jornais, edita catálogos pedagógicos, vende sementes em Portugal e no estrangeiro e introduz a inovação de um Certificado de Origem (Teles, 1996: 9).

«É pela arte que Aurélio entra na vida pública. A música permanecerá uma paixão, uma das muitas paixões estéticas que irá praticar e conservar. Interessa destacá-lo porque as melhores realizações de Aurélio fazem-se pela via artística, a fotografia, o cinema. Mas os tempos eram manifestamente políticos e Aurélio da Paz dos Reis guardou para si um lugar na história porque era republicano» (Serén apud Siza et al., 1996: 41).

Estamos, entretanto, na última década do século XIX, e alguns acontecimentos vão precipitar e interromper o sentimento de progresso que marcara a década anterior: o conflito do Mapa Cor-de-Rosa e a revolta do 31 de Janeiro, uma sublevação republicana na cidade do Porto, em que não participam altos oficiais e que vai ser rapidamente esmagada. Aurélio é um dos subscritores de uma reunião no Ateneu Comercial do Porto, onde aprova um voto de condenação da submissão nacional perante os ingleses. Há testemunhos que dizem tê-lo visto à janela da Câmara com a bandeira da República, comemorando a sua proclamação, no 31 de Janeiro.

A revolta, talvez precipitada, foi facilmente abafada militarmente; forçou muita gente ao degredo e exílio, mas deixaria na cidade e no país as sementes da revolta anunciada.

Aurélio da Paz do Reis conviveu de perto, desde a juventude, com os mais convictos republicanos da cidade. Seria duas vezes preso e encarcerado na Cadeia da Relação.

Graças à sua ligação política aos republicanos e à amizade especial com Afonso Costa, fotografaria muitas actividades e encontros do movimento.

Aurélio nasce e cresce numa cidade onde tudo estava a mudar. E será, certamente, essa efervescência no plano social e político, mas também tecnológico, um terreno fértil de afirmação da fotografia e do cinema.

Toda a sua vida será a prova da sua cidadania, do seu progressismo, do seu amor à cidade e da sua curiosidade por tudo o que era novo. Foi compositor e actor. Era membro da Associação Comercial do Porto, do Ateneu, dos Fenianos, fundador do Orfeão Portuense, que vai ser sala prestigiada de concertos na cidade. A juntar a tudo isso, que não é pouco, tinha um olhar fotográfico caracterizado por um modernismo sem par no século XIX:

«Aurélio era realmente um fotógrafo exímio. Produziu das mais belas fotografias da viragem do século, e produziu-as com um labor minucioso e muito saber, pois não tinha as condições de trabalho de um profissional, como os muitos que havia no Porto... Felizmente para nós, era também fotógrafo. Fotografias como estas não têm preço e estão fora do tempo. Enchem a História, reforçam o conhecimento e lançam o nosso olhar para o futuro» (Siza, 1998: 10,11).

Aurélio irá fotografar tudo: eventos familiares, culturais, festas da cidade, comícios, manifestações, a cidade e quem lá vive, os grandes acontecimentos. Não era um fotógrafo de estúdio, era um fotógrafo de rua, um *flâneur*, atento ao gesto e ao movimento de pequenos grupos e de multidões. Passeava-se na cidade, sempre elegantíssimo. Viajava com regularidade para o Rio ou para Paris.

Recebeu inúmeros prémios pelas suas fotografias, nomeadamente na Exposição Universal de Paris de 1900. Fotografou regularmente de 1882 a 1920. Mas também foi poeta, dramaturgo, jornalista, músico, compositor, comerciante, membro activo de muitos clubes e associações, empreendedor de negócios, floricultor premiado, revolucionário, membro preminente do partido republicano, maçom.

Foi vereador e vice-presidente da Câmara do Porto, na República. Foi membro do Grande Oriente Lusitano Unido. Para M. do Carmo Serén, «a Maçonaria representava para Aurélio a forma de exercer o seu ideal de beneficência e instrução» (Serén, 1998: 135). De facto, apoiaria muitas instituições na cidade,

como asilos, orfanatos e associações de beneficência.

O espólio fotográfico que sobreviveu é constituído por 2464 positivos e 9260 negativos, conservados no arquivo fotográfico do CPF; a maioria são chapas de vidro estereoscópicas. Apesar de ser sempre apresentado como fotógrafo amador, vendeu muitas fotografias ao longo da sua vida, em Portugal, em França e no Brasil.

Aurélio irá fazer uma reportagem extraordinária sobre a Peste e o cerco do Porto, em 1899, daí resultando as imagens que foram o ponto de partida para este trabalho.

A PESTE

O primeiro caso de peste bubónica no Porto foi registado, a 6 de Julho de 1899, por Ricardo Jorge, responsável pelos Serviços de Saúde e Higiene do Município, que ele próprio fundara em 1892. Era então médico e académico prestigiado, dedicado há muito às questões de Saúde Pública, domínio de que iria ser o grande reformador em Portugal.

Viviam-se em Portugal tempos de profunda transformação económica, social e política, como vimos. Mas também científica. O Porto é, em particular, uma cidade em grande ebulição. A transformação de uma sociedade rural e comercial numa urbe industrial implica abertura às novas tecnologias, às novas ideias, ao liberalismo, ao republicanismo, ao progresso e ao desenvolvimento da ciência. Na década de 1880, um terço da população na cidade já estava ligado à indústria.

No final do século nascem inúmeros jornais e revistas, grande parte com inspiração republicana e mesmo revolucionária. Floresce uma vida artística à volta do Centro Artístico Portuense, fundado em 1879, onde participam activamente os fotógrafos Aurélio da Paz dos Reis, Carlos Relvas, Emilio Biel, Leopoldo Cyrne, os pintores/escultores Marques de Oliveira e Soares dos Reis, e o crítico e historiador de arte Joaquim de Vasconcellos (Sena, 1998: 88). A agitação social, cultural e artística reflecte uma intensa actividade económica que, por exemplo, permite a abertura de oito bancos na década de 80. Era um campo fértil para a nova

“inteligentzia do Porto”:

«A inteligentzia do Porto... pertencia à geração positivista. Em 1878 surgira a revista *O Positivismo*, dirigida por Teófilo Braga e o médico Júlio de Matos, director do hospital Conde Ferreira. Em 1882 a revista fizera uma cuidada recensão crítica sobre o darwinismo da *Evolução da Espécies*. O republicanismo parecia apostado em chamar a si o cientismo que crescia na Europa da segunda revolução industrial. Aurélio tem 20 anos e já colecciona recortes de jornais. Deve ser então que, através da revista *O Positivismo*, entra em contacto com as ideias de Charles Darwin. As obras que acabará por comprar, provavelmente numa das suas viagens a França, são as mais representativas do novo materialismo evolucionista» (Serén, 1998: 45).

A segunda metade do século XIX assinalaria de igual forma alguns dos mais notáveis progressos técnicos e científicos na Medicina e na Saúde Pública. Em 1882 Koch descobrira o bacilo da tuberculose. Uma medicina suportada em métodos científicos começava a impor-se a uma medicina arcaica, feita de mezinhas, assente em práticas de natureza empírica. As mudanças na área da Saúde Pública eram, em grande parte, sustentadas em avanços da microbiologia, que irrompia com força, mudando profundamente a prática médica.

A peste no Porto acabaria por desempenhar um papel importante na aceleração desta mudança em Portugal, ao favorecer a revolução que o laboratório e o microscópio traziam à medicina. Contribuiria ainda, com as fragilidades que evidenciou, para impor a necessidade da reorganização dos Serviços de Saúde, com um reforço de competências e de autonomização. Ricardo Jorge desempenharia um papel fulcral nesta reforma, primeiro no Porto, depois em Lisboa, na Direcção Geral de Saúde Pública.

Neste mundo em mudança, que acelerava para o novo século, não foi por acaso, como vimos, que a fotografia e o cinema encontraram no Porto um dos redutos onde, na Europa, mais cedo conseguiriam florescer. E, nessa história, Aurélio terá papel relevante:

«Nenhum acontecimento de relevo ficou em branco, a cheia do Douro, no Porto, com a correspondente visita de D. Manuel II, o incêndio do Teatro S. João, os episódios da peste bubónica do Porto, a visita de Eduardo VII, em Lisboa, as extraordinárias imagens de proclamação da República em Lisboa, ou muito mais

tarde, acontecimentos como o naufrágio do Veronese» (Serén, 1998: 193).

A peste de 1899 iria ser, por isso, diferente dos surtos pestíferos anteriores; seria fixada pelo olhar certo de Aurélio.

A PESTE— O CERCO À CIDADE

A epidemia de peste teria tido a sua origem na província de Yunnan na China por volta de 1840. Demoraria cerca de 60 anos a viajar até ao Porto

No dia 4 de Julho de 1899, Ricardo Jorge foi informado sobre algumas mortes inesperadas e inexplicáveis na Rua da Fonte Taurina, na Ribeira. Visitou o local e contabilizou quatro casos mortais, entre dez infectados. Todos viviam «em prédios miseráveis e imundíssimos», escreveria (Jorge, 1899a). A mera observação dos sintomas fê-lo suspeitar de peste e recomendar, de imediato, o internamento e o isolamento de todos os doentes contagiados. Recolheu amostras dos tecidos dos gânglios linfáticos infectados e hemorrágicos (bubões), para validar a causa de morte e diagnóstico. A 9 de Julho, escreveria, descrevendo as suas observações: «bacilo que microscopicamente revestia a morfologia do da peste—curto, atarracado, coração bipolar, espaço branco intermédio» (Ibidem). A 12 de Julho, num relatório para o Governador Civil, identifica a peste bubónica pela primeira vez com plena certeza. E será também Ricardo Jorge quem confirmará o diagnóstico, por exame bacteriológico, a 8 de Agosto. Nunca conseguiu provar a existência de casos anteriores, tal como nunca conseguiu identificar a porta de entrada da infecção, apesar de ter desenvolvido esforços para a localizar, pois essa informação poderia ter ajudado a isolar o contágio.

As reacções das autoridades locais e das forças vivas da cidade foram hesitantes e contraditórias. Mostravam preocupação, acompanhavam a situação, mas temiam que a cidade e a economia pudessem ser muito afectadas.

Das autoridades políticas nacionais, a resposta vai também ser hesitante e contraditória até ao dia 17 de Agosto, quando é publicado um decreto

governamental que impõe as primeiras medidas de cerco sanitário. Existem dados que parecem indicar que essa medida drástica e repentina resultou, em grande parte, de pressões internacionais. Essa medida seria reforçada por outro decreto a 23 de Agosto. A cidade é cercada pelo exército, são restringidas entradas e saídas de pessoas e de mercadorias. O “Cerco”, como irá ser recordado, irá ter consequências muito negativas, pois vai juntar à epidemia, uma grande instabilidade económica, desemprego e fome, acentuando as condições já muito débeis em que sobreviviam as classes mais pobres da cidade. Para alguns, este cerco brutal, decidido pelo governo em Lisboa, seria uma represália ao 31 de Janeiro. Vai ter a oposição das forças vivas locais, que se manifestarão de todas as formas para obrigar o governo a recuar. Na opinião de alguns historiadores, esta “humilhação” poderá ter condicionado a atitude futura dos portuenses relativamente à capital, marcada por um distanciamento crítico, mas ao mesmo tempo por uma subserviência inibidora. Responsabiliza-se Lisboa por tudo o que de mal acontece na cidade, mas, ao mesmo tempo, perde-se a capacidade de afirmar autonomia e independência.

O “Cerco” constituiria uma afronta, provocaria a indignação geral e até uma revolta contra os serviços médicos e contra o próprio Ricardo Jorge, que acaba por deixar a cidade para assumir o cargo de inspector-geral da recém-formada Direcção-Geral de Saúde e Beneficência Pública. Aí prosseguiria a reforma da Saúde Pública, tendo sido o impulsionador e o autor do Regulamento Geral dos Serviços de Saúde e Beneficência Pública de 1901.

O “Cerco” seria levantado apenas no final de Dezembro, vésperas do Natal, quando o número de casos era já muito baixo. A peste ficaria no Porto endemicamente até cerca de 1915. A contabilidade final, ao entrar no século XX, seria de 320 casos, 132 mortais.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESTE DE 1899 E O CERCO À CIDADE

A posteriori, parece ser possível afirmar que o carácter contido da epidemia não se terá devido em nada ao cerco decidido pelo governo que, para além de tudo,

era ineficaz, por não ter sido decidido e concretizado sem dotar a cidade dos devidos meios—, mas sim a outras medidas tomadas pelos responsáveis médicos, nomeadamente as campanhas de extermínio dos ratos. Mas o pequeno número de casos ter-se-á devido, sobretudo, a um conjunto de circunstâncias que favoreceram o declínio da epidemia. A espécie de pulga que predominava em Portugal seria pouco eficaz a transmitir o bacilo e acredita-se que o rato, essencial na transmissão aos humanos, teria desenvolvido imunidade, graças a uma mutação do bacilo, o *Yersinia pseudotuberculosis*. Circunstâncias felizes que permitiram conter os efeitos da epidemia na Europa, evitando a catástrofe humanitária observada no Oriente. Esta contenção da doença e a baixa mortalidade podem explicar também a reacção da burguesia portuense, que via até outras doenças—tuberculose ou o typho—como mais ameaçadoras do que a própria peste.

A posteriori, se o cerco militar se pode considerar como uma medida arcaica e até contraproducente, pelo descrédito que gerou nos serviços médicos, fazendo com que houvesse casos de doença escondidos deliberadamente, como refere o próprio Ricardo Jorge no seu relatório, «pelos menos um quinto dos casos teem sido desconhecidos» (Jorge, 1899a), a prática médica parece revelar um conhecimento actualizado e uma modernidade de procedimentos, quer na componente de análise bacteriológica, quer no combate organizado no terreno, nomeadamente contra os ratos, identificados como os portadores do bacilo. O isolamento dos doentes infectados, a desinfecção das habitações, a lavagem das ruas e dos esgotos com desinfectante, a cremação dos cadáveres em cal viva, foram medidas correctas e eficazes, que a fotografia de Aurélio testemunha.

Mas a peste detectada na Ribeira expôs uma cidade suja, sem saneamento, muitas vezes sem água potável, com condições de habitabilidade muito deficientes e com graves problemas de salubridade:

«É preciso destruir quanto antes os bairros imundos onde a peste se acoita, e as ilhas inhabitáveis, antros infectos... para extinguir completamente o mal seria necessário sanear a cidade, arrasando completamente três bairros: o do Barredo, o da Fonte Taurina e o de Miragaia» (Jorge, 1899b).

Por isso, as vítimas pertenciam quase todas aos estratos da população mais pobres, que habitavam sem condições mínimas de higiene, o que favorecia as pragas, ratos e pulgas. A defesa de melhores condições de habitação, a exigência de condições sanitárias decentes, aspectos para que os médicos e os elementos mais progressistas da sociedade alertaram, tornar-se-iam um campo de acção que começara a dar os primeiros passos. Os padrões de higiene e de habitabilidade já não eram da esfera privada; constituíam obrigação do Estado e dos Serviços Públicos de Saúde.

Mas depois do diploma de 4 de Outubro de 1899, que criou a Direcção-Geral de Saúde e Beneficência Pública, e da sua regulamentação, em 1901, faltava ainda dar um passo decisivo: cortar o cordão da saúde pública com a beneficência em Portugal. Tal só aconteceria em 1911, já na República, com a criação da Direcção-Geral de Saúde, por decreto do Ministro do Interior, António José de Almeida. Ricardo Jorge seria então nomeado Director-Geral de Saúde.

Ricardo Jorge continuaria a ser um espírito crítico na luta em prol da saúde e do bem-estar das populações, manifestando-se muitas vezes contra as desculpas governamentais da falta de recursos para investir no saneamento, na higiene das cidades e nos serviços de saúde.

Aurélius terá conhecido Ricardo Jorge em 1888, quando ambos colaboravam no influente jornal portuense *O Norte*, o que explica a cumplicidade que as fotografias evidenciam.

AS FOTOGRAFIAS DA PESTE NO PORTO

O desenvolvimento rápido do processo fotográfico, durante o século XIX, permitiu que a fotografia pudesse desempenhar novas funções que antes lhe estavam vedadas, nomeadamente o registo sistemático de tudo o que acontecia. Fotografia do acontecimento e do quotidiano. O conceito de instantâneo. Uma fotografia que faria aparecer o que chamamos de fotojornalismo. Em paralelo surgia uma nova vertente, que pretendia denunciar a situação dos mais desfavorecidos—a *fotografia social*.

Estas novas áreas alargavam os horizontes do que se poderia designar como fotografia documental, que se impusera desde os anos cinquenta do século XIX:

«As grandes obras industriais ou de construção são naturalmente temas de séries fotográficas e eram acompanhadas por fotógrafos privativos [...] mas as imagens de rua da transição do século já falam outra linguagem, sejam as do republicano Aurélio da Paz dos Reis, no Porto, sejam as de J. Benoliel, monárquico e amigo de reis, em Lisboa. É a cidade dos acontecimentos ou do quotidiano, onde as pessoas são o assunto primeiro. Vê-se a cidade já fraccionada pelo que acontece» (Serén, 2010:5).

A fotografia parecia estar naturalmente vocacionada para realizar todas essas funções. E Aurélio é dos seus mais antigos e ilustres intérpretes: «Aurélio é um fotógrafo habilíssimo, que controla as imagens, faz ressaltar apontamentos estonteantes de vida, onde nos é difícil imaginá-lo com a ponderação a que nos habituou» (Serén, 1998: 268).

Graças à fotografia e ao olhar “exímio” de Aurélio podemos destacar um conjunto notável de imagens da peste no Porto, anexo neste artigo. Realmente, Aurélio é uma evidência clara dessa nova ligação, que despertava, entre a fotografia e o jornalismo. Aurélio teve cartão de jornalista e publicou muitas vezes as suas imagens em jornais e revistas.

Como fotógrafo, Aurélio da Paz dos Reis gostava de fazer retratos da família, amigos, gentes do teatro. Porém, era um fotógrafo de rua por excelência, um fotógrafo que procurava registar os factos marcantes da cidade com fidedignidade. Homem de múltiplas vivências, trata com o mesmo entusiasmo tudo o que acontece à sua volta: os desfiles, as festas da cidade, as touradas, as feiras, o passeio público no Palácio de Cristal, as exposições, as praias burguesas na Foz, a família, as actividades de tempos livres, as casas burguesas dos seus amigos, os seus companheiros de luta, os asilos de raparigas, que ele ajudava a criar e a manter, mas também comícios e manifestações republicanas ou acontecimentos políticos e sociais relevantes da cidade. O seu olhar era possivelmente o de um idealista, de um burguês republicano, mas, como diz Maria do Carmo Serén, «conhecemos o Porto republicano pelas suas imagens» (Serén, 2001: 136).

Na espantosa fotografia da reunião dos comerciantes da cidade, no Palácio da Bolsa, durante o “Cercos”, em que seria tomada uma posição de força contra o cordão sanitário do governo, apesar da multidão que ocupava o Pátio, Aurélio consegue transmitir, na opinião de M. do Carmo Serém, «um sentimento de organização e ordem» (Serém, 2010: 6), que, acreditava ele, a República traria.

«A consciência das dimensões pública e política das fotografias e, por seu turno, o seu potencial na construção de uma memória colectiva vigente, parece estar presente nas práticas fotográficas de Aurélio da Paz dos Reis, que procurou transformar a sua própria percepção e a dos espectadores, mesmo nos seus registos mais privados» (Flores, 2015: 50).

Consciência da dimensão política da fotografia e, como escreve Flores, «o apego à estética realista» marcam a fotografia de Aurélio, aproximando-a do fotojornalismo.

Referindo-se à grande exposição de Aurélio no Porto (CPF, 1998), ligando-o ao fotojornalismo posterior, Pomar pergunta:

«As desfocagens parciais, os enquadramentos instáveis e desequilibrados, a sugestão do movimento, que são atraentes nas imagens aqui expostas, antecipando o fotojornalismo posterior —como em Carnaval dos Girondinos, 1906; as Batalhas de Flores no Palácio de Cristal e em Espinho, 1907; a Visita de D. Manuel II ao Porto, 1908; os retratos de António José de Almeida, Bernardino Machado, etc. —, tinham curso apenas no âmbito do espectáculo das vistas estereoscópicas ou eram aceites pelo autor nas suas provas impressas?» (Pomar, 2008: para. 6).

Aurélio, Joshua Benoliel, Antonio Novaes e Arnaldo Garcez constituiriam o grupo de fotojornalistas pioneiros, ligados à mais inovadora revista daquele tempo: *A Ilustração Portuguesa* (Tavares, 2010: 484).

A ligação da fotografia de Aurélio com a chamada fotografia social não é tão óbvia. A fotografia social assume a missão de documentar situações sociais que nos devem merecer reflexão, como é o caso de situações de extrema pobreza ou de desrespeito pelos mais elementares direitos humanos. A sua origem coincide precisamente com o tempo que nos ocupou, final do século XIX, com principal incidência primeiro no RU e depois nos EUA, sendo nomes obrigatórios os ingleses

Henry Mayhew e Thomas Annan e os americanos Jacob Riis e Lewis Hine. Ganharia um relevo notável, já no século XX, com o projecto *Farm Security Administration* (FSA), um organismo governamental criado nos EUA em 1937, e coordenado por Roy Striker, que se destinava a documentar a situação dos agricultores pobres, durante a grande depressão, sob a divisa de “mostrar a América aos americanos”.

Não nos parece que o trabalho de Aurélio contenha já a determinação social de fotógrafos como Riis ou Hine. De facto, no caso de Aurélio, ele fotografa claramente com a perspectiva de uma nova burguesia ascendente, progressista, republicana. Não é visível uma identificação com os mais pobres e marginalizados. Por isso, M. do Carmo Serén realça o «sentimento de organização e ordem» na fotografia da reunião na Bolsa (Serén, 2010: 6).



—ANEXO FOTOGRÁFICO—
“A Peste” de Aurélio da Paz dos Reis

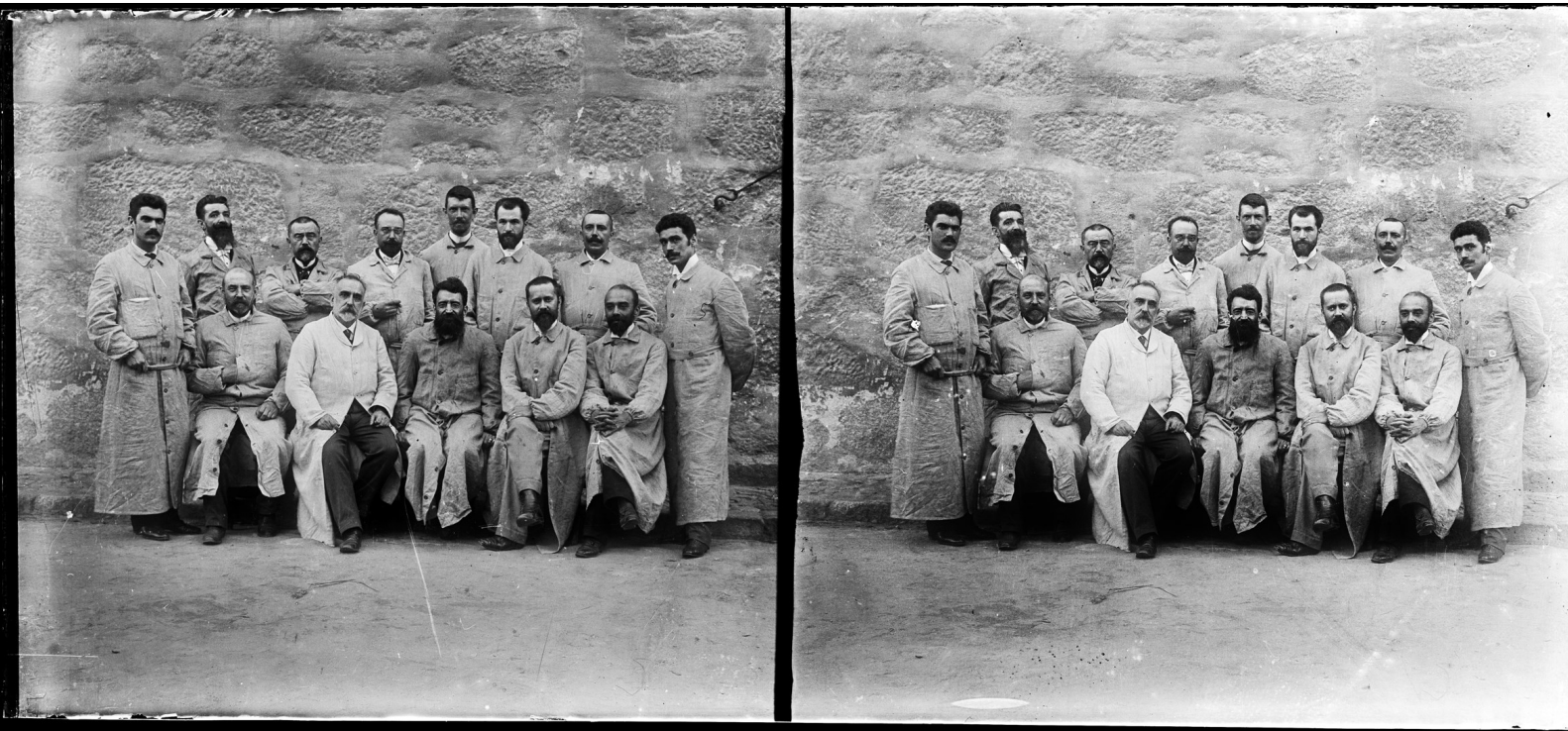


Imagem 1. [Técnicos de saúde. Médicos da equipa de Ricardo Jorge], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica, gelatina e sal de prata, 18x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/002946.

Sentados: P. Aaser, Jaime Ferran, Ricardo Jorge, Albert Calmette, Câmara Pestana, (Câmara Pestana, infectado pelo bacilo durante a investigação levantada por R. Jorge, acabaria por morrer de peste); De pé: Souza Júnior, Lopez de Castro, Rosendo de Gratt, Federico Viñas y Cusy, Magnus Geirvold, Salimbeni, Frederico Montaldo,

*As imagens de Aurélio da Paz dos Reis que reproduzimos neste pequeno artigo são cortesia do Centro Português de Fotografia (CPF). Foram obtidas com uma câmara estereoscópica Mackenstein (Ver Imagem 14). Por se não justificar a reprodução da imagem dupla em todas elas, optámos por apenas mostrar o par estereoscópico na Imagem 1.



Imagem 2. [Enfermaria do quartel: jovens nus para observações], c.1910. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [6]x6cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/008397.



Imagem 3. Peste [Bubónica no Porto: atuação da brigada de desinfecção], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/002939.



Imagem 4. Peste [Bubónica no Porto: atuação da brigada de desinfecção numa ilha], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/006218.



Imagem 5. Peste [Bubónica no Porto: medidas de desinfeção por queima das habitações pelos bombeiros], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/003582.



Imagem 6. Peste [Bubónica no Porto: medidas de desinfeção por queima das habitações pelos bombeiros], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/001-001/002949.

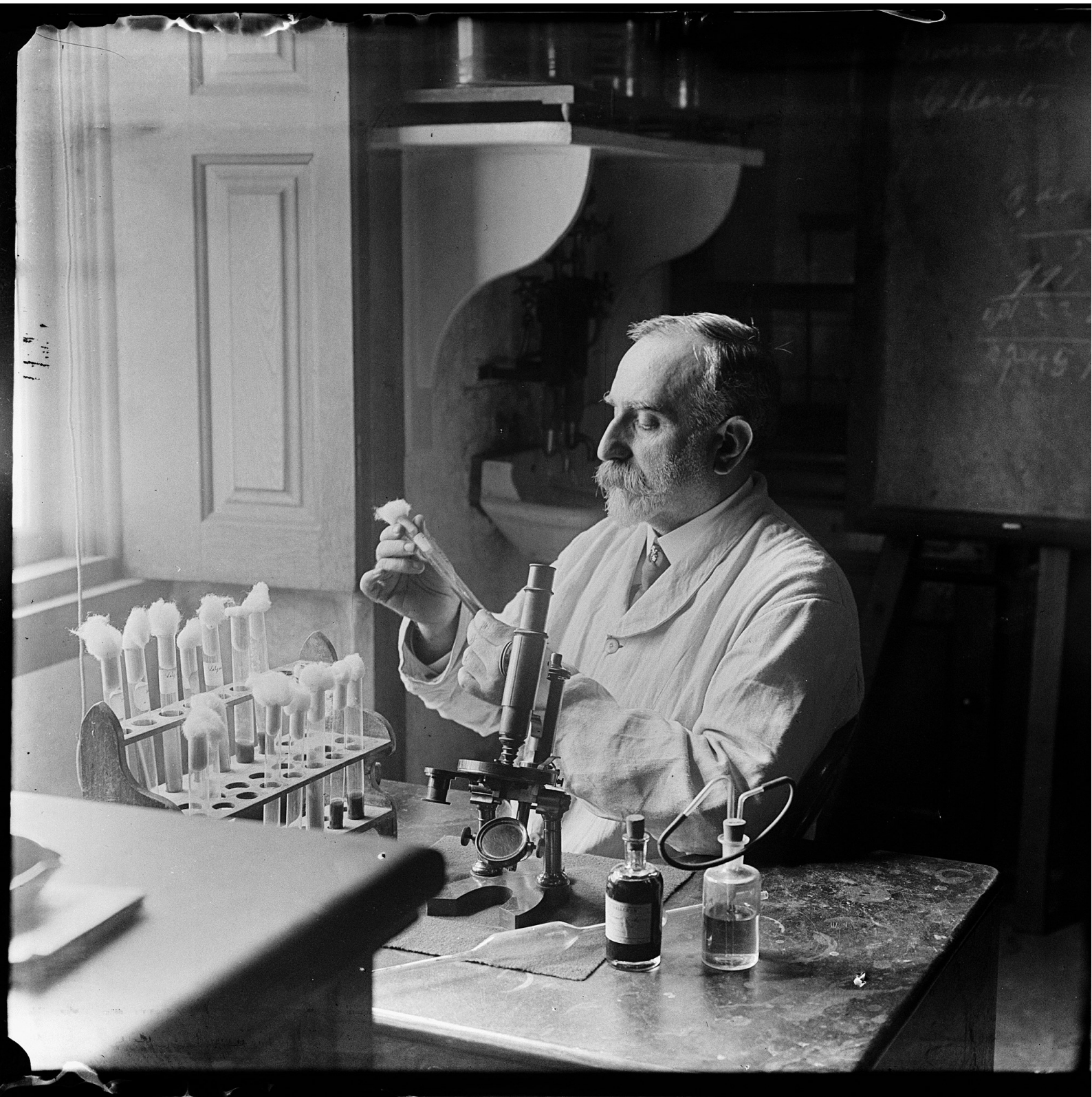


Imagem 7. Peste [Bubónica no Porto: Dr. G. da Silva], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/003584.



Imagem 8. Peste [Bubónica no Porto: Dr. Emmerich no laboratório], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x9cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/006198.

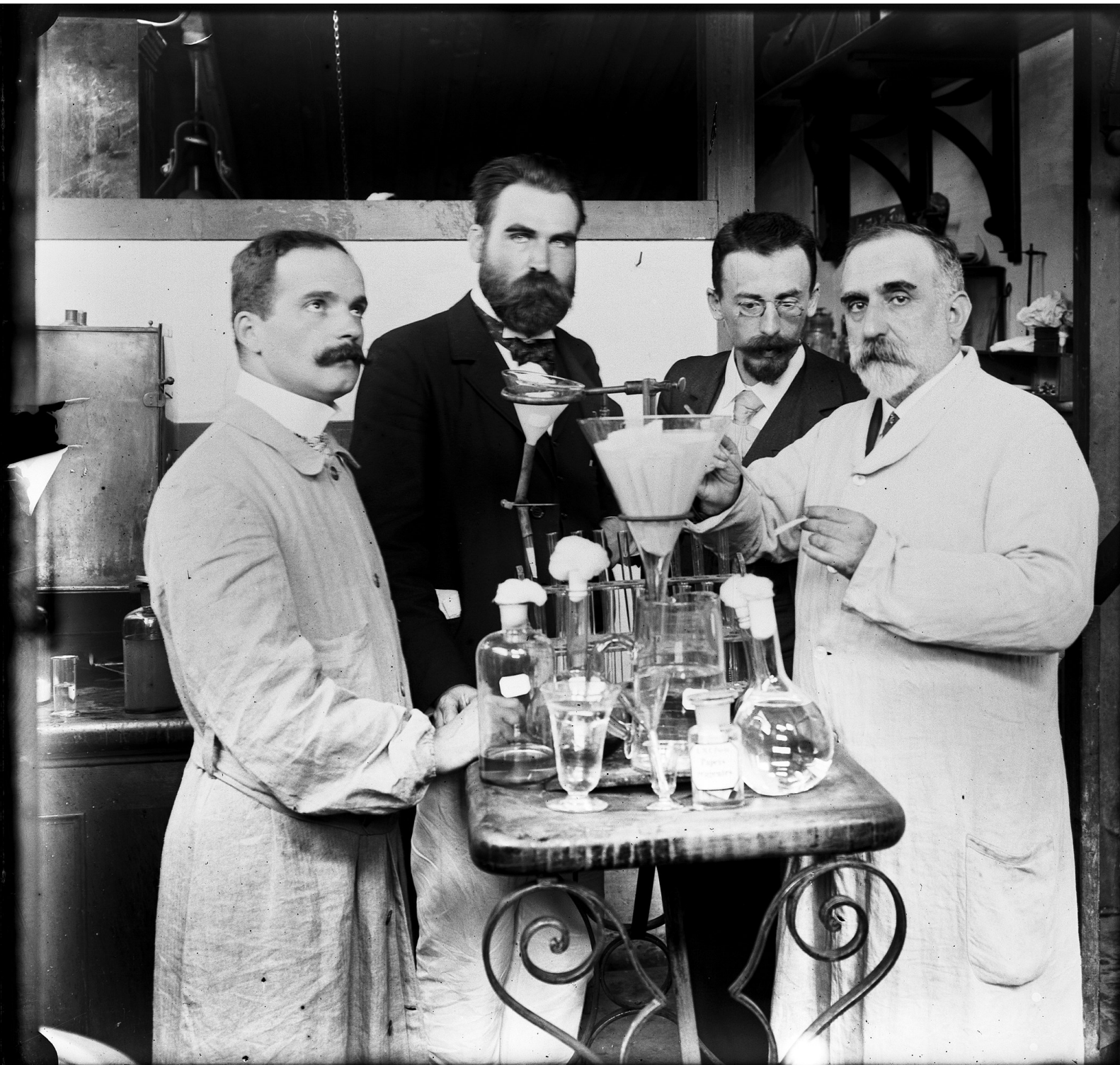


Imagem 9. Peste [Bubónica no Porto:] Hospital Guellas de Pau[: Dr. Jaime Férran com outros médicos no laboratório], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/002944.



Imagem 10. Peste [Bubónica no Porto:] Hospital Guellas de Pau[: Dr. Ricardo Jorge com Dr. Balbino Rego, Dr. Souza Junior, o Conselheiro Pina Callado, Governador Civil do Porto e outros peritos em reunião], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/002948.

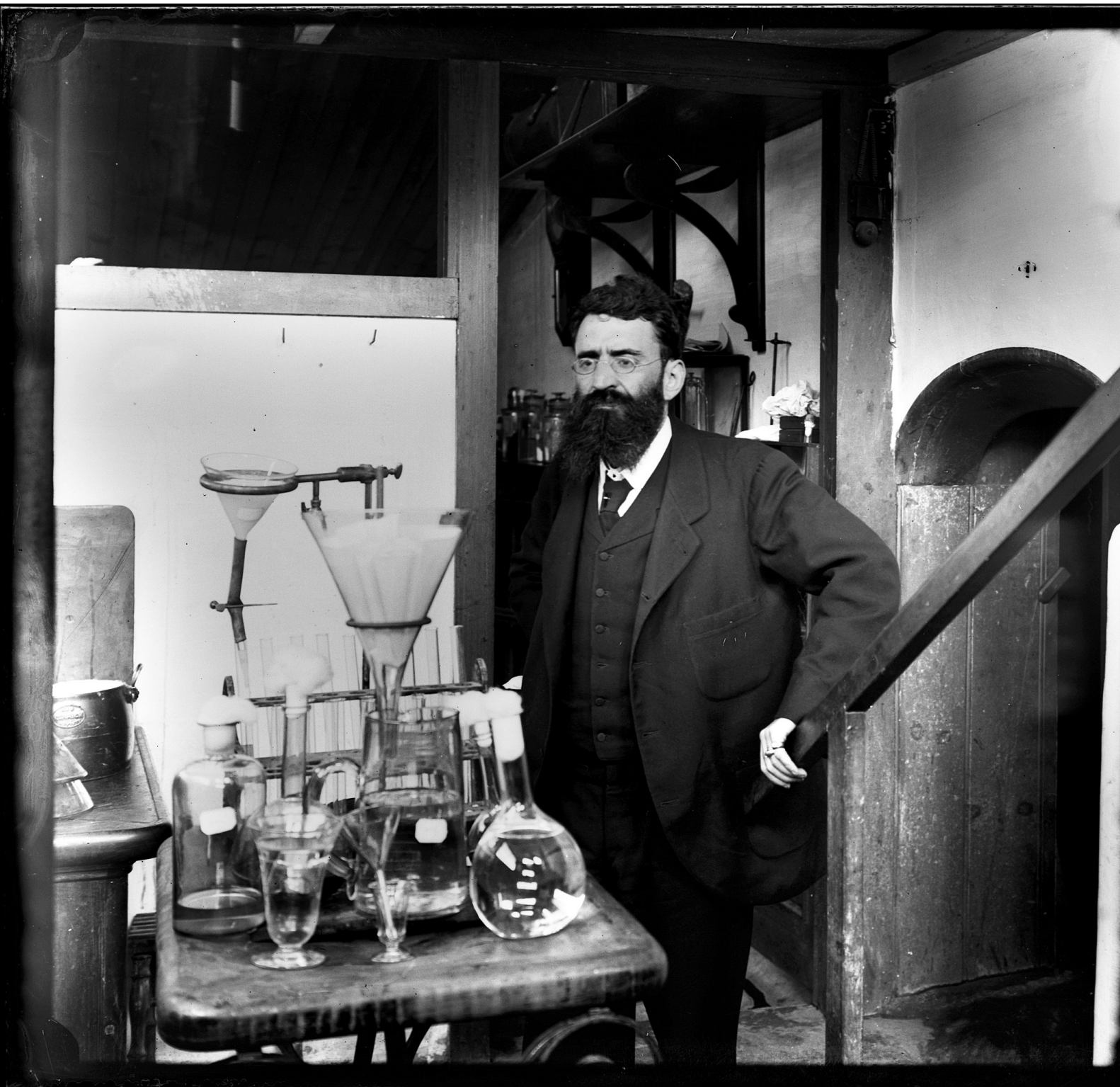


Imagem 11. Peste [Bubónica no Porto: Dr. Ricardo Jorge no laboratório], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x9cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/002932.

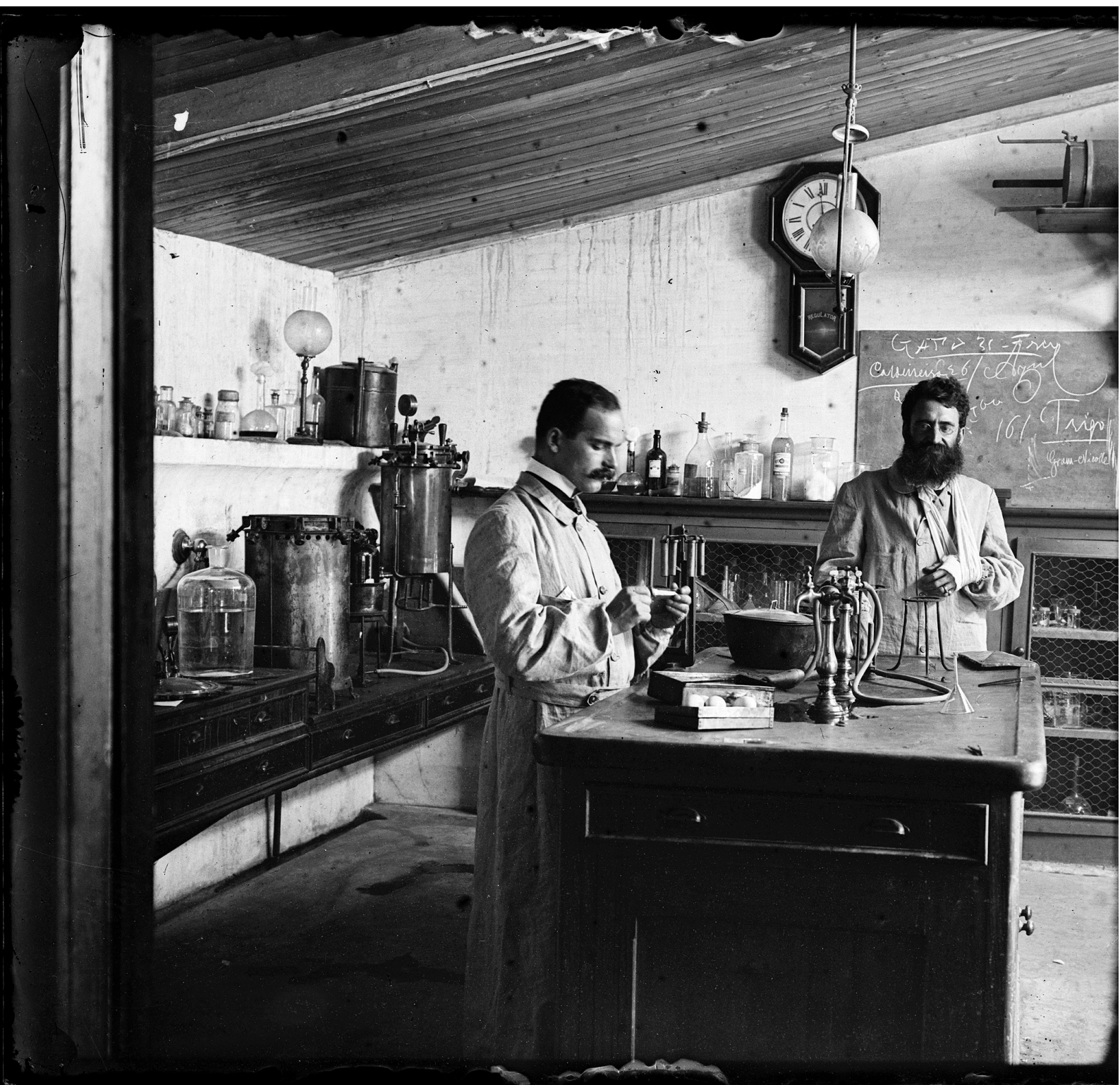


Imagem 12. Peste [Bubónica no Porto:] Hospital Guellas de Pau[: Dr. Ricardo Jorge no laboratório], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/002937.



Imagem 13. Peste [Bubónica no Porto: reunião de comerciantes e homens de negócios do Porto no Palácio da Bolsa, para discutir o impedimento à economia da cidade provocado pelo cordão sanitário], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/002938.

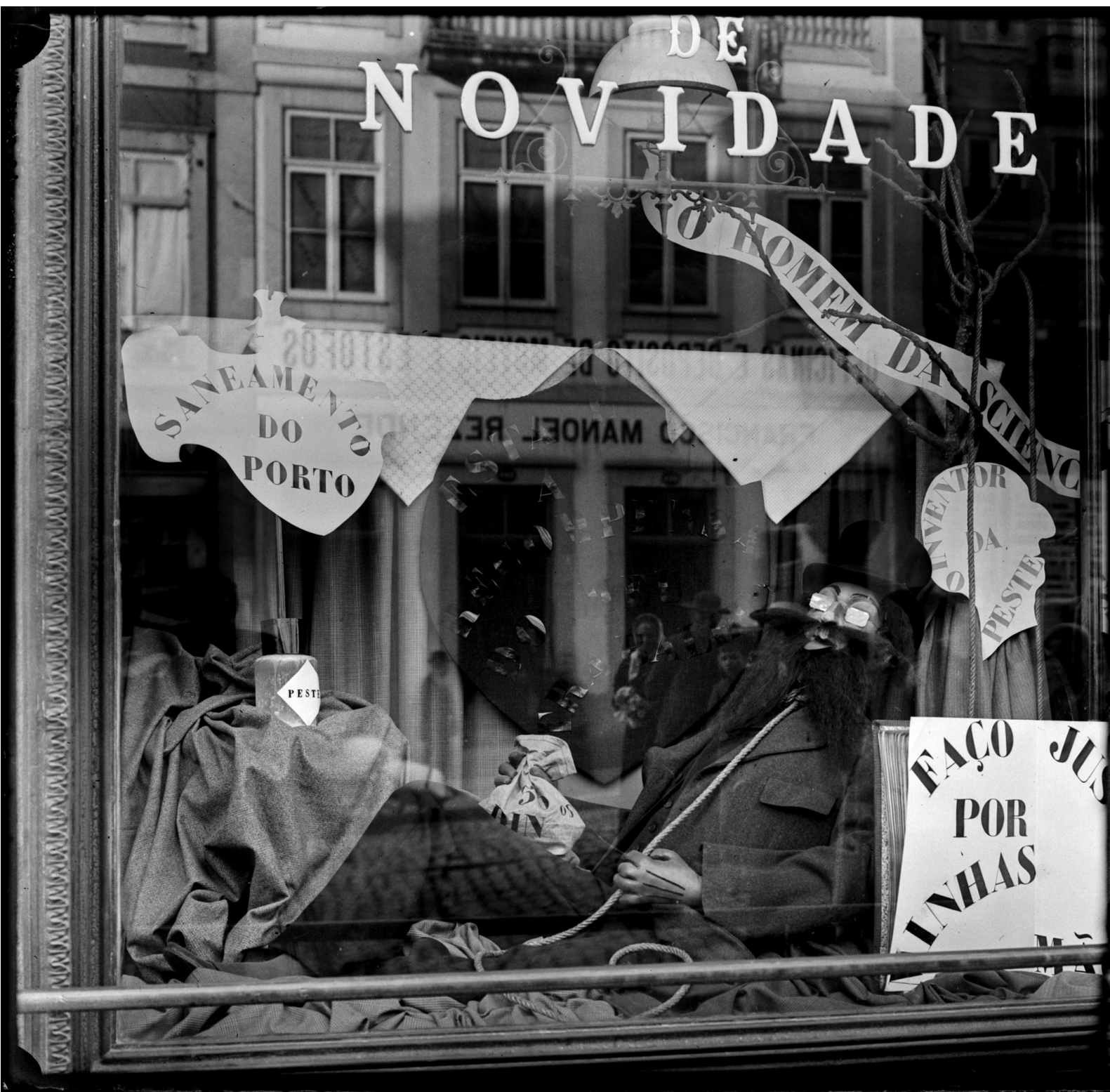


Imagem 14. Peste [Bubónica no Porto: montra alusiva à Peste], 1899. Reprodução digital de prova negativa estereoscópica [parcial], gelatina e sal de prata, [9]x8cm. Depósito Centro Português de Fotografia, PT/CPF/APR/001-001/003581.



Imagem 15. Câmara estereoscópica de Aurélio da Paz dos Reis. Mackenstein, Paris, França, ca. 1906. Conforme exposta no Núcleo Museológico António Pedro Vicente no CPF, Porto. Objectivas Carl Zeiss f: 1.8/110 mm, obturador de uma velocidade e pose; visor desportivo recolhível; corpo de madeira forrado a couro. Prova fotográfica da autoria de Renato Roque.

NOTAS

- 1 É surpreendente constatar, ao estudar a história da fotografia, como as novidades fotográficas chegavam tão rapidamente a Portugal, e em particular ao Porto. Isso acontecia porque a elite cultural e, mais especificamente os fotógrafos portugueses, mantinham contactos privilegiados com fotógrafos e divulgadores da fotografia franceses, que os informavam sobre tudo o que acontecia em França. As inovações eram imediatamente divulgadas nas revistas e jornais da cidade e experimentadas por cá.
- 2 A elegante ponte em ferro, projecto de Gustav Eiffel, seria inaugurada em 1877. Existe uma bela reportagem da construção de Emílio Biel.
- 3 Slogan da Kodak Camera: “You press the button, we do the rest”.
- 4 Os dois mestres enviaram trabalhos fotográficos para a exposição. Robinson veio, mas a presença de Emerson no Porto não está confirmada.
- 5 Ironicamente é na Cadeia da Relação, hoje sede do Centro Português de Fotografia (CPF), que o espólio de Aurélio da Paz dos Reis é conservado e mostrado.
- 6 Faria sentido referir também o espólio de Guedes de Oliveira da Photographia Guedes, que reúne, de igual modo, um conjunto significativo de imagens representativas da Peste e do Cerco da cidade; guardado no Arquivo Municipal do Porto.
- 7 Devemos a Aurélio as primeiras projecções de filmes portugueses, por ele rodados, a 12 Novembro de 1896 no Porto (Cf. Sena, 1998: 184).
- 8 Caso se confirmasse o bacilo de Yersin, da peste bubónica.

REFERÊNCIAS

- Flores, Teresa Mendes (2015). Stereoscopy, Film and Time-Image. An Improbable Encounter: Paz dos Reis and Chris Marker’s Photographic Films,, in Medeiros, M.; Flores, T.M. & Leal, J.C. (eds.) *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker’s La Jetée*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 44-76.
- Galifot, Thomas (2012). *P.H. Emerson’s Naturalistic Photography*. Edinburgh/Boston, MuseumsETC.
- Jorge, Ricardo (1880). *Saneamento do Porto. Relatório apresentado á Comissão Municipal de Saneamento*. Porto: [Tipographia de António José da Silva Teixeira].
- ___ (1885). *Hygiene Social aplicada à nação portuguesa*. Porto, Imprensa Civilização.
- ___ (1899a). *A peste bubónica no Porto*. Porto, Repartição de Saúde e Hygiene da C.M. Porto.
- ___ (1899b). *Demographia e Hygiene na Cidade do Porto*. Porto, Repartição de Saúde e Hygiene da C.M. Porto.
- Penafria, Manuela (2013). Os primeiros anos de cinema em Portugal, in Cunha, P. & Sales, M. (eds.), *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo; SESI-SP Editora, 10-44.
- Pereira, Gaspar Martins & Serén, Maria do Carmo (1995). *O Porto oitocentista*. Porto, Porto Editora.

- Pomar, Alexandre (2008, 4 de dezembro). Aurélio Paz dos Reis: “À procura de um autor” [artigo em blogue], *Alexandre Pomar*. Disponível em https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/04/aurlio-paz-dos.html [Acedido em 05-11-2021]
- Sena, António (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto, Porto Editora.
- Serén, M. do Carmo (2010). *A imagem fotográfica na percepção do espaço: paisagem e espaço urbano na fotografia portuguesa*, CITCEM.
- Serén, M. do Carmo & Siza, Maria Teresa (ed.). (2001). *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto, Porto Editora.
- ___ (1998). *Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis*. Porto, Centro Português de Fotografia.
- Siza, Maria Teresa et al. (1996). *Aurélio da Paz dos Reis*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Tavares, Emilia (2010)., The History of Portuguese Photography, in Macek, V. (ed.), *The History of European Photography 1900-1938*. Bratislava, Central European House of Photography, 574-593.
- Teles, Gabriela M. (1996). Cidade do Porto, in *Aurélio da Paz dos Reis: Exposição Comemorativa dos 100 anos do Cinema*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

CASIMIR LEFEBVRE
o operador de fotografia e as reveladoras
cartas de Francisco José Resende

SANDRA VASCONCELLOS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

This article focuses on Casimir Lefebvre, who worked as a photography operator in studios of renowned photographers, in France, Belgium and Portugal, during the second half of the 19th Century. In addition to this role, Lefebvre was an excellent painter of ornaments, as brought to light by the letters written by the Portuguese artist Francisco José Resende, published in periodicals at the time. This information is supported by other sources, such as existing documents, minutes, invoices, records, advertisements, and recently restored ornamental paintings, which allow to cross the information and build part of his life. During the years 1867 to 1880, Casimir Lefebvre lived in Portugal, in the cities of Porto, Lisbon and Braga, where he exercised activities in the scope of photography and painting, all the while teaching the new techniques and practices of these visual arts, innovative for the time.

Keywords. Casimir Lefebvre, photography operator, ornament painter, Francisco José Resende, visual arts.

O presente artigo centra-se na figura de Casimir Lefebvre, que exerceu a atividade de operador de fotografia em estúdios de renomados fotógrafos, em França, Bélgica e Portugal, durante a 2ª metade do século XIX. Além dessa função, este francês era um exímio pintor de ornamentos, atividade revelada através das cartas escritas pelo artista português Francisco José Resende, publicadas em periódicos da época. Essas informações puderam ser comprovadas por outras fontes, como documentos, atas, faturas, registros, anúncios e pinturas ornamentais existentes e recentemente restauradas. Através dessas fontes, foi possível cruzar as informações e reconstruir parte da vida de Casimir Lefebvre, durante os anos de 1867 a 1880, período em que viveu em Portugal, exercendo atividades no âmbito da fotografia e pintura, nas cidades do Porto, Lisboa e Braga, além de ensinar novas técnicas e práticas dessas artes visuais inovadoras para a época.

Palavras-chave. Casimir Lefebvre, operador de fotografia, pintor de ornamentos, Francisco José Resende, artes visuais.

INTRODUÇÃO

A par das atividades fotográficas desenvolvidas no âmbito do anúncio da invenção da fotografia, em 1839, também Portugal, por volta de 1843 (Peres, 2013:522), conheceu a introdução desta prática através de fotógrafos estrangeiros. Esses se estabeleceram no Porto, abrindo seus ateliers, dando aulas sobre as técnicas da fotografia, além de expor, vendendo instrumentos, materiais e manuais técnicos sobre a recente criação do século (Vasconcellos, 2020:63). Trabalhando como profissionais ou mesmo como amadores, esses fotógrafos com suas artes influenciaram no progresso da cidade e causaram grande impacto na rotina da sociedade portuense.

De igual forma, chegaram ao Porto os operadores de fotografia, figuras necessárias para o pleno funcionamento dos ateliers de produção fotográficas. Mas afinal, qual era a função de um operador de fotografia? Na verdade, existiam dois tipos de operadores de fotografias com funções diversas. A função mais simples de um operador de fotografia não exigia grandes conhecimentos e qualificações, sendo a sua «intervenção minimizada e era considerado como um simples operador que, por qualquer contribuição, fazia um pequeno dispositivo funcionar» (Wicky, 2015:86), sendo facilmente substituído, sem afetar as atividades fundamentais dos ateliers. Diferentemente de outra função do operador de fotografia, que requeria competências indispensáveis no processo da correção ou retoque da imagem fotográfica em seu suporte. A participação deste operador especializado torna-se fundamental no processo e manuseio dos materiais, cuja incorporação de agentes químicos, aos demais conhecimentos sobre as técnicas das artes da fotografia e da pintura, permitiu desenvolver um método específico de pintura em fotografias. É exatamente nesse contexto que surge a analogia entre pintor e fotógrafo.

Casimir Lefebvre, de quem falaremos, foi um operador de fotografia com essa competência, valorizando sua intervenção no processo de criação da imagem fotográfica.

CASIMIR LEFEBVRE: O OPERADOR DE FOTOGRAFIA

Em 6 de julho de 1867, um anúncio publicado no jornal *O Commercio do Porto* (Ver Imagem 1), divulga as aptidões de um indivíduo nas artes da pintura e fotografia. Existe a hipótese de que Casimir Lefebvre tenha sido o autor desse anúncio, considerando que Lefebvre exerceu a atividade de professor, como divulgado no jornal francês *Le Charivari* (Ver Imagem 2) e afinal «foram vários os fotógrafos que aliavam a sua actividade com a do ensino da fotografia» (Peres, 2013:522).

Em 1858 Casimir Lefebvre juntamente com L. Muloth escreveram o livro *La Photographie pour tous apprise sans maître. Traité simplifié*¹ (Ver Imagem 3). Era um tratado simplificado com o objetivo de alcançar todos aqueles que se interessavam pela arte da fotografia, que, desse modo, teriam acesso aos conhecimentos sobre as primeiras noções fotográficas, assim como aos ensinamentos dos processos dessa arte, sem a necessidade de um mestre (Vasconcellos, 2020:85). No Capítulo IV desse guia, Lefebvre (1858:29) refere sobre o retoque da fotografia:

«O retrato na fotografia ganhou tal extensão nos últimos anos, que se tornou o tema de um novo trabalho para pintores-retratistas, que tiveram de buscar os meios mais adequados para dar vida ao que falta à fotografia, não como forma, mas como uma cor, sem tirar nada do que ela tem de belo e verdadeiro. Existem vários tipos de retoques para a fotografia: 1) o retoque em preto, que é o mais usado, para suavizar as linhas ásperas que a fotografia pode dar ou para corrigir as imperfeições que são frequentemente encontradas no papel, ou até para evitar defeitos que existiriam no clichê; 2) o retoque em aquarela; 3) o retoque a guache; e 4) o retoque a óleo» (Vasconcellos, 2020:88).

Inclusive esse livro foi citado na relação de obras publicadas em francês na revista mensal *A Arte Photographica* (1884: 25). Além desse, Casimir Lefebvre escreveu outros dois manuais, *Guide du peintre-coloriste comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie a l'aquarelle et a l'huile*² (Ver Imagem 4) e *Peinture sur porcelaine, décoration et impression de toutes les couleurs d'un seul coup suivie de la peinture sur verre, émail, stores, écrans, marbres, et de l'art*

DESENHO E FRANCEZ

UM individuo legalmente habilitado, com quatro annos de curso de uma eschola superior, tendo exercido já por diversas vezes o cargo de professor sempre com resultados satisfatorios, o que prova com os inumeros discipulos que tem tido, offerece-se para leccionar o seguinte:

Francez, lingua franceza, desenho linear, ornato, figura e paisagem, noções sobre pintura a aguarella, a oleo, etc.

Igualmente se offerece gratuitamente a todos os seus discipulos que desejarem conhecer a tão util quanto deliciosa arte da photographia.

Quem se quizer utilizar do seu prestimo pode dirigir-se em carta fechada com as iniciaes C. C. ao snr. Freitas Fortuna, rua das Flores n.º 152 ou ao snr. A. Augusto de Freitas Guimarães na rua dos Clerigos n.ºs 28 a 32. (2559)

Imagem 1. Recorte de anúncio, *O Commercio do Porto* (1867, 6 de julho), XIV Anno, Nº 150, p. 4.

Maison fondée en 1838
par M. DERUSSY.

PORTRAITS

Exposition
de 1844 - 1849.

Sur plaque, sur papier et stéréoscopiques.

SPÉCIALITÉ DE PORTRAITS POSITIFS SANS MIROITAGE ET INSTANTANÉS.

3, rue des Prouvaires, 3.

Établissement photographique et galvanoplastique, par une réunion de chimistes et d'artistes, sous la direction de M. Charles VION, chimiste de l'Académie nationale, breveté en France, en Angleterre, Belgique et Allemagne.

Galerie de photographie et jeux photographiques au château et parc d'Asnières.

Maison spéciale pour la reproduction de tous les sujets d'art de la maison Susse, près la place de la Bourse; collection des Pradier, Feuchère, Mélingue, princesse Marie, Cumberworth, Moine, Guérard, etc., etc.; belles vues photographiques, etc.

Exposition publique des portraits, rue Saint-Honoré, 83, rue des Prouvaires, 3, au siège de l'établissement et dans les bureaux du journal le *Propagateur*, rue du Faubourg St Denis, 40.

Les cours de photographie sur papier sont faits par M. Aubrée, chimiste, qui est aussi chargé de la démonstration du nouveau système de positives sur verre.

Leçons de coloris sur plaque, sur papier, par M. Casimir Lefebvre, ©©©©; collection de couleurs fines pour le coloris.

Collection complète de tous les produits chimiques (nouveau Collodion) et de tous les appareils employés en photographie et en galvanoplastie.

Fabrique de produits chimiques à Vaugirard. — Commission et Exportation.

Imagem 2. Recorte de anúncio³. *Le Charivari* (1854, 14 aout), 23e Année, p. 4.

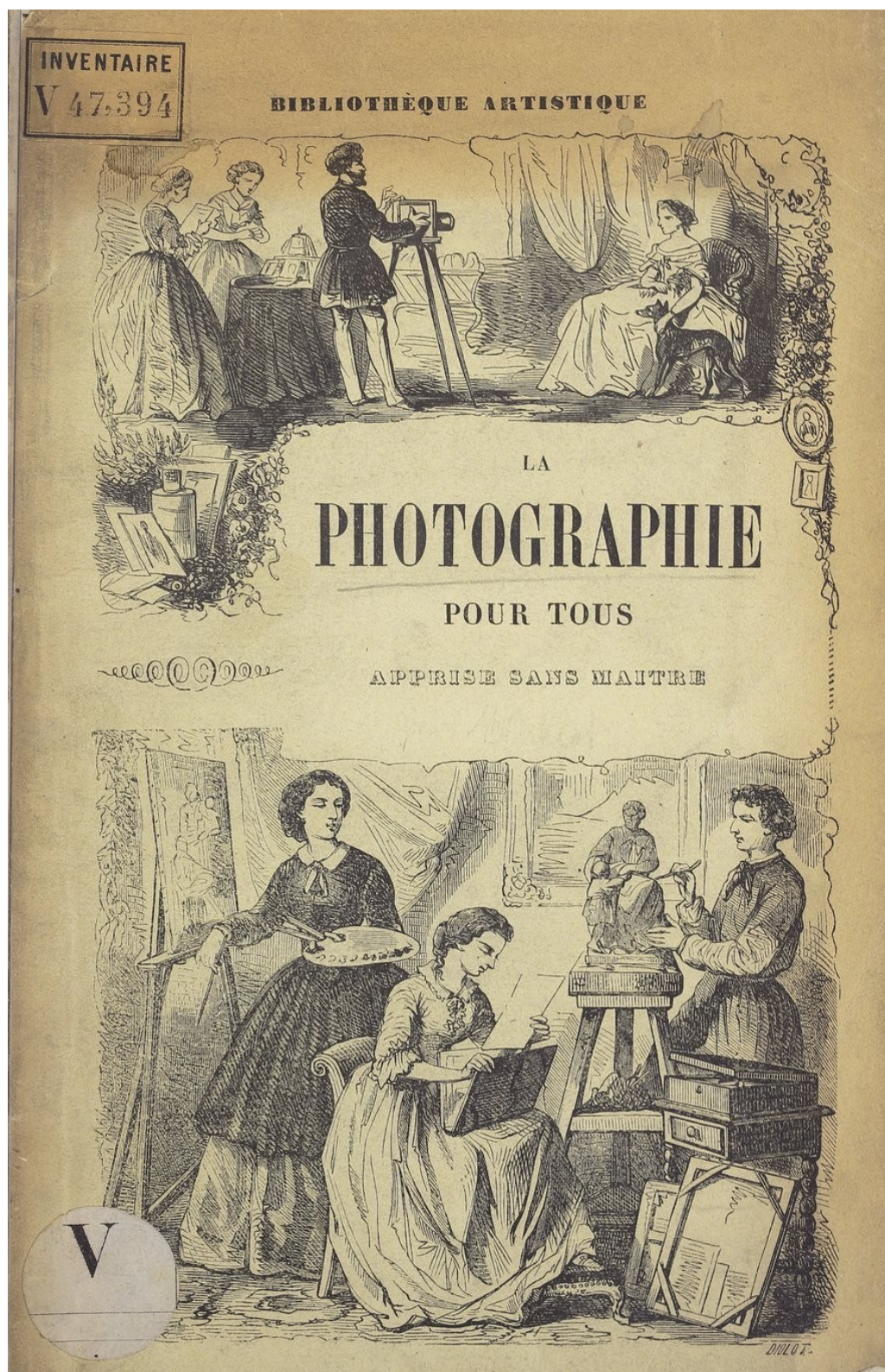


Imagem 3. Casimir Lefebvre e L. Mulet. *La Photographie pour tous, apprise sans maître*, 2e édition, 1860. Capa de publicação, reprodução digital. BnF Gallica.

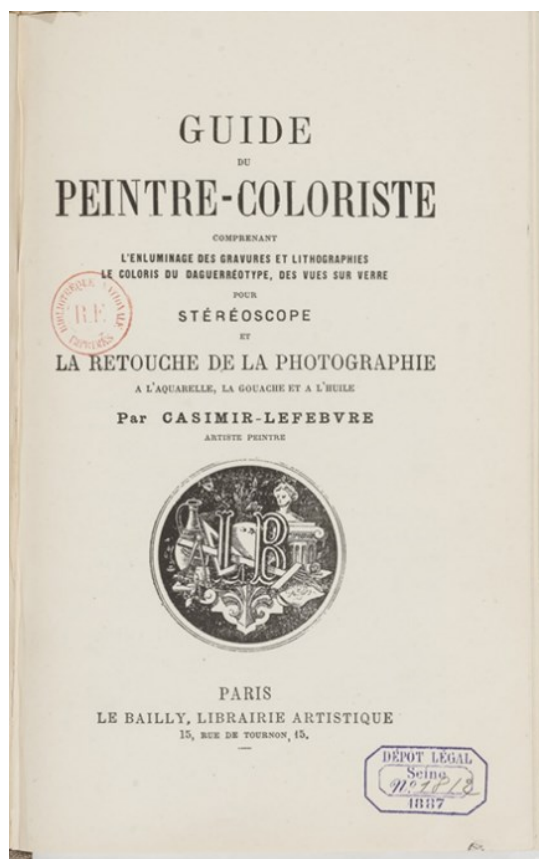


Imagem 4. Casimir Lefebvre. *Guide du Peintre-Coloriste* [...], 1887. Folha de rosto, reprodução digital. BnF Gallica.

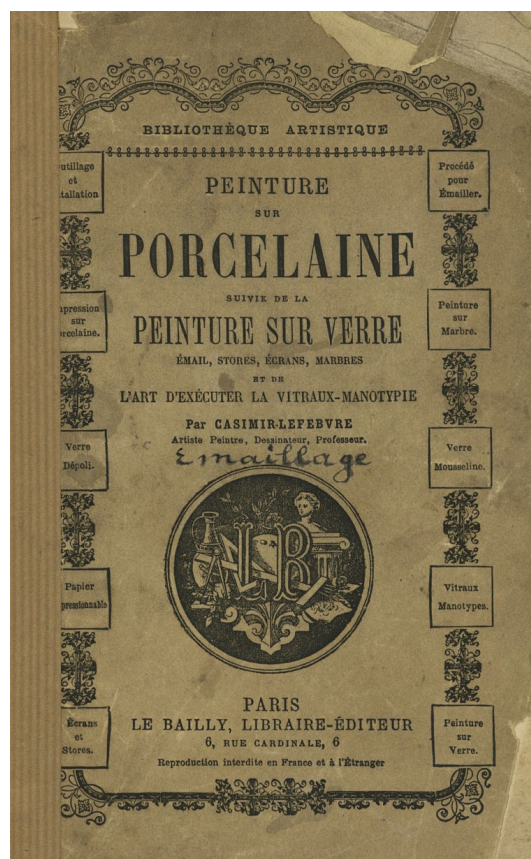


Imagem 5. Casimir Lefebvre. *Peinture sur Porcelaine* [...], 1858. Folha de rosto, reprodução digital. BnF Gallica.

*d'exécuter la vitrau-manotypie, ou manière de faire soi-même les vitraux factices*⁴ (Ver Imagem 5). Essas obras foram reeditadas e bastante divulgadas na *Gazette des Beaux Arts*, *Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*, *Revue Universelle des Arts*, *Annuaire photographique pour l'année* autoria de A. Davanne, *Bulletin de la Société Française de Photographie, Amour et Braconnage*, *Bibliographie française e Revue Universelle des Arts* de Paul Lacroix (Ibidem: 84-86).

Levando-se em consideração a hipótese de que Casimir Lefebvre terá sido autor do anúncio acima mencionado, assim como a publicação do *Jornal do Porto* (Ver Imagem 6), de que o operador fotográfico contratado pela *Photographia Talbot* já chegara à cidade, é possível presumir que Lefebvre já se encontrava no Porto antes de começar a trabalhar nesse atelier em setembro de 1867. Anúncios com o seu



Operador photographico. Dizem-nos que já chegára ao Porto o operador para a photographia Talbot.
Segundo nos affirmam é muito competente na arte que pratica ha mais de 25 annos nas photographias mais acreditadas da Belgica e França.

Imagem 6. Recorte de anúncio. *Jornal do Porto* (1867, 22 de setembro), 9º Anno, Nº 216, p. 2.



RETRATOS
Do tamanho natural a microscopico, todos os dias das 9 ás 3 horas
MR. LEFEBVRE, pratico nos melhores estabelecimentos de Nadar, Solomon, e outros photographos celebres, actualmente director e operador na PHOTOGRAPHIA TALBOT, 145, rua do Bomjardim, convida as pessoas que desejem photographar-se, a visitar o atelier que dirige. (Opera-se em todo o tempo.) (309)

Imagem 7. Recorte de anúncio. *Jornal do Porto* (1868, 28 de maio), 10º Anno, Nº 121, p. 4.

nome e vinculado ao atelier da *Photographia Talbot* foram publicados no *Jornal do Porto* (Ver Imagem 7).

A *Photographia Talbot* estava estabelecida no Porto desde 1865, funcionando na rua das Flores nº 152, tendo como primeiros operadores, Alexandre Solas e A. Pomarelli (Vasconcellos, 2020:92). Esse último esteve na *Photografia Talbot* até outubro de 1865, e Alexandre Solas permaneceu nesse atelier, que passou a funcionar, na rua do Bomjardim nº 145, a partir de 1 de janeiro de 1867 (*Jornal do Porto*, 1867, nº3: 4). Porém, antes de agosto desse mesmo ano, Alexandre Solas deixa também de exercer a atividade de operador de fotografia nesse atelier e segue para Lisboa (Baptista, 2010:63-64), onde passa a dirigir a *Photographie Universelle*, estabelecida na rua Oriental do Passeio Público nº 52.

Ainda em 1868, Lefebvre começa a exercer a direção de operação fotográfica da *Photographia Nacional*, até o início de 1870, que estava em funcionamento na rua

da Picaria nº 1 desde janeiro de 1865 (Baptista, 2010: 63). Após sair desse atelier, Lefebvre parte para Lisboa para ser o operador de fotografia na antiga Casa Fillon, a convite do fotógrafo Henrique Nunes (Ibidem: 45).

Não se sabe por quanto tempo Casimir Lefebvre trabalhou com Henrique Nunes, em Lisboa. Contudo, em 1873, já estava de volta ao Porto, executando a pintura ornamental do Palacete Silva Monteiro, conforme carta de Francisco José Resende, e publicada no jornal *O Commercio do Porto* (Vasconcellos, 2020:104).

AS CARTAS DE FRANCISCO JOSÉ RESENDE

Através das cartas de Francisco José Resende⁵ foi possível obter a informação sobre as atividades exercidas por Casimir Lefebvre. Algumas cartas faziam parte de um compromisso assumido por Resende com o Conde de Samodães, com a finalidade de reportar através das suas análises críticas sobre as exposições internacionais que visitara (Vasconcellos, 2020:47). Afinal, além de conhecedor das artes, Resende era o crítico mais popular no Porto (Mourato, 2015:119). Essas cartas foram publicadas em jornais da época, a exemplo do *O Commercio do Porto*, *Diario Illustrado*, *O Commercio Portuguez*, entre outros.

Em uma das cartas enviadas ao Conde de Samodães⁶ em 13 de setembro de 1873 e publicada no jornal *O Commercio do Porto* com o título *Bellas-Artes. Monsieur Casimir Lefebvre*, Resende observa que Lefebvre:

«Não é este nome assaz conhecido do publico portuense? Quem ha ahi que não possua óptimas recordações do modesto artista, quando operador na Photographia Nacional? [...] é novo entre professores estrangeiros. Ouvíramos por vezes a opinião de monsieur Lefèvre relativamente a trabalhos que submettemos á sua analyse; longe de nós, porém, a ideia de que sob a singela capa do photographo se encobria um cultor distincto, no género de pintura a óleo, em que vamos encontral-o, não fallando de muitos e variados conhecimentos de que tem os mais completos estudos feitos em França, e dos quaes possui excellentes documentos, menções honrosas, medalhas de prata, etc., etc. Sejamos, pois unanimes em applaudir a feliz e inspirada resolução de monsieur Lefèvre por haver abandonado a photographia temporariamente; se continuasse a exercel-a, não teria o Porto, como até hoje, quem, sahindo do vulgar, se encarregasse de aformosear as paredes e tectos de alguns palacetes de cavalheiros abastados para se distinguirem de outros não tanto pela riqueza material, como pela novidade e pela fantasia» (*Commercio do Porto*, 1873, nº216: 1; apud Mourato, 2015:408-409, Doc. 211).

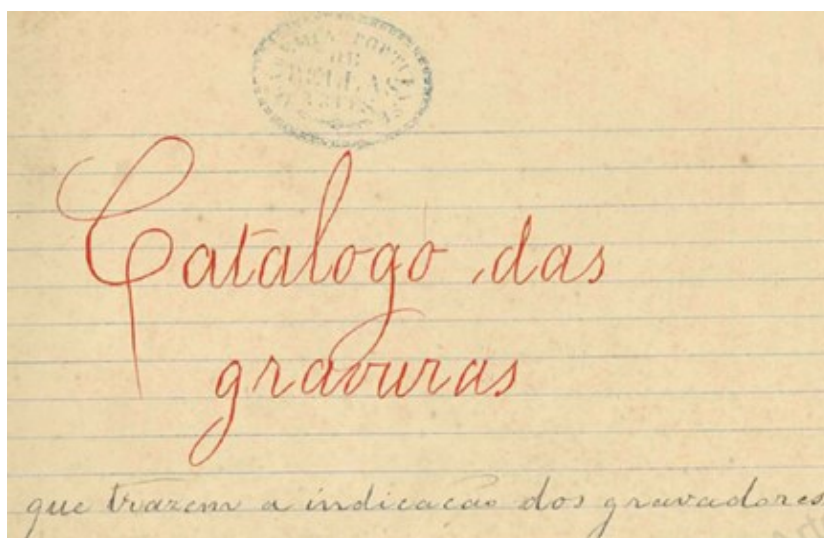


Imagem 8. Catálogo das gravuras que trazem a indicação dos gravadores, [18—]/1904. Página de rosto, recorte. Biblioteca FBAUP.

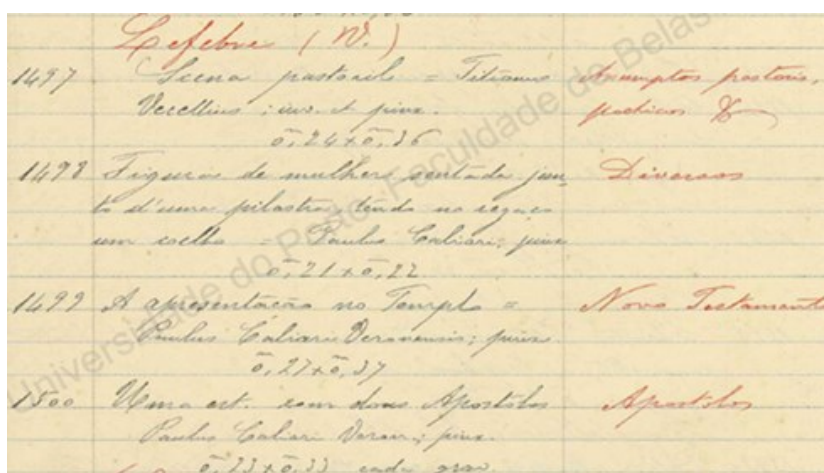


Imagem 9 . Catálogo das gravuras [...], [18—]/1904. Recorte referente à entrada de Lefebvre, p. 30. Biblioteca FBAUP.

Portanto, além de lecionar, o nome de Lefebvre consta no *Catálogo das Gravuras*⁷ do acervo da Academia Portuense de Belas Artes (Ver Imagem 8—9), relacionando-o a quatro gravuras com diferentes temáticas (Vasconcellos, 2020: 106). E mais, Resende descreve com detalhes as pinturas ornamentais elaboradas por Lefebvre, em 1873, no interior do Palacete Silva Monteiro trazendo as seguintes revelações:

«Continuando a nossa rápida visita, fomos encontrar mr. Lefèvre em uma sala toda obra de seu fino gosto e reconhecida intelligencia [...]. O trabalho quasi concluído de

pintura a óleo representa, em todo o rigor, o estylo Luiz XVI, como nos recordamos de ter visto em Versalhes. [...]. Os pontos culminantes em que mr. Lefèvre applicou largos e francos toques com ouro são de um effeito deslumbrante, [...]. No tecto da sala próxima —a sala oriental— captiva-nos ainda a atenção um trabalho de novo género, igualmente a óleo, no qual se vê perfeitamente imitada a mais linda cachemira, relativamente á variedade das cores, minucioso desenho e esmerada execução» (Mourato, 2000:408-409, Doc. 211).

Os trabalhos de pintura ornamental foram executados em algumas salas do Palacete Silva Monteiro (Ver *Imagem 10-12*), no edifício onde atualmente funciona a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes.

A carta também anuncia que havia na Sala Chinesa, destinada aos fumantes, oito quadros alegóricos pintados por Lefebvre representando diferentes temáticas chinesas: o fumador de ópio, o fruto proibido, a pesca, a caça, a toilette, o orgulho, o trabalho, a humildade e a pobreza. Além desses, Lefebvre pintou um quadro com:

«uma escadaria immensa coroando-a o rei dos astros d'onde se espargem raios de luz; dos lados precipitam-se torrentes de agua que na base da escadaria formam um lago, dando este origem ao rio que no plano inferior se avista plácido e brando e sobre o qual navegam alguns chins. Em tudo isto o toque é sempre feliz suave e delicado; sempre a prudência na execução» (Mourato, 2000:410, Doc. 211).

Outra informação era de que Lefebvre desenhou:

«moveis caprichosos e ainda não vistos no Porto, molduras e mais peças de mobilia chinesa, que foram executadas em Pariz, pelos desenhos coloridos de mr. Lefèvre, para esse fim expressamente feitos» (Ibidem:411, Doc. 211).

E, em abril de 1874, Casimir Lefebvre retorna a Lisboa, estabelecendo residência na calçada do Salitre nº 245 (Vasconcellos, 2020:293). Nesse mesmo mês, Lefebvre entra em contato com Alberto Pimentel (1849-1925), para entregar-lhe uma carta de recomendação escrita por Francisco José Resende. Nessa carta, além de outras informações, Resende apresenta Lefebvre como «insigne pintor ornamentista e operador photographico» e menciona um artigo que havia lido no jornal *Prélude*, publicado em 24 de abril de 1867, quando esteve visitando a Exposição Universal de Paris. Esse artigo comenta sobre Casimir Lefebvre quando trabalhou como operador de fotografia no estúdio de Mitkiewicz e Straszak, na Bélgica e ressalta sobre os conhecimentos técnicos de Lefebvre, informando que ele era o criador de um dispositivo de ampliação de fotografia, como podemos conferir:



Imagem 10. Palacete Silva Monteiro. *Sala Dourada*: pormenor de pintura ornamental.
Prova fotográfica da autora.



Imagem 11. Palacete Silva Monteiro. *Sala Chinesa*: pormenor de pintura ornamental. Prova fotográfica da autora.



Imagem 12. Palacete Silva Monteiro. *Sala Árabe*; pormenor de pintura ornamental. Prova fotográfica da autora.

«Ficamos sabendo que a casa Straszack, rue Neuve, recebeu do pintor [M. Starck] a missão de popularizar suas telas através da fotografia sob a hábil direção do M. Casimir Lefebvre, ex-operador-chefe de Nadar, de Paris. M. Casimir Lefebvre é o criador de um dispositivo de aumento com o qual foram obtidas as melhores provas. Entendemos que muito em breve o público será chamado a julgar com seus próprios olhos os novos procedimentos de execução de M. Casimir Lefebvre, que por vários meses chamou a atenção do mundo dos fotógrafos de Bruxelas»⁸ (Ibidem:294).

A presença de Lefebvre como operador de fotografia da Casa Straszak, de propriedade dos fotógrafos Mitkiewicz e Straszack, em 1866, também consta no FOMU (FOMU Foto Museum, s.d.). Mas além dessa informação, outras foram apresentadas através dessa mesma fonte, tais como o local e data de nascimento de Lefebvre — Rouen, 6 de agosto de 1829 —, assim como a profissão de químico e fotógrafo e que antes de chegar em Bruxelas, em 7 de abril de 1866, se encontrava em Paris, na Boulevard Saint-Jacques, nº 14.

Antes de ir para a Bélgica, Lefebvre havia sido operador de fotografia de Félix Nadar, Adam Salomon e Numa Blanc em Paris. Esses renomados profissionais, antes de se tornarem fotógrafos, exerciam atividades relacionadas com as artes visuais: Nadar (1820-1910) era escritor e caricaturista; Adam Salomon (1818-1881) era escultor; e Numa Blanc (1816-1897) era pintor, retratista e miniaturista. Portanto, a intenção de Resende era dar conhecimento ao amigo Alberto Pimentel dos talentos de Lefebvre e torná-los públicos em Lisboa. Alberto Pimentel encaminha essa carta ao diretor do *Diario Illustrado* (1874, nº575: 2), Pedro Corrêa, que publica a missiva na íntegra (Vasconcellos, 2020:94). Provavelmente essa divulgação sobre Lefebvre foi fundamental para a sua contratação na *Secção Photographica*, sob a direção de José Júlio Bettencourt Rodrigues, pois nesse mesmo ano, 1874, em Lisboa, a Oficina de Gravura da *Secção Photographica (Artística) da Direcção-Geral dos Trabalhos Geodésicos, Hydrographicos e Geologicos do Reino*, dirigida por José Júlio Bettencourt Rodrigues (Ibidem:124), urgia na contratação de um fotógrafo especializado e experiente (Almeida, 2017:106) para fazer parte do quadro de funcionários da oficina. Casimir Lefebvre passa a fazer parte da equipe de empregados da oficina, com as funções de 2.º preparador do Laboratório Químico,

operador-chefe da Oficina Fotográfica, além de censor e fiscal dos trabalhos executados (Vasconcellos, 2020:124), conforme consta no livro de Registro de 3 de junho de 1975 (Almeida, 2017:110, Fig. 49). A *Secção Photographica*, no setor artístico, possuía uma oficina especial, onde eram executados os trabalhos de fotografia, fotolitogravura, heliogravura, dirigida por um chefe devidamente habilitado, a quem também competiria estudar os processos fotográficos e, dentre estes, os modernos processos de estampagem fotoquímica (Ibidem:108).

Obviamente Casimir Lefebvre contribuiu com as inovações desses processos em face das aptidões que possuía, a saber, o conhecimento técnico e as habilidades práticas necessárias sobre a utilização dos pigmentos e produtos químicos para o procedimento de intervenção com retoques na coloração das imagens (Vasconcellos, 2020:125) e nos processos de estampagem. Fato que pode ser comprovado pela publicação de 1859, no jornal *La Presse*, onde Lefebvre exhibe ensaios de fotografia sobre seda e algodão em larga escala industrial, dando origem a uma revolução na arte de imprimir em tecidos (Ibidem:176):

«Um artista de Paris, M. Casimir Lefebvre, exhibe ensaios sobre fotografia de seda e algodão em larga escala industrial, porque eles pretendem aplicar a fotografia impressa em tecidos [...]. Não sabemos o procedimento que o M. Casimir Lefebvre usa para obter o mesmo resultado, mas pedimos que ele continue com suas ações. De fato, a aplicação da fotografia não produz uma espécie de revolução na arte de imprimir em tecidos?»⁹ (*La Presse*, 1859: 3).

Passados oito anos dessa publicação, em 1867, no *Jornal do Porto* é anunciado:

«Retratos na roupa. Tem-se ultimamente aperfeiçoado em França o systema da photographia sobre seda, linho e algodão, o que tem dado logar a muitissimas pessoas terem já seus retratos na roupa, em logar de seus nomes ou iniciaes: a lavagem não damnifica os retratos» (*Jornal do Porto*, 1867, nº6: 2).

Após deixar a *Secção Photographica* existe uma lacuna documental sobre as atividades laborais de Casimir Lefebvre desde o ano de 1876 até agosto de 1878. Porém em setembro de 1878, já estava de volta ao Porto, como operador da Fotografia Universal, localizada na rua do Almada 267 (Baptista, 2010:78).

Numa outra carta e que foi publicada no jornal *O Commercio Portuguez* (Mourato, 2000:443-445, Doc. 224), Resende descreve a pintura ornamental da

Ourivesaria Moutinho Sucessores, localizada na rua de Santo António nº 111, executada por Casimir Lefebvre em 1879:

«olhando para cima, observamos um tecto magistralmente executado a óleo, pelo tão talentoso, quanto bom e modesto artista mr. Lefèbvre [...]» (*O Commercio Portuguez*, 1879, nº224: 1, apud Mourato, 2000: 443-445, Doc. 224).

Nesse mesmo ano, Lefebvre também executa a pintura ornamental da Fotografia Salvini, como consta na carta de Resende destinada a José Rodrigues de Carvalho¹⁰ e publicada no jornal *O Commercio Portuguez*:

«Recentemente, foi digna de geral aplauso a pintura executada no tecto da ourivesaria Moutinho, sucessores, á rua de Santo Antonio, e a nova photographia Salvini, á rua do Almada, no *estylo oriental*» (*O Commercio Portuguez*, 1879, nº225: 1, apud Mourato, , 2000:447, Doc. 225).

Vale a pena salientar que, no momento que Casimir Lefebvre estava concluindo as pinturas ornamentais no Porto, recebeu proposta para executar os trabalhos no interior da Basílica do Bom Jesus do Monte, como mencionado num artigo escrito por José Vicente Sales¹¹ para o jornal *O Commercio do Minho*:

«Achava-se felizmente no Porto, terminando certos trabalhos, um distintíssimo pintor d'ornato, Mr. Lefèvre. Consultado este artista se queria encarregar-se da obra, acedeu gostoso ao convite» (*Commercio do Minho*, 1879: 3).

O nome de Lefebvre para executar a pintura ornamentais da Basílica do Bom Jesus do Monte foi sugerido por Francisco Resende através de uma carta a José Rodrigues de Carvalho, após este solicitar a indicação de um pintor com qualificação comprovada. Acatada a sugestão, Casimir Lefebvre foi contratado pela Confraria do Real Santuário do Bom Jesus do Monte, como consta na Ata da sessão de Mesa de 14 de março de 1879 (Vasconcellos, 2020:133).

Em outra carta a José Rodrigues, e que foi publicada no jornal *O Commercio Portuguez*, Resende justifica a sugestão apresentada anteriormente:

«inculquei a v. ex^a. mr. Casimir Léfèvre [...] porque [...] tinha na maior consideração seus trabalhos, dos quaes vi alguns, pela primeira vez, em Paris, no esplendido palacete da duquesa de Vicensa, rua de S. Lazaro, nº 123, e no palácio do marquez de Jumillac, rua de Anjou, St. Honoré, nº 73. Quando menos não houvesse visto esses notaveis trabalhos de ornamentação, pintados a óleo, bastava ter conhecimento das honrosas medalhas de prata que o mesmo artista possui; uma d'ellas mostra a effigie



Imagem 13. Basílica do Bom Jesus do Monte: vista da perspectiva do transepto e capela-mor. Prova fotográfica da autora.

de Luiz Fillipe de um lado, e no reverso — Academia Rouen, 9 de agosto de 1845 — concedida ao artista pelos seus desenhos de impressão decorativa; a outra foi conferida a mr. Léfèvre pela impressão de flores para papel pintado» (Vasconcellos, 2020:131).

No interior da Basílica constam dois registros, um deles numa das faces do plinto da capela-mor e o outro num local de acesso privado, além de documentos existentes no Inventário do Arquivo da Confraria do Bom Jesus, relacionados com mandados de pagamento, período de execução da pintura ornamental executada por Lefebvre, entre 1879 e 1880, a relação da mão-de-obra e materiais comprados (Ibidem:139). Terminadas as pinturas ornamentais da Basílica do Bom Jesus do Monte, em março de 1880, Lefebvre retorna ao Porto e posteriormente volta para a França.

CONCLUSÃO

Anterior ao advento da fotografia a cores, o desenvolvimento de novas técnicas permitiu que a evolução da fotografia ocorresse intensamente durante a 2ª metade do século XIX. Durante esse período, foi fundamental a participação do operador de fotografia qualificado, com seus conhecimentos sobre pigmentos, produtos químicos, criando técnicas híbridas, herdeiras das práticas pictóricas, para intervir sobre a fotografia a preto e branco, manipulando-a e colorindo-a. Assim, os materiais utilizados na pintura também passaram a ser utilizados na fotografia, sendo posteriormente substituídos por processos químicos que imbuíam diretamente as fotografias de cor, sem a necessidade do operador de fotografia.

Neste sentido, consideramos que a figura do operador Casimir Lefebvre foi importante na implementação nas casas fotográficas do Porto em finais do século XIX. Para tal, importa frisar que a publicação das cartas de Francisco José Resende, com a riqueza de detalhes sobre os talentos de Casimir Lefebvre foi fundamental para preencher uma lacuna de treze anos correspondente a um período pouco conhecido da vida deste operador e pintor em Portugal.



NOTAS

- 1 Tradução livre: “A Fotografia para todos aprendidos sem um mestre. Tratado simplificado”.
- 2 Tradução livre: “Guia do Pintor-Colorista, incluindo a iluminação de gravuras e litografias, a cor do daguerreótipo, vistas em vidro para estereoscópio e retoque de fotografia em aquarela e óleo”.
- 3 Tradução livre: “Estabelecimento fotográfico e galvanoplástico, por uma reunião de químicos e artistas, sob a direção do M. Charles Vion, químico da Academia Nacional, patenteado na França, Inglaterra, Bélgica e Alemanha. [...] Lições de cor na chapa, no papel, do M. Casimir Lefebvre; coleção de cores finas para a cor”. Cf. *Le Charivari*, 1854: 4.
- 4 Tradução livre: “Pintura em porcelana, decoração e impressão de todas as cores ao mesmo tempo, seguida de pintura em vidro, esmalte, persianas, biombos, mármore e a arte de executar monotopia de vitral, ou maneira de se fazer. até mesmo o vitral falso”.
- 5 Francisco José Resende de Vasconcelos (1825-1893), litógrafo, retratista, pintor, desenhista, escultor, escritor, fotógrafo amador e Professor Substituto de Pintura Histórica da Academia Portuense de Bellas Artes (1851-1882).
- 6 Vice-Inspetor da Academia Portuense de Bellas Artes.
- 7 Cf. *Catálogo das gravuras que trazem a indicação dos gravadores* [1902]. Porto: Academia Portuense de Belas-Artes.
- 8 Original em francês: «Nous apprenons que la maison Straszack, rue Neuve, a reçu du peintre la mission de vulgariser sa toile par la photographie sous l'habile direction de M. Casimir Lefebvre, ancien opérateur en chef de Nadar, de Paris. M. Casimir Lefebvre est le créateur d'un appareil d'agrandissement avec lequel les épreuves les mieux réussies ont été obtenues. Nous croyons savoir que le public sera appelé très prochainement à juger par ses propres yeux des nouveaux procédés d'exécution de M. Casimir Lefebvre, qui ont excité depuis plusieurs mois l'attention du monde photographe bruxellois».
- 9 Tradução livre do excerto original em francês: «Un artiste de Paris, M. Casimir Lefebvre, expose des essais de photographie sur soie et sur coton d'une grande portée industrielle, car ils ont pour but d'appliquer la photographie à l'impression des étoffes [...]. Nous ne connaissons point le procédé que M. Casimir Lefebvre met en oeuvre pour arriver au même résultat, mais nous l'engageons à continuer ses essais. L'application de la photographie ne serait-elle pas en effet, de nature à produire une sorte de révolution dans l'art de l'impression sur étoffes?». Cf. *Le Presse*, 1859: 3.
- 10 José Maria Rodrigues de Carvalho (1830-1908), presidente e juiz da sessão de Mesa da Confraria do Real Santuário do Bom Jesus do Monte.
- 11 Pintor, gravador e fotógrafo bracarense.

REFERÊNCIAS

- Almeida, C. D. A. B. F. de (2017). *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista. Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. (Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência). Évora: Instituto de Investigação e Formação. Disponível <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/21269>. [acesso em 6-6-2019].
- Baptista, P. A. R. (2010). *A Casa Biel e as suas edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências

- Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em https://www.academia.edu/35704836/A_CASA_BIEL [acesso em 19-3-2019].
- Catálogo das gravuras que trazem a indicação dos gravadores* [1902]. Porto: Academia Portuense de Belas-Artes. Disponível em <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/1215> [acesso em 3-3-2020].
- Commercio do Porto*, O (1867, 6 de julho). XIV Anno, N°150.
- Commercio do Porto*, O (1873, 17 de setembro). XX Anno, N° 216.
- Commercio Portuguez*, O (1879, 19 de janeiro). 4° Anno, N° 224.
- Commercio Portuguez*, O (1879, 1 de outubro). 4° Anno, N° 225.
- Commercio do Minho* (1879, 31 de maio). 7° Anno, N° 942, p. 3.
- Diario Illustrado* (1874, 7 de abril). 3° Anno, N°5775, p.2. Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 6-12-2019].
- FOMU Foto Museum (s.d.). Lefebvre, Casimir [registo de inventário], *FOMU Directory of Belgian Photographers*. Disponível em <https://fomu.atomis.be/index.php/lefebvre-casimir;isaar> [acesso em 4-6-2019].
- Jornal do Porto* (1867, 4 de janeiro). 9° Anno. N° 3. Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 27-1-2020].
- Jornal do Porto* (1867, 8 de janeiro). 9° Anno, N° 6. Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 27-1-2020].
- Jornal do Porto* (1867, 22 de setembro). 9° Anno, N° 216. Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 27-1-2020].
- Jornal do Porto* (1868, 12 de março). 10° Anno. N° 59.
- Jornal do Porto* (1868, 28 de maio). 10° Anno. N° 121. Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 11-3-2021].
- Le Charivari* (1854, 14 de agosto). Vingt-troisième année. Reprodução disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3056484w/f4.image.r> [acesso em 24-11-2019].
- Lefebvre, Casimir (1887). *Guide du Peintre- Coloriste: comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320055p.r>.
- ____ (1858). *Peinture sur Porcelaine, décoration et impression de toutes les couleurs... suivie de la peinture sur verre, émail, stores, écrans, marbres, et de l'art d'exécuter la vitrau-manotypie, ou manière de faire soi-même les vitraux factices [...]*. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1417971r>
- Lefebvre, Casimir & Mulot, L. (1858). *La Photographie pour tous, apprise sans maître, 2e*

- édition* [1860]. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb309954828>
- Mourato, A. M. V. (2015). *Pintores floristas em Portugal (1850-1910)*. Porto: CEPESSE — Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, vol. 23, População e Sociedade, p. 117-143. Disponível em www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/populacao-e-sociedade-n-o-23/pintores-floristas-em-portugal-1850-1910. [acesso em 7-6-2020].
- ___ (2000). *Cor e Melancolia (Uma biografia do pintor Francisco José Resende)*. Vol. I, II e III. (Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Peres, I. M. V. e (2013). *Fotografia Científica em Portugal, das origens ao séc. XX: Investigação e Ensino em Química e Instrumentação*. (Tese de Doutoramento em Química). Lisboa: Departamento de Química e Bioquímica, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8692>. [acesso em 10-4-2020].
- Relvas, M; Relvas, C.; Alves, E.; Paes, C.; Pinto, A. R.; Valente, R; Basto, J.; Araujo, A.; Salgueiro, N.; e Braga, J. (1884). *A Arte Photographica*. Revista mensal. Porto: Photographia Moderna Editora.
- Vasconcellos, S. M. A. de (2020). *CASIMIR LEFEBVRE: “Talento, Ciência e Arte”*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Wicky, É. (2015). L’imaginaire pictural de la matière photographique (1850–1860): la cuisine de l’art, du peintre au photographe. *RACAR: Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, 40 (1), 85–94. Disponível em <https://doi.org/10.7202/1032758ar>. [acesso em 21-7-2019].

REVIEW

THE FIGURE OF “THE PHOTOGRAPHER” **in Flusser’s Philosophy of Photography**

ALI SHOBEIRI

CAS/Leiden University

First published in German in 1983, Vilém Flusser’s *Towards a Philosophy of Photography* has now become an inimitable cornerstone of analytical rumination about photography. Besides being an effective case of “outside the box” thinking, it is a luminous exemplar of envisaging the entire cosmos from within a box. This conceptual and speculative box is called: the medium of photography. Succeeding the “digital revolution” by a few years, therein Flusser single-handedly conceived a “photographic universe” in which the photographer acts as a knight who is constantly on the verge of vanquish, not by the world, but by the camera. While theorizing many photographic concepts, such as “the camera”, “the image”, and “the apparatus”, it is the figure of “the photographer” which plays the central figure of the book; only if s(he) “plays” with the camera and is not played by it.

Being confronted with the fathomless functionalities of the camera, the photographer, in Flusser’s word, is «a person who attempts to place, within the image, information that is not predicated within the program of the camera» (p.84). Like a scavenger who traverses the land in search of usable resources, photographers are in a constant search of information in the world, since for them the entire universe «is purely a pretext for the realization of camera possibilities» (p.26). While crystallizing the dormant features of the camera, photographers shift the course of history; they transform the world with their cameras. However, a photographer does not intend to change the world by altering the material fabrics thereof, but by changing the meaning of the world through “play”; for the photographer is not a “homo faber”, who creates things, but a “homo ludens” (p.27): a player in the process of signification. In this game, the photographer has an invincible adversary, which if not defeated, will immediately become the conqueror of the game. That unruly, indomitable, and indeed “automatized” enemy is the camera: the “black

box”. To lead this ludic venture, photographers need to both take control of the camera’s exterior (i.e., the hardware features working as interfaces between the human and the camera) and the camera’s interior (i.e., the internal software embedded within the camera). Regardless of their attempt to dominate the camera, alas, photographers are mere “functionaries” who are playing in «a game over which they have no control» (p.28). It is because the camera is not just a “tool”, which modifies the shape of the material world (e.g., a knife), or a “machine”, which intervenes in the world through empirical advancements (e.g., a car), but an “apparatus”. It is precisely this insight that makes Flusser’s book not only pertinent to but also urgent for our times; because, living in the epoch of “after post photography”, our dependence on and acceptance of undisclosed algorithms of apparatuses are more than ever exposed.

For Flusser, the photographer needs to master the “apparatus”, which «simulates thinking in the sense of a combinatory game using number-like symbols» (p.32). Otherwise, the intentionality of the camera, manifested by its internal, arbitrary, and encoded operations, takes over the agency of the photographer. The intentionality of the camera, or what Bazin once referred to as its “agency”, drives from its ever-changing binary model that keeps evolving into more intricate algorithms every day (that is why even professional photographers of our time need to constantly update their technical savvy, if they do not want to be rendered obsolete by the instantaneous updates of their camera). Following this line of argument, Flusser advocates that the best photographs are those in which the intentionality of the photographer wins out against the camera’s intention (p. 47). Although he does not have any type of photographer in mind, since scientific, documentary, and artistic photographers are all susceptible to become mere “functionaries” (p. 53), his figure of the photographer has a close affinity with whom he calls an “envisioner” in *Into The Universe of Technical Images* (1985): the person who defeats the automaticity of the apparatus by fleshing out the serendipitous potentials laden in the world. But the photographer, or the “envisioner”, does not achieve this aim by imposing human intentionality on the apparatus, but rather by disclosing the sheer unintentionality of the apparatus. This is, according to Flusser, the only apt “humanistic criticism” of photography: «uncovering the terrible fact of this unintentional, rigid, and uncontrollable functionality of apparatuses, in order to get a hold over them» (p.74).

Towards a Philosophy of Photography does not perceive or conceive any figure as “the photographer”. Instead, it creates a photographic constellation in which anyone, even the most skilled photographers, can fall prey to the automaticity of apparatuses; unless they become “envisioner” cavaliers who agree to take on the never-ending battle posed by the camera. As Nancy has put forward: «photography is a monster with two subjects, with a double body (human) and a single, cavernous head whose one eye blinks on and off» (p.104, 2005). For Flusser, too, it is this stupefying and inscrutable second body that determines when one qualifies as the photographer. It is this condition that makes Flusser’s philosophical trajectory germane to all of us today, since his photographic macrocosm has already been materialized, attested by all the cameras that lie in wait in our near vicinities. The choice, therefore, is on all of us, whether to become an “envisioner” in Flusser’s photographic universe or a “functionary” in the abyss of the camera’s possibilities.

SOURCES:

- Flusser, Vilém Flusser. (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. London, Reaktion Books. Translated by Anthony Mathews.
- (1985). *Into The Universe of Technical Images*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press. Translated by Nancy Ann Roth.
- Nancy, Jean-Luc Nancy. (2005). *The Ground of the Image*. New York, Fordham University Press. Translated by Jeff Fort.

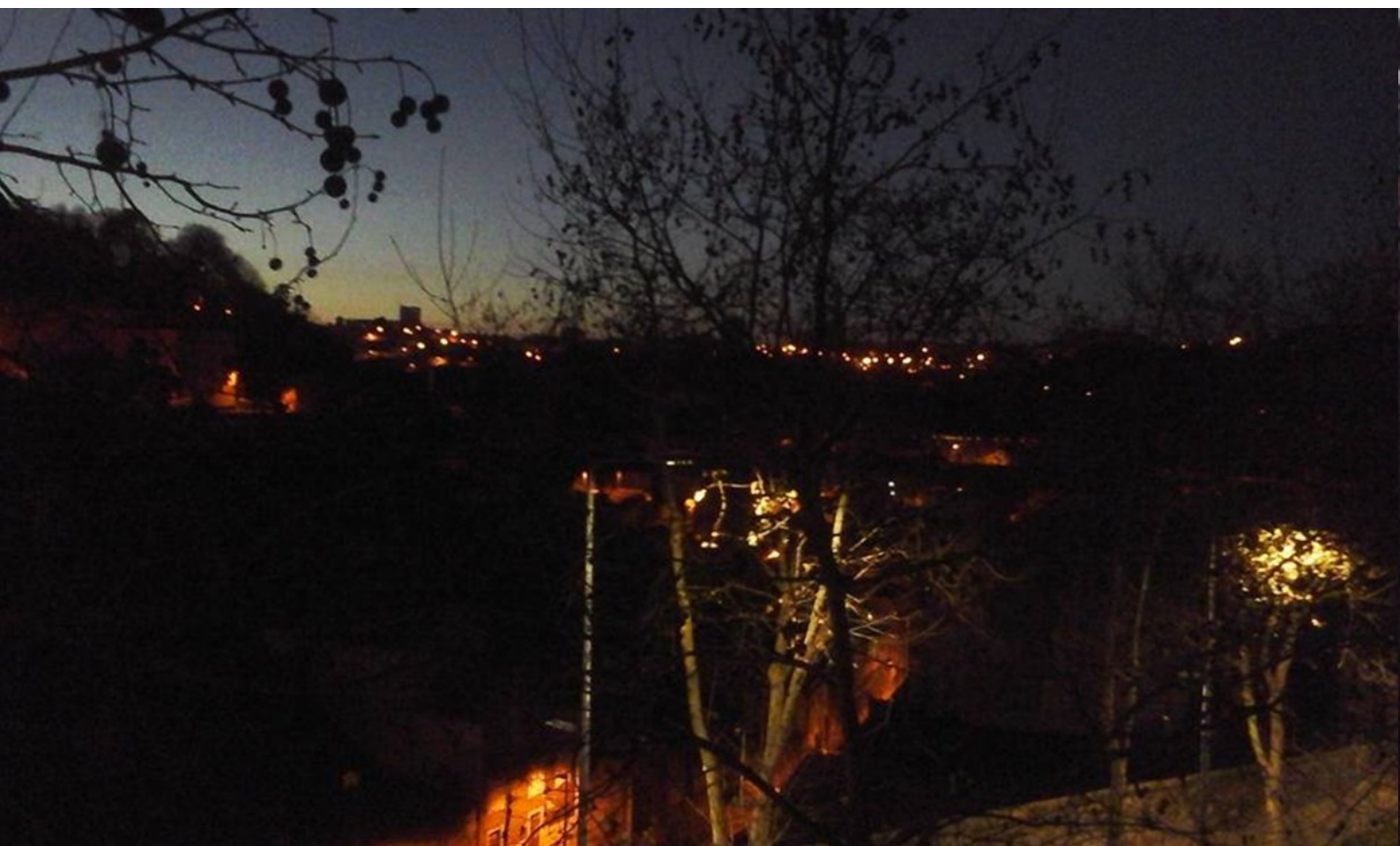
ATRAVÉS DA JANELA

fotografias & texto

SANDRA VASCONCELLOS

It was through the window and the passage of time that I contemplated the darkness, the shadow, the light and the colors. The image of the same landscape that could be transformed into a painting, a postcard or even a photograph. The natural metamorphosis between darkness and light. From dusk to dawn and dusk. It was enough to activate the camera for a single day at different times to capture the almost total darkness, exposing the shadows and highlighting small details produced by the artificial night lights until the emergence of natural light and the development and enhancement of the color scale. The perception of the importance of light and its intensity. Retain that moment, that "now" that will never be like other "now" and with the same nuances. The photographs were taken on February 04, 2016.

Foi através da janela e da passagem do tempo que contemplei a escuridão, a sombra, a luz e as cores. A imagem de uma mesma paisagem que poderia ser transformada em uma pintura, um cartão-postal ou mesmo uma fotografia. A natural metamorfose entre a escuridão e a claridade. Do anoitecer ao amanhecer e entardecer. Bastava acionar a máquina fotográfica durante um único dia em diferentes momentos para capturar a quase total escuridão, expondo as sombras e realçando pequenos detalhes produzidos através das luzes artificiais noturnas até o surgimento da luz natural e a revelação e realce da escala das cores. A percepção da importância da luz e da sua intensidade. Reter aquele momento, aquele “agora” que jamais será igual a outros “agoras” e com as mesmas nuances. As fotografias foram tiradas em 04 de fevereiro de 2016.











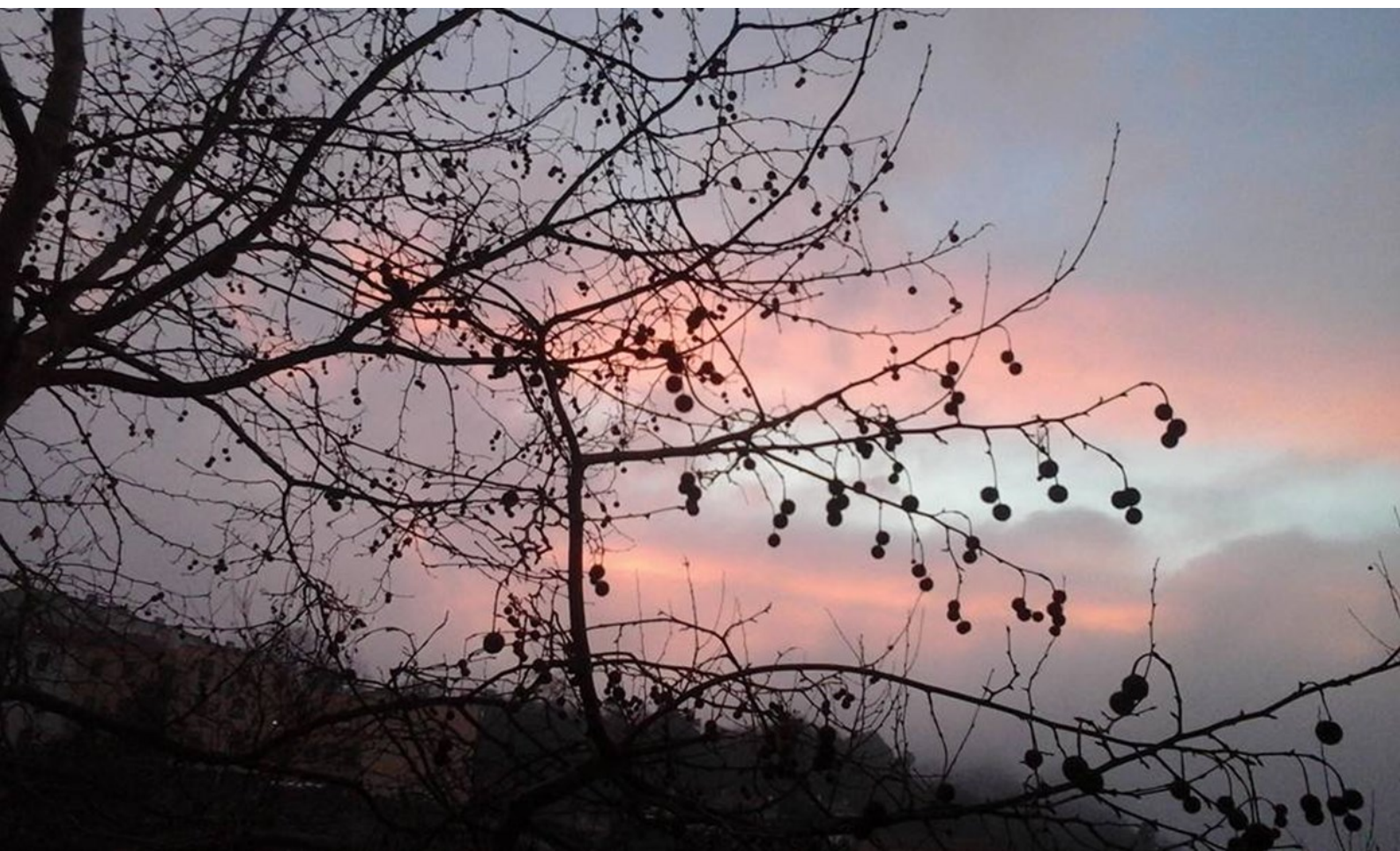












Sandra Vasconcellos (Rio de Janeiro, 1954) completed the Master of Art History, Heritage and Visual Culture in 2020 through the Faculty of Arts of the University of Porto. In 2016 she completed the Advanced Studies Course in Architectural Heritage by the Faculty of Architecture of the University of Porto. Post-graduated in Public Law (2011) and graduated in Law (2009) from Tiradentes University, Aracaju, Sergipe, Brazil and in Architecture (1985) from the Faculty of Architecture of the Federal University of Bahia, Brazil.

She is currently developing independent research on photographers and painters from the 2nd half of the 19th century and her area of interest also focuses on mural painting and restoration.

Sandra Vasconcellos (Rio de Janeiro, 1954) concluiu o Mestrado de História da Arte, Património e Cultura Visual em 2020 através da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2016 concluiu o Curso de Estudos Avançados em Património Arquitectónico pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Pós-graduada em Direito Público (2011) e licenciada em Direito (2009) pela Universidade Tiradentes, Aracaju, Sergipe, Brasil e em Arquitetura (1985) pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Atualmente desenvolve pesquisas independentes sobre fotógrafos e pintores da 2ª metade do século XIX e sua área de interesse também incide sobre a pintura mural e restauro.