



UNIVERSIDADE
CATOLICA
PORTUGUESA

O DIÁRIO:

DIÁLOGOS ENTRE A FOTOGRAFIA E A MÚSICA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Ana Madalena Leite de Castro Pinho Vargas

ESCOLA DAS ARTES

Porto, Janeiro de 2022



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O DIÁRIO:

DIÁLOGOS ENTRE A FOTOGRAFIA E A MÚSICA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Ana Madalena Leite de Castro Pinho Vargas

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professor Doutor Carlos Lobo

ESCOLA DAS ARTES

Porto, Janeiro de 2022

À minha família pelo apoio incondicional.

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, o Professor Doutor Carlos Lobo, pela compreensão e sugestões ao longo do desenvolvimento da investigação. Um agradecimento a todos os professores, artistas convidados, colegas e funcionários da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Aos meus pais, Ana Mafalda Castro e António Pinho Vargas, pelo apoio constante e por me ajudarem a acreditar em mim e a ir atrás dos meus sonhos e objetivos na vida.

Um obrigado nunca irá ser suficiente para agradecer tudo o que fazem por mim.

Ao meu irmão, João Vargas, pela força e apoio.

Ao Pedro pelo carinho, incentivo e apoio.

Resumo

A tese procura investigar possíveis relações entre o universo da fotografia e da música, através de um posicionamento da imagem fotográfica num contexto de uma presença musical. Considerando que é um trabalho sobre a representação fotográfica, esta investigação procura desconstruir o pensamento teórico sobre a fotografia na sociedade contemporânea. O estudo, centrado na prática fotográfica, procurará refletir sobre as diversas narrativas, a visual, a estética e a musical, inerentes a um espaço particular e a uma realidade próxima, e deste modo, contribuir, a partir das imagens do corpo de trabalho autoral, para um novo discurso que reflita e considere a possível existência de musicalidade numa imagem. A investigação apresenta como temática central, por um lado, uma análise da importância do objeto físico do diário e do arquivo enquanto objeto fotográfico e artístico no trabalho do diário. Por outro, uma abordagem particular da relação entre a imagem e a música, com um enquadramento teórico e prático, na qual se procura encontrar indícios da presença de música, ainda que subjetiva, na imagem. Paralelamente, e com o intuito de fundamentar as ideologias e conceitos teóricos do trabalho fotográfico, é feita uma contextualização e reflexão da prática fotográfica autoral, em particular dos trabalhos *Silêncio* (2019-2020) e *O Diário* (2020-2021).

Palavras-chave: Fotografia, Música, Arquivo, Memória, Narrativa, Espaço

Abstract

The thesis aims to investigate possible relations between the universe of photography and music, through a positioning of the photographic image in the context of a musical presence. Considering it is a work about photographic representation, this investigation seeks to deconstruct theoretical thinking about photography in the contemporary society. The study, centered on the photographic practice, will seek to reflect on the various narratives, visual, aesthetic and musical, inherent to a particular space and a close reality, and in this way, contribute, from the images of the authorial body of work, to a new discourse that reflects and considers the possible existence of musicality in an image. The investigation presents as its central thematic, on one hand, an analysis of the importance of the physical object of the diary and the archive as a photographic and artistic object in the diary's work. On the other hand, a particular approach of the relation between image and music, with a theoretical and practical framework, which seeks to find evidence of the presence of music, even if subjective, in the image. At the same time, and in order to support the ideologies and theoretical concepts of the photographic work, a contextualization and reflection of the authorial photographic practice is made, in particular of the works *Silêncio* (2019-2020) and *O Diário* (2020-2021).

Keywords: Photography, Music, Archive, Memory, Narrative, Space

Índice

Índice de Fotografias.....	8
Índice de Imagens.....	9
Introdução.....	10
Estado da Arte.....	14
Parte I – O Diário.....	46
Capítulo I.....	47
1.1 A fotografia e o diário.....	47
1.2 A fotografia e a memória.....	52
1.3 A imagem fotográfica e a família.....	76
Capítulo II.....	81
2.1 O arquivo.....	81
2.2 O arquivo fotográfico.....	88
2.3 A fotografia e o texto, a imagem e a palavra.....	92
Parte II – A Fotografia e a Música.....	103
Capítulo I.....	104
1.1 Transposição da música na fotografia.....	105
1.2 Imagem fotográfica e a música.....	111
1.3 Imagem musical.....	119
1.4 Fotografia abstrata.....	125
1.5 Fotografia do objeto fotográfico.....	136
Capítulo II.....	147
2.1 A imagem e o som.....	147
2.2 Harmonia e melodia na imagem.....	157
Conclusões finais.....	163
Conclusões futuras.....	168
Bibliografia.....	170
Bibliografia de imagens.....	176

Índice de Fotografias

Fotografia 1: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	50
Fotografia 2: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	52
Fotografia 3: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	58
Fotografia 4: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	61
Fotografia 5: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	64
Fotografia 6: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	68
Fotografia 7: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	70
Fotografia 8: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	71
Fotografia 9: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	77
Fotografia 10: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	79
Fotografia 11: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	85
Fotografia 12: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	87
Fotografia 13: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	91
Fotografia 14: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	91
Fotografia 15: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	93
Fotografia 16: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	96
Fotografia 17: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	98
Fotografia 18: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	102
Fotografia 19: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	115
Fotografia 20: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	116
Fotografia 21: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	117
Fotografia 22: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	118
Fotografia 23: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	122
Fotografia 24: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	124
Fotografia 25: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	128
Fotografia 26: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2020.....	130
Fotografia 27: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2020.....	134
Fotografia 28: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	135
Fotografia 29: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	138
Fotografia 30: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2019.....	142
Fotografia 31: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2020.....	144
Fotografia 32: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	145
Fotografia 33: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2020.....	146
Fotografia 34: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	154
Fotografia 35: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	155
Fotografia 36: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	156
Fotografia 37: Ana Pinho Vargas, <i>Silêncio</i> , 2020.....	161
Fotografia 38: Ana Pinho Vargas, <i>O Diário</i> , 2021.....	162

Índice de Imagens

Imagem 1: Lewis Carroll, <i>Diary 4</i> , 1864 – 1986.....	22
Imagem 2: Lewis Carroll, <i>Diary 4</i> , 1864 – 1986.....	23
Imagem 3: Annie Ernaux, <i>Écrire la vie</i> , 1913-2011.....	26
Imagem 4: Annie Ernaux, <i>Écrire la vie</i> , 1913-2011.....	26
Imagem 5: Annie Ernaux, <i>Écrire la vie</i> , 1913-2011.....	27
Imagem 6: Daniel Blaufuks, <i>LONDON DIARIES</i> , 1994.....	29
Imagem 7: Daniel Blaufuks, <i>LONDON DIARIES</i> , 1994.....	30
Imagem 8: Daniel Blaufuks, <i>Uma viagem a São Petersburgo</i> , 1998.....	31
Imagem 9: Daniel Blaufuks, <i>Uma viagem a São Petersburgo</i> , 1998.....	32
Imagem 10: Daniel Blaufuks, <i>Uma viagem a São Petersburgo</i> , 1998.....	32
Imagem 11: Daniel Blaufuks, <i>Attempting Exhaustion</i> , 2016.....	33
Imagem 12: Daniel Blaufuks, <i>Attempting Exhaustion</i> , 2016.....	33
Imagem 13: Daniel Blaufuks, <i>Attempting Exhaustion</i> , 2016.....	35
Imagem 14: Daniel Blaufuks, <i>Attempting Exhaustion</i> , 2016.....	35
Imagem 15: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	37
Imagem 16: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	38
Imagem 17: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	38
Imagem 18: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	40
Imagem 19: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	40
Imagem 20: Nigel Shafran, <i>Ruthbook</i> , 1992-2004.....	41
Imagem 21: Nigel Shafran, <i>Dad's Office</i> , 1997-1999.....	41
Imagem 22: Nigel Shafran, <i>Dad's Office</i> , 1997-1999.....	43
Imagem 23: Nigel Shafran, <i>Dad's Office</i> , 1997-1999.....	43
Imagem 24: Nigel Shafran, <i>Workbook</i> , 1984-2018.....	45
Imagem 25: Stephen Shore, <i>A Road Trip Journal</i> , 1973.....	51
Imagem 26: Stephen Shore, <i>A Road Trip Journal</i> , 1973.....	51
Imagem 27: Alec Soth, <i>Niagara</i> , 2006.....	94
Imagem 28: Alec Soth, <i>Niagara</i> , 2006.....	94
Imagem 29: Derek Jarman, <i>Sketchbooks</i> , 2013.....	99
Imagem 30: Derek Jarman, <i>Sketchbooks</i> , 2013.....	99

Introdução

*Não se inventa uma casualidade:
observamo-la para dela retirar inspiração.
Stravinsky, Poética da Música*

O estudo apresentado nesta tese incide numa reflexão sobre possíveis relações entre os universos da fotografia e da música, em particular sobre o trabalho do projeto autoral e artístico do diário. O trabalho faz uma abordagem da imagem fotográfica a partir de uma influência musical: fazendo parte de uma família de artistas, de músicos, o universo da música esteve sempre presente na minha arte fotográfica. Nesse contexto, é feita uma abordagem do modo como a partir da fotografia consigo explorar toda uma narrativa visual, estética e até musical de um espaço e de uma realidade que me são próximos. O fio condutor parte também da vontade de questionar, por um lado, a representação da memória visual e sonora, e por outro, o arquivo musical enquanto metáfora do passado. Nesse sentido, questiona-se a presença de certos objetos musicais na imagem, diretamente relacionados com o universo musical: o modo como esses elementos possuem uma representatividade imagética e de que forma os mesmos se podem tornar numa ressonância de uma infinidade de experiências.

Na fase inicial, a primeira pergunta da investigação foi: de que modo pode uma imagem visual estar relacionada com a música? Pode existir som numa imagem? No início da pesquisa da investigação, as ligações entre o universo da música e a imagem fotográfica eram abrangentes o que, de certa forma, dificultava a construção de um discurso e pensamento sobre a possibilidade de haver música numa imagem fotográfica. Desse modo, foi feita a escolha de construir um novo discurso que tivesse o seu foco no projeto autoral fotográfico e não tanto na parte teórica da investigação, um discurso que refletisse o “eu” e a presença do “eu” no pensamento das imagens, no qual a vertente teórica tivesse a função de complementar o discurso visual e fotográfico.

Ao recolher uma série de conceitos, tais como, por exemplo, a imagem musical, o ritmo, o movimento, a investigação incidiu sobretudo na procura de possíveis ligações da música com a imagem a partir desses mesmos conceitos. Procurou-se criar um novo discurso com base nas referências bibliográficas, nos artigos consultados, nas diversas obras de fotógrafos, filósofos, musicólogos e artistas. A partir deste novo discurso, foi possível detetar semelhanças e definir um rumo no estudo. Desse modo, foi feita uma

segunda pergunta: a memória pode ser evocada a partir de uma imagem fotográfica ou de uma música? A investigação contribuiu para uma mudança no pensamento sobre a imagem fotográfica, a música, o arquivo e o diário. Tendo isso em conta, foi feita uma pesquisa sobre a prática fotográfica e a prática musical, de modo a encontrar argumentos para fundamentar a presença da memória, do som e da música na imagem.

Julgo ser necessário enfatizar que no meu trabalho, sempre que refiro a presença na imagem de elementos musicais e do próprio som, essa presença deve ser lida como não literal. A imagem não produz qualquer som. No entanto, o som – que não se ouve – está presente em todas as dimensões subjetivas, metafóricas e afetivas, nas quais se baseia o meu olhar autoral e toda a investigação. Assim, dividiu-se a investigação em duas partes: a primeira coincidiu com o desenvolvimento mais prático da tese, a análise e reflexão do trabalho do diário; a segunda incidiu sobre uma pesquisa teórica relativa às possíveis relações entre a fotografia e a música. As duas partes mantiveram-se em diálogo e interação constante durante a investigação.

A investigação proporciona uma nova perspectiva sobre o discurso autoral e fotográfico e sobre a importância do arquivo, incidindo sobre a forma como as imagens construídas a partir desse arquivo potenciam os mais diversos encadeamentos estéticos, narrativos e visuais. Existe uma procura de associações possíveis entre discursos relacionados com a prática fotográfica e a sua desconstrução em prol da criação de um novo discurso que reflita a possibilidade da existência de musicalidade na imagem, um tema desenvolvido na segunda parte da tese.

Do ponto de vista teórico, ao refletir sobre a função e estatuto da fotografia como modelo de produção cultural, torna-se fundamental compreender de que forma a fotografia não só constitui um novo modo de conhecimento visual, como reconhece a importância da sua técnica e produz uma nova forma de transpor a memória do passado no presente. Seguindo este enquadramento, os conceitos enunciados acima por John Tagg (1949-) e Walter Benjamin (1892-1940) tornam-se fundamentais para a análise da imagem enquanto obra de arte e existência do passado, motivo que conduziu à obra importante do pensamento sobre fotografia, *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1915-1980).

Contudo, a natureza da investigação centra-se sobretudo no contexto do trabalho do diário. Por essa razão, é importante referir a relevância do pensamento desenvolvido por Susan Sontag (1918-2004) na publicação *Ensaio sobre fotografia* (1978), no seu conceito de arquivo como um novo modo de representar a realidade e uma mudança em

relação à escrita e no conceito da fotografia como um novo código visual e uma pequena fração tanto do espaço como do tempo.

O núcleo central da investigação diz respeito às possíveis relações entre a imagem e a música no contexto físico do diário. A obra *Photography, Music and Memory* (2015), de Michael Pickering e Emily Knightley desencadeou o interesse em explorar a ideia de que a música e a fotografia são maneiras de capturar e voltar ao passado. Podemos, de certa forma, relacionar o aspeto anterior com a possibilidade da memória e da lembrança poderem estar inseridas na imagem fotográfica. Nesse caso, e tendo em conta o pensamento dos autores, importa compreender o arquivo e o impacto que o documento tem no projeto fotográfico autoral.

De forma a analisar com rigor os objetivos identificados anteriormente, dividiu-se a tese em duas partes. A abertura é dedicada ao Estado da Arte, na qual é feita uma breve revisão da literatura e uma contextualização de trabalhos fotográficos – *Diary* (1864-1986) de Lewis Carroll, *Ecrire la vie* (1913-2011) de Annie Ernaux, *London Diaries* (1994), *Uma Viagem a São Petersburgo* (1998) e *Attempting Exhaustion* (2016) de Daniel Blaufuks e *Ruthbook* (1992-2004), *Dad's Office* (1997-1999) e *Workbook* (1984-2018) de Nigel Shafran – para explicar de que forma podemos encontrar correspondências com o pensamento visual que origina o trabalho do diário seguindo uma direção que permitisse compreender formas de agrupar imagens e expor o corpo de trabalho fotográfico em formato de livro.

A parte um, intitulada *O diário*, contém nela dois capítulos. No capítulo um, inicia-se uma análise da importância do objeto físico do diário e da associação da memória com as imagens e com a música algo que intensifica a ideia da presença da minha pessoa na fotografia e a relação do visível com o invisível. O capítulo apresenta diferentes abordagens que originam uma reflexão sobre relações possíveis entre o diário, o arquivo e a sua domicilição. O capítulo dois faz uma abordagem das repercussões do arquivo no trabalho do diário e um estudo das práticas arquivísticas, mais precisamente sobre a memória coletiva e a implicação do sujeito no espaço. Para além disso, analisa de que modo o arquivo fotográfico influencia a imagem, estrutura e criação do diário, tendo em conta o princípio da proveniência do arquivo e também o impacto do elemento da escrita na imagem fotográfica.

A parte dois, denominada *A fotografia e a música*, contém dois capítulos. O capítulo um analisa a relação entre a imagem fotográfica e a música, comparando a ligação que ambas mantêm com o passado. A análise do conceito de transposição,

apesar das suas diferenças, fotográfica e musicalmente, é uma parte essencial na tese, na qual se investiga a possibilidade de haver uma conexão da imagem e da música com o tempo e tenta-se comprovar que pode existir, de facto, uma apropriação da música, no seu lado abstrato e pictórico, a partir da imagem fotográfica. Por fim, analisa-se a terminologia de imagem musical, explorando os seus diversos significados, com o intuito de tentar sustentar o registo fotográfico do projeto autoral e, de certa forma, questionar as diversas possibilidades da presença da música numa fotografia. O capítulo dois aborda a relação entre a imagem e o som, a partir da componente prática dos trabalhos fotográficos autorais *Silêncio* (2019-2020) e *O Diário* (2020-2021), analisando detalhadamente algumas das imagens que compõe estes dois corpos de trabalho, nos quais se procura encontrar indícios de harmonia, melodia, ritmo e repetição nas imagens e desse modo analisar a sua presença, ainda que subjetiva, nas mesmas. A investigação procura fundamentar o pensamento e os diversos conceitos do trabalho fotográfico e propor uma relação possível entre a minha prática fotográfica e a componente teórica presente nesta tese.

Na conclusão, é feita uma reflexão sobre as ideias que foram propostas inicialmente e as conclusões retiradas a partir da investigação que foi realizada. É também levada a cabo uma reflexão sobre pesquisas futuras, nomeadamente, sobre aspetos que poderiam ter tido mais desenvolvimento e uma análise mais pormenorizada. O trabalho, associado ao universo musical e à imagem – em particular, a imagem musical – contém um discurso que poderá influenciar um novo modo de pensar a imagem e a fotografia na nossa sociedade, a partir de um novo contexto e enquadramento visual, fotográfico e musical.

ESTADO DA ARTE

Este capítulo segue os procedimentos habitualmente recomendados: revisão da literatura, seleção de trabalhos artísticos relacionados com a temática da tese, elaboração e descrição de conceitos escolhidos para estruturar a investigação. Como ponto prévio, importa abordar o papel que a fotografia, a sua técnica e a sua pertinência têm no formato físico do diário. Início a discussão em torno do posicionamento e da função da imagem fotográfica, recorrendo à obra *The Burden of Representation* de John Tagg¹ (1988), na qual o autor afirma que durante a década de 70, protagoniza-se uma antropologia cultural da fotografia, que a iguala ou uniformiza a outras áreas do conhecimento, onde o estatuto da fotografia passa a definir-se pelas relações que a investem: “A sua função como modelo de produção cultural está vinculada às condições definidas pela sua existência, e os seus produtos são significativos e legíveis a partir dos usos específicos que lhes dão. A sua história não tem unidade. Oscila por um território de espaços institucionais.”²

Na perspetiva de Susana Lourenço Marques³, na sua dissertação *Fotografia-História, o pensamento em imagens, Contributos para a leitura de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento*, (2015), “se a invenção da fotografia significou para a história o aparecimento de um novo tipo de documento, uma outra forma de inscrever a memória visual do passado (...) no presente, a sua integração em sistemas de indexação e arquivo (...) permitem rever e ampliar essa leitura, em consonância com as imagens, os textos e os sons com que naturalmente se relaciona.”⁴ Portanto, a partir da sua invenção, a imagem produz e introduz uma diferença no modo como a realidade é interpretada e referenciada. Desse modo, importa refletir sobre a fotografia e a sua invenção a partir do pensamento de Gabriel Bauret⁵, na sua obra *A Fotografia: História, Estilo, Tendências, Aplicações* (1992), presente na dissertação *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, (2013) de José Carneiro, na qual Bauret refere o seguinte: “(...) a

¹ 1949-

² No original: “Its function as a model of cultural production is linked to the conditions defined by its existence, and its products are significant and readable from the specific uses they give them. Its history has no unity. Oscillates across a territory of institutional spaces” Tagg, John, (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographie and Histories.*, p44

³ 1975-

⁴ Marques, Susana Lourenço, (2015). *Fotografia-História, o pensamento em imagens, Contributos para a leitura de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento*, p487

⁵ 1951-

fotografia constituiu um novo instrumento na descoberta do mundo; (...) este instrumento torna-se informação visual e contribui para o conhecimento e, também, para a compreensão dos acontecimentos, encontrando assim o seu lugar no contexto da imprensa, ao lado da escrita, substituindo a ilustração.”⁶

De facto, a fotografia não só constitui um novo modo de conhecimento visual como também muda a forma como outras artes visuais, tais como a pintura, são vistas no meio das artes, tal como David Bate sumariza na seguinte frase: “A história da arte antes da fotografia é uma história de géneros. Nas academias de arte, a pintura situava-se numa hierarquia de géneros de acordo com os valores críticos dos discursos que a controlavam. Com a invenção da fotografia, tudo mudou, não apenas porque o meio da fotografia foi inventado, mas porque a industrialização também transformou toda a visão da arte e das imagens na cultura.”⁷

A história, incluindo a história da arte, é uma acumulação de factos que narram e testemunham o passado e, por essa razão, faz com que o meio da fotografia se imponha como suporte visual e documental, como uma prova desse passado. A partir da sua invenção, a imagem produz e introduz uma diferença no modo como a realidade é interpretada e referenciada. Estamos, portanto, de acordo com Victor Burgin⁸, quando, ao referir-se à fotografia como um sistema de significação, afirma: “A fotografia é um sistema de significação entre outros na sociedade que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento em que comunica os seus conteúdos ostensivos.”⁹

Os temas que Burgin explora, tal como menciona Kantas Vasileios na sua dissertação *Unfolding the act of photography* (2014), “o espaço das representações visuais”, “fragmento” e “imagem como portadora de significado ideológico”¹⁰, refletem a presença da fotografia no universo das artes. Vasileios refere o seguinte: “Burgin

⁶ Bauret, Gabriel, (1992). *A Fotografia: História, Estilo, Tendências, Aplicações*, p23 in Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p191

⁷ No original: “The history of art before photography is a history of genres. In the art academies, painting was located in a hierarchy of genres according to the critical values of the discourses that controlled them. With the invention of photography, everything changed, not simply because the medium of photography was invented, but because industrialization also transformed the entire outlook on art and images in culture.” Bate, David, (2009). *The Key Concepts*, p132

⁸ 1949-

⁹ No original: “Photography is one signifying system among others in society which produces the ideological subject in the same movement in which they 'communicate' their ostensible 'contents'.” Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, p153

¹⁰ No original: “space of visual representations”, “fragment”, “images as bearers of ideological meaning” Vasileios, Kantas, (2014). *Unfolding the act of photography*, p31

argumentou que a fotografia é enquadrada como um local de significado; o último é criado e expandido pelos sujeitos que o usam e consomem.”¹¹ A fotografia é um espaço criado por nós para dar significado a algo.

Com base no pensamento de Walter Benjamin¹², a fotografia contribui para marcar uma interrupção da circulação da história: a fotografia abre um novo espectro, no qual a imagem é determinada pelo significado e contexto da sua condição. No ensaio *Little History of Photography* (1999), Benjamin encontra um movimento do olhar para a leitura nas imagens fotográficas, ou seja, passamos das imagens que observamos para as imagens que lemos. Tal como refere Shepherd Steiner sobre a obra de Benjamin, “a história que Benjamin escreve é uma história curta, reduzida ou condensada”. Refere também que para observar e ler uma fotografia, “também requer a capacidade de ler a leitura. Benjamin concebe a estética como uma categoria que subscreve a lógica, o sistema e a dialética, e que só é recuperável após o facto, por meio de um olhar retrospectivo.”¹³

No sentido de esclarecer de que forma a obra (a imagem fotográfica) e a sua reprodutibilidade se relacionam com a dinâmica entre o espetador e o objeto, interessa referir os princípios da reprodução artística expostos por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1980). Benjamin procura lançar os fundamentos de uma teoria marxista da arte, isto é, uma teoria revolucionária da arte sobre qual é o papel e a função do artista como criador. A questão principal no ensaio diz respeito à mudança da noção de arte em vista da sua reprodutibilidade técnica. Nas palavras de Carolin Duttlinger, na obra *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* (2008), “ainda que o texto teorize a fotografia e a aura como oponentes no processo histórico, esta oposição é contestada noutras partes do seu artigo”.¹⁴ De acordo com Benjamin, a fotografia, como um meio de reprodução

¹¹ No original: “Victor Burgin has argued that photography is framed as a site of meaning; the latter is created and expanded by the subjects that use it and consume it.” Vasileios, Kantas, (2014). *Unfolding the act of photography*, p31

¹² 1892-1940

¹³ No original: “the story Benjamin writes is a short story, reduced or condensed”, “one also requires the capacity to read reading. Benjamin conceives of the aesthetic as a category that underwrites logic, system or dialectics, and which is retrievable only after the fact, through a retrospective glance.” Steiner, Shepherd (2008). *Reading Reading in Benjamin’s “Little History of Photography”*, p2,9

¹⁴ No original: “Yet while this text theorizes photography and aura as opponents in the historical process, this opposition is in turn challenged in other parts of his writings.” Duttlinger, Carolin, (2008). *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*, p2

mecânica, é uma das principais forças que origina o declínio e destruição da aura, como afirma na sua obra *Little History of Photography* (1999).

Contudo, na perspetiva de Benjamin, a produção artística acaba por ser substituída pela sua reprodutibilidade técnica, ou seja, e aqui citando Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível. Ao refletir sobre este assunto, convém mencionar o pensamento de José Carneiro na dissertação já citada *Provas de Contacto* (2013), quando menciona que, para Benjamin, “a fruição do objeto artístico pela via da reprodução resulta sempre numa visão enfraquecida do referente real, em direção à experiência que confirma o apagamento da sua aura”:¹⁵

As circunstâncias que poderão afetar o produto da reprodução técnica da obra de arte podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. (Benjamin, 2006: p211)

Carneiro refere ainda que “aquilo que Benjamin identifica como falência do tal *aqui* e *agora* aponta para a anulação do contexto presencial com a obra, que passa a ser admirada num novo espaço e num novo tempo. Ou seja, o carácter singular da obra permanece circunscrito a um lugar e a um tempo específicos”¹⁶ Ao defender que a obra é irrepetível, mesmo existindo em tempo e espaços diferentes, interessa salientar a posição defendida por Rajeev S. Patke no capítulo *Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music* na obra *Walter Benjamin and Art* (2005). De forma a resumir a proposta de Patke, parece adequado referir um aspeto importante no que diz respeito à diferença entre o filme e o rádio e a música: “A diferença mais vital enfatizada por Benjamin é aquela entre o modo de produção natural e artificial: o último envolve uma rutura da integridade e totalidade da interceção em que o produtor e o recetor compartilham o mesmo espaço e tempo.”¹⁷ Por outro lado, e tendo em conta o pensamento de Carneiro, “a “reprodutibilidade técnica” liberta o objeto artístico da sua

¹⁵ Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p17

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ No original: “The most vital difference stressed by Benjamin is that between the natural and the artificial mode of production: the latter involves a breaking up of the integrity and wholeness of the interaction in which the producer and recipient share the same space and time.” Benjamin, Andrew (ed.), (2005). *Walter Benjamin and Art*, Continuum, p191

condição original”¹⁸. E mais adiante, acrescenta ainda que “a “reprodutibilidade” foi decisiva no alargamento do sentido percetivo, mesmo que nunca chegue a disputar qualidade com o objeto original.”¹⁹

Com este aspeto em mente, recorreu-se à obra de Roland Barthes, *A Câmara Clara* (2018) um livro seminal importante do pensamento sobre a fotografia. Não é apenas uma obra sobre fotografia, é uma obra que adota uma abordagem que procura distinguir as relações formais entre o conteúdo visual e o contexto em que se insere. Na obra de Barthes, a noção de que a fotografia é evidência de uma existência também marca uma mudança temporal, porque a imagem representa algo do passado. A obra *A Câmara Clara* questiona e teoriza as diversas funções da fotografia, analisa as ligações entre a imagem e a autobiografia. Podemos compreender a fotografia como algo que suscita um encontro do passado e do presente: um presente que reflete algo de um passado.

O texto é uma reflexão da fotografia: é uma leitura que reflete sobre questões filosóficas da imagem fotográfica. Convém referir, a partir do pensamento de Barthes, dois elementos fundamentais na leitura de uma imagem fotográfica: o “studium” e o “punctum”. O “studium” deduz uma leitura do objeto, uma observação e compreensão da imagem; o “punctum” quebra essa leitura. Ou seja, “onde o studium respeita a integridade da distância temporal (da imagem), o punctum como forma de ver e ouvir é investido com toda a intensidade da proximidade, proporcionando uma estreita ligação entre o passado do som ou imagem gravada e o presente no qual são vividos.”²⁰, tal como referem Michael Pickering e Emily Kneightley, na obra *Photography, Music and Memory* (2015). Nesse sentido, estes dois elementos têm, não só o aspeto do tempo como elemento que os distingue, mas também acabam por ser o oposto: um faz sobressair a distância entre ambos e o outro a proximidade. Sobre este assunto refere Michael Schwab:

¹⁸ Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p18

¹⁹ Ibidem., p51

²⁰ No original: “Where the studium respects the integrity of temporal distance, the punctum as a way of seeing and listening is invested with all the intensity of proximity, providing a close connection between the past of the recorded sound or image and the present in which they are experienced.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p161

Dado o domínio histórico do paradigma representacional para as teorias da fotografia, uma mudança para uma compreensão transposicional de imagens técnicas não é direta, tornando necessário um aparato que pode suspender a moldagem de significado em registros de representação. No contexto da fotografia, o exemplo mais marcante de um tal aparelho é provavelmente a *Camara Lúcida*²¹ de Roland Barthes. Neste livro, Barthes atrai-nos para longe de um *studium* de uma fotografia - ganhando compreensão do que ela representa - destacando os seus aspetos figurativos, o seu *punctum*, que não requerem a interpretação do espectador, o qual antes perturba, ou "perfura", como Barthes afirma. (Schwab, 2018: p196)²²

Podemos associar a perspetiva de Barthes com o significado de fotografia elucidado por Susan Sontag, na sua obra *Ensaio sobre Fotografia* (2012): “Ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão” (Sontag: 2012, p11). É possível comparar o discurso de Barthes, no qual o autor destaca a ideia da fotografia como uma evidência de uma existência do passado, com o discurso de Sontag, no qual a autora explora o significado de fotografar: “Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulada com a invenção da câmara” (2012, p19).

Sontag salienta a importância do uso da câmara e do ato de fotografar. Segundo a autora, a câmara fotográfica torna-se num objeto que capta algo, não intervindo na cena:

²¹ O título original da obra de Roland Barthes é *La Chambre Claire*. A edição portuguesa apresenta a tradução de *A Câmara Clara*. Nas obras inglesas aparece como *Camara Lúcida*.

²² No original: “Given the historical dominance of the representational paradigm for theories of photography, a shift to a transpositional understanding of technical images is not straightforward, making an apparatus necessary that can suspend the moulding of meaning into registers of representation. In the context of photography, the most striking example of such an apparatus is probably Roland Barthes’s *Camera Lucida*. In this book, Barthes lures us away from a *studium* of a photograph—gaining understanding of what it represents—by highlighting its figural aspects, its *punctum*, which do not require a spectator’s interpretation, which it rather disturbs, or “pierces,” as Barthes says.” Schwab, Michael., (2018). *Transpositionality and Artistic Research, Transpositions: Aesthetic-Epistemic Operators in Artistic Research*, p196

“Usar uma câmara é uma forma de participar, embora incompatível com a intervenção num sentido físico. Apesar de a câmara ser um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que mera observação passiva” (p20). De facto, o ato de fotografar acaba por ser “uma forma de fazer perdurar” o acontecimento que acontece em tempo real, ou seja, “fotografar é ter interesse pelas coisas tal como estão, pela manutenção do *status quo* (...) é ser cúmplice daquilo que torna um assunto interessante, digno de ser fotografado” (Sontag: 2012, p21). A fotografia é “uma pequena fração tanto do espaço como do tempo” é uma visão do mundo particular, com uma “multiplicidade de sentidos”, na qual “fotografar é conferir importância” (p30,34).

As fotografias são artefactos e o seu poder de atração manifesta-se a partir da condição de objetos encontrados, fragmentos involuntários do mundo (p73). Naturalmente que esta posição só é possível a partir da relação que a imagem fotográfica tem com o real e a presença do real na imagem, assunto discutido pela autora mais à frente na obra: “As fotografias não se limitam a representar a realidade de um modo realístico. A realidade é que é examinada e avaliada segundo a sua fidelidade às fotografias” (p89). Segundo Sontag, a imagem fotográfica passa a ser o modo visual como as coisas se revelam: “Em vez de se limitar a registar a realidade, as fotografias tornaram-se a norma para o modo como as coisas nos aparecem, transformando assim as próprias noções de realidade e realismo.” (p90)

A fotografia vem mudar a ideologia da visão e criar um novo ângulo da realidade: “Desde a invenção das câmaras que há um heroísmo peculiar que se espalha pelo mundo: o heroísmo da visão” (Sontag: 2012, p92). Sontag salienta ainda sobre o aspeto do real na imagem: “através da câmara, as pessoas tornam-se consumidores (...) da realidade” e “as fotografias possibilitam um olhar apreciativo sobre o mundo inteiro” (1986, p111).

A câmara estabelece uma relação com o presente, os traços do real, e fornece uma visão da experiência visual e imagética. Sontag refere: “Enquanto as fotografias antigas completam a nossa imagem mental do passado, as fotografias agora transformam o presente numa imagem mental, semelhante ao passado” (p162). A fotografia produz não só um registo fotográfico do passado, mas também um novo modo de lidar com o presente. A fotografia insere-se num sistema de informação e armazenamento de imagens, que inclui o formato do álbum fotográfico.

Segundo Sontag, o arquivo representa uma mudança em relação à escrita: “A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmentam a continuidade e acumulam

as peças num arquivo interminável, possibilitando assim um controlo que era inimaginável no anterior sistema de registo de informação: a escrita” (p152,153). Importa, neste momento, explorar detalhadamente o universo do arquivo e do diário, com o intuito de refletir sobre a imagem, sobre o que ela transmite e de que modo a imagem é utilizada no corpo de trabalho de um conjunto de artistas que refletem sobre a imagem e que acabam por ter semelhanças com o discurso fotográfico e imagético que é aqui explorado.

Remetendo para o tema do álbum fotográfico, é importante referir o trabalho de Dodgson, mais conhecido por Lewis Carroll²³. O autor manteve um diário ao longo da sua vida adulta, no qual registou detalhadamente as suas atividades, por vezes em curtos períodos de dias ou meses seguidos; sobreviveram apenas nove volumes dos seus diários, englobando o período de 1 de Janeiro de 1855 e 23 de Dezembro de 1897.

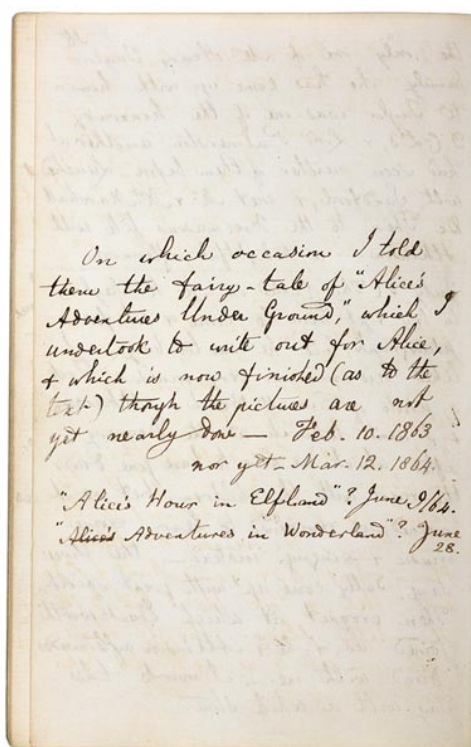


Imagem 1: Lewis Carroll, *Diary 4*, 1862

Diane Waggoner, no seu artigo *Seeing Photographs in Comfort: The Social Uses of Lewis Carroll's Photograph Albums* (2001), oferece um relato abrangente de Carroll como um fotógrafo da infância moderna, no qual a autora explora de que maneira as

²³ 1832 - 1898

fotografias de Carroll deram uma forma visual às concepções emergentes da infância na era vitoriana. Waggoner afirma que, para Dodgson, “mostrar fotografias estava de mãos dadas com *tirá-las*, e de facto, continuou a ser uma atividade importante nas décadas que se seguiram ao seu abandono da fotografia (...). O seu principal modo de exibir fotografias era em álbuns cuidadosamente montados.”²⁴

Sublinhe-se que “poucos meses depois de tirar as suas primeiras fotos, Dodgson começou a compilá-las em álbuns e a mostrá-las a pessoas que conhecia.”²⁵ Os seus álbuns tinham um papel de grande importância nas amizades e na vida social do autor: eram todos cuidadosamente montados e idênticos, no que diz respeito ao *layout* de cada um dos diários, variando apenas em tamanho e tipo de encadernação.

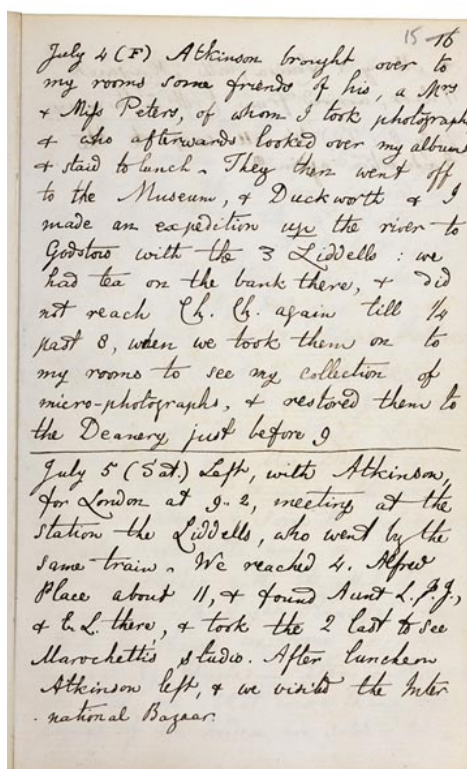


Imagem 2: Lewis Carroll, *Diary 4*, 1862

²⁴ No original: “For Dodgson, *showing* photographs went hand in hand with *taking* them, and indeed continued to be an important activity in the decades after he abandoned photography (...). His primary mode of displaying photographs was in carefully assembled albums.” Waggoner, Diane, (2001). *Seeing Photographs in Comfort: The Social Uses of Lewis Carroll's Photograph Albums*, p403

²⁵ No original: “Within a few months of taking his first photographs, Dodgson began compiling them into albums and showing them to people he knew.”²⁵ Ibidem., p404

Cada um dos diários apresentam as fotografias do autor, normalmente uma a três imagens centradas nas páginas e, por vezes, acompanhadas de uma legenda a identificar a pessoa, algo poético ou a assinatura com data. Waggoner salienta: “as fotografias são meticulosamente montadas, as marcas do lápis da régua são visíveis nalguns casos, mostrando o cuidado com que cada fotografia foi colocada na página.”²⁶ Os álbuns de Carroll funcionam como uma montagem, um portefólio: são uma seleção de fotografias, legendas, poesias, listas, datas, assinaturas, entre outros. Fazendo uma ponte com o projeto autoral do diário, a ordem das imagens nos vários diários de Carroll, ao contrário do diário fotográfico, não é cronológica. O autor não juntava as imagens de uma única sessão de fotografia: à medida que produzia imagens, montava as fotografias nas páginas deixadas em branco e não segundo uma ordem cronológica.

Ainda sobre o tema do álbum fotográfico, é importante mencionar o trabalho *Écrire la vie*, de Annie Ernaux²⁷, escritora francesa. As fotografias são realizadas entre 1913 e 2011 e estão incluídas no texto, mais precisamente, nas páginas ao lado de excertos do diário: as entradas do texto no diário são de um período temporal diferente da entrada das imagens.

Apesar de não ser apenas um trabalho fotográfico, é interessante como as fotografias, ao contrário das várias seções de texto do diário, constroem a narrativa: as imagens incluídas no diário de Ernaux estão colocadas numa ordem cronológica e estão cercadas pelos registos do diário em diferentes intervalos de tempo, os quais são escolhidos com base em algo presente na fotografia. No caso do trabalho do diário fotográfico, as imagens “guiam” o discurso narrativo, ou seja, a partir da construção das sequências das imagens nas páginas do diário, a escrita desenvolve-se: inclui diversos apontamentos sobre aspetos técnicos da imagem, pensamentos e ideias que ocorreram antes e no momento da captura da imagem, entre outros. A escrita é um acrescento à imagem, uma explicação do porquê e do como.

As imagens e palavras presentes no trabalho de Ernaux estão desencontradas, isto é, as fotografias avançam no tempo, mas o registo de texto presente no diário permanece intacto, o qual faz levantar questões pertinentes: o que é que acontece quando a fotografia é adicionada ao texto e não ao contrário? Quando as imagens fotográficas

²⁶ No original: “The photographs are meticulously mounted, the pencil marks of the ruler still visible in some cases, showing how carefully each photograph was placed on the page.” Waggoner, Diane, (2001). *Seeing Photographs in Comfort: The Social Uses of Lewis Carroll's Photograph Albums*, p411

²⁷ 1940 -

vêm primeiro e o texto a seguir, de que maneira isso afeta o texto na sua construção narrativa?

O diário de Ernaux foi criado como um álbum de família típico e convencional: na primeira página do diário, aparecem duas imagens, uma do seu pai no serviço militar e outra dos seus pais no dia do casamento, sobrepostas numa foto de família do pai da autora. Por um lado, as fotografias, presentes ao longo do diário, criam a narrativa cronológica, por outro, os registros de escrita da autora desconstróem essa mesma narrativa: à medida que o diário avança cronologicamente, é evidente um “brincar” com o tempo nas páginas do diário. O diário é uma autobiografia da autora com uma direção que é suspensa pelas imagens, quebrando a narrativa cronológica.

Da mesma maneira que a autora posiciona texto ao lado das fotografias, no trabalho do diário as fotografias são posicionadas com uma determinada lógica visual e estética, e depois é construído um texto que suporta a imagem: por vezes essa construção pode ser oposta, ou até mesmo a imagem isolada na página. Natalie Edwards, professora e investigadora, salienta no capítulo *Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie*, presente na obra *Framing French Culture* (2015) que “Ernaux, olhando diretamente para o leitor, convida-nos, explicitamente, de novo para o texto, reconhecendo a agência criativa do leitor em determinar “o que será”.²⁸ Afirma o seguinte:

“Ernaux usa a fotografia como um dispositivo inovador para enquadrar a sua auto narrativa em diferentes períodos de tempo. (...) Ao permitir que a fotografia forme a narrativa, posicionando as palavras como secundário, ela explora outra abordagem que aponta para a ausência e o deslocamento na auto-narrativa. Ao brincar com o tempo, (...) desloca o seu “eu” e coloca-se constantemente além da compreensão do leitor.”²⁹ (Edwards, 2015: p179)

²⁸ No original: “Ernaux, looking directly at the reader, again explicitly invites us into the text, recognizing the creative agency of the reader in determining 'what will be' Edwards, Natalie, (2015). *Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie*, p188

²⁹ No original: “Ernaux uses photography as an innovative device to frame her self-narrative across different time periods. (...) By allowing photography to form the narrative and positioning words as secondary, she explores another approach that points up absence and displacement in self-narrative. By playing with time, (...) she displaces her 'self' and places herself constantly beyond the reader's understanding.”



Imagem 3: Annie Ernaux, *Écrire la vie*, 1913-2011



Imagem 4: Annie Ernaux, *Écrire la vie*, 1913-2011

O modo como Ernaux apresenta as fotografias, os rostos e as cenas dentro do seio familiar vai de encontro a um álbum de família tradicional. Um aspeto interessante é a forma como a autora faz a junção dos excertos de texto com as imagens nos seus diários pessoais: a própria ordena ao acaso, ou seja, ao colocar os excertos, não mantem uma ordem cronológica das fotografias. Na opinião de Edwards, “o álbum é algo que todos reconhecemos, já que é estereotipado: como um artefacto que a maioria das famílias possui (...) ele implica identidade de grupo, padronização, autoridade familiar e cívica, hierarquia e até mesmo a lei.”³⁰

No que diz respeito ao trabalho do diário, existe uma relação muito presente entre a família e a fotografia: mesmo não sendo um álbum de família tradicional, as fotografias que o compõem, tendo como objeto de escolha as diversas partituras e manuscritos, e os textos, apontamentos, colagens que acompanham a imagem, fazem com que seja algo semelhante a um álbum de família, um diário com fotografias e textos relacionados com a experiência pessoal, visual e estética de um arquivo de um compositor e músico.



Imagem 5: Annie Ernaux, *Écrire la vie*, 1913-2011

³⁰ No original: “the album is something that we all recognize, since it is formulaic: as an artefact that most families possess (...) it instils group identity, standardization, family and civic authority, hierarchy and even the law.” Edwards, Natalie, (2015). *Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie*, p182

Podemos analisar brevemente a obra célebre de Susan Sontag³¹, *On Photography* (1989), na qual, tal como menciona José Carneiro na sua dissertação já citada, *Provas de Contacto* (2013), “defende a autora que o livro é um objeto mais perene no tempo” e como “o melhor formato para arquivar imagens”.³² Sontag refere: “Durante muitas décadas, o livro foi o meio mais influente para organizar (e habitualmente miniaturizar) fotografias, garantindo-lhes assim longevidade, se não imortalidade — as fotografias são objetos frágeis, que facilmente se rasgam ou perdem —, e um público mais vasto.”³³ A fotografia num livro é como “a imagem de uma imagem”. Isto é, “(...) como objeto impresso e plano, quando reproduzida num livro a fotografia perde muito menos da sua qualidade essencial do que uma pintura.”³⁴

Tal como afirma Sontag “Ainda assim o livro não é um sistema completamente satisfatório para colocar conjuntos de fotografias em circulação. A sequência segundo a qual as fotografias devem ser olhadas é proposta pela ordem das páginas, mas nada obriga os leitores a segui-la ou lhes indica o tempo que devem dedicar a cada fotografia.”³⁵ José Carneiro menciona o seguinte: “o livro é um dos suportes mais eficazes para apresentar fotografias”³⁶ e “o formato de excelência na divulgação da fotografia”³⁷. Carneiro afirma também que “outro assunto explorado por Sontag é a forma como as fotografias se dispõem na página (...) a autora (...) deixa implícito que, no livro, as fotografias são coisas imóveis”³⁸. De facto, nas palavras de Sontag, na sua obra *Ensaio sobre fotografia* (2012), “A fotografia, tornou-se um dos principais meios de acesso à experiência, a dar uma ilusão de participação”³⁹.

³¹ 1933-2004

³² Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p118

³³ No original: “For many decades, the book has been the most influential way to organize (and usually miniaturize) photographs, thus guaranteeing them longevity, if not immortality - photographs are fragile objects, which are easily torn or lost - and a wider audience.” Sontag, Susan, (1977). *On Photography*, p4-5 in Carneiro, ibidem., p118

³⁴ No original: “a printed, smooth object, a photograph loses much less of its essential quality when reproduced in a book than a painting does” Sontag, Susan, (1977). *On Photography*, p4-5 in Carneiro, ibidem., p118

³⁵ No original: “It isn’t a completely satisfactory system for putting sets of photographs into circulation. The sequence according to which the photographs must be looked at is proposed in the order of the pages, but nothing obliges readers to follow it or indicate the time they must dedicate to each photograph.” Sontag, Susan, (1977). *On Photography*, p4-5 in Carneiro, ibidem., p118

³⁶ Carneiro, ibidem., p119

³⁷ Carneiro, ibidem., p121

³⁸ Carneiro, ibidem., p119

³⁹ No original: “Photography has become one of the principal devices for experiencing something, for giving an appearance of participation.” Sontag, Susan, (2012). *Ensaio sobre fotografia*, p19

É fundamental fazer uma conexão entre este aspeto da fotografia com o livro fotográfico: o lado da experimentação, no caso do trabalho do diário, está implícito não só no modo como é construído, como também nas próprias imagens colocadas no diário – como disse anteriormente, as fotografias são experimentações de ideias abstratas concretizadas em imagens físicas. Portanto, a fotografia é um mecanismo que auxilia uma ideia e regista um momento.

Ao relacionar o aspeto da fotografia com o diário, encontramos o fotógrafo, cineasta e artista visual português Daniel Blaufuks,⁴⁰ que tem como preferência nos seus projetos questões como a conexão entre o tempo e o espaço e a interseção entre a memória privada e pública. No seu corpo de trabalho, neste caso o projeto *London Diaries* (1994), Blaufuks usa um caderno para anotar as suas ideias e colar as suas imagens. O registo próximo e o formato das suas imagens mostram uma mistura de realidades: ao longo das páginas, podemos observar diversas imagens de natureza morta, de vários objetos e situações vividas pelo autor enquanto esteve em Londres.

O lado poético que as imagens transmitem conjuga com a escrita na medida em que o texto só vem completar o que a imagem trespassa: a cor forte, quente e fria, os objetos, e o texto que a compõe. Blaufuks é um viajante que capta imagens do que o rodeia, tendo como base a imagem e o seu olhar sobre tudo o que acontece à sua volta dentro de um mesmo formato, revelando uma coerência estética e imagética nos seus diários.

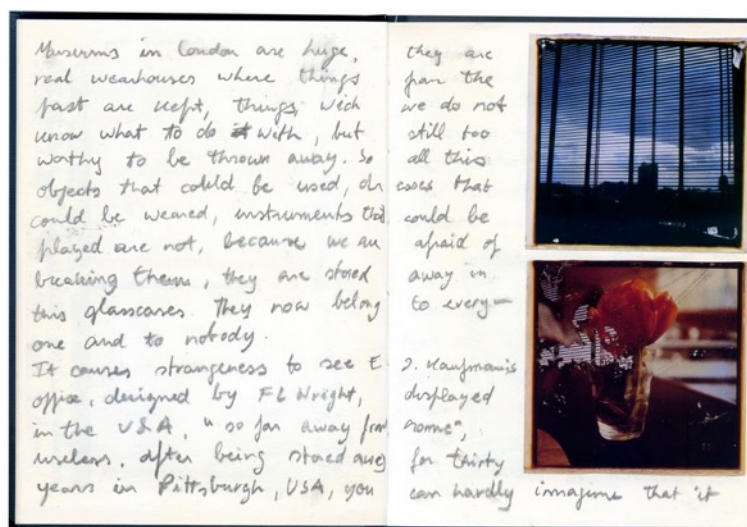


Imagem 6: Daniel Blaufuks, *LONDON DIARIES*, 1994

⁴⁰ 1963-



Imagem 7: Daniel Blaufuks, *LONDON DIARIES*, 1994

O aspeto visual e estético presente nas páginas do diário, no qual Blaufuks coloca, intencionalmente, as diversas imagens em várias posições “jogando” com o texto que as acompanha, cria uma coerência e uma linha temporal muito interessante. De certo modo, podem ser encontradas semelhanças entre o método que Blaufuks usa com o método utilizado no trabalho do diário: as imagens e o texto funcionam como “duetos” – a escrita contextualiza a imagem e as imagens ajudam a visualizar o texto, ou seja, ambos estão conectados um ao outro, ambos se completam.

Para Blaufuks, “a fotografia é um meio para colocar em expressão um sentimento de não pertença, que observa nos espaços, nas dobras do arquivo, na acumulação de objetos, para mais tarde recordar”.⁴¹ Esse sentimento está, de igual modo, presente nas imagens do meu projeto do diário por querer, por um lado, eternizar um arquivo musical, mas por outro, marcar um território pessoal nesse arquivo através da sua utilização, de modo a ter uma nova finalidade artística – a partitura não serve só para o músico que a vai tocar, serve também para o fotógrafo, como objeto de inspiração.

Neste caso, e em contrapartida com Blaufuks, que realiza os diários para documentar as suas viagens, o diário acaba por ser ele próprio, em determinadas partes que o compõe, um arquivo de um arquivo, isto é, ao fotografar elementos de um arquivo pessoal de um compositor, aquilo que está a ser criado é um arquivo fotográfico de um arquivo musical.

⁴¹ Brito, Eduardo, *As Viagens de um olhar*, <https://www.danielblaufuks.com/webmac/extras/brito.html>

Na fotografia da página anterior (Imagem 7), podemos observar tipos de paginação e estruturação diferentes: por um lado, o texto percorre, horizontalmente, as páginas do diário, inserindo as imagens no canto direito da folha; por outro, as imagens estão centradas com as legendas por cima e por baixo de cada fotografia, revertendo a orientação da página. Independentemente do sítio no qual se insere a imagem e o texto, o discurso visual permanece sempre o mesmo: podemos tirar as mais diversas conclusões ao observar uma mesma página, pois todos os elementos que a compõe, mesmo colocados com uma certa intenção, são interpretados de maneiras diferentes, conforme o olhar de cada observador.

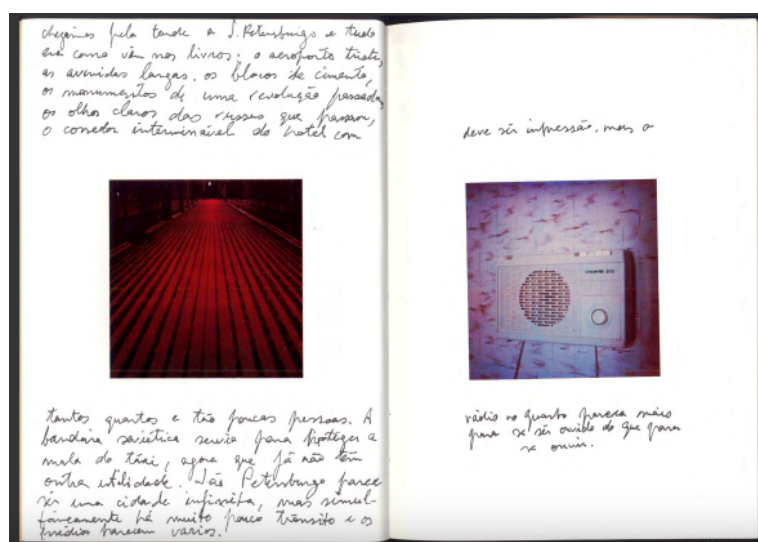


Imagem 8: Daniel Blaufuks, *Uma viagem a São Petersburgo*, 1998

No diário pessoal de Blaufuks, *Uma Viagem a São Petersburgo*, entramos num tempo em que as memórias ganham uma dimensão significativa, através das polaroids e do texto a grafite presente nas páginas do diário. Neste trabalho, pode-se observar uma ligação entre a rotina diária do artista com a música, a pintura e até a memória. As imagens de Blaufuks nascem de uma visão pessoal em ambientes intimistas.

A ligação entre a imagem fotográfica e o diário está muito presente em todos os projetos de diário de Blaufuks, no qual o artista de uma maneira muito simples e coerente descreve momentos da sua viagem, fazendo uma junção entre objetos, tais como os autocolantes, e as imagens que fotografa. Em *Uma Viagem a São Petersburgo*, Blaufuks cria, a partir da imagem fotográfica, uma nova narrativa à história que redige, mas também uma nova leitura da imagem a partir do texto que escreve. É interessante

como essa dualidade cria uma dinâmica muito coesa e visualmente apelativa, um jogo de olhares entre ambos.

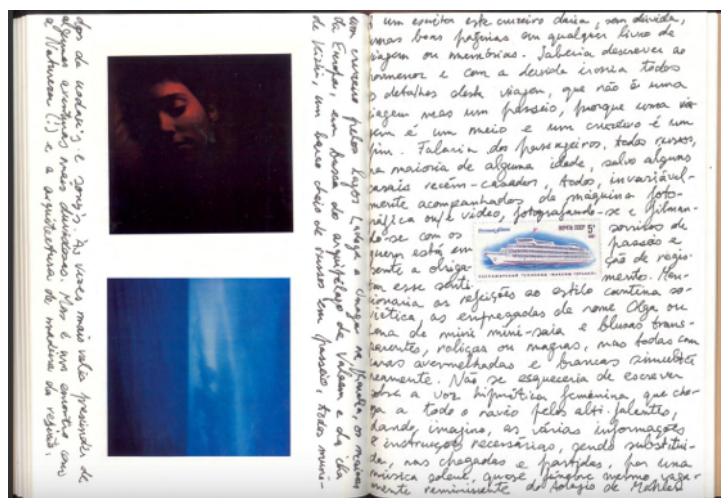


Imagem 9: Daniel Blaufuks, *Uma viagem a São Petersburgo*, 1998

No exemplo abaixo, a página do diário revela duas imagens close-up com uma leitura horizontal da imagem e do texto na qual transmite a relação da música não através da imagem, mas a partir do texto, que contextualiza com a experiência descrita por Blaufuks. Pode-se ler: “Quando se ouve música em São Petersburgo é música de um compositor russo, quando se fala em literatura é de um escritor russo que se trata, quando se pensa em cinema, pensa-se em Tarkovsky ou Eisenstein, quando se vai a um museu vê-se Malevich, Kandinsky ou Rodchenko. Apesar de todas as censuras cruzadas, bolcheviques e comunistas, a cultura russa é fortíssima e talvez ainda o venha agora a ser mais que nunca”.



Imagem 10: Daniel Blaufuks, *Uma viagem a São Petersburgo*, 1998

De certo modo, este isolamento dos elementos que compõe as imagens, perpetuando um discurso visual em que “menos é mais”, está também presente no trabalho do diário: nas imagens de caráter musical, nos textos presentes no diário e até no cruzamento entre temáticas musicais e o imaginário visual fotográfico.



Imagem 11: Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, 2016



Imagem 12: Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, 2016

No último exemplo do corpo de trabalho de Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, podemos situar as suas imagens num universo banal e universal do dia-a-dia, num quotidiano, num espaço comum: a mesa da cozinha, encostada à janela exterior com uma estrutura de metal, na qual a luz entra e se expande de maneira diferente ao longo do dia. No prefácio “Tentativa de esgotamento”, Blaufuks afirma o seguinte:

“Entre 2009 e 2016 fotografei uma mesa e a janela na minha cozinha em Lisboa. Primeiro atraído pelo silêncio, depois pela forma como a luz caía nos objetos e em seguida pela sua composição geométrica, fui reparando mais e mais em como tudo se repetia e não se repetia devido às ligeiras e quase invisíveis diferenças do dia-a-dia, da altura do ano e das condições meteorológicas. (...) nada, mas mesmo nada, se passava, de facto, diante das janelas luminosas mas opacas, enquanto sobre a mesa os objetos se iam alterando consoante os dias e as necessidades: pratos, copos, jornais, revistas, flores, livros, frutas da época, papéis, instrumentos, mapas. Lentamente a cozinha, devido ao recolhimento em relação ao mundo exterior, tinha-se transformado para mim num local de refúgio, de abrigo, de pensamento, de apaziguamento.”⁴² (Blaufuks, 2016)

A mesa da cozinha é o objeto principal fotografado. É um espaço que todos utilizamos para termos as refeições, para as prepararmos, para pousar os mais variados objetos, o chá, o copo de água, é onde a toalha costuma ficar pousada ou esquecida. É também um espaço de trabalho, de leitura, de contemplação. Blaufuks fotografou a mesma mesa com vários enquadramentos, em diversas alturas do dia, quase como um ritmo constante de um mesmo quotidiano à procura de algo surpreendente na cor, na luz, nas diferentes posições nas imagens, colocando, por vezes, as imagens lado a lado onde podemos observar com mais detalhe essas mesmas diferenças.

O registo fotográfico da mesa da cozinha origina uma história de imagens com uma delicadeza e um registo de uma vivência e de um quotidiano particulares. A mesa é um fragmento desse quotidiano: é uma mesa com uma janela, com uma determinada luz, num sítio específico, com um cortinado. A mesa é todo um conjunto de objetos íntimos, pessoais. Todos os objetos que nela repousam remetem para o autor, para a sua

⁴² Blaufuks, Daniel, (2016). *Tentativa de Esgotamento*, prefácio

história de vida, para a sua rotina diária, para o seu dia a dia. O modo como a luz evidencia certas características da mesa e dos objetos nela presentes faz sobressair uma multiplicidade de formas, cores, texturas, padrões, sombras e composições formais e estéticas.

É curioso como no trabalho autoral do diário estão também dispostas diversas fotografias do dia-a-dia, de espaços comuns, na qual se procura algo “fresco”, termo utilizado na pintura, num universo que se mantém intacto e parece sempre igual. Essas imagens são um convite aberto para ver além de um primeiro olhar, para induzir o espetador ao exercício da imaginação.



Imagem 13: Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, 2016



Imagem 14: Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, 2016

Neste encandeamento de relações, e de modo a trazer várias perspectivas e contextos diferentes para esta reflexão, é importante referir o corpo de trabalho do fotógrafo e artista Nigel Shafran⁴³, caracterizado pela observação silenciosa do quotidiano e pelos seus cadernos de anotações. O assunto das imagens de Shafran é discreto e normalmente de natureza doméstica: a rotina diária de lavar a loiça, espaços como a bancada e a mesa na cozinha entre outros. No entanto, as suas fotografias transmitem algo muito delicado, subtil, expressivo, profundo e bonito – transmitem o lado natural e imperfeito das coisas e dos objetos comuns.

Shafran, motivado pela vulgaridade do quotidiano, comunica através das imagens e não através de palavras: pode-se observar no seu discurso fotográfico registos imagéticos privados e a construção de uma narrativa visual muito particular. Podemos afirmar que o fotógrafo pretende comunicar da maneira mais simples, sem barreiras entre o que o afetou e o modo como transpõe esse aspeto numa imagem fotográfica. Por isso mesmo, as suas imagens transformam a banalidade em algo afetivo e muito particular.

As imagens destacam cenas domésticas e a forma como esse ambiente doméstico está “estruturado” e organizado. Exploram, de certa maneira, um conjunto de pistas e informações sobre o seu estilo de vida e a sua personalidade através da observação próxima e íntima das pessoas da sua família, dos objetos e dos ambientes quotidianos. Contudo, podemos encontrar as suas fotografias num cenário de confusão e desordem da vida doméstica, num ritmo acelerado com uma existência familiar, contemporânea e social diferente. As imagens exprimem uma sensação de continuidade e um significado emocional muito forte.

O fotógrafo documenta o relacionamento com a sua mulher Ruth Farrington, também fotógrafa, em casa entre Junho de 1992 e 2004 e de seguida publica *Ruthbook*, um pequeno livro com catorze fotografias de Ruth. Neste livro, Shafran usa a imagem fotográfica para registar um relacionamento de uma forma simples, aberta e verdadeira. O artista não acredita em objetos que não podem ser fotografados: existem certos objetos que não são óbvios ao olhar até serem o objeto fotografado, independentemente se o artista queria inicialmente fotografar ou não – essa é a beleza de criar imagens. De facto, as imagens de Shafran refletem isso mesmo, um significado da vida nos acontecimentos delicados e quotidianos.

⁴³ 1964-



Imagem 15: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004

Da mesma maneira que o trabalho de Blaufuks explora uma interseção entre a memória privada e pública, o corpo de trabalho de Nigel Shafran explora a interação humana, a presença e ausência e diversos traços da intimidade nas relações quotidianas: ambos tiram partido da rotina diária e do que os rodeia para criar os seus trabalhos, a sua obra artística. O artista visita e revisita muitas vezes nas suas imagens a ideia metafórica de que deixamos rastros e pegadas nos sítios por onde passamos, a partir das cenas, dos objetos e das ações que escolhe para fotografar.

Shafran tem a capacidade de contar uma história a partir dos momentos mais simples, nos locais mais banais e comuns, num seio familiar, mantendo uma consistência impressionante nas suas imagens. A sua abordagem é o instantâneo e nada mais: as imagens são o que Shafran vê naquele momento. São imagens da vida, da sua vida.

Na imagem da página seguinte (Imagem 17), vemos migalhas espalhadas numa bancada, talvez de uma fatia de pão ou da preparação de uma refeição? A posição da imagem num ângulo muito baixo ajuda a criar uma proximidade humana com todos os pormenores visuais, principalmente os restos da comida deixados em cima do balcão e da máquina de lavar. Este aspeto reflete muito a ideia de deixar uma pegada, um vestígio de que estivemos nesse sítio, naquele momento, da mesma forma que uma inscrição no trabalho do diário de uma imagem fotográfica durante o período do confinamento.



Imagem 16: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004



Imagem 17: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004

Neste caso não se trata só de documentar os objetos, a mobília, a cozinha, mas sim documentar o ritmo e a movimentação dos objetos: ao documentar visualmente essa mudança constante, pode-se, a partir de cada um destes elementos, num todo, criar uma narrativa imagética, visual e coerente. As imagens demonstram o processo de Shafran em tentar manter-se conectado às diferentes possibilidades e mudanças do quotidiano. O projeto *Ruthbook* permite abrir o olhar para o que está mesmo à frente dos nossos olhos, para o que está próximo, permite criar algo honesto, real e sincero. O facto de ser um trabalho sobre um familiar do fotógrafo, a sua mulher Ruth, faz com que seja mais natural, sem ser de uma maneira intrusiva.

Ruthbook demonstra um processo de construção da imagem e a vontade do fotógrafo em captar o seu interesse no lugar comum: a vertente estética das suas imagens e o uso de certos objetos e coisas da sua casa resultam num realismo e numa delicadeza muito particulares. As suas imagens muito próximas descrevem pormenores da paisagem doméstica que o rodeia e mostram como esse universo mudou ao longo do tempo.

Shafran descreve o seu trabalho como “uma construção de imagens, geralmente em sequências. Existe uma ligação entre todas elas.”⁴⁴ O fotógrafo observa o seu ambiente, à espera de sentir algo que o faça fotografar: essa espera está presente nas suas imagens, esse momento estático, de silêncio.

As fotografias abaixo, mesmo estáticas e congelando um certo momento, mostram um ambiente em transformação constante: revelam outras camadas visuais, impressões e ambiguidades sem abandonar a simplicidade temática que é característica das imagens de Shafran. É curioso como aspetos que não parecem ter grande importância, como o controlo da luz e até a incoerência dos objetos que as compõem, são pensados com cuidado e partilhados nos seus diários. As fotografias operam como uma narrativa visual e estética do ponto de vista do fotógrafo e da atmosfera que o rodeia.

⁴⁴ Tradução livre: “a construction of images, usually in sequences. There is a link between them all.” in “Nigel Shafran in conversation with Francis Hodgson” disponível em <https://photoworks.org.uk/watch-bpb16-nigel-shafran-conversation-francis-hodgson/>



Imagem 18: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004



Imagem 19: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004



Imagem 20: Nigel Shafran, *Ruthbook*, 1992-2004



Imagem 21: Nigel Shafran, *Dad`s Office*, 1997-1999

O trabalho de Shafran é inspirado nos momentos e objetos do cotidiano e fazendo aqui uma ponte com o projeto anterior, *Ruthbook*, é importante referir um outro projeto do corpo de trabalho de Shafran, *Dad's Office*. No escritório do pai, Shafran capta os objetos deixados para trás nas várias salas no local de trabalho do pai: vemos objetos, tais como uma banca da cozinha ou uma taça de vidro por cima de um livro, com um significado, uma curiosidade e um lado misterioso muito evidentes, e, tal como *Ruthbook*, funcionam como lembranças e traços da sua presença.

Shafran aceita a realidade tal como ela é, e capta ou tenta captar essa aceitação nas suas imagens: fotografa vários objetos domésticos, sem qualquer ideia de perfeição, de modo a permitir que os próprios objetos, no seu lado mais autêntico, tal e qual como os vê, sejam o centro da imagem. De facto, para Shafran, a maneira como a pessoa coloca as coisas, os objetos, num determinado sítio pode ditar o porquê de fazer essa ação e pode até exprimir o que somos, a nossa personalidade, a partir de uma imagem.

Ao registar o dia-a-dia, Shafran tenta capturar a vida tal como a vivemos no momento que faz a imagem porque nunca poderá vir a ser igual a uma imagem que capturamos no futuro e é esse aspeto que o artista acha fascinante. Sophie Bew, editora adjunta da revista *AnOther*, afirma, no seu artigo *Inside the Process and Workbooks of Photographer Nigel Shafran* (2018), o seguinte: “(...) notas e pensamentos comentam as suas imagens, às vezes cuidadosamente, às vezes bombasticamente com letras maiúsculas barulhentas e rabiscos aparentemente confusos saindo das encadernações. Embora os livros sejam preenchidos com o início dos seus projetos criativos, eles também operam como *aides-memoire*, cheios até à borda como efémeras diárias – impostos de trânsito, recibos – e entradas de diário completas com esboços ilustrativos.”⁴⁵

Os cadernos de anotações de Shafran são o espaço de trabalho quotidiano no qual o autor desenvolve as suas ideias, mas esses cadernos contêm também imagens e coisas transitórias – tais como, recortes de jornais, relva cortada, discos de automóveis – que não têm a intenção de serem uma fotografia “final”. Transmitem o interesse e a curiosidade de Shafran em registar momentos de várias experiências que vive e

⁴⁵ No original: “Shafran’s printed photographs fill these dog-eared books; notes and thoughts annotate his images, sometimes carefully, sometimes bombastically with clattering capital letters and seemingly hair-brained doodles spilling out from the bindings. And though the books are filled with the inception of his creative projects, they also operate as *aides-memoire*, filled to the brim with daily ephemera – road tax discs, receipts – and journal entries complete with illustrative sketches.” Bew, Sophie, (2018). *Inside the Process and Workbooks of Photographer Nigel Shafran*

valorizar a normalidade e simplicidade do dia-a-dia. Existe uma atenção particular e constante e um determinado valor que o artista atribui aos pedaços de papel, às páginas do seu diário: por exemplo, as listas de comida ou desenhos feitos à mão pela família – dizem muito sobre o tempo e a sua relação com a família.



Imagem 22: Nigel Shafran, *Dad's Office*, 1997-1999



Imagem 23: Nigel Shafran, *Dad's Office*, 1997-1999

De certa maneira, essa atenção e valor que Shafran atribui ao diário é idêntica ao propósito do trabalho do diário: o diário é, antes de mais, e de uma maneira idêntica a Shafran, um espaço para desenvolver ideias entre a imagem fotográfica e a música. As imagens das partituras demonstram uma atenção particular com o objeto mas é o significado e a importância que esse objeto transmite, a partir de uma relação íntima familiar e de memórias visuais e até sonoras, que atribui um valor importante ao objeto; o mesmo acontece com fragmentos das partituras musicais; a curiosidade na rotina e simplicidade do dia-a-dia: a roupa a secar, a mesa da cozinha, reflexos na janela, a vista, entre outros.

As fotografias dos diversos cadernos de Shafran fazem-nos questionar sobre as possíveis histórias ocultas, invisíveis nas páginas: faz-nos ponderar e pensar de que forma a própria imagem fotográfica levou o autor a criar os cadernos, deixando o olhar de cada observador fazer as ligações e conexões a partir das imagens dos vários fragmentos do seu quotidiano. Os seus cadernos não documentam apenas as ideias, histórias e processos criativos do fotógrafo, mas também as mudanças dos vários materiais que usa para construir as páginas, tais como jornais, polaroids, recortes antigos entre outros. Shafran mostra pistas, uma visão da sua vida a partir das imagens fotográficas do seu diário, quase como pinceladas de uma pintura, fazendo-nos preencher as que faltam.

As suas imagens e notas colocam questões, mas, ao mesmo tempo, fornecem pistas das histórias imagéticas que o fotógrafo quer contar: os cadernos têm uma narrativa descritiva e visual que faz com que cada observador possa dar uso à imaginação e explorar possíveis sentidos do conteúdo de cada página. O seu compromisso com o lado comum e convencional dos vários objetos e diferentes momentos que fotografa resulta num espelho visual de uma realidade íntima e familiar a partir dos diferentes registos, mediante a forma como capta a vida diária.

Os cadernos de Shafran mostram momentos que surgem diariamente, mas que passam por vezes despercebidos: a banalidade de uma rotina repetida e as várias ocasiões que a mesma suscita. As páginas concretizam uma visão específica da abordagem quotidiana e da temática de Shefran: os assuntos imagéticos presentes nas páginas de cada caderno são representados de uma maneira muito simples e coesa, com uma uniformidade e uma homogeneidade peculiar. De certo modo, estes objetos, os livros, acabam por ser uma conjugação da visão criativa de Shefran, mas também uma exposição do seu processo minucioso de trabalho.

De certa forma, o que Shafran tenta aqui mostrar é que nem tudo o que é fotografado tem que idealizar o belo, o perfeito; pode simplesmente mostrar uma faceta verdadeira e sincera do que é aquilo a que chamamos de vida, do que são os momentos e as situações proporcionadas a partir de diferentes ocasiões da nossa rotina, do nosso dia-a-dia. Um aspeto interessante a referir são as legendas das imagens nas várias páginas do trabalho autoral do diário: são meramente descritivas, ou seja, não têm a intenção de mostrar emoções ou justificações – permitem apenas uma contextualização sem revelar mais do que o essencial.

Interessa também fazer uma comparação com o trabalho do diário, visto que contradiz com o uso de texto no mesmo: a componente textual no diário permite não só contextualizar as imagens fotográficas, como também expor, por um lado, um conjunto de sensações e sentimentos no momento da captura das imagens, e por outro, uma perspetiva, em primeira pessoa de aspetos sobre o ambiente envolvente, uma sensibilidade perante as imagens e várias comparações e articulações entre as fotografias e aspetos no que toca ao universo da música.



Imagem 24: Nigel Shafran, *Workbook*, 1984-2018

PARTE I

O DIÁRIO

Capítulo I

1.1 A fotografia e o diário

O diário é um lugar que documenta e mostra não só um quotidiano íntimo, como também as diferentes subjetividades de um espaço, os vários sentimentos e emoções: as imagens presentes no diário são elementos que fazem parte da construção de uma memória, não só fotográfica, mas também coletiva e musical. O diário é um espaço físico no qual, tal como menciona José Carneiro na obra já citada *Provas de Contacto* (2013), ao referir-se ao *photobook*, tendo como referência a obra de David Company, *The Cinematic* (2007), “um determinado repositório de imagens, com um sentido narrativo próprio, onde se reúnem e coordenam provas isoladamente saem da máquina de forma a criarem uma leitura que ultrapassa a morfologia inicial das fotografias. Curiosamente, essa condição é oposta ao que o ato fotográfico habitualmente propõe, o registo de uma só imagem, de um só disparo.”⁴⁶ De facto, e tal como menciona Carneiro, “a construção do livro fotográfico funciona como uma extensão do trabalho do fotógrafo, é pensado pelo seu autor como um objeto autónomo.”⁴⁷

Michael Pickering e Emily Knightley, na obra *Photography, Music and Memory* (2015) salientam que “organizar as fotografias em álbuns (...) não é apenas uma questão de marcar memórias em ordem temporal ou tópica, embora o impulso de o fazer esteja geralmente nalgum grau presente em todos os álbuns. O que é, geralmente, importante em criar álbuns é desenvolver o sentido narrativo e o significado das imagens criadas.”⁴⁸ Portanto, de certa forma, o trabalho do diário é um espaço livre para fazer combinações, explorar ideias e pensamentos, age como um complemento à imagem fotográfica.

A obra autoral, o diário fotográfico, está organizada a partir de uma linha temporal muito específica, na qual um conjunto de imagens são organizadas com diversas direções possíveis na sua leitura, de modo a definir uma estrutura que permita, por um

⁴⁶ Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p147; Company, David, (2007). *The Cinematic*, p13

⁴⁷ Ibidem., p104

⁴⁸ No original: “photographic book works as an extension of the photographer's work, is thought by its author as an autonomous object” “Arranging photographs in albums is, of course, not just a matter of marking memories in either temporal or topical order, though the impulse to do so is generally to some degree present in all albums. What is usually of (...) importance in making albums is developing narrative sense and meaning out of the images created.” Pickering, Michael, Knightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p80, 154

lado, relacionar e comparar as imagens de tempos diferentes, por outro, combinar palavras e imagens que cruzam várias cronologias diferentes, com um critério estético e visual e uma lógica de relações visuais entre a imagem e o texto. A forma como o agrupamento das imagens, registadas em contextos diferentes, transformam o seu sentido original é evidente no discurso visual do diário. A disposição das imagens, umas ao lado das outras, e do texto que as fundamenta reflete o pensamento e olhar envolvente do diário.

O diário fotográfico gera um sistema de questões, diversos significados e correspondências entre imagens que se transformam numa cadeia contínua: podemos a partir do objeto físico que é o diário e de tudo que o compõe – imagens, apontamentos, esboços, colagens – observar um diálogo visual no qual todas as imagens colaboram entre si (tudo, ao mais preciso pormenor, tem um sentido, uma direção) confrontando o leitor e a sua capacidade de formular relações espaço-temporais a partir do que vê.

Interessa referir que, de certa forma, a motivação que os fotógrafos tinham de dar vida aos seus trabalhos num formato fora do contexto expositivo originou a ideia de *photobook*⁴⁹ e fez com que se tornasse num documento essencial para a compreensão da história da fotografia. Proponho então a seguinte questão: por que razão montamos álbuns de fotografias ou guardamos cartas antigas? Sendo ambas uma representação simbólica de um passado que vivemos, temos a tendência a querer recordar os bons e os maus momentos, e com a invenção da fotografia, isso tornou-se possível.

No que diz respeito à memória e à relação entre a fotografia e a música, é de sublinhar o seguinte: nós raramente deitamos fotografias fora, guardamo-las porque têm um significado; o mesmo acontece com a música, com os discos, mantemos as coleções de música gravada por muitos anos, ou mantínhamos. Portanto, preservar as fotografias e a música acaba por ser preservar memórias. Com o expandir da prática fotográfica, o álbum torna-se num repositório de memórias, de fragmentos visíveis de uma realidade vivida. O álbum é uma passagem de testemunho, uma lembrança de memória, é um local que evoca e transmite recordações de acontecimentos do passado. O diário é um desfolhar de memórias. A curiosidade e o interesse em fazer uma catalogação de todo um arquivo pessoal musical – fotografá-lo e criar, a partir dessa procura, um novo objeto, uma nova leitura – e capturar uma rotina diária é o que dá origem ao trabalho do

⁴⁹ Segundo José Carneiro, “Como o nome indica, o *photobook* é um livro de fotografias, tipicamente construído em torno de monografias de autores ou a partir de um envolvimento fotográfico marcado por uma forte componente narrativa.” (Carneiro, 2013: p122)

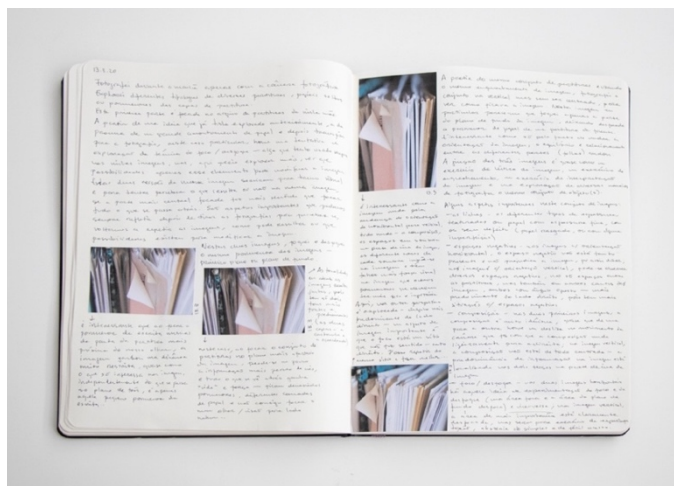
diário. De modo a avançar com este raciocínio, decidiu-se recorrer ao pensamento de Roland Barthes⁵⁰, o qual refere que o elemento do texto constitui uma mensagem destinada a conotar a imagem. Segundo o autor, anteriormente havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação da imagem ao texto, sendo que, para Barthes, o elemento da escrita não interfere com a leitura da imagem, como argumenta:

“(...) é impossível que a palavra duplique a imagem; (...) Trata-se de uma explicitação, isto é, em certa medida, de uma ênfase; com efeito, na maioria das vezes, o texto não faz senão amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de certo modo projetado retroativamente na imagem.” (Barthes, 1982: p22)

No diário, podemos observar uma ligação entre a imagem e o texto, mas podemos também elaborar a seguinte questão, elucidada por Barthes: “A imagem duplicará certas informações do texto, por um fenómeno de redundância, ou o texto acrescentará uma informação inédita à imagem?” (1982, p31). Esta dualidade acaba por estar sempre presente na construção e desenvolvimento do conteúdo presente nas páginas do diário.

O diário é um espaço que descreve “elementos verbais e visuais apresentados nesse lugar” (Rancière: 2011, p50), mas é também um espaço de reflexão sobre a imagem e o seu significado, um objeto artístico que convida o espetador a colocar questões, a questionar a fotografia e a forma como os elementos se fazem acompanhar uns dos outros. É importante salientar um elemento presente no diário – o tempo – que, por sua vez, é trabalhado em função de diferentes ritmos e variações e é parte constituinte de um todo harmonioso que constitui o objeto físico do diário. O diário nasce de uma relação entre imagens e da combinação entre as imagens e os diversos textos que as acompanham, através de fragmentos de memórias. Ao fotografar num espaço marcado por um forte conjunto de objetos musicais, interessava-me que as imagens refletissem uma visão pessoal desse lugar e uma das maneiras de alcançar esse objetivo reside na observação e atenção aos motivos desse quotidiano.

⁵⁰ 1915-1980



Fotografia 1: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Ao considerar a presença do quotidiano na imagem, encontramos em Stephen Shore⁵¹ um exemplo de um olhar observador e atento do banal de um quotidiano na sua obra *A Road Trip Journal*, um livro que documenta a sua viagem pela América em 1973, incluindo o diário e as imagens que captou nessa viagem. Neste corpo de trabalho, podemos observar um olhar atento a detalhes de vários objetos, num ritmo pausado entre cada página. As imagens representam um contraste com a ideia do “formal” da fotografia, que nessa altura prevalecia na prática fotográfica. Shore reproduz em cada página do seu *journal* uma seleção de imagens que captou ao longo da viagem, de modo a transmitir a história da viagem, não só através do elemento da escrita, mas também da imagem fotográfica. A este propósito, o próprio refere numa entrevista ao programa *Weekend Edition Sunday*, em 2008, que não pretendia que o seu diário se tornasse num projeto profissional e que “visionou o projeto quase como o que se vê agora, uma espécie de coleção de factos, proporcionando uma imagem sem uma escrita realmente subjetiva, da viagem e do país dessa época.”⁵²

Ao refletir sobre o trabalho *A Road Trip Journal*, Shore afirma que “pensei nisso, porém, como um tipo de trabalho, uma obra de arte. A fotografia é essencialmente um meio analítico. O fotógrafo começa com a multiplicidade ou confusão do mundo inteiro e faz seleções, e isto é uma forma diferente de fazer uma seleção, sem usar uma

⁵¹ 1947-

⁵² No original: “envisioned it almost for what you see now – it's a kind of collection of facts, giving a picture, without really subjective writing, of the trip and the country of the time.” Visualizado no site da NPR, organização de media independente, em <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=s93210794>

câmara.”⁵³ A obra manifesta a influência que Shore teve de Robert Frank⁵⁴, expondo um método de trabalho oposto ao de Frank. As imagens de Shore são contrastadas por uma experiência do dia-a-dia, pelos pormenores visuais de espaços e lugares comuns e pelas respectivas legendas que as acompanham em cada página do diário. O desafio com o trabalho do diário consistiu em criar uma série de fotografias inseridas num livro, cuja sua leitura fosse idêntica à naturalidade que as imagens de Shore aparentam transmitir. Da mesma forma que o tempo é trabalhado com diferentes ritmos no trabalho do diário, no corpo de trabalho de Shore o tempo é suspenso. Os objetos e espaços fotografados tornam-se independentes.

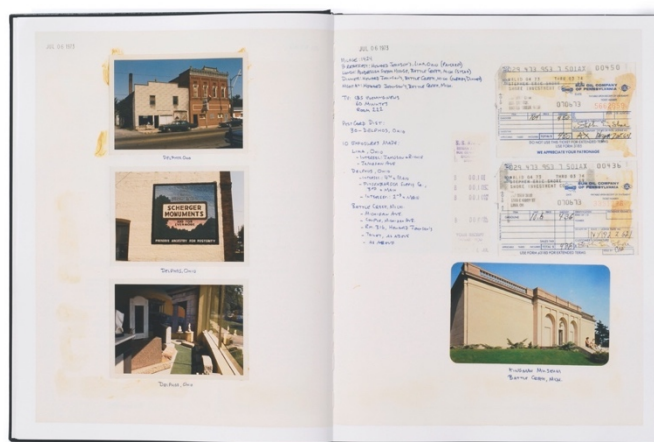


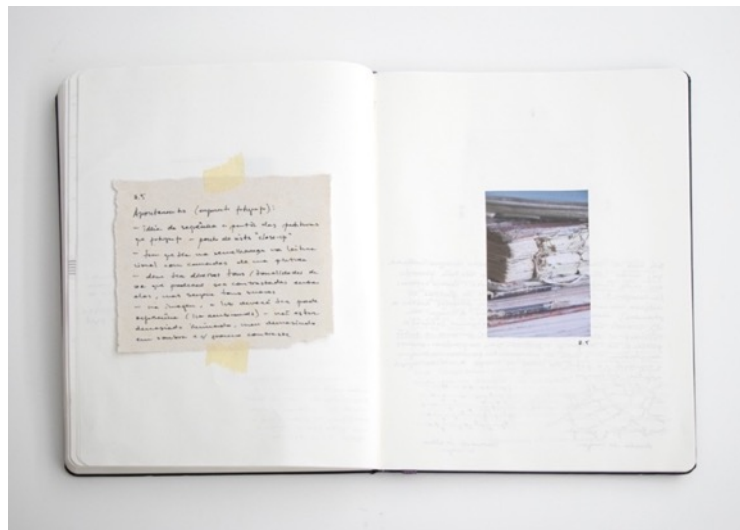
Imagem 25: Stephen Shore, *A Road Trip Journal*, 1973



Imagem 26: Stephen Shore, *A Road Trip Journal*, 1973

⁵³ No original: “I thought of it, though, as some kind of a work, an artwork. Photography is essentially an analytic medium. The photographer starts with the multiplicity or messiness of the whole world and makes selections, and this is a different kind of way of making a selection, without using a camera.” Visualizado no site da NPR, organização de media independente, em <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=s93210794>

⁵⁴ 1924-2019



Fotografia 2: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

1.2 A fotografia e a memória

A ideia de associar a imagem fotográfica com o aspeto da memória já foi bastante explorada por diversos autores, mas, importa, neste caso, abordar a associação da memória com as imagens musicais no trabalho do diário: de que forma a memória está presente na imagem fotográfica e por que razão é importante analisar o impacto das memórias e lembranças nas fotografias. A imagem acaba por ser uma metáfora da memória, ou seja, pode-se construir uma fotografia a partir de vislumbres da memória: reconhece-se que, de facto, a fotografia e a memória, sobretudo o aspeto da recordação ou lembrança, estão conectados.

De certa forma, “as fotografias estão diretamente alinhadas com as memórias às quais estão conectadas” como referem Michael Pickering e Emily Knightley, na obra *Photography, Music and Memory* (2015). As memórias a que se referem os autores são uma “acumulação extensiva de memórias em vez de uma memória singular e incomparável”, ou seja, a imagem fotográfica é influenciada por um conjunto de memórias e não por uma única memória – poderá alinhar, combinar várias memórias numa única imagem fotográfica e musical. Nessa perspetiva, tal como salientam Pickering e Knightley, “a música pode funcionar tanto nessas formas específicas como

nas genéricas.”⁵⁵ Na sequência deste pensamento, e como parte do estudo de campo dos autores, Peter, homem entre os trinta e cinco e cinquenta anos, trabalhador em engenharia, afirma o seguinte: “tirar fotos na realidade ajuda-me a lembrar. É quase como se eu estivesse a dizer que isso é importante o suficiente para tentar e capturar, porque, de facto, isso ajuda-me a tirar fotos para lembrar coisas definitivamente.”⁵⁶ A imagem fotográfica não só se apropria da memória como assunto presente na imagem, como também usa o aspeto da memória para “lembrar” a importância do objeto fotografado, a partitura e outros objetos musicais.

Pickering e Knightley referem um outro fator pertinente sobre a relação da memória com a fotografia e a música, que, de certa forma, reflete o trabalho fotográfico do diário: “as fotografias surgem-nos já integradas nas memórias associadas à cena e à ocasião capturada, embora seja apenas um instante que é congelado na imagem, ao passo que naqueles momentos em que o desenrolar da música numa sequência temporal parece dissolver o presente e recriar poderosamente uma ocasião ou cena passada, temos que trabalhá-los nas nossas narrativas-de-vida de maneiras alternativas.”⁵⁷ Efetivamente, a imagem fotográfica é um resultado de uma combinação de memórias e lembranças com um conjunto de referências, tanto imagéticas, como sonoras, visuais, ideológicas. Tal como Pickering e Knightley referem acima, uma das diferenças entre a imagem fotográfica e a música é a temporalidade de ambos: por um lado, a imagem fotográfica congela um certo momento ou um objeto, suspende uma determinada ação ao permanecer no espaço, visual e temporal, intacta. Por outro lado, a música parece conseguir “dissolver” o presente, ou seja, tem a capacidade não só de prolongar um determinado momento no tempo como também de o recriar num tempo futuro, algo que a fotografia não possui.

A fotografia e a música acabam por ser “conveniências” da memória, ambas “também podem ser usadas para atestar uma realidade passada sem um código ou

⁵⁵ No original: “photographs are directly aligned with the memories to which they are connected”; “a coextensive accumulation of memories rather than a singular, incomparable memory”; “music can work in both these specific and generic ways as well.” Pickering, Michael, Knightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p128

⁵⁶ No original: “taking photographs actually helps me remember. It’s almost as if I’m saying this is important enough to try and capture, because it does help me taking photographs to remember things definitely.” Ibidem., p129; ver também p28

⁵⁷ No original: “photographs appear to us as already integrated into memories associated with the scene and occasion that is captured, even though it is just one instant that is frozen there in the image, whereas with those times when the unfolding of music in a temporal sequence seems to dissolve the present and powerfully recreate a past occasion or scene, we have to work them into our life-narratives in alternative ways.” Ibidem., p169

método.”⁵⁸ Concordamos com Pickering e Knightley quando referem que “é comum que as pessoas encontrem tanto as fotografias como as peças musicais altamente evocativas de elementos particulares das suas experiências passadas”⁵⁹, porque, de certa forma, as fotografias e as peças de música fazem uso do passado da mesma forma: tiram partido de um ou vários elementos que compõe as nossas memórias individuais ou até coletivas para construírem a sua própria linha temporal, a sua pegada no tempo. Por outro lado, ambas têm um aspeto distinto:

“ A música abre a relação mútua entre a memória ao longo do tempo e o sentido de duração e transição, enquanto as fotografias geralmente, mas não invariavelmente, fazem-nos pensar na memória no tempo e no sentido de momentos particulares no meio da mudança, mas um fator relativamente constante através de tudo isto é o nosso esforço para manter as memórias no lugar, com associações relacionadas ao lugar.”⁶⁰
(Pickering, Knightley, 2015: 46)

Dessa forma, e seguindo o pensamento de Pickering e Knightley, é possível encontrar relações de ambas as formas de arte com o passado: “(...) fotografias e músicas gravadas são adotadas como recursos complementares para ajudar as pessoas a reter e revitalizar as suas conexões com o passado.”⁶¹ Os autores salientam, mais uma vez, a importância da forma como tanto a fotografia como a música se relacionam com a memória e a lembrança, quando afirmam o seguinte: “As fotografias são tiradas e montadas explicitamente para práticas de lembrança futuras, enquanto ouvimos música por razões estéticas e sociais imediatas em vez de razões mnemónicas.”⁶² Esta

⁵⁸ No original: “may also be taken to attest to a past reality without code or method.” Pickering, Michael, Knightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p160

⁵⁹ No original: “it is common for people to find both photographs and pieces of music highly evocative of particular elements of their past experience.” Ibidem., p163

⁶⁰ No original: “Music opens up the mutual relation between memory over time and the sense of duration and transition, whereas photographs usually but not invariably make us think of memory in time and the sense of particular moments in the midst of change, but one relatively constant factor running through all of this is our striving to keep memories in place, with place-related associations.”

⁶¹ No original: “(...) photographs and recorded music are adopted as complementary resources for helping people retain or revitalize their connections with the past.” Ibidem., p148

⁶² No original: “Photographs are taken and assembled explicitly for future remembering practices, while we listen to music initially for immediate aesthetic and social reasons rather than mnemonic ones.” Ibidem., p177

comparação resume um ponto muito importante: a imagem fotográfica tem nela embutida um sentido de captar um momento para depois no futuro o lembrar ou relembrar, enquanto que na música essa relação com o passado não é imediata, sendo ultrapassada por razões “estéticas e sociais”. Podemos ainda acrescentar a seguinte comparação formulada pelos autores:

“É obvio que uma peça musical não tocou em todas as nossas memórias (...) pode ser que apenas uma peça musical evoque sensualmente as memórias ou experiências daqueles tempos nas nossas vidas. Quando esses momentos são desencadeados por uma música ou uma fotografia, eles são mais do que catalisadores na regeneração da memória. Eles excedem essa capacidade ao serem constitutivos tanto do que é representado historicamente como do que é vivido historicamente.”⁶³
(Pickering, Keightley, 2015: p48)

No caso da música, as memórias são evocadas de uma forma que difere da imagem fotográfica, portanto o que ambas representam acaba por ser diferente. A fotografia e a música são partes importantes na construção da memória, tal como argumentam Pickering e Keightley: “Por essa razão, a música gravada e a fotografia fazem mais do que mediar a memória e a identidade, a experiência e o tempo. Elas fornecem materiais essenciais a partir dos quais a memória e a identidade, a experiência e o tempo são realizados.”⁶⁴ Podemos associar tanto a imagem fotográfica como a música, com o passado, mais concretamente com a junção de vislumbres de memórias e algo de caráter imaginativo. Para esse efeito, afirmam que “ouvir uma canção ou uma peça musical gera uma resposta emocional profunda, pois reconecta-nos com uma cena particular, uma pessoa ou momento crucial do passado específico

⁶³ No original: “It is obvious that one piece of music did not play throughout our entire memories (...) it may only take one piece of music to sensuously evoke the memories or experiences of those times in our lives. When these moments are triggered by a song or a photograph, they are more than catalysts in regenerating memory. They exceed this capacity since they are constitutive of both what is historically represented and what is historically experienced.”

⁶⁴ No original: “For this reason, recorded music and photography do more than mediate memory and identity, experience and time. They provide core materials through which memory and identity, experience and time are realized.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p48

nas nossas vidas.”⁶⁵ Num primeiro momento, importa aqui referir que cada um de nós não possui memória fotográfica, tal como ambos explicitam: “Mesmo as memórias chamadas flash não são fixadas para sempre; com o tempo, elas podem mudar, tornando-se confundidas com outras memórias.”⁶⁶ Ou seja, a ideia referida anteriormente, de que as imagens são influenciadas e construídas por memórias e não são algo que meramente existe, ganha aqui uma outra dimensão ao se relacionar com o facto de a memória fotográfica não ser algo que cada um de nós possui, mas algo que se constrói, algo que se exprime na imagem. Isso reflete-se no seguinte argumento: “À medida que mudamos nas vidas que levamos, as nossas memórias são remodeladas e reavaliadas em torno da pessoa que nos tornámos ou nos estamos a tornar.”⁶⁷

Num segundo momento, convém referir que certas memórias não armazenam traços do passado pois “quando nos lembramos, pegamos nos fragmentos temporais que retemos e reavaliamos o que eles significam para nós num presente mudado.”⁶⁸ Ou seja, capturamos certos momentos que selecionamos previamente, tanto pelo seu grau de importância como também pelo seu contexto temporal e “reavaliamos” o significado que tem para nós. Contudo, o que captamos numa imagem fotográfica ou numa peça de música é “análogo”, é similar à memória ou às memórias, apenas no sentido de “reter e recuperar algum facto informativo, e isso por si só pode ser embelezado mais tarde por lembranças subsequentes, intensificado por outro e compactado dentro de um outro através dos vários tempos que o recordamos”⁶⁹, tal como salientam os autores. Pickering e Knightley associam também a imagem fotográfica com a memória de uma forma interessante, realçando: “a memória está a tirar *snapshots* perpetuamente de cada experiência que encontramos, emergindo sempre um núcleo de slides aos quais nós retornamos repetidamente... um monte de imagens ligeiramente obscurecidas ou distorcidas que passam a formar as

⁶⁵ No original: “hearing a song or piece of music generates a profound emotional response as it reconnects us with a particular past scene, person or pivotal moment in our lives.” Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p20

⁶⁶ No original: “Even so-called flashbulb memories are not fixed forever; over time they may change, becoming conflated with other memories.” Ibidem., p39

⁶⁷ No original: “As we change in the lives we lead, our memories are remoulded and reassessed around the person we have become or are becoming” Ibidem., p41

⁶⁸ No original: “Our memories do not store traces of the past in that way, for when we remember we take up the temporal fragments that we retain and reassess what they mean to us within a changed present.” Ibidem., p74

⁶⁹ No original: “retaining and retrieving some informational fact, and this in itself may later be embellished by subsequent recollection, enhanced by others or compacted into one across the various times we have recalled it.” Ibidem., p42

preocupações centrais da nossa personalidade e exercem uma força poderosa na organização de quem somos”.⁷⁰

Num terceiro momento, os autores centram-se na relação entre a fotografia e a música, afirmando que mantêm a experiência da memória numa “relação contínua utilizando recursos fotográficos e musicais para articular essas intimidades, desde o significado afetivo investido numa foto emoldurada de um ente querido na nossa lareira até ao valor sentimental atribuído a uma peça musical que forneceu a trilha sonora de um momento querido que foi partilhado com alguém que amamos.”⁷¹ O que importa reter desta comparação é o seguinte: por um lado, a memória faz uso das características tanto fotográficas como musicais para se expressar, para revelar as “intimidades” a que ambos se referem; por outro, mantém uma relação afetiva com a imagem e uma relação sentimental com a música, na qual podemos deduzir desde já que ambas usufruem da respetiva relação com a memória.

Acompanhando a afirmação de Pickering e Keightley, é importante sublinhar um aspeto que se relaciona com esta reflexão, mais precisamente com a memória no objeto fotográfico, presente na obra *Contemporary Art and Memory – Images of Recollection and Remembrance* de Joan Gibbons⁷² (2007), na qual a autora refere o seguinte: “(...) objetos indexicais como roupas ou fotografias representam o que Boltanski chama de “pequena memória”, o tipo de objeto que distingue a vida das pessoas umas das outras e guarda a memória, mas que se perde com cada morte individual.”⁷³ Os objetos e as imagens fotográficas fazem parte da nossa memória na medida em que são objetos que transmitem lembranças e memórias não de uma forma concreta, mas subjetiva.

O aspeto da memória agora em análise remete também para o tema do arquivo e da fotografia. Começa por referir Gibbons, “arquivos tornam a necessidade das

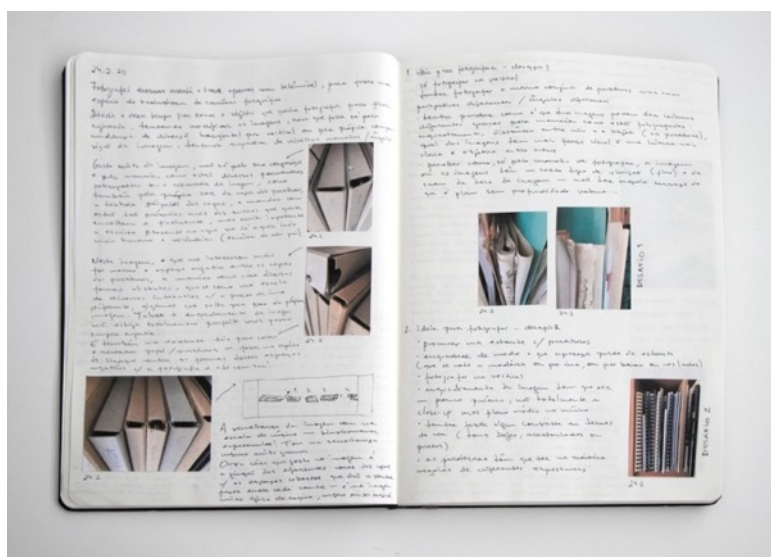
⁷⁰ No original: “memory is perpetually taking snapshots of each and every experience that we encounter, there always emerges a core of slides to which we return repeatedly... a bunch of slightly obscured or distorted images’ which ‘comes to form the central concerns of our personality’ and exert a powerful force in ‘organizing who we are.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p42

⁷¹ No original: “to our own by using photographic and musical resources to articulate these intimacies, from the affective meaning invested in a framed picture of a loved one on our mantelpiece to the sentimental value attached to a piece of music which provided the soundtrack to a cherished moment that was shared with someone we love.” Ibidem., p112-113

⁷² 1929-

⁷³ No original: “(...) indexical objects such as clothing and photographs represent what Boltanski terms ‘small memory’, the sort of object which distinguishes people’s lives from each other’s and harbours memory, but which is lost with each individual death.” Gibbons, Joan, (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance*, p78

habilidades da memória associadas à “memória artificial” amplamente redundante e afetam ainda mais as atitudes das pessoas em relação à memória.”⁷⁴, e, na verdade, o arquivo, neste caso o arquivo musical, tem uma importância não só na forma como se associa à imagem fotográfica, como também acaba por ser um arquivo de memória “artificial”, uma memória associada ao armazenamento de objetos no nosso cérebro. Sobre este aspeto, Gibbons esclarece o seguinte: “Assim como os objetos são parte de uma estrutura de troca e interação social, também o são as memórias que neles estão embutidas.”⁷⁵ Desse modo, as memórias inseridas no objeto, neste caso no objeto fotografado, acabam por fazer parte de uma mesma estrutura que combina o aspeto visual e estético com o aspeto abstrato da representação da memória na imagem.



Fotografia 3: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Gibbons esclarece que as memórias “estão literalmente conectadas à realidade da pessoa”, e, de facto, elas estão diretamente ligadas não só à imagem fotográfica e à essência das imagens musicais que são criadas no trabalho do diário como também à nossa realidade, ao que nos rodeia, ao nosso ambiente familiar: as memórias são “uma chave para o nosso entendimento emocional de nós mesmos e do mundo”, tal como

⁷⁴ No original: “archives make the need for the memory skills associated with ‘the artificial memory’ largely redundant and have further affected people’s attitudes towards memory.” Gibbons, Joan, (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance*, p4

⁷⁵ No original: “Just as objects are part of a framework of social exchange and interaction, so are the memories that are embedded in them.” Ibidem., p144

refere Gibbons.⁷⁶ De igual modo, quando se refere à conexão da imagem fotográfica com o objeto e a memória, Gibbons argumenta o seguinte: “característica importante da fotografia, que é o facto de estar numa conexão dinâmica tanto com o objeto individual, por um lado, e com os sentidos da memória da pessoa para quem a mesma serve de signo, por outro.”⁷⁷ De facto, a imagem fotográfica está interligada com o objeto mas também com a memória, ao tirar partido de ambos não só na sua construção, como também na desconstrução do seu pensamento.

Depois de desenvolver o aspeto da memória descrito por Gibbons, é pertinente a forma como a autora acaba por caracterizar a memória como um meio que fornece material essencial para nos socializarmos. Gibbons esclarece: “a memória é necessária a todas as formas de conhecimento e função mental vital para as nossas negociações habituais do mundo, bem como as negociações das arenas sociais ou políticas mais amplas que habitamos.”⁷⁸ Ou seja, importa regressar à ideia explorada no início desta discussão, de que a memória corresponde não só a um elemento importante da imagem fotográfica, como também a um elemento essencial para a compreensão do nosso universo, de um conjunto de aspetos relacionados com as nossas vivências. Esta ideia conduz-nos ao argumento de Gibbons quando refere o seguinte:

“a memória é muitas vezes uma atividade social ou mesmo um meio de socialização, (no qual) a pesquisa histórica ou recordação podem, por sua vez, ser vistas como fornecendo material essencial não apenas a partir da qual a memória pode ser figurada de forma mais elaborada, mas sobre a qual a compreensão e as relações humanas são modeladas ou formadas.”⁷⁹ (Gibbons, 2007: p55)

⁷⁶ No original: “memories are quite literally connected to the reality of the person” “a key to our emotional understanding of ourselves and the world.” Gibbons, Joan, (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance*, p59,4

⁷⁷ No original: “important characteristic of the photograph, which is that it is in dynamical connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses of memory of the person for whom it serves as a sign, on the other” Ibidem., p34

⁷⁸ No original: “memory is necessary to all forms of knowledge and a vital mental function for our habitual negotiations of the world, as well as negotiations of the larger societal or political arenas that we inhabit.” Ibidem., p139

⁷⁹ No original: “memory is often a social activity or even a means of socialization, historical research or recall can in turn be seen as providing essential material not only through which memory can be figured more elaborately but upon which human understanding and relationships are modelled or formed.”

A memória é um dos aspetos, senão o aspeto mais importante no que diz respeito à imagem fotográfica, à imagem musical presente no trabalho do diário, porque é o centro de um conjunto de ramificações, ligações, interligações entre a imagem e o universo da música: é o que faz com que a ligação entre ambas as formas de arte seja possível e manifestada da forma mais clara e coerente possível. Podemos relacionar o pensamento de Gibbons com o pensamento de José Van Djick⁸⁰, mais precisamente no capítulo *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life* (2008), presente na obra *Mind the screen - Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, na qual, da mesma maneira que Gibbons explora a ideia da relação da memória com a imagem, neste caso, Djick explora aspetos da memória relacionados não só com a imagem fotográfica mas também com a música.

Djick sugere que “um aspeto complexo da lembrança é que as perceções mentais – ideias, impressões, intuições, sentimentos – manifestam-se através de modos sensoriais específicos: sons, imagens, cheiros.”⁸¹ Se tivermos isso em consideração, podemos deduzir que, de facto, certos aspetos da memória são transmitidos a partir das sensações presentes numa imagem fotográfica: ou seja, uma ideia musical, uma sensação de ritmo, ou um outro aspeto musical é manifestada a partir da memória sonora e também da imagem fotográfica. A autora refere também o seguinte: “A *media*⁸² que inventámos e cultivámos até à maturidade ao longo dos anos incorpora uma tendência semelhante de capturar ideias ou experiências em inscrições sensoriais, como palavras, faladas ou escritas, imagens estáticas ou em movimento, sons gravados ou música.”⁸³

Contudo, o “capturar” de ideias tanto na imagem fotográfica como na música acaba por ser idêntico, ou seja, ambas fazem uso do aspeto sensorial, como refere o autor, mas também da memória, porque a ideia nasce de um aspeto particular, de algo que já existe ou existiu, de um momento do passado, de uma sensação: tal como refere

⁸⁰ 1960-

⁸¹ No original: “An intricate aspect of remembering is that mental perceptions – ideas, impressions, insights, feelings – manifest themselves through specific sensory modes: sounds, images, smells.” Djick, José Van, (2008). *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, p75

⁸² A *media* refere-se, neste sentido do termo, a um conjunto de informações e acontecimentos sobre os aspetos da vida diária e do universo a que pertencemos. Neste caso, refere-se às imagens que captamos e que moldam a nossa percepção de pessoas, lugares, influenciando as nossas atitudes em relação aos objetos que nos rodeiam.

⁸³ No original: “The *media* we have invented and nursed to maturity over the years incorporate a similar tendency to capture ideas or experiences in sensory inscriptions, such as spoken or written words, still or moving images, recorded sounds or music.” Ibidem., p75

Djick, “uma memória raramente abrange todos os sentidos, porque temos a tendência de lembrar ao selecionar sentidos particulares.”⁸⁴



Fotografia 4: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

Em todo o caso, interessa aqui dar ênfase ao facto da ideia, fotográfica, musical ou qualquer outro tipo, “nascer” de um aspeto particular da memória, porque, de certa forma, tanto na fotografia como na música, trabalha-se a partir de uma única ideia, fonte de recordação que depois pode “florescer” de diversas maneiras e originar as mais variadas formas de arte. Com base neste raciocínio, faz todo o sentido mencionar a seguinte citação de Djick: “Em vez de gravações exaustivas, nós selecionamos geralmente uma estrutura evocativa específica dentro da qual armazenamos um aspeto particular da memória – uma fotografia para armazenar aspetos visuais, ou uma entrada de diário para reter detalhes interpretativos e uma reflexão subjetiva, um vídeo para capturar o movimento dos primeiros passos do bebé”.⁸⁵

Nesse sentido, a seleção de um certo aspeto da memória acaba por começar inconscientemente, sem nos apercebemos disso, e, de certa forma, acontece o mesmo com a imagem fotográfica: tudo o que fotografamos é já o “produto” de uma seleção

⁸⁴ No original: “one memory rarely encompasses all of the senses, because we tend to remember by selecting particular ones.” Djick, José Van, (2018). *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, p75

⁸⁵ No original: “Rather than exhaustive recordings, we commonly select a specific evocative framework within which we store a particular aspect of memory – a still photograph to store visual aspects, or a diary entry to retain interpretative details and subjective reflection, a video to capture the movement of baby’s first steps.” Ibidem., p75-76

mental feita a partir de um *background* de memórias, de combinações de referências visuais, de um conjunto de elementos artísticos. Então, convém explorar de que modo um aspeto da memória poderá estar presente na imagem fotográfica, mesmo que subjetiva e não fisicamente: criar uma ponte entre esse mesmo aspeto com a memória e a imagem fotográfica.

Interessa, neste momento, referir novamente o aspeto da *media* enunciado por Djick, e explorar de que forma a *media* tem impacto na memória e na imagem fotográfica. Começemos por mencionar os aspetos sensoriais da memória, relacionando aqui com a *media*: “(...) mesmo que as tecnologias dos *media* privilegiem um sentido particular (a fotografia prefere a visão, os gravadores o som), isso não significa que haja uma relação um-para-um entre os aspetos sensoriais da memória e o instrumento de gravação preferido.”⁸⁶ Djick argumenta que a fotografia e a música, sendo tecnologias dos *media*, beneficiam de dois sentidos, o da visão e o da audição, para conseguirem exprimir memórias. Nesse sentido, podemos concordar com Djick quando refere que, mesmo usufruindo desses sentidos, não significa que haja uma relação entre os “aspetos sensoriais da memória” e esses “instrumentos”. Noutras palavras, a memória não é mediada pelos *media*, mas ambos constituem as nossas “experiências diárias” – “a *media* e a memória (...) transformam-se mutuamente”.⁸⁷ A autora salienta ainda um outro aspeto importante, que passo a citar: “Memórias, como o eu e o mundo, estão sempre em transição, e é por isso que os *media* são transitórios mesmo que sejam estáticos.”⁸⁸ Ao nos referirmos às memórias, temos que nos lembrar que são sempre algo transitório, provisório e em constante mudança, e nunca algo firme ou estabelecido.

Remetendo novamente para a questão da memória fotográfica, gostaria ainda de salientar o seguinte fator referido por Djick: “a fotografia tem vários níveis simbólicos, que desencadeiam uma série de memórias de um passado coletivo que conduz até este momento único.”⁸⁹ É certo que a imagem fotográfica tem um conjunto de significados, mais até do que níveis simbólicos, mas, a meu ver, não originam memórias: é a partir das memórias do passado que a fotografia possui símbolos, “níveis simbólicos”, tal

⁸⁶ No original: “(...) even if media technologies privilege a particular sense (photography prefers sight, tape recorders sound) that does not mean there is a one-to-one relationship between the sensorial aspects of memory and the preferred recording instrument.” Djick, José Van, *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, p76

⁸⁷ No original: “our everyday experiences” “media and memory (...) transform each other.” Ibidem.

⁸⁸ No original: “Memories, like the self and the world, are always in transition, and that is why media are transitory even if they are static.” Ibidem., p79

⁸⁹ No original: “The photo has many symbolic levels, which trigger a number of memories of a collective past that leads up to this single moment.” Ibidem., p79

como refere o autor, que fazem a ponte entre a memória e o elemento visual da imagem. A imagem, ao ter em si incumbida um conjunto de aspetos que remetem para memórias, para o passado, desencadeia o fator da lembrança, do “relembrar” algo, fazendo uso do aspeto físico e das memórias mentais, que se sentem e se fazem mostrar na imagem.

Em síntese, podemos afirmar então que as imagens fotográficas não substituem nem distorcem as memórias. Tal como refere Djick, “Nós somos quem somos porque construímos as nossas experiências e as nossas memórias.”⁹⁰ Portanto, as memórias “habitam” na imagem, por um lado, de uma maneira sempre intangível, subjetiva e imaterial, e por outro, de uma maneira bem visível, clara e objetiva, a partir das diferentes formas e linhas dos diferentes objetos fotografados. A autora menciona algo idêntico ao que tento explorar com esta reflexão sobre a memória e a imagem fotográfica: “Não tiramos fotografias para nos ajudar a lembrar o nosso passado; nós tiramos e usamos as fotografias para construir um passado.”⁹¹ É idêntico ao trabalho do diário: é uma tentativa de uma construção de memórias, de um passado, a partir das imagens e dos diversos elementos que o compõe. Em relação às “conexões” nas imagens, Victor Burgin na sua obra *Thinking Photography* (1982) defende o seguinte:

“Nós podemos encontrar-nos a fazer conexões entre coisas, com base nas imagens, que nos apanham desprevenidos; podemos não estar conscientes de nenhum processo intencional pelo qual uma imagem leva a outra, a conexão parece ser feita gratuita e instantaneamente.”⁹² (Burgin, 1982: p195)

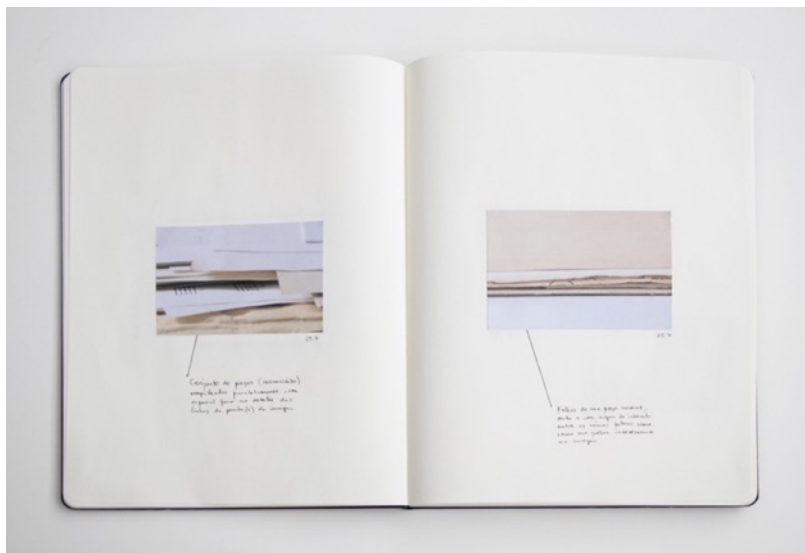
As ligações entre a imagem fotográfica e as diversas memórias, tais como as do universo musical, podem acontecer inconscientemente, quase como o “conectar” de uma imagem com a outra não só pelas suas características ou até semelhanças, mas também pelo contexto, pelo que cada uma representa, a sua leitura visual, sem ser necessário ter uma razão específica para as juntar. Mantendo presente esta ideia, o trabalho do diário insere-se nesta espécie de construção de conexões que acontece entre

⁹⁰ No original: “We are who we are because we have constructed our experiences and our memories through and in media.” Djick, José Van, (2018). *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, p79

⁹¹ No original: “We do not take photographs to help us remember (...) our past; we take and use pictures to construct a past.” Ibidem.

⁹² No original: “We may find ourselves making connections between things, on the basis of images, which take us unawares; we may not be conscious of any wilful process by which one image led to another, the connection seems to be made gratuitously and instantaneously.”

a imagem e o aspeto da memória na medida em que faz uso desse conjunto de ligações de modo a transpor, no formato da escrita, para as páginas do diário, todo um pensamento, um conjunto de ideias e reflexões sobre a imagem e os seus elementos.



Fotografia 5: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

Convém referir um termo importante que podemos relacionar com a presença da memória nas imagens, o de memória involuntária, na qual a fotografia se revela como metáfora, termo elucidado por Walter Benjamin⁹³ na sua obra *Sur Proust* (2010): “a maior parte das recordações que procuramos, aparecem-nos sob a forma de imagens visuais. E mesmo as formações livremente suscitadas pela memória involuntária são, na sua grande parte, imagens visuais isoladas, que se apresentam de modo enigmático.”⁹⁴ Todo um conjunto de recordações e lembranças, aquilo que chamamos de memória, revelam-se numa imagem visual, de uma forma metafórica, entre uma “imagem visual isolada” de uma memória e aquilo que Benjamin chama de “memória involuntária”. Walter Benjamin esclarece-nos ainda um aspeto relacionado com a memória involuntária, que pode ou não estar relacionado com a imagem, refere o seguinte:

“Para compreender as oscilações internas desta forma de rememoração, temos que nos fazer transportar para uma camada particular e profunda

⁹³ 1892-1940

⁹⁴ No original: “most of the memories we seek, appear to us in the form of visual images. And even the formations brought about by involuntary memory are, for the most part, equipped visual images, which are presented in an enigmatic way.” Benjamin, Walter, (2010). *Sur Proust*, p41-42

dessa memória involuntária, na qual os diferentes momentos da recordação não aparecem isolados, como tantas imagens, mas antes sem imagem, informes, vagos e pesados, da mesma maneira que o peso da rede anuncia ao pescador a sua pesca.”⁹⁵ (Benjamin, 2010: p42)

Existem diversas semelhanças entre a memória e a imagem visual. Em primeiro lugar, a camada particular e profunda da memória involuntária, que acaba por ser uma experiência de reversão do tempo, a que o autor se refere, está presente na imagem, mas não de uma forma literal: neste caso, de uma forma oculta, despercebida, disfarçada pelos pormenores dos diversos elementos visuais e até abstratos presentes na imagem. Em segundo lugar, da mesma forma que o autor menciona as imagens visuais como “a maior parte das recordações que procuramos”, neste caso, as memórias do universo musical aparecem nas imagens fotográficas, sobre uma forma visual, abstrata – só aparecem a partir de formações, ligações que são formadas entre lembranças individuais e um conjunto de elementos, objetos musicais, que remetem a essas memórias.

É relevante a forma como se pode facilmente encontrar um vínculo entre o aspeto fotográfico – do arquivo e da memória, relacionando também com o aspeto da música – com a recombinação do passado no presente, que, para Proust, é como imaginar uma reconstituição de uma biblioteca de imagens dos diversos arquivos da memória. Esta posição pode remeter para o pensamento de Joan Gibbons na sua obra *Contemporary Art and Memory – Images of Recollection and Remembrance*” (2007), na qual a autora refere:

“(...) a arte da memória era essencialmente uma arte visual e assim permaneceu durante os séculos que se seguiram. (...) No entanto, enquanto a memória ainda é amplamente difundida nas artes visuais, a compreensão da memória como uma forma de arte altamente qualificada e essencial para a produção, retenção e transmissão do conhecimento não tem mais exatamente o mesmo valor.”⁹⁶ (Gibbons, 2007: p2)

⁹⁵ No original: “In order to understand the internal oscillations of this form of remembrance, we have to transport ourselves to a particular and deep layer of this involuntary memory, in which the different moments of remembrance do not appear isolated, like so many images, but without an image, reports, vague and heavy, in the same way that the weight of the net announces to the fisherman his fishing.”

⁹⁶ No original: “(...) the art of memory was essentially a visual art and remained so for centuries to follow. (...) However, while memory is still writ large in the visual arts, the understanding of memory as a

De facto, da mesma maneira que, tal como referem Burgin e Benjamin, o inconsciente da memória e a memória involuntária refletem aspetos na imagem fotográfica, neste caso, a partir do discurso de Gibbons, é feita uma contextualização da “arte da memória” e do seu contexto generalizado: o aspeto da memória é aqui referido como uma forma de arte num espectro amplo no meio das artes visuais, e não especificamente no meio fotográfico. Podemos associar o trabalho do diário com o seguinte aspeto da memória elucidado por Gibbons, quando o mesmo se refere não só à memória, como também à experiência no ato de fotografar:

“o exercício não é sistematizar ou objetivar a memória, como é o caso da antiga arte da memória, mas encontrar uma expressão física não só para o que ocorreu, mas também para o complexo de emoções que acompanhou a experiência. Objetos e espaços não são organizados programaticamente de uma forma que se assemelhe à mente consciente.”⁹⁷ (Gibbons, 2007: p17-18)

Associados a este aspeto da memória e da experiência, tanto o objeto fotográfico como o trabalho do diário beneficiam de algo idêntico: de modo a conseguir fazer trespassar diversas memórias e lembranças, encontra-se na imagem fotográfica a tal “expressão física”, o tal momento onde um “complexo de emoções” se sobrepõem, dando origem a algo com uma nova dimensão, um novo significado, e até, um novo objeto, não física, mas visualmente. Aliás, segundo Gibbons, as memórias estão presentes apenas na forma de traços – e não ícones, nem símbolos, mas índices (2007, p31). As memórias estão presentes nos objetos em forma de traços visuais e estéticos, mas também carregados de simbologia, ou seja, podemos “encontrar” diversas associações com o universo da música a partir não só do objeto e do arquivo fotografado, como também na forma próxima como é fotografado, realçando uma intimidade com as memórias. Essencialmente, podemos associar o aspeto da memória presente no objeto como uma “impressão da memória através da experiência numa categoria conhecida como memória episódica”, que se aplica à “memória

highly skilled art form that is essential to the production, retention and transmission of knowledge no longer carries quite the same value.”

⁹⁷ No original: “the exercise is not to systematize or to objectify memory, as is the case with the ancient art of memory, but to find a physical expression not only for that which has occurred but also for the complex of emotions that accompanied the experience. Objects and spaces are not organized programmatically in a way that resembles the conscious mind.”

autobiográfica”, e que, de certa forma, contrapõe com os “métodos de memorização cognitiva ou semântica”, tal como refere a autora.⁹⁸ Convém também salientar uma comparação que Gibbons faz:

“(…) a carga rítmica e emocional da música tem um domínio (...) persistente sobre a memória, o que, tal como na fotografia, se deve em grande parte à sua natureza indexical. A emoção gerada pela música é um traço direto de um movimento corporal num instrumento ou na voz, transmitida no ouvido e corpo do ouvinte.”⁹⁹ (Gibbons, 2007: p48)

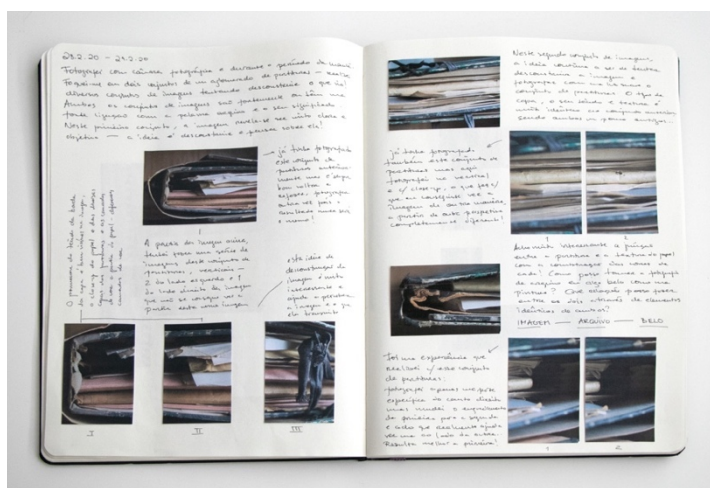
De facto, é curioso como a química entre a imagem fotográfica e a música acontece mediante a memória: o aspeto da memória age como um elo de ligação entre ambas as formas artísticas. Importa sublinhar novamente a obra *Photography, Music and Memory* de Michael Pickering e Emily Knightley (2015) referida no início desta discussão, na qual salientam o seguinte: “a fotografia e a música são as duas tecnologias mais significativas de lembrança na vida quotidiana e já o são há muito tempo.”¹⁰⁰ Ambas acabam por ser mecanismos que fazem transparecer, ainda que subjetivamente, vislumbres de lembranças, de memórias. A fotografia e a música estão intimamente ligadas: da mesma forma que a imagem fotográfica explora o fator da memória e das lembranças associadas a partir de uma prática social quotidiana, a música faz uso dessas “práticas complementares”, como referem Pickering e Knightley, para explorar os “valores (...) complementares”, os valores da memória fotográfica e auditiva. A fotografia no seu “modo doméstico”, e aqui referindo à fotografia num ambiente doméstico, usa as suas diversas formas visuais para manter uma ligação com o passado; o mesmo não acontece com a música, tal como mencionam os autores, quando se referem à música como um “facilitador da memória”.¹⁰¹

⁹⁸ No original: “imprinting of memory through experience fits into a category known as episodic memory” “autobiographic memory” “the methods of cognitive or semantic memorization” Gibbons, Joan, (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance*, p117

⁹⁹ No original: “(...) the rhythmic and emotional charge of music and lyrics has a particularly tenacious hold on memory, which, as with photography, is due in a large part to its indexical nature. The emotion generated by music is a direct trace of a bodily movement on an instrument or the voice, relayed to the ear and body of the listener.”

¹⁰⁰ No original: “Photography and music are the two most significant technologies of remembering in everyday life and have been for a considerable period of time.” Pickering, Michael, Knightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p1

¹⁰¹ No original: “complementary practices” “complementary (...) values” “home-mode” “facilitator of memory” Ibidem., p1,2

Fotografia 6: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Nesse sentido, não é errôneo especificar que as relações da imagem fotográfica com a memória e da música com a memória são diferentes, mas, de certa forma, acabam por se completar ao se unirem num só objeto, a “ausência presente”, a imagem musical. Pickering e Knightley salientam um outro aspeto pertinente para esta reflexão, quando se referem à “ausência presente”: “Imagens e sons gravados podem parecer tornar o presente ausente novamente, mas (...) o que eles carregam do passado é a sua não-hereditariedade, a sua ausência presente. (...) um sentimento de intensa reciprocidade entre telespetadores e ouvintes, imagens e sons.”¹⁰² É importante mencionar o seguinte:

“Tanto a fotografia como a música atuam não apenas como condutores da memória, mas também como formas de configurá-la, pois uma determinada imagem passa a ser a memória que temos de um acontecimento ou lugar, talvez adquirindo maior significado do que no momento em que a capta, ou uma certa música carrega associações tão ressonantes com um amigo com quem perdemos contacto ou um episódio perturbador no passado que eclipsam outras ocasiões em que a ouvimos. Como peças do passado, elas podem chamar fortes evocações ou desencadear reverberações poderosas.”¹⁰³ (Pickering, Knightley, 2015: p8)

¹⁰² No original: “Recorded images and recorded sounds can seem to make the absent present again, but at the same time what they carry from the past is their not-here-ness, their present absence. (...) a feeling of intense reciprocity between viewers and listeners, images and sound.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p49

¹⁰³ No original: “Both photography and recorded music act not only as conduits of memory but also as ways of configuring it, as a particular image comes to stand as the memory we have of an event or place,

A fotografia e a música agem não só como “condutores da memória”, mas também como formas de constituir uma memória. No caso da imagem, ela passa a ser a memória, ou seja, as memórias presentes na imagem ganham uma importância por vezes maior do que, tal como referem, “no momento em que a capta” (a imagem); no caso da música, a memória está presente como “associação” a um sentimento, a um acontecimento do passado, podendo tomar uma forma visual ou até auditiva. Diante esta posição, é importante focar na relação de ambas as formas de arte com o passado e no modo como a fotografia e a música usam o aspeto do quotidiano para manter uma ligação com a memória, como esclarecem os autores: “(...) ora a fotografia é o modo preferido de lembrar e ora a música gravada é o meio que prevalece, mas na vida quotidiana eles não operam dentro de esferas compartimentadas rigidamente – elas são usadas indistintamente e também convergem para ajudar a manter o passado em interceção fértil com o presente.”¹⁰⁴

O trabalho do diário faz uso da ligação da fotografia e da música com o quotidiano ao longo das páginas. Pickering e Kneightley referem também que “a montagem de imagens e sons fazem parte da lembrança quotidiana” e de facto, não só a montagem das imagens e dos sons como também a própria criação da imagem fotográfica, constituem ou são partes constituintes das memórias, das lembranças do quotidiano. O diário é o formato no qual essa ligação se torna mais evidente, ao conjugar todos esses aspetos num mesmo espaço de criação artística. A fotografia e a música operam como um veículo da memória em três diferentes etapas, como referem os autores:

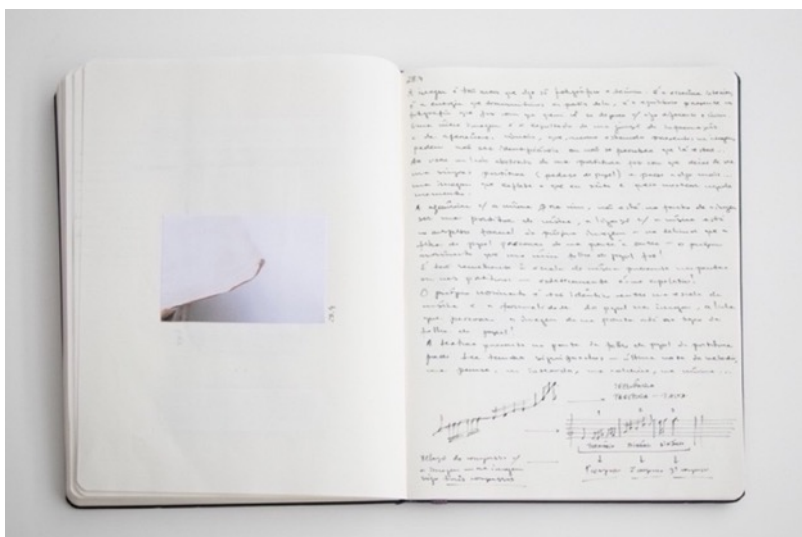
“Com a fotografia e a música gravada como meios de transporte da memória, (...) operando em três estágios amplos e sobrepostos. Envolvem o uso da fotografia e da música gravada como recursos culturais que facilitam a lembrança de uma forma ou de outra; integrá-los em narrativas de vida, a fim de ajudar a fazer pelo menos alguma aparência de significado, ordem e coerência em tudo o que acontece a

perhaps acquiring greater significance than the moment it captures, or a certain song carries such resonant associations with a friend we have lost touch with or an unsettling episode in the past that they eclipse other occasions on which we have listened to it. As pieces of the past, they can summon forth strong evocations or set off powerful reverberations.”

¹⁰⁴ No original: “(...) at times photography is a preferred mode of remembering and at others recorded music is the medium that prevails, but in everyday life they do not operate within rigidly compartmentalized spheres – they are used interchangeably and also converge in helping to keep the past in fertile interaction with the present.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p6

nós e àqueles que nos rodeiam, com a imaginação mnemónica sendo o mecanismo-chave para alcançar isso.”¹⁰⁵ (Pickering, Kneightley, 2015: p24)

Compreende-se, então, que a fotografia e a música têm três fases que se sobrepõem, fazendo uma ligação entre a memória, a lembrança, a narrativa e a imaginação. Por um lado, o facto de ambas serem “recursos culturais que facilitam a lembrança de uma forma ou de outra” faz com que tanto a música como a fotografia sejam meios artísticos essenciais para a memória, e aqui, referindo à memória no seu mais amplo significado. Por outro lado, a forma como ambas se integram na “narrativa de vida”, ou seja, na narrativa do nosso dia-a-dia, ajuda a ter uma “aparência de significado”, ajuda a que tudo o que nos rodeia ganhe uma “coerência” e “ordem”, através da nossa imaginação, que, por conseguinte, está associada às nossas memórias e lembranças de um passado, já distante mas muito presente na imagem. A fotografia e a música circulam num território íntimo e pessoal: ambas dão origem a uma narrativa visual, estética, musical e fotográfica.



Fotografia 7: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

¹⁰⁵ No original: “With photography and recorded music as conveyances of memory, (...) operating over three broad, overlapping stages. These involve drawing on photography and recorded music as cultural resources that facilitate remembering in one way or another; integrating them into life narratives in order to help make at least some semblance of meaning, order and coherence out of all that happens to us and those around us, with the mnemonic imagination being the key mechanism for achieving this.”

Por fim, e de forma a completar a reflexão que foi proposta em torno do universo da memória, é importante referir duas terminologias temporais nas imagens e nos sons: “O que unifica os usos de ambos os nossos recursos mnemónicos ao fornecer essas fontes de consolo, onde as imagens ou sons parecem substituir o que está ausente, é a negociação de proximidade e distância”.¹⁰⁶ O desejo em referir este aspeto nasce não só do reconhecimento de uma linha transversal entre o aspeto do “recurso mnemónico” com o trabalho do diário e a imagem fotográfica, como também da intenção de fazer uma comparação entre o aspeto da “proximidade e distância” e a imagem musical.

Existe uma semelhança visível entre o que os autores chamam de recurso mnemónico com as imagens e o diário fotográfico: “a proximidade e a distância” está muito presente no trabalho do diário, não só na proximidade com o universo da música, como também na distância não física do objeto, mas sim na distância com o significado original do objeto, com a sua função original, distorcida na imagem fotográfica.



Fotografia 8: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

¹⁰⁶ No original: “What unifies the uses of both our mnemonic resources in providing these sources of consolation, where the images or sounds seem to stand in for what is absent, is the negotiation of proximity and distance.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p136

Com o intuito de compreender a questão do arquivo e a sua relação com a memória, recorreu-se à obra, de 1995, *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, de Jacques Derrida, obra importante na reflexão deste tema, na qual o autor, de um modo geral, salienta o discurso freudiano como o mais significativo na desconstrução da leitura clássica do arquivo. Derrida esclarece o seguinte: “(...) o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. (...) o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.”¹⁰⁷

Dessa forma, o arquivo não é memória, mas a imagem fotográfica, tendo nela presente um arquivo físico, musical, com memórias embutidas no objeto físico, nas páginas desse arquivo, faz com que, de uma maneira subjetiva, a memória, ou até vislumbres de uma memória visual, estando inserida na imagem fotográfica esteja presente também no arquivo fotografado na imagem. Derrida, contrariando a ideia do passado presente no arquivo, afirma:

“a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã.” (Derrida, 1995: p50)

Derrida sublinha mais uma vez a ideia de que o passado não se associa ao arquivo, algo que podemos associar ao trabalho fotográfico: a imagem utiliza um arquivo musical construído num passado, repleto de memórias e lembranças, para formar ou criar uma imagem. Dessa forma, podemos referir um outro elemento relativamente ao passado, salientado por Derrida:

“(...) a relativa exterioridade em relação ao objeto, particularmente em relação a um arquivo tido como já dado, passado, ou, em todo o caso, somente incompleto, determinável e, portanto, terminável num futuro ele próprio determinável como presente futuro”. (Derrida, 1995: p68-69)

¹⁰⁷ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p22

Pode, então, existir uma ligação entre o objeto de um presente e o arquivo de um passado: o arquivo, neste caso, o arquivo musical é a substância, a essência do objeto presente na imagem e por esse motivo acaba por estar diretamente ligada a um passado presente no objeto que trespassa para a imagem fotográfica. Segundo Derrida, existe um outro aspeto que vai ao encontro da relação que tentamos estabelecer entre a memória, a imagem fotográfica e o arquivo: “(...) o inconsciente pode ter preservado a memória e o arquivo.”¹⁰⁸ O inconsciente a que se refere Derrida pode estar, de certa forma, relacionado com o inconsciente na captura da imagem, ou seja, com o momento inconsciente no qual a memória e o arquivo se unem num só e originam a imagem fotográfica.

O autor chega a questionar o arquivo e o seu respetivo arquivamento, que, ainda que indiretamente, pode estar vinculado com a relação entre o arquivo musical e o trabalho fotográfico do diário. Derrida questiona: “(...) uma experiência, uma existência em geral pode receber e registar, arquivar um tal evento apenas na medida em que a estrutura desta existência e de sua temporalização torna este arquivamento possível? Em outras palavras, é necessário um primeiro arquivo para pensar a arquivabilidade originária? Ou o contrário?”¹⁰⁹ Por um lado, podemos concordar com o autor, quando refere que a “experiência” pode “arquivar” um determinado momento, tendo em conta a sua “estrutura” e a sua “temporalização”.

A experiência da lembrança está presente na imagem a partir do mesmo tipo de “temporalização” a que o autor se refere, sendo que, a diferença preside no aspeto temporal que está inserido na imagem a partir do objeto fotografado, a partitura. Por outro lado, parece evidente que é necessário um “primeiro arquivo” para pensar ou repensar a “arquivabilidade originária”. No caso do trabalho do diário, o arquivo musical acaba por ser um objeto de estudo presente na imagem fotográfica que origina um segundo arquivo, fotográfico.

Efetivamente, e de modo a criar uma ligação entre a definição de arquivo e o passado, interessa mencionar a obra de Margarida Medeiros, *Fotogramas – ensaios sobre fotografia* (2016). Seguindo o modelo da autora, compreende-se que o seu discurso vai ao encontro da relação entre o arquivo e o passado referida anteriormente por Derrida:

¹⁰⁸ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p86

¹⁰⁹ Ibidem., p102

“A revisitação dos arquivos parece estar na base da construção da identidade contemporânea, para a qual a possibilidade de ligação a um passado, a um entrelaçar de memórias, parece ser cada vez mais importante. Dentro dessa pesquisa arquivística, apesar das imagens não constituírem os únicos objetos procurados, (...) a própria noção de arquivo, enquanto objeto do passado, que se tornou central, elas constituem o mais importante em termos de reflexão identitária e cultural.” (Medeiros, 2016: p12)

Dito de outro modo, podemos delinear uma relação entre as palavras da autora e a imagem e o arquivo musical: o revisitar do arquivo musical acaba por ser um “objeto do passado” e pode estar interligado com a identidade “contemporânea”, mas também com uma ligação direta a um “entrelaçar” de memórias que habitam nesse mesmo passado. A fotografia como um “espelho com memória” está diretamente relacionada com o trabalho do diário e, conseqüentemente, com o arquivo. Desse modo, Maria Augusta Babo, “joga” com essa relação entre “o espelho da memória” e a fotografia, no capítulo “Do Espelho à Fotografia”, na obra de Medeiros:

“Na verdade, a memória é inscrição e não reflexão, diferindo assim no dispositivo que o configura. Ela está subjugada à retenção e não à reflexão (...) A fotografia serve aqui de exemplo na medida em que através dela poderemos retirar ainda conclusões, relativamente ao espelho como configurador de subjetividade. (...) a fotografia, definida como “espelho com memória”, não só leva aos limites a própria fundamentação na reflexividade como (...) enceta uma outra configuração que poderíamos definir como objetualizante do corpo próprio e, com ele, do próprio sujeito.” (Medeiros, 2016: p56)

A memória define-se como um registo: preserva o passado a partir de fragmentos do presente. No universo fotográfico, a memória age, tal como refere a autora, como um “configurador da subjetividade”: a imagem, e, neste caso, a imagem musical, faz uso da subjetividade como um meio, como um vínculo para mostrar a relação subjetiva entre as diversas memórias (musicais, visuais, entre outras) e a imagem fotográfica. E sobre a subjetividade que se associa à prática fotográfica e à memória, Siegfried Kracauer,

ainda na obra de Medeiros, no capítulo *A Fotografia*, sumariza na seguinte frase: “A memória não abrange nem a totalidade da aparição espacial nem a totalidade do decurso temporal de um facto. Em comparação com a fotografia, os seus registos são lacunares.”¹¹⁰ Podemos concordar com Kracauer quando refere a memória como algo que não possui uma linha temporal, porque a memória “não se regula pelas datas, salta por cima dos anos ou dilata as distâncias temporais. Para o fotógrafo, a seleção dos traços que ela reúne deve parecer aleatória”¹¹¹.

É certo que o aspeto da memória pode estar presente na imagem fotográfica de diversas maneiras, mas o que interessa perceber é se podemos captar uma imagem a partir de uma memória ou se podemos ter um registo fotográfico com fragmentos de memórias. O argumento de Kracauer explora a ideia de fragmentos de memória e acaba por ir ao encontro do conceito de “veículos de memória” explorado por Pickering e Kneightley: Afirma o seguinte:

“A fotografia capta aquilo que é dado como um *continuum* espacial (ou temporal), as imagens da memória conservam-no consoante o seu sentido. (...) as imagens da memória, relativamente à reprodução fotográfica, são distorcidas. Da perspetiva da fotografia, aquelas são como fragmentos da perspetiva das imagens da memória, a fotografia aparece como uma mistura composta parcialmente por resíduos.” (Medeiros, 2006: p206)

Podemos encontrar semelhanças entre o conceito de “imagens da memória” que o autor propõe com a imagem musical. Da mesma maneira que o autor argumenta as imagens como “fragmentos da perspetiva das imagens da memória”, no caso da imagem fotográfica ela torna-se numa reprodução fotográfica desses fragmentos das imagens da memória, de uma mistura de vislumbres de memórias. De forma a unir o elemento da memória, do passado, da imagem, da música, é essencial referir o seguinte argumento do autor: “A derradeira imagem de um ser humano é a sua própria história”.¹¹² A imagem é a história de cada um de nós, é a memória, é uma representação da nossa realidade, da nossa natureza enquanto seres humanos.

¹¹⁰ Medeiros, Margarida, (2016). *Fotogramas – ensaios sobre fotografia*, p206

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem., p207

1.3 A imagem fotográfica e a família

Após propor diversas maneiras de associar o aspeto da memória com as imagens e de refletir sobre o impacto das memórias e lembranças nas fotografias, analisa-se nesta fase da reflexão, a ligação entre a família e a imagem e o impacto que essa ligação tem no trabalho do diário. A imagem mostra um universo, uma intimidade de um espaço familiar ao mesmo tempo que faz uso de elementos físicos, mas também de elementos abstratos que remetem para o universo da música, para, de certa forma, mostrar a ligação com a família na imagem.

Como ponto prévio, importa analisar o seguinte aspeto presente na obra de José Van Djick, *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life* (2008), na qual o autor afirma: “(...) as pessoas implantam tecnologias da *media* para criar um repositório de reflexões autobiográficas de si, da família e talvez de círculos maiores além da esfera privada imediata.”¹¹³ Neste caso, podemos associar o repositório referido pelo autor com o objeto físico do diário, o livro, da seguinte forma: o diário é um espaço no qual habitam diversas imagens de um determinado espaço, de uma “esfera privada”. Ao terem nelas presente não só objetos, como também elementos visuais e estéticos, que remetem para o universo da música, as imagens acabam por criar uma ponte entre a imagem fotográfica, algo que é estático, com a música, com algo musical, que tem implícito ritmo, movimento, cadência, entre outros. O objeto – o livro do trabalho do diário – acaba por ser, neste caso e concordando com a autora, um espaço, um “repositório” de reflexões imagéticas, visuais, autobiográficas, da família, de uma “esfera privada” num único espaço de convívio, as páginas do livro.

O aspeto da família parece estar aqui associado não só à imagem fotográfica e à imagem musical, mas também a um conjunto de aspetos relacionados com o quotidiano retratado nas diversas imagens dispostas ao longo das páginas do trabalho autoral do diário: a imagem fotográfica explora ligações, visíveis e invisíveis, com a família, ao recriar vislumbres de memórias, de lembranças visuais e auditivas, a partir dos vários objetos, presentes nas imagens. Este aspeto particular vai ao encontro do pensamento de Susan Sontag, na sua obra “Ensaio sobre fotografia” (1986), quando a autora refere o seguinte:

¹¹³ No original: “(...) people deploy media technologies to create a repository of autobiographical reflections of self, of family, and perhaps of larger circles beyond the immediate private sphere.” Djick, José Van, (2008). *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, p77

“As fotografias não se limitam a redefinir os componentes da experiência quotidiana (pessoas, coisas, acontecimentos, tudo o que percebemos) e a acrescentar-lhe um largo conjunto de coisas que nunca chegamos a ver. É a própria realidade que é redefinida.” (Sontag, 1986: p152)

Consequentemente, constroem-se hipóteses da relação das imagens fotográficas com o aspeto da intimidade familiar, de que modo as imagens mostram essa ligação sem revelarem demasiado, evidenciando apenas um conjunto de situações presentes numa rotina diária e momentos íntimos, vinculados com o elemento do texto, da escrita, criando uma linha condutora entre as imagens e tudo o resto que compõe o livro. O diário é um espelho de uma realidade pessoal: é um caderno no qual se registam diversos momentos, em formato de fotografias, mas é também um espaço no qual se registam observações, ideias, pensamentos íntimos, que se encaixam com as imagens nele presentes. O trabalho do diário contém uma narrativa de diversas experiências visuais, construída a partir das conexões feitas entre o universo da fotografia e o universo da música.



Fotografia 9: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

No campo da “fotografia doméstica” e da ligação da fotografia com a família, faz todo o sentido mencionar a obra de Michael Pickering e Emily Kneightley, *Photography, Music and Memory* (2015), na qual especificam esta tipologia de fotografia como sendo algo que “(...) mudou ao longo do século XX, da fotografia de

estúdio para fotografias captadas em particular, nas quais os retratos colocados formalmente diminuíram e os instantâneos com ênfase no imediatismo e espontaneidade aumentaram”.¹¹⁴ A ideia da fotografia familiar num formato e registo mais informal não é algo recente – é uma repercussão da evolução que se sentiu nesta época, o salto para o instantâneo.

Podemos associar esta expressão de “fotografia doméstica” com imagens fotográficas no trabalho do diário: as imagens acabam por ter embutidas na sua leitura visual o lado doméstico, interior, pessoal e íntimo, semelhante ao que se podia já observar nessa época. A diferença é que a imagem une o aspeto do “instantâneo”, do “doméstico” da fotografia, com o universo da música, da ligação familiar que existe com a música. Isto é, a imagem, captada instantaneamente, quase como um congelar de vários momentos, ao longo das páginas do diário, associa uma visão pessoal num ambiente intimista, num ambiente doméstico com uma narrativa visual que remete para a música.

No fundo, quando se menciona a “fotografia doméstica”, está-se a referir a “situações ou ocasiões específicas”, especificamente a “fotografias instantâneas de férias e famílias jovens, e principalmente de crianças”, que “eram escolhidos como o tema fotográfico predominante de pessoas nos seus momentos de lazer, reunindo e unindo-se numa harmonia imaculada”¹¹⁵, tal como salientam Pickering e Keightley. No caso das imagens no trabalho do diário, podemos associar a “fotografia doméstica” às imagens que têm como objeto de captura momentos de uma rotina diária no seio familiar, de uma observação próxima e íntima com objetos familiares, ambientes do quotidiano e com a captura de um conjunto de diversos cenários privados. A ideia de fotografia instantânea, tal como foi referida anteriormente pelos autores, integra-se no conjunto de características das imagens do diário e ganha uma nova amplitude ao associar-se com a vertente musical.

Podemos conectar a “fotografia doméstica” com um aspeto elucidado por Derrida na sua obra *Mal de Arquivo – Uma impressão Freudiana*: a “domiciliação” do arquivo, ou seja, na “obtenção consensual de domicílio”. A “fotografia doméstica” acaba por ter

¹¹⁴ No original: “(...) shifted over the course of the twentieth century from studio photography to privately taken photos in which formally posed portraits have decreased and snapshots with an emphasis on immediacy and spontaneity have increased.” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p3

¹¹⁵ No original: “snapshots of holidays and young families, and particularly children” “were chosen as the predominant photographic topic of people in their leisure time, coming together and uniting in unblemished harmony.” Ibidem.

uma ligação com a “domiciliação” a que Derrida se refere: tendo como exemplo o trabalho do diário, o seu núcleo, as imagens – o arquivo musical –, remete para um lugar, um tempo passado, um ambiente particular e doméstico. O diário acaba por ser uma “domiciliação” do arquivo em questão, na qual a fotografia presente nas suas páginas é, ou acaba por se tornar, não só doméstica, como também familiar e próxima.

Derrida, a dado momento, afirma que a “domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível.”¹¹⁶ O uso desta frase tem o intuito de reafirmar o sentido da “domiciliação” do arquivo e a relação, ainda que, supostamente indireta, entre o visível e o invisível a que o autor se refere, associada, de certa forma, com as imagens não só do arquivo como também do aspeto familiar e dos diversos objetos fotografados que remetem para um passado e uma relação com a família.



Fotografia 10: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Se considerarmos o trabalho do diário como uma “domiciliação” do arquivo, então facilmente se pode reconhecer que pode existir uma relação entre o “visível e o invisível”. No diário, esta relação torna-se evidente a partir das imagens e da relação que mantêm com o elo próximo e familiar. Derrida chega a referir, mais adiante na obra, o aspeto do “doméstico”, num contexto diferente do fotográfico:

¹¹⁶ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p13

“E com este exterior doméstico, isto é, com a hipótese de um suporte, de uma superfície ou de um espaço interno, sem os quais não há em consignação, registo ou impressão nem repressão, censura ou recalque, (...) a ideia de um arquivo (...) distinto da memória espontânea (...)”
(Derrida, 1995: p31)

O elemento doméstico a que se refere aqui vai de encontro ao “exterior doméstico” a que se refere Derrida, sendo que o suporte acaba por ser a imagem fotográfica e o espaço familiar e interno, o seu contexto. No que diz respeito ao arquivo e à “memória espontânea”, tal como é referido pelo autor, ambas as terminologias, no caso da imagem musical, vinculam-se num só objeto, como por exemplo, a partitura musical: objeto que remete para um seio familiar, um espaço de convívio, um ambiente familiar, um conjunto de lembranças, uma ligação com a música.

Capítulo II

2.1 O arquivo

Após refletir sobre o trabalho do diário, importa perceber, de uma forma mais geral, as suas características e o que implica um arquivo, mais precisamente as repercussões do arquivo utilizado para o trabalho do diário: o arquivo de um artista, de um músico, um arquivo musical. Importa perceber, de certa maneira, o impacto que o arquivo tem no trabalho fotográfico do diário e de que forma essa terminologia, está presente, direta ou indiretamente, na imagem fotográfica e em tudo que envolve a criação da mesma.

O arquivo, neste caso, o arquivo utilizado como objeto fotográfico do trabalho do diário, tem diversas funções – não só fotográficas, como também visuais, estéticas, ideológicas, entre outras – que carregam um conjunto de significados e leituras diversas. Interessa aqui analisar brevemente o tema do arquivo, em função destes mesmos aspetos, a partir da perspetiva de Margrit Prussat, pois foi possível constatar semelhanças entre a reflexão em torno do tema do arquivo proposta por Prussat e o significado do arquivo, num contexto generalizado, presente no projeto fotográfico inserido no trabalho do diário.

No seu artigo *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities* (2018), Prussat salienta um aspeto importante no que diz respeito à descrição da fonte num arquivo, imaginemos que neste caso é uma fotografia, e à sua veracidade. Prussat afirma o seguinte: “É a tarefa do arquivo encontrar formas de descrição que não sejam enganosas, mas que ofereçam as fontes o mais abertamente possível. Um *status* incerto, errado ou não declarado de uma descrição pode causar mais danos do que um ausente.”¹¹⁷

A principal tarefa do arquivo é permanecer o mais verdadeiro e autêntico possível e não distorcer da realidade e do seu significado original. Ou seja, e tal como argumenta a autora, “(...) o próprio arquivo oferece documentos relevantes sobre a sua própria origem, o seu desenvolvimento, a sua estrutura e a sua política de colecionar.”¹¹⁸ De

¹¹⁷ No original: “It is the task of the archive to find forms of description which are not misleading but offer the sources as openly as possible. A wrong or undeclared uncertain status of a description can cause more damage than a missing one.” Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, p143

¹¹⁸ No original: “(...) the archive itself offers relevant documents about its own origin, its development, its structure and its policy of collecting.” Ibidem., p148

facto, podemos fazer uma comparação com a presença do arquivo no trabalho fotográfico, na medida em que, o arquivo musical presente na imagem revela não só elementos da sua “origem”, da sua “política de colecionar”, como também vislumbres de um arquivo pessoal.

Margrit Prussat refere um outro aspeto sobre o arquivo que está, de certa forma, ligado ao trabalho do diário: “O arquivo oferece material de fonte histórica para pesquisa, inicia pesquisas sobre os seus acervos, realiza pesquisas próprias e torna-se o próprio objeto de pesquisa histórica crítica.”¹¹⁹ O arquivo pode oferecer algo, mas pode também ser o objeto de início de algo: se pensarmos bem, tendo em consideração o pensamento de Prussat, o arquivo musical pode tornar-se o objeto físico, artístico presente na imagem fotográfica. De igual modo, o arquivo (musical) é o objeto físico fotografado, mas acaba por ser, ao mesmo tempo, apenas um veículo de transmissão de uma ideia, de um pensamento fotográfico: o arquivo aparece em forma de partitura musical na imagem fotográfica, mas é apenas o objeto que faz a ligação entre o universo da música e o pensamento artístico pretendido na fotografia. Prussat salienta o seguinte aspeto que vai ao encontro da reflexão acima sobre o objeto:

“Manter a proveniência de um objeto não só ajuda a identificar metadados ausentes, como o tempo, o lugar ou o fotógrafo, mas também é significativo para a interpretação de uma imagem e o contexto mais amplo das fotografias, bem como a história da coleção e o arquivo. Abre novas perspetivas sobre a construção e a intenção da imagem que o fotógrafo possa ter em mente.”¹²⁰ (Prussat, 2018: p140)

Acompanhando o pensamento de Prussat em torno do arquivo fotográfico, é importante sublinhar o capítulo *Re-framing Photography – Some Thoughts*, de Stephanie Michels, presente na obra *Global Photographies Memory – History – Archives*, (2018) no qual a autora, ao refletir sobre questões relacionadas com o arquivo, pertinentes para este início da discussão, argumenta o seguinte:

¹¹⁹ No original: “The archive offers historical source material for research, initiates research about its holdings, conducts research itself and becomes the subject of critical historical research itself.” Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, p149

¹²⁰ No original: “To keep the provenance of an object not only helps to identify missing metadata, like time, place or photographer, but it is also significant for the interpretation of an image and the broader context of the photographs, as well as the history of the collection and the archive. It opens up new perspectives on the construction and the intention of the image that the photographer may have had in mind.”

“Podemos tirar muitas fotografias de uma determinada cena (...) e, instantaneamente, descartar todas as fotografias que não queremos que sejam preservadas. Este processo de seleção é feito por nós, intuitivamente e é possivelmente muito difícil de teorizar (...) O que fazemos, no entanto, é criar o nosso próprio arquivo de imagens pessoais.”¹²¹ (Michels, 2018: p11)

A ideia base da criação de um arquivo é elucidada nesta afirmação da autora e serve como referência para o uso do arquivo musical como objeto artístico na imagem fotográfica. Michels afirma que o processo de seleção do arquivo é algo intuitivo e “difícil de teorizar”, o que, de certo modo, acaba por ser idêntico ao processo de criação da imagem musical e à seleção da parte do arquivo que estará presente na imagem: essa escolha acaba por ser intuitiva, com base num pressentimento e numa sensação pessoal.

Stephanie Michels salienta o seguinte: “As práticas arquivísticas exigem uma organização pragmática que, fundamentalmente, se opõe a meras abordagens estéticas da fotografia.”¹²² E, de facto, temos que concordar, pois, de facto, o arquivo acaba por ser oposto às abordagens fotográficas a que a autora se refere. A posição de Michels, pode remeter para o pensamento de Ken Lum no seu artigo *The Difference Between Art and Fact* (1995), em particular a um argumento semelhante ao processo de seleção a que Michels se referia anteriormente:

“Podemos falar de diferentes tipos de “momentos decisivos”. Eles podem ser isolados e comparados, de um tipo a outro. Apesar da determinação de tais momentos criativos, muito disto tornou-se uma linguagem familiar e pode ser armazenado e recuperado de acordo com a ordem do conhecimento arquivístico.”¹²³ (Lum, 1995: p14)

De facto, o “momento decisivo” de Lum associa-se com o lado “intuitivo” a que

¹²¹ No original: “We may take many photographs of a certain scene, say a birthday party of our children, and instantly discard all those pictures that we do not want to be preserved. This selection process is done by us intuitively and is possibly quite difficult to theorize (...) What we do, however, is to create our own personal image archive.”

¹²² No original: “Archival practices ask for a pragmatic organization which fundamentally counters mere aesthetic approaches to photography.” Michels, Stephanie, (2018). *Re-framing Photography – Some Thoughts*, p11-12

¹²³ No original: “We can speak of different kinds of “decisive moments.” They can be isolated and compared, from one type to another. Despite the decisiveness of such creative moments, much of this has become familiar language and can be stored and retrieved according to the order of archival knowledge.”

se refere Michels: por um lado, ambas as expressões referem-se a um arquivo e a dois aspetos importantes, a decisão e a intuição, muito presentes na construção do arquivo, seja fotográfico ou de outra tipologia; por outro lado, ambos acabam por fazer parte de uma mesma sequência de sensações que o arquivo em si origina: é o caso do trabalho do diário, no qual o arquivo musical origina uma imagem, ou imagens a partir de um momento decisivo e do lado intuitivo que o próprio arquivo transmite.

Nesse sentido, se o arquivo está associado à memória e ao passado, podemos interligar a ideia acima referida com o pensamento de Cosetta G. Saba, no capítulo *Media Art and the Digital Archive*, presente na obra *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, (2013), quando a autora menciona o seguinte: “Num sentido metafórico, o arquivo é uma memória coletiva, complementada por um método institucionalizado do registo de testemunhos destinado à construção dos documentos a arquivar.”¹²⁴ Assim, podemos vincular esta perspetiva de Saba com o trabalho do diário, porque o arquivo, neste caso o arquivo musical, utilizado como objeto fotográfico, remete também para uma “memória coletiva”, tal como refere a autora, para um passado, um conjunto de lembranças que estão incumbidas no objeto. Ainda sobre o arquivo, especificamente sobre o método de arquivar, Saba menciona: “Diz respeito à seleção do que, dentro de um contexto histórico específico e no que se refere às fontes histográficas, pode ser arquivado e o que não pode.”¹²⁵

A propósito da questão do arquivo, Jacques Derrida, no seu livro já referido *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana* (1995), defende o seguinte: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual. Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo?”¹²⁶ Na prática, podemos relacionar o “lugar de impressão” elucidado por Derrida com o aspeto da “memória coletiva” referido anteriormente por Saba: primeiro, o lugar de impressão a que se refere Derrida, no caso do arquivo (musical), utilizado na imagem fotográfica, é a partitura musical; segundo, o aspeto da memória coletiva a que se refere Saba está presente na imagem da mesma forma que a partitura: a memória coletiva está embutida na fotografia e no trabalho do diário a partir do arquivo musical e do conjunto de elementos integrados no objeto presente na imagem.

¹²⁴ No original: “In a metaphorical sense, the archive is a “collective memory,” complete with an institutionalized method for the recording of testimonies designed for the construction of the documents to archive.” Saba, Cosetta G., (2013). *Media Art and the Digital Archive*, p104

¹²⁵ No original: “It pertains to the selection of what, within a specific historical context and with regards to historiographic sources, can be made archivable and what cannot.” Ibidem.

¹²⁶ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p8

O arquivo, para além de ser o objeto fotografado na imagem, é também o elo de ligação entre a partitura musical e a memória que se associa ao objeto. Esta definição de arquivo e a relação com o passado musical vai de encontro à breve definição de arquivo referida por Derrida: “a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada”.¹²⁷ O autor refere ainda um aspeto sobre o arquivo e o passado: “Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro.”¹²⁸



Fotografia 11: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

O arquivo, mesmo sendo algo do passado, pode questionar o futuro e poderá também influenciar o presente. Com essa ideia em mente, podemos criar uma ponte entre o arquivo e o trabalho do diário: o arquivo musical presente nas imagens das páginas do diário não só cria uma ligação com o passado, um passado particular e musical como também tem um impacto na imagem, não apenas pela sua presença física, mas também em termos estéticos e visuais.

Derrida propõe também o estudo do pensamento de Freud, mais precisamente da “documentação arquivística”. Derrida defende que “a proposta de Freud é analisar, através da aparente ausência da memória e de arquivo, todos os tipos de sintomas, sinais, figuras, metáforas e metonímias que atestam, ao menos virtualmente, uma

¹²⁷ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p8

¹²⁸ Ibidem., p48

documentação arquivística onde o historiador comum não identifica nada.”¹²⁹ A proposta de Freud relaciona-se com a ideologia da imagem e do arquivo no trabalho do diário: os “sintomas, sinais, figuras, metáforas e metonímias” a que o autor se refere estão não só presentes no arquivo musical, visivelmente na imagem, como também são fatores ou até consequências da interpretação estética e visual do arquivo na imagem fotográfica.

Podemos também relacionar um outro aspeto com o trabalho do diário, sublinhado por Derrida: “O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.”¹³⁰ O princípio a que se refere Derrida acaba por ser o propósito do trabalho do diário, na medida em que o diário é também uma reunião: uma reunião de elementos musicais, fotográficos, autorais. Nesse sentido, deparamo-nos com a estrutura do arquivo, elucidada por Derrida:

“o arquivo (...) não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos naquilo que aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto regista o evento.” (Derrida, 1995: p29)

O modo como o autor caracteriza o arquivo e a importância que o mesmo carrega permite compreender que o arquivo é muito mais que um local onde se pode guardar um determinado tipo de conteúdo. Concordamos com o autor quando refere que a “estrutura técnica” do arquivo, ou seja, a forma como o conteúdo está arquivado tecnicamente, determina a “estrutura do conteúdo arquivável” porque, de certa forma, acontece o mesmo com a imagem fotográfica, mas de modo contrário. No caso da imagem, o aspeto ou os diversos aspetos da estrutura do objeto, do seu conteúdo, determina ou determinam a escolha dos diferentes aspetos técnicos da fotografia: o arquivo e a sua estrutura, tal como salienta o autor, têm impacto no registo e produção do “evento”, neste caso, da imagem fotográfica.

¹²⁹ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p84

¹³⁰ Ibidem., p14



Fotografia 12: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

A questão central do arquivo reside na importância de uma revisão do acesso, da apropriação e da interpretação dos diversos documentos inseridos nesse mesmo arquivo, tal como refere Derrida, “o conceito de arquivo (...) não é fácil de arquivar. Temos dificuldade (...) em estabelecê-lo e interpretá-lo no documento que nos entrega. (...) o vocabulário remete bastante bem, (...) ao *arkhê* no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo.”¹³¹ A dificuldade que Derrida expressa em relação ao arquivo é idêntica à problemática na interpretação do arquivo musical: a imagem é não só uma interpretação do arquivo, como também uma representação do arquivo vinculado com as memórias, as lembranças e as experiências pessoais.

Ao contrário de Derrida, que posiciona o arquivo como um documento original difícil de interpretar, encontramos na tese de doutoramento de Susana Lourenço Marques já referida anteriormente, *Fotografia-História* (2015), um posicionamento diferente: “A diversidade da natureza do arquivo – museológico, comercial ou privado, e dos espaços que o manuseiam – bibliotecas, espaços comerciais, instituições ou privadas –, infere diretamente na dimensão cultural do objeto fotográfico, sem uma sujeição exclusiva à sua função documental e independentemente das suas qualidades estéticas.”¹³²

¹³¹ Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p12

¹³² Marques, Susana Lourenço, (2015). *Fotografia-História, o pensamento em imagens, Contributos para a leitura de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento*, p46

2.2 O arquivo fotográfico

Depois de desenvolver o pensamento sobre o arquivo, importa compreender, brevemente, em que consiste um arquivo fotográfico, e de que forma está presente no trabalho do diário; num segundo momento analisa-se de que modo o arquivo fotográfico influencia não só a imagem como também a estrutura e método de criação artística do diário. Considerando que o arquivo fotográfico tem um conjunto de características particulares, podemos mencionar alguns desses aspetos, referindo novamente o pensamento de Margrit Prussat, no capítulo *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, presente na obra *Global Photographies: Memory – History – Archives* (2018): “(...) as fotografias também devem ser arquivadas incluindo metadados sobre a sua época e local de produção, sobre o fotógrafo e a finalidade da imagem e outras informações”.¹³³

Esta proposta de Prussat, no que diz respeito ao arquivamento da fotografia e das suas diversas características, vai ao encontro da lógica da presença do arquivo e da imagem fotográfica no trabalho do diário: por um lado, a fotografia é sempre identificada com uma data e uma pequena legenda com uma descrição pormenorizada do espaço envolvente e de pensamentos e reflexões em torno da imagem. Por outro lado, a proposta da finalidade da imagem num arquivo, elucidada por Prussat vai ao encontro do uso da imagem no objeto – o livro, o diário fotográfico: ambas estão interligadas na sua produção, criação e estrutura temporal, estética e visual.

Com o intuito de compreender melhor o discurso da autora, no que diz respeito à estrutura do arquivo, damos uso às suas palavras: “o conteúdo e a estrutura de um arquivo influenciam a perceção e interpretação das imagens e com isto as “imagens” da história, por mais “objetivas” que a classificação e a descrição das fontes pretendam ser.”¹³⁴ O conteúdo do arquivo (o arquivo fotográfico) influencia a imagem, a sua “perceção e interpretação” e, por conseguinte, as relações com a imagem musical. O uso do arquivo musical acaba por ser muito idêntico ao arquivo fotográfico.

Prussat tinha consciência da importância do arquivo fotográfico e da classificação da imagem, algo que incide precisamente na comparação que se tenta criar aqui com o

¹³³ No original: “(...) photographs should also be archived including metadata about their time and place of production, about the photographer and the purpose of the image and other information.” Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, p143

¹³⁴ No original: “(...) the content and structure of an archive influences the perception and interpretation of the pictures and with this the “images” of history, no matter how “objective” the classification and description of the sources is intended to be.” Ibidem., p143

trabalho do diário: “Ainda no que diz respeito às fotografias, o arquivo avalia, retoma, classifica, descreve e disponibiliza as imagens para pesquisas futuras, o que ampliará a finalidade inicial das imagens no seu contexto de investigação. Assim, as imagens entram num novo contexto que não está mais vinculado ao seu uso anterior.”¹³⁵

O arquivo fotográfico alarga a “finalidade inicial” da imagem, tal como refere o autor, ou seja, o propósito da imagem pode vir a mudar conforme o seu contexto ou intenção: no caso do arquivo musical, as imagens do arquivo representam uma ideia artística e estética, a partir de um contexto que não está diretamente ligado ao seu contexto original – o objeto, a partitura musical, é retirada do seu contexto específico para um novo contexto, fotográfico.

Importa referir um outro ponto, elucidado por Margrit Prussat, que remete para a imagem fotográfica, a sua origem e o arquivo: “Assim, o princípio da proveniência mostra-se crucial para a composição dos arquivos fotográficos, bem como para os arquivos em geral. Facilita a reconstrução dos contextos da origem das imagens e artefactos e, assim, a (re)contextualização das imagens.”¹³⁶ O princípio da “proveniência” a que a autora se refere é também crucial para a composição da imagem musical e do seu respetivo arquivo: o facto de a imagem ter nela presente, ainda que por vezes de forma abstrata e não objetivamente, no sentido mais literal da palavra, um arquivo musical, faz com que a proveniência desse arquivo seja crucial para a composição da imagem fotográfica. Por isso mesmo, da mesma forma que, tal como salienta Prussat, o princípio da proveniência é crucial para a composição dos arquivos fotográficos, a proveniência do arquivo musical acaba por ser também crucial para a composição da imagem fotográfica, para a construção do seu próprio arquivo e até para a sua utilização na página ou páginas do trabalho do diário.

Prussat esclarece o significado do “princípio de proveniência”, “um dos métodos e princípios de organização mais importantes no arquivamento”¹³⁷ da seguinte forma: “O princípio significa, em geral, que os documentos devem ser mantidos no seu contexto original o maior tempo possível. Este “contexto original” pode ser o contexto

¹³⁵ No original: “Also with respect to photographs, the archive evaluates, takes over, classifies, describes and makes available the images for further research, which will extend the initial purpose of the images within their research context. Thus, the images enter a new context which is no longer bound to their former usage.” Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, p149

¹³⁶ No original: “Thereby the principle of provenance proves to be crucial for the composition of photographic archives as well as for archives in general. It facilitates the reconstruction of contexts of origin of the images and artifacts and thus the (re-)contextualization of images.” Ibidem., p150

¹³⁷ No original: “one of the most important methods and organization principles in archiving” Ibidem., p140

da produção da imagem, por exemplo, os trabalhos de um fotógrafo, ou pode ser o contexto de uma coleção sobre um tema específico, por uma pessoa ou instituição específica.”¹³⁸ A proveniência do arquivo remete para o aspeto da veracidade do arquivo, principalmente no sentido analisado por Ken Lum no capítulo *The Difference Between Art and Fact* presente na obra *Everything is Relevant - Writings on Art and Life, 1991-2018* (1995), na qual Lum refere o seguinte: “(...) um arquivo transmite um sentido de imparcialidade e objetividade. Fotografias de arquivo persuadem-nos da sua veracidade e, mais importante, da sua integridade em representar a verdade.”¹³⁹ Na realidade, tanto a proveniência como a veracidade do arquivo acabam por estar ligadas ao arquivo fotográfico pois, o arquivo não só expressa o tal sentido de “objetividade”, como também tem o dever de “representar a verdade” e por conseguinte, representar a integridade do conteúdo do arquivo.

Nesse sentido, a finalidade e a proveniência do arquivo associam-se com a ideia de um arquivo não só fotográfico como também universal. Ou seja, ao mencionarmos um arquivo fotográfico, podemos destacar: o autor, o fotógrafo, no momento em que realiza uma imagem fotográfica, não só cria uma imagem como contribui para um arquivo fotográfico, universal, histórico, e, ao mesmo tempo, produz uma imagem, algo visual que evidencia a experiência de cada um como testemunhas de uma vivência, das pegadas do tempo. O arquivo fotográfico age como um instrumento de reconhecimento da nossa existência e de compreensão da nossa história individual.

¹³⁸ No original: “The principle means, generally speaking, that documents should be kept in their original context as long as possible. This “original context” may be the context of the production of the image, for example the works of a photographer, or it may be the context of a collection on a specific topic, by a specific person or institution.” Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, p140

¹³⁹ No original: “(...) an archive imparts a sense of impartiality and objectivity. Archival photographs persuade us of their “truthfulness” and, more important, their completeness in representing the truth.” Lum, Ken, (1995). *The Difference Between Art and Fact*, p14



Fotografia 13: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020



Fotografia 14: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

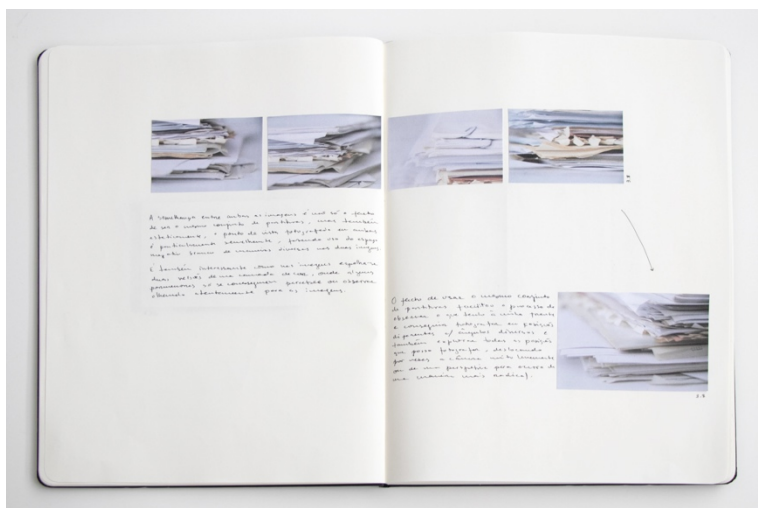
2.3 A fotografia e o texto, a imagem e a palavra

No subcapítulo anterior, analisou-se as características e implicações do arquivo, de que forma o arquivo acaba por ter repercussões no trabalho do diário e que influência tem o arquivo sobre a imagem. Desse modo, importa abordar a ligação entre a imagem e o texto, no contexto do trabalho do diário e analisar o impacto que tem o elemento da escrita na imagem e vice-versa: de que forma o conceito de imagem-dupla se relaciona com as páginas do diário e explorar de que modo a forma visual da escrita, da palavra, influencia a imagem.

Se, por um lado, é fácil e até, de certa forma, evidente afirmar que as imagens do diário têm uma ligação com a palavra, tendo em conta o aspeto visual de cada página do diário, por outro lado, o elemento da escrita age como um acrescento, um complemento à imagem, ou seja, facilita a sua interpretação e, por conseguinte, a sua compreensão. A componente da escrita é, então, uma linguagem na qual as palavras não são códigos, mas imagens de imagens que agem como um suplemento à imagem fotográfica: aparece na imagem como uma espécie de segunda imagem visual, isto é, uma criação a partir de uma mesma realidade particular, de uma mesma intimidade.

No diário, o texto associa-se com a imagem e a imagem associa-se com o texto: a imagem procura comunicar algo, algo que não é traduzível por uma linguagem, algo que é dito através de uma nova forma de palavra. Nesse sentido, torna-se importante saber de que modo se pode ver numa imagem aquilo que é ocultado a partir do texto, aquilo que não se vê a olho nu: o intervalo entre a palavra e o silêncio da imagem, entre o visível e o invisível, entre o definido e o indefinido. Barthes argumenta: “o que quer que ela dê a ver e de que maneira, uma fotografia é sempre invisível: não é ela que vemos.” (Barthes, 2018: p18)

As fotografias dialogam com os códigos estéticos do texto, ou seja, o texto e as palavras refletem a presença ou auto-presença do sujeito na imagem e o modo como o pensamento é estruturado. O diário é um gesto artístico: as fotografias mostram uma transparência absoluta de um espaço, de um significado ou significados, no qual podemos, a partir do objeto físico que é o diário, reconhecer os objetos retratados e criar uma leitura literal colocando em relação as imagens, num contexto de documentação. É um livro fotográfico onde a palavra e a imagem conduzem o ritmo das páginas, criando uma melodia gráfica que descreve o rosto de um quotidiano, de um espaço interior: é um lugar que estabelece relações entre uma visibilidade e uma significação.



Fotografia 15: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

De modo a dar continuidade ao pensamento da imagem e da palavra no diário, recorreu-se ao discurso de Rancière e ao seu conceito de signo:

“Elementos visuais e textuais são, de facto, tomados em conjunto, enlaçados uns nos outros, nesse conceito. Há signos entre nós. Isto quer dizer que as formas visíveis falam e que as palavras têm o peso das realidades visíveis, que os signos e as formas relançam mutuamente os seus poderes de apresentação sensível e de significação.” (Rancière, 2011: p52)

De certo modo, tanto o elemento da imagem como o elemento do texto acabam por ser signos, signos de uma ação e de uma presença, tal como refere o autor: “as formas visíveis são apenas signos da ideia invisível” (2011: p115). A imagem, enquanto forma visível é, tal como a pintura, um signo de uma ideia invisível. É algo que tem a sua origem numa ideia abstrata, mas que origina algo concreto: a imagem fotográfica. Rancière refere ainda: “No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das ações, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência” (p65). Tendo isso em conta, convém referir a definição de presença e representação elucidada por Rancière: “Presença e representação são dois regimes de entrançamento das palavras e das formas. E é ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade das imediações da presença” (p107). A palavra age como uma presença visual na imagem e a representação como forma.

O dispositivo fotográfico não deve ser reduzido a uma simples dimensão do olhar, mas compreendido como um elemento que permite ir além da superfície visual dos objetos. A título de exemplo desta relação da imagem visual e do texto, analisemos as seguintes imagens do projeto *Niagara* de Alec Soth¹⁴⁰, fotógrafo americano reconhecido.



Imagem 27: Alec Soth, *Niagara*, 2006

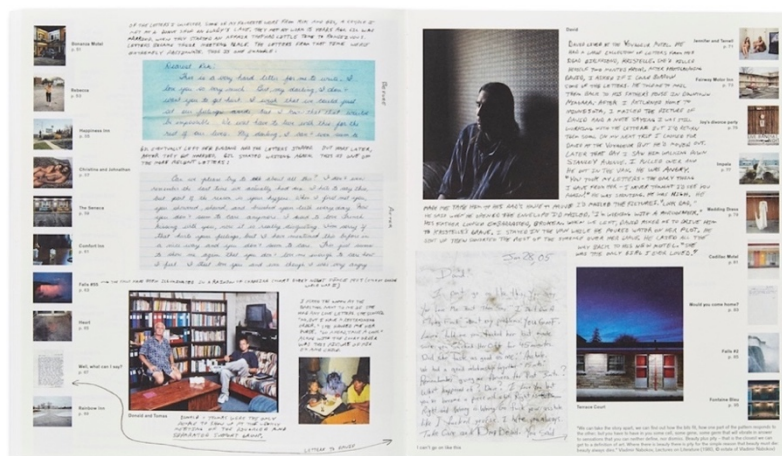


Imagem 28: Alec Soth, *Niagara*, 2006

Neste livro, Soth representa as Cataratas de Niagara, sendo que as suas imagens incidem menos sobre as paisagens naturais desse lugar e mais sobre o ser humano e a sua existência. Tora Baker argumenta, no seu artigo *A Closer Look at Photographer Alec Soth's vivid portraits of people and places across America* (2020), que a prática de Soth revela algo de poético e pictórico: “algumas fotografias parecem poéticas apenas pelos méritos dos seus temas ou porque parecem pictóricas e às vezes carregam conotações românticas, como quando Soth fotografa as Cataratas do Niagara em todo o

¹⁴⁰ 1969-

seu esplendor. Da mesma forma, as suas representações de pessoas e lugares comuns conseguem projetar uma sensação de devaneio de outro mundo.”¹⁴¹ Soth recolheu cartas pessoais e documentou hotéis e quartos após o acontecimento do 11 de Setembro: capta a essência da vida, do amor e da intimidade nesse período. Em *Niagara*, as suas imagens retratam uma proximidade de um olhar particular e de vivências pessoais, uma exploração subjetiva do dia-a-dia. As fotografias funcionam como metáforas visuais. Andrea Farr refere que o projeto *Niagara* “avança em direção a um fim eventual e inevitável, assim como as cataratas se entrelaçam através da sua paisagem antes de quebrar, dobrar e alcançar o seu destino em queda.”¹⁴²

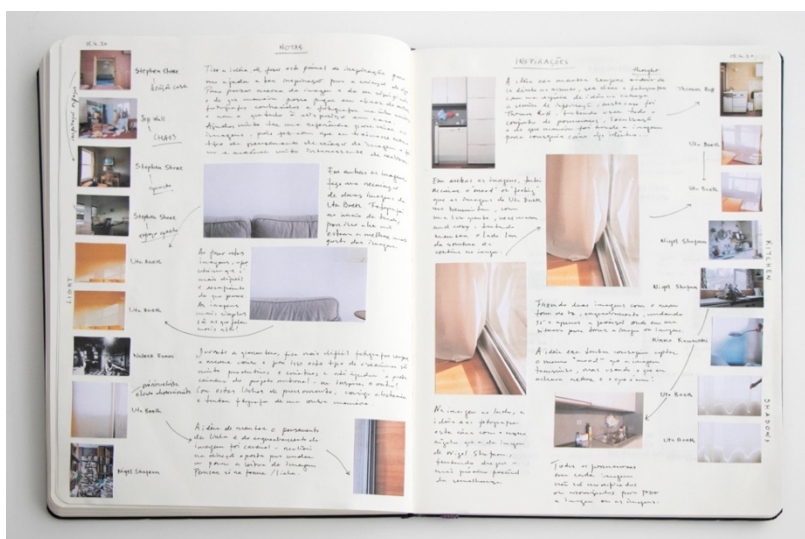
As fotografias de Soth refletem uma procura pelo simbolismo e experiência da decepção, de perceber que pode existir um desencanto silencioso na imagem romântica que se cria do espaço, da intimidade do espaço: “Niagara oferece certamente intimidade com a brevidade apropriada e no contexto de um argumento muito mais matizado.”¹⁴³ Os textos presentes nas páginas do livro dão palavras, e por conseguinte sentimentos às pessoas, que surgem representadas nas imagens num universo banal e numa rotina quotidiana, enquanto elementos desses espaços.

A imagem abaixo (Fotografia 16) apresenta vários elementos semelhantes às páginas de notas de *Niagara*, de Alec Soth (Imagem 28 e 29): a composição estética e visual da página; a relação entre a imagem fotográfica e o texto; a semelhança da escrita e da colocação do texto em cada seção da página; o lado conceptual do conteúdo das páginas enquanto objeto artístico e a representação idêntica das imagens nas bordas das páginas, sendo que, no caso do diário, surgem como inspirações para as imagens colocados no meio do livro. No trabalho do diário, a captura de objetos e espaços de um quotidiano e de uma rotina diária assemelha-se à experiência e olhar particulares que Soth transmite a partir da narrativa das suas imagens e reflexões escritas.

¹⁴¹ No original: “some pictures seem poetic on the merits of their subject alone, or because they appear painterly and at times carry romantic connotations, such as when Soth photographs Niagara Falls in all its splendour. In the same way, his depictions of everyday people and places manage to project a sense of dreaminess, of otherworldliness.” Baker, Tora, (2020). *A closer look at photographer Alec Soth's vivid portraits of people and places across America*

¹⁴² No original: “Niagara hurtles towards an eventual and inevitable end, just as the namesake falls weave through their landscape before breaking off, bending, and reaching their plummeting fate.” Farr, Andrea, (2018). *Book Review: Alec Soth's 'Niagara' and the pretense of american romanticism*

¹⁴³ No original: “Niagara certainly delivers intimacy in appropriate brevity, and in the context of a much more nuanced argument.” Ibidem.

Fotografia 16: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Podemos relacionar a dualidade entre a fotografia e o texto com as palavras de Victor Burgin, no capítulo *Photographic Practice and Art Theory*, presente na sua obra *Thinking Photography* (1982), na qual Burgin sugere a seguinte comparação: “Nalgumas aplicações ingênuas da analogia linguística, as imagens fotográficas são vistas como equivalentes às palavras. Contudo, um ato de reflexão mostra que uma imagem é mais como um enunciado complexo do que uma palavra.”¹⁴⁴ A imagem fotográfica tem semelhanças com a palavra, sendo que, o que se procura é explorar de que forma a imagem e a palavra se complementam e influenciam uma à outra, ou seja, de que modo um texto poderá influenciar uma imagem ou vice-versa.

A imagem não só ganha uma nova leitura ao estar associada a um texto, como também o seu discurso visual e imagético se modifica. Esta ideia é algo que está inserido no discurso de Burgin, no capítulo *Looking at Photographs*, presente na mesma obra, no qual o autor explora a relação entre a linguagem fotográfica e textual, entre a imagem e o texto: “Raramente vemos uma fotografia em uso que não tenha legenda ou título, é mais comum encontrarmos fotografias ligadas a textos longos ou com cópias sobrepostas. Mesmo uma fotografia que não tem nenhuma escrita em si ou à sua volta, é percorrida pela linguagem quando é “lida” por um observador.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ No original: “In some naive applications of the linguistic analogy photographic images are seen as equivalent to words. An act of reflection, however, shows that an image is more like a complex utterance than it is like a word.” Burgin, Victor, *Photographic Practice and Art Theory*, in Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, p66

¹⁴⁵ No original: “We rarely see a photograph in use which does not have a caption or a title, it is more usual to encounter photographs attached to long texts, or with copy superimposed over them. Even a photograph which has no actual writing on or around it is traversed by language when it is ‘read’ by a

Podemos então determinar que a imagem fotográfica está sempre conectada com o elemento textual, ainda que não tenha em si presente, fisicamente, o texto ou a escrita. Burgin explora essa ligação e afirma que a imagem fotográfica é sempre “percorrida pela linguagem”, ou seja, e aqui concordando com o autor, ao lermos uma imagem, estamos a associar elementos linguísticos a elementos visuais. Portanto, uma imagem fotográfica que tenha presente o elemento da escrita e uma imagem isolada acabam por ser “lidas” da mesma forma, linguística e visualmente, tal como afirma Burgin:

(...) as fotografias são textos inscritos em termos do que podemos chamar de “discurso fotográfico”, mas esse discurso, como qualquer outro, envolve discursos para além de si mesmo, o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é o local de uma “intertextualidade” complexa, uma sobreposição de séries de textos anteriores “dados como certos” numa conjuntura cultural e histórica particular.¹⁴⁶ (Burgin, 1982: p144)

Allan Sekula¹⁴⁷, fotógrafo, escritor, cineasta e crítico americano menciona um outro aspeto pertinente sobre esta relação, na obra acima referida, *Thinking Photography*, de Victor Burgin, no capítulo *On the Invention of Photographic Meaning*: “(...) o significado de qualquer mensagem fotográfica é necessariamente determinado pelo seu contexto. (...) uma fotografia comunica por meio da sua associação com algum texto oculto ou implícito; é esse texto, ou sistema de proposições linguísticas ocultas, que transporta a fotografia para o domínio da legibilidade.”¹⁴⁸ Não só a leitura da imagem fotográfica acaba por estar direta ou indiretamente ligada com o texto, como também a componente do texto ajuda a imagem a ter clareza, a ter transparência na sua leitura visual. Este argumento vai ao encontro da alegação de Burgin, referida

viewer.” Burgin, Victor, *Looking at photographs*, in Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, p143-144

¹⁴⁶ No original: “(...) photographs are texts inscribed in terms of what we may call 'photographic discourse', but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself, the 'photographic text', like any other, is the site of a complex 'intertextuality', an overlapping series of previous texts 'taken for granted' at a particular cultural and historical conjuncture.”

¹⁴⁷ 1985-2013

¹⁴⁸ No original: “(...) the meaning of any photographic message is necessarily context-determined. (...) a photograph communicates by means of its association with some hidden, or implicit text; it is this text, or system of hidden linguistic propositions, that carries the photograph into the domain of readability.” Sekula, Allan, *On the Invention of Photographic Meaning*, in Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, p85

anteriormente, quando o autor afirma que a imagem fotográfica é “percorrida pela linguagem” e pelo elemento da escrita.

Ainda na mesma obra, Victor Burgin demonstra de que forma a imagem tem linguagem, mesmo quando não a tem, literalmente: “Raramente vemos uma fotografia em uso que não seja acompanhada pela escrita. (...) Mesmo a fotografia sem legenda, emoldurada e isolada na parede de uma galeria, é invadida pela linguagem ao ser olhada: na memória, na associação, fragmentos de palavras e imagens misturam-se continuamente e trocam umas pelas outras.”¹⁴⁹ A imagem está sempre associada ao elemento da escrita e do texto, algo que acaba por acontecer frequentemente no trabalho do diário: o texto é um complemento da imagem, ou seja, as palavras e pensamentos inseridos nas páginas do diário ajudam, por um lado, a captar a experiência na sua totalidade, e, por outro, a criar uma espécie de dupla-imagem, uma imagem que se cria a partir da fotografia e do texto, unindo-se numa única imagem.



Fotografia 17: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

¹⁴⁹ No original: “We rarely see a photograph in use which is not accompanied by writing (...) Even the uncaptioned photograph, framed and isolated on a gallery wall, is invaded by language when it is looked at: in memory, in association, snatches of words and images continually intermingle and exchange one for the other.” Burgin, V., *Photography, Phantasy, Function*, in Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, p192

Nos diários de Derek Jarman¹⁵⁰, artista e cineasta britânico, encontramos um olhar minucioso que constrói um modelo visual das suas ideias e imaginação. Jarman trabalhou numa série de diários dedicados ao seu jardim, desde 1989, nos quais explora as suas fantasias com o ambiente exterior e a vegetação do seu jardim. Os livros são *scrapbooks*¹⁵¹ com diversas notas e fotografias, mas são também espaços de reflexão e contemplação. Os diários são espaços criativos e informativos de um arquivo dedicado à narrativa do jardim de Jarman: mostram a história das suas ideias, desde o esboço até à sua concretização.

Os seus *scrapbooks* são uma autobiografia, um espaço no qual a imagem e o texto dialogam numa beleza inesperada que se revela a partir do seu jardim. No prefácio da obra, obtemos uma descrição breve de cada livro: “cada um dos volumes originais é composto de desenhos e recortes; flores prensadas são colocadas ao lado de ideias rabiscadas e poemas cuidadosamente escritos acompanham esboços de trabalho digitados e editados.”¹⁵²



Imagem 29: Derek Jarman, *Sketchbooks*, 2013

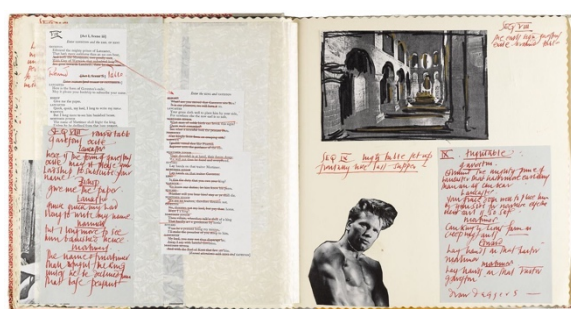


Imagem 30: Derek Jarman, *Sketchbooks*, 2013

¹⁵⁰ 1942-1994

¹⁵¹ O *scrapbook* é um livro com páginas em branco que pode ser construído a partir de artigos de jornal, fotografias entre outros objetos, que são colecionados, algo semelhante a um álbum de lembranças.

¹⁵² No original: “Each of the original volumes is composed of drawings, photographs, and cuttings; pressed flowers are set beside scrawled ideas, and carefully penned poems accompany typed and edited working scripts.” Sharman, Derek, (2013). *Derek Jarman's Sketchbooks*

Pode-se ser ler numa crítica da revista britânica *New Statesman*: “Totalmente privado durante a sua vida, estes livros preciosos são um registo pictórico e íntimo da relação entre a vida pessoal e profissional de Jarman, revelando o planeamento detalhado e a pesquisa, e o envolvimento criativo e emocional, por detrás de cada um dos seus filmes.”¹⁵³ É de mencionar uma outra crítica ao trabalho de Jarman, na revista de cinema britânica *Empire*: “Os *sketchbooks* do falecido e grande artista Derek Jarman são obras de arte em si: tapeçarias encantadoras tecidas a partir de scripts anotados, movimentos de câmara rabiscados, notas escritas à mão impossivelmente perfeitas, poemas e amostras do *scrapbook* a partir da sua vida e obra.”¹⁵⁴

A construção do trabalho do diário permitiu decodificar símbolos da imaginação e criar um espaço de diálogo, criar um livro idêntico aos *scrapbooks* de Jarman. As páginas mostram, da mesma forma que Jarman, ideias do esboço à imagem fotográfica, pensamentos da ideia à concretização da imagem, e são, de certa forma, marcados por diferentes abordagens de um mesmo testemunho visual do espaço e do quotidiano.

Concluindo, e remetendo de novo para a relação da imagem com o texto, Ralf Bohnsack¹⁵⁵ refere uma outra perspetiva no capítulo “The Interpretation of Pictures and the Documentary Method”, presente na obra “Qualitative Analysis and Documentary Method - In International Educational Research” (2010): “A singularidade da imagem em contraste com o texto, e o sistema específico de significado, a mensagem singular dos signos pictóricos, icónicos, é assim determinada no nível pré-iconográfico ou denotativo.”¹⁵⁶ A partir da perspetiva de Bohnsack, verifica-se que a imagem, ao contrário do texto, é determinada no seu nível “literal”, ou seja, no seu sentido original. Bohnsack relata que “no *medium* do texto ou da linguagem, o significado pictórico pode ser transmitido apenas na forma de ambiguidades e contradições”¹⁵⁷, ou seja, o texto pode ter muitas vantagens ao ser adicionado a uma imagem, mas, de certa forma, a

¹⁵³ No original: “Wholly private during his lifetime, these precious books are an intimate pictorial record of the relationship between Jarman's personal and professional life, revealing the detailed planning and research, and creative and emotional engagement, behind each of his films.” ver em <https://www.newstatesman.com>

¹⁵⁴ No original: “The late, great art-house doyen Derek Jarman's sketchbooks are artworks in themselves: enchanting tapestries woven from annotated scripts, scribbled camera moves, impossibly neat handwritten notes and poems and scrapbook samples from his life and work” ver em <https://www.empireonline.com>

¹⁵⁵ 1948-

¹⁵⁶ No original: “The singularity of the picture in contrast to text, and the specific system of meaning, the singular message of the pictorial, iconic signs, is thus determined on the pre-iconographical or denotative level.” Bohnsack, Ralf, (2010). *The Interpretation of Pictures and the Documentary Method*, p275

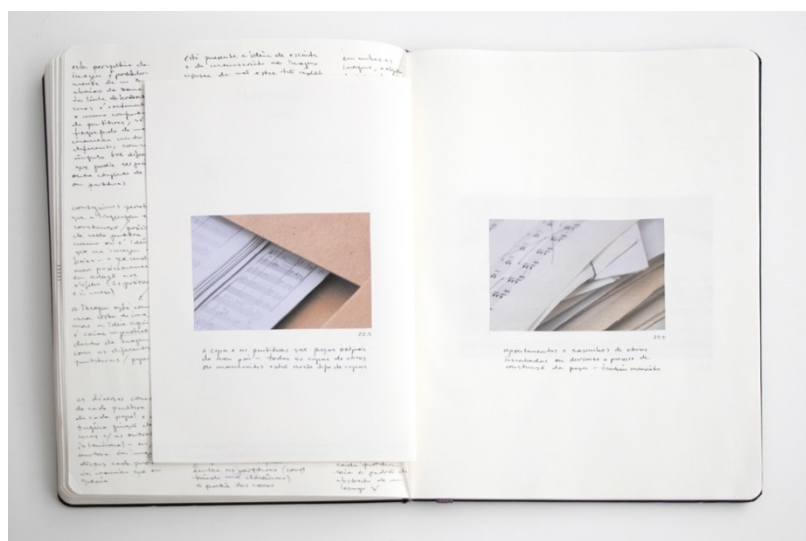
¹⁵⁷ No original: “In the medium of text or language, the significance of this system of pictorial meaning can be transmitted only in the form of ambiguities and contrariness” Ibidem., p277

imagem fotográfica e o seu significado pictórico inerente irão manter-se sempre intactos, mesmo com a adição do elemento textual na obra.

Nelson Goodman¹⁵⁸ faz uma comparação na sua obra *Languages of Art – An Approach to a theory of symbols* (1976), na qual sublinha: “uma descrição é resolvida exclusivamente em partículas como palavras ou letras enquanto que uma imagem é um todo invisível.”¹⁵⁹ A imagem nunca é resolvida apenas por ter uma descrição ou um texto associado a ela, mas é, de certa forma, facilitada a sua leitura, tanto visual como descritiva, por ter o elemento do texto: ou seja, e aqui concordando com Goodman, a imagem tem sempre algo “invisível”, isto é, um conjunto de significados inerentes, invisíveis que estão associados direta ou indiretamente à imagem mas que nem sempre são captados a olho nu, algo que se relaciona à memória e à fotografia porque a memória “nasce” não só a partir da imagem, mas também a partir do texto, a partir de um conjunto de pensamentos, ideias, palavras.

¹⁵⁸ 1906-1998

¹⁵⁹ No original: “a description is uniquely resolvable into particles such as words or letters while a picture is an indivisible whole” Goodman, Nelson, (1976). *Languages of Art – An approach to a theory of symbols*, p228

Fotografia 18: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

PARTE II

A FOTOGRAFIA E A MÚSICA

Capítulo I.

A relação que estabeleço entre a fotografia e a música nasce do universo musical a que pertenço e que me acompanha desde pequena. Estudei violino, piano e cravo durante a minha infância e adolescência. Os meus pais, ambos músicos, foram, sem dúvida, a principal influência no projeto e sempre transmitiram o gosto e o fascínio pela música a mim e ao meu irmão, também músico. A música acabou por fazer parte da nossa vida e será sempre parte de mim. O espólio do meu pai, António Pinho Vargas¹⁶⁰, músico e compositor, é o núcleo do meu projeto fotográfico, no qual as imagens funcionam, por um lado, como um método de documentação e registo de um espólio, e por outro lado, como um objeto artístico na criação das imagens autorais que compõem o projeto. As diversas imagens refletem a influência musical através do que está capturado, mas também a partir da musicalidade que é construída através do desenho da composição dos diversos elementos presentes na imagem. Por ter crescido numa família de músicos, a predominância do tema da música nas imagens acaba por ser inevitável e é algo que, ao estar presente na imagem, revela fragmentos da minha pessoa e a essência da minha existência.

Nesta seção da tese, tento estabelecer uma relação entre a fotografia e a música a partir de uma análise e discussão breves sobre determinados conceitos e pensamentos fotográficos e musicais, que têm a sua origem no projeto fotográfico autoral do diário, como por exemplo a transposição da música na fotografia, a imagem visual e a música, a imagem musical. Após refletir sobre a presença da imagem fotográfica e da música no trabalho do diário, interessa explorar, nesta parte da tese, a origem de uma imagem musical.

¹⁶⁰ 1951-

1.1 Transposição da música na fotografia

A fotografia e a música são espetros do universo da arte que refletem experiências do passado: são formas de arte que fazem uso dessa parte do tempo. Por um lado, quando falamos da fotografia referimo-nos sempre a algo do passado, mas é a sua dependência com o presente que faz com que o sentido da imagem se materialize: a leitura de uma imagem muda conforme o contexto em que se insere. Por outro lado, a música – a sua ligação direta com o passado, as inspirações, as lembranças, as memórias – não só tem a capacidade de nos transportar para um tempo que se antecede ao atual como também faz constantemente uso de momentos do passado para se reinventar e criar algo novo: a música é capaz de evocar imagens de cenas do passado através do som.

O termo “transposição” na música remete para uma “execução ou notação da música num tom diferente do original, alcançado pelo aumento ou diminuição de todas as notas no mesmo intervalo”¹⁶¹, tal como refere Allison Latham¹⁶², escritora e editora, na sua obra *The Oxford Dictionary of Musical Terms* (2004). A transposição da música na fotografia acontece a partir de uma relação virtual criada que se exprime enquanto fotografia e não enquanto música: é algo de carácter abstrato. A música não está presente na imagem fisicamente, mas, ao apresentar um conjunto de objetos, elementos musicais – tais como as partituras, os cadernos ou até as notas nos manuscritos – a fotografia acaba por ser musical e por ter música na sua criação.

Tanto a música como a fotografia são “maneiras de capturar e voltar ao que aconteceu no passado”, como referem Michael Pickering e Emily Knightley, na obra *Photography, Music and Memory* (2015): a música e a fotografia “têm uma relação flexível e contingente com a experiência passada. Ambas podem ser compreendidas e interpretadas de maneiras bastante diferentes.”¹⁶³ Nessa perspetiva, a fotografia “pode vir a parecer bastante inflexível, talvez mais do que a música, como, por exemplo, quando a experiência é sentida como colapsada numa imagem e a fotografia torna-se

¹⁶¹ No original: “Performance or notation of music at a pitch different from the original, effected by raising or lowering all notes by the same interval.” Latham, Alison, (ed.) (2004). *The Oxford Dictionary of Musical Terms*, p191

¹⁶² 1950-

¹⁶³ No original: “ways of capturing and returning to what has happened in the past”; “have a flexible and contingent relationship to past experience. They can be perceived and interpreted in quite different ways”; Pickering, Michael, Knightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p33, 129.

uma limitação na experiência, ao invés de um ponto de entrada”.¹⁶⁴

Na sequência de tais afirmações, e considerando a relação do passado com a fotografia e a música e de que modo a mesma se reflete na transposição da música na fotografia, é importante referir o seguinte: da mesma maneira que o passado mantém uma relação com as formas de arte, o tempo ganha aqui uma importância acrescida. Evidentemente que este termo tem diversas ramificações que podemos explorar, fazendo a ligação entre a imagem fotográfica e o aspeto musical. No entanto interessa analisar a maneira como o tempo se relaciona com a fotografia e a música, um tema explorado por Pickering e Keightley: a maneira como “olhamos” para uma fotografia e “ouvimos” uma música ocorrem ambas em diferentes alturas no tempo. De facto, este ato de observar e ouvir relaciona-se com o aspeto temporal, porque, ao mesmo tempo que mudamos de aparência ou até hábitos, nós próprios seguimos em frente, mudamos a nossa aparência ou até descobrimos que “uma certa música se tornou emocionalmente carregada para nós de uma forma que não era o caso quando a ouvimos pela primeira vez, 20 ou 30 anos atrás.”¹⁶⁵

Segundo a posição dos autores, “a fotografia e a música podem ser extremamente poderosas na maneira como nos afetam (...) parecem desafiar o passar do tempo, mesmo quando os descrevemos e os interpretamos como históricos.”¹⁶⁶ A fotografia faz com que o tempo fique estático, parado – fixa um determinado momento, enquanto a música “usa o tempo para transcrever a sequência musical”. Estas características “estendem-se aos diferentes modos de receção, mesmo se às vezes coincidam em atos de recordações”¹⁶⁷ A fotografia e a música recriam a “textura de uma experiência específica, incluindo a maneira como se assimilaram na nossa própria interioridade.”¹⁶⁸ Por outro lado, verifica-se, a partir do argumento anterior, que as fotografias costumam ser utilizadas para facilitar o “recordar” das memórias de um certo lugar ou momento. A

¹⁶⁴ No original: “may come to seem quite inflexible, perhaps more so than music as, for instance, when experience is felt to be collapsed into an image and the photograph becomes a constraint on experience, rather than an entry point back into it” Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p129

¹⁶⁵ No original: “a certain song has become emotionally charged for us in a way that wasn’t the case when we first heard it 20 or 30 years ago” Ibidem., p42

¹⁶⁶ No original: “photography and recorded music can be enormously powerful in how they affect us. (...) They seem to defy the passing of time even as we describe and interpret them as historical”, Ibidem., p47

¹⁶⁷ No original: “recorded music transcribes time in its sequential flow”; “These distinguishing features extend into their different modes of reception, even if they sometimes coincide in acts of remembering.” Ibidem., p34

¹⁶⁸ No original: “the texture of a specific experience, including the way it became assimilated into our own interiority.” Ibidem., p47

música, por outro lado, faz uso da memória(s) para reforçar gostos ou interesses por determinados géneros de música ou de lembranças de músicas ou até momentos partilhados com a música.

Retomando a ideia de tempo e do passado, para Pickering e Keightley, “as fotografias são geralmente consideradas como momentos específicos congelados e, nesse sentido, removendo-as do fluxo temporal no qual estão imersas, ao passo que a música ocorre no interior deste fluxo e parece intrínseca a ela mesma quando gravada e ouvida mais tarde.”¹⁶⁹ O próprio ato de “fazer” ou “criar” uma fotografia e uma peça de música tem uma diferença que faz sentido referir após esta breve análise em torno da memória e do tempo:

“O processo de fazer o nosso é bastante direto e imediato com a fotografia, enquanto que com a música gravada, fazer o nosso segue indiretamente a partir dos atos de consumo e escuta inicial, e opera com um ritmo diferente conforme são recolhidas experiências anteriores à audição de itens musicais específicos e nesse processo reavaliadas pelo que significam nas relações mutantes entre o passado e o presente.”¹⁷⁰ (Pickering, Keightley, 2015: p74)

Ao considerarmos que a música pode ser transposta na fotografia, de uma maneira subjetiva, podemos afirmar que existe uma apropriação da música, no seu lado abstrato e pictórico, a partir da imagem fotográfica. Tal como menciona José Carneiro, na sua dissertação *Provas de Contacto* (2013), a apropriação “emergiu um tipo de prática artística apoiada na substituição do objeto real pela cópia (...). Este tipo de movimentação, em que determinada obra passa a significar algo diferente daquilo que foi a sua função original, no interior do domínio artístico, tem sido identificada como

¹⁶⁹ No original: “photographs are commonly considered as freezing specific moments and in that sense snatching them out from the temporal flow in which they were once immersed, whereas music occurs within this flow and seems intrinsic to it even when recorded and then listened to at a later time.”, Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, p181

¹⁷⁰ No original: “The process of making our own is quite direct and immediate with photography, whereas with recorded music making our own indirectly follows on from acts of consumption and initial listening, and operates with a different tempo as previous experiences of listening to particular musical items are recollected and in that process reassessed for what they mean in the shifting relations between past and present”.

apropriação.”¹⁷¹ A apropriação, vista deste modo, pode-se aplicar a ambos os contextos da relação entre a fotografia e a música. Nesse sentido, a partir do momento em que a música, no seu sentido mais subjetivo, se transpõe para a fotografia, origina um novo universo de significados, de relações, de observações. Podemos então questionar-nos se no momento em que ouvimos uma música, o que escutamos e o que sentimos pode ser representado através da fotografia: é possível compor uma música a partir de uma fotografia ou fotografar a partir de uma música? Estas questões são investigadas mais tarde ao longo desta reflexão, mas é importante questionar: a imagem fotográfica enquanto objeto estático e aparentemente silencioso, tem voz? De que maneira podemos “coreografar” a fotografia de modo a que ela tenha implícito movimento e som? Precisamos de dançar com a imagem e encantarmo-nos com ela da mesma maneira que um músico se fascina com a música, como se a câmara fotográfica fosse uma companheira num dueto. Assim, através da prática fotográfica, e da relação íntima entre a fotografia e o objeto fotografado, foi-se construindo uma teia de relações com a música que teve como ponto de partida o trabalho do diário.

Um caso interessante que podemos relacionar com a imagem e a sua relação com o passado, como refere Alexis Ruccius no capítulo *The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History* da obra *The Making of the Humanities – Volume III: The Modern Humanities* (2014), é o de Julius Ruhlman¹⁷², um músico que, nas palavras de Ruccius, “se dedicou à reconstrução de instrumentos de arco com o objetivo de readquirir o conhecimento musical de uma época e de executar peças históricas de forma original”.¹⁷³ Ruccius tentou obter informações sobre a construção de instrumentos musicais e perceber o seu desenvolvimento formal: ao analisar o instrumento, “ele interpretou as fotos como projetos para as suas reconstruções. (...) As imagens foram analisadas como artefactos capazes de revelar sobre a história das ideias, por exemplo, um período de compreensão da música”.¹⁷⁴

¹⁷¹ Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação*, p56

¹⁷² 1816-1877

¹⁷³ No original: “devoted himself to the reconstruction of bow instruments with the aim of reacquiring the musical knowledge of a period and performing historical pieces in the original manner.” Ruccius, Alexis, (2014). *The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History*, p404

¹⁷⁴ No original: “he interpreted pictures as blueprints for his reconstructions (...) images were analyzed as artifacts capable of revealing insights into the history of ideas, for instance, a period’s understanding of music.” Ibidem., p403,405

Ao expôr a ideia da transposição do elemento musical na fotografia, Freya Bailes dá ênfase à imagem musical, afirmando que a “familiaridade com a música, por meio da sua percepção repetida, leva a uma forte imagem mental correspondente.”¹⁷⁵ Podemos levar ainda mais longe este posicionamento se considerarmos o ponto de vista de Deryck Cooke, o qual afirma: “A música é, acima de tudo, dirigida a nós como ouvintes ou intérpretes, e tem como objetivo afetar-nos.”¹⁷⁶ A partir de uma reflexão sobre o elemento musical, mais concretamente da imagem e memória, Stuart Hampshire esclarece o seguinte: “O ouvinte cria a impressão na sua própria mente ao traçar a estrutura da obra para si mesmo, usando as suas próprias imagens naturais e a sua memória musical.” De facto, a “música é entendida como arte se, e somente se, o ouvinte for intelectualmente ativo em ouvi-la”.¹⁷⁷ De igual modo a fotografia partilha da mesma ideia de que o observador de uma imagem fotográfica tem que estar “intelectualmente ativo” no ato de observar a imagem.

Refletindo sobre o aspeto temporal, John Dewey¹⁷⁸, filósofo e pedagogo, a partir da sua obra “Art as Experience” (2005), faz uma ligação entre a imagem fotográfica e a música: “ao ver uma imagem ou um edifício, há a mesma compressão do acumular no tempo que há ao ouvir música, ler um poema ou romance e ver um drama encenado.”¹⁷⁹ Interessa analisar o tema da música a partir da posição de Dewey, no qual o próprio afirma:

“A música, por exemplo, dá-nos a própria essência do cair e do subir exaltado, do surgimento e recuo, da aceleração e retardo, do aperto e do afrouxamento, do impulso repentino e da insinuação gradual das coisas. A expressão abstrata na medida em que está livre do afeto a isso e aquilo, ao mesmo tempo que é intensamente direta e concreta.” (Dewey, 2005: p216)

¹⁷⁵ No original: “familiarity with music, through its repeated perception, is assumed to lead to a strong corresponding mental image.” Bailes, Freya, (2009). *Translating the musical image: case studies of expert musicians*, p52

¹⁷⁶ No original: “Music is, above all, addressed to us as listeners or performers, and intended to affect us.” Cooke, Deryck, (1959). *Music and Meaning*, p151

¹⁷⁷ No original: “The listener creates the impression in his own mind by tracing the structure of the work for himself, using his own natural imagery and his musical memory.” “Music is understood as art if, and only if, the listener is intellectually active in listening to it.”; Hampshire, Stuart, (1969). *Modern Writers and Other Essays*, p174-175

¹⁷⁸ 1859-1952

¹⁷⁹ No original: “In seeing a picture or an edifice, there is the same compression from accumulation in time that there is in hearing music, reading a poem or novel, and seeing a drama enacted.” Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, p189

Dewey cria aqui uma ligação entre a imagem e a música a partir do aspeto visual e auditivo, na medida em que, podemos relacionar ambas com a transposição do tempo, mais precisamente, com o passar do tempo. A vertente abstrata, tanto na imagem fotográfica como na música, acaba por ser idêntica pois é algo que remete, em ambos os casos, para a experiência entre o real e o virtual, assunto que irá ser analisado através do pensamento de Walter Benjamin, na obra *Walter Benjamin and Art* e através do capítulo *Hearing the Past* de Shawn Graham, Stuart Eve, Colleen Morgan e Alexis Pantos, presente na obra *Seeing the Past with Computers – Experiments with Augmented Reality and Computer Vision for History* (2019).

Benjamin refere o seguinte: “A música exige que a ideia de obra de arte resista a uma ontologia derivada das artes visuais e plásticas. (...) requer um esclarecimento da relação entre o real e o virtual.”¹⁸⁰ Mas, se considerarmos que tanto a música como a fotografia mantêm uma relação do real com o virtual através da experiência imagética e auditiva, podemos concordar com as palavras de Graham, Eve, Morgan e Pantos quando referem que “a mediação da experiência de um dispositivo” está relacionada com a “qualidade da representação dos objetos virtuais.”¹⁸¹ Portanto, a experiência da imagem fotográfica (real) está diretamente relacionada com o objeto virtual, podendo estar também relacionada com a transposição do tempo e da música na imagem.

No entanto, e no que diz respeito à transposição da música na fotografia, pode-se inserir o fenómeno da “música mecânica”, a qual, afirma Thomas Patteson, “trazia a tecnologia e o seu papel na música moderna para a vanguarda da consciência europeia.” Afirma também que “ao separar a performance da presença de músicos, os defensores da música mecânica desafiaram os pressupostos estéticos convencionais e levantaram questões inquietantes sobre a mediação tecnológica da expressão musical”, o que leva a crer que a música mecânica apresenta semelhanças no que diz respeito à expressão e ao uso da tecnologia, tomando como referência a terminologia musical – “transposição”.¹⁸²

¹⁸⁰ No original: “Music requires the idea of the artwork to resist an ontology derived from the visual and plastic arts. (...) it requires a clarification of the relation between the real and virtual.” Benjamin, Andrew (ed.), (2005). *Walter Benjamin and Art*, p197

¹⁸¹ No original: “The mediation of the experience through a device (...), the quality of the rendering of the virtual objects.” Graham, Shawn., Eve, Stuart, Morgan, Colleen, Pantos, Alexis, (2019). *Hearing the Past*, p233

¹⁸² No original: “bringing technology and its role in modern music to the forefront of European consciousness” “By separating performance from the presence of musicians, the advocates of mechanical music challenged conventional aesthetic assumptions and raised unsettling questions about the technological mediation of musical expression.” Patteson, Thomas, (2016). *The Joy of Precision: Mechanical Instruments and the Aesthetics of Automation, Instruments for New Music – Sound, Technology and Modernism*, p20

1.2 Imagem fotográfica e a música

Nesta parte da tese, procura-se afirmar a ideia de que a imagem fotográfica pode ter uma relação com o contexto musical, à presença da música na imagem, analisar de que forma isso acontece e quais são os aspetos que vão ao encontro do trabalho fotográfico. Ao nos focarmos apenas no sentido visual, a imagem fotográfica acaba por ser diversa, podendo referir-se a outras formas de representação visual criadas por nós, o ser humano: fotografia, desenho, pintura, gravura, escultura entre outras. As imagens fotográficas podem ser criadas a partir de uma relação próxima e constante com a música: podemos construir imagens com ligação à música, mas a imagem, ao ser uma representação de algo, acaba por ser uma imagem parcial do que é ou está representado na imagem. A questão a colocar é de que maneira pode uma imagem estar relacionada com a música?

Começamos por analisar a obra de arte a partir da reflexão de Deleuze¹⁸³, na qual afirma que toda a arte “implica uma pluralidade de trajetos, que não são legíveis e que apenas coexistem num mapa, e muda de sentido segundo aqueles que estão marcados”. O filósofo define o mapa como “Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, sobrepõe-se ao mapa real cujo percurso ela transforma. Não é apenas a escultura, mas toda a obra de arte, também a obra musical, que implica estes caminhos ou encaminhamentos interiores: a escolha deste ou daquele caminho pode determinar em cada caso uma posição variável da obra no espaço.”¹⁸⁴ Maria Donata Napoli, professora e autora, argumenta no seu artigo *Short Review of the Relationship between Video, Music and Art* (2012), que “é geralmente a arte que dá nova vida e novas possibilidades de expressão a instrumentos que de outra forma seriam abandonados”. Referindo-se à relação entre as imagens fotográficas e a música, a autora salienta que “houve sempre (...) a intervenção do mundo da arte para propor novas formas criativas para abrir um novo imaginário”.¹⁸⁵

Seguindo o posicionamento entre a imagem fotográfica e a música, importa analisar o trabalho de Steven Feld¹⁸⁶, etnomusicologista, antropólogo e linguista. Feld experimentou com os meios de comunicação áudio e visuais, indo para além dos limites

¹⁸³ 1925-1995

¹⁸⁴ Deleuze, Gilles, (2000). *Crítica e Clínica*, p94

¹⁸⁵ No original: “it is usually art that gives new life and new possibilities of expression to instruments otherwise destined to be abandoned.”, “there has always been, (...) the intervention of the art world to propose new and creative ways to open a new imaginary”, Napoli, Maria Donata, (2012). *Short Review of the Relationship between Video, Music and Art*, p19

¹⁸⁶ 1949-

de ambas as práticas. Steven Feld descreve a imagem fotográfica como um “encore”¹⁸⁷, acentuando a ideia de que é necessário observar de uma maneira diferente, participar e fazer mais do que propriamente só observar. A fotografia move, o observador não vê apenas a perspectiva de Feld, mas também um convite para observar a imagem. A sua obra *Sound and Sentiment* (1982) constrói uma reflexão do som como uma etnografia experimental do som e um estudo do som como um sistema cultural.¹⁸⁸

Nesse sentido, podemos comparar o material formado pelo compositor e o material formado pelo fotógrafo. Por um lado, e aqui começando ao contrário, o material formado pelo fotógrafo é sempre o mesmo – origina sempre uma imagem fotográfica – ainda que com as devidas diferenças e características, mas é uma imagem a partir do mesmo aparelho técnico, a câmara fotográfica. Ao invés, o material formado pelo compositor é “um material absolutamente real, um material que é, num sentido científico, exatamente tão objetivo e organicamente determinado como pedra, madeira, tela ou tinta (...) um material com o qual se pode experimentar, que se pode analisar e medir”¹⁸⁹. Patteson sublinha também que “este material musical é o ar e as ferramentas musicais com as quais estamos familiarizados, vozes humanas e instrumentos de todos os tipos, são ferramentas para trabalhar neste material.” Portanto, a criação artística, aqui relacionando com a imagem e a música, não é “um ato de invenção, mas sim de formação.”¹⁹⁰

O papel da imaginação na música é levemente diferente da imagem visual, no que diz respeito à sua função criativa e à ideia de “ir para além” do que vemos e ouvimos. Freya Bailes, professora de psicologia musical, defende no capítulo *Translating the musical image: case studies of expert musicians*, na obra *Sounds in Translation – intersections of music, technology and society* (2009) o seguinte:

“representações da música percebidas ou imaginadas podem igualmente constituir este material dado, de modo a que a imaginação esteja

¹⁸⁷ *Encore* é uma expressão utilizada na música clássica para designar os extras que os músicos tocam depois do final do concerto.

¹⁸⁸ Ver Feld, Steven, *Sound and Sentiment*, 1982

¹⁸⁹ No original: “an absolutely real material, a material that is in a scientific sense exactly as objectively and organically determined as stone, wood, canvas, or paint [. . .] a material with which one can experiment, which one can analyze and measure” Patteson, Thomas, (2016). *The Joy of Precision: Mechanical Instruments and the Aesthetics of Automation, Instruments for New Music – Sound, Technology and Modernism*, p37

¹⁹⁰ No original: “This material of music is air, and the tools of music with which we are familiar, human voices and instruments of all sorts, are tools for working on this material.” “an act of “invention” but rather of “forming.” Ibidem.

relacionada, mas separada. Na composição, a manipulação prática do som pode ser uma fonte mais produtiva de desenvolvimento imaginativo, embora as imagens também possam ajudar a libertar do material aprendido por meio das suas inadequações como uma representação mental exata de uma determinada música”.¹⁹¹ (Freya, 2009: p48)

Nesse sentido, o significado de um trabalho musical é relevante, na análise das características do mesmo propostas pelo musicólogo, Jean-Jacques Nattiez, na sua obra *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music* (1980). O autor refere que “A obra musical (...) é também constituída pelos procedimentos que a produziram (atos de composição) e pelos procedimentos a que deu origem: atos de interpretação e de percepção. A análise musical mostra como funciona uma obra de arte. (...) A essência de uma obra musical é ao mesmo tempo a sua gênese, a sua organização e a forma como é entendida.”¹⁹² A análise musical mostra como funciona uma obra de arte. Remetendo mais uma vez para o contexto musical e visual, John Dewey¹⁹³ observa de que modo os elementos musicais podem ou não estar presentes na imagem e vice-versa:

“A suposição de que ouvimos tons musicais diretamente no tempo e vemos as cores como estando no espaço, lê numa experiência imediata uma interpretação posterior devido à reflexão. Vemos intervalos e direções nas imagens e ouvimos distâncias e volumes na música. Se apenas o movimento fosse entendido na música e na pintura, a música seria totalmente sem estrutura e as imagens seriam nada além de ossos secos.”¹⁹⁴ (Dewey, 2005: p191)

¹⁹¹ No original: “Perceived or imaged representations of music might equally constitute this given material, so that imagination was related but separate. In composition, hands-on manipulation of sound might be a more fruitful source of imaginative development, though imagery might also help break free from learned material through its inadequacies as an exact mental representation of given music.”

¹⁹² No original: “The musical work (...) is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition) and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception. Music analysis shows how a work of art functions. (...) The essence of a musical work is at once its genesis, its organization, and the way it is perceived.” Nattiez, Jean-Jacques, (1980). *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*, preface

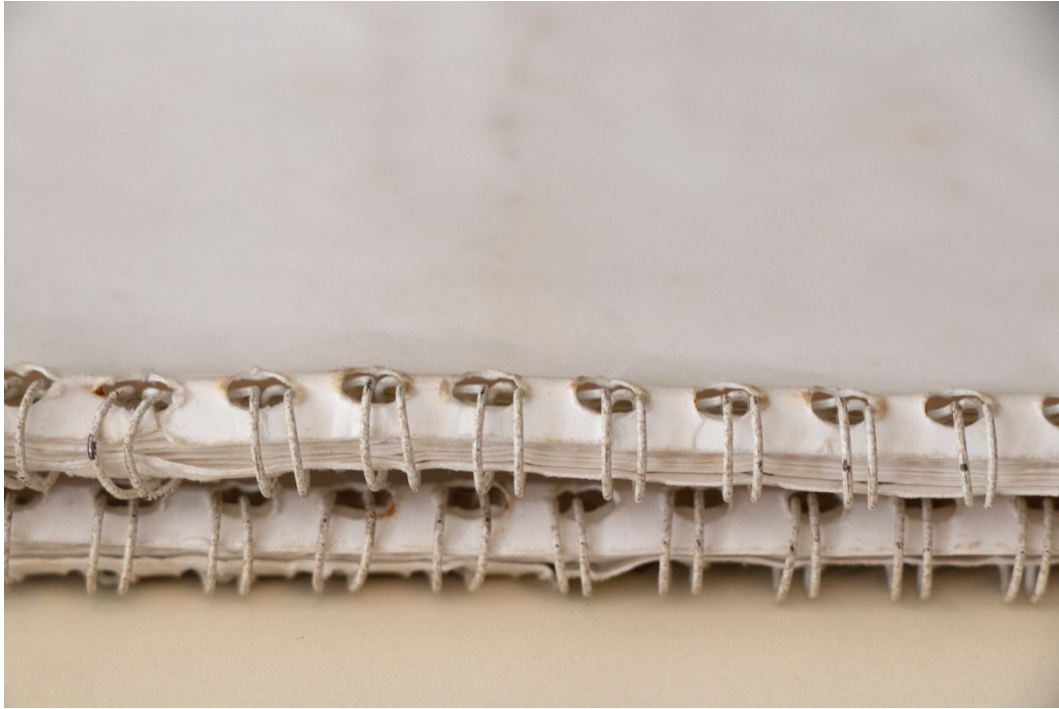
¹⁹³ 1859-1952

¹⁹⁴ No original: “The supposition that we directly hear musical tones to *be* in time and directly see colors as *being* in space, reads into an immediate experience a later interpretation of it due to reflection. We *see* intervals and directions in pictures and we *hear* distances and volumes in music. If movement alone were perceived in music and rest alone in painting, music would be wholly without structure and pictures nothing but dry bones”.

É possível, então, afirmar que existem correspondências entre estilos fotográficos e géneros musicais, entre a imagem visual e a música. A fotografia gera atmosferas visuais a partir da relação que estabelece com os elementos que a rodeiam enquanto a música origina uma nova leitura visual na maneira como é representada a partir do lado performativo, mas também musical e sonoro. A imagem visual e a música não só proporcionam um novo imaginário como originam novas possibilidades de expressão. Ambas refletem diferentes papéis da imaginação, mas acabam por ser semelhantes quando *observamos* o som e *ouvimos* a imagem.



Fotografia 19: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019



Fotografia 20: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019



Fotografia 21: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019



Fotografia 22: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019

1.3 Imagem musical

Depois de fazer uma breve introdução à relação entre a fotografia e a música, centro-me agora na imagem musical, no seu significado, em que consiste e de que modo se insere no projeto fotográfico autoral. Nesse sentido, e em conformidade com as ideias mencionadas anteriormente, vimos que é possível criar, recriar uma imagem musical. Mas o que é uma imagem musical? A imagem musical acaba por ser uma junção de duas experiências: visual e auditiva. O processo de desenvolver uma imagem musical é idêntico ao processo de desenvolver uma ideia composicional: ambos implicam uma imaginação (visual e musical), uma memória (fotográfica e auditiva) e a habilidade de visualizar uma imagem a partir dos elementos que estão ao dispor.

Dito de outro modo, e recorrendo ao argumento de Hermann Danuser¹⁹⁵, a questão “De onde vem a imagem musical?”, elucidada pelo autor, é pertinente quando argumenta que “A tradução ocorre da perceção do som para a criação de uma representação mental daquele som, incluindo a imagem auditiva consciente.”¹⁹⁶ Podemos afirmar que o som pode estar presente numa imagem, em forma de representação mental. Deduz-se a partir da reflexão acima que “A música existe na mente do ouvinte; o mundo real permanece em silêncio”, ou seja, e como a autora afirma, “a música pode existir onde nada é ouvido”. Para Danuser, “se (...) pode haver música sem som ou, respetivamente, sem atividade humana, devemos tomar isso como um alerta para não recorrermos a teses míopes que evidentemente necessitam de revisão no momento que paramos para pensar sobre elas.”¹⁹⁷

Nas palavras de Freiya Bailes, “as imagens musicais são a experiência de uma representação interna da música ou da audição interna.” Para Bailes “a música é mais do que a produção e perceção de sons reais; a experiência musical também envolve o pensamento musical através da imaginação e representação mental de sons”, dando a entender que a imagem mental da música “pode ser deliberada, como na análise “silenciosa” de uma partitura musical ou a *auralização* do som em harmonia e

¹⁹⁵ 1946-

¹⁹⁶ No original: “Where does the musical image come from?” “A translation occurs from the perception of sound to the creation of a mental re-presentation of that sound, including the conscious auditory image.” Danuser, Hermann, (2015). *Execution-Interpretation-Performance: The History of a Terminological Conflict*, p43

¹⁹⁷ No original: “Music runs in the mind of the listener; the real world remains silent.” “music can exist where nothing is heard at all.” “If (...) there can be music without sound or, respectively, without human activity, we should take it as a warning not to resort to short-sighted theses that patently stand in need of revision the moment, we pause to think about them.” Ibidem., p178

exercícios de contraponto.”¹⁹⁸ A imagem fotográfica traduz-se, de uma forma subjetiva, numa imagem musical “mental”, uma “produção do ouvido da mente”, uma imaginação da música articulada com o aspeto da memória e da experiência. Em muitos aspetos, o ponto de vista de Bailes aproxima-se do pensamento de Eisenstein¹⁹⁹, na maneira como o cineasta soviético associa a imagem do filme à imagem abstrata. A imagem do filme apresenta semelhanças com a imagem fotográfica, mais precisamente com a imagem musical. Assim, e associando aqui com a imagem, encontro relações entre o princípio da montagem nos níveis da filmagem que Eisenstein localiza, como salienta Volker Pantenburg no capítulo *Taking Pictures – Photography and Film*, da sua obra *Farocki/Godard – Film as Theory* (2015) e a imagem fotográfica: desde a conexão de frames individuais ao movimento fluido, da montagem de sequências separadas à combinação de uma só imagem, relações diretas com o trabalho do diário.²⁰⁰

No caso da imagem musical, o princípio da imagem vai desde “snapshots” individuais ao movimento sequencial de imagens, à montagem da sequência de séries imagéticas. Ao congelar uma imagem, faz sobressair, ironicamente, as suas qualidades como uma imagem em movimento. Da mesma maneira que Eisenstein usa a montagem das sequências para criar movimento, a imagem musical faz uso da combinação de cada frame não só para criar movimento, mas também a partir do som “subjetivo”, que não se ouve, mas está presente na imagem metaforicamente. No fundo, ao falar de uma imagem musical está implícita uma relação com o som. Esta posição que exploro aproxima-se do pensamento de Lucia D’Errico²⁰¹, na maneira como aborda a semiótica do som, estando de acordo com a autora quando refere no capítulo *Phonographic Writing* na sua obra *Powers of Divergence – An Experimental Approach to Music Performance* (2018), que as unidades de semiótica musical não são materiais, mas mentais:

¹⁹⁸ No original: “Musical imagery is the conscious experience of an internal representation of music, or inner hearing.” “There is more to music than the production and perception of real sounds; musical experience also involves musical thought through imagining and mentally representing sounds.” “can be deliberate, as in the ‘silent’ analysis of a musical score or the *auralisation* of sound in harmony and counterpoint exercises” Bailes, Freya, (2009). *Translating the musical image: case studies of expert musicians*, p41

¹⁹⁹ 1898-1948

²⁰⁰ Volker Pantenburg refere ainda que “atribuir o filme e a fotografia ao “universo das imagens técnicas” tem duas dimensões: uma sistémica, outra histórica. (...) a relação entre a fotografia e o filme diz respeito também ao surgimento histórico do meio cinematográfico como resultado da ligação da física e da química”. No original: “assigning film and photography to the “universe of technical images” has two dimensions: one systemic, one historical. (...) the relationship between photography and film also concerns the historical emergence of the medium of film as a result of linking of physics and chemistry”, Pantenburg, Volker, (2015). *Taking pictures – Photography and Film* p176, ver Flusser, V., (2011)

²⁰¹ 1982-

“As unidades semióticas de som são “o que é ouvido”; no entanto, elas não são, ou não são apenas, um efeito do som físico no sentido da audição, mas sim no seu “ser-ouvido”. (...) as unidades semióticas musicais não são materiais, mas mentais. Para o intérprete que aborda a partitura, o “ser-ouvido” do som subsiste antes do som e na ausência do som. Ou melhor ainda, o som físico e o seu “ser ouvido” são produzidos para coincidir.”²⁰² (D’Errico, 2018: p74-75)

A imagem fotográfica torna-se musical ao usar elementos musicais e visuais idênticos a aspetos formais de objetos relacionados com a música, como a pauta e a partitura. A imagem musical é uma interpretação da música, é uma interpretação da partitura - a partir dela, nasce um novo discurso musical e fotográfico, uma nova imagem do objeto fotografado. Ela tem uma predominância de vários elementos, entre os quais a horizontalidade das imagens que está presente em várias séries de imagens do projeto fotográfico – o trabalho do diário. A linha horizontal é um símbolo gráfico que serve como uma aproximação imagética à notação rítmica da música, isto é, podemos deduzir, a partir desta definição, que cada imagem musical representa um símbolo gráfico diferente, conforme o objeto representado.

Em relação ao pensamento da linha na imagem musical, Jacques Rancière²⁰³, na sua obra *O Destino das Imagens* (2011), ao referir-se a um quadro de Gauguin²⁰⁴, pintor francês, argumenta o seguinte: “uma superfície onde as linhas e as cores se tornaram signos expressivos que obedecem ao único constrangimento da *necessidade interior*.”²⁰⁵ Exemplificando: a linha horizontal, na terminologia musical, representa a pauta musical, mas pode também representar uma nota longa; na imagem fotográfica a linha horizontal pode representar a pauta, mas também a linha do horizonte, continuidade, a sequência, o movimento ou com o ritmo – “uma linha relaciona, conecta. É um meio integral de determinar o ritmo”²⁰⁶, como refere John Dewey na sua obra “*Art as Experience*”.

²⁰² No original: “The semiotic units of sound are “what is heard”; yet, they are not, or are not only, an effect of the physical sound on the sense of hearing, but rather its “being-heard-ness.” “Being-heard-ness” is radically different to the reality of the sound in the world; similar to linguistic categories, musical semiotic units are not material, but mental. For the performer approaching the score, the “being-heard-ness” of sound subsists prior to sound, and in absence of sound. Or better yet, physical sound and its “being-heard-ness” are made to coincide.”

²⁰³ 1940-

²⁰⁴ 1848-1903

²⁰⁵ Rancière, Jacques, (2011). *O destino das imagens*, p117

²⁰⁶ No original: “A line relates, connects. It is an integral means of determining rhythm.” Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, p210



Fotografia 23: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019

Convém referir um aspeto que se identifica com a imagem musical, tendo em conta a execução e interpretação de uma peça musical, tal como refere Lucia D'Errico no capítulo “On Methodolgy” da sua obra *Powers of Divergence – An Experimental Approach to Music Performance* (2018): “Na execução e interpretação tradicionais, por maior que seja a margem de diferença entre uma partitura e a sua interpretação sonora, a semelhança entre os dois lados ainda é ditada pela manutenção de proporções internas: os sons e gestos da execução seguem uma sequência que responde à distribuição dos elementos contidos na partitura.”²⁰⁷ Face a este contexto, e retomando a reflexão sobre a imagem musical, Jean-Jacques Nattiez, na sua obra *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music* (1980), procura criar uma conexão entre a imagem e o som. Passo a citar: “a imagem sonora é sensorial, e se por acaso a chamo de “material”, é apenas nesse sentido, e por contraposição a outro termo de associação, o conceito, que geralmente é mais abstrato”.²⁰⁸

De qualquer modo, importa reter a ideia de que o som, mesmo que metaforicamente e não estando presente fisicamente na imagem, é um dos elementos que liga a imagem à música e torna a imagem musical. Devemos reforçar esta posição a partir de duas propostas de Peter Kivy²⁰⁹, presente nas suas obras *Narration and*

²⁰⁷ No original: “In traditional execution and interpretation, however great the margin of difference between a score and its sounding rendition, the resemblance between the two sides is still dictated by the maintenance of internal proportions: the sounds and gestures of the performance follow a sequence that responds to the distribution of the elements contained in the score.” D'Errico, Lucia, (2018). *Powers of Divergence – An Experimental Approach to Music Performance*, p68

²⁰⁸ No original: “the sound-image is sensory, and if I happen to call it “material”, it is only in that sense, and by way of opposing it to the other term of association, the concept, which is generally more abstract.” Nattiez, Jean-Jacques, (1980). *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*, p3

²⁰⁹ 1934-2017

Representation, Introduction to a philosophy of music em 2002 e *Sound and Semblance* em 1991. Kivy, na primeira obra, explora o significado das representações pictoriais e do som, referindo que a música pode representar o som, mas não pictoricamente:

“(...) as representações pictóricas na música, se é que existem, representam o que se ouve: ouvimos na música tudo o que ela representa pictoricamente. Portanto, parece claro que as representações pictóricas, se houver, na música, devem ser representações de sons. Isso significa que a música não pode representar outras coisas além de sons, ou coisas da pintura exceto as vistas. Mas elas não podem representá-los pictoricamente.”²¹⁰ (Kivy, 2002: p184)

A representação da música na imagem fotográfica pode ser uma representação do som, mas discordo que as representações pictóricas, neste caso, as fotográficas, não podem representar algo mais que o som: a imagem é musical não só através de uma representação sempre metafórica do som, mas também no modo como ela própria se torna musical a partir de uma presença de um certo conjunto de objetos que remetem ao universo da música, tais como as partituras e as pautas. De certa maneira, sim, a imagem é musical ao representar, metaforicamente, memórias de sons, mas é mais do que isso: é também musical ao construir representações de melodias, de cadências de ritmos, de marcações dinâmicas, de símbolos musicais.

Na segunda obra, *Sound and Semblance* (1991), Kivy faz uma comparação pertinente para o discurso que tento estabelecer sobre a imagem musical: “As imagens musicais, por mais insignificantes que sejam na música ocidental, são tão facilmente reconhecíveis sem ajuda verbal como qualquer pintura representacional”.²¹¹ Ou seja, a imagem musical pode suportar-se a si própria sem a necessidade de se fazer acompanhar de algo verbal, ou até escrito, como acontece no caso do trabalho do diário: a imagem, mesmo incluindo diversos elementos abstratos, acaba por conseguir falar por si mesma e por conseguir transmitir algo, algo fotográfico, abstrato, musical.

²¹⁰ No original: “(...) pictorial representations in music, if indeed there are any, represent what is heard: we hear in the music whatever it pictorially represents. So, it seems clear that pictorial representations, if any, in music, must be representations of *sounds*. This does mean music cannot represent other things besides sounds, or paintings things other than sights. But they can't represent them pictorially.”²¹⁰

²¹¹ No original: ““musical pictures, insignificant though they may be in Western music, are as readily recognizable without verbal aids as any representational painting” Kivy, Peter, (1991). *Sound and Semblance*, p147

Seguindo o raciocínio de Kivy, importa mencionar o capítulo *Virtual Works – Actual Things* na obra *Essays in Music Ontology* (2018) de Paulo de Assis²¹², no qual o autor questiona: “O que é exatamente uma obra musical? As obras musicais são ideias abstratas ou coisas concretas?”²¹³ Os elementos visuais ao nosso redor possuem uma representatividade imagética e até musical, ainda que, em relação ao aspeto musical, a representação seja sempre subjetiva e metafórica, podendo representar objetos, música, memórias e até a imaginação visual e auditiva na imagem.

Curiosamente, a imagem musical apresenta várias semelhanças, como já referi anteriormente, com um trabalho musical – a partitura. A relação que estabeleço entre a imagem fotográfica e o universo da música surge de uma ideia abstrata que dá origem a uma fotografia musical. A partir de uma ideia ou pensamento de algo abstrato, a fotografia constrói-se, ao juntar elementos visuais com elementos musicais e torna-se numa imagem musical. Na música, a peça começa sempre com uma ideia, um conceito abstrato, que depois origina uma peça de música; na imagem fotográfica acaba por acontecer o mesmo, tudo começa com uma ideia de juntar elementos físicos com pensamentos abstratos, originando numa imagem musical. Ao contrário da música que é perceptível pelo ouvido, a imagem visual é perceptível pela visão, na qual o elemento sonoro está presente de uma maneira sempre metafórica, subjetiva, imaginativa.



Fotografia 24: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

²¹² 1969-

²¹³ No original: “What exactly is a musical work? Are musical works abstract ideas or concrete things? How can a musical work be identified as this musical work?” Assis, Paulo de, (2018). *Virtual Works – Actual Things*, p22

1.4 Fotografia abstrata

A reflexão sobre a imagem fotográfica e musical incentivou uma tentativa de perceber como se chega à imagem abstrata a partir da junção da fotografia com a música. Tendo em conta que a fotografia musical pode ser algo abstrato, faz todo o sentido explorar essa combinação e fazer um “trajeto” entre a imagem fotográfica e o universo da música com a vertente do abstracionismo. Num primeiro momento, importa salientar mais uma vez o seguinte aspeto elucidado no capítulo de Paulo de Assis, *Virtual Works – Actual Things*, na obra mencionada anteriormente, *Essays in Music Ontology* (2018): as imagens abstratas de uma obra musical são “potencialmente infinitas”, ou seja, e tal como descreve o autor, “a imagem virtual define, assim, um campo problemático, determinando o conteúdo virtual de uma obra musical como um problema, como uma constelação ideal de singularidades topológicas diferenciais”.²¹⁴

Neste caso, é feita uma comparação entre a terminologia da imagem abstrata com a imagem virtual na música: do mesmo modo que a fotografia abstrata é formada a partir de uma ideia, um pensamento individual e particular, neste caso a imagem virtual é formada mediante “(...) conjuntos diferentes de singularidades individuais específicas”²¹⁵ atualizadas na presença de um “recetor” ou um “intérprete ativo da música”.²¹⁶ Desse modo, se nos referimos a uma fotografia abstrata estamos, de certa forma, a referir-nos a uma imagem visual infinita, que não tem uma associação direta com o universo tangível dos objetos, mas sim com os seus diversos estímulos e subjetividade iminente. É de salientar um outro aspeto enunciado por Assis, que poderá, de certa maneira, estar relacionado com a imagem fotográfica abstrata:

“Antes de ganharem a sua “identidade”, os seus modos inconfundíveis de aparência, o seu carácter duradouro e a sua “aura”, as obras musicais são constituídas como tendências energéticas que geram aglomerados complexos de coisas, como esboços, manuscritos, partituras, edições, (...) representações, (...) memórias e assim por diante.”²¹⁷ (Assis, 2018: p38)

²¹⁴ No original: “potentially infinite.” “The virtual image, thus defines a problematic field, determining the virtual content of a musical work as a problem, as an ideal constellation of differential topological singularities.” Assis, Paulo de, (2018). *Virtual Works – Actual Things*, p37

²¹⁵ No original: “(...) different sets of specific individual singularities” Ibidem., p12

²¹⁶ No original: “receiver”, “active performer of music” Ibidem., p20

²¹⁷ No original: “Before gaining their “identity”, their unmistakable modes of appearance, their enduring character or their “aura”, musical works are constituted as energetic tendencies that generate

Pode-se, então, fazer uma comparação da obra musical com a imagem abstrata, a partir de um conjunto de características presentes em ambas: por um lado, na obra musical, e como já foi referido anteriormente, existe um conjunto “complexo de coisas”, tais como as partituras, memórias, entre outras, que são produzidas por “tendências energéticas”; por outro lado, na imagem fotográfica, existe um conjunto de elementos musicais, visuais, estéticos que são produzidos e gerados a partir do objeto musical fotografado.

Importa sublinhar a reflexão que Deleuze apresenta na sua obra *Difference and Repetition* (1994), mais precisamente quando afirma: “O virtual opõe-se não ao real, mas ao atual. O virtual é totalmente real... Na verdade, o virtual deve ser definido como estritamente uma parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma parte de si mesmo no virtual no qual mergulhou como se numa dimensão objetiva”.²¹⁸ Assim, é possível construir uma ponte de ligações entre a imagem abstrata e a imagem “virtual” musical: da mesma forma que a imagem virtual “consiste nos elementos e relações diferenciais junto com os pontos singulares que lhes correspondem”²¹⁹, tal como refere o autor, a imagem abstrata consiste, de uma maneira idêntica, na dinâmica das relações com os objetos fotografados.

Acompanhando a afirmação de Deleuze, é importante sublinhar a obra *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide* de James Williams (2013), na qual refere: “A visão de Deleuze é que nenhum objeto é totalmente contabilizado por meio das suas propriedades reais, uma vez que as mudanças que sofreu e sofrerá, e as diferenças implícitas nessas mudanças, devem ser consideradas parte do objeto.”²²⁰ Por conseguinte, uma imagem virtual pode também ser uma imagem musical, o que suscita uma reflexão em torno da obra artística.

Regressamos então ao pensamento de Benjamin e ao argumento defendido por Rajeev S. Patke, no capítulo *Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music*

complex conglomerates of things, such as sketches, manuscripts, scores, editions (...) representations, (...) memories, and so on.”

²¹⁸ No original: “The virtual is opposed not to the real but to the actual. The virtual is fully real... Indeed, the virtual must be defined as strictly a part of the real object—as though the object had one part of itself in the virtual into which it plunged as though into an objective dimension.” Deleuze, Gilles, (1994). *Difference and Repetition*, p208-209

²¹⁹ No original: “consists of the differential elements and relations along with the singular points which correspond to them.” Ibidem.

²²⁰ No original: “Deleuze’s view is that no object is fully accounted for through its actual properties since the changes that it has undergone and will undergo, and the differences implied in those changes, must be considered to be part of the object.”²²⁰ Williams, James, (2013). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*, p42

presente na obra *Walter Benjamin and Art* (2005), no qual o autor refere o seguinte: “Se pensarmos na obra de arte em termos da música, então a performance atualiza o que é virtual. (...) Na música improvisada, a realização do possível é também ao mesmo tempo uma realização do virtual.”²²¹ Podemos deduzir o seguinte: da mesma maneira que, na música o aspeto virtual se concretiza através da performance, na fotografia o aspeto abstrato concretiza-se a partir dos elementos que compõem a imagem fotográfica. Patke refere ainda que a “música não é uma coisa; a sua origem é virtual; a sua autenticidade não depende da objetificação; o testemunho histórico relativo ao mesmo não expira com a sua cessação no tempo, ele hiberna como potencialidade”.²²²

Com o intuito de analisar de que modo a ligação entre a fotografia e a música origina uma imagem abstrata, é crucial mencionar a obra de Nicholas Cook²²³, musicólogo e escritor britânico, *Music, Imagination and Culture* (1992), na qual o autor estuda a imaginação e a teoria musical. Na obra, Cook refere um exemplo de Jean-Paul Sartre²²⁴, na sua obra *Psychology of the Imagination*, sublinhando um aspeto importante entre a imaginação e o objeto, dando o exemplo do cronómetro. Passo a citar: “Imagine um dedal. A sua imagem irá incorporar provavelmente uma perceção visual tanto da parte de trás como da frente do dedal, tanto por dentro como por fora. Na imaginação, estes diferentes aspetos coincidem, enquanto na vida real é necessário alternar entre pontos de vista diferentes.”²²⁵ Por outras palavras, “a imaginação sintetiza numa única experiência de conteúdos que no mundo real são incompatíveis entre si.”²²⁶ A fotografia acaba por, a partir de uma perceção visual e até auditiva, ainda que virtual na imagem fotográfica, conseguir reunir todo um conjunto de elementos da imaginação de uma forma por vezes concreta, por vezes subjetiva, ou ambas.

Cook refere um aspeto muito importante e pertinente para a reflexão sobre a imagem abstrata, quando salienta: “a sensação de que um objeto pode aparecer à

²²¹ No original: “If we think of the artwork in terms of music, then the performance actualizes what is virtual. (...) In improvisational music, the realization of the possible is also at the same time an actualization of the virtual.” Benjamin, Andrew (ed.), (2005). *Walter Benjamin and Art*, Continuum, p199

²²² No original: “music is not a thing. its origin is virtual; its authenticity does not depend on objectification; the historical testimony relating to it does not expire with its cessation in time, it hibernates as potentiality.” Ibidem., p200

²²³ 1950-

²²⁴ 1905-1980

²²⁵ No original: “Imagine a thimble. Your image will probably incorporate a visual awareness of the back of the thimble as well as in front, its inside as well as its outside. In the imagination, these different aspects coincide with each other, whereas in real life it is necessary to alternate between different viewpoints.” Cook, Nicholas, (1992). *Music, Imagination and Culture*, p88

²²⁶ No original: “the imagination synthesizes within a single awareness contents which in the real world are incompatible with each other.” Ibidem.

imaginação com uma espécie de plenitude e completude – quase que se quer dizer uma espécie de realidade – que falta na percepção comum.”²²⁷ Neste caso, o objeto presente na fotografia é sempre físico, tátil, concreto, é algo que se toca e se sente, mas é também a partir da experiência, realidade e contexto no qual se insere o objeto que determina a natureza e extensão da própria abstração do objeto fotografado.

Podemos estabelecer uma comparação entre o argumento de Cook com a obra, já referida anteriormente, *Art as Experience* de John Dewey, mais precisamente, em relação a um aspeto muito presente nas imagens fotográficas inseridas no trabalho do diário – as linhas das pautas, das partituras, do papel. O autor, ao salientar a expressividade estética do objeto, refere o seguinte: “A expressividade das linhas como meras linhas é oferecida como prova de que o valor estético pertence às qualidades dos sentidos em e por si mesmas.” A linha como símbolo expressivo presente na imagem fotográfica faz sobressair o lado estético, a qualidade visual e o movimento da imagem. Dewey salienta ainda que “as linhas, mesmo quando tentamos ignorar tudo o resto e olhá-las em isolamento, carregam o significado dos objetos os quais elas foram partes constituintes.”²²⁸ Ao considerarmos as diversas linhas das partituras presentes nas imagens, elas carregam, enquanto objeto artístico, um significado particular e familiar, mas também estético e visual.



Fotografia 25: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019

²²⁷ No original: “the sense in which an object can appear to the imagination with a kind of fullness and completeness – one almost wants to say, a kind of reality – that it lacks in ordinary perception.” Cook, Nicholas, (1992). *Music, Imagination and Culture*, p89

²²⁸ No original: “The expressiveness of lines as mere lines is offered as proof that esthetic value belongs to sense qualities in and of themselves.”; “lines, even when we try to ignore everything else and gaze upon them upon isolation, carry over the meaning of the objects of which they have been constituent parts.” Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, p103

De facto, podemos fazer aqui uma comparação das linhas nas imagens fotográficas com o conceito e significado das linhas referido pelo autor: “(as) linhas expressam as maneiras pelas quais as coisas agem umas sobre as outras e sobre nós; são íntimas (...) carregam consigo as propriedades dos objetos.”²²⁹ Ao afirmar que as linhas expressam o modo como as coisas agem, Dewey está a estabelecer uma ligação entre a linha e os diversos objetos envolventes num mesmo espaço. Neste caso, podemos fazer uma comparação com o projeto fotográfico e a relação entre a imagem fotográfica e aspetos relacionados com a música, na qual, de uma maneira idêntica, a imagem faz uso das linhas das partituras com o objetivo de estabelecer uma ligação entre a música e a fotografia. Por outro lado, podemos concordar com Dewey quando o autor refere que as linhas carregam as propriedades dos objetos, porque, de facto, as linhas horizontais das imagens carregam o conteúdo, a forma, o objeto: as partituras musicais. Em todo o caso, importa referir um outro aspeto sobre as propriedades dos objetos, elucidado pelo autor:

“As propriedades dos objetos que as linhas definem e dos movimentos que elas relacionam estão profundamente enraizadas. Essas propriedades são ressonâncias de uma infinidade de experiências nas quais, na nossa preocupação com os objetos, nem temos consciência das linhas como tais. Linhas diferentes e relações diferentes de linhas tornaram-se inconscientemente carregadas com todos os valores que resultam do que elas fizeram na nossa experiência em cada contato com o mundo que nos rodeia.”²³⁰ (Dewey, 2005: p105)

Ao estabelecer uma ligação entre a linha e a imagem fotográfica, a propriedade do objeto fotografado, como por exemplo as partituras musicais, acaba por se tornar, tal como refere Dewey, numa ressonância de uma infinidade de experiências. O aspeto da memória está implícito nas imagens musicais através dessa mesma ressonância de um conjunto de experiências e vivências. Dewey estabelece uma comparação entre a

²²⁹ No original: “lines express the ways in which things act upon one another and upon us; They are intimate (...) they carry with them the properties of objects.” Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, p105

²³⁰ No original: “The proprieties of objects that lines define and of movements they relate are too deeply embedded. These properties are resonances of a multitude of experiences in which, in our concern with objects, we are not even aware of lines as such. Different lines and different relations of lines have become subconsciously charged with all the values that result from what they have done in our experience in our every contact with the world about us.”

experiência, neste caso da infância com a arte e o objeto de arte, que, de certo modo, acrescenta uma perspectiva diferente na discussão da relação entre a memória e a imagem musical. O autor refere o seguinte: “O tema das experiências da infância e juventude é, no entanto, um pano de fundo subconsciente de muita arte excelente. Mas para ser a substância da arte, ela deve ser transformada num novo objeto por meio do *medium*, e não apenas sugerido de forma remanescente.”²³¹

Podemos conectar o pensamento de Dewey com o aspeto musical e abstrato das imagens fotográficas, a partir da experiência e da memória: a experiência acaba por ser uma das substâncias presentes na fotografia, porque transforma a imagem de um objeto banal, como por exemplo argolas de uma partitura, num novo objeto, um objeto fotográfico, abstrato, um objeto musical, uma forma, uma imagem. Tal como refere Dewey, “é pela forma – no sentido de forma adaptada – que identificamos e distinguimos as coisas na percepção”. Os objetos são identificados pelas diversas formas que os compõem: a forma é “o elemento racional” e “inteligível” nos objetos. O autor salienta que “o objeto tem forma num sentido definitivo”.²³²



Fotografia 26: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2020

No essencial, a fotografia abstrata apresenta semelhanças à análise dos elementos da semiologia de Roland Barthes, em particular quando o autor refere o caráter

²³¹ No original: “The subject-matter of experiences of childhood and youth is nevertheless a subconscious background of much great art. But to be the substance of art, it must be made into a new object by means of the medium employed, not merely suggested in a reminiscent way.” Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, p118

²³² No original: “It is by form - in the sense of adapted shape - that we both identify and distinguish things in perception.”; “the object has form in a definitive sense” Ibidem., p120, 121

semiológico dos objetos: “No essencial, a situação não pode ser muito diferente em semiologia, onde objetos, imagens, gestos, etc., contanto que sejam significantes, remetem para qualquer coisa que só se pode dizer através deles, com a diferença de que os signos da língua podem tomar a seu cargo o significado semiológico.”²³³ O raciocínio de Barthes é aqui pertinente na medida em que, ao afirmar que o significado dos objetos e das imagens só se pode manifestar através dos mesmos, podemos deduzir que a imagem torna-se abstrata e também musical ao apresentar elementos visuais que transmitem algo desse caráter, como por exemplo: a sua forma visual, elementos descritivos, a sua estética, entre outros.

Ao nos referirmos à fotografia abstrata ou, por outras palavras, ao abstracionismo na imagem, faz todo o sentido referir um estudo sobre a abstração na fotografia de Lyle Rexer²³⁴, crítico e curador, *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography* (2009). O autor descreve a fotografia como uma tensão entre o que é visto e o que está implícito a partir da imagem e destaca, ao mesmo tempo, o seguinte: “o meio (da fotografia) sempre teve uma relação diferente com a abstração. (...) Em vez de mecanismos para olhar para ou através de algo, as fotografias abstratas oferecem um meio para olhar com”.²³⁵ Numa continuação sobre o tema da abstração na fotografia, convém referir uma entrevista feita a Lyle Rexer, *The Edge of Vision Interview Series*, no qual o curador refere o seguinte: “ (...) as pessoas que estão a usar a noção de abstração na fotografia contemporânea, ou seja que estavam a criar imagens que se distanciavam de um assunto facilmente identificável ou que complicavam a imagem ou a resposta que temos normalmente às imagens naquilo que é pensado essencialmente como um meio denotativo.”²³⁶

As imagens tornam-se abstratas ao distanciarem-se de uma ideia generalizada da fotografia como única e exclusivamente um meio de captura fiável do real: a imagem fotográfica capta o que o olhar humano vê, mas de uma forma não literal – usa os objetos capturados com o intuito de conseguir expor uma ideia abstrata. De modo a criar uma conexão entre a abstração e a imagem fotográfica, podemos partilhar o pensamento

²³³ Barthes, Roland, (1985). *Elementos da Semiologia*, p39

²³⁴ 1951-

²³⁵ No original: “the medium has always had a different relationship to abstraction from painting. (...) Rather than mechanisms for looking at or looking through, abstract photographs offer a means for looking with.” Rexer, Lyle, (2009). *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*, p11,15

²³⁶ Tradução livre: “people who are also using the notion of abstraction in contemporary photography, that is to say they were making pictures that moved away from an easily identifiable subject or that complicated the picture or the response we normally have to pictures in what’s essentially thought of as a denotative medium.” Ver entrevista em <https://www.youtube.com/watch?v=fMiCiRoFoK4>

do autor, quando coloca a seguinte questão: “o que constitui a abstração? ou seja, porque a palavra é, de certo modo, aberta e sujeita a definições múltiplas.”²³⁷ Do mesmo modo que a palavra sugere várias definições, a imagem ao se designar abstrata, acaba por estar sempre aberta a leituras e interpretações diferentes e, portanto, a ideia de abstração pode, de facto, estar presente na imagem fotográfica.

Podemos tirar a conclusão de que a definição de fotografia abstrata é uma questão de carácter filosófico: ao pedir para pensarmos no que estamos a ver, a própria imagem fotográfica nos faz questionar o que está em frente aos nossos olhos, será que é só o que vemos ou algo mais? De certa forma, o aspeto abstrato presente na fotografia transforma a imagem num trabalho metafórico, numa sugestão de uma narrativa visual diferente, condicionando não só a sua leitura visual como também o que transmite. A obra *The Steerage* de Stieglitz²³⁸ é uma ilustração desse mesmo aspeto: a fotografia parece conter uma autobiografia. No caso do trabalho do diário, ao fotografar algo abstrato, musical a partir de um arquivo familiar e pessoal, a imagem fotográfica acaba por ser uma autobiografia, uma história de uma vivência. Segundo Stieglitz, a imagem fotográfica codifica a totalidade de uma experiência: coloca-se como um equivalente da ideia de estar num determinado lugar, mas é mitigada ao ponto de se tornar numa metáfora.

Allan Sekula²³⁹ refere no capítulo *On the Invention of Photographic Meaning*, na obra de Victor Burgin, *Thinking Photography* (1982), o seguinte: “a compulsão do artista romântico para atingir a “condição da música” é um desejo de abandonar todas as referências contextuais e transmitir um significado em virtude de uma substituição metafórica. Na fotografia, essa compulsão exige uma negação inacreditável do estatuto da imagem como relato.”²⁴⁰ A partir do argumento do autor podemos detetar uma semelhança na transmissão do significado da música com o significado da imagem fotográfica, que se aproxima do processo de criação da imagem abstrata. Sekula, ao referir-se a um abandono das “referências contextuais” para transmitir um “significado em virtude de uma substituição metafórica”, é semelhante ao que ocorre com a imagem fotográfica: tal como refere o autor, há um abandono da “imagem como um relato”, mas

²³⁷ Tradução: “what constitutes abstraction? that is to say because the word is, in a sense, open and is a subject to multiple definitions.” Ver entrevista em <https://www.youtube.com/watch?v=fMiCiRoFoK4>

²³⁸ 1864-1946

²³⁹ 1985-2013

²⁴⁰ No original: “The romantic artist’s compulsion to achieve the “condition of music” is a desire to abandon all contextual reference and to convey meaning by virtue of a metaphorical substitution. In photography this compulsion requires an incredible denial of the image’s status as report.” Sekula, Allan, (1982). *On The Invention of the Photographic Meaning*, p101

há também um abandono da sua representação visual ideológica de modo a transmitir uma ideia, uma nova dimensão fotográfica e abstrata, com novos significados. Contudo, importa referir que a imagem se torna abstrata ao abandonar uma ideia generalizada da fotografia como um meio de captura exclusivo do real. Ou seja, a imagem fotográfica capta o que vemos, mas sempre de uma forma não literal – usa os objetos capturados com o propósito de conseguir expôr uma ideia visual, abstrata.



Fotografia 27: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2020



Fotografia 28: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

1.5 Fotografia do objeto fotográfico

Depois de propor diferentes ligações entre a imagem fotográfica e a música, interessa analisar mais detalhadamente o objeto fotográfico e musical. Dessa forma, é necessário compreender primeiro o objeto artístico, e de seguida, explorar as repercussões que o mesmo tem na imagem fotográfica e de que forma aspetos visuais e formais podem influenciar o significado e a leitura da imagem. Procede-se a uma análise das imagens do trabalho do diário, no contexto familiar, para, de certo modo, tentar compreender como é que, visualmente, o objeto ou objetos capturados nas fotografias completam, guiam a história e a narrativa visual.

Começemos por analisar o artigo de Joseph Abramo, *Music Education that Resonates: An Epistemology and Pedagogy of Sound* (2014), na qual o autor, ao referir-se à análise visual dos objetos, afirma o seguinte: “A visão também constitui a ontologia dos objetos. A visão de um objeto é mais frequentemente igualada ao próprio objeto, ao passo que outros sentidos são considerados secundários. Um cenário imaginado pode revelar este privilégio da visão.”²⁴¹ De certo modo, a visão é o sentido que mais iguala o objeto, é o sentido que capta o objeto da forma mais literal e idêntica. Porém, aquilo que importa analisar é se, de facto, a visão de um objeto pode se assemelhar à música, em particular, à visão do elemento do som, tal como afirma Abramo: “No interior de cada som, há variedade; o timbre, o volume, o tom e outros elementos de uma mudança de som. O som desdobra-se, leva o seu tempo para se revelar inteiramente ao ouvinte.”²⁴²

Da mesma maneira que, tal como refere Abramo, os elementos que constituem o núcleo do som revelam-se ao seu próprio ritmo, os objetos de carácter musical, tais como as partituras, que constituem a essência da imagem fotográfica, revelam-se a partir da captura estética do seu aspeto formal e das suas características particulares. A visão de um objeto revela mais do que o seu som, implícito nas suas formas. Sobre este assunto, argumenta Abramo: “(...) ver um objeto não é tão orientado no tempo, pelo menos não tão obviamente. As visões são reveladas mais facilmente “todas de uma vez” e podem vir num instante como um “flash” de uma forma que os sons não podem.”²⁴³

²⁴¹ No original: “Vision also constitutes the ontology of objects. The vision of an object is most often equated with the object itself, while the other senses are considered secondary sources. An imagined scenario might reveal this privileging of vision.” Abramo, Joseph, (2014). *Music Education that Resonates: An Epistemology and Pedagogy of Sound*, p80

²⁴² No original: “Within each sound, there is variety; the timbre, volume, pitch, and other elements of a sound change. Sound unfolds, taking its time to fully reveal itself to the listener.” Ibidem., p82

²⁴³ No original: “Conversely, to view an object is not as temporally oriented, at least not as obviously so. Visions are more readily revealed “all at once” and can come in an instant or as a “flash” in ways

No fundo, ao referirmo-nos a uma imagem fotográfica, neste caso, à captura de um objeto, estamos a referir-nos a uma presença física de algo que condiciona tanto a imagem como a interpretação desse mesmo objeto, ao contrário do que ocorre com a visão do objeto. Salienta Abramo: “A visão e audição, portanto, têm relações contraditórias com permanência e impermanência, mas de maneiras diferentes. Embora a visão aconteça num instante, os objetos aparecem permanentes, imutáveis e fixos.”²⁴⁴ Podemos associar a visão de um objeto fotografado com o elemento do som: na realidade, a visão do objeto é algo instantâneo, mas quando se refere à visão do objeto na imagem fotográfica, acaba por ter várias ramificações e ser influenciada, indiretamente, ou diretamente, pelo seu contexto.

É importante referir um outro aspeto importante sobre a visão do objeto, a partir da reflexão de Abramo: “Por outro lado, apesar do som se mudar e modificar continuamente à medida que o tempo se desenrola, é um evento temporal, fazendo com que pareça transitório, não fixo e impermanente. Noutras palavras, a experiência visual parece acontecer num instante, mas tem a aparência de um tempo ilimitado; a experiência auditiva leva tempo, antecipando continuamente o próximo momento, mas ocorre dentro de um tempo limitado.”²⁴⁵ Desse modo, encontramos, consequentemente, conexões entre a visão e a imagem fotográfica de um mesmo objeto.

Conforme afirma Abramo, a experiência visual do som acontece num instante, mas parece não ter fim. É curioso pois a experiência visual da imagem fotográfica acontece também num momento instantâneo, mas mesmo não tendo fim, dá aso a diversas interpretações. Tal como refere Abramo, estamos perante um contraste entre a visão e o objeto em si: “Os sons movem-se em todas as direções ao mesmo tempo (...) Isto contrasta com a visão, que é direcional. Os objetos aparecem numa linha de visão e isso separa o observador e o objeto que se observa. O objeto parece ocupar um espaço do outro lado do observador, que está presente com o objeto.”²⁴⁶

sounds cannot.” Abramo, Joseph, (2014). *Music Education that Resonates: An Epistemology and Pedagogy of Sound*, p82

²⁴⁴ No original: “Vision and hearing, therefore, have contradictory relationships with permanence and impermanence, but in different ways. Although vision happens in an instant, objects appear permanent, unchanging, and fixed.” Ibidem., p82-83

²⁴⁵ No original: “Conversely, although sound continually changes and morphs as it unfolds over time, it is a temporal event, making it seem transient, unfixed, and impermanent. In other words, the visual experience seems to happen in an instant, but has the appearance of unbounded time; the aural experience takes time, continually anticipating the next moment, but occurs within a bounded time” Ibidem., p83-84

²⁴⁶ No original: “Sounds “move in all directions at once” (...) This is in contrast to vision, which is directional. Objects appear in a line of sight and this separates the viewer and the object. The object appears to occupy a space across from the viewer, who is present with the object.” Ibidem., p84,87

Independentemente deste enquadramento constituir uma análise entre a visão e o som do objeto, pode-se aprofundar melhor a questão da experiência visual em ambas as situações. Nesse caso, importa referir: se por um lado, a visão de um objeto faz com que o mesmo apareça num determinado lugar, por outro lado, o som está presente no objeto não através de uma presença física, mas através de uma presença portadora e lembrança de um som que não se ouve, mas que se conecta a partir da imagem – são sons que se tocam, que fazem sinfonias sem fim. A presença da música no objeto nunca vai além da relação que se exprime enquanto imagem fotográfica e não enquanto música.

Os sons não são objetos nem elementos físicos, mas parecem existir na nossa essência, no nosso interior. Do mesmo modo, a música não é nem um objeto nem um elemento físico, mas existe na imagem metaforicamente: a imagem é influenciada por um conjunto de fatores, musicais, que capta a partir da realidade, a partir de um conjunto de objetos musicais. Os objetos, no caso da imagem fotográfica, as partituras e outros objetos musicais, são destituídos da sua função original, e são “transpostos” para uma outra dimensão abstrata, pictórica, fotográfica.



Fotografia 29: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019

O objeto revela e o observador vê e contempla. A visão de um determinado objeto, seja ele fotográfico ou musical, cria uma ligação entre a pessoa que o observa e o objeto

que essa mesma pessoa contempla. De modo a esclarecer de forma mais aprofundada a fotografia do objeto, e aqui relacionando com o trabalho do diário e o quotidiano, importa mencionar um aspeto salientado por Rancière, na sua obra *O Destino das Imagens* (2011): “constituir imagens era levar à sua mais alta expressão sensível os pensamentos e sentimentos através dos quais o encadeamento causal se manifestava. Era também suscitar afetos específicos que reforçavam o efeito da perceção desse encadeamento.”²⁴⁷ Podemos aqui, e concordando com Rancière, encontrar uma conexão entre o objeto, a imagem e até o trabalho do diário: a imagem do objeto transmite diversos pensamentos e sentimentos que se manifestam e suscitam reações diferentes, tanto na própria imagem como na sua relação com o texto presente nas páginas do diário. Rancière sublinha ainda que “as séries fotográficas, (...) os objetos familiares que ocupam o espaço (...) procuram suscitar o sentimento de um afastamento entre duas ordens – entre as aparências quotidianas e as leis de dominação”.²⁴⁸

A fotografia do objeto, neste caso num espaço quotidiano, procura recriar ligações com o espaço e recriar “elos sociais”: a visão do objeto é contaminada pelo contexto em que se insere, pelos elementos que o compõe e sensações que o próprio transmite. Interessa referir, tal como salienta Rancière, que a “relação representativa” é substituída pela “relação expressiva”, ou seja, a representação do objeto é sobreposta pela “idealidade abstrata” da sua forma e pela “expressão” do seu conteúdo. A fotografia, com o lado representativo implícito na sua composição, faz uso do objeto, do seu quotidiano, do que o rodeia e da relação que o mesmo mantém com a música para criar uma nova imagem, uma nova criação – uma criação, ou podemos até dizer, uma recriação de um conjunto de imagens mentais, de visualizações e estados de espírito, de significados fotográficos e musicais. Podemos associar um aspeto referido por Jean-Jacques Nattiez, na sua obra *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music* (1980), com a fotografia de um objeto (musical). O autor sugere: “(...) a música não representa apenas o movimento dos objetos, mas também o movimento das sensações derivadas do movimento corporal que a música *provoca*.”²⁴⁹ Desse modo, a música pode associar-se à imagem fotográfica do objeto: da mesma maneira que a música representa não só o movimento dos objetos como também as sensações provocadas pelo

²⁴⁷ Rancière, Jacques, (2011). *O destino das imagens*, p56

²⁴⁸ Ibidem., p91

²⁴⁹ No original: “Sounds “(...) music does not merely represent the movement of objects, but also the movement of feelings deriving from the bodily movement that music *provokes*.”²⁴⁹ Nattiez, Jean-Jacques, (1980). *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*, p45

objeto, a imagem fotográfica do objeto representa o movimento, as diferentes sensações visuais e os seus vários ritmos. A representação do objeto na imagem fotográfica acaba por ser sempre influenciada por uma série de fatores que condicionam não só a leitura da imagem como também a representação dos elementos que a compõe. Isto é, apesar da imagem fotográfica captar um momento estático, o que ela acaba por transmitir é uma metáfora, é movimento, é ritmo, cadência, melodia.

Desse modo, se nos referirmos à fotografia do objeto, à sua representação e à forma como o objeto é fotografado, faz todo o sentido mencionar a obra de David Bate, *The Key Concepts* (2009), na qual o autor descreve aspetos interessantes sobre o close-up da fotografia dos objetos: “Na fotografia moderna, o close-up criou uma ausência de qualquer coisa “cultural” no fundo do pacote básico, o que origina um novo efeito.”²⁵⁰ Curiosamente, ao fotografar o objeto em close-up, a imagem pode perder uma certa profundidade, mas ganha uma nova dimensão visual, mostra diversos detalhes muitas vezes invisíveis ao olhar e torna a imagem mais misteriosa. O autor salienta ainda que “a falta de qualquer referência específica no background priva o espetador do sentido da escala do objeto.”²⁵¹ Neste caso, e como foi referido anteriormente, ao usar o método do close-up na imagem, estamos a desafiar não só o sentido de escala do observador, mas também a escala da imagem, do objeto. Sendo assim, torna-se relevante referir um outro aspeto sobre a fotografia do objeto, salientado por Bate:

“A fotografia pode criar objetos a partir da maneira como representa as coisas. O objeto pode ser uma pessoa, parte dela (um objeto parcial), um objeto real ou imaginário. A imagem fotográfica oferece-se como meio para todas essas coisas; na fotografia posso ter este ou aquele objeto, aliás, todos os objetos. Mas ninguém quer todos os objetos. Um objeto é algo escolhido para atingir um objetivo.”²⁵² (Bate, 2009: p125)

²⁵⁰ No original: “In modern photography, the close-up created an absence of anything ‘cultural’ in the background of the basic pack shot, which enabled a new effect.” Bate, David, (2009). *The Key Concepts*, p121-122

²⁵¹ No original: “The lack of any specific reference in the background deprives the spectator of the sense of scale of the object.” Ibidem.

²⁵² No original: “Photography could create objects from the way it represented things. The object can be a person, part of them (a part-object) a real object or imagined. The photographic image offers itself as a medium for all these things; in the photograph I can have this or that object, in fact, every object. But nobody wants every object. An object is something chosen to achieve an aim.”²⁵²

Ao escolher o objeto a ser fotografado, estamos a selecionar uma ideia, uma intenção ou até a transpor uma ideia abstrata num determinado objeto e a captá-la num dispositivo fotográfico. Ou seja, o que a imagem fotográfica faz é representar uma realidade, um objeto, mas é também concretizar uma ideia, um pensamento, uma intenção. A fotografia do objeto consiste, entre outras coisas, na captura, no catalogar de um conjunto de objetos, no sublinhar de uma aproximação entre nós, o ser humano e os objetos, uma aproximação com um conjunto de lembranças e memórias de uma realidade musical.

As partituras e os diversos objetos musicais fotografados são elementos de uma intimidade e de um elo de ligação com a família, de uma proximidade com o universo da música muito particular: são elementos de uma ligação com o belo, com a arte da música. O objeto, obtido na sua mais intensa proximidade é apropriado pela imagem, ou melhor, pelo seu registo imagético, com o intuito de documentar uma experiência íntima e doméstica. É feita uma escolha intencional dos elementos do objeto a fotografar, com o intuito de expressar, da maneira mais plausível, uma ideia, uma imagem.

Ao fotografar um objeto, a imagem mostra uma expressão, uma sensação particular que não é sentida pelo objeto, mas sim pelo que o objeto significa e transmite. Ao reconhecer o objeto ou as formas que o compõem, é produzida uma imagem com características que sugerem algo, direcionam o observador para um determinado momento no tempo, para um sentimento conhecido, específico, para um lugar de memórias e estados de espírito, para dentro de nós.

Para prolongar o pensamento sobre a fotografia do objeto, teremos em consideração as palavras de Roland Barthes²⁵³, na sua obra *O óbvio e o obtuso* (1982), mais precisamente, aspetos sobre a composição e a importância do sentido conotado dos objetos: “O interesse reside no facto destes objetos serem indutores correntes de associações de ideias ou de um modo mais obscuro, de autênticos símbolos. Estes objetos constituem excelentes elementos de significação; por um lado, são descontínuos e completos em si mesmos; e por outro, remetem para significados claros, conhecidos.”²⁵⁴

²⁵³ 1915-1980

²⁵⁴ Barthes, Roland, (1982). *O Óbvio e o Obtuso*, p18

Fotografia 30: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2019

Nesse sentido, o objeto, ao mesmo tempo que associa ideias ou símbolos visuais, confere significado à imagem. Existe, portanto, uma dualidade na imagem fotográfica de um determinado objeto entre a sua forma na íntegra e o seu significado. Barthes refere ainda um aspeto interessante, sobre o artista e os seus gestos, que remete para o papel e importância da visão, do “olhar” a imagem do objeto: “O artista é, por estatuto, um operador de gestos: quer produzir um efeito e, ao mesmo tempo não quer; os efeitos devolvidos, transtornados, fugidos, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço. Assim, no gesto abole-se a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão.”²⁵⁵

Esta posição pode remeter para o pensamento de Miguel Mesquita Duarte, no seu ensaio *Repensar o (pós) fotográfico: escrita, fotografia e cinema*, presente na obra de Margarida Medeiros, *Fotogramas: ensaios sobre fotografia* (2016), quando o autor contradiz a ideia de que, ao contrário do que já foi mencionado sobre a fotografia do objeto, o ato de ver, a visão, não é uma representação. O autor esclarece o seguinte: “Ver torna-se então uma forma de criar o real e não de o representar, (...) a qual, tal como a palavra no seu sentido poético e disseminatório, se situa numa indecisão entre o concreto e o abstrato, entre o saber e o não-saber, entre o focado e o desfocado.”²⁵⁶ A imagem não representa o objeto, mas cria-o: seguindo esta lógica, podemos associar o objeto fotografado enquanto um meio para atingir um fim, ou seja, a sua presença física na imagem é algo intencional, tem uma razão concreta, visual, abstrata.

²⁵⁵ Barthes, Roland, (1982). *O Óbvio e o Obtuso*, p139

²⁵⁶ Medeiros, Margarida, (2016). *Fotogramas, ensaios sobre fotografia*, p47

Em todo o caso, convém ainda referir um aspeto elucidado por Susan Sontag²⁵⁷, na sua obra *Ensaaios sobre fotografia* (1986) que pode estar relacionado com o significado e interpretação da imagem de um objeto. Sontag refere o seguinte: “A fotografia insinua que conhecemos o mundo se o aceitarmos tal como a câmara o regista. Mas isto é o oposto da compreensão, que se inicia justamente por não se aceitar o mundo como ele parece ser. (...) Em rigor, nunca se pode compreender nada a partir de uma fotografia.”²⁵⁸ A imagem fotográfica do objeto dá a conhecer uma realidade particular, um espaço, uma experiência de memórias, de lembranças.

Sontag argumenta que “ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objeto de fascinação”. Por um lado, a imagem fotográfica mostra algo, um aspeto, uma característica, um conjunto de ligações, mas por outro não revela nada: todos os significados iminentes e invisíveis, todas as suas leituras escondidas e ligações que são feitas a partir de experiências de memórias permanecem ocultas, por desvendar. Sontag afirma isso mesmo: “É claro que as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado. No entanto, a maneira como na câmara apresenta a realidade esconde mais do que revela.”²⁵⁹ Ao fotografar um objeto, neste caso pode ser a partitura musical, a própria experiência de captar a imagem transforma-se numa forma de visão: em última análise “fotografar é conferir importância” e “tudo o que existe, existe para acabar numa fotografia”.²⁶⁰

²⁵⁷ 1933-2004

²⁵⁸ Sontag, Susan, (1986). *Ensaaios sobre fotografia*, p31

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem., p33,34



Fotografia 31: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2020



Fotografia 32: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020



Fotografia 33: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2020

Capítulo II

2.1 A imagem e o som

Como abordado no primeiro capítulo, a relação entre a fotografia e a música ocupa o lugar de maior destaque na investigação e no trabalho fotográfico. Assim, parece essencial, neste segundo capítulo, tentar compreender de que modo a imagem fotográfica pode ter som, ainda que de forma subjetiva e de que forma o som de lembranças e memórias auditivas de um passado pode estar presente na imagem. Ao dialogarmos com a imagem e o som, vamos levando a cabo, constantemente, uma espécie de construção de um passado, a partir do modo como a imagem em si é captada e o som é interpretado na imagem, visualmente e musicalmente. Assim sendo, é também importante explorar a relação que a imagem e o som podem ter com o passado, e analisar o trabalho fotográfico autoral, detalhadamente, de modo a compreender como é que essa relação acontece no corpo de trabalho fotográfico.

Num primeiro momento, importa analisar brevemente a relação da imagem com o som, mais precisamente, de que modo a união entre o som – que não se ouve, mas está presente na imagem de forma subjetiva – e a imagem representa um espaço interior e de testemunho na fotografia. Neste caso, a ideia do som reflete-se na imagem, não de uma forma física, mas de uma forma visual: a composição e ordem dos diversos elementos visuais presentes na imagem originam um ritmo, uma cadência, um movimento que é transmitido não só pelas características visuais, mas também pela composição da imagem.

O elemento sonoro é associado a um elemento visual, um objeto físico, musical como por exemplo uma partitura, uma tecla, uma caligrafia de um manuscrito. Desse modo, quando nos referimos a uma imagem, a música, o som nela presente desenvolve uma certa subjetividade do espectador, ao fazer despertar um conjunto de emoções, de conexões, de ritmos, presentes num único objeto, a imagem fotográfica.

A imagem, sem estar associada ao elemento do som, acaba por ser uma forma íntima e objetiva de olhar o quotidiano. No momento em que o som, na sua forma mais literal e subjetiva possível, é conjugado com a imagem, toda a leitura visual e estética da imagem muda. A imagem não é apenas um pedaço de papel: é uma imagem carregada de memórias, de elementos que remetem ao passado, de partituras, de momentos, de

sons, de música. Essa interação que acontece não está escrita na imagem, mas está presente nas componentes da imagem: na escolha do objeto musical, na forma como é fotografada, no modo como tem semelhanças ao aspeto visual de uma pauta, entre outros.

Esta interação entre a imagem e o som tem o propósito de encontrar uma relação da música com o real, ou seja, de que modo o olhar próximo da realidade e a contemplação de um espaço familiar e musical pode originar algo numa imagem fotográfica, de que modo estas ligações podem interagir e fundir numa imagem. O som atua com e através do espaço, ou seja, não só navega e existe, ainda que subjetivamente, nas páginas das partituras e nos diversos manuscritos, como também existe na memória, memórias associadas ao objeto fotografado, que originam a imagem musical: o som habita na imagem enquanto lugar interior, enquanto memória.

A relação que é estabelecida entre a imagem e o som existe não só através do elemento visual – o objeto na imagem fotográfica –, mas também a partir de um determinado elemento de uma memória ou de um conjunto de memórias que se interligam com esse mesmo objeto fotografado. Tal como já foi referido, a imagem fotográfica não tem som, mas ao mostrar diversos elementos musicais que remetem para o elemento do som, tais como o movimento, a cadência, o ritmo, a sequência, entre outros, a imagem tem, mostra e transmite som.

De qualquer modo, esta investigação não implica considerar a presença do som numa imagem visual criada no momento em que um músico toca uma peça, mas sim a presença do som numa imagem fotográfica, algo que resulta da presença de elementos visuais do universo musical, de vislumbres de memórias sonoras, espaciais, visuais na imagem. Nesse sentido, convém referir o seguinte: a experiência do presente, como uma realidade, ou seja, toda a experiência que envolve a captura da imagem coexiste com o passado, como algo virtual, na forma de memória, de lembrança. A imagem acaba por coexistir com o elemento do som da mesma forma que tenta coexistir com a memória ou memórias tanto do universo físico musical que compõe o espaço, como também do universo sonoro que compõe o conjunto das memórias que originam a imagem.

É peculiar a forma como o próprio silêncio aparente de uma imagem pode sugerir som, música. Pode haver música numa imagem que não tenha, aparentemente, nenhum elemento visual que remeta para o universo musical: o ritmo e composição de uma imagem podem ditar a presença ou não da música na imagem. No nosso quotidiano, por vezes o som sugere a construção de uma imagem visual, mas pode também acontecer o

inverso. Os elementos que compõe a imagem podem sugerir música, som, ritmo não só através da repetição de elementos tais como a pauta e a linha horizontal, como também através da compilação de pormenores próximos ao olhar que no seu todo se assemelham à forma visual e estética de uma pauta: linhas horizontais no qual se posicionam notas e símbolos musicais. O som sugere imagens e as imagens sugerem sons.

Importa questionar se o som pode ser produtor de imagens. O som é um elemento que auxilia a criação de uma ponte entre a imagem e a música, sendo, aliás, um dos fatores decisivos na vertente visual e estética da imagem. Portanto, a imagem acaba por ser uma representação do som: uma representação de algo que não é visual, mas sim uma espécie de um artifício de uma memória musical. Ou seja, podemos sublinhar que a luz que incide sobre uma superfície como o som de um instrumento é um elemento que é refletido no objeto que ocupa o ambiente: por um lado, a luz faz realçar a fonte – a imagem, o objeto; por outro lado, o som indica a fonte, como por exemplo, um piano, uma voz, e não um objeto. Podemos até sugerir que é possível ter uma impressão sonora de um determinado ambiente a partir da forma como as memórias visuais e sonoras interagem com os objetos e superfícies do espaço, objetos esses que por vezes não remetem imediatamente ao universo musical.

Neste caso, podemos traçar uma comparação entre a relação da imagem com o som e a relação da imagem com a pintura: quando se observa um quadro, não se pensa na intensidade do traço, ou na densidade da luz, mas sim nas linhas, formas, cores, texturas que o compõem e que nos são transmitidos como imagens visuais; o mesmo acontece no caso da imagem – não se pensa no enquadramento, na intensidade da luz, mas sim nos elementos nela presentes, tais como as linhas, as formas, as cores como também nos gestos, símbolos e elementos musicais que a compõem. É também importante referir o seguinte: da mesma maneira que aprendemos a ver e interpretar imagens visuais, também aprendemos a ouvir e a interpretar imagens sonoras. O som presente numa imagem é uma espécie de signo que remete a algo: a um ambiente sonoro, a uma peça de música, mas também a uma determinada situação, a uma memória, a um momento que pode estar associado a esse som.

Ao reconhecermos que a imagem pode ser uma representação do som ou que o som pode produzir uma imagem, faz sentido salientar o seguinte: do mesmo modo que o som está associado a uma forma e uma representação simbólica – a nota musical, a imagem fotográfica associa-se a terminologias musicais, tais como a nota musical, e tenta fazer uma representação abstrata desses mesmos símbolos.

De qualquer modo existe, de facto, a possibilidade de pensar o som como uma imagem ou uma imagem como um som. A possibilidade de associar o som a uma imagem fotográfica está diretamente interligada ao surgimento da fotografia como meio de registo e de reprodução, porque até esse momento o som era algo abstrato, com uma ligação à memória. Neste caso, existe uma tentativa de representar o som através da representação dos objetos musicais nas imagens: a fotografia acaba por ser um resultado de uma abstração imposta tanto pelo objeto, como as partituras e manuscritos, como também pelo som – notas, melodias, ritmos, entre outros – associado à memória.

O som está sempre associado a algo para além dele mesmo: o som de uma música, o som que faz parte de uma lembrança, de uma memória. Podemos considerar que o som, elemento que poderá estar presente na imagem, remete sempre a uma metáfora: a uma situação do passado, de um passado próximo, mas também longínquo; de um passado repleto de memórias auditivas, de memórias visuais, de ocasiões muito particulares; lembranças de momentos que associam o som ou elementos sonoros com o objeto físico que é fotografado, seja uma partitura, um excerto, uma cor, uma forma, uma textura, uma característica presente na imagem. Dito de outro modo, o som pode, de facto, adquirir uma nova forma: uma nova forma visual, estética, subjetiva, abstrata, uma nova complexidade na imagem. Podemos relacionar a imagem mental de uma peça de música com a presença do som numa imagem: não podemos, tanto numa situação como na outra, observar, no sentido literal da palavra, uma imagem mental ou um som, ou seja, ambas as ações são algo sempre de carácter abstrato, subjetivo – são uma representação de algo que a nossa mente produz, uma representação conceitual de aspetos particulares da nossa imaginação.

Desse modo, quando referimos o som, estamos a referirmo-nos ao som como uma referência auditiva, um traço visual de um momento, um lugar, uma voz; quando referimos uma fotografia de um objeto, não estamos a referirmo-nos ao objeto em si, mas à sua imagem, ao que ele mostra, ao que ele esconde, aos significados iminentes que o acompanham e que transparecem na imagem. Estes dois universos, a imagem e o som, acabam por se fundir, dando origem a uma imagem que chamamos de imagem musical, conceito já referido anteriormente. O elemento do som está presente na imagem como um símbolo, como um elemento gráfico. Podemos até sugerir que a imagem pode incorporar o som para além do som que se ouve – um som que se ouve, que se sente, que se reflete na imagem não em forma de som mas em forma de símbolo, um gesto, um suporte que representa um lugar, um espaço, um objeto, uma memória.

Convém, aliás, problematizar o que pode ser compreendido como som numa imagem fotográfica e questionar as diversas possibilidades de o som ser ou vir a ser uma imagem, independentemente da sua densidade sonora ou imagética. Tendo em conta o que já foi referido, da mesma forma que uma imagem mental pode vir a originar uma imagem visual, poderá acontecer o mesmo com uma imagem sonora, que, através da audição, em particular, das partículas do som, pode também dar origem a uma imagem visual. Em conclusão, podemos formar imagens visuais a partir de reflexos de memórias sonoras e auditivas.

O silêncio de uma imagem pode sugerir som. A imagem pode ter som sem necessitar de ouvir um certo som. Existe a possibilidade de incorporar o elemento do som através da construção da imagem, isto é, podemos “desenhar” a imagem musicalmente na nossa consciência, construir a imagem como se fosse uma pauta musical. Exemplificando: podemos relacionar o posicionamento de cada folha da partitura e o espaço negativo da imagem com a distribuição de notas musicais numa pauta musical, a partir de semelhanças visuais que são possíveis detetar e observar na imagem fotográfica.

A imagem é a expressão do som enquanto espaço, ou seja, a imagem não representa, literalmente, um som, mas cria uma expressão do espaço enquanto som. A música, ou os vislumbres das memórias musicais, expressa-se através de algo que não é, aparentemente musical – a imagem fotográfica. A imagem torna o som, a potência sonora, em algo expressivo a partir da cor ou do conjunto de tonalidades do objeto na imagem. Nicholas Cook refere um aspeto sobre as imagens musicais que se assemelha a esta reflexão sobre a imagem e o som, na sua obra *Music, Imagination and Culture* (1992), já referida anteriormente na discussão. Cook afirma: “As imagens musicais (...) não são criativas na medida em que não distinguem entre o que é possível no mundo real do som percebido intersubjetivamente e o que não é.”²⁶¹ Por vezes, não conseguimos distinguir se a imagem poderá ou não ter a presença do som, mas ao revelar certos indícios da experiência musical, conseguimos criar uma linha temporal que une a imagem ao som e, desse modo, criar uma relação visual entre ambos.

Cook refere o seguinte aspeto sobre o som que poderá ser pertinente para a reflexão que se tenta aqui criar sobre a imagem e o som: “Ouvir uma nota, um intervalo

²⁶¹ No original: ““Musical imagery (...) is uncreative to the extent that it does not distinguish between what is possible in the real world of intersubjectively perceived sound and what is not.” Cook, Nicholas, (1992). *Music, Imagination and Culture*, p93

ou uma linha de notas como o objeto de um ato perceptivo completo é, ou pelo menos pode ser, interromper a integração perceptual da música que dá origem à experiência estética.”²⁶² Podemos comparar o argumento de Cook com a imagem fotográfica, visto que o som que se pode ouvir na imagem é algo subjetivo, abstrato, que nasce a partir da experiência visual e estética dos objetos mas também, e dando uso às palavras do autor, e também da “integração perceptual da música” na imagem. A relação da imagem com o som não acontece só a partir da subjetividade ou da leitura abstrata dos objetos: nasce também da experiência visual.

Observa-se na imagem uma série de padrões que remetem ao universo da música, mais precisamente, à escrita musical e ao elemento da nota musical. A presença da música na imagem acontece a partir de um encontro visual entre o objeto e a leitura estética desse objeto. Pode-se refletir sobre a maneira como o som pode estar presente na imagem: a relação instantânea que se cria com a música – não só pelo facto de o objeto que está a ser fotografado serem partituras e por essa razão terem música dentro de cada capa, mas também pelas ligações que consigo observar a partir do desgaste de cada elemento, cada capa, que, de certa forma, relaciono com notas musicais – faz com que o elemento do som esteja ou possa ser inserido na imagem. A ligação que se consegue observar é clara: cada linha, cada forma, cada textura resulta numa combinação de elementos dinâmicos na imagem, na qual o som está presente na qualidade de ritmo, de uma linguagem rítmica que “invade” a leitura visual da imagem.

Existem, tal como referi anteriormente, diversas maneiras pelas quais consigo encontrar formas de relacionar a imagem com o som, que importa referir novamente nesta parte da discussão. A partir da leitura visual dos diversos elementos presentes na imagem fotográfica, encontro uma ligação com a música através da semelhança que esses elementos podem ter com a escala de música ou com outro(s) elemento(s) da escrita musical. A forma como relaciono o espaço negativo de diversos objetos, tais como as capas das partituras, com o som, em concreto, com a sequência de notas numa pauta, reflete uma tentativa de incorporar o som na imagem fotográfica.

É interessante como a estrutura musical e o som que se move e que se cria a partir dos objetos fotografados, estão presentes na imagem como partes integrantes de uma estrutura, de um padrão visual: uma organização sistemática das diversas folhas de

²⁶² No original: “To hear a note, an interval, or a note-row as the object of a completed perceptual act is, or at least it can be, to disrupt the perceptual integration of the music that gives rise to the aesthetic experience.” Cook, Nicholas, (1992). *Music, Imagination and Culture*, p159

papel que se assemelham a uma escala musical. As diversas comparações que se criam, quase intuitivamente, entre os elementos fotográficos e o elemento musical do som, originam uma dinâmica particular e realçam aspetos e características da imagem que, sem a relação que é estabelecida com o som ou com a ideia de som, passariam despercebidos. Podemos concluir então não é o som que se ouve, mas vêem-se coisas, objetos visuais de carácter rítmico na imagem que faz com que o elemento do som esteja presente na fotografia.



Fotografia 34: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021



Fotografia 35: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021



Fotografia 36: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

2.2 Harmonia e melodia na imagem

Ao expor diversas formas do modo como a imagem fotográfica pode ter ou sugerir som, tenta-se, nesta parte da tese, encontrar conexões, ligações visíveis ou invisíveis entre o elemento da harmonia e o elemento da melodia na imagem. Nesta parte da tese, questiona-se se essa tentativa é possível e de que modo a relação ou até combinação entre ambos os elementos musicais, pode estar presente nas imagens do projeto autoral. A ideia de incorporar harmonia e melodia numa fotografia funciona como um meio de, por um lado, relacionar elementos visuais e criar musicalidade na imagem, e por outro, refletir sobre a imagem em si e a maneira como se pode construir harmonia e melodia na imagem. Analisa-se a forma visual associada a ambos os termos e a diferença que existe numa imagem que não incorpora a harmonia ou a melodia com uma imagem que incorpora esses elementos.

Com o intuito de iniciar esta reflexão e perceber o conceito de cada uma das expressões musicais, é importante referir o seu significado na terminologia musical. Para isso, recorreu-se ao “Dicionário de termos musicais de Oxford”, obra editada por Alison Latham, na qual a autora refere os conceitos de harmonia e melodia:

“harmonia. O som simultâneo de notas para produzir acordes e progressões de acordes; o elemento “vertical” na música em várias partes em oposição ao horizontal (contraponto). Desde a época dos gregos antigos, os escritores de música discutem a natureza acústica da harmonia ao lado dos seus efeitos físicos e emocionais. O princípio governante é que a harmonia abraça o harmonioso - isto é, cria um efeito agradável – ao observar certas convenções composicionalmente estabelecidas, que derivam da percepção de que nem todos os acordes são iguais e que combinar diferentes seleções de notas da escala cria diferentes graus de estabilidade e instabilidade, consonância e dissonância. A modelagem de formas e frases musicais em relação aos meios de obter um encerramento convincente, ou cadência, era central para a teoria harmónica.”²⁶³

²⁶³ No original: **harmony.** The simultaneous sounding of notes, to produce chords and chord progressions; the “vertical” element in music in several parts as opposed to the horizontal (counterpoint). Since the time of the Ancient Greeks, writers on music have discussed the acoustical nature of harmony alongside its physical and emotional effects. The governing principle is that harmony embraces

“**melodia.** Uma sucessão de notas de altura variável, com uma forma organizada e reconhecível. A melodia é "horizontal" (ou seja, as notas são ouvidas consecutivamente) em oposição a "vertical" (por exemplo, as notas da harmonia ou acordes, que são ouvidos simultaneamente). É o resultado da interação do ritmo e altura. As funções que definem a melodia sobrepõem-se com as usadas para definir a fala humana, de modo a que ambas possam ser consideradas como capacidades fundamentais da espécie humana. Enquanto a fala é uma forma de comunicação, a melodia em todas as culturas tem sido usada tipicamente como uma forma de expressão emocional.”²⁶⁴

Tendo em conta as definições musicais expostas acima dos termos da harmonia e da melodia, podemos sugerir uma comparação que permite refletir sobre a possível leitura da harmonia e da melodia numa imagem fotográfica: a harmonia como elemento vertical na música, pode identificar-se com elementos visuais presentes na imagem fotográfica, imagem essa que contém linha(s) ou outras formas de orientação vertical; a melodia como elemento horizontal na música, pode identificar-se na imagem fotográfica com o elemento da pauta, mas também do silêncio, ao representar uma sequência linear, com linhas horizontais, que remetem para a disposição e sucessão de notas musicais, com alturas diferentes.

Ao haver a possibilidade de observar elementos, tais como as notas musicais, ainda que metaforicamente, na imagem, existe uma hipótese de haver melodia e harmonia na imagem, tanto a partir do registo fotográfico como a partir da leitura abstrata que emerge dos traços e particularidades da imagem fotográfica. Podemos

harmoniousness – that is, creates a pleasing effect – by observing certain compositionally established conventions, which derive from the perception that not all chords are the same and that combining different selections of notes of the scale creates different degrees of stability and instability, consonance and dissonance. The shaping of musical forms and phrases in relation to the means of achieving convincing closure, or cadence, was central to harmonic theory.” Latham, Alison, (ed.) (2004), *The Oxford Dictionary of Musical Terms*, p83

²⁶⁴ No original: “**melody.** A succession of notes of varying pitch, with an organized and recognizable shape. Melody is “horizontal” (i.e. the notes are heard consecutively) as opposed to “vertical” (e.g. the notes of the harmony, or chords, which are heard simultaneously). It is the result of the interaction of rhythm and pitch. The functions that define melody overlap with those used to define human speech, so that both may be regarded as fundamental capacities of the human species. Whereas speech is a form of communication, melody in all cultures has been used typically as a form of emotional expression.” Ibidem., p109

associar uma das características da melodia, elucidada por Latham, com a imagem fotográfica e a leitura visual que conseguimos concretizar. A autora refere que a melodia é “o resultado da interação do ritmo e altura” e, de certa forma, a presença da melodia na imagem fotográfica pode ser ou vir a ser isso mesmo: uma interação de uma característica de caráter rítmico com uma particularidade na imagem. Podemos então sugerir que a imagem é melódica ao tentar representar o som, a melodia, a partir das componentes gráficas, visuais e estéticas do objeto que se fotografa – a partitura.

Em todo o caso, e de forma a dar seguimento à reflexão entre a harmonia e melodia, é importante mencionar o pensamento de Keith Swanwick²⁶⁵, pesquisador e educador musical britânico, com particular incidência na sua obra *Ensinando música musicalmente* (2003), na qual o autor analisa o processo metafórico da música. Swanwick salienta: “Quando escutamos “notas” como se fossem “melodias”, soando como formas expressivas; quando essas formas expressivas assumirem novas relações, como se tivessem “vida própria”; e quando essas novas formas parecem fundir-se com as nossas experiências prévias, ou quando a música informa “a vida do sentimento”²⁶⁶

Encontramos conexões entre o argumento de Swanwick e a presença da melodia na imagem fotográfica: da mesma forma que se escuta “notas” como “melodias”, tal como refere o autor, no caso da imagem fotográfica, observa-se o seu desenho e os seus elementos visuais como “melodias”, ou seja, a leitura da imagem origina uma forma expressiva que reflete a ideia de melodia. O modo como essas “formas expressivas” se fundem com o passado, com as nossas “experiências” do passado, neste caso, no processo metafórico da música, vai ao encontro da relação que a imagem, tal como a música, tem com o passado e da forma como podemos incorporar na imagem melodia ou melodias que habitam no nosso interior.

A intenção de integrar harmonia e melodia numa imagem pode-se materializar em elementos de uma imagem mental que origina, posteriormente, numa imagem fotográfica. Podemos “observar” melodia e harmonia num determinado objeto físico e tentar reproduzir essa observação numa imagem ou podemos “criar” melodia e harmonia ao construir, musicalmente, a disposição de cada elemento dos diversos objetos presentes na imagem de modo a conseguir transmitir os estudos musicais da harmonia e da melodia.

²⁶⁵ 1937-

²⁶⁶ Swanwick, Keith, (2003). *Ensinando música musicalmente*, p38

A harmonia é um elemento musical que desperta emoções e que possibilita a criação de variações em diferentes sonoridades. Ao sugerir que podemos ter harmonia numa imagem, podemos observá-la a partir dos elementos visuais da imagem a partir das suas variações temáticas e estéticas. Poderão existir ainda outras formas de inserir harmonia e melodia na imagem, mas, neste caso, interessa apenas refletir a sua presença subjetiva na imagem.



Fotografia 37: Ana Pinho Vargas, *Silêncio*, 2020



Fotografia 38: Ana Pinho Vargas, *O Diário*, 2021

Conclusões finais

O desejo de relacionar a imagem fotográfica com a música tem a sua origem no trabalho do diário desenvolvido ao longo deste mestrado. Em todo o caso, ao analisar trabalhos que se debruçam sobre relações entre o elemento visual da imagem, o arquivo e a presença do texto, de uma forma idêntica à do diário, foi possível desenvolver algumas hipóteses de trabalho para um discurso que visa considerar não só a prática fotográfica e a presença da memória visual e sonora na imagem como também a relevância do objeto físico do diário.

Desse modo, analisou-se, numa primeira fase, o formato e discurso visual do diário, contextualizando com o formato do *photobook*. Analisou-se também a forma como a imagem fotográfica pode estar vinculada a memórias e a lembranças do passado. Tendo em conta esta ideia, foi possível concluir o seguinte: por um lado, ao preservarmos fotografias, estamos a preservar memórias, ou seja, o trabalho do diário ao ser um repositório de memórias, transmite recordações de um passado; por outro lado, ao refletir sobre a leitura da imagem fotográfica no diário e a partir das referências dos trabalhos dos diários de diferentes autores, como por exemplo Stephen Shore (1947-) e Derek Jarman (1942-1994), existe uma tentativa de procurar uma possível existência de relações entre as imagens do corpo de trabalho fotográfico autoral com as referências visuais acima mencionadas.

Iniciou-se uma análise a partir das referências visuais mencionadas acima, na qual foi possível constatar que não havia casos semelhantes ao trabalho do diário que incidissem na ligação entre a imagem fotográfica e a música, semelhante à que ocorre com o trabalho autoral. Tendo em conta essa dificuldade, decidiu-se focar nos exemplos de trabalhos fotográficos que cruzassem a vertente do diário e a componente do texto. Ao refletir sobre esses exemplos, foi possível identificar similaridades, tanto visuais como estéticas e, de certa forma, fazer um cruzamento entre as fotografias do trabalho do diário com as fotografias dos trabalhos desses autores.

Em síntese, e tendo em conta que o universo da fotografia é abrangente, a prioridade da tese passa a ser a problemática da possível relação entre a fotografia e a música e da possível existência do elemento do som na imagem. A partir desse raciocínio, e no sentido de procurar respostas, houve sempre uma hipótese de não conseguir recolher exemplos que servissem de argumento para explicar a presença

musical na imagem. Tendo isso em conta, investigou-se o território amplo do universo da música, de modo a permitir um novo modo de pensar a imagem fotográfica.

A metodologia utilizada nesta investigação teve como objetivo criar uma reflexão crítica e construtiva sobre o campo de estudo da fotografia, da música e do arquivo e uma análise sobre a forma como o trabalho do diário foi construído e a importância das imagens nele presente. O pensamento, nesta fase inicial, centrou-se na possível presença da memória na imagem, no objeto fotográfico e na música. Considera-se, então, que a memória não só faz uso das características da fotografia e da música para se expressar, como também mantém uma relação afetiva com a imagem e uma relação sentimental com a música.

Ao refletir sobre a presença da memória no objeto, tendo como referência o discurso de Joan Gibbons (1929-), verificou-se o seguinte: por um lado, os objetos fazem parte da nossa memória, ao transmitirem, subjetivamente, lembranças e memórias; por outro, as memórias inseridas no objeto fazem parte de uma mesma estrutura que combina o aspeto visual e estético com o aspeto abstrato da representação da memória na imagem. A imagem fotográfica do objeto tira partido de vislumbres de memórias na construção e desconstrução do seu pensamento.

Ainda nesse sentido, ao refletir sobre as semelhanças entre a imagem fotográfica e a música, na medida em que, ambas fazem uso do passado da mesma forma, verificou-se o seguinte: ambas tiram partido de elementos que constituem as memórias para construir a sua linha temporal, a sua pegada no tempo. No universo fotográfico, pôde-se concluir que, de facto, a memória age como um “configurador da subjetividade” (Medeiros, 2016, p56) e pode estar presente na imagem enquanto parte constituinte da essência e consequentemente, do aspeto temporal do objeto representado. A fotografia acaba por ser um “espelho com memória” (2016, p206).

Concluindo, a fotografia pode reunir elementos da imaginação a partir da percepção visual e auditiva e da presença virtual de elementos que remetem para esse universo, tais como a memória e a música. Contudo, ao explorar a relação da memória com a imagem fotográfica, concluiu-se que, do mesmo modo que a fotografia é utilizada para facilitar o “recordar” das memórias, a música faz uso das memórias para reforçar lembranças e momentos de um passado.

Assim, tendo em conta a importância dos elementos musicais na imagem fotográfica, investigou-se a forma como a imagem se torna musical a partir da presença de elementos musicais e visuais idênticos a aspetos formais de objetos do universo da

música. A imagem musical acaba por ser uma interpretação da música, da partitura e dos signos da escrita musical. A partir dela nasce um novo discurso musical e fotográfico. Noutros termos, o estudo da origem da imagem musical contribui para a reflexão sobre a forma como o universo musical pode auxiliar a construção da imagem fotográfica. Ao ter nela a presença de objetos que remetem para o universo visual da música, a imagem *é* musical ao representar memórias de sons, melodias, ritmos, símbolos musicais.

A redação da tese permitiu detetar que, a partir do momento em que se estabelece uma ligação entre um elemento visual, como por exemplo a linha, e o objeto presente na imagem fotográfica, como por exemplo a partitura, a propriedade do objeto acaba por se tornar numa ressonância de uma infinidade de experiências. Ao refletir sobre a presença do som na imagem, e tendo em conta que o processo inicial de criação de uma fotografia e de uma peça de música é idêntico, foi possível concluir que, ao contrário da música que é perceptível pelo ouvido, a imagem é perceptível pela visão, ou seja, o som pode estar presente na imagem, ainda que de uma maneira sempre metafórica e/ou subjetiva.

O termo *transposição*, mais precisamente, a transposição da música na fotografia, serviu para descrever um tipo de fenómeno que acontece a partir da relação virtual criada que se exprime enquanto fotografia e não enquanto música. Dito de outro modo, chegou-se à conclusão que, ao considerar que a música pode ser transposta na imagem, existe, de facto, uma apropriação da música a partir da imagem fotográfica.

No quadro da relação entre a imagem e a música, verificou-se que ambas não só proporcionam um novo imaginário como originam novas possibilidades de expressão. Conclui-se que o material formado pelo fotógrafo origina sempre uma imagem fotográfica ao invés do material formado pelo compositor o qual origina um material real que modifica conforme as ferramentas musicais, tais como as vozes e instrumentos musicais. Ao analisar a prática da fotografia autoral, foi possível refletir de um modo singular sobre o papel e importância que a música ou o elemento musical pode desempenhar numa imagem fotográfica, a partir de um novo discurso fotográfico, visual e musical.

Neste estudo, a busca de uma definição para o termo de *imagem musical* foi determinante para o pensamento sobre a imagem e a sua relação com a música. Considerando o facto de haver poucas referências tanto imagéticas como bibliográficas incidindo sobre esta relação, foram escolhidos argumentos com base na imagem

fotográfica e na relação que estabeleço entre a imagem e a música. Por conseguinte, ao refletir sobre este termo musical, verificou-se o seguinte: a imagem musical pode, de facto, suportar-se a si própria sem a necessidade de se fazer acompanhar de um elemento escrito, condição que ocorre no trabalho do diário, estudo de caso desta tese.

Conclui-se que a representação da música na imagem pode ser também uma representação do som, tal como foi mencionado anteriormente. Pode-se constatar também que, ao contrário da música que é perceptível pela audição, a imagem visual é perceptível pela visão e, desse modo, pode-se concluir que o elemento sonoro está e pode estar presente numa imagem não literalmente, mas metafórica e subjetivamente.

Parte da importância desta investigação recai sobre a aceitação de uma presença musical na imagem e permite a construção de um novo discurso que reflete as diversas possibilidades de existir musicalidade na imagem a partir da leitura visual e da presença do arquivo na imagem. Salienta-se ainda a importância do arquivo no universo da fotografia, tema abordado no segundo capítulo da parte I da tese, contextualizando com o trabalho artístico do diário. O arquivo, como o nome sugere, corresponde ao arquivo, neste caso musical, utilizado como objeto fotográfico do projeto autoral, ou seja, ao elemento que aparece em forma de objeto, como por exemplo de uma partitura musical, na imagem fotográfica.

Nesse sentido, o arquivo, para além de ser o objeto fotografado na imagem, é também o elo de ligação com a partitura musical e a memória(s) que se associa ao objeto. Foi possível verificar que o arquivo, mesmo sendo algo que remete para o passado, pode questionar o futuro e influenciar o presente: o arquivo musical cria uma ligação com o passado, um passado musical que tem um impacto na imagem, não apenas pela sua presença física, mas também, e de forma muito importante, estética e visual. Pode-se concluir que o princípio do arquivo, elucidado por Jacques Derrida²⁶⁷ (1930-2004), é também o propósito do trabalho do diário: o arquivo é uma reunião de elementos fotográficos e musicais. Podemos comparar o modo como o autor caracteriza o arquivo e a forma como o conteúdo está arquivado com o trabalho do diário: concluiu-se que, de facto, a presença do arquivo tem um impacto no registo e na produção da imagem fotográfica.

Ainda dentro da problemática inerente ao trabalho do diário, analisou-se a relação entre a fotografia e o texto, entre a imagem e a palavra, a partir do pensamento de

²⁶⁷ “O princípio do arquivo consiste num princípio de consignação, isto é, de reunião.” Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, p14

Rancière, sendo possível constituir uma semelhança entre a terminologia de signo²⁶⁸, referida pelo autor, com o elemento do texto e da imagem presentes no trabalho do diário: ambos os elementos acabam por ser signos, signos de uma ação e de uma presença. Pode-se concluir também que a imagem, enquanto forma visível, é um signo de uma ideia invisível que tem origem em algo abstrato. De certa forma, e concordando com o autor, a palavra age como uma presença visual na imagem e a representação age como forma numa imagem.

É importante referir aspetos que poderão ser desenvolvidos de modo mais detalhado mais tarde. Não foi ainda desenvolvida a ligação da imagem fotográfica com a família, com o espaço familiar, nem constituídas linhas de pensamento específicas que fossem pertinentes para o discurso que se estava a tentar construir nesta parte. Contudo, ao ser possível refletir sobre a imagem a partir do projeto autoral, foi possível retirar a ideia de que a presença do “eu” na imagem não se refere apenas a, por exemplo, um auto-retrato: pode ser a partir de memórias, lembranças, objetos que remetem para a história da vida da pessoa e, desse modo, para a história da fotografia, da “minha fotografia”.

²⁶⁸ “Elementos visuais e textuais são, de facto, tomados em conjunto, enlaçados uns nos outros, nesse conceito. Há signos entre nós.”; “as formas visíveis são apenas signos da ideia invisível” Rancière, Jacques, (2011). *O destino das imagens*, p52

Conclusões Futuras

Ao realizar este estudo, foi importante refletir sobre a relação que estabeleço entre a imagem fotográfica e o universo da música, na medida em que, ao “pensar” sobre a imagem, foi possível questionar o significado da imagem, mas também o modo como tento transmitir uma visão e perspectiva particulares numa atmosfera visual, musical.

Ao longo da pesquisa de referências imagéticas, foi possível descobrir ligações entre projetos autorais de diversos autores que, de certa forma, refletiam, de maneira idêntica, aquilo que procuro transmitir com as imagens e com o discurso visual nas páginas do trabalho do diário. Contudo, algumas das ideias exploradas na tese, tais como a imagem musical e a harmonia e melodia na imagem, poderiam ter tido mais desenvolvimento e construção de um pensamento mais abrangente, porque são, em todo o caso, ideias muito importantes no discurso autoral, fotográfico e musical e são também elementos significativos no vínculo entre a imagem fotográfica e a presença da música.

No que diz respeito à reflexão em torno do diário, é necessário compreender melhor de que modo o formato do diário confronta a nossa capacidade de formular relações espaço-temporais entre as imagens e os elementos que compõe as páginas do diário. Desta forma, e de modo a dar continuidade ao discurso que inicio, poder-se-á integrar uma análise mais profunda da combinação entre o elemento do texto com a imagem, construindo um estudo mais pormenorizado entre o corpo de trabalho de outros autores e a relação que estabeleço com o trabalho autoral.

Pôde-se constatar, relativamente à conexão entre a imagem fotográfica e a família, uma necessidade de pensar mais detalhadamente sobre a presença de elementos familiares no quotidiano retratado nas imagens e de que modo essa presença reflete uma perspectiva autobiográfica de uma esfera privada na imagem. A análise mais pormenorizada das situações que ocorrem no diário e que remetem para o universo da família, irá permitir a construção de um estudo mais expressivo sobre o diário como espelho de uma realidade pessoal. Em particular, sobre a associação do termo da fotografia doméstica com as imagens do diário e sobre o diário como um formato que possibilita uma domiciliação do arquivo.

A reflexão sobre o arquivo fotográfico, proposta no primeiro capítulo, necessita de uma discussão mais alongada, de modo a ter um equilíbrio consistente com o pensamento que proponho em torno do arquivo e da sua relação com a imagem. A

investigação mais pormenorizada da forma como o arquivo fotográfico influencia a percepção da imagem e da análise sobre a utilização do arquivo como objeto visual na produção, criação e estrutura do diário, proporcionará uma nova abordagem ao diálogo em torno da fotografia e do impacto que o arquivo tem na imagem. Nesse sentido, convém também investigar de que modo a finalidade e proveniência de um arquivo se associam com o discurso, que se construiu ao longo da tese, sobre o arquivo fotográfico, e, de certa forma, abordar mais pormenorizadamente, o arquivo fotográfico como instrumento de reconhecimento da nossa existência e de compreensão da nossa história individual.

No primeiro subcapítulo do capítulo I, da Parte II da tese, “Transposição da música na fotografia”, é necessário investigar, de uma forma mais detalhada, o significado de “transposição” e abordar mais possibilidades de existir uma transposição da música na fotografia. Nesse sentido, ao refletir sobre a possível presença da música na imagem fotográfica, foram feitas perguntas como pontos de partida para esta reflexão. Ao explorar diversos panoramas e pontos de vista, questionou-se o seguinte: é possível compor uma música a partir de uma fotografia ou fotografar a partir de uma música? A imagem fotográfica, enquanto objeto estático e aparentemente silencioso, tem voz? A investigação necessita de uma reflexão mais rigorosa, no que diz respeito à relação entre a transposição e a apropriação da música e de que modo ambas se relacionam com a imagem fotográfica.

No segundo subcapítulo do capítulo II, da Parte II da tese, “Harmonia e melodia na imagem”, é importante expandir o discurso e reflexão em torno da possibilidade de existir de harmonia e melodia na imagem: analisar de que modo a presença da melodia na imagem pode ser uma interação de uma característica de caráter rítmico com uma particularidade da imagem. Pode-se propor investigar o seguinte: por um lado, de que modo podemos “observar” melodia e harmonia num determinado objeto e tentar reproduzir essa observação numa imagem, e por outro, de que modo se pode “criar” melodia e harmonia na imagem, ao construir musicalmente a disposição dos objetos.

Bibliografia

- Abramo, Joseph, (2014). *Music Education that Resonates: An Epistemology and Pedagogy of Sound*, Philosophy of Music Education Review, Vol. 22, No. 1 (Spring 2014), pp. 78-95, published by Indiana University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.2979/philmusieducrevi.22.1.78>, visualizado em 19 de Outubro de 2020
- Assis, Paulo de, (2018). *Virtual Works – Actual Things*, Davies, D., Assis, P., Dorschel, A., Goehr, L., Hindrichs, G., Kiloh, K., Mccnulty, J., Rink, J., *Virtual Works – Actual Things, Essays in Music Ontology*, published by Leuven University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.4>, visualizado em 20 de Setembro de 2020
- Bailes, Freya, (2009). *Translating the musical image: case studies of expert musicians*, CHAN, A., NOBLE, A. (ed.), *Sounds in Translation – intersections of music, technology and society*, published by ANU Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt24h8f6.8> visualizado em 20 de Setembro de 2020
- Baker, Tora, (2020). *A closer look at photographer Alec Soth's vivid portraits of people and places across America*, publicado pela plataforma e revista de arte, design e cultura Creative Boom, disponível em <https://www.creativeboom.com/inspiration/american-photographer-alec-soth/>, visualizado em 4 de Julho de 2021
- Barthes, Roland, (2018). *A Câmara Clara*, Tradução de Manuela Torres, Edições 70
- Barthes, Roland, (1985). *Elementos da Semiologia*, Tradução de Maria Margarida Barahona, 1ª edição, Edições 70
- Barthes, Roland, (1982). *O Óbvio e o Obtuso*, Tradução de Isabel Pascoal, Edições 70
- Bate, David, (2009). *The Key Concepts*, Berg - Oxford International Publishers Ltd.
- Bauret, Gabriel, (1992). *A Fotografia: História, Estilo, Tendências, Aplicações*, Tradução de J. Espadeiro Martins, Lisboa: Edições 70
- Benjamin, Andrew, (ed.), (2005). *Walter Benjamin and Art*, Continuum
- Benjamin, Walter, (2010). *Sur Proust*, 1ª Edição, Proust
- Benjamin, Walter, (2006). *A Modernidade*, Edição 1083, Tradução e Edição de João Barrento, Assírio & Alvim
- Benjamin, Walter, (1999). *Little History of Photography, Walter Benjamin: Selected Writings 1913-1926*, Tradução de Jephcott, M.W. and Shorter, K., Edited by Jennings, M.W., Eiland, H., Smith, G., Vol.2, Cambridge
- Benjamin, Walter, (1980). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Tradução de Maria Luiz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Relógio D'Água Editores Antropos (traduções a partir da edição de Surhkamp Verlag)

- Benjamin, Walter, (1936). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Traduzido por Maria Luz Moita, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Bew, Sophie, (2018). *Inside the Process and Workbooks of Photographer Nigel Shafran*, AnOtherMagazine, disponível em <https://www.anothermag.com/art-photography/10849/inside-the-process-and-workbooks-of-photographer-nigel-shafran>, visualizado em 24 de Junho de 2021
- Bohnsack, Ralf, (2010). *The Interpretation of Pictures and the Documentary Method*, Bohnsack, R., Pfaff, N., Weller, W., (ed.), *Qualitative Analysis and Documentary Method - In International Educational Research*, published by Verlag Barbara Budrich disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjvmn.14>, visualizado em 21 de Setembro de 2020
- Boucourechliev, André, (1980). *A linguagem musical*, Convite à música, nº10, Tradução de António Maia da Rocha, edições 70
- Burgin, Victor, (1982). *Thinking photography*, Executive Editors: Stuart Hall and Paul Walton, Communications and Culture
- Carneiro, José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho, (2013). *Provas de contacto. Identificação de tipologias de apropriação fotográfica em capas de álbuns de música popular. Contributos para uma classificação.*, Tese de Doutoramento em Arte e Design, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- Cook, Nicholas, (1992). *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press
- Cooke, Deryck, (1959). *Music and Meaning*, Oxford University Press
- Danuser, Hermann, (2015). *Execution-Interpretation-Performance: The History of a Terminological Conflict*, Experimental Affinities in Music, Published by Leuven University Press., disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2bctk7.12>, visualizado em 8 de Abril de 2020
- D'errico, Lucia, (2018). *Aberrant Likenesses: The Transposition of Resemblances in the Performance of Written Music*, Schwab, M., (ed.) *Transpositions - Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Published by Leuven University Press., disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7k96.7>, visualizado em 21 de Setembro de 2020
- D'Errico, Lucia, (2018). *Powers of Divergence – An Experimental Approach to Music Performance*, Published by Leuven University Press., disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7jp2.17>, visualizado em 20 de Setembro de 2020
- Deleuze, Gilles, (2015). *Diferença e Repetição*, Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Prefácio de José Gil, Relógio d'Água Editores Lda.
- Deleuze, Gilles, (2000). *Crítica e Clínica*, Tradução de Pedro Eloy Duarte, Lisboa: Edições Sécuro XXI

- Deleuze, Gilles, (1994). *Difference and Repetition*, Translated by Paul Patton, New York: Columbia University Press. First published in 1968 as *Différence et répétition*, Paris
- Derrida, Jacques, (1995). *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, Dumará Distribuidora de Publicações, Relume Dumará, disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/130871/mod_resource/content/1/derrida_jacques_mal_de_arquivo_uma_impressc3a3o_freudiana.pdf, consultado no dia 6 de Abril de 2021
- Dewey, John, (2005). *Art as Experience*, published by the Penguin Group Inc., Perigee
- Djick, José Van, (2008). *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience - Writings on Art and Life*, Kooijman, J., Pisters, P., Strauven, W., (ed.), *Mind the screen - Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, published by Amsterdam University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n2j2.8>, visualizado em 21 de Setembro de 2020
- Duttlinger, Carolin, (2008). *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*, Published by Porter Institute for Poetics and Semiotics, disponível em <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.627.9302&rep=rep1&type=pdf>, visualizado em 23 de Setembro de 2020
- Eco, Umberto (1990). *Os limites da interpretação*, Tradução de José Colaço Barreiros, Difusão Editorial, Lda
- Edwards, Natalie, (2015). *Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie*, Edwards, N., Mccan, B., Poiana, P. (ed.), *Framing French Culture*, Published by University of Adelaide Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304z1.10>, visualizado em 14 de Julho de 2020
- Farr, Andrea, (2018). *Book Review: Alec Soth's 'Niagara' and the pretense of american romanticism*, Published by Musée Magazine, disponível em <https://museemagazine.com/culture/2018/11/7/book-review-alec-soths-niagara-and-the-pretense-of-american-romanticism>, visualizado em 4 de Julho de 2021
- Flusser, Vilém, (2011). *Into the Universe of Technical Images*, Translation by Nancy Ann Roth, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Foucault, Michael, (1969). *A Arqueologia do Saber*, Tradução de Miguel Serras Pereira, Edições Almedina S.A.
- Gibbons, Joan, (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance*, published by I.B.Tauris & Co Ltd
- Goldblatt, David, Brown, Lee (ed.), (1997). *A Reader in Philosophy of the Arts*, Prentice Hall, Inc.
- Goodman, Nelson, (1976). *Languages of Art – An approach to a theory of symbols*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 2ª edição
- Graham, Shawn., Eve, Stuart, Morgan, Colleen, Pantos, Alexis, (2019). *Hearing the Past*, Kee, K., Compeau, T., (ed.) *Seeing the Past with computers – Experiments with*

- Augmented Reality and Computer Vision for History*, Published by University of Michigan Press: Digitalculturebooks, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctvnjbdr0.15>, visualizado em 2 de Dezembro de 2020
- Hampshire, Stuart, (1969). *Modern Writers and Other Essays*, London
- Kivy, Peter, (2002). *Introduction to a philosophy of music*, Clarendon Press, published by Oxford University Press
- Kivy, Peter, (1991). *Sound and Semblance*, Ithaca, New York: Cornell University Press
- Latham, Alison, (ed.) (2004). *The Oxford Dictionary of Musical Terms*, Oxford University Press
- Lum, Ken, (1995). *The Difference Between Art and Fact, Everything is Relevant - Writings on Art and Life, 1991-2018*, published by Concordia University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctvwvr2jd.10>, visualizado em 7 de Julho de 2020
- Manini, Miriam Paula, (2002), *Análise Documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*, São Paulo, Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- Marques, Susana Lourenço, (2015). *Fotografia-História, o pensamento em imagens, Contributos para a leitura de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação e Arte – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, disponível em https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj9N7oqdDtAhXxAWMBHYdBPtEQFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Frun.unl.pt%2Fbitstream%2F10362%2F17167%2F3%2FSusnaa%2520Lourenco%2520Marques_Tese%2520doutoramento_2015.pdf&usg=AOvVaw3WgiecdD5pDRT5MFGAvvK0, visualizado em 13 de Maio de 2020
- Medeiros, Margarida, (2016). *Fotogramas, ensaios sobre fotografia*, © Sistema Solar – Documenta
- Michels, Stephanie, (2018). *Re-framing Photography – Some Thoughts*, Helff, S., Michels, S., (ed.), *Global Photographies Memory – History – Archives*, published by Transcript Verlag, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt5s.4>, visualizado em 21 de Setembro de 2020
- Moore, Jordan, (2010). *The Impact of Visual-Music Interaction on Music Perception: The Influence of Agreement and Disagreement*, Texas, Dissertação de Mestrado – Faculty of Baylor University
- Napoli, Maria Donata, (2012). *Short Review of the Relationship between Video, Music and Art*, CITAR Journal of Science and Technology of Arts, disponível em <http://artes.ucp.pt/citarj/article/view/39>, visualizado em 13 de Maio de 2020
- Nattiez, Jean-Jacques, (1980). *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*, Translated by Carolyn Abbate, Princeton University Press

- Pantenburg, Volker, (2015). *Taking pictures – Photography and Film, Farocki/Godard – Film as Theosry*, published by Amsterdam University Press, disponível em <http://www.jstor.com/stable/j.ctt16d69tz.9>, visualizado em 14 de Julho de 2020
- Patteson, Thomas, (2016). *The Joy of Precision: Mechanical Instruments and the Aesthetics of Automation, Instruments for New Music – Sound, Technology and Modernism*, published by University of California Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k.6>, visualizado em 2 de Dezembro de 2020
- Pickering, Michael, Keightley, Emily, (2015). *Photography, Music and Memory – Pieces of the Past in Everyday Life*, published by Palgrave Macmillan
- Prussat, Margrit, (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*, Helff, S., Michels, S., (ed.) in *Global Photographies: Memory – History – Archives*, Published by Transcript Verlag, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt5s.11> visualizado em 21 de Setembro de 2020
- Rancière, Jacques, (2011). *O destino das imagens*, Tradução de Luís Lima, 1ª edição portuguesa, Orfeu Negro
- Rancière, Jacques, (2010). *Key Concepts*, Edited by Jean-Philippe Deranty, first publication, Acumen Publishing Limited
- Rexer, Lyle, (2009). *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*, New York: Aperture
- Ridley, Aaron, (2004). *The Philosophy of Music – Theme and Variations*, Edinburgh University Press Ltd
- Ruccius, Alexis, (2014). *The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History*, Bod, R., Maat, J., Weststeijn, T., (ed.) *The Making of Humanities – Volume III: The Modern Humanities*, Published by Amsterdam University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt12877vs.29>, visualizado em 19 de Outubro de 2020
- Saba, Cosetta G., (2013). *Media Art and the Digital Archive*, Noordegraaf, J., Saba C.G., Maitre, B., Hediger, V., (ed.), *Preserving and Exhibiting Media Art – Challenges and Perspectives*, Published by Amsterdam University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/jctt6wp6f3.9>, visualizado em 14 de Outubro de 2020
- Schwab, Michael, (2018). *Transpositionality and Artistic Research*, Schwab, M, (ed.) *Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Published by Leuven University Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7k96.14> visualizado em 23 de Setembro de 2020
- Sekula, Allan, (1982). *On The Invention of the Photographic Meaning*, in Burgin, V, (1982) ed., *Thinking Photography*, Basingstoke: Macmillan
- Sekula, Allan, (1996). *The Body and the Archive*, Bolton, R, (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, London: MIT Press

- Sharman, Derek, (2013). *Derek Jarman's Sketchbooks*, Farthing, S. (ed.), Webb-Ingall, E. (ed.), Published by Thames & Hudson, disponível em <https://www.amazon.com/Derek-Jarmans-Sketchbooks-Jarman/dp/0500516944>, visualizado em 4 de Julho de 2021
- Sontag, Susan, (2004). *Contra a interpretação e outros ensaios*, Gótica 2000 Sociedade Editora e Livreira, tradução de José Lima
- Sontag, Susan, (2012). *Ensaaios sobre fotografia*, Tradução de José Afonso Furtado, Quetzal Editores, Lisboa
- Sontag, Susan, (1986). *Ensaaios sobre fotografia*, Publicações Dom Quixote, Lisboa
- Sontag, Susan, (1977). *On Photography*, Londres: Penguin Books
- Steiner, Shepherd, (2008). *Reading Reading in Benjamin's "Little History of Photography"*, PAVONI, published by York University (Toronto, Canada), disponível em <http://www.yorku.ca/intent/issue1/articles/pdfs/ShepherdSteinerArticle.pdf> visualizado em 23 de Setembro de 2020
- Stravinsky, Igor, (s.d.) *Poética da música*, Tradução de Maria Helena Garcia, Publicações Dom Quixote, Lisboa
- Swanwick, Keith, (2003). *Ensinando música musicalmente*, Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna
- Tagg, John, (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographie and Histories.*, Amherst: University of Massachusetts Press
- Vasileios, Kantas, (2014). *Unfolding the act of photography*, São Paulo, Dissertação de doutoramento – Wimbledon College of Art, University of Surrey
- Waggoner, Diane, (2001) *Seeing Photographs in Comfort: The Social Uses of Lewis Carroll's Photograph Albums*, The Princeton University Library Chronicle, Vol. 62, No. 3 (Spring 2001), pp. 403- 433, Published by Princeton University Library, disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.62.3.0403> visualizado em 19 de Setembro de 2020
- Williams, James, (2013). *Gilles Deleuze Difference and Repetition: A Critical Introduction, Introduction and Guide*, 2nd Edition, Edinburgh University Press
- Wong, Deborah (2019). *Looking, Listening and Moving, Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko*, Published by University of California Press, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fch1.7>, visualizado em 21 de Setembro de 2020

Bibliografia de imagens

- Carroll, Lewis (1862). *Diary 4*, The British Library Board; The Morgan Library Museum *Art*, disponível em <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/alice/7>, visualizado em 8 de Fevereiro de 2021
- Carroll, Lewis (1862). *Diary 4*, The British Library Board; The Morgan Library Museum *Art*, disponível em <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/alice/7>, visualizado em 8 de Fevereiro de 2021
- Ernaux, Annie, (1913-2011). *Écrire la vie*, Éditions Gallimard, 14.2 x 3.2 x 20.5 cm, disponível em <https://www.amazon.com.br/Écrire-vie-Annie-Ernaux/dp/2070132188>, visualizado em 21 de Janeiro de 2021
- Ernaux, Annie, (1913-2011). *Écrire la vie*, Éditions Gallimard, 14.2 x 3.2 x 20.5 cm, disponível em <https://www.amazon.com.br/Écrire-vie-Annie-Ernaux/dp/2070132188>, visualizado em 21 de Janeiro de 2021
- Ernaux, Annie, (1913-2011). *Écrire la vie*, Éditions Gallimard, 14.2 x 3.2 x 20.5 cm, disponível em <https://www.amazon.com.br/Écrire-vie-Annie-Ernaux/dp/2070132188>, visualizado em 21 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (1994). *LONDON DIARIES*, Blog Movimento de expressão fotográfica, publicado em 5 de Novembro de 2015, © Eduardo Salavisa, *3 propostas fotográficas às quintas-feiras: London Diaries, Collected Short Stories, Uma Viagem a São Petersburgo*, disponível em <https://movimentodeexpressaofotografica.wordpress.com/tag/daniel-blaufuks/>, visualizado em 22 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (1994). *LONDON DIARIES*, Blog Movimento de expressão fotográfica, publicado em 5 de Novembro de 2015, © Eduardo Salavisa, *3 propostas fotográficas às quintas-feiras: London Diaries, Collected Short Stories, Uma Viagem a São Petersburgo*, disponível em <https://movimentodeexpressaofotografica.wordpress.com/tag/daniel-blaufuks/>, visualizado em 22 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (1998). *Uma viagem a São Petersburgo*, Issu – media & publish company, “*Uma Viagem a São Petersburgo*” de Daniel Blaufuks, publicado em 20 de Outubro de 2011, disponível em https://issuu.com/rebonmateo/docs/blaufuks_san_petersburgo visualizado em 22 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (1998). *Uma viagem a São Petersburgo*, Issu – media & publish company, “*Uma Viagem a São Petersburgo*” de Daniel Blaufuks, publicado em 20 de Outubro de 2011, disponível em https://issuu.com/rebonmateo/docs/blaufuks_san_petersburgo visualizado em 22 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (1998). *Uma viagem a São Petersburgo* Blog Sais de Prata e Pixels, *Parabéns Daniel Blaufuks*, publicado por Madalena Lello, em 2 de Março de 2007, disponível em <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/parabns-daniel-blau-fuks.html>, visualizado em 22 de Janeiro de 2021

- Blaufuks, Daniel, (2016). *Attempting Exhaustion*, site Notícias ao minuto, *Daniel Blaufuks expõe 'Aujourd'hui' no Museu Eugène-Delacroix em Paris*, publicado em 25 de Outubro de 2018, disponível em https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1106705/daniel-blaufuks-expoeaujourd'hui-no-museu-eugene-delacroix-em-paris?utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer&utm_content=geral, visualizado em 23 de Janeiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (2016). *Attempting Exhaustion*, site e jornal Photo Saint German, *Daniel Blaufuks, Eugène Delacroix, Aujourd'hui. Eugène Delacroix Daniel Blaufuks*, Musée national Eugène-Delacroix, disponível em <http://www.photosaintgermain.com/en/editions/2018/parcours/musee-national-eugene-delacroix>, visualizado em 23 de Fevereiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (2016). *Attempting Exhaustion*, site e jornal Photo Saint German, *Daniel Blaufuks, Eugène Delacroix, Aujourd'hui. Eugène Delacroix Daniel Blaufuks*, Musée national Eugène-Delacroix, disponível em <http://www.photosaintgermain.com/en/editions/2018/parcours/musee-national-eugene-delacroix>, visualizado em 23 de Fevereiro de 2021
- Blaufuks, Daniel, (2016). *Attempting Exhaustion*, site e jornal Photo Saint German, *Daniel Blaufuks, Eugène Delacroix, Aujourd'hui. Eugène Delacroix Daniel Blaufuks*, Musée national Eugène-Delacroix, disponível em <http://www.photosaintgermain.com/en/editions/2018/parcours/musee-national-eugene-delacroix>, visualizado em 23 de Fevereiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1992-2004). *Ruthbook*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/16/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1992-2004). *Ruthbook*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/11/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1992-2004). *Ruthbook*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/13/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1992-2004). *Ruthbook*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/18/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1992-2004). *Ruthbook*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/2/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1997-1999). *Dad's Office*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/dads-office-1997-1999/page/9/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1997-1999). *Dad's Office*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/dads-office-1997-1999/page/5/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1997-1999). *Dad's Office*, disponível em <http://nigelshafran.com/category/dads-office-1997-1999/page/12/>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021
- Shafran, Nigel, (1984-2018). *Workbook*, site da Nowness, *Nigel Shafran's Work Books - A glimpse into the mind of the self-taught British photographer*, publicado em 26 de

Setembro de 2014, disponível em <https://www.nowness.com/story/photographer-nigel-shafrans-work-books>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021

Shafran, Nigel, (1984-2018). *Workbook*, revista AnOther, *Inside the Process and Workbooks of Photographer Nigel Shafran*, publicado por Sophie Bew, em 14 de Maio de 2018, disponível em <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/9606/nigel-shafran-work-books-1984-2018/4>, visualizado no dia 24 de Janeiro de 2021

Shore, Stephen, (1973). *A Road Trip Journal*, editora Phaidon, disponível em <https://www.phaidon.com/store/photography/a-road-trip-journal-9780714848013/#gallery-3>, visualizado no dia 28 de Janeiro de 2021

Shore, Stephen, (1973). *A Road Trip Journal*, editora Phaidon, disponível em <https://www.phaidon.com/store/photography/a-road-trip-journal-9780714848013/#gallery-3>, visualizado no dia 28 de Janeiro de 2021

Soth, Alec, (2006). *Niagara*, site do British Journal of Photography, *Alec Soth on his classic photobook, Niagara*, publicado por Colin Pantall, em 16 de Outubro de 2018, disponível em <https://www.1854.photography/2018/10/alec-soth-niagara-2006/>, visualizado no dia 22 de Janeiro de 2021

Soth, Alec, (2006). *Niagara*, site do British Journal of Photography, *Alec Soth on his classic photobook, Niagara*, publicado por Colin Pantall, em 16 de Outubro de 2018, disponível em <https://www.1854.photography/2018/10/alec-soth-niagara-2006/>, visualizado no dia 22 de Janeiro de 2021

Jarman, Derek, (2013). *Sketchbooks*, site Nowness – canal de video global, *The Book of Derek – Simon Fisher Turner reflects on Derek Jarman's life in collage and ink*, publicado em 18 de Janeiro de 2014, disponível em <https://www.nowness.com/story/the-book-of-derek>, consultado no dia 2 de Julho de 2021

Jarman, Derek, (2013). *Sketchbooks*, site Nowness – canal de video global, *The Book of Derek – Simon Fisher Turner reflects on Derek Jarman's life in collage and ink*, publicado em 18 de Janeiro de 2014, disponível em <https://www.nowness.com/story/the-book-of-derek>, consultado no dia 2 de Julho de 2021