



Я

REVELAR

VOL 3 . DEZEMBRO 2018

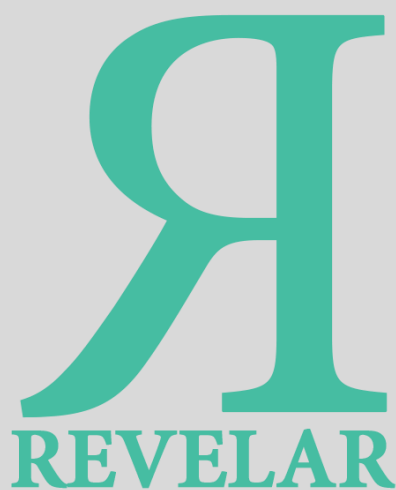
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS  
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

**R**  
**REVELAR**

*REVISTA DE ESTUDOS DA  
FOTOGRAFIA E DA IMAGEM*

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS  
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO



VOLUME 3 . DEZEMBRO 2018

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

volume 3 — dezembro 2018

<b>TÍTULO</b> <i>TITLE</i>	<b><i>Revelar: revista de estudos da fotografia e da imagem</i></b>
<b>IMAGEM DE CAPA</b> <i>COVER</i>	<i>Recordação do Verão passado em Espinho</i> Fotografia Evaristo. Positivo fotográfico P&B montado em cartão, 1920. APIF— Arquivo Particular de Imagem Fotográfica   Nuno Resende
<b>ISSN</b>	1777-5302
<b>DOI</b>	10.21747/17775302/rev
<b>PERIODICIDADE</b> <i>FREQUENCY</i>	Anual <i>Annual</i>
<b>ANO DE FUNDAÇÃO</b> <i>YEAR OF FOUNDATION</i>	2016 (nº 0)
<b>EDIÇÃO</b> <i>PUBLISHER</i>	Faculdade de Letras da Universidade do Porto <i>Faculty of Arts of the University of Porto</i>  Via Panorâmica s/n 4150-564 Porto Portugal
	<b>PUBLICADA EM LIVRE ACESSO</b> <i>PUBLISHED IN OPEN ACCESS</i>
<b>EDITOR</b> <i>EDITOR-IN-CHIEF</i>	Nuno Resende
<b>CORPO EDITORIAL</b> <i>EDITORIAL BOARD</i>	Ana Macedo Lima Andréa Diogo Nuno Resende
<b>REVISÃO GRÁFICA</b> <i>COPY EDITOR</i>	Ana Macedo Lima
<b>DESENHO GRÁFICO &amp; COMPOSIÇÃO DA EDIÇÃO</b> <i>GRAPHIC DESIGN</i>	Andréa Diogo

## CONSELHO CIENTÍFICO

### SCIENTIFIC BOARD

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

## AVALIADORES CIENTÍFICOS CONVIDADOS

### INVITED PEER REVIEWERS

Alexandra Trevisan (ESAP, CEAA)  
Maria da Graça Barradas (UNL, IHC)  
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)  
Maria Leonor Barbosa Soares (FLUP-DCTP)  
Nuno Resende (FLUP-DCTP)  
Paulo Baptista (Museu do Teatro)

## 05 NOTA DE ABERTURA

## OPENING NOTE

Nuno Resende

DOI: 10.21747/17775302/rev3na

## ARTIGOS ARTICLES

## 07 FILOMENA SERRA

*António Ferro, o retrato e a entrevista:  
montagem e propaganda na encenação  
da História*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a5

## 39 JOANA ISABEL DUARTE

*Trying to become somebody else:  
Somos ainda induzidos pelos retratos  
das vedetas de cinema?*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a4

## 58 MARINA GUTIÉRREZ DE ANGELIS

*Portraits as surveillance instruments:  
from anthropometry to biometric faces*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a7

## 76 RENATO ROQUE

*Claude Cahun. Je me vois donc je suis  
pour imaginer que je suis autre...*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a3

## 95 YASMINE NACHABE TAAN

*Performing different lives in Chaza  
Charafeddine's series of Portraits*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a2

## VÁRIA VARIA

## 116 MIRYAM CRISCIONE

*Images of Italy: representation of cities  
in Italian Photobooks (1950-1980)*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a6

## 143 R. O. MATOS

*Aurélia de Souza: um génio a brincar  
às escondidas*

DOI: 10.21747/17775302/rev3a1

## NOTA DE ABERTURA

---

O terceiro número da REVELAR sai com a mesma urgência dos números anteriores, a de questionar e discutir a fotografia, mas com uma redobrada necessidade de chamar a atenção para a utilização da imagem no tempo presente. Das paredes do bairro vermelho de Amsterdão, onde cartazes com a expressão «No fucking Photos!» nos chamam à razão, ao grito do «No photos, please!» das salas dos Museus, quanto da fotografia é hoje registo? Muito pouco, parece. Voyeurismo, agressão, disfarce, ilusão — coisas que a imagem sempre foi, mas que a imagem fotográfica na era do digital parece ampliar a escalas inimagináveis.

Por isso, o mote para esta edição foi o de propor o retrato enquanto representação ou meio/mensagem para comunicar/firmar a verdade.

Enquanto fragmento de memória e testemunho que as Artes veiculam, da pintura à escultura, o retrato sempre se associou aos conceitos e ideias de semelhança, materialidade, presença, frequentemente configurando ordem. Do resgate do esquecimento e da morte à legitimação do poder, o retrato garante a perenidade do momento no que tem de solenidade.

E o retrato fotográfico? De que forma se relaciona com esta definição ou a contradiz? Existirá uma continuidade entre o retrato convencional e a imagem contemporânea? No tempo de existência da fotografia será este um *continuum* ou uma rutura com a definição clássica de retrato? Do pictorialismo à *selfie*, poderemos contrapor à singularidade do retrato a saturação hodierna da imagem? E, admitindo tal possibilidade, que implicações éticas poderão decorrer da banalização deste gesto de captura que o retrato procura ser?

Em suma, no tempo em que o retrato exposto no museu foi o mote para o autorretrato do visitante, pensar a fotografia na sua relação com a estética e com a ética constitui, afinal, a filosofia deste número 3 da REVELAR.

A resposta ao desafio foi estimulante e, entre as diversas participações, não podemos deixar de acentuar o carácter mais pluridisciplinar que a REVELAR adquire através de estudos que, embora não versando a fotografia, dela se servem para estudar a imagem. É, pois, também desta intermedialidade metodológica que se procura fazer esta ainda nascente revista.

O editor  
Nuno Resende

## OPENING NOTE

---

*The third issue of REVELAR is edited with the same urgency as the previous ones, that of questioning and discussing photography, yet drawing attention to the usages of image nowadays. From the walls of De Wallen in Amsterdam, where posters advert us to take “No fucking Photos!”, to the shouting of “No photos, please!” across Museum rooms: how much of today’s Photography can still be considered a record or document? Very few, seemingly. Voyeurism, violence, disguise, illusion — all attributes pertaining to the photographic image, amplified to unimaginable extensions through the digital era.*

*Therefore, this edition aims at the portrait as a representation or medium/message to communicate/establish the truth.*

*As a fragment of memory and testimony that the Arts convey from painting to sculpture, the portrait is associated with the concepts of similarity, materiality and presence, frequently configuring order. From the release of oblivion and death to the legitimation of power, the portrait guarantees the perpetuity of the moment with its solemnity.*

*But what about the photographic portrait? How does it relate to the definition above or contradicts it? Is there a continuity between the conventional portrait and the contemporary image? Is the photographic portrait a continuum in itself or does it rupture the classic notion of portraiture? From pictorialism to selfies, can we oppose today’s saturation of the image with the singularity of the portrait? And if so, what ethical implications could be derived from the trivialization of this attempt of capture that the portrait aims to be?*

*In times when the portrait on museum is the motto for the self-portrait of the visitor, thinking about photography in its relation to aesthetics and ethics constitutes the philosophy of this third issue of REVELAR.*

*The response to the challenge was stimulating and, therefore, we cannot let unmentioned the multidisciplinary character that REVELAR attained from the diverse contributions received. Albeit not versed exclusively on photography, this edition approaches photography as a mean to study image and, thus, underpinning the intermedial methodological approach expected for this still springing journal.*

The editor  
Nuno Resende



# **ANTÓNIO FERRO, O RETRATO E A ENTREVISTA: *montagem e propaganda na encenação da História***

FILOMENA SERRA

---

Instituto de História da Arte, FCSH/UNL

[EN]

## ***Abstract***

*The interviews of António Ferro (1895-1956) to Salazar (1889-1970), gathered in the book *Salazar, o Homem e a sua Obra* [Salazar, the Man and his Work] (1933), inspired by the journalist Emil Ludwig's interviews to Stalin (1878-1953) and Mussolini (1883-1945), are still today the best written portrait of the Head of Government of the Portuguese Dictatorship. This portrait appears as a cinematographic montage made of fragments of images woven with words. It is not a portrait as an exclusive domain of memory, but an image of spectacle that transfigures. This book also becomes the portrait of the future head of the Secretary of National Propaganda, António Ferro. Either a portrait or portraits, these "serialized interviews" served as a powerful propaganda instrument during the staging of the nation's History and, simultaneously, became a testamentary remark. Additionally, it emphasizes the use of photographic images with propagandistic intention, not only as an illustration, but also as a testimony of the different moments during the interviews, as well as the importance of the photographic iconography of the 1930's.*

## ***Keywords***

*Portrait; Photography; Montage; Propaganda; António Ferro; the 1930's.*

[PT]

### *Resumo*

As entrevistas de António Ferro (1895-1956) a Salazar (1889-1970), reunidas em *Salazar, o Homem e a sua Obra* (1933), foram inspiradas nas entrevistas do jornalista e escritor Emil Ludwig (1881-1948) a Estaline (1878-1953) e a Mussolini (1883-1945), constituindo ainda hoje o melhor retrato escrito feito ao Chefe do Governo da Ditadura portuguesa. Este retrato surge como uma montagem cinematográfica realizada através de fragmentos de imagens e palavras. Não se trata de um retrato como domínio exclusivo da memória, mas a do espectáculo que transfigura. Esse livro transforma-se também no retrato do futuro responsável do Secretariado da Propaganda Nacional. Retrato ou retratos, essas “entrevistas-folhetins” foram um poderoso instrumento de propaganda ao serviço da encenação da História do país e, simultaneamente, uma escrita testamentária. Salienta-se, ainda, o uso das imagens fotográficas com a intenção propagandística não só de ilustrar, mas de testemunhar os diversos momentos das entrevistas, bem como a importância da iconografia fotográfica dos anos 30.

### *Palavras-chave*

Retrato; Fotografia; Montagem; Propaganda; António Ferro; Anos 30.





## Introdução: as técnicas jornalísticas de António Ferro

O experimentalismo gráfico e fotojornalístico de início dos anos de 1930, em Portugal, coincidiu com os objectivos políticos e propagandísticos do Estado Novo. Nesta medida, o encontro entre António Ferro e Salazar, em 1932, seria decisivo para as artes e para o futuro político de Portugal, quando aquele veio a ser nomeado responsável pelo Secretariado da Propaganda Nacional, o SPN, em 1933, depois das célebres entrevistas ao ditador, publicadas no livro *Salazar, o Homem e a sua Obra*, num momento em que a propaganda do regime necessitava de ser organizada e programada.

Contudo, a história do SPN não começou exactamente no dia em que se deu aquele encontro, nem no momento em que o SPN foi institucionalizado por decreto de Salazar. A verdade é que tais factos já estavam há muito condicionados por variados acontecimentos cujos efeitos particulares podem ser “lidos” nos indícios de uma história que se começou a esboçar na imprensa portuguesa através das reportagens jornalísticas de António Ferro.

Ninguém igualava Ferro em capital simbólico junto dessa imprensa, dos artistas e da crítica em geral; ninguém tinha a sua preparação como jornalista e repórter internacional para, através das entrevistas, reproduzir figuras e cenários como um fotógrafo tira retratos ou um «realizador» cria um filme, com o seu guião e mesa de montagem. Por outro lado, a admiração pelas lideranças messiânicas e carismáticas e pelos Estados autoritários era evidente em tudo o que Ferro escrevia, distinguindo-se pela relação clara que estabelecia entre o modernismo literário e artístico e o autoritarismo (Cabral, 2014). Essa relação, que o mesmo vinha desde há

muito defendendo, tinha-se aprofundado com a admiração pelo fascismo italiano de Mussolini.

A sua obra *Viagem à Volta das Ditaduras* (1927), com prefácio do comandante Filomeno da Câmara (1873-1934), dedicada «À Saudade e à Esperança do Encoberto», mostrava já o desejo de um chefe. Nesse livro, António Ferro reuniu as entrevistas e reportagens que realizara na década de 20 por diversos países como a Itália, Espanha, Áustria e Turquia. São igualmente notas de paisagens, das ambiências das ruas e cidades, cruzando-as com os retratos físicos e morais de ditadores, ou a isso candidatos, desde Mussolini ao Papa Pio XI (1857-1939); mas também de Filippo Turati (1857-1932), que tivera Mussolini por companheiro no Partido Socialista e o considerava um traidor; de Ezio Garibaldi (1894-1969), neto do unificador de Itália e destacado fascista, chefe dos «camisas vermelhas»; ou, entre outros, de Primo de Rivera (1870-1930), o general, chefe da ditadura militar espanhola; mas também com o Presidente da República da Áustria, o democrata Michael Hainisch (1858-1940) e da Turquia, Mustapha Kemal Ataturk (1881-1938).

Todos eles tiveram, pela pena de Ferro, direito a uma entrevista, mas também à representação de um «rosto». Ferro utilizava várias técnicas jornalísticas. Geralmente descrevia no princípio ou no fim de cada entrevista a figura física e a impressão do homem que tinha à sua frente com a objectividade de uma lente fotográfica. E colocava a metáfora ao serviço da imagem, que era um modo de prender a atenção e desencadear a imaginação de quem o lia. A importância do retrato fotográfico era fundamental. O encontro fechava geralmente com a oferta de dois retratos autografados, um para o próprio Ferro e outro para o jornal, pois, segundo ele, uma entrevista sem retrato era uma entrevista que não está reconhecida e onde o entrevistado não está presente (Ferro, 1933a: 235).

Essas imagens fotográficas funcionavam como um «cartão de identidade». Noutros casos, Ferro procurava e comprava as fotografias e levava-as preparadas para o autógrafo e dedicatória (Ferro, 1927: 199).

De Mussolini, que entrevistou mais do que uma vez, entre outras descrições «desenhava-o» deste modo:

«Enquanto ele escreve entretenho-me a observá-lo. A máscara de Mussolini é admirável. Os lábios grossos são as barras fortes das suas palavras musculadas. Mussolini tem um rosto de moeda. Um ou outro gesto de *sans-cullote*. Baixo, forte, *quasi* rude. Veio do Povo e traz em si o retrato do Povo. É um homem de força!» (Ferro, 1927: 74).

Passados três anos, Ferro em nova entrevista constatava que:

«Mussolini, que está mais gordo sem estar inchado, apresenta-se como nos seus retratos mais conhecidos: um fraque bem talhado, um colarinho de bicos, uma gravata discreta. Na lapela, o emblema dos fascistas. A correcção de Mussolini, no vestuário, vê-se que foi conseguida, estudada, artigo por artigo, como um decreto. Mussolini não tem, como muitos pensam e alguns telegramas fazem crer, uma aparência fraca, doentia. Não, Mussolini é um homem forte, de ombros largos, de perfil dominador e firme. A cor não é muito saudável. Mas a sua cor é a patine habitual de todos os homens que viajam para a imortalidade, a patine das noites em claro, das noites mal dormidas, das vidas sem horário (...)» (Ferro, 1927: 164).

Por vezes, Ferro detém-se na expressão do rosto ou dos olhos como reveladores de estados de alma ou de carácter. Do político republicano reformista espanhol Melquíades Alvarez (1864-1936), por exemplo, adianta: «antes de mais nada, tiro-lhe o retrato...Melquíades é baixo e magro... No seu rosto agudo e marcado a expressão é inconstante, fugidia... Os seus olhos são penetrantes, perigosos, olhos de entrevistador, olhos jornalistas...»; do catalão e político conservador D. Antonio Maura (1853-1925), escreve: «o rosto do antigo presidente do Conselho toma os contornos de uma água-forte» ou, para concluirmos este breve excurso, a descrição do ditador espanhol Primo de Rivera: «os seus olhos, de cor indecisa, são os dois únicos pontos de interrogação na sua máscara expressiva. Nunca se sabe o que há por detrás daqueles olhos, nunca se sabe onde eles querem chegar»; ou, ainda, a máscara do presidente austríaco Hainisch que representa, sobretudo, a máscara dum homem puro, dum candidato a santo. «Calvo, olhos luminosos, olhos que nunca viram a maldade» (Ferro, 1927: 204, 226, 231, 269).

O interesse pelos homens de acção, dos quais ele próprio fazia parte à sua

maneira, levava-o também a visitar outros criadores de vida contemporânea. Em 1929, no livro *Praça da Concórdia*, dava a conhecer intelectuais e literatos, entre os quais o poeta Jean Cocteau (1889-1963), o político René Coty (1882-1962), o general Foch (1851-1929), o marechal Pétain (1856-1951) ou o matemático e filósofo da ciência Henri Poincaré (1854-1912), ou ainda famosos como a atriz e cantora Mistinguett (1875-1956) e o estilista Paul Poiret (1879-1944). António Ferro transformara-se, sobretudo, através das entrevistas, num fotógrafo de retratos em palavras e isso ficou bem manifesto nas cinco entrevistas a Salazar que foram realizadas entre 6 e 23 de Dezembro de 1932 e publicadas no *Diário de Notícias* entre os dias 19 e 23 de Dezembro do mesmo ano.

### As entrevistas a Salazar

Essas entrevistas são o núcleo central de *Salazar, o Homem e a sua Obra* (Fig. 1), onde se incluem um «Prefácio» escrito pelo próprio chefe do Governo e, da autoria de António Ferro, a “Introdução”, um “Epílogo” e as “Notas de reportagem duma reportagem”, que o jornalista fora coligindo durante as entrevistas<sup>1</sup>. Como ilustrações, encontramos algumas fotografias realizadas provavelmente, segundo António Sena, pelo fotógrafo Firmino Marques da Costa (1911-1992), o “redactor fotográfico” do *Diário de Notícias* (Sena, 1998: 240, 254)<sup>2</sup> que o acompanhou durante as entrevistas — o “meu camarada Marques” (Ferro 1933:175; Baptista, 2015: 346). Depois, duas fotografias de António Ferro e Salazar durante alguns momentos da entrevista, quando passeavam pelos arredores de Lisboa: uma foto dentro do automóvel e outra caminhando na estrada (Fig. 2, 3, 4 e 5) (Ferro, 1933: 29); na página seguinte, o retrato fotográfico de Salazar e de Ferro no gabinete do Ministro das Finanças, onde teve lugar a terceira entrevista (Fig. 6). E, na pág. 125, uma fotografia onde se vê Ferro a cumprimentar Salazar despedindo-se, no seu escritório da Rua do Funchal, no final das entrevistas (Fig. 8). Na página imediata, vemos uma imagem onde aparece a invulgar montagem fotográfica do retrato de Salazar, claramente retocada e refotografada por Octavio Bobone (1894-?), junto a

figuras do painel de Nuno Gonçalves, e reproduzida na capa do já referido *Notícias Ilustrado*, de 24 de Dezembro de 1932, aquando da foto-reportagem do encontro entre Ferro e Salazar (Fig. 9).

Todos estes «retratos» se completam. Na falta do autógrafo na fotografia, como o fez Mussolini a Ferro, apresenta-se a entrevista corrigida pelo próprio Salazar e o poema da sua eleição escrito pelo seu punho.

Salazar emendou e reviu as provas. Em 14 de Fevereiro de 1933, saía para as bancas (*Diário da Manhã*, 14.02.1933), numa edição de 125.000 exemplares (Fig. 1) que foi dada, logo no dia seguinte, como «um verdadeiro sucesso de livraria» (*Idem*, 15.02.1933), do qual participaram as câmaras municipais de todo o país para onde foram enviados centenas de exemplares (*Idem*, 21.01.1933; Ferro 1933: 189).

O *Diário de Lisboa* foi um dos muitos jornais a divulgar a publicação. O editorial daquele dia assinalaria o facto com um significativo título «Política. Um Retrato. Um Mistério», acompanhado por um desenho de Almada Negreiros retratando Salazar de corpo inteiro, chapéu e sobretudo, com gravata e lenço na lapela (Fig. 11).

Esse desenho caricatural de Almada Negreiros foi certamente inspirado no cliché fotográfico de Deniz Salgado (1895-1963), que apareceu como capa do *Notícias Ilustrado* nº 212 (03.07.1932), cuja legenda diz: «O Ditador Oliveira Salazar toma conta do governo Português» (Fig. 10). O mesmo desenho virá a ilustrar a capa do livro, crítico, das entrevistas de Ferro, *Salazar e a sua época*, do líder do movimento nacional-sindicalista, Rolão Preto (1893-1977), o qual seria, em breve, neutralizado por Salazar (Fig. 12).

Vejamos o editorial do *Diário de Lisboa*, onde o autor, possivelmente o seu director, o jornalista Joaquim Manso, faz já então uma análise do duplo significado das entrevistas, colocando em questão o retrato composto por Ferro. O mesmo duvidava que o entrevistado se tivesse exposto completamente e argumentava que Salazar teria escrito o prefácio, deixando na sombra aspectos importantes de

questões fundamentais. Para o editorialista, o que António Ferro pusera de pé, em tamanho natural, fora um retrato que se aproximava de outro «a meio corpo» que figurava nas tábuas de Nuno Gonçalves.

A verdade é que as tábuas de Nuno Gonçalves eram amiudadamente evocadas tal como outras figuras históricas. António Ferro, no ano anterior, no *Diário de Notícias*, havia comparado a figura de Salazar à figura do Infante D. Henrique, comentando que «Nuno Gonçalves seria sem dúvida o seu pintor ideal» (Ferro 1933:187). Precisamente, em 24 de Dezembro de 1932, apareceu na capa do semanário *Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros, uma montagem fotográfica onde se apresentava a «sensacional descoberta» da semelhança fisionómica flagrante entre uma das figuras pintadas no “Painel dos Pescadores”, Estevam Afonso, transformado num «financeiro de 1450» e Salazar, «o financeiro de 1932» (Fig. 9). Associava-se assim a fisionomia ao estatuto profissional e à competência, o que daria a Ferro a oportunidade de continuar a defender, nas suas entrevistas a Salazar, a anterior associação que fizera ao Infante D. Henrique. Para ele, interessava ir buscar exemplos aos homens de ontem para defender certas figuras contemporâneas. Isto é, segundo ele, confrontar esses personagens era «humanizar a história» e, mesmo que eles por vezes fossem fantasiados, «imaginação e História» eram para Ferro «extremos que se toca(va)m» (Ferro 1933:187).

Assim, não poderia ser mais metafórica a montagem fotográfica que integrava Salazar na assembleia dos personagens retratados nos painéis de Nuno Gonçalves, aparecendo logo por trás do referido Estevam Afonso, numa posição que lhe dava o lugar mais elevado na hierarquia daquela assembleia. Deste modo associado ao importante retrato colectivo da nação portuguesa, pretendia-se mostrar Salazar como o chefe de um colectivo e de uma História passada e presente assim simbolicamente metaforizada. Nas páginas centrais, chamava-se a atenção «para a extraordinária semelhança» entre a expressão de Salazar, posta em foco pelas sensacionais entrevistas realizadas por António Ferro, e essa figura dos painéis de Nuno Gonçalves. A «descoberta» era uma engenhosa encenação de Leitão de Barros



(Ferro 1933:187), director do *Notícias Ilustrado*, decerto em acção concertada com Ferro que ali escrevia as suas crónicas.

O primeiro retrato colectivo simbólico da nação e da cultura portuguesas colava-se assim e para sempre a uma «imagem» que o Estado Novo quis projectar no presente e no futuro. Esse jogo de fisionomias inseria-se num processo de propaganda visual da figura do ministro, já então chefe do Governo.

### Os retratos do ditador e do «realizador»

Esse carácter de propaganda, mas também testamentário, de uma escrita para o presente (Trindade, 2008: 76-77) e também para o futuro, ressalta dos importantíssimos «Epílogo» e «Notas de Reportagem duma Reportagem» que compõem o livro *Salazar, o Homem e a sua Obra*, a par de uma familiaridade cerimoniosa e da vaidade de Ferro, ao obter o privilégio das entrevistas. No carro, a caminho de Cascais, antes da última conversa, surgem-lhe «pequenas e grandes interrogações» (Ferro, 1978:129) e Ferro reflecte no modo como a sua imagem é projectada através da sua lente fotográfica e como lhe é devolvida pelo olhar do outro:

«Saímos do Ministério das Finanças ao entardecer, para o último acto, para a última parte desta longa entrevista, original, pelo menos, no seu ritmo, no seu movimento de filme...Sinto-me olhado com respeito, com admiração, pelos frequentadores habituais dos corredores dos ministérios. Como teria eu chegado à fortaleza? Como teria conseguido fazer baixar a ponte levadiça? Aqui e além, à medida que vou atravessando o corredor, que vou descendo familiarmente as escadas do Ministério com o dr. Salazar, sou cumprimentado, com olhares de entendimento, por algumas caras desconhecidas (...)» (Ferro, 1978:131).

O livro de António Ferro constitui, ainda hoje, um exemplo notável de redacção jornalística dos anos 30 e o melhor retrato escrito de propaganda feito do Chefe do Governo da Ditadura. Um retrato que Ferro registou e montou com as emendas de Salazar. Simultaneamente, torna-se uma espécie de auto-retrato do próprio integrado na composição e destacando-se como *metteur-en-scène* que nos convida a contemplar as imagens logo no início da primeira entrevista:

«Subimos agora a Rua Augusta, que se movimenta, que se projecta nas janelas do carro e a olhar as imagens que se movem e criam ângulos, que marcam o *travelling* desta entrevista errante, que lhe dá a construção de um filme, a projecção de uma actualidade sonora concebida por René Clair (...)» (Salazar, 1933:19).

O vaguear pela cidade dá a ilusão de uma liberdade de movimentos que sugere a construção de um filme, uma projecção visual de uma actualidade sonora. Misturando a rememoração interior, o diálogo consigo mesmo e a resposta do entrevistado, vai confiando ao leitor as dúvidas que se vão dissipando. Ferro concede mesmo ao seu interlocutor «poderes adivinhatórios», onde a inteligência do raciocínio, o esclarecimento ou a resposta rápida, firme e desembaraçada se conjugam para o tornar onisciente. Como se tudo não estivesse afinal bem preparado para guiar o leitor:

«Que deseja de mim? Conhecer a vida interior? Penetrar o nosso pensamento? Saber o que está atrás das minhas palavras ou do meu silêncio?»

E nestas sucessivas interrogações Ferro finge, apresentando esse desafio irónico à sua curiosidade como uma “louca” presunção à qual, porém, Salazar, divertido, respondeu:

«Pois faça-me as perguntas que entender. Tentarei satisfazer a sua curiosidade... falaremos à vontade, sem constrangimentos. Veremos o que se aproveita depois...» (Salazar, 1978:19-20).

Naturalmente, revela-se da maior importância a questão das vozes, o modo como elas foram construídas, para que se assumissem, alcançando-nos, e nós as ouvíssemos, imaginando-as. A narrativa fazia-se construída pela subjectividade de Ferro, entre uma reclamada tolerância e a assunção da autoridade, entre a pretensão pedagógica e os abusos da sugestão, numa sequência de raciocínios que têm como fim o valor propagandístico das mensagens. Tratava-se de instalar a confiança pública no regime, apresentando o seu chefe como eficaz, gerador de grandes obras no sentido de criar um consenso activo. Assim nascia o perfil — o carisma — do novo Chefe da Ditadura Nacional, entretanto institucionalizada.

### António Ferro e o modelo de Emil Ludwig

As entrevistas foram feitas ao fim da tarde, dentro de um automóvel, com algumas pausas para realizar imagens fotográficas de ambos, procurando não só ilustrar mas comprovar imagetivamente os diversos momentos e as palavras proferidas.

António Ferro seguiu o modelo do jornalista e escritor, de origem judaica e naturalizado suíço, Emil Ludwig (1881-1948), que não só entrevistara Josef Staline, em 1931, num salão do Kremlin, como também Benito Mussolini, em Março-Abril, no ano seguinte (Ludwig, 1933) (Fig. 2 e 7).

Esse modelo é sublinhado no artigo escrito em 31.10.1932 para o *Diário de Notícias*, intitulado “O Ditador e a Multidão”, onde apresenta Ludwig “escritor das esquerdas”, “biógrafo de Napoleão e de Bismarck”, forçado a abandonar a Alemanha de Hitler, adversário de Mussolini, mas seu admirador (Ferro, 1933: 215).

Foi precisamente esse um dos textos de Ferro que chamou atenção de Salazar e que o apresentou aos olhos do ditador como o propagandista ideal, lembrando que, se a natureza do chefe era avessa a certos contactos, era preferível encarregar alguém de cuidar da *mise-en-scène* necessária das relações entre a multidão e o governante. Trata-se também de um dos textos de Ferro onde este estabelece um paralelo entre o cinema e a realidade (*Diário de Notícias*, 31.10.1932; Ferro, 1933:215-219).

A lição de Ludwig, que aproveitou, dera também, segundo ele, “aos seus leitores um retrato vivo, definitivo do grande escultor do povo italiano” (Ferro, 1933:215). Em ambos os casos, o interesse de Ludwig fora transmitir o carácter do homem no sentido mais lato do termo — o homem de acção — e mostrar como, mais uma vez, o poeta e o homem de Estado estão próximos. Ferro segue os mesmos métodos de Ludwig ao utilizar, com objectivos diferentes, o mesmo estilo de pergunta instigadora, a mesma repetição de palavras e uma semelhante estrutura sintáctica.

Do mesmo modo, associará o retrato fotográfico como testemunho documental para introduzir a veracidade do acontecimento. Tal como Ludwig, que na imagem fotográfica se apresenta sentado do outro lado da secretária ouvindo Mussolini, também Ferro terá o cuidado de apresentar uma encenação semelhante (Fig. 6 e 7).

### As entrevistas a Salazar: a montagem de um retrato

António Ferro tinha consciência do que lhe permitia a montagem e o seu princípio formal também aplicado a outras linguagens e produtos artísticos, como a fotografia, o cinema ou a narrativa literária (Teitelbaum, 1994: 7-8). Essa forma simbólica, que destruía o ponto de vista visual único, foi por ele compreendida, mas à sua medida, isto é, à medida do país que ele se propôs olhar e dar a ver em panorama. Não só Ferro exige da sua escrita, enquanto repórter, o pretense rigor da máquina fotográfica, como a própria fotografia reforça o poder dessa escrita. Por outro lado, a dinâmica dos seus textos suscita o movimento da sequência cinematográfica.

O valor das entrevistas, no processo de reconhecimento do entrevistado por parte do leitor, acaba por adquirir o aspecto de construção de uma paisagem em movimento exposta à leitura, esse documentário onde o retratado é enquadrado. Como entrevistador, ele redirecciona, compõe ângulos, enquadra, guia ao longo de corredores, salas e jardins, observando pormenores, passo a passo, compondo a personagem que tenta desvendar e, como se surpreendesse o personagem, interpela-o, faz *plongés*, *contre-plongés*, grandes planos ou planos recuados. E Ferro sempre presente, pairando, com a sua máquina, nunca passando a segundo plano e afirmando-se em plena posição autoral. Não se tratava somente de criar ilusão, tratava-se também de iludir conscientemente pois iludir para ele não só tornaria a vida suportável como despertaria outras emoções, mais numerosas, talvez mais originais e febris. Porém, o paradoxo encontra-se nesta questão: Ferro adaptava a técnica da montagem soviética a essa outra realidade que era o Portugal de Salazar de 1930.

Não se tratava, para Ferro, de desenvolver uma acção convencional cuja integridade não tem falhas. Tratava-se sim de, como diz W. Benjamin, apresentar situações. Como chegava aí? Através da interrupção da acção, processo que se vinha a tornar familiar através da imprensa, da fotografia, do cinema e da rádio. Esse princípio da interrupção estava contido na montagem, era ele o elemento que interrompia o contexto e que permitia criar situações espaçadas, mas dinâmicas, que permitiam montar as ideias dentro da lógica da sintaxe das frases. Assim se distanciava o espectador, mas, ao mesmo tempo, ele era surpreendido pelo espanto de cada ideia, das novas que surgiam, obrigando-o a ser envolvido no acontecimento. É um princípio organizador diferente do método naturalista (Benjamin, 2006: 271-293).

A estética de Ferro de constante perseguição do novo parece querer forçar, por vezes, os limites. Esta atitude nunca deixaria de remeter para os seus tempos futuristas. Não era ele um «poeta da acção»? Um misto de exaltação discursiva e idealizadora do movimento e da surpresa, do desassossego de uma verdade que só se entrevê, e na precipitação do futuro que corre à nossa frente? Nessa medida, a vida não encerrava nem podia encerrar qualquer certeza, pois esta encontrava-se no próprio movimento dos objectos, do corpo e do pensamento. O automóvel, o comboio, o avião, a música, a dança, ou a música-dançada, ritmada e «swingada» do «jazz-band», eram, para ele, o espelho da própria vida. A vida é um bailado, isto é, a vida só tem sentido se estiver em movimento pelo movimento. Como poderia ter sentido então qualquer verdade, se a vida é a arte e esta é uma mentira, ou a sua verdade? E, se assim é, não admira que a vida seja uma espécie de filme com as suas intensidades e paixões, nunca domínio exclusivo da memória, mas a do espectáculo que diverte e transfigura, a do sonho que fabrica a ilusão e aponta o que uma sociedade de massas deve consumir. O retrato de Salazar que emerge das entrevistas e comentários de Ferro é criado numa mesa de montagem, cortando e colando os fragmentos de imagens tecidas em palavras até obter uma totalidade orgânica.

## Um jogo de espelhos

Ferro retocou e corrigiu o retrato de Salazar. O «Prefácio» do ditador no livro das *Entrevistas* deu-lhe a autoridade que todo o discurso necessita. Não existe apagamento do sujeito-entrevistador perante o sujeito-entrevistado nem vice-versa. São dois homens nivelados, em sintonia com um objectivo comum. Na sua opinião, como mais tarde escreveria no seu último livro de entrevistas publicado e que fechava a sua carreira de repórter internacional (Ferro, 1933), entrevistador e entrevistado deviam ser isso mesmo, «homens nivelados, dois conversadores que se respeitam», contrariamente ao que era hábito.

Também Salazar aproveita a ocasião para se retocar, iluminando alguns «aspectos ignorados», vincando alguns traços mais expressivos, logrando compor um auto-retrato e, ao mesmo tempo, apresentar os problemas da política e da administração pública. Era necessário clarificar a sua própria imagem, que sabia ser imprecisa e carecer de focagem, a fim de dar uma noção exacta e justa do «homem e da sua obra». Porém, tal intento não passava de uma pretensão à qual se moldava numa aparente sujeição, num jogo de cumplicidades em que colaboraram entrevistador e entrevistado:

«O jornalista preparou com cuidado o seu inquérito; fez as perguntas que quis – e que perguntas, algumas! – dirigiu ele o diálogo, fê-lo parar bruscamente ou desviar do seu rumo natural, sempre que lhe aprouve (...). Docilmente fui respondendo ao interrogatório (...)».

Qual dos dois corpos afecta mais o outro? Quem é quem? Nunca o saberemos. Um jogo conivente em que ambos sabiam ou fingiam ignorar «as armas» do outro, apresentando como conclusão própria a evidência. Neste jogo de espelhos, ambos constroem e adaptam uma imagem de si, moldando essa auto-representação ao texto da entrevista. O entrevistador conduz e é legitimado pelo seu entrevistado. Retrospectivamente, o que ficou? Pegadas que surgem com as sombras indiciárias e cada um e, em particular, neste prefácio, as de Salazar.

António Ferro compõe a personagem como uma montagem cinematográfica. A narrativa acaba marcada por essa composição fragmentada a que ele dá unidade compondo um retrato do entrevistado que necessita de interpretação e significação. Contudo, é um jogo que obriga a um olhar atento, pois é duplamente especular, dele se destacando também o retrato do entrevistador, que nos cabe interrogar. O valor das entrevistas a Salazar torna-se crucial, assim, para a consideração das práticas do retrato enquanto texto e imagem fotográfica que o documenta, determinante para os retratos que pintores, escultores, mas sobretudo fotógrafos irão realizar de Salazar nas suas representações mais conhecidas.

Nos anos 30, foram os fotógrafos que deram do ditador os registos visuais em pose e em expressividade propagandística mais eloquentes e convincentes, exceptuando talvez a impressionante estátua de Salazar do escultor Francisco Franco (1885-1955) de 1937. Fotógrafos retratistas profissionais, como Silva Nogueira (1892-1959) ou Manuel San-Payo (1890-1974), entre outros, fizeram dos melhores e mais divulgados retratos fotográficos do ditador, divulgados na imprensa ilustrada (Fig. 14 e 15). Muitos deles repetem-se ao longo dos anos, como é o caso de Salazar dos Irmãos Lazarus, do estúdio Photographia Ingleza (Fig. 13). Na mesma revista, a fotomontagem já referida de Octavio Bobone (Fig. 9) em que o sensacionalismo da notícia visava alimentar a imaginação dos leitores recorrendo ao mito (Serra e Torres, 2017). Mais, de referir fotojornalistas como Ferreira da Cunha, aquando da tentativa revolucionária de 1931 contra a ditadura, que tem uma foto invulgar e bastante forte de Salazar (Fig. 19) no NI nº 168 (30.08.1931); ou José Mesquita, aquando da visita de Salazar à cidade do Porto, em 1934, no NI nº 308 (06.05.1934), ao captar o chefe do governo entre duas filas de soldados (Fig. 18).

Denis Salgado realizou, igualmente, algumas das melhores capas, como, por exemplo, a do *Notícias Ilustrado* nº 208 (05.06.1932), intitulada “O primeiro sorriso de Salazar” (Fig. 17) e a do nº 212 (3.07.1932), “O ditador Oliveira Salazar toma conta do governo português” (Fig. 10); ou ainda quando capta o seu colega Silva Nogueira, numa das sessões que este fez a Salazar, e da qual foram publicadas

algumas imagens, entre elas, a capa da mesma revista, “A Tortura de ser célebre”, o NI nº 341 de 23.12.1934 (Fig. 19). Limitando este trabalho unicamente aos anos 30, não queremos, contudo, deixar de mencionar as imagens de Salazar por Rosa Casaco (1915-2006), em 1952, nomeadamente na obra de Christine Garnier, *Férias com Salazar*, que quis ser também um livro de entrevistas.

Concluindo, a publicação das entrevistas de Ferro a Salazar foram um poderoso instrumento de propaganda ao serviço da encenação da história do país e, simultaneamente, uma escrita testamentária. Tentámos mostrar neste texto o ineditismo da montagem cinematográfica na escrita dessas entrevistas e, simultaneamente, do uso das imagens fotográficas que as acompanharam. Dessas entrevistas-retrato ou retratos, emergem signos e imagens mentais reconhecíveis e, por essa razão, abertas a uma permanente descodificação, espécie de *mise en abîme*, como um jogo infinito de espelhos.

Por essa razão, fica em aberto esta interrogação: até que ponto as entrevistas de Ferro e as suas imagens não vieram a impregnar uma determinada retratística fotográfica por parte dos fotógrafos e uma imagem pública de Salazar que vacilava entre a imagem do Chefe, a do “salvador” e mago das finanças, a do catedrático de Coimbra ou a imagem da honestidade e da modéstia, mas também o retrato frio e sinistro do ditador? Quantos e quais “rostos” de Salazar ficaram, afinal, para sempre registados? Ou, por outras palavras, qual foi o “rosto” de Salazar que ganhou o concurso da RTP em 2007?





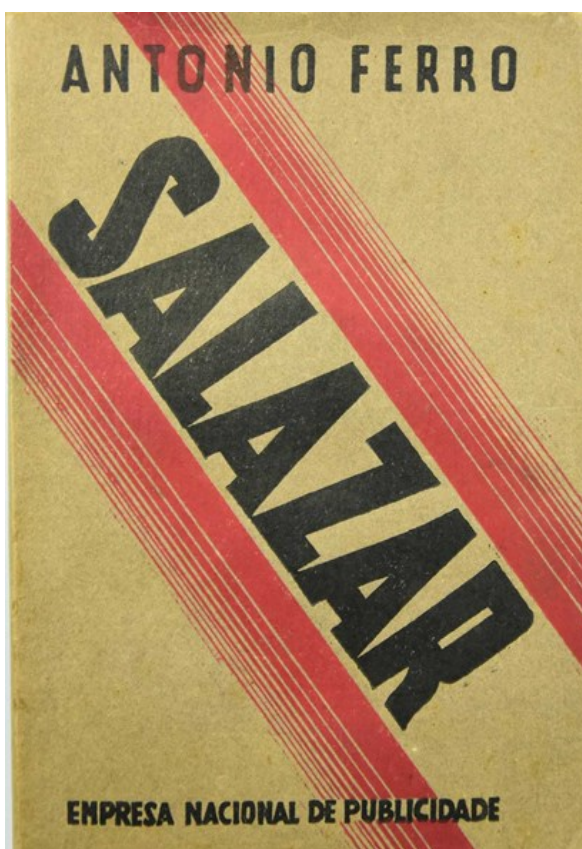


Figura 1— António Ferro. *Salazar*, 1933. Reprodução da capa. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

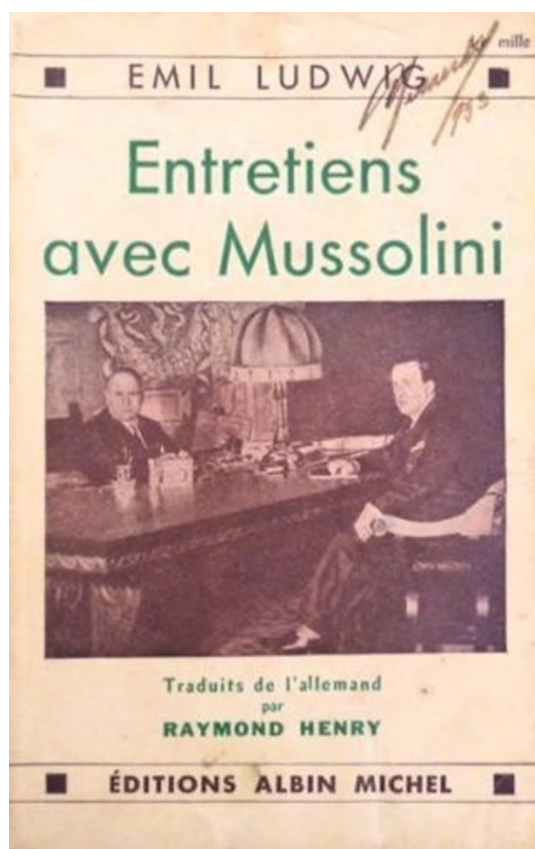


Figura 2— Emil Ludwig. *Entretiens avec Mussolini*, 1932. Reprodução da capa. Paris: Éditions Albin Michel.



Figura 3 — “Salazar, O Homem e a sua Obra – Notas à margem do discurso de 23 de Novembro de 1932”. Reprodução de página do jornal *Diário de Notícias*, 19 de Dezembro de 1932.



Figura 4 — “Salazar, O Homem e a sua Obra – Na Fronteira das Ideias”. Reprodução de página do jornal *Diário de Notícias*, 20 de Dezembro de 1932.



Figura 5 — António Ferro e Salazar durante as entrevistas. Reprodução de fotografias extraídas da obra António Ferro (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s./p.



Figuras 6 e 7 — (em cima) *António Ferro e Salazar no gabinete do Ministro das Finanças durante a terceira entrevista, 1933*. Reprodução de fotografia [provável de Firmino Marques da Costa] extraída da obra António Ferro (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s./p.; (em baixo) *Emil Ludwid entrevistando Mussolini, 1932*. Reprodução de fotografia extraída da capa da obra Emil Ludwig (1932). *Entretiens avec Mussolini*. Paris: Éditions Albin



Figura 8 — António Ferro e Salazar despedindo-se no final da quarta entrevista, 1933. Reprodução de prova fotográfica provável da autora de Firmino Marques da Costa, extraída da obra António Ferro (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s./p.



Figura 9 — Reprodução da capa do «Notícias Ilustrado» de 24 de Dezembro de 1932, extraída da obra António Ferro (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s./p.



Figura 10 — Reprodução da capa do *Notícias Ilustrado* (212), editado a 3 de julho de 1932. Prova fotográfica da autoria de Denis Salgado.

ANO 12.

LISBOA — TERÇA-FEIRA, 14 DE FEVEREIRO DE 1933

N.º 3684

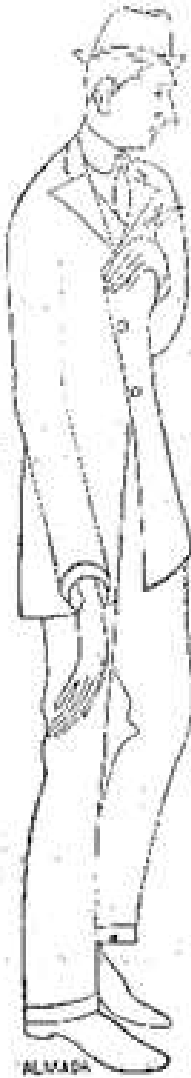
# Diário de Lisboa

<p>Trabalha sob o SEXTANTE          ADMINISTRAÇÃO e REDACÇÃO  <b>MANSÃO DE BEQUEIRA</b>          ADMINISTRAÇÃO: Rua de São Carlos, 4.          Telefone: 2424 e 2425</p>	<p>REDAÇÃO  <b>JOAQUIM MANSO</b></p>	<p>Proprietário da <b>IMPRESSORA BRASILEIRA</b>          Publicidade, composição e impressão  <b>ROSA LUIZ SOBRINHO</b>, SR.          Edifício: Rua de São Carlos, 4 e 5          Telefone: 2424 e 2425          Redacção: 2424</p>
--	--	---

ESTE NÚMERO FOI VENDEDOR PELA COMISSÃO DE CENSURA

## POLITICA

### Um retrato — Um misterio



António Ferro, o retrato de António Ferro, com uma história a contar... (The text continues with a detailed account of the author's relationship with António Ferro, including mentions of political events and personal observations.)

O retrato de António Ferro... (This column contains several short articles and news snippets, including mentions of political figures like António Ferro and various news items from the time.)

Figura 11 — Reprodução da folha de capa do Diário de Lisboa, de 14 de Fevereiro de 1933. Ilustração da autoria de Almada Negreiros.



Figura 12 — Rolão Preto. *Salazar e a sua época*, 1933. Reprodução da capa da obra com ilustração da autoria de Almada Negreiros.





Figura 13 — Retrato de Salazar. Reprodução de prova fotográfica da autoria dos Irmãos Lazarus, Estúdio Photographia Ingleza, (s.d.).



Figuras 14 e 15 — “O último retrato inédito de Salazar” (em cima); e “3 Anos na Presidência do Ministério” (em baixo). Reprodução de capa e artigo do jornal *Notícias Ilustrado* (370), 14 de julho de 1935. Provas fotográficas da autoria de Alves San-Payo.



Figura 16 — Reprodução da capa do jornal *Notícias Ilustrado* (208), 5 de Junho de 1932. Prova fotográfica da autoria de Denis Salgado.



Figura 17 — Reprodução da contracapa do jornal *Notícias Ilustrado* (308), 6 de maio de 1934. Prova fotográfica da autoria de José Mesquita.



Figura 18 — Reprodução da capa do jornal *Notícias Ilustrado* (341), 23 de Dezembro de 1934. Prova fotográfica da autoria de Denis Salgado.



\* O presente artigo insere-se na investigação do Projecto FCT *Fotografia Imprensa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)*, PTDC/CPC-HAT/4533/2014.

## NOTAS

- 1 Bem como o importante discurso de Salazar de 23 de Novembro de 1932; tal como dois artigos de Ferro intitulados: «O Ditador e a Multidão» e a «Política do Espírito», publicados no *Diário de Notícias* em 31.10.1932 e 21.11.1932.
- 2 Firmino Marques da Costa foi redactor do *Diário de Notícias* e veio a integrar, nos anos 30, o núcleo de fotógrafos que acompanharam o Presidente da República Óscar Carmona nas viagens presidenciais às colónias, em 1938 e 1939, de que resultaram vários álbuns fotográficos.

## Referências

- A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves (1932). *Notícias Ilustrado* (capa), (237), Lisboa, 24 de Dezembro.
- A situação política em Portugal* (1929). *Notícias Ilustrado*. (57), Lisboa, 14 de Julho.
- A tortura de ser célebre (1934). *Notícias Ilustrado* (capa). (341), Lisboa, 23 de Dezembro.
- Acciaiuoli, Margarida (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes: restauração e celebração*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: FCSH.
- Baptista, Paulo Artur Ribeiro (2015). *Estrelas e ases: o retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. Lisboa: FCSH/NOVA.
- Benjamin, Walter (2006). O autor como produtor. in *A Modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin* [edição e tradução de João Barrento], Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cabral, Manuel Villaverde (2014). *A Estética do Nacionalismo, Modernismo Literário e autoritarismo político em Portugal no início do século XX*. *Novos Estudos CEBRAP* 98 (Março 2014), 100. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n98/06.pdf>.
- Ferro, António (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferro, António (1933a). *Prefácio da República Hespanhola*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferro, António (1932). O Ditador e a multidão. *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de Outubro.
- Ferro, António (1932). A Política do Espírito. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Novembro.
- Ferro, António (1932). Salazar, O Homem e a sua Obra – Notas à margem do discurso de 23 de Novembro de 1932. *Diário de Notícias*. Lisboa, 19 de Dezembro.
- Ferro, António (1932). Salazar, o Homem e a sua Obra – Na Fronteira das Ideias. *Diário de Notícias*. Lisboa: 20 de Dezembro.

- Ferro, António (1927). *Viagem à volta das Ditaduras*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias.
- Ludwig, Emil [1932]. *Entretiens avec Mussolini*. (Trad. de l'allemand par Raymond Henry). Paris: Éditions Albin Michel. Edição americana de 1933. Acedido em <http://ia600308.us.archive.org/3/items/talkswithmussolio06557mbp/talkswithmussolio06557mbp.pdf>
- O Ditador Oliveira Salazar toma conta do governo português (1932). *Notícias Ilustrado* (capa) (212), Lisboa, 3 de Julho.
- O primeiro sorriso de Salazar (1932). *Notícias Ilustrado* (capa) (208), Lisboa, 5 de Junho.
- O último retrato inédito de Salazar por Alves de San-Payo (1935). *Notícias Ilustrado* (capa) (370), Lisboa, 14 de Julho.
- Política. Um retrato um mistério (1933). *Diário de Lisboa*. Lisboa, 14 de Fevereiro.
- Preto, Rolão (1933). *Salazar e a Sua Época: Comentário às Entrevistas do Actual Chefe do Governo com o Jornalista António Ferro*. S.n: Lisboa.
- Serra, Filomena e Torres, Eduardo, Cintra Torres (2017). A construção da imagem do «Chefe» no *Notícias Ilustrado*. in Garcia, José; Luís, Alves; Tânia e Léonard, Yves (coord.). *Salazar, o Estado Novo e os Media*. Lisboa: Edições 70, 201-233.
- Salazar, Oliveira (1933). *Diário de Salazar on-line*. [Encontros assinalados nos dias 12, 16, 17 e 29 de Janeiro por Salazar]. Arquivo da Torre do Tombo. Acedido em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=3886689>
- Salazar e os painéis de Nuno Gonçalves (1932). *Notícias Ilustrado*, Lisboa, 24 de Dezembro.
- Salazar na Imagem (1932). *Notícias Ilustrado* (237), Lisboa, 24 de Dezembro.
- Sena, António (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal*. Porto: Porto Editora.
- Teitelbaum, Matthew (1994). *Montage and Modern Life: 1919-1942*. Cambridge Massachussets: The MIT Press.
- Três Anos na Presidência do Ministério (1935). *Notícias Ilustrado* (370), Lisboa, 14 de Julho.
- Trindade, Luis (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Um grande cliché histórico. Após a revolução (1931): *Notícias Ilustrado* (168), Lisboa, 30 de Agosto.



# **TRYING TO BECOME SOMEBODY ELSE: Somos ainda induzidos pelos retratos das vedetas de cinema?**

---

JOANA ISABEL DUARTE

[EN]

## **Abstract**

*The photographs of movie stars – particularly the publicity portraits created by still photographers, in order to promote the star and /or the films in which he/she participates – constituted, between the decades of 20 to 50 of the 20<sup>th</sup> century, a fundamental part of the complex network of the star system, impelling a growing cult to the stars and triggering processes of identification and emulation regarding those portrayed.*

*The presence of the portraits of movie stars in the visual culture of the 20<sup>th</sup> century is undeniable: it has been conveyed through magazine covers, books, posters, printed cards. The photography of stars calls for reflection themes such as the reception of these images in the viewers and portrait as an “object of cult” and ersatz of the person portrayed; to the point that some photos of the stars prove to be much more iconic (because they are actually seen and known) than the films themselves.*

*The present article intends to reflect on the portraits of stars, the role and contribution of this photographic genre in the formation of an admiration, “idolatry” and mimicry of the vedette. This study will be based on the analysis of primary sources such as periodical specialized press, studies of the history of photography, cinema and anthropology. Understanding how we are induced by these portraits and reflecting in the present on the permanence of its original role – that of enchanting us and making us dream – is, therefore, one of the aims of this work.*

## **Keywords**

*Movie stars photography; cult of the star; star system; Cinema; still photography.*

[PT]

### **Resumo**

A fotografia das vedetas de cinema — em particular a dos retratos publicitários criados por *still photographers* (fotógrafos de cena), no âmbito de estúdios, para promover a “estrela” e/ou os filmes que protagoniza — constituiu, entre as décadas de 20 a 50 do século XX, uma parte fundamental da complexa rede do *star system*, impulsionando um culto crescente às “estrelas” e espoletando processos de identificação e emulação face aos retratados.

Com inegável presença na cultura visual do século XX, por ter sido veiculada através de capas de revistas, livros, cartazes, cartonados ou cartões impressos comercializáveis, a fotografia da “estrela” chama à reflexão temáticas como a receção destas imagens nos espectadores e a formulação do retrato enquanto “objeto de culto” e *ersatz* da pessoa retratada, ao ponto de algumas fotografias das “estrelas” se revelarem muito mais icónicas (porque efetivamente vistas e conhecidas) do que os próprios filmes.

O presente artigo pretende, assim, refletir sobre os retratos das “estrelas”, e sobre o papel e contribuição desse género fotográfico na formação de uma admiração, “idolatria” e mimetização das vedetas, a partir da análise das fontes da imprensa especializada de época, estudos da história da fotografia, do cinema e da antropologia. Compreender de que forma somos induzidos por estes retratos, e refletir, nos dias de hoje, sobre o cumprimento do seu papel primitivo — o de encantar e fazer sonhar —, é, pois, um dos objetivos deste trabalho.

### **Palavras-chave**

Retrato de vedetas; culto das estrelas; *star system*; Cinema.





*I'm trying my best to become somebody else.* É o que, em surdina, nos confessa, como se a si mesma, uma personagem do filme *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993), enquanto acompanhamos, numa lenta digressão, a objetiva sobre um amontoado de revistas ilustradas, até finalmente repousar numa capa de uma revista de cinema, onde se divisa, em grande evidência, o retrato de uma atriz — Anna May Wong. Considerando tal premissa, o mote deste trabalho perspetiva o retrato enquanto recetáculo de desejo, e, especialmente, desejo de emulação: entender-se-á o retrato fotográfico da vedeta como um dos meios passíveis de suscitar uma admiração e projeção que convida (ou convidava) à alteridade. Recorreu-se, para o efeito, à época de florescimento do “culto das vedetas” (evidenciado entre a década de 20 até à de 50 do século passado), momento em que as publicações ilustradas, tirando partido da reprodução e difusão da imagem fotográfica, propiciavam o consumir dos referidos desejos de presença e de alteridade.

Assim, consideramos que o retrato da vedeta reflete não apenas uma *evocação* — e, até mesmo, uma *presentificação*<sup>1</sup> — do objeto de afeição, mas assume-se, igualmente, como um impulsionador de projeções e de sonhos — *i.e.*, dessas matérias de que é feito o cinema (Cabrera Infante, 2001: 103; Morin, 1997). Efetivamente, este fenómeno da contemporaneidade é um hábito que se enraizou com rapidez no decorrer da primeira metade do século XX, e que mostrou ao público o «espectáculo de la opulencia moderna» (Philips, 1988: 159), instigando vontade de consumo e a mimetização dos modos e dos estilos dos seus intervenientes mais visíveis — reportamo-nos aos atores e às atrizes —, que, através da publicidade na imprensa e nos cartazes, ou associados a objetos comercializáveis, rapidamente se tornaram «heróis de consumo» (Geadá, 1987: 119). A fotografia —

tirando partido do fascínio do rosto — assume um papel fundamental nessa difusão e na criação de um imaginário coletivo associado à *movie star*, como tentaremos demonstrar neste artigo.

### Esse lustrino objeto do desejo

Os primeiros cartazes a publicitar a “vedeta” não consistiam, ainda, em imagens. A terminologia da expressão *en vedette*<sup>2</sup> remete-nos mais para as parangonas cartazistas, de carácter tipográfico — a anunciar uma figura proeminente, habitualmente, do teatro — do que para a ideia de imagem ou de fotografia. A vulgarização desta técnica e da sua reprodução nas artes gráficas reformulou a publicidade teatral e, muito especialmente, a fílmica: o protagonista já não é apenas visto no palco ou no ecrã (através da imagem animada), este encontra-se igualmente acessível na imprensa, nos anúncios pregados pelas ruas, nos cartonados — é, portanto, *fixável*.

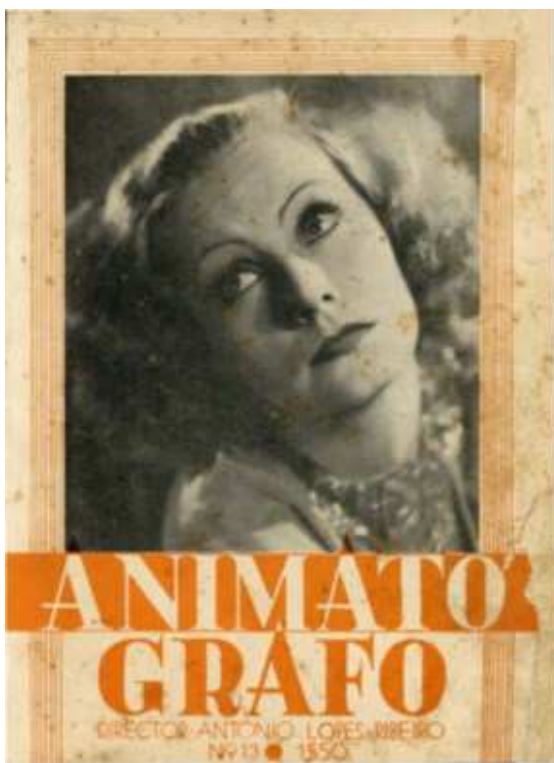


Figura 1 – Retrato de Greta Garbo na capa de *Animatógrafo*. [Sem identificação de autoria]. Fonte: *Animatógrafo*, N.º 13 (26 de junho 1933), via Hemeroteca de Lisboa.



Figura 2 – Retrato de Michèle Morgan na capa de *Animatógrafo*. [Sem identificação de autoria]. Fonte: *Animatógrafo*, II Série, N.º 17 (27 de janeiro de 1941), via Hemeroteca de Lisboa.

TRYING TO BECOME SOMEBODY ELSE *somos ainda induzidos pelos retratos das vedetas de cinema?*



Figura 3 – Retrato de Claudette Colbert numa página do magazine *Photoplay*. [Sem identificação de autoria].  
Fonte: *Photoplay*, Vol. LI, N.º 8 (agosto 1937), p. 49, via Archive.org.

Quando o termo “vedeta” é progressivamente substituído por “estrela” ou “astro” — fator a que não será alheia a emergência do *star system* — somos impelidos a pensar numa entidade francamente mais visual e da esfera do arquetípico do que a palavra “vedeta” nos sugeriria primeiramente. Aliado ao surgimento da *star*, constitui-se um poderoso mecanismo publicitário que tira então proveito da reprodução e circulação dos retratos dos protagonistas do ecrã, e que funciona como combustível para a «matéria de que están hechos los sueños del cine» (Cabrera Infante, 2001: 100). Pese embora a banalização destas imagens — porque bombardeadas nos meios de comunicação, na era da *reproduzibilidade* —, os retratos ganham, simultaneamente, como que propriedades intermediárias entre um mundo imaginário e a realidade, uma vez que os atores retratados são encarados, graças ao cinema mas também à sua extravasão e exposição na cultura popular (imprensa), como «mediadores novos entre o mundo fantástico dos sonhos e a vida terra-a-terra» (Morin, 1980: 31). No entender de John Kobal, colecionador de fotografias respeitantes à indústria cinematográfica, «anyone who has ever glanced through an old Hollywood fan magazine (...) knows moving pictures may have made the film industry, but stills kept them alive» (Kobal, 1988: 65). Por outro lado, o exemplo de Theda Bara, a *femme fatale* inventada por William Fox, demonstra como as “vedetas” podem ser criadas sem a necessidade imediata de filmes, uma vez que podem preceder a existência da película (Walker, 1974: 54). Theda Bara, que se imortaliza como a *vamp* no filme *A Fool There Was* (William Fox, 1915), levou a cabo, em 1914 (um ano antes da estreia), uma grande campanha publicitária (*Ibidem*: 55), tendo-se vestido e fotografado sugestivamente para corporizar essa ideia de mulher hipnótica e misteriosa, com poderes encantatórios, mas destrutivos. Torna-se evidente que sem um dispositivo (a fotografia) que avertisse a esperada aparição de Theda no cinema, esta não teria conhecido o apogeu que logrou alcançar<sup>3</sup>.

A fotografia possui, assim, esse poder de fixar, dar a conhecer e de intermediar filmes e atores que de outra forma talvez não se vissem: não raras vezes, a imagem

fotográfica precede e antecipa a visualização do filme e dos seus intervenientes (Duarte, 2018: 54). Nesse sentido, quando o cinema (e a sua indústria) tomou consciência do poder encantatório dos seus protagonistas, quando a prática dos *still photographers* (fotógrafos especializados que operavam nos estúdios de cinema, para fins publicitários) foi aperfeiçoada — beneficiando também dos estudos de fotogenia —, tornou-se possível que o ator vivesse para lá da imagem em movimento: que sobreviesse na imagem fixa, distribuída na imprensa ilustrada [Figs. 1-3], nos cartazes e nos numerosos objetos (caramelos, caixas de fósforos, entre outros) a que foram associados os rostos das “estrelas”.

A importância da imagem do retratado é tal que, ao contrário do que sucedia com as vedetas do teatro, a beleza constituía um fator eliminatório no cinema. A fotogenia — *i.e.*, o rosto que fica bem na fotografia, que é por ela é valorizado, adquirindo dimensões encantatórias (Aumont, 2009: 116) — é amplamente estudada na arte fotográfica e cinematográfica, de forma a dilatar as propriedades expressivas ou poéticas dos rostos, mas mantendo sempre um referente real — uma *imagem do real* — que poderá ser transfigurada até à magia (Morin, 1997: 33) através dos artifícios e procedimentos que envolvem um registo fotográfico.

Esses aperfeiçoamentos técnicos ligados à fotografia, de forma a valorizar o retratado, prolongam, assim, a vida do ator no imaginário dos espectadores e consumidores. Recorde-se, a título exemplificativo, James Abbe (fotógrafo que fez de Lilian Gish, Pola Negri ou Louise Brooks *mulheres para a eternidade*), que logrou retratar Rodolfo Valentino «en poses mucho más imortales que sus películas» (Cabrera Infante, 2001: 101). Semelhante opinião foi repetida por uma interveniente direta neste meio, a atriz Louise Brooks<sup>4</sup>. Sobre Greta Garbo, Louise refere: «No matter how many times I've seen her in films (...) She is a still picture — unchangeable» (*apud* Kobal, 1988: 122). Estas afirmações poder-se-iam considerar válidas ainda nos dias de hoje: todos reconhecem o perfil de Valentino, mas quantos terão visto os seus filmes? Bem assim, não se desconhecerao os retratos das “estrelas” Joan Crawford e Jean Harlow, captadas pela objetiva de George

Hurrell, ou as icónicas *variações* sobre o rosto e fisionomia de Greta Garbo de Steichen ou de Sinclair Bull. A aura de irrealidade, sonho ou *glamour* que algumas destas imagens evocam faz parte do imaginário fotográfico (e do cinematográfico) associado aos intervenientes do ecrã — e é facilmente apreensível e reconhecida pelos observadores. A título exemplificativo, num curioso conjunto fotográfico de Hiroshi Sugimoto, *Wax Figures* (1994), o fotógrafo “retrata” Jean Harlow e Mae West com uma coincidência de códigos e atributos que efetivamente vinculamos, num imaginário individual e coletivo<sup>5</sup> (uma vez que é amplamente reproduzido e instigado pelos meios de comunicação), aos retratos das vedetas da era de ouro de Hollywood. Sucede, contudo, que estas figuras já se encontravam imobilizadas bem antes do disparar da fotografia: são retratos de figuras de cera, manipulados e dispostos de tal forma para que o observador os identifique como retratos de “época”, próprios desse universo cinematográfico estabelecido e imortalizado pelos *still photographers* do cinema clássico americano.

É certo que a prática de fotografar as principais “vedetas” de cinema ainda é realizada no âmbito da promoção e divulgação de filmes, sem que, contudo, corresponda minimamente ao que fora o apanágio dos retratos das “vedetas” de outras décadas. Um dos estúdios que, em alguns aspetos, parece prosseguir essa tradição de fotografia é o *Studio Harcourt*, que no século passado se dedicou a fotografar indivíduos com algum estatuto social demarcado<sup>6</sup>, incluindo “estrelas” de cinema. Criaram-se sistemas codificados nos artificios, iluminação e impressão (Bauret, 2015: 58) que facilmente contribuíram para uma identificação quase imediata do registo fotográfico a determinada empresa.

Os casos nomeados correspondem a alguns dos mais glosados pela história da fotografia, mas no respeitante à reprodução massiva das fotografias de “estrelas”, nem sempre se revela tarefa fácil a atribuição de autorias destes *stills*, pois estas imagens surgem, muitas das vezes, apenas identificadas com os logótipos dos estúdios e dispersas pelas publicações periódicas sem a nomeação da fonte. Outrossim, é frequente a ilustração e caricatura de vedetas nas revistas e nos cartazes



terem como referencial um retrato fotográfico. Tampouco se revelam incomuns os retoques e as colorações manuais em fotografias originalmente a preto e branco, e que são publicadas com essas incorporações<sup>7</sup>. Ambos os casos são demonstrativos da presença, diríamos que ubíqua, da fotografia na generalidade dos processos publicitários das “estrelas” no século XX.

Também as revistas cinematográficas, em particular nas décadas de 20 a 40 do século passado, evidenciam bem a vontade de ver e guardar as fotografias das “estrelas”. A consulta das publicações portuguesas desta génese revelou serem numerosos os casos em que os leitores pedem, «com insistência», fotografias dos «astros» (Jantos, 1932: 5). As revistas comprometem-se a aceder a este género de solicitações, sabendo que, ao fazê-lo, beneficiarão de mais público, e esperando que o retrato seja «dependurado por cima de um leito estreito e acanhado» (*Ibidem*) de algum fã, qual imagem de fé [Fig. 4].

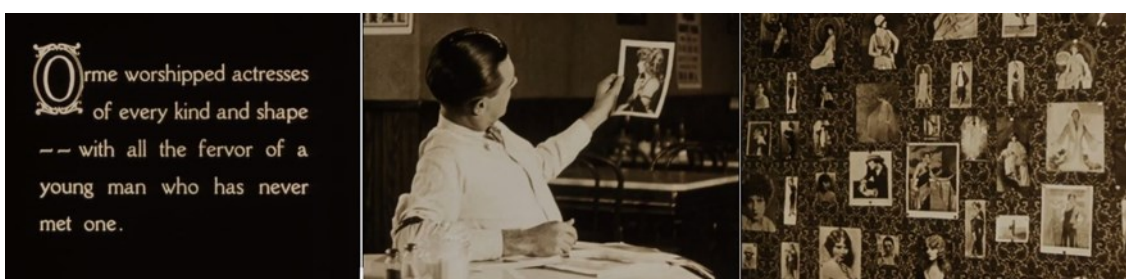


Figura 4 – O culto das vedetas, por via das fotografias, materializado no filme *Stage Struck*. Fotogramas 18’30”, 18’38” e 20’56”. Fonte: Dwan, Allan (1925). *Stage Struck*. Estados Unidos da América. [Filme de 87 minutos]: mudo, colorido (primeiros 6’) e preto e branco.

### “Imagens de culto”

A história da arte e da cultura visual evidencia como a *imagem* pode ser objeto de culto. Hans Belting refere que a *imago* representava habitualmente uma *pessoa* e era tratada, por esse motivo, como tal, sendo por isso indispensável à prática religiosa (Belting, 2012: 5) e nem sempre omissa, como se sabe, da propaganda política. Apesar de Walter Benjamin referir que «na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto», o mesmo autor admite, ainda assim, a existência de um último bastião, de uma resistência que a aproxima

do culto — a fotografia do rosto humano: «no culto da recordação (...) o valor do culto da imagem tem o seu último refúgio» (Benjamin, 1992: 87).

Para o universo do cinema, encontra-se bem documentada como a verdadeira “idolatria”<sup>8</sup> às *stars* beneficiou da circulação de imagens (Morin, 1980: 55) — veneração que, aliás, os santos também conheceram por via das imagens, que os tornavam *presentes* (Belting 2012: 19) e não apenas nomes associados a gestas.

Para compreender este fenómeno, bastará atentar nos retratos das “estrelas” impressos que se poderiam encomendar sob vários formatos<sup>9</sup> e nos cartões que algumas revistas ofereciam na sua publicação<sup>10</sup>, quais descendentes dos *carte-de-visite* da segunda metade do século XIX, patenteados por Disdéri (Bauret, 2015: 58). Tampouco diferem dos cartões impressos com imagens e devoções católicas conhecidos por *santinhos*. Aliados a estas imagens, poderiam surgir textos e biografias dos retratados — como outrora surgiam orações e elementos da hagiografia dos santos — que seriam certamente objeto de coleção daqueles que guardavam maior afinidade pelas “estrelas” retratadas.

Esta ligação das “estrelas” a uma necessidade mítica não foi desdenhada nos estudos sobre o cinema e sobre os seus protagonistas. Roland Barthes enquadra o rosto de Greta Garbo nas suas *Mitologias* (Barthes 1987: 74), Malraux refere-o a pensar em Dietrich: para este autor, Marlène não é uma atriz como Sarah Bernhardt, ela é «um mito como Frinéia» (Malraux *apud* Agel 1983: 14). E o homem, movido pela «percepção do rosto humano [que] lançava a maior perturbação no meio das multidões» (Barthes 1987: 74) é o seu *animal adoreteur*.

O retrato fotográfico pode, assim, ser considerado um objeto de sutura (Guillaume, 2003: 65) pois a «*presença do Outro*» insiste «*nele*» (*Ibidem*). O retrato guarda a intenção de conservar — e, até mesmo — “criogenizar” em *vida* os retratados (*Ibidem*: 66-67) no seu fascínio: transparece a vontade de agarrar esse *minuto do mundo que passa*, nas palavras de Cézanne. A fotografia incita, por estes motivos, a uma certa “objetificação”: Barthes escreve que no retrato «eu nem sou

sujeito nem objecto, mas antes um sujeito que se torna objecto (...) os outros — o Outro — desapropriaram-me de mim mesmo, fazem de mim, ferozmente, um objecto» (Barthes *apud* Guillaume, 2003: 67). O meio em que as imagens das vedetas são reproduzidas — não só em fotografias, mas em capas de revistas, postais, embalagens de tabaco — acentuam essa “objetificação” que, *per se*, existe já aquando do momento de captura.

### Viver é ser outro

Destas imagens não se esperavam propriedades profiláticas, como se poderiam esperar dos santos, mas funcionaram como impulsionadoras de sonhos e projeções. Materializam a ânsia de conhecer o retratado ou, por outro lado, de se assemelhar a ele: «O espectador (...) esquece-se de quem é (...) para se tornar Jean Gabin ou Errol Flynn, para abraçar Michèle Morgan ou Elizabeth Taylor» (Agel, 1983: 9). O próprio cinema parece perceber e incorporar essa identificação do espectador com a *fábula cinematográfica* e os seus intervenientes muito precocemente: quando Pamplinas, no *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), adormece durante a projeção de um filme, o seu espectro entra, em sonhos, para o ecrã e imiscui-se com a imagem e com o enredo cinematográfico. Um ano mais tarde, em *Stage Struck* (Allan Dwan, 1925), vemos as peripécias de uma personagem corporizada por Gloria Swanson a fazer tudo o que está ao seu alcance para se tornar *outra* – neste caso, uma atriz [Fig. 5], como as que o seu noivo idolatra por meio das fotografias [Fig. 4].



Figura 5 – Mise en abyme: uma atriz imita uma atriz. Fotogramas 23'07” e 23'10” do filme *Stage Struck*, onde Gloria Swanson incorpora uma personagem que mimitiza os gestos de uma vedeta a partir de uma imagem fotográfica. Fonte: Dwan, Allan (1925). *Stage Struck*.

Como consequência da progressiva identificação, por parte dos espectadores com os atores e, por outro lado, dos atores com as personagens dos filmes que protagonizam — recorde-se que os contratos poderiam obrigar à imitação das personagens do ecrã (Morin, 1997: 60) —, mescla-se a vida privada dos atores com a *persona* e com as fantasias dos filmes que protagonizam. Uma frase atribuída a Jean Gabin parece sintetizar essa interferência de forma assertiva e desarmante: «As pessoas dizem que sou o mesmo na vida [real] e nos meus filmes, e é por isso que me amam» (Morin, 1980: 33).

Tais relações psicoafectivas de projeção e identificação, ampliadas pelo *star system* e os seus meios (a imprensa ilustrada, por exemplo) (Ferreira, 2004: 360), justificam-se, se nos posicionarmos, à semelhança de Morin, na senda de que a estrela corresponde a uma necessidade afetiva e mítica que o homem procura. O *star system*, ao impulsionar a circulação destas imagens, possibilita as suas formas, os seus suportes e os seus «afrodisíacos» (Morin, 1980:79). Na época do *star system*, a quantidade de fotógrafos em órbita das “estrelas”, bem como a de jornalistas sediados em Hollywood, demonstra bem como todo o material que nos acercasse das “estrelas” era consumido.

A fotografia revela-se, assim, como um dos meios mais profícuos para alimentar uma cinefilia baseada nesse culto, admiração e emulação dos protagonistas. Morin refere que, nos anos de vigência do *star system*, «90% das cartas dos admiradores pedem uma fotografia», pelo que o comércio deste culto é, antes de mais, «o comércio fotográfico» (*Ibidem*: 68). A fotografia, essa, é «o melhor *ersatz* da presença real» (*Ibidem*). Ainda que o ator passe a ter um duplo — o do protagonista a que as pessoas, como refere Jean Gabin, identificam sem distinção — uma imagem-espectro<sup>11</sup> —, a fotografia tem o poder de levar consigo *identidade* (Bazin, 1954: [s.p.]). Bem assim, pelas suas características de imobilidade, silêncio e “inescapabilidade” — e ao contrário da imagem em movimento aferida nos cinemas (não fixável, não apropriável, escapável) —, possibilita uma duração sobre a imagem

que pode ser repetida (*Ibidem*) e, por conseguinte, uma cristalização sobre o objeto<sup>12</sup> e a sua “fetichização”. De facto, a imagem-fetice é a da *imagem parada*, nas conceções de Lacan (*apud* Didi-Huberman, 2012: 103). Recorde-se ainda que, na conceção de Morin, a reprodução de fotografias das “estrelas” (habitualmente retratos), a par dos autógrafos, constitui um intermediário importante do fetichismo cinematográfico: quantas mais fotografias se coleciona<sup>13</sup>, melhor se acede e se apossa uma «parcela de intimidade da estrela» (Morin, 1980: 68-69). Esta conceção de fotografia enquanto aquisição é amplamente glosada e refletida nos estudos da história da fotografia, nomeadamente por Susan Sontag e Roland Barthes, não sendo, tampouco, estranha às áreas da antropologia e história do cinema, como revelam os escritos de Marc Guillaume, de Edgar Morin e de André Bazin. Em suma, não só o retrato fotográfico funciona como substituto (pela presença que lhe é intrínseca) da pessoa querida, como é também meio de obtenção de informação (Sontag, 2012: 152; Guillaume, 2003:66) e de mnemónica. A aproximação à “estrela” podia ser ampliada se a reprodução do retrato fotográfico aparecesse combinada e personalizada com um autógrafo e dedicatória, caso que não era incomum nas revistas de cinema das décadas de 30 a 40 (Duarte, 2018: 89-90).

A dimensão de sonho possibilitada pela imagem em movimento, mas também pela imagem fixa (sobre os motivos do cinema), é visível, por exemplo, ao nível das efabulações que se criam nas revistas especializadas, particularmente através da romantização escrita e da fotomontagem. Nesta última técnica, os retratados vêem-se envolvidos em elaboradas composições (recortes, justaposições) que criam narrativas românticas que podem não passar de especulação. Neste caso, o “sonho” corresponde ainda ao domínio da alteridade, contudo, como nos demonstram testemunhos de época, a cultura popular ou a literatura, tantas vezes os retratos de artistas cinematográficos são motivo de aprendizagem ou mimetismo pessoal.

Nesse sentido, as revistas de especialidade evidenciam as vontades e tentativas de adaptação dos vestidos e dos cortes de cabelo, por parte dos cinéfilos, das

“estrelas” de cinema (que, nas décadas de 30 e 40, constituíram uma “escola de gosto”) (Acciaiuoli, 2013: 163-164). A acompanhar a legenda de uma fotografia de Greta Garbo, escreve-se, numa revista de 1931, que as «atitudes, gostos e toilettes» da «“vamp” esfíngica (...) muitas cinéfilas gostam de copiar» (*Filmes*, 1931: 7). O referente, ainda que diga respeito ao universo de cinema, somente era apropriável pela imagem fixa, *i.e.*, pela fotografia veiculada na imprensa. A “estrela” de cinema, ao partilhar os seus hábitos e os seus segredos, associada à reprodução de um retrato (seja ele em contexto de profissional e de “encomenda” — como são as fotografias dos *still photographers* e de agências publicitárias —, seja através da captação de fotografia de carácter mais “espontâneo”), passa a ser também uma “estrela” publicitária que incita à incorporação dos “seus” produtos.

Vemos, pois, que a “estrela” modela ilusões e identificações que podem ser, por um lado, imaginárias e, por outro, um estímulo à mudança e ao consumo baseado nas características e posses do objeto querido:

«(...) Etta não pensava senão em estrelas de cinema (...). Andava sempre a puxar pelo queixo, e a fazer uma data de exercícios de queixo que tinha que tinha lido num livro sobre cinema. Olhava-se constantemente ao espelho, a ver o perfil, e esforçava-se por fixar a boca numa certa posição (...)» (McCullers, [1987] : 49-50).

Seja para nos assemelharmos a uma versão melhorada do que desejaríamos para nós, como esta personagem de *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), seja para aspirar uma transformação completa como é a do travestismo implícito em *M. Butterfly*, o nosso interesse pelo retrato das vedetas demonstra bem a máxima pessoa de *que viver é ser outro*.

### Para um epílogo

Os retratos de que aqui tratámos foram mediadores da contemporaneidade no sentido em que refletiram e transpuseram fenómenos da nossa época, como o do cinema. Quisemos demonstrar como as décadas do *star system*, sobretudo as de 30 e 40, são por excelência as da «fidelização de espectadores na sua relação com diversas

vedetas» (Ferreira, 2004: 359) e o papel da fotografia nesse desígnio. Se é certo que o domínio do cinema esmoreceu ainda no século passado, com o declínio do *star system* e o advento de novos hábitos associados à televisão, e também que o bombardeio de imagens, no formato papel, se revela em menor teor, não é, contudo, menos verdade que a exploração da imagem prossegue impetuosamente nos dias de hoje, através das novas plataformas digitais e com novas “vedetas” (que não as de cinema).

As *socialites*, os *instagramers* e os *youtubers* parecem ser, para gerações mais recentes, os novos «heróis de consumo»: a publicidade alia-se àqueles para chegar a um público cada vez mais nativo da tecnologia e da virtualidade. Tal transformação de paradigma — da estrela de cinema, fenómeno por excelência do século XX, para a estrela das redes sociais, fenómeno do século XXI —, evidencia como *os heróis vêm / os heróis vão*.

Esta alteração não é visível apenas no objeto de desejo, mas igualmente em termos de meio: assiste-se, pois, a uma desmaterialização do objeto (que fora essencial à cinefilia de outros tempos, concretizável na coleção de objetos com os retratos das “estrelas” prediletas) facilitada pelo digital. Tal não implica, contudo, a perda total dos processos de identificação e emulação impulsionados pela imagem: não se poderá negar que, na era do *Instagram*, o culto do corpo, pela via fotográfica, não seja especialmente premente. De facto, o final do século XX e inícios do XXI caracteriza-se pelo enfoque acentuado nesse culto do *corpo*, curiosamente muitas vezes omitindo, na fotografia, o rosto, ou demonstrando-se claramente preponderante a este (Belting, 2014: 124; 141). Poderemos, assim, considerar que «a fotografia acompanhou esta evolução, ao oferecer, em cada época, o espelho da realidade em que os espectadores contemporâneos desejaram contemplar-se» (*Ibidem*: 269).

Posto isto, à interpelação sugerida no título do presente artigo, que visava uma sustentação teórica, bem como a formulação de hipóteses e eventual promoção de

diálogo, não se revela possível responder de forma simplificada: face às vedetas de cinema, consideramos que persiste ainda um certo fascínio e nostalgia inerente à observação do retrato, acentuado, é certo, pela *patine* do tempo e pelo facto de algumas dessas fotos serem, elas próprias, peças relevantes para a história da fotografia (recorde-se, uma vez mais, obras como as de Steichen). Por outro lado, o fascínio desses retratos poderá ainda exercer-se e comprovar-se ao nível dos padrões de *glamour* e elegância inerentes a estes retratos e que ainda hoje são reconhecidos — e que pertencem cada vez mais à dimensão de arquétipo (Ferreira, 2004: 364).

Os rostos das estrelas, valorizados pela objetiva da câmara fotográfica, pertencem, assim, a um plano mitológico que a fotografia tem ainda, volvidos tantos anos, a capacidade de alimentar.





NOTAS

- 1 Entenda-se «presentificação» como, na ausência de expressão mais elucidativa na língua portuguesa, *tornar presente*. O vocabulário alemão possui os termos *gegenwärtigen / Gegenwartigung*, empregados por Edmund Husserl (Inwood 2002: 200), para se referir a esta característica.
- 2 «Isolément, seul sur une ligne de lettres plus grosses en parlant de la manière de présenter un ou plusieurs mots» (Jeanne & Ford, 1964: 5).
- 3 Atenda-se ainda ao facto de, na atualidade, a esmagadora maioria dos filmes de Theda Bara estarem perdidos. Apenas se conhecem esses filmes a partir de fotografias publicitárias de Theda a dar vida a personagens como Cármen, Cleópatra ou Salomé. Todavia, a ausência dos filmes não abalou a consagração desta atriz como a mais popular das *vamps* do cinema.
- 4 «When you think of it, what people remember of those stars is not from films, but *one* essential photograph: Dietrich – heavy-lidded, sucked-in cheeks / Keaton — sad little boy / Crawford — staring self-admiration (...) And when I think of Garbo I do not see her moving in any particular film. I see her staring mysteriously into the camera. No matter how many times I’ve seen her in films (...) She is a still picture — unchangeable» (Louise Brooks *apud* Kobal, 1988: 122)
- 5 Chame-se à reflexão a seguinte interpelação de Marc Augé: «O que é que caracteriza melhor uma geração, senão a recordação comum de algumas imagens?» (*apud* Belting, 2014: 107). As imagens povoam o nosso imaginário e a fronteira entre o individual e o coletivo, na matéria do cinema e da cultura visual contemporânea, é por vezes muito ténue (*Ibidem*).
- 6 O desejo de retratar indivíduos destacados é transversal a todas as épocas. Recorde-se, na fotografia, o exemplo de Nadar, que no século XIX retratou os grandes vultos das Ciências, Artes e Letras do seu tempo.
- 7 Nomearam-se alguns destes casos em que o referencial de um desenho é uma fotografia ou em que a fotografia é colorida e retocada manualmente num outro estudo (*vd.* Duarte, 2018: 70-71). Acrescentamos a estes exemplos o retrato de Colleen Moore, desenhado por Laura Costa e publicado na *Cinéfilo* (*Cinéfilo*, 1929: 14), que teve claramente como referência uma fotografia da atriz, datada de 1927, e que se encontra presente na *Everett Collection*. Ainda que a atribuição autoral não seja possível na maioria dos casos, o reconhecimento e a identificação das imagens pode ser efetuado através da pesquisa e eventual comparação entre imagens que os motores de busca e base de dados existentes em linha propiciam, bastando para isso saber identificar o nome da “estrela” retratada.
- 8 As analogias que neste artigo utilizámos encontram-se na linha do pensamento de Edgar Morin, que efetua essa comparação entre “estrelas” e deuses. Se, num primeiro momento (correspondente aos anos 20), a “estrela” é inacessível, confinável ainda ao seu Olimpo, nos anos 30, sente-se uma aproximação maior com a “realidade”, fazendo dela um “intermediário”. Morin fala mesmo numa «liturgia», com os seus ofícios, objetos e lugares de reunião: aos «pés de cada estrela (...) edifica-se espontaneamente uma capela, i.e., um clube» (Morin, 1980: 57). Uma vez que simpatizámos e concordámos com esta perspetiva — do culto «estelar», não poucas vezes com contornos históricos (recordar a morte de Rodolfo Valentino e os suicídios que provocou) — optámos por a utilizar e ampliar essa perspetiva no presente artigo.
- 9 Um anúncio da «Papelaria da Moda», sediada na Rua do Ouro em Lisboa, por altura de 1924, atesta que se disponibilizavam postais e fotografias das principais estrelas e «azes» do cinema, em «mil variedades» e três formatos diferentes (4,5 x 0,6; 9x14; 18x24), que variavam entre os 50 centavos, os 2,50 escudos e 6 escudos (S.A., 1924: [s.p]).
- 10 Estes postais descartáveis surgem em publicações como *Portugal Cine* (Lisboa, 1923), *Colipo Cine* (Leiria, 1930-1931), por exemplo. Ter em atenção que a disponibilização de

fotografias das estrelas é mais que frequente na generalidade de capas e contracapas de magazines especializados (e.g., *Animatógrafo* [Lisboa, 1933;1940-1942]) [Figs. 1-2] e de programas de cinemas (e.g., *Trindade – programas* [Porto, 1931-1951]) da década de 30 que, associadas a uma boa reprodução e gramagem do papel, convidavam à coleção destes exemplares. Igualmente frequente é a existência de retratos a ocupar uma página inteira das revistas [Fig. 3].

- 11 Notar que o *Spectrum* é utilizado por Roland Barthes para designar o *alvo* fotografado, cuja raiz remete tanto para espetáculo, como para o «retorno do morto». Os observadores e consumidores são, por sua vez, os *spectator* (espectadores) (Barthes, 1984: 20).
- 12 Refira-se que, no entender de Baudrillard, «objeto» é «aquilo que melhor se deixar personalizar» (...) um espelho perfeito que já não emite imagens reais, mas aquelas desejadas» (Baudrillard, 1993: 97-98). Essencial, portanto, para o processo de “fetichização”.
- 13 No limite, são inesgotáveis os objetos que medeiam este fetiche cinematográfico. As fotografias, os autógrafos, os recortes da imprensa correspondem a uma pequena parcela de coleção. Uma recolha levada a cabo por Leo Rosten, em 1939, cataloga os pedidos que são feitos à “estrela” por carta e alguns deles revelam-se verdadeiramente inusitados: «um punhado de erva do relvado da estrela», etc. (Morin, 1980: 69).

## Referências

- Acciaiuoli, Margarida (2013). *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Agel, Henri (1983). *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Barthes, Roland (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, Roland (1987). *Mitologias*. [s.l.]: Círculo de Leitores.
- Baudrillard, Jean (1993). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- Bauret, Gabriel (2015). *A fotografia. História, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, Hans (2012). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal Editores.
- Belting, Hans (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Benjamin, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cabrera Infante, Guillermo (2001). *Cine o sardina*. Madrid: Punto de lectura.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Duarte, Joana Isabel Fernandes (2018). «Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas»: Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960). Relatório de estágio apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Porto: [edição de autor].
- Ferreira, Carlos Melo (2004). *As poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Edições Afrontamento.
- Geadá, Eduardo (1987). *O cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70.
- Guillaume, Marc (2003). *A política do património*. Porto: Campo das Letras.
- Inwood, Michael (2002). *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Jeanne, René; Ford, Charles (1964). *Que sais-je? Les vedettes de l'écran*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kobal, John (1988). *The art of the great Hollywood portrait photographers (1925-1940)*. London: Pavilion Books.
- McCullers, Carson ([1987]). *Coração, solitário caçador*. Mem-Martins: Europa-América.
- Morin, Edgar (1980). *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Morin, Edgar (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Philips, Christopher. Los estados unidos: la sociedad americana, in Lemagny, Jean Claude; Rouillé, André (1988). *História de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Sontag, Susan (2012). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Walker, Alexander (1974). *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Editorial Anagrama.

### Fontes periódicas citadas

- Bazin, André (1954, 8 de setembro). A presença do actor é insubstituível?. *Imagem*. N.º 8.
- Cinéfilo* (1929, 15 de julho). A. II, N.º 47.
- Filmes* (1931). A. I, N.º 1.
- Jantos (1932, 12 de março). O «sex-appeal» dos astros. *Cinema*, A. I. N.º 8.
- S.A. (1924, março). Papelaria da Moda. *Cine*. N.º 10.

# **PORTRAITS AS SURVEILLANCE INSTRUMENTS: *from anthropometry to biometric faces***

---

MARINA GUTIÉRREZ DE ANGELIS  
Institute of Anthropology, University of Buenos Aires

[EN]

## **Abstract**

*As a cultural creation, the face has a long history. Our relationship with the face is through its images: Mirrors, reflections, photographs, visions. The experience about the face deserves a genealogy, a careful attention because it is the product of a cultural construction that establishes the social status granted to the person. Different mediums of the image persisted in making faces visible or recognizable. The anthropometry of the 19th century established a new relationship between the face and the Self. Photography allowed us to explore, measure and classify the images of the face and of the human being. This explains the fascination with photography in Bertillon and Darwin. At the same time, the arrival of photography also opened the way to the era of the democratization of the face. But the images of faces that we will approach in this article are images produced by techniques of reconstruction and facial recognition based on biometric and genetic data. Biometrics seeks to recognize individuals through physical and behavioral traits, articulating an image technique with mathematical techniques. Even portraits have become instruments for surveillance. This responds to the conditioning of an apparatus that captures and determines behaviors and discourses. As Giorgio Agamben argues, certain apparatus have imposed themselves as spatial optical articulations, but also epistemic, political and ideological, capable of assuming a specific conception of the vision and position of the subject in front of the world. We define the face as an apparatus. If the history of the portrait pictures theory, as proposed by W. J. T. Mitchell, in relation to the history of the development of the process of individuation of the self, genetic biometrics dissolves it completely, since it is not a measure of the human but its negation.*

## **Keywords**

*Portrait; Anthropometry, Biometric image, Face, Visual Culture.*

[PT]

### *Resumo*

Como criação cultural, o rosto tem uma longa história. Nosso relacionamento com o rosto processa-se através de suas imagens: espelhos, reflexões, fotografias, visões. A experiência acerca do rosto merece uma genealogia, uma atenção cuidadosa, porque é o produto de uma construção cultural que estabelece o estatuto social concedido à pessoa. Diferentes meios da imagem insistiram em tornar os rostos visíveis ou reconhecíveis. A antropometria do século XIX estabeleceu uma nova relação entre o rosto e o sujeito. A fotografia nos permitiu explorar, medir e classificar as imagens do rosto e do ser humano. Isso explica o fascínio pela fotografia nas obras de Bertillon e Darwin. Ao mesmo tempo, a chegada da fotografia também abriu o caminho para a era da democratização do rosto. Mas as imagens de rostos que abordaremos neste artigo são imagens produzidas por técnicas de reconstrução e reconhecimento facial baseadas em dados biométricos e genéticos. Reflectem a imposição de um rosto incorporando perfeitamente os discursos onde todos os cidadãos se tornam suspeitos em potencial. Isso responde ao condicionamento de um dispositivo que captura e determina comportamentos e discursos. Como argumenta Giorgio Agamben, certos dispositivos se impuseram como articulações ópticas espaciais, mas também epistêmicas, políticas e ideológicas, capazes de assumir uma concepção específica da visão e da posição do sujeito diante do mundo. Definimos o rosto como um dispositivo. Se a história do retrato apresenta a teoria, conforme propõe W. J. T. Mitchell, em relação com a história do desenvolvimento do processo de individuação, a biometria genética dissolve-o completamente uma vez que não se constitui como uma medida do ser humano, mas a sua negação.

### *Palavras-chave*

Retrato; Antropometria; Imagem biométrica; Rosto; Cultura Visual.



## Introduction

At the end of the 19th century, Alphonse Bertillon, an employee of the Prefecture of Paris, invented the *signalement anthropométrique*, a system of recognition of people based on the detailed measurement of height, feet, hands, noses, ears as well as photography Front and profile (Figure 1). The combination of these measures constituted only information that allowed finding the wanted person among millions. Bertillon's techniques posed a real transformation of forensic practice. But the photographic medium also became a revolution in the scientific field. For example, in 1872 Charles Darwin's book *The Expression of Emotions in Man and Animals* presented a detailed study illustrated through photographs of the human gestural universe. The image was an incomparable ally to display its taxonomic impulse. Bertillon himself put it into practice when he began to photograph front and profile the suspects and criminals whose images became part of extensive archives. But the arrival of photography also opened the way to the era of the democratization of the face. The social explosion of photographic portrait corresponds to the combination of an increasingly comfortable use technique and the access of a growing population to the awareness of its uniqueness (Le Breton, 2010: 42).

Alongside this process, social conflicts during the 19th century led to the growing interest of States to control a population that “took the streets”. Just as photography personalized subjects, it was also a vehicle for its control. Name and image became the two key elements of the photographs as an undisputed medium bearer of police practice. Recognizing faces became a state matter and photography was their main ally. In 1878, Alphonse Bertillon developed an anthropometric

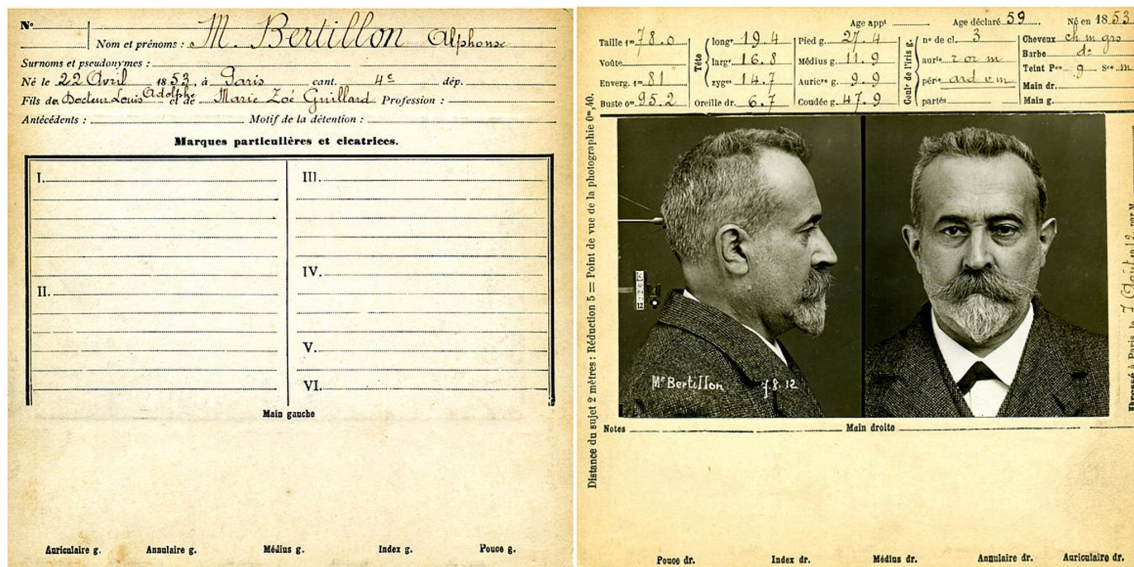


Figure 1 — Alphonse Bertillon. Self portrait, 1912. Reproduction of image, via Getty Images.com.

system that became the basis of current facial recognition control systems. Bertillon's idea was simple but effective. A file of the detainee was created, it was identified from a series of measures of his body and he was photographed. It establishes a series of basic parameters for the photographs of the faces of the detainees: maximum collection of information and absence of emotions. As Bertillon himself points out a *physiognomic rictus* is obtained, a facial contraction that characterizes individuality better than any other expression (Le Breton, 2010: 47).

Photography is a medium of the image. As such, it is intimately connected to the development of imaging techniques. The face of the pictorial portrait shows a deadly face with which we are obliged to establish some type of communication through the medium. The frontal gaze was a central element since it gave shape to a true body concept that also transformed the image concept (Belting, 2007: 156). The portrait is not a document but a medium of the body that exhorts the viewer to participate. It is a medium to activate the gaze since it is conceived as an exploration and description of the subject. Later, with photography, the analogy between image and body was elevated to the index category of the body, since it was based on the confidence that the image was capable of representing the real human body of the

human being. The images of faces that we will approach in this article are not portraits. They are images produced by new mediums and techniques of the image. They respond to the conditioning of new apparatus of the gaze that have been imposed as optical spatial articulations, but also epistemic, political and ideological, capable of assuming a specific conception of the vision and position of the subject in front of the world. In that sense, it is suggestive the recovery that Agamben makes of the concept of *oikonomia*, its translation into Latin as *dispositio* in the theologians and the inheritance of these in the concept of *apparatus* in Foucault. This genealogy of the concept of *oikonomia* refers to an economy, that is to say «to a set of praxis, of knowledge, of measures, of institutions whose purpose is to manage, to govern, to control, to guide, in a sense that is intended useful, behaviors, gestures and thoughts of men» (Agamben, 2007: 8). The pictures of the face are part of an apparatus of the gaze where image, trace, similarity and body are concepts to review. As W.J.T. Mitchell argues, a new version of the pictorial turn has taken place in our time, exemplified by the process of cloning, which has become a powerful metaphor as well as a biological reality with profound ethical and political implications (Mitchell, 2009: 20). The portrait and the face as the place of difference translate the uniqueness of the individual. No space is more appropriate to demarcate that singularity. But the history of the face, which is also the history of its images, as a process of individuation of the self, dissolves in the era of the biometric image.

### **Give/Impose a Face**

In recent years, a large number of image techniques have made it possible to give a face to people from the past. This is an interesting example of analysis in regard to the use of images, not only in the forensic field but in the humanities. The fascination to give a face is the fascination to find a gaze. The search for these faces oscillates between forensic and indexical practice and the evocation of a gaze produced by the pictorial medium. Both the portrait that proposes a gaze that looks at us, and the works in which we find ourselves as voyeurs, both types of staging



prove to what extent the western culture of the image was fascinated by the gaze, whether public or private (Belting, 2007: 74).

A Cambridge research group, using a facial reconstruction technique, has given life to the face of a man who lived 700 years ago in that locality of England. His remains were found among 400 burials under the Old Divinity School of St. John's College, in Cambridge, during the excavations carried out between 2010 and 2012. The reconstructed face, called *Context958*, belongs to a man over 40 years old (Figure 2). The study of his bones allowed to determine that he had been a worker and put a face to a person not belonging to the nobility. The face of *Context958* was reconstructed through techniques that allow the scanning of the skeletal remains, thus giving shape to the face and appearance that a third person may have had. The frontal gaze evokes without a doubt the insistence of the pictorial portrait in investigating on the look. These techniques are not exclusive to the contemporary world, different procedures have been going on in the process of reconstructing faces, as is the case with the skull of Johann Sebastian Bach or the peculiar case of mortuary masks. An emblematic case is that of *Mengele's Skull* (Keenan & Weizman, 2015), an iconic case in the history of the development of forensic techniques for human rights. That high voltage skeleton, as Ferrándiz calls it, is a skeleton that allowed us to go beyond the witness's voice to find that of the bones. These techniques, as Keenan and Weizman put it, do not offer immutable truths and have also built an «elaborate aesthetic and an effective art of persuasion».

Reflecting on contemporary visual culture means understanding that the image is presented in a specific cultural context and is determined by a whole series of material, technical and spatial factors. These factors are what structure the medium of the image, its supports and apparatus where they are incarnated. With the passage to the digital the question of support becomes decisively more complex. The ways in which an image can be produced, reproduced, visualized, manipulated, archived, transmitted and shared depend on the nature of the supports (Andrea Pinotti & Somaini, 2016: 138). New media of the image confront us with the



Figure 2 — *The face of Context 958*. © Dr. Chris Rynn, University of Dundee. Image reproduction, via University of Cambridge.ac.uk.

complex relationship established between them as well as media from the past, such as photography or cinema. Facial recognition techniques and systems based on complex algorithms that operate from colossal databases of photographs that circulate in the networks or are captured by security and surveillance cameras introduce new questions regarding the medium of the image and the images of the body. The current medium of facial image has become highly complex apparatus. That is why the history of images and the gaze can also be considered as a history of the techniques of the gaze and the apparatus. As W.J.T Mitchell points out, the images are not mere ornaments of discourse but structuring analogies that give form to a whole episteme (Mitchell, 2009: 51).

An example of these new technologies is the discovery of the skull of Richard III of England in a parking lot. The facial reconstruction of his skull revealed how the king would have looked like (Figure 3). The historian John Ashdown-Hill said that seeing him was «almost like being face to face with a real person». The member of the Ricardo III Society, Philippa Langley said that it did not seem the face of a tyrant because «he's very handsome. It's like you could just talk to him, have a conversation with him right now» (*Reconstructed face of Richard III*, 2013: para. 8). The comment is almost a physiognomic impression in the sense given by Lavater in



Figure 3 — Facial reconstruction of King Richard III based on the bones unearthed beneath a parking lot in Leicester, England. © Richard III Society. Image reproduction, via National Geographic.com.

his book *Physiognomische Fragmente* (1775-78): the first impression that gives us distinctive signs with moral qualities. The language collects those images and metaphors, “lost look”, “sinister eyes”, “cruel mouth”. Langley immediately identifies the physical features of Richard III with moral virtues that — we could say — were attributed to the monarchs in the *Espejos de Príncipes* and Emblems. In fact, the specialists who participated in the reconstruction of the face of Richard III, after having identified the remains by medium by a DNA test, pointed out that when they saw the face they felt in the presence of the King. The physiognomist does not look for the individuality that distinguishes one face from another but classifies the singularity under generalities, to classes of characters, subordinating the singular in general (Le Breton, 2010: 57). A semiological method that turns certain particular features of the human face into clues, to the point of being able to “wear a face”.

The project *Face Cages*<sup>1</sup> of Zach Blas alludes to the violence of the biometric measurement to which we are subjected daily (Figure 4). In this project, Blas summoned four queer artists to generate biometric diagrams of their faces that were then constructed in 3D in metal, material that by itself evokes the bars, prisons, objects of torture. The objective of this work is to demonstrate the way in which these seemingly infallible measurement technologies are actually boxes in which they try to reduce individuals: the violence of matching biometric data with subjects that do not fit within those parameters. Biometric measuring machines generally fail to recognize non-normative features on which violence and criminalization are then exercised. In the exhibition “Stranger Visions” (Figure 5) by the artist Heather Dewey-Hagborg, we are confronted with faces printed in 3D, reconstructed from the DNA found in chewing gum and cigarettes in the street. To what extent can you define characteristics of the human face from genetic traces and what are the limits of genetic surveillance? One of these technologies, *Snapshot*, which consists of a system created by the company Parabon Nanolabs, does not need real witnesses to produce an image of a suspect's face since it uses the traces of his DNA. Dewey-Harborg points out that the analysis of the procedures applied by this technology process algorithms that demonstrate a clear racist bias. «Snapshot does not offer descriptors of specific facial features, only a visualization to stereotype». For example, one of the first portraits by *Snapshot* in 2011 featured the face of a man 92% African West, 8% of northern Western Europe. As Harborg points out, «There are no descriptors of specific facial features here. This is a generic portrait of an African-American male that serves to publicly disseminate the visualization of a stereotype». These technologies are classification technologies that are based on racial discourses and are articulated with devices of the gaze defined by the principle of vigilance and control. From anthropometry to genetic surveillance, it seems evident the way in which certain apparatus have been imposed as capable of assuming a specific conception of the vision and the position of the subject in front of the world. As we mentioned in the case of *Face Cages*, Harborg also suggests the



Figure 4 — Zach Blas. *Face Cage 3*: endurance performance with Micha Cardenas, 2013-2016. Photography by Christopher O’Leary. Image reproduction, via ZachBlas.info.



Figure 4 — Heather Dewey-Hagborg. *Sample 2: Stranger Visions* portrait based on the DNA sample from a cigarette butt collected on Myrtle Avenue in New York City. Image reproduction, via Dewey Hagborg.com.

way in which these technologies use algorithms that are incapable of addressing differences in terms of gender, since they operate based on the sex of people and not on their gender. That's why «to the women, the program tends to represent them with an angular face or thin eyebrows, and makes obvious mistakes. The appearance of a person who has modified his sex cannot be determined by his chromosomes» (Otal, 2016: para. 37).

The apparatus as an «instrument of action that is concretized in practices, which in turn trigger processes of subjectivation that in the contemporary tend to be altered and become processes of de-subjectivation, reduction from subjectivity to an abstract position in a society that tends to become increasingly panoptic» (Agamben, 2007: 13). Although it seems a science fiction theme, facial reconstruction based on genetic data is a reality. The procedure known as montage of molecular photos is used to reconstruct faces of criminals through their DNA. In 2015, for example, the

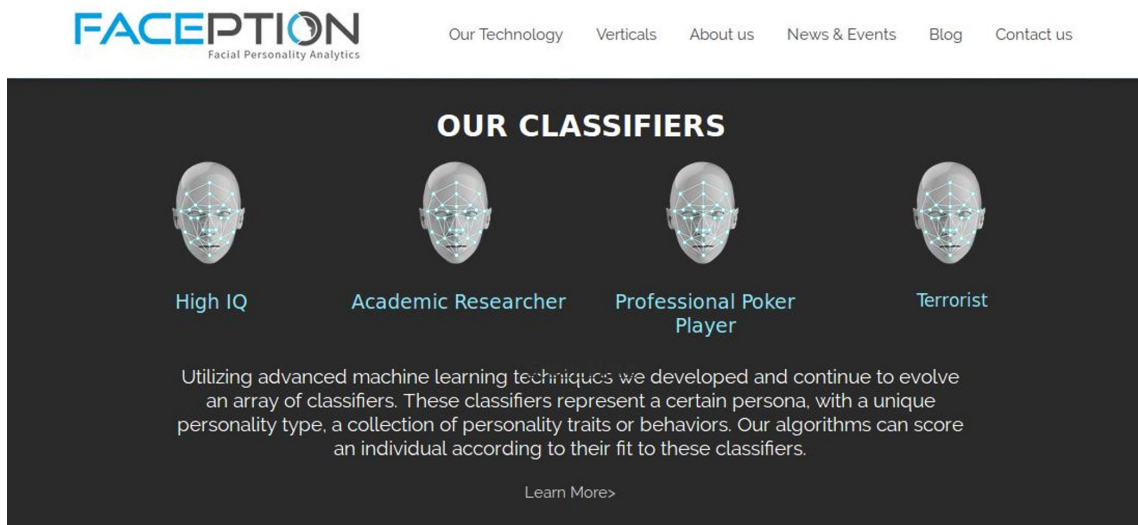


Figure 6 — *Faception*: homepage caption, via Faception.com as accessed on 12/10/2018.

firm Ogilvy & Mather created a campaign in Hong Kong called *The Face of Litter*, using the technology of *Snapshot DNA* to reconstruct the face of citizens who throw garbage on public roads from the remains of their DNA in the waste. The company Parabon Nanolabs, founded in 2008, is again the one that offers the development of this type of technologies that use DNA. From the perspective of Visual Culture, we can affirm that the mediums are more than just technical materialities. They are culturally and historically situated and contribute to the way in which images circulate, are produced and transformed. With the internet, the circulation and production of images became global and are characterized by their appropriability and ability to be shared. The modes of production of images within visual culture 2.0 are crossed by the logic of the trace and the evidence. The image techniques used for scientific, forensic and military practice are also a new visual culture that invades as gesture and practice elaborated and fascinating sites, YouTube accounts, Instagram and forums where thousands of users accumulate their images as a global archive of Free access for companies such as Google, Facebook or Microsoft. These control technologies at airports, companies and institutions are marketed by companies such as NEC's NeoFace Watch that allows automatic recognition of the face through photos, images from security cameras, video recordings and webcams.

Something that was firstly conceived for the cameras to recognize faces and smiles, was applied to social networks where it is possible to label the faces that are identified in the image as human, thus, setting the culmination of the process of individuation of the face. If photography democratized the face, the new digital media seem to impose it, embodying to perfection the discourses on security itself where all citizens become potential suspects. That is why the face can be understood as an apparatus. An image capable of reducing and standardizing or reducing and identifying the individual. These new techniques of image production evoke Bertillon's metric photography as well as 19th century anthropometry. But as Agamben suggests Bertillon's apparatus did not allow crime to be prevented but to condemn the culprits. That was the basis for the security concept of the Physiocrats: only when the crime has been committed can the State intervene. Currently there is an absolute and unlimited control of the biometric data of all citizens. The direct relationship that is established between genetic determinant, image of the face and personality is proper not only of the idea of the measurable and visible, formal and structural dimensions of the human face but of its direct connection with determinants of behavior, completely excluding any explanation social, cultural, historical, religious or identity. The biometric images respond to the field of what W.J.T Mitchell denominates bio-images, those that comprise of the field of the genetic manipulation and question the old categories of image and similarity. Images are no longer recognized within the dualism of the apparent and the real, the false and the true. The concept of apparatus proposed by Agamben can be applied to these technologies of the image of the face. These kinds of technologies are not exclusive of state control over spaces such as airports and streets, but they are also widely used in the private sphere. Facial recognition services are offered to control workers in companies. Google and Facebook have launched to the competition in this field.

On the one hand, *Google* has launched *FaceNet*, a system created by training neural networks on a database of 260 million images. According to *Google*, the



system is able to recognize a face 99.96% of the time. The result was obtained by testing an algorithm with a base of 13 thousand portraits on the Internet, among which FaceNet had to find those that belonged to the same person. For its part Facebook presented *DeepFace*, naturalizing for its users the development of a facial recognition technology, with a 97.25% efficiency compared to 97.5% of human efficiency. A particular case is that of the Israeli company *Faception* (Figure 6) it proposes a facial recognition system that, in addition to identifying us by our face, seeks to decipher the features of our personality and our possible behavior. According to the company, this system uses learning algorithms to predict the behavior of the individual. One of the slogans on his website is more than suggestive: “We live in a dangerous world”. The interesting thing about these systems is that they add the contributions of artificial intelligence to be able to predict and decipher human expressions and behaviors. Human behavior is reduced to the projections of an algorithm. *Faception* is a contemporary version of the ancient physiognomic tradition. Although it also seems like the facecrime in the *Newspeak* of the 1984 novel by George Orwell: «In any case, to wear an improper expression on your face (to look incredulous when a victory was announced, for example) was itself a punishable offense. There was even a word for it in *Newspeak*: facecrime, it was called» (Orwell, 2016: 79). Orwell's crime scene is one captured by security cameras and police forces in protests, in airports, in social movements of struggle, among non-normative groups. To give face to the Other is to sign it inside the global visual file. As Agamben points out, «The growing multiplication of security devices reflects a change in political conceptuality, to the point that it can legitimately be asked not only if the societies in which we live can still be described as democratic, but also and above all if they can still be considered as political societies» (Agamben, 2014: 20).

### Desecration of the face

In front of software like *Faception* which declares the direct relationship between the face and the criminality, the face and the personality — we find from the field of art and visual studies a project like *Escaping the Face: Biometric Facial*



Figure 7— Zach Blas. *Militancy, Vulnerability, Ofuscation*. Tableau vivant detail, Facial Weaponization Suite: a Mask-Making workshop, performative Nanorobotics Lab, UCSD, June 7th, 2013. Image reproduction, via ZachBlas.info.

*Recognition and the Facial Weaponization Suite.* Zach Blas poses as a criticism of biometric facial recognition systems, based on the construction of collective masks. Taking the biometric data of the participants of the workshop, the result obtained is a collective mask, which allows participants to use the faces of others. The concept of mask is suggestive. Masking can at first sight be a gesture of concealment. But that concealment is also a liberation from the demands of imposed identity. The face, says Blas, has become a “mode of governance” and at the same time an oppressive force. The collective mask, as a subtraction of the identified face by the security cameras, is not the disappearance of the individual but the pointing of the face as a space of resistance and struggle. The techniques of producing images give us a face; they impose a face on us. So «If the face is a policy, undoing the face is also another policy, which causes the real becomings, a clandestine future. Undo the face is what same as crossing the wall of the signifier, leaving the black hole of subjectivity» (Deleuze & Guattari, 2008: 192).

We associate the face in a way too natural and familiar with the expressions of our self and that of others. But as David Le Breton points out, people have not contemplated his face since always or under the same conditions or the same fears. The images of the face are inseparable from their own existence. The feeling about the face deserves a genealogy, a careful attention since that feeling is the product of a cultural construction by which, from modernity, the social status granted to the person is determined. In the Middle Ages, the face was not the object of a specific value. The body was not the limit of a person, but a cosmogony.

The 12th century saw the birth of autobiography, as a symptom, as the birth of the person, owner of his own memories, of his own images, of a face that shelters him, that yearns, dreams or forgets. Slowly the face acquires psychological, expressive features. From the Renaissance on, the face is given a special place through portraiture. The modern human being possesses the body as a factor of individuation, separate from the others, from himself and from the cosmos (Gutiérrez De Angelis, 2016). Anthropometry established a new relationship between the face and the Self, a new measure of the human. Photography allowed us to explore, measure and classify the images of the face and of the human being. These images were based on observation, privileging measurable criteria that were given a central importance to establish relationships between physical features and behavior. The images of the body and face became measurable variables, in a territory of control and surveillance. If the history of the portrait pictures theory, as proposed by Mitchell, in relation to the history of the development of the process of individuation of the self, genetic biometrics dissolves it completely. Biometrics seeks to recognize individuals through physical and behavioral traits. When articulated with an image technique and a specific medium, it applies mathematical and statistical techniques on the physical or behavioral traits of an individual to recognize and identify. Unlike anthropometry, biometrics does not propose only the measurement of the human being but the biological knowledge of the individual. The new measure of the human is nothing but its denial. How to undo that imposed face, static, devoid of

ambivalence and gaze? Agamben has suggested the provocative concept of “desecration”, coming from the sphere of Roman law and religion. According to Roman law, things that belonged to the gods were sacred. As such, they were subtracted from free use. Sacred designated the exit of those things from the sphere of human right. On the contrary, desecrating meant restitution to the free use of humans. The desecration of the face, as a device, becomes an urgent matter. Restitute it as a space of sovereignty, too.



## NOTES

- 1 Project homepage available at <http://www.zachblas.info/works/face-cages/>.

## References

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (A. Sampson, Trad.). Paris: Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2014). Cómo la obsesión por la seguridad hacer mutar la democracia: una ciudadanía reducida a datos biométricos. *Le Monde diplomatique en español*, (219), 20-21.
- Andrea Pinotti, & Somaini, A. (2016). *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Gutiérrez De Angelis, M. G. D. (2016). De lo visible a lo invisible: Las imágenes y las emociones en la Edad Media. *e-imagen Revista 2.0*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria Gasteiz-Buenos Aires. Retrieved from <http://www.e-imagen.net/project/de-lo-visible-a-lo-invisible-las-imagenes-y-las-emociones-en-la-edad-media/>
- Keenan, T., & Weizman, E. (2015). *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros: ensayo antropológico*. Letra Viva.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL.
- Orwell, G. (2016). *1984*. UK: Penguin Books.
- Otal, A. (2016, November 20). La vigilancia genética, en 2016, ha dejado de ser ciencia ficción. Los riesgos son evidentes. *Playground*. Retrieved from [https://www.playgroundmag.net/now/Heather\\_22651055.html](https://www.playgroundmag.net/now/Heather_22651055.html).
- Reconstructed face of Richard III* (2013, february 5). BBC News. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/uk-england-leicestershire-21328380>.

## CLAUDE CAHUN

*Je me vois donc je suis pour imaginer que je suis autre...*

---

RENATO ROQUE

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

[EN]

### **Abstract**

*Portrait and self-portrait played and still play a relevant role in photography's history. In fact, portrait was the most important field for the affirmation of photography in the 19th century. Photography not only took control of most of the territory, which was a previous possession of painting, but, thanks to its characteristics, was capable of getting into new territories, in terms of representation, registration and memory. Claude Cahun, a multifaceted artist from the first half of the 20th century, whose literary and photographic work was forgotten and has been rediscovered recently, used self-portrait as a mediation process between her and the world, between her and her other self, whom she pursued all her life, a self free from social and cultural pressures, with a strategy which we will try to define as anti-narcissistic, in an obsessive search for her true identity. Photography as a quest for truth and liberty. In our essay we go through Cahun's life and work, trying to discover and discuss its revolutionary and innovator content, focusing on one of Cahun's best known self-portraits.*

### **Keywords**

*Portrait, Self-portrait, Androgyny, Narcissism, Surrealism.*

[PT]

*Resumo*

O retrato e o autorretrato fotográficos tiveram e continuam a ter uma grande relevância na história da fotografia. Foi o retrato o campo principal de afirmação da fotografia ao longo do século XIX. De facto, a fotografia não só ocupou grande parte do território anteriormente apropriado pela pintura, como também permitiu, graças a características próprias, invadir novos territórios, em termos de representação, de registo e de memória. Claude Cahun, artista multifacetada da primeira metade do século XX, cuja obra literária e fotográfica estava esquecida e foi redescoberta recentemente, usou o autorretrato como mediação entre ela e o mundo, entre ela e uma outra ela, que procurou ao longo da sua vida; uma ela livre das pressões culturais e sociais, numa estratégia que tentaremos apresentar como anti-narcisística, de procura obsessiva da identidade. Fotografia como acto de procura, de verdade e de liberdade. No nosso ensaio, percorremos a vida e a obra de Cahun e tentamos descobrir e discutir o seu conteúdo inovador e revolucionário, focando-nos num dos seus autorretratos mais conhecidos.

*Palavras-chave*

Retrato, Autorretrato, Androginia, Narcisismo, Surrealismo.



## Introdução

No programa dos Encontros de Fotografia de 2018 podemos ler: «O retrato enquanto representação constitui o meio/mensagem para comunicar/firmar a verdade».

A par do retrato, que constituiria o principal terreno de afirmação da fotografia na competição com a pintura, na segunda metade do século XIX, a fotografia manteve, desde a sua invenção, uma prática constante de autorretrato. O primeiro autorretrato conhecido é um daguerreótipo datado de 1839, por coincidência, logo no ano oficial da invenção da fotografia<sup>1</sup>. O autor foi Robert Cornelius, um químico alemão emigrado em Filadélfia, nos Estados Unidos da América. Sabe-se, por texto escrito pelo próprio Cornelius, que o autor retirou a tampa da lente e correu para se colocar no campo de visão da câmara. As longas exposições desse tempo permitiam estes exercícios que hoje nos parecem divertidos. Curiosamente, ele escreveu nas costas da imagem "The first light picture ever taken". Talvez acreditasse nisso.

Sentimo-nos obrigados a referir também o conhecido autorretrato de Hyppolite Bayard, de 1840, ou seja, apenas um ano mais tarde, como protesto contra a discriminação de que sentia ter sido alvo pelo governo francês<sup>2</sup>. Este autorretrato é especialmente interessante pela sua singularidade, na ficção que materializa, o que permite estabelecer um elo com o autorretrato na contemporaneidade. Num tempo em que a fotografia era apresentada como registo da verdade, Bayard fez o primeiro retrato ficcionado que se conhece, e esse retrato é um autorretrato. Esse autorretrato é acompanhado de um texto de protesto assinado pelo fotógrafo:



«Le cadavre [...] que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard [...]. A ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins [comprendre photos, NDLR], que lui trouvait imparfaits, les ont admirés [...]. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui a beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard, et le malheureux s'est noyé. Oh! instabilité des choses humaines!»

Texto manuscrito na parte detrás da fotografia que regista a encenação do suicídio por afogamento de Bayard.

Ao longo de todo o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o autorretrato continuaria a sua história rica com nomes como Nadar, Julia Margaret Cameron ou Oscar G, Rejlander. A fotógrafa francesa Claude Cahun é uma continuadora dessa tradição. Fez muitos autorretratos na primeira metade do século XX. Em Cahun é patente o autorretrato como mediação com a sociedade europeia das décadas de 20, 30 e 40. Mas o autorretrato que cria, mais do que uma representação como “meio/mensagem para comunicar/firmar a verdade”, é uma procura subjetiva da verdade interior da fotógrafa. E a sua ousadia formal, estética e ideológica permite-nos afirmar que são ainda retratos pertinentes, desafiadores, revolucionários, no presente.

### Quem era Claude Cahun

Claude Cahun nasceu em Nantes, em 1894, no seio de uma família judia abastada e culta, de origem alemã. Nasceu Lucy Schwob, mas adotou o nome Claude Cahun em 1918, aos 24 anos de idade. Herdou Cahun de um tio-avô escritor, Leon Cahun, e o nome Claude inventou-o como pseudónimo para si, talvez por ser um dos poucos nomes que pode ser indiferentemente masculino ou feminino em francês, pois, como veremos, existe no seu trabalho fotográfico uma clara androginia assumida.

Cahun foi uma escritora e uma fotógrafa criativa e original, mas esteve praticamente esquecida até François Leperlier ter publicado uma biografia sua, intitulada *L'Écart et la Métamorphose*, em 1992. As suas fotografias permaneceram desconhecidas até aos anos 80/90 e os seus livros olvidados.

Como compreender o esquecimento a que Cahun foi votada? Afinal, ela foi uma das únicas mulheres ligada ao grupo surrealista francês. Foi amiga muito próxima de Henri Michaux, René Cravel, Robert Desnos, conheceu e privou com Breton, a partir de 1932.

Terá sido esquecida por ser epitetada como surrealista, sendo mulher, por se ter isolado a partir de determinado momento da sua vida, mas sobretudo, pensam alguns dos seus estudiosos no presente, pela sua recusa a se integrar, a ser alcunhada de “fotógrafa”, “escritora”, “artista”, “mulher”, “lésbica” ou “homossexual”. Por isso, terá sido ignorada, mesmo por outras mulheres, e até por algumas que estiveram, no seu tempo ou em tempos seguintes, nas mesmas lutas feministas ou pelos direitos dos homossexuais. A forma como prezava a sua autonomia e liberdade tê-la-á condenado ao esquecimento. Ela própria escreveu «Individualismo? Narcisismo? Claro. Essa é a minha mais forte tendência, a única constância que consigo manter. Outra coisa seria mentir» (Cahun, 2011: 20). E vemos aqui, desde já, o aparecimento da figura mítica de Narciso, que acompanha toda a sua obra. Mas, como veremos, o narcisismo de Cahun tem muito que se lhe diga.

Viveu em Paris, na década de 20, tendo-se completamente envolvido na vida intelectual, literária e artística da cidade. Foi jornalista e escritora. Colaborou profundamente com o *Théâtre Esoterique*, dirigido por Pierre Albert-Birot, sendo natural que essa experiência tenha influenciado o lado teatral dos seus autorretratos, com recurso a máscaras, fatos e múltiplos adereços.

Embora com ligação assumida aos surrealistas<sup>3</sup>, nunca foi realmente um elemento de plenos direitos do grupo liderado por André Breton, onde não entravam mulheres. E não se poderia nunca identificar com a visão dos surrealistas, que olhavam para a mulher como musa ou mulher-fatal, mulher-corpo, mulher-objeto-sexual.

Em 1924, data do primeiro manifesto surrealista, já Cahun tinha escrito e feito inúmeras fotografias, em particular autorretratos. Em 1925, publica o pequeno livro

*Heroïnes*, em que reescreve a vida de um conjunto de dezasseis heroínas reais, bíblicas e mitológicas; em 1930, publica uma obra *sui generis*, autobiográfica, intitulada *Aveux non Avenus*, que reúne poemas, sonhos, diálogos, cartas e fotomontagens. Pierre Mac Orlan, autor do prefácio, não conseguindo enquadrar a obra, fala-nos de uma coleção de poemas-ensaio ou de ensaios-poemas. Para ele, o livro é um livro de aventura, «dedié, dans son ensemble, au mot aventure», uma aventura interior, naturalmente. Em 1932, Cahun filia-se nos Escritores e Artistas Revolucionários, associação ligada aos comunistas, mas dois anos depois, em 1934, publica um ensaio *Les Paris Sont Ouverts*, onde configura uma crítica mordaz à política cultural do PCF, defendendo apaixonadamente a autonomia poética de Lautréamont, Rimbaud e dos surrealistas, contra qualquer tentativa burocrática de submeter a criação a uma conformidade ideológica. Em 1935, é cofundadora com André Breton e George Bataille de um grupo chamado *Contre Attaque*, que reúne surrealistas e amigos para organizar protestos antifascistas contra a ascensão de Hitler ao poder. Em 1937, decide refugiar-se na ilha de Jersey. Em 1938, adere à Federação Internacional para uma Arte Revolucionária Independente (FIARI), iniciativa comum de surrealistas, trotskistas e intelectuais independentes, a partir do Manifesto redigido no México por Breton e Trotsky. Em junho de 1939, assinará a última declaração da FIARI, “À bas les lettres de cachet! À bas la terreur grise!”, a última declaração que juntou o grupo surrealista antes da guerra. Permanece na ilha durante a ocupação nazi; mas, o que estava destinado a ser um refúgio tranquilo, transforma-se num combate de coragem. Durante a ocupação, Cahun e a sua companheira Marcel Moore, de nome real Suzanne Malherbe, distribuem secretamente, com enorme astúcia, panfletos desencorajadores para as tropas alemãs, com base no que ouviam na BBC, valendo-se do facto de Cahun falar fluentemente alemão. As duas acabariam por ser presas pelos alemães em 1944. Arriscaram pena de morte, mas acabariam por ficar na prisão durante mais de um ano, até ao fim da guerra. A prisão deixará Cahun para sempre muito debilitada. Morreria em 1954.

## A fotografia de Cahun

Em Cahun, estamos na presença de autorretratos e de fotomontagens. Também produziu muitos objetos surrealistas. Mas os seus autorretratos são especiais. Não estamos em presença de autorretratos tradicionais. Efectivamente, parece haver em muitos desses retratos, em que Cahun fotografa Cahun, um passo para lá da fronteira do autorretrato clássico; um passo para entrar num jogo de autorrepresentação. Mas, essa representação não é uma representação de uma personagem; pelo contrário, parece ser uma busca pessoal de um qualquer alter-ego:

«Ces diverses métamorphoses fixées sur négatif, puis tirées dans le but d'en faire un usage personnel, ne sont donc pas a priori destinées à séduire sinon l'alter ego». (Causse, 2008: 2)

Um único autorretrato, intitulado “Frontière Humaine”, foi por ela publicado em vida, em 1930, o que confirma o lado muito pessoal dessas imagens. Ou seja, os autorretratos só eram conhecidos de Cahun, da sua companheira, Marcel Moore, que disparava o obturador, e de um círculo de amigos íntimos. Só bastante tempo depois da sua morte, como vimos, nas décadas de 80/90, eles seriam disponibilizados publicamente.

Cahun foi e continua a ser um enigma. Talvez um enigma indecifrável. Tal como na fotografia, também na escrita ela invadia territórios desconhecidos, usando as palavras de uma forma não convencional e anti-institucional. Mas toda a obra de Claude Cahun está intimamente ligada à sua vida, sendo autobiográfica por excelência. Traduz as suas posições políticas e discute de uma forma corajosa a sua sexualidade. Cahun questiona o mundo através do seu próprio corpo. A sua fotografia, tal como a sua escrita, é mediação com o mundo em transformação.

Falámos do enigma chamado Cahun. Talvez a melhor chave para o seu trabalho possa ser encontrada no que ela própria escreveu: «Masculino? Feminino” Depende da situação. Neutro é o género que sempre me satisfaz. E nunca deixarei de remover todas estas máscaras», ou noutra ocasião: «Minha opinião sobre a homossexualidade e os homossexuais é exactamente a mesma opinião que tenho

sobre a heterossexualidade e os heterossexuais. Tudo depende de cada indivíduo e das circunstâncias. Eu reclamo uma liberdade geral de comportamento. De tudo o que não afecte a tranquilidade, a liberdade do outro», afirmava em 1925, na primeira revista francesa dedicada aos temas LGBT, chamada *Inversions* (Carassou, 2018).

De facto, uma característica comum a quase todos os autorretratos é uma assumida androginia. Para o estudioso da obra de Cahun, François Lepelier, falar em neutro, para Cahun, equivale a escapar aos géneros, a recusar uma identidade sexual. Andrógino é uma palavra que usa frequentemente nos seus escritos: «Écoute, Androgyne! Si c'est Lui que tu aimes, quitte-moi. Je ne le désire pas, mais je m'en consolerai» (Cahun, 2006: 85). A sexualidade está sempre presente, serve-lhe para se questionar e para questionar o mundo; é uma arma pela liberdade. O corpo fotografado representa uma busca pessoal de uma identidade sexual livremente escolhida.

A partir de 1919, Cahun adotou mesmo uma imagem pública andrógina: na forma de vestir masculinizada, no corte de cabelo muitíssimo curto, “à homem”, cabelos que chega a tingir de várias cores berrantes, como rosa e verde, ou a rapar, chocando as pessoas, mesmo numa cidade como Paris. O vestuário e a aparência exterior como símbolo das amarras que ela queria romper. Ser andrógina parece ser em Cahun não aceitar pertencer a nenhuma predefinição para os dois papéis sexuais impostos cultural e socialmente. É poder ser mulher, mas, ao mesmo tempo, assumir a sua sexualidade livremente.

Observa-se que Cahun não usa espelhos nos seus autorretratos<sup>4</sup>. Esta estratégia permite-lhe assumir com maior naturalidade as suas autorrepresentações, em que cria personagens que parecem sempre ser ela ou uma ela que ela procura.

Para mergulharmos na fotografia complexa de Cahun, adotaremos, neste curto texto, a estratégia de olhar para um dos seus autorretratos mais conhecidos, de 1921, precisamente o único autorretrato publicado por ela em vida. Nele, Cahun autoinflige-se um aspeto masculino, tal como em muitos outros retratos, ao rapar o

cabelo e ao esconder as formas do seu peito sob uma faixa de tecido preto, opaco e apertado. Cahun insinua assim a androginia do seu corpo. Não é uma androginia representada, mas que vem de dentro de si, como denunciam as suas palavras.

«Portrait de l'Androgyne:

– Des seins superflus; les dents lourdes et contradictoires; les yeux et les cheveux du ton le plus banal des mains assez fines, mais qu'un démon – le démon de l'hérédité – a tordues, déformées... La tête ovale de l'esclave, le front trop haut... ou trop bas; un nez bien réussi dans son genre – hélas! Un genre qui donne de vilaines associations d'images; la bouche trop sensuelle: cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure; le menton à peine assez saillant; et par tout le corps des muscles seulement esquissés...» (Cahun, 2006: 81).



Figura 1 – Claude Cahun. *Frontière Humaine*, 1921. © Coleção Claude Cahun. Fonte: *Bifur*, Nº 15 (abril de 1930), via Jeu de Paume.org.

Ao contrário do que acontece na maioria dos seus autorretratos, neste não olha para nós. A estranheza do cabelo rapado e a deformação exagerada da cabeça sugerem uma possível representação de demência ou de uma pós-cirurgia ao crânio. Adquire assim um ar extra-humano, alienígena, que pode ter leituras contraditórias.

Cahun é uma fotógrafa fora do seu tempo, uma autora que, em grande medida, antecipa a contemporaneidade. Esteve próxima dos surrealistas, pois era o movimento que lhe concedia terreno para, na mediação com o mundo, propor novos mundos. Talvez, nesse aspeto, ela constitua mais uma evidência do que escreveu Sontag:

«A fotografia tem a desagradável reputação de ser a mais realista, e por isso a mais fácil, das artes miméticas. Na verdade, é a única arte que conseguiu levar a cabo os grandiosos e seculares presságios de um domínio do Surrealismo sobre a moderna sensibilidade, enquanto a maioria dos candidatos naturais abandonou a corrida.

[...]

O surrealismo encontra-se no cerne da actividade fotográfica: na criação de um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a vossa visão natural permite perceber» (Sontag, 2012: 55-57).

Cahun é contemporânea da *Nova Visão*<sup>5</sup> na Europa, mas ao contrário da racionalidade que predominava nesse movimento fotográfico, em Cahun, tal como acontecia com os surrealistas, a subjetividade e o inconsciente parecem desempenhar a função de porta de entrada para o seu mundo da arte. Cahun criava uma realidade em segundo grau, como escreve Sontag.

### Cahun e o mito de Narciso

Naturalmente, associamos cada autorretrato ao mito de Narciso (em rigor, mito de Eco e de Narciso, eternizado por Ovídio nas *Metamorfoses*). Essa ligação óbvia também pode ser feita em Cahun. De facto, para além de toda a vida ter feito autorretratos fotográficos, Cahun, muitas vezes na sua escrita, refere o espelho, como um objeto especial e da sua predileção. Num texto dos anos 40, intitulado *Confidences au miroir*, escreveu: «Je me vois donc je suis» (Cahun, 2002: 574), o espelho como um objeto mágico e transformador. Cahun convocou também,

muitas vezes, a personagem de Narciso. O espelho e Narciso eram dois símbolos fulcrais no seu pensamento. Podemos encontrar facilmente exemplos de citações, provenientes de dois dos seus livros mais conhecidos, onde Narciso é protagonista:

«Moi! – très modeste Narcisse. Je vous expliquerai mon self-love... C'est du faux. Pur stoïcisme, fierté peut-être... En réalité, j'ai grand besoin des autres...» (Cahun, 2006: 89).

«Mais je pense que chaque petit Narcisse ne peut admirer que lui-même; pourtant il manque à sa propre beauté quand il aboie contre les autres...» (Cahun, 2006: 105).

«Le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride. Car l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne. Le bronze — l'argent — le verre: nos miroirs sont presque parfaits» (Cahun, 2011: 44).

«Ô Narcisse, tu pouvais t'aimer en tout» (Cahun, 2011: 43).

Muitas mais citações com Narciso poderíamos juntar. Em parte, estas referências frequentes a Narciso são compreensíveis, pois Narciso e narcisismo abundavam na psicologia da década de 20, devido a Freud; e na poesia simbolista também. Muitas vezes, o narcisismo como idealização do eu. A imagem ao espelho como um ideal, uma imagem inalcançável.

É, no entanto, difícil falar de narcisismo em Cahun. Ou melhor, é difícil falar de Narciso e de narcisismo, tal como nós o entendemos. Talvez possamos falar de um anti-Narciso e de uma anti-Eco. A melhor forma de expressarmos o que queremos dizer com isto poderá ser olhar para um pequeno texto, dedicado a Helena de Tróia, que Cahun incluiu no seu livrinho *Heroïnes*. Começamos por constatar que parece haver em todas as heroínas do livro, figuras reais ou mitológicas, uma componente autobiográfica. Cada heroína se transforma um pouco em Cahun, ou Cahun se transforma em cada uma dessas heroínas:

«Sous ces héroïnes il n'est pas difficile de deviner des autoportraits transposés de personnages féminins puisés dans la Bible, la mythologie grecque, les contes de Perrault ou autres» (Causse, 2008: 2).

A sua quinta heroína, logo a seguir a Penélope, é Helena de Tróia, que ela intitula *Helène, la Rebelle*. No livro, Helena fala-nos na primeira pessoa: «Je sais bien



que je suis laide, mais je m'efforce d'oublier. Je fais la belle», e surpreende-nos. A Helena de Cahun distancia-se da Helena da mitologia, da *Ilíada* e da tragédia grega. Uma Helena passiva e bela transforma-se numa Helena rebelde e feia. Mas, se é feia, consegue, graças a um saber feminino, feito de charme e de sedução conquistar todos os homens. Menelau, frustrado por ter sido enganado por Helena, decide utilizá-la para conquistar outros homens, em nome da sua ambição. Força-a a frequentar uma escola em cujo portal está escrito «L'art de la fascination et du magnétisme». Em *Hélène*, Cahun rompe a tradição romanesca, ao questionar a beleza das heroínas, e subverte completamente a ideia da educação tradicional das meninas, que as prepara para a sociedade e para o casamento, ao dedicar a Helena uma educação para a sedução e para o adultério, por iniciativa do próprio marido, Menelau. Helena vai a uma escola cujas quatro virtudes teológicas são:

«Les quatre vertus théologiques sont: la CONFIANCE en soi, L'AMBITION, la PERSÉVÉRANCE, et la BONNE HUMEUR. [...] N'oubliez pas que CHAQUE HOMME a UN POINT SENSIBLE. Il vous suffit de découvrir LEQUEL. Nous sommes TOUS À LA MERCI D'UN FLATTEUR habile. SACHEZ ÊTRE CELUI-LÀ» (Cahun, 2006: p. 30).

Virtudes que ela aprende a usar, em vez da beleza e da astúcia femininas; virtudes que nos parecem tradicionalmente masculinas, o que pode ser entendido como um convite subversivo a uma inversão de papéis. Depois de seduzir todos os homens, instigada sempre por Menelau, depois de ter seduzido Páris e ter dado origem à guerra de Tróia, surpreendentemente, Helena sonha com uma vida pacífica no campo, ao lado do marido e dos filhos.

Cahun está a falar da mítica Helena, da Helena filha de Zeus, mas também nos está a falar de si. Cahun explora a sua fealdade, como vimos, exagera-a nos seus autorretratos. Cahun recusa-se a jogar os jogos que a sociedade lhe impõe. Quer seduzir-nos pela sua inteligência. E pela confiança, perseverança, ambição e bom humor. E seduz-nos. E tal como Helena, a Rebelde, do seu texto, Cahun sonharia para si uma vida recatada, na paz e sossego da ilha de Jersey, com a sua companheira, e tê-la-ia, se não tivesse acontecido a invasão nazi e a ocupação.

No 4º capítulo do seu extraordinário livro *Aveux non Avenus*, Auriga (Cahun) responde a perguntas do narrador: «Que queres ser?», «Mais e melhor. A minha própria perfeição!», «Que queres fazer?», «O impossível!» (Cahun, 2011: 64). Auriga (Cahun) procura a sua própria perfeição e aqui a palavra mais importante, quanto a nós, é “própria”. A procura de uma perfeição própria, de uma beleza própria, o que implica afastar-se da beleza convencional, ou da forma com os outros a vêem, processo de busca que caracteriza os seus autorretratos. Cahun não quer ser bela, quer ser ela.

Em vez de se apaixonar por si e pela sua beleza, como Narciso, procura através do exagero da sua fealdade, da androginia, a sua beleza própria: Anti-Narciso. Em vez de ouvir e de repetir o que ouve, como Eco, procura a sua voz própria: Anti-Eco.

Os autorretratos de Cahun, em vez de narcísicos, poderiam então ser considerados anti-narcísicos; o jogo da fealdade, da androginia assumida, como uma forma de rebelião contra a passividade do espelho, contra a passividade de Narciso e contra a passividade de Eco, que se limita a repetir aquilo que ouve. Quando ela se (não) vê num autorretrato feito espelho, ela transforma-se mais nela. O espelho-autorretrato como máquina de transformação.

Poderá ser interessante, para finalizar, analisar, ainda que rapidamente, a visão de Jennifer L. Shaw, uma estudiosa de Cahun, sobre o narcisismo na obra de Cahun. Esta autora prefere falar de uma redefinição de narcisismo em Cahun, um narcisismo como estratégia de resistência, tomando como principal referência o livro de Cahun *Aveux non Avenus*, de 1930.

«I want to recast Narcissism, thinking of it less as a description of a negative quality of self, than as a strategy taken up by Claude Cahun» (Shaw, 2013: 19).

*Aveux non Avenus* é para alguns a obra-prima de Cahun. Se estamos neste livro em presença de textos autobiográficos, estamos muito longe de uma autobiografia no sentido tradicional, como nos diz François Leperlier, que também

publicou a biografia de Cahun, no posfácio desse livro. O livro é um longo poema, na opinião de Leperlier: «long poème dont les fragments dans leur dissémination, leur polysémie, leur énigme même, forment une unité dynamique, sous tension qui demandent tout à la fois d'être réfléchis et rêvés». É um livro denso, muito complexo, com várias camadas de significação, com intertextualidades com a literatura clássica e francesa, referências políticas, religiosas, metafísicas, com leituras cruzadas com poetas simbolistas e com influências de muitos pensadores e filósofos; exige do leitor uma cumplicidade absoluta. Em termos poéticos, o livro é sobretudo marcado pelos poetas simbolistas: André Gide, Alfred Jarry, Appolinaire, Paul Valéry e Paul Claudel, mas também Baudelaire e Rimbaud, mas simultaneamente marca a passagem de Cahun para o terreno do surrealismo. Leperlier destaca a ausência dos surrealistas na lista, ao mesmo tempo que identifica muitos sinais do sentir surrealista: o onirismo, a escrita que, nalguns pontos, nos sugere a escrita automática, o humor negro, as fotomontagens.

É neste livro que Cahun leva mais longe o seu individualismo revolucionário. Sob os títulos "Moi-même" «"faute de mieux" e " Aurige, Portrait" escreve:

«Ambition: vivre sans tuteur, fût-on de l'espèce végétale. Placer son idéal en soi-même à l'abri des intempéries» (Cahun, 2011: 40).

«- Que voudriez-vous être?

- Plus et mieux. Ma propre perfection. Et toutes les autres par-dessus le marché.

- Que voulez-vous faire?

- L'impossible» (Cahun, 2011: 64).

«- Qu'espérez-vous?

- L'inconnu. Un espoir inédit. Toujours le miracle au prochain numéro» (Cahun, 2011: 68).

*Auriga* (Cahun) explica ao narrador porque se prefere a todos os outros: «Parce que cette personne est la seule dont je dispose pour préférer le reste. Qu'elle est la plus proche, l'instrument que j'ai sous la main. Parce que je sens, parce que je suis, parce que je ne peux pas faire autrement» (Cahun, 2011: 69). Ela é a única que ela pode realmente mudar: «elle est, elle ne peux pas faire autrement».

É no capítulo 2 do livro, segundo Shaw, que Cahun define esse novo tipo de narcisismo, a que esta autora chama neo-narcisismo. Segundo Shaw, Cahun retém o foco do seu interesse no Eu e até na imagem do Eu no espelho, mas propõe redefinir a origem do Eu reflectido pelo espelho. Já não é o Eu Ideal de Freud, mas uma imagem criada pelo sujeito que a vê e a sente: «Pourtant le tain des miroirs épaissit. Non plus absolu, mais aimablement relative, l'être s'individualise. L'orgueil devient vertu. Le corps se connaît et s'absout» (Cahun, 2011: 44). Como escreve Shaw, em Cahun: «o amor-próprio é redefinido como uma qualidade e o corpo aceita as suas inadequações» (Shaw, 2013: 22).

Poderemos ler neste livro de Cahun uma reinterpretação do mito de Narciso, contrariando a interpretação canónica em que alguém só se pode (re)conhecer através do espelho, ou seja, de reflexos vindos de fora? Efectivamente, não será por acaso que Cahun chama à descrição que faz de Auriga, personagem que representa Cahun, “retrato”, e nesse retrato ele é monstruoso, deformado. No entanto, quando ele, Auriga, olha no espelho, é tocado(a) por uma graça e torna-se bela(o). Auriga muda a percepção que tem de si, não por uma graça divina ou uma graça vinda de outros, mas através de uma graça que lhe vem de dentro e, ao (re)conhecer-se, a imagem que poderia ser monstruosa, em termos convencionais, torna-se bela. O narcisismo transforma-se numa forma de mudar a percepção que se tem de si. Depois desta experiência, Auriga realça a importância de criar e de mudar a sua própria imagem. Fica feliz quando o consegue: «Moments les plus heureux de toute votre vie? — Le rêve. Imaginer que je suis un autre. Me jouer mon rôle préféré» (Cahun, 2011: 69). E aceita as imperfeições de cada imagem que cria.

Auriga é uma mulher diferente do homem que era antes. É ela quem define as suas regras e aceita bem o que vier. Tudo começa com Auriga olhando a sua imagem no espelho e, ao contrário de Narciso, cria a sua própria ilusão, em vez de submeter a sua imagem à comparação com outros, ou de se impor o ideal que lhe foi imposto por outros.

Para Shaw, Auriga é o Neo-Narciso de Cahun. Para Cahun, a relação entre o Eu e a sua imagem tem de respeitar o carácter único de cada indivíduo. Ela

escreveria: «J'ai la manie de l'exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu'elle. La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture Ainsi je me décline exprès» (Cahun, 2002: 367).

Auriga é um ideal de comportamento para Cahun. Poderá constituir também, segundo Shaw, um modelo alternativo de feminismo e de luta LGBT, mediante uma reconfiguração do conceito de narcisismo. Escreve Cahun:

«Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permit jeune encore de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi même» (Cahun, 2002: 427).

“Celui”, “celle”, mas sobretudo este “ce” é uma forma de descrever todo o espaço de possibilidades. O “neutro” que referimos acima. Ou, porventura, um género sem género porque é individual. O eu que Claude Cahun é, recebe-o de si mesma, e não do espelho nem dos outros:

«Claude ne se défait pas, elle se construit: elle seule sait qu'elle joue à se vouloir infiniment autre, sûre de se retrouver, sous les couches de fard et les travestissements, telle qu'en elle-même elle naquit, en un «je» unique, divin» (Causse, 2008: 5).

Cahun escreve na conclusão do livro: «Si l'univers est en humeur de métamorphose, cela ne peut regarder que chacun pour soi. Nous n'avons pas de temps à perdre» (Cahun, 2011: 221).

A obra de Cahun acontece num contexto social de pressões enormes sobre as mulheres, mesmo em Paris, do ponto de vista da forma como se deveriam comportar em sociedade. Muitas mulheres lutaram contra estas imposições de diversas formas. Muitas dessas formas são espelhadas nos retratos e nos escritos de Cahun: cortes de cabelo, modos de vestir, permanência em espaços masculinos, participação activa em movimentos políticos, literários e artísticos, etc. Cahun pode ser vista como alguém que personificou todas estas mudanças.

«All of these women “consent[ed] to recognize” themselves outside the traditional definitions of femininity, and the “illusions” they created for themselves became realities as soon as they were recognized by others» (Shaw, 2013: 26).

O seu corpo foi a sua folha em branco.

«De son corps, et plus encore de son visage elle use en démiurge, le désérotise plus souvent qu'elle ne l'érotise. Elle est «la performance» par excellence, certes. Avec une délectation perverse, elle se dessaisit de son corps originel, l'efface, le mue, le dématérialise ou le rehausse, l'isole ou le dédouble, sans rien revendiquer quant à son identité lesbienne. Cahun est au-delà des genres qu'elle performe dans l'excès même qu'elle mime. Elle n'est pas non plus, me semble-t-il, hybride. Ses identités multiples sont autant de propositions destinées à égarer, à égayer peut-être» (Causse, 2008: 5).

Os seus autorretratos são poemas de libertação, escritos na folha do seu corpo. Ela sabia que não tinha tempo a perder (*pas de temps à perdre*). Não perdeu.

### O Mito de Narciso reescrito

Atrever-nos-emos agora a reescrever o mito de Narciso e de Eco?

Narciso era muito feio desde que nascera. Ninfas e pastores rejeitavam-no. Nereidas, Agrónomides, Alseídes, Antriades, Auloníades, Driades, Hamadriades, Leimáquides, Limounídes, Melíades, Oréades, Napeias, Efidriades, Oceânidas, Nereidas, Híades, Plêiades, Corícias, Neféles, Náíades, Crineias, Pegeias, Potâmides e Limneidas afastavam-no de si. Narciso passeava pela floresta, pelos prados, pelas montanhas e sentia-se só.

Um dia, Narciso baixou-se junto a um lago e viu a sua imagem pela primeira vez. Torceu a boca num esgar porque se achou feio, muito feio, horroroso, e afastou o olhar. Gritou alto a sua tristeza “Quem é mais monstruoso do que eu sou?”. Eco, na proximidade, que definhava na sua transformação rochosa, respondeu: “Eu sou!”. Narciso afastou-se deixou de comer, definhou, encovaram-se-lhe os olhos, caiu-lhe o cabelo e, um dia, ao passar de novo junto ao lago debruçou-se sobre as águas e foi-lhe concedida a graça. Narciso era belo e gritou “Este sou eu! E Eco respondeu “Eu!”. Narciso procurou-a orientado pela sua voz e ao vê-la abraçou-se à rocha e aqui ficou até morrer. Quando as irmãs o procuraram encontraram uma flor muito bela, que nunca antes tinham visto, nascida de uma pequena fissura entre as rochas, a fissura onde tinha sido a boca de Eco.

## NOTAS

- 1 A data que habitualmente é apresentada como a data oficial da invenção da fotografia, é a de 19 de Agosto de 1839, que corresponde à data de apresentação formal do daguerreótipo perante a Academia das Ciências e a Academia das Artes, reunidas em conjunto em Paris.
- 2 Pela sua invenção, o daguerreótipo, Daguerre seria nomeado cavaleiro da *Ordre National de la Legion d'Honneur* e o Estado francês conceder-lhe-ia uma pensão vitalícia de 6 mil francos anuais. Bayard desenvolvia experiências bastante avançadas num processo fotográfico alternativo, baseado na utilização de uma imagem negativa. Por ironia, o daguerreótipo perderia espaço rapidamente, pois viria a ser substituído por processos baseados em impressão a partir de um negativo, por todas as vantagens que possibilitavam.
- 3 Em carta a Jean Schuster, de 19/02/1953, escreveu : «Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été: surréaliste. Essentiellement».
- 4 Há um autorretrato bastante conhecido com espelho, mas onde Cahun, em vez de se olhar no espelho, olha para nós de uma forma desafiante. Uma possível interpretação dessa imagem de 1928 pode apelar para uma referência crítica ao uso do espelho na pintura clássica: mulheres que se olham ao espelho, sugerindo vaidade ou sexualidade, perante o espectador masculino que olha o quadro: «In Western culture the image of the mirror has signified the social construction of femininity as specular consumption and the narcissistic identification of the woman with her reflected image»(Chadwick, 1998: 9).
- 5 A designação *Nova Visão* deve-se a László Moholy-Nagy, artista ligado à Bauhaus, que defendia o papel da fotografia na descoberta de uma completamente nova forma de olhar o mundo. Acabaria por designar uma série de movimentos nos EUA e na Europa, que partilhavam a procura de uma nova forma de ver, através de um olhar directo e sem artificios, de perspectivas não habituais, da aproximação exagerada ao tema fotografado ou o uso de técnicas fotográficas inovadoras.

## Referências

- Cahun, Claude (2002). *Les Écrits de Cahun*, Jean-Michel Place Editions.
- Cahun, Claude (2006). *Heroïnes*, Mille et Une Nuits.
- Cahun, Claude (2008). *Disavowals*, MIT Press.
- Cahun, Claude (2011). *Aveux non Avenus*, Mille et Une Nuits.
- Cahun, Claude (2011). *Claude Cahun*, Jeu de Paume.
- Carassou, Michel (2018). *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*. Retrieved from <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/claude-cahun-et-havelock-ellis-dans-inversions-et-lamitie/>
- Causse, Michèle (2008). Claude Cahun ou la Mutante Héroïque, in Guazzo, Paula (ed.), *Pour une Anthologie des Créatrices Lesbiennes dans la Résistance*, Paris: Bagdam Espace Lesbien, 2008.
- Chadwick, Whitney (1998). *Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT Press.
- Freud, Sigmund (2010). *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos*, Companhia das Letras.
- Freund, Gisele (2001). *La Fotografia Como Documento Social*, Editorial Gustavo Gili.

Frizot, Michel (1989). *Histoire de Voir*, Photo Poche.

Leperlier, François (1992). *Claude Cahun. L'écart et la Métamorphose*, Place Jean-Michel Editions.

Molderings, Herbert & Mühlens-Molderings, Barbara (2011, 3 de julho). Mirrors, Masks and Spaces. Self-portraits by Women Photographers in the twenties and thirties. *Le Magazine Jeu de Paume*. Retrieved from <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/06/molderings/>.

Ovídio (2010). *Metamorfoses*, tradução de Paulo FarmHouse Alberto, Cotovia.

Shaw, Jeniffer L. (2013). NeoNarcissism: Claude Cahun's Disavowals. *NIERIKA, Revista de Estudios de Arte*, Ano 2, V. 3, pp. 19-26.

Sontag, Susan (2012). *Ensaaios sobre Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Quetzal.



# ***PERFORMING DIFFERENT LIVES in Chaza Charafeddine's series of Portraits***

---

YASMINE NACHABE TAAN  
LAU School of Architecture & Design, Beirut

[EN]

## ***Abstract***

*An ongoing system of slavery supported by the Ministry of Labor in Lebanon is seen by human rights activists as a widespread staggering social issue that leaves a growing community of female migrant-domestic-workers in Lebanon with no legal rights to escape abusive employers and poor working conditions while enduring sexual, verbal and physical abuse on daily basis.*

*Within the discourse of power, the Beirut-based artist, Chaza Charafeddine (born 1964) chose to destabilize this dynamic of power in *Maidames*, a series of portraits that depicts a number of domestic workers in Lebanon dressed up as TV celebrities and popular figures in glamorous settings. This paper examines how Charafeddine's portraits attempt to reverse roles by reshuffling the system of visual dynamics to offer an alternative, open dialogue for the purpose of negotiating identities. Play-acting, theatricality and props are evident throughout Charafeddine's portraiture practice. By portraying female domestic workers in assertive poses, confronting their viewer, Charafeddine aims at restoring their individuality. The women's performance in these portraits becomes the subject of the picture. Yet there is an inescapable hint of ambivalence, tension, even perversity beneath their cheery performance. Charafeddine's practice of portraiture raises questions about photography in relation to aesthetics and ethics that will be addressed in this paper. The work will be analyzed at the level of production and perception drawing from cross-disciplinary approaches related to art, sociology, and feminism within the context of the Middle East.*

## ***Keywords***

*Portraiture, domestic workers, Middle East, activism, social control.*

[PT]

### *Resumo*

Um sistema contínuo de escravidão apoiado pelo Ministério do Trabalho do Líbano é visto por ativistas dos direitos humanos como uma questão social generalizada que deixa uma crescente comunidade de mulheres, trabalhadoras domésticas migrantes no Líbano, sem direitos legais para escapar de empregadores abusivos e más condições de trabalho, enquanto estão suportando, diariamente, abuso sexual, verbal e físico.

No discurso do poder, a artista Chaza Charafeddine, radicada em Beirute, (nascida em 1964) optou por desestabilizar essa dinâmica de poder em *Maidames*, uma série de retratos que descrevem um número de trabalhadoras domésticas no Líbano vestidas como celebridades de TV e figuras populares em configurações glamourosas. Este artigo examina como os retratos de Charafeddine tentam inverter os papéis, remodelando o sistema de dinâmicas visuais para proporcionar uma alternativa e um diálogo aberto com o propósito de negociar identidades. Encenação, teatralidade e adereços são evidentes em toda a prática de retratos de Charafeddine. Pela adequação de um tipo específico de retratos, no qual as trabalhadoras domésticas estão posando com orgulho e assertivas de sua presença na fotografia enquanto confrontam o espectador, Charafeddine visa restaurar sua individualidade. O desempenho das mulheres nesses retratos torna-se o objeto da imagem; neles, elas parecem adquirir uma vida própria e autônoma. No entanto, há um indício inescapável de ambivalência, tensão e até perversidade subjacente ao seu desempenho alegre. Os retratos elaborados por Charafeddine levantam questões sobre a fotografia em relação com a estética e com a ética, que serão abordadas neste artigo. O trabalho será analisado ao nível da produção e percepção, a partir de abordagens interdisciplinares relacionadas com a arte, estética, sociologia, ativismo e feminismo no contexto do Médio Oriente.

### *Palavras-chave*

Retrato, trabalhadoras domésticas, Médio Oriente, ativismo, controle social.



## Introduction

«[W]oman...cannot be seen as a fixed, pre-existing entity or frozen “image”, transformed by this or that historical circumstance, but as a complex, mercurial and problematic signifier, mixed in its messages, resisting fixed interpretation or positioning despite the numerous attempts made in visual representation literally to put “woman” in her place», writes Linda Nochlin in her first essay in *Representing Women* (Nochlin, 1999: 7). Nochlin further explains that the term “woman” has connotations such as “woman warrior” who fights back and resists attempts to subdue the meaning of “woman” or the reduction of it to “some simple essence,” “natural,” and above all, “unproblematic.” Photographs have been used to reflect on the ambiguous status of women throughout history. In 1923, for example, in an attempt to counter fixed interpretations of the Arab woman as passive and to resist restrictions that were often imposed on women’s liberty such as controlling what they wore and the way they appear in public, the feminist and Egyptian nationalist Huda Shaarawi and her peers staged a public unveiling at the Cairo train station to proclaim the veil as the primary obstacle to women’s participation in public life<sup>1</sup>. This provocative photograph challenged stereotypes of the Arab woman often seen as passive, it also resisted the common orientalist reading of the Arab woman as confined to her own culture. In *Maidames*, it is the migrant workers who, through their staged portraits, are using the dress, their poses and gestures to claim their rights in voicing their aspiration to be seen as iconic beauty celebrities, stars and divas. Just like Shaarawi and her peers, yet in a different context, they strive to be seen outside the confines of the household as confident and in control of their bodies, their attire and their image.

Chaza Charafeddine, a Lebanese contemporary artist produced, curated and art directed *Maidames*, a series of 80 x 50 cm portraits — exhibited at Ajial gallery in Beirut in October and November, 2018 — in which female domestic-migrant-workers in Lebanon are enacting who they would have aspired to be. Charafeddine, here, does not only attempt to subdue the meaning of the “woman” but specifically of “domestic-migrant-woman” in resisting her reduction to “some simple essence”, “natural”, and above all, “unproblematic” status in Lebanon. In this way, I argue, she is providing a model to fight back the system<sup>2</sup>. Her *Maidames* project attempts to complicate not just “woman” but domestic-migrant-woman by addressing their fantasies, and their aspirations revealed in their portraits. By voicing their preference to their idols, to who they would have wanted to be if they were not bound to domestic chores, the domestic workers who appear in Charafeddine’s portraits are participating in the production of their own portraits and consequently to Charafeddine’s artistic production and art statement.

In this essay, I examine Charafeddine’s portraits as rhetorical devices while focusing on the representation of domestic-migrant-women in Lebanon, turning them into desirable divas, stars, spiritual and other iconic figures of their choice. I attempt to unpack the implication of Charafeddine’s provocative strategy by locating the barthesian *studium* and *punctum* in pointing on how Charafeddine’s portraits prick the viewer twice, first when looking at migrant workers striking iconic poses such as Marlene Dietrich sitting with her body in a particularly glamorous position — one hand in her pocket and the other holding a cigarette — second by demonstrating how the photograph, within the discourse of indexicality, reveals the part that goes unnoticed at the first sight, uncovered the reference to the “real” person in the portrait.

This paper focuses on politics and power in Charafeddine’s portraits. In my analysis of Charafeddine’s portrait as mediators of social change, I combine art and photography with social theory. Drawing from Nochlin’s extensive writing on *Representing Women*, I attempt to “read” the portraits as a woman and to reverse the

pictorial power relations established in the photograph using critical notions on photography developed by Roland Barthes and later discussed by Ariella Azoulay.

### **Charafeddine on the body, the self, and the photographic mode**

Following her growing concern with the practice of portraiture as an expression of social concern and as a continuation of her interest in expanding the lexicon of photography to notions related to fiction, fantasy, voyeurism, and exhibitionism, in *Maidames*, Charafeddine transports domestic workers to places where they become authors of their own stories while restoring, in this way, their individuality. This body of work follows Charafeddine's portrait production that engages the artist in confronting social realities of her everyday life in Beirut from *Divine Comedy* (2010), in which Charafeddine re-examines the aesthetics of Islamic art by placing androgynous models against Islamic art settings, to *The Unbearable Lightness Of Witnessing: Studies for A Self-Portrait* (2012), a series of repulsive self-portraits in which Charafeddine's violently mutilated face appears struggling to make sense of the uprising conflicts during the Syrian revolution. No less controversial is the *Maidames portrait* series that attest to the provocative nature of Charafeddine's work and her continuous engagement with the body, the self, and the photographic mode.

Working in a domestic context while being submissive to their employer, migrant-domestic-workers like Melany, Vera, Bruktayt and Ruby are generally expected by their employers to be unnoticed, inexistent and invisible, yet, in Charafeddine's photographic space, they seem to transcend their daily conditions by their dignified presence.

In figure 1, Melany impersonates a duchesse, comfortably sitting in a royal chair within a Victorian-like heavily decorated interior while, in figure 2, Vera is gracefully looking down at us, waiting for the photographer to take the shot so she can go back to reading her book. These portraits are produced in an era that is dominated by selfies — perhaps the most prevalent popular genre in portraiture



Figures 1 and 2 — Chaza Charafeddine. *Melany* (above); *Miss Vera* (below), 2018. 55 x 80 cm, printed with archival ink on fine art paper and mounted on Dibond paper, 5 editions. © Chaza Charafeddine & Agial Art Gallery.

today (Saltz, 2014). Just like the invention of photography in 1834 changed the way we produce and perceive portraits, selfies have significantly altered the way we perceive and produce portraits today. A new visual genre of portraits emerges, that is formally distinct from all others in history, one that represents different aspects of social interaction, self-awareness, privacy, and public behavior. Just like the selfies, Charafeddine's portraits have their own structure, they aim at communicating a social statement. One aspect that did not change in the production of portraits — painted or photographed —, they come out of the same impulse, as explained in the barthesian reading: portraits are made to make their subjects look at their best (Barthes, 1981: 57). In the same line, Charafeddine's portraits depict migrant-domestic-workers at their best. These portraits raise a number of questions about the practice of photography in relation to aesthetics and ethics that I address in this paper. How are they participatory? How does performance become the subject of these pictures? What do these portraits say and what they don't say (but do reveal)? And how are they destabilizing the social order?

### Staging the Self

What brings together all women represented in Charafeddine's series of photographs, *Maidames*, is that they are all female domestic-migrant-workers in Lebanon each aspiring to live a different life experience for the moment of the photograph while resisting fixed interpretation of their social status. Breaking all barriers to imagine herself by reconstructing her image as a desirable diva, queen, bride, successful business woman, spiritual figure or other icon of fame of her choice, each migrant worker embarks on a journey to construct the ideal woman in her eyes. When asked about their ideal women, most of the domestic workers imagined themselves as Western TV celebrities, actresses, super models, chart-topping musicians, and fearless fashion pioneers who they had seen in the media<sup>3</sup>. By enacting the stars' poses and mastering their glamorous behavior in the photographs, they contradict the image that domestic workers are expected to

conform to. Playing strong, dominant female characters, cunning and clever helps them reposition themselves as determined, confident, self-aware and desirable individual women. The female characters played in the portraits have a few elements in common, they are all independent and self-aware, traits that women of color, and migrant workers were not expected to possess in the context of racist communities in Lebanon. This exhibition aims at showing that each one of the migrant workers in Lebanon exists in her imagination in her own way. Each one represents a self-reliant, dynamic female figure who doesn't have to forgo femininity for potency. Charafeddine, a civil right activist herself, produced these portraits to influence the way migrant workers in Lebanon were perceived. She is sensitive to the way these women were misrepresented and stereotyped in the local Lebanese culture.

#### **Does the portrait have to make the subject beautiful?**

Richard Cockle Lucas, a British sculptor who practiced photography in the late nineteenth century, viewed photographic self-portraiture as a form of “living sculpture” to be enacted before the camera (Weiss, 2013: 433). Lucas utilized the practice of dressing up in front of the camera as an ongoing means of experimenting with photography's capacity to convey human expression, and as an extension of his concerns as a sculptor. According to Lucas, «the photographer must direct his model to take up a particular pose in order to shape the external features of his subject» (ibidem, 435). Since the camera can only record whatever is placed before it, the artistry of a photograph is in the arrangement of the subject.

In his extensive excavation work on Shehrazade Studio in the port city of Saida, where Hashem el-Madani, the owner of this studio took pictures of most of the Saidawi population since the 1950's, Akram Zaatari recounts the following incident. One of el-Madani's clients, a cross-eyed man, blamed el-Madani for not producing a “good” photograph of him. He complained that his eyes appear crossed in the photograph. El-Madani quickly retouched the photo by scratching out the emulsion where the pupil is and drew another one right next to it (El-Madani, 2004: 16).



For el-Madani, «Photography is a service profession. It makes people beautiful and provides them with documentation of their lives» (ibidem, 16). El-Madani continued «A portrait has to make the subject beautiful» (ibidem, 16). Hence, for el-Madani's client, a “good” photographer is the one who fixes his subject's look that should conform to certain predominant social norms. El-Madani seems to agree with his client in his first claim «[photography] makes people beautiful...» but not the second «... and provides them with documentation of their lives». Here, el-Madani contradicts himself, for how can a photograph “make people beautiful” and “document” their lives as it is?

Both Lucas and el-Madani agree that «the photograph is always invisible: it is not it that we see» it is rather the photographer's arrangement of the subject (Barthes, 1981: 6). What is important here is to distinguish these portraits from other practices of portraiture such as painting or retouching a photo.

In the *Maidames* series, Charafeddine aims at portraying her subjects as icons of beauty. She uses staged photographs to allow her subjects to deliberate on their multiple identities. These portraits complicate the idea of what constitutes a conventional portrait, or ideally ought to constitute the self, inevitably linking with its political meaning of class, race, and social status. The practice of portraiture is known to be accessible to the wealthy elite and high ranked families. How do we understand these portraits in which migrant workers appear sporting Victorian dresses and glamorous nightgowns, smoking cigarettes and reading books?

We can describe the portraits as products of domestic workers enacting different roles, yet theorists such as Judith Butler would more typically describe their act as performative (1990). As Butler has persuasively argued, sex, race, ethnicity, confessional belonging are not inherently natural though they are embodied (Butler, 1990: 16).

The performance in *Maidames'* series of portraits produces a critical account on the social structure by establishing a shift in the portrait convention in migrant

workers appropriating poses and behavior predominantly conforming to celebrity stars and divas. These portraits, in framing female migrant workers as iconic figures already coded with meaning, do not only reflect the migrant workers' dreams and aspirations but they also contribute to empowering them.

### **The Power of the Image**

The idea of what constitutes a portrait is linked to the power dynamics related to photography as expressed by Roland Barthes when he claims: «once I feel myself observed by the lens, everything changes: I constitute myself in the process of “posing”, I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image» (Barthes, 1981: 10). This “active” transformation of the self into an image is about recognizing that the photograph is what makes the subject who she is and preventing her from accepting ever being simply herself. The portrait opens up alternatives for a range of personalities and refuses the «fixed, pre-existing entity or frozen “image” » women are commonly bound to as expressed earlier by Nochlin.

Bruktayt, for example, appears in a number of portraits disguised in different personas, she appears as Michelle Obama, Marilyn Monroe and Marlene Dietrich in three separate portraits.

«In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art», Barthes further explains (ibidem, 13). That is precisely what Charafeddine plays on in *Maidames*. The migrant workers' photographs, while questioning what is expected of a portrait and the power of the image, allow the subject to dream of herself as a different self or to reconstruct her alternative self while sending across other messages, that of identity in terms of race and class divide. Photography implies the act of seeing and “seeing” has a dynamic of power in who sees and who is being seen and how. When these portraits were framed and displayed on the walls of Ajial gallery — a prestigious gallery in Beirut

that focuses on artist from the Arab world — for artists, art collectors, intellectuals and the wider public including the migrant and the migrant worker's *madames* (employers) to see and reflect on the migrant workers' ubiquitous visual presence in the frame of their portraits<sup>4</sup>. These portraits when seen by the migrant workers are perceived in a different way than when seen by the migrant workers' employer. While the migrant workers can use their portrait to negotiate their identities through the characters they are enacting, these same portraits maybe perceived as threatening to their employers as they eliminate the gap between the migrant worker and her employer. By doing so, the portraits empower the employees and present them as confident and determined individuals who know their rights and are ready to defend them. The discomfort that these portraits produce when seen by their employers is not to be dismissed as it questions the employer/employee power dynamics. It presents the migrant worker as the desirable star-like figure thus inverting roles. In the *Maidames* series it is the domestic worker who is desirable not her employer. In another reading, the same portrait takes on another dimension when seeking to eliminate the social gap between the migrant worker and her employer. In her choice of being portrayed as a celebrity figure, the migrant worker shares the same fantasy as her *madame*. Charafeddine's portraits seen in this way put the *maid* and her *madame* on equal par. This is also expressed in the title of the series, *Maidames*.

Furthermore, the function of the portrait is altered again when the condition of its visibility changes when seen in the context of the art gallery, a new spectator position emerges. The contemplative act of the gallery visitor/spectator watching the portrait as art tries to make sense of the conditions of its fabrication and eventually possibilities for intervention in what it frames.

### How are Charafeddine's portraits participatory?

Ariella Azoulay's account on how photography can be the primary mediator in the social and political relations among citizens as well as the social relations among citizens, and the power dynamic between them resonates in Charafeddine's *Maidames* series of portraits in which ten migrant workers, Ruby, Bruktayt, Mahlit,

Renka, Judith, Melany, Vera, Hana, Kumari and Nadine were seeking to become equal citizens by means of photography. During the time of their individual portrait photo-shoot, they were the decision makers in what to do with their bodies and how to perform their fantasies. This collaboration between the photographed and the photographer stands for the agreement, the civil contract of photography as Azoulay puts it, a kind of an official contract signed by both parties.

Though the portraits are not selfies in the sense that they are not produced by the subjects using a smartphone and they are not inscribed into a network for the purpose of being liked or linked to hashtags, they visually communicate the aspiration of their subjects to be not only visible but also desirable. They are not shot at the subject's hand length, yet it is the subject in the photo who has chosen to be represented impersonating the celebrity of her choice. To avoid misunderstanding and produce a participatory work, involving the model in decision-making and control over her portrait, Charafeddine compiled a number of celebrity portraits in a catalog that was shared with the female workers who agreed to take part in the project. Melany, Vera, Bruktayt, Ruby and the others made their choices and based on their selected persona Charafeddine developed the artwork in constructing their new selves and the related background while being assisted by a large crew that consisted of the technical director and lighting, the costumes and set designer, the makeup artist and the hair-dresser.

### **How does performance become the subject of the picture?**

Play-acting, theatricality and props are evident throughout Charafeddine's portraiture practice. Melany, Vera, Bruktayt, Ruby and the others seem to acquire an autonomous life of their own. Each of them becomes the author of her story within the imaginary person she has chosen to be. It is not only the makeup and the dress but it is the pose, the attitude, the behavior and the presence that assert the meaning generated by the act. Her presence in the portrait as the glamorous or spiritual figure of her fantasy is testimony of her engagement with theatricality that involves exploring ways that her styled body performs for the camera's gaze.



Figure 3 — Chaza Charafeddine. *Bruktayt with Hat and Cigarette*, 2018. 100 x 70 cm, printed with archival ink on fine art paper and mounted on Dibond paper, 5 editions. © Chaza Charafeddine & Agial Art Gallery.



Figure 4 — Chaza Charafeddine. *Vera in Red*, 2018. 55 x 80cm, printed with archival ink on fine art paper and mounted on Dibond paper, 5 editions. © Chaza Charafeddine & Agial Art Gallery.



Figure 5 — Chaza Charafeddine. *Ruby with the Oud* , 2018. 80 x 55cm, printed with archival ink on fine art paper and mounted on Dibond paper, 5 editions. © Chaza Charafeddine & Agial Art Gallery.

In figure 5, Ruby is playing the *oud*, sitting with a turban on her head in an oriental setting<sup>5</sup>. In figure 4, Vera is standing glamorously in her red dress, her head is slightly leaning backward one hand on her hip the other gracefully held upward to show the diamond bracelets around her wrist, and, in figure 3, Bruktayt is sporting a hat and holding a cigarette, sitting legs apart and looking straight to the view finder. All three are reclaiming their individuality, their interests and aspirations in their portraits. Ruby dreams of becoming a musician, Bruktayt, an actress, and Vera, a diva. To reinforce the message, Charafeddine re-used the strategies employed by painters and photographers to highlight the desirable aspect of her models, the angle, the context, the pose, the hand gesture and most importantly the assertive gaze that confronts the viewer. However, these portraits are not about Melany, Vera, Bruktayt, Ruby and the others who are depicted in Charafeddine's portraits as much as they stand as a voice for all migrant workers in Lebanon.

### What do these portraits say?

These female workers represented in the portraits, left the confines of their employer's domestic space to enter the ephemeral – yet eternalized by the portrait – fictional spaces. Roland Barthes claims «what founds the nature of Photography is the pose» (Barthes, 1981:78). The poses in these portraits offer a way of talking about the anti-essentialist gestures of performance. When shared with the wider public, the portraits become a tool for communication or a means to construct social identity. These portraits remind the viewer of the humanity of the workers, that they have lives outside of the domestic space, and that they have aspirations that transcend their daily domestic chores. To employers who mistreat their domestic worker(s), these portraits are an open dialog about their shared aspiration to become desirable selves, sexually attractive, spiritual or glamorous. And finally, to the domestic workers, these portraits provide them with the possibility to restore their identities, gain power, confidence, and control over their bodies. However, to the general viewer, the portraits are far more complex than that, they make racial difference, deviance, and moral superiority visible. They generate intricate codes that resonate with viewers, *prick* their sensibility (again, echoing Barthes), and help negotiate a sense of a dignified individuality to female domestic migrant workers in Lebanon. As mentioned earlier, Charafeddine's portraits prick the viewer twice, first when looking at migrant workers striking iconic poses and dressing up like celebrity stars. The second prick is when the spectators looks closer to the portrait and discovers the part that went unnoticed at the first sight. *Punctum* and *studium* are the two threads that, together, constitute the materiality of photographic language: on the one hand it is contingency and chance on the other it is predictability and regularity (Barthes, 1981: 5). The *studium*, as explained by Barthes, points directly toward that affective field opened by the image, a field that evokes enjoyment (ibidem, 26). If the *studium* is about the here-and-the-now of the photograph, in Charafeddine's *Maidames* series, it is about as-if-they-were journey of queens, pop stars, and other celebrity icons. Domestic workers are represented using an image-repertoire (or *studium*) of



drag queens, glamour, and fame. The *punctum*, however, another barthesian term used to indicate an interruption in the watching act is in the detail that captures the domestic workers' gaze. Barthes says that the *punctum* is what he has added to the photograph, however, in the case of Charafeddine's portraits, the *punctum* is what is *already there* but was not made visible as the spectator is distracted by the more appealing props in the portraits (ibidem, 27). As we look at Charafeddine's portraits we might miss the point of it.

#### What they don't say (but do reveal)

Looking closer into the portraits, we notice the disturbing reality these portraits highlight, there is an inescapable hint of ambivalence, tension, even perversity, beneath Melany, Vera, Bruktayt and Ruby's cheery performance. Despite their effort to look glamorous, confident and cheerful, the look in their tired eyes reveals something inner to the difficult condition of their real life outside the photograph. The intensity in their look proclaims their daily torments and unsettled living conditions that contradict the codes of the image. It is as if Charafeddine, on purpose, left traces that reveal their real life, to create tension in the photographs. The models' rough and dried skin hands were not manicured, their wrinkles and dark skin complexions were not erased or lightened and their tired eyes were not retouched. In addition to leaving traces of their lives intact in the photo, Charafeddine did not hide marks, or other indication of the use of props such as fake hair and eyebrows. Artificiality is particularly important in this series as these props emphasize the constructed nature of identity and of stereotype. Charafeddine's portraits' success lie in the tension established between the obvious signs of glamour and other desirable codes and the less obvious but still visible references of the model's poor living conditions. Inevitably, the production of tension, the fact that not all attributes to desirable bodies are represented in the photograph prompts the viewer to step outside the boundaries of convention governing Melany, Vera, Bruktayt and Ruby's race and class representation to

discover portraits, loaded with contradictions and excess, that offer alternative selves for the domestic workers while simultaneously presenting a critique of the image of the idealized woman in certain societies.

The photograph is no longer about women performing star personas, spiritual figures and other iconic figures. It is rather about migrant workers who left their families behind to immigrate to Lebanon in order to make a living and support their families back in their country. Working as live-in maids in Lebanese households with unlimited working hours and no breaks, their responsibilities range from cooking to watching the kids to cleaning and managing the household. In their portraits, they are lending their gaze, voicing their aspiration for a life lived in a different way.

Every photographic experience stands for a social agreement between the photographer and the photographed. «Among the users of photography there is a silent agreement over the duality of photography, which is concerned with the way in which the medium of photography links the photographer and his object», explains Azoulay (2005: 43). Both the photographer and the photographed, in the *Maidames* project, assumed that the photograph testifies to what “had been there” yet the photograph can only be a product of a partial version of what appears to the eye of the spectator. The spectator is therefore required to reconstruct what has been there in accessing what is not immediately manifest but can be made visible in the same photograph. Azoulay claims that a photograph is a social agreement, «in order to understand this agreement, it is necessary to interrogate the conditions that brought about its achievement among people who were unfamiliar to one another» (ibidem, 41). The real conditions that brought about these portraits are the domestic-migrant-workers in Lebanon’s stories of wretched lives, poverty and displacement. The women that we see masquerading in Charafeddine’s portraits have different lives that are not made visible in the photograph. What distinguishes photography from painting is that with painting, the painter can hide, cover with

paint or manipulate the portrait, similar to the way el-Madani has retouched the crossed eyed man in his (painted or retouched) photograph. Charafeddine's portraits are not retouched, which turns them into *evidence* or scientific documents that reveal Bruktayt, and the other women's real life conditions. Charafeddine's camera was there to register reality and these portraits confirm how reality is different from us. The focus of Charafeddine's *Maidames* series of portraits is this duality between real life and fantasy that destabilizes the social order. If the unusual, unsettlingly reconfiguration in the portraits is understood as a source of deviance than deviance is what Charafeddine wanted to explore in these portraits.



## NOTES

- 1 More on this event in Beth Baron's "Photography and the Press" in *Egypt as a woman: Nationalism, gender, and politics* (2005), pp. 82-104.
- 2 The *Kafala* system is supported by the Ministry of Labor in Lebanon. It is a system of slavery that requires domestic workers to have a sponsor in their country of employment who is responsible for their legal status and who controls their mobility.
- 3 Prior to the photo-shoot, Charafeddine conducted a series of interviews with a significant number of migrant workers in Lebanon showing them a catalog of media celebrity figures to select from.
- 4 Domestic workers in Lebanon refer to their employers as *Madames*.
- 5 The *oud* is a short-neck, pear-shaped stringed instrument commonly used by musicians in Arab cultures.

## References

- Azoulay, A (2008). *The civil contract of photography*. New York: Zone Books.
- Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Baron, Beth (2005). *Egypt as a woman: Nationalism, gender, and politics*. Berkeley: University of California Press.
- Batchen, Geoffrey (1997). *Burning With Desire: the conception of photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Photography: a middle-brow art* (Shaun Whiteside, Trans.). Cambridge: Polity.
- Cadava, Eduardo et al. (2006). Notes on love and photography. *October*, 116, pp. 3-34.
- Derrida, Jacques (2007). *Psyche: Inventions of the other*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- El-Madani, Hashem (2004). Interview with Hashem el-Madani by Akram Zaatari, in *Hashem el-Madani Studio Practices*. Beirut: The Arab Image Foundation.
- Matt, G., Weiermair, P., & Kunsthalle Wien (2010). *The portrait: Photography as a stage* Verlag fur moderne Kunst.
- Najmabadi, Afsaneh (2005). *Women With Moustaches and Men Without Beards: gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Nochlin, Linda (1999). *Representing Women*. New York: Thames and Hudson.
- Pinney, Christopher (1997). *Camera Indica: the social life of Indian photographs*. London: Reaktion Books.

Saltz, Jerry (2014) Art at Arm's Length: A History of the Selfie., in *New York Magazine*, February 3, 2004.

Sontag, Susan (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Tagg, John (1988). *The Burden of Representation: essays on photographs and histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Weiss, M. (2013) "The diversity of expression and the wondrous power of the art of photography" in the albums of Richard Cockle Lucas. *History of Photography*, 37(4), pp. 431-444.

# **IMAGES OF ITALY**

## ***representation of cities in Italian Photobooks (1950-1980)***

---

MIRYAM CRISCIONE

University of Udine

[EN]

### ***Abstract***

*The present contribute intends to focus on some authorial photobooks published in Italy, especially those that have the core of their narrative interest in the representation of the main Italian cities. The photobook is a publication quite different from the most popular touristic guides illustrated by photographs. In fact, it is always an authorial project on a chosen topic where the photographer carries on a predominantly visual discourse. I propose an analysis of the most important photobooks issued between the 1950's and the 1980's, focusing on a case study of Venice and Milan. The purpose of this paper is to compare the representations of these Italian cities during those decades, stressing how their different image is due not only to the different vision of Italian photographers but also to the different layouts of the photobooks, which apart from its content must be considered as a physical object as well.*

### ***Keywords***

*Italy; Cities; Photobook; Postwar*

[PT]

### *Resumo*

O presente contributo tem a intenção de se concentrar em alguns fotolivros de autor publicados em Itália, especialmente aqueles que baseiam o núcleo da sua narrativa na representação das principais cidades italianas. O fotolivro é uma publicação que difere dos guias turísticos mais populares ilustrados com fotografias, por, na verdade, consistir sempre num projeto autoral sobre um tema escolhido, no qual o fotógrafo desenvolve um discurso predominantemente visual. A autora propõe uma análise dos fotolivros mais importantes publicados em Itália entre as décadas de 1950s e 1980s, partindo de um estudo de caso sobre Veneza e Milão. O objetivo deste artigo é o de comparar as representações destas cidades italianas no espaço cronológico estabelecido, enfatizando como a disparidade entre ambas as imagens se deve não só à visão diferente dos fotógrafos italianos, mas também à própria configuração dos fotolivros, que, além do seu conteúdo, devem ser considerados enquanto objetos físicos.

### *Palavras-chave*

Itália; Cidades; Fotolivros; Pós-guerra





Following World War II, in Italian photographic publishing there was a progressive stabilization of the photobook as an authorial volume. The photobooks dedicated to Italian territory tried to exchange a photographic description focused on the most recognizable monuments and views for an authorial narrative in which photography would not have a merely illustrative function as in countless city guides. The circulation of international photographic publications accelerated this process, and among the cities most explored by the photographer's gaze was Venice, an artistic center of secular immobility, and Milan, a city that is perpetually in a state of evolution in its constant modernization. Two different cities, explored in two distinct ways: Venice has been described in terms of insisting horizontality, in which buildings tend to dematerialize because of their reflection on the canal waters that relegate the city to a time out of contingency; Milan has been represented instead as a city perennially fallen in its present, contradictory and dichotomous, characterized by unstoppable vertical growth.

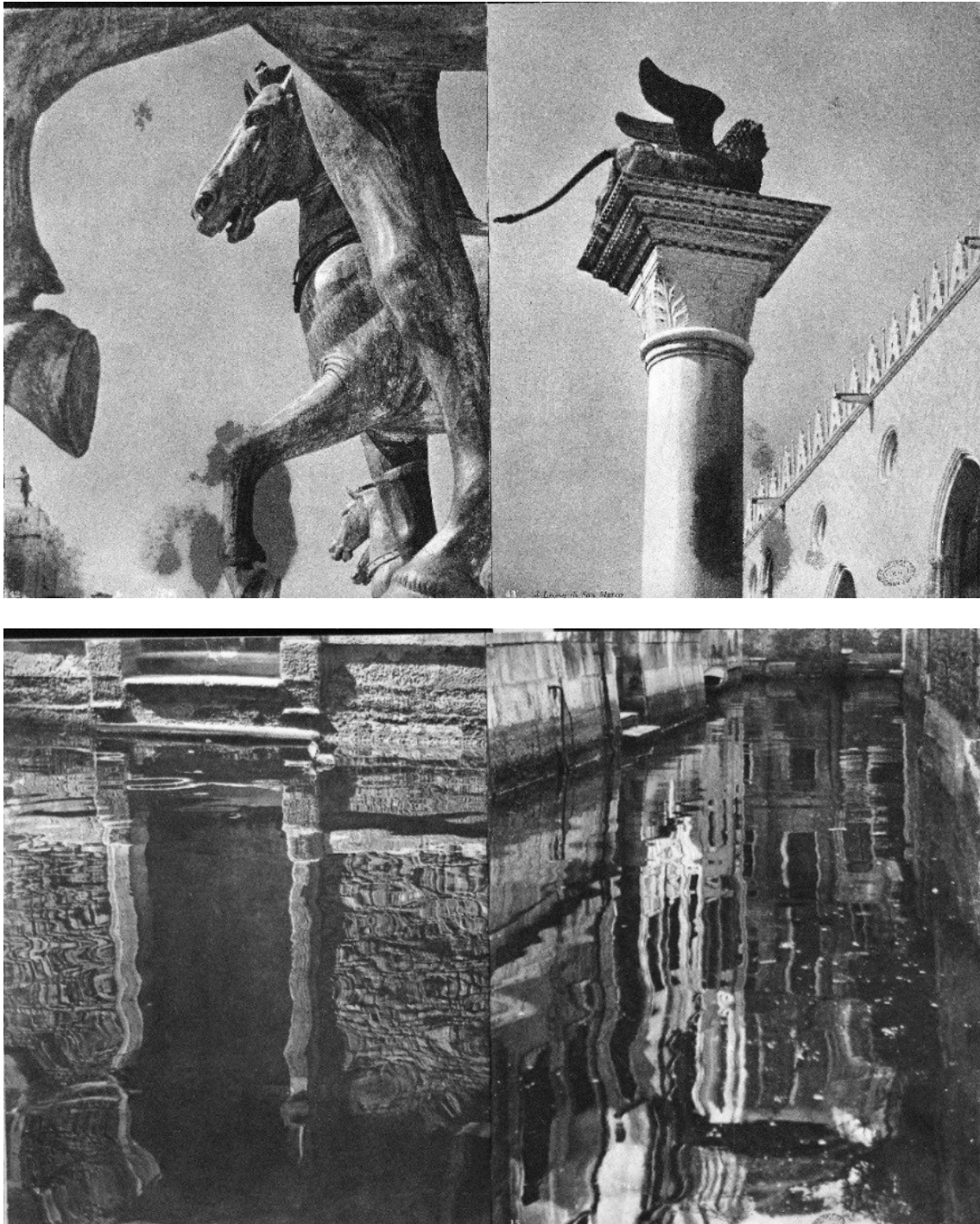
Venice is certainly one of the Italian cities whose image seems increasingly crystallized in a canonical iconography, favored by the photographic practices of mass tourism that has helped standardize the city's photographic image. Therefore, when one considers the authorial photobooks relating to the city, one cannot overlook the importance of *Immagini di Venezia* by Ferruccio Leiss, an excellent amateur photographer, published by Daria Guarnati in 1953<sup>1</sup>. The *Note tecniche di F.L.* at the end of the photobook clarifies in fact the amateur origins of the author, who had been part of "La Bussola" amateur circle from 1947. In the text Ferruccio Leiss declares his own position regarding his photographic practice, distancing himself from both documentary photography, considered as antithetical to the



photograph intended in its purest artistic expression, and from pictorial photography. He claims, indeed, to avail himself of «strictly photographic tools» (Leiss, 1953: 119). *Immagini di Venezia* is a book whose aim diverges from the most popular guides or publications on the history of art and culture of the city of Venice: the traditional Venetian views as those seen in some publications on the city are replaced by Leiss' personal perspective of Venice. The transfiguration of the Venetian reality is in fact the ultimate purpose of Leiss' work, who turns his gaze to the detail rather than to set for a balanced and precise formal composition (*Ibidem*) (Figure 1).

In addition, the sky and the water in Leiss' photos seem to penetrate each other so that the streets seem compressed «between the immensity of the sky and the transparent reflection of deep water» (*Ibidem*: 123) (Figure 2).

It is, in fact, the dematerialization of forms that is one of the main threads that bind certain photographic iconographies of Venice. This kind of interpretation of the city, as suggested in 2013 by Alberto Prandi, also owes much to Sergio Bettini's reflections, published in 1953 in the volume on Venice issued by Istituto Geografico DeAgostini in which Bettini became a supporter of the idea of a Venice that «does not grant anything to the plastic or volumetric images of classicism» (Bettini, 1953: 12; Prandi, 2013). It stands to reason, therefore, that Alberto Prandi was able to determine the lesson of Bettini in the photographs of Fulvio Roiter, a Venetian who published a variety of photobooks on Venice. And it is even more certain that the dematerializing aspect obtained by photographing the reflections of the buildings on the canals corresponds to a taste that tended to experiment with the poetic possibilities of photography, as is deduced from various similar photographs published in specialized Italian photographic magazines of that time. In 1954, a *Guilde du Livre* edition published *Venise a fleur d'eau* by Fulvio Roiter<sup>2</sup>, who, as Prandi affirmed, borrowed from the lessons of Bettini. The photobook consists of well-planned photos, taken according to compositional rules so dear to Leiss,



Figures 1 and 2 — *Immagini di Venezia*: details of sculptures (above) and pictures of reflections on water (below). Double pages reproduced from the photobook (Leiss, 1953: 42-43, 14-15).

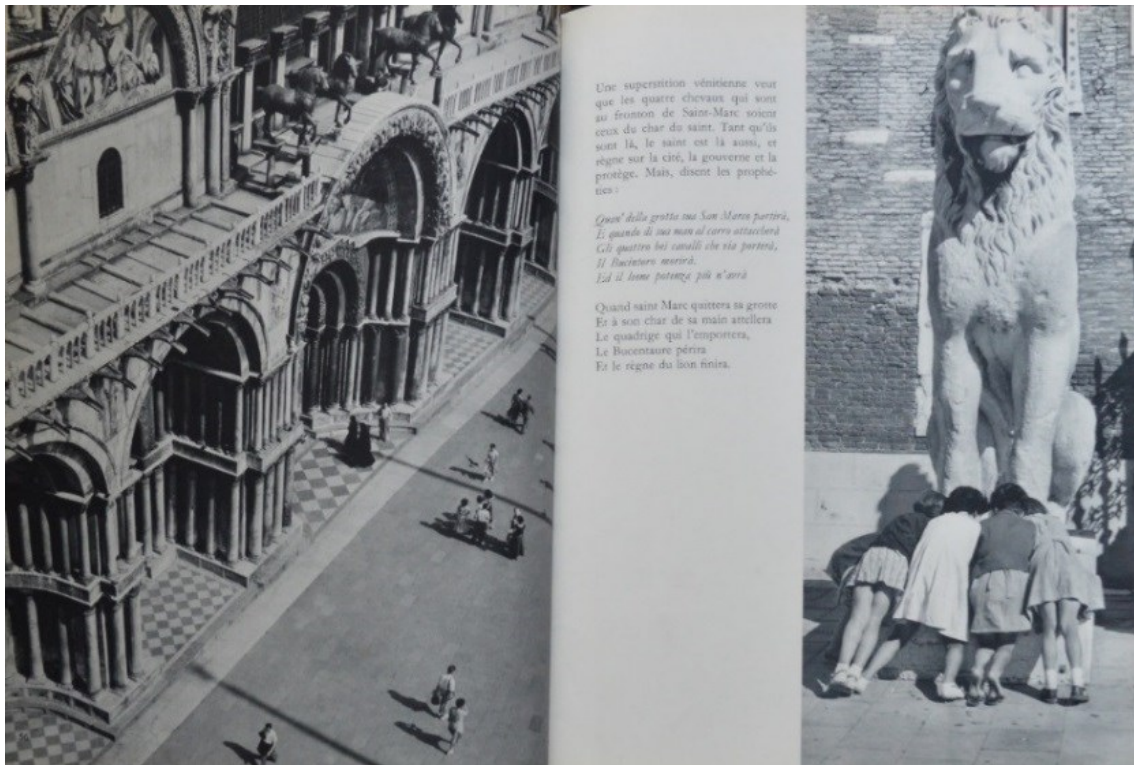


Figure 3 — *Venise a fleur d'eau* . Double page reproduced from the photobook (Roiter, 1954: 56-57).

alternate with documentary images, which, as stated by Roiter himself, show the subject within the surrounding environment in order to offer a “true image” of the lagoon city; a reference to a truth different from that of Leiss’ transfiguration, pertained to a certain esthetic and ethical renewal as promoted by the Venetian amateur circle “La Gondola”, in which Roiter himself took part before his professional transition, in 1954.

So, in Leiss the cutting operation is necessary to eliminate the nuisance of the image composition, while Roiter declares an inclusive glance, ready to seize the most diverse environmental notations, in the direction of the most spontaneous street photography of Gianni Berengo Gardin, author of *Venise des saisons* (1965), also edited by the Swiss publisher *Guilde du Livre*. As Giuseppe Turrone suggested in 1959, Fulvio Roiter’s photography displays a perfect balance between the pure picture postcard and the compositional practice of Leiss through a new attention directed to the everyday life (Turrone, 1959: 53-56) (Figure 3).

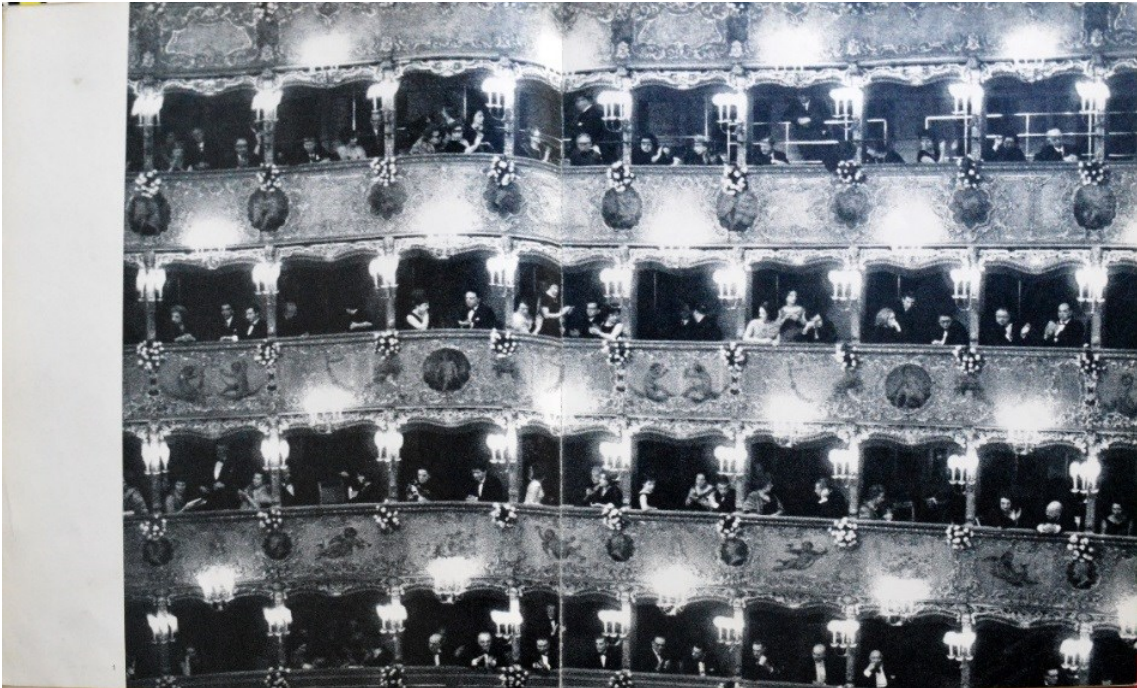
Roiter's introduction in *Venise a fleur d'eau* shows as the book represents a transient phase of Italian photographic culture: the text is, first of all, an affirmation of authorship in which it is reiterated that the photographic representation of the city is an act of interpretation by the photographer who is, at the same time, Venetian and capable of observing his city with a different gaze in order to offer an anti-monumental and anti-rhetorical image, bringing new perspective to the usual visual perception.

Thus, if in the unreal Venice described by Leiss, the human figure is evanescent as black and minute silhouettes immersed in the fog, in Roiter's photobook the presence of man becomes more pervasive, though limited to some typical figures such as those of children: "societal" interests are in fact farther still from the work of Berengo Gardin, heavily indebted to foreign influences ranging from William Klein's *Life is good and good for you in New York*, to the French humanist photography known in France but also spread in Italy through Paolo Monti and the photographic circle "La Gondola".

The first double page in *Venise des saisons*, disclosing a photo taken in La Fenice, the Venetian theatre, can be read as a statement of intent (Figure 4): Berengo Gardin does not intend to investigate Venice from the main stage populated by the usual actors, children and gondoliers moving around the scenery of Venetian monuments consecrated by time. He rather wants to give his viewers a central part in the narrative: humanity composed of Venetian society is investigated in his daily life to grasp situations and attitudes, individual and class, observed by a conciliatory attitude towards the humanity portrayed.

A certain irony in capturing some situations in the streets, in the bar, and on the ferry, is accompanied by a compositional attention mindful of Bresson's photography. However, it is the first time that the city of Venice is described from the aspect of humanity within, portrayed at the height of man (Figure 5).

Corinaldi's *Luci e colori di Venezia*, edited in Milan in 1969, does not differ in



Figures 4 and 5 — *Venise des saisons*: the Venetian theatre “La Fenice” (above) and caption of street scene (below). Double pages reproduced from the photobook (Gardin, 1965: 1, 48).

poetics from the ways of Gardin's "humanist" photography. On the other hand, Giorgio Lotti's *Venezia muore*, published in 1970, shows, in fact, the other face of the city: the less photogenic one, that threatens to disappear due to the ever-increasing elevation of the water level and the pollution caused by the industrial center of Venezia Marghera. Giorgio Lotti is a photojournalist member of the "Epoca" staff from 1964, and his photographic work on Venice started in 1968 on the occasion of the photo-reportage issued in "Epoca" on September 1968 titled *Venezia in rovina* (Lotti & Fagioli, 1968): in sixteen pages Lotti was forced to publish only a few parts of his photographs, about forty photos, that he had taken during the Venetian inspections.

Hence, Lotti looked for an autonomous space in which he could express himself, and found it in the pages of the photobook: «This book», Fagioli writes in the preface of *Venezia muore*, «originated as a special news feature and it is a collection of «discarded» photographic images that are the loveliest, most intelligent and sophisticated pictures; in other words, those which no Italian newspaper will ever publish» (Lotti, 1970). *Venezia muore* clearly demonstrates a different sensibility regarding the photographic representation of the city, towards the still enchanted gaze of Roiter, and the indulgent one of Berengo Gardin. Giorgio Lotti substitutes a visual research that presupposes the knowledge of the problematic condition of Venetian agony, from the abandonment of important historical sites to their transformation as gyms, while in a concluding series of photographs, he presents us with the industrial settlements on the mainland, the Venetian suburbs that generally escaped the visual behaviors of photographers (Figure 6).

Giorgio Lotti focuses also on the major architectural and artistic emergence of the city, not to enlighten their beauty but to reveal their fragility through the progressive and inexorable signs of their material disfigurement, accentuated by the strong black and white contrast of the printing press chosen, which differ from the reassuring grayscale of Leiss and Roiter. If we compare some images taken from the

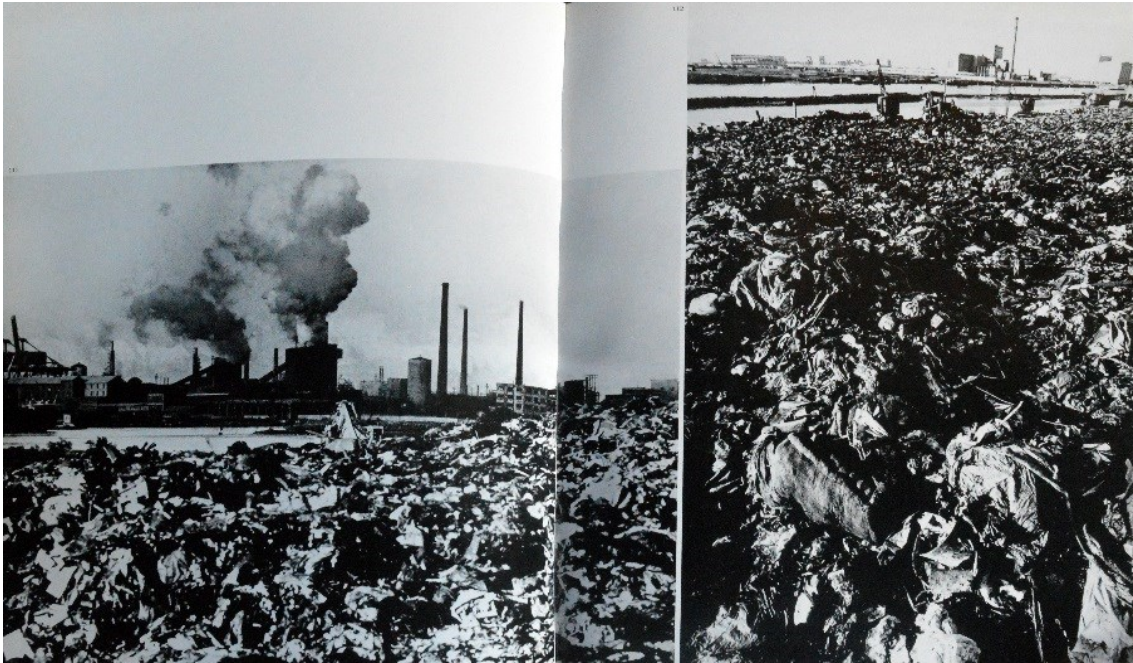


Figure 6 — *Venezia muore*: industrial settlements on the Venetian mainland. Double page reproduced from the photobook (Lotti, 1970: 99-101).

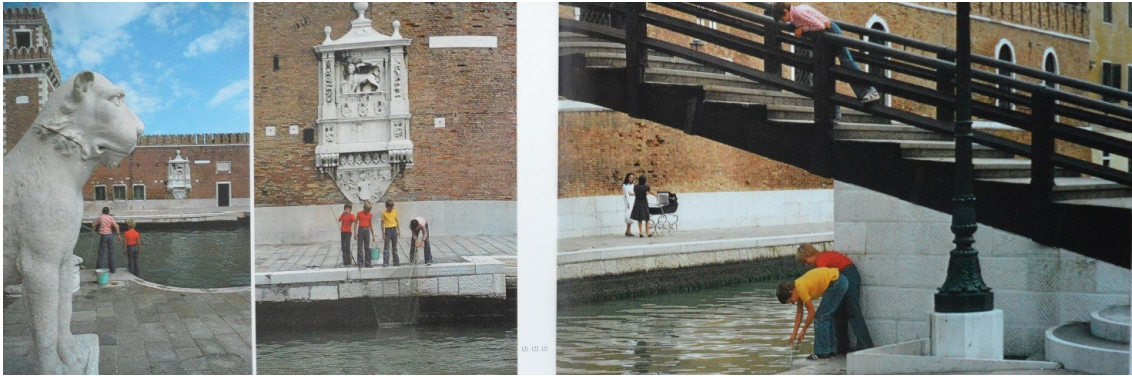
various photobooks on Venice mentioned above, we are well aware of the subtle changes of point of view.

The image of the bronze horses of St. Mark published in the Ferruccio Leiss' photobook, for example, is even printed on a cover responding to purely compositive reasons (Figure 1); however, in *Venezia muore*, it assumes a formal motif of insisting linearity while stressing the bad state of the bronze's conservation (Figure 7). The same pigeons, icons of the city in Venetian photobooks since the 1953's volume that opened with an image of two of these birds, become disturbing entities, hostile to man and his city: Lotti photographed them as hysterical raptors, or as carcasses in the gable roofs of the bell tower of the *Basilica della Salute* (Figure 8). Although absent from the majority of the book, Lotti affirms in every image the unmistakable trace of human presence: Venetians appear only in the last sequence of the book while protesting against the myopic policy destined to destroy Venice. These photos are also a testimony to the social agitation climate that characterizes Italian history from the late 1960's and most of the 1970's.



Figures 7 and 8 — *Venezia muore*: detail of bronze conservation (above) and caption of pigeons as disturbing entities to man an his city (below). Double pages reproduced from the photobook (Lotti, 1970: 3-4; 106).





Figures 9 and 10 — *Essere Venezia*: representations of Venice in Kodachrome (above), double page reproduced from (Roiter, 1977: 121-123); *Venezia e un popolo della laguna* (below), double page reproduced from (Bruno, 1978: 102-103).

However, after Lotti's publication, the image of Venice in photobooks has been shown to remain firmly attached to the usual imaginary of a quiet and outdated city, ignoring also the question of the survival of the lagoon. Contrasting with Lotti's decadent vision was Fulvio Roiter's *Venezia viva*, published in 1973, whose title seems to distance itself from the pessimism inherent to Lotti's photobook: the photographs are part of an iconographic discourse dear to the humanist poetics of the previous decades. On the other hand, *Essere Venezia*, the third photobook published by Roiter on his city, entails no reference to the infirmity of the lagoon, in favor of a representation of Venice in Kodachrome as a new expressive and personal research, whose horizontal format reiterates a consolidated way of capturing the city (Figure 9).

The idea of an outdated Venice will be reiterated, the following year, in *Venezia e un popolo della laguna* by Giuseppe Bruno, an exponent of the "La Gondola" group, whose volume can be considered as the last elegiac view of the immutable Venetian value close to the end. In fact, Giuseppe Bruno strolls along the alleys of the various lagoon realities, capturing evocative images of traditional crafts and the simple everyday life of the lagoon's inhabitants gathered around the sacred symbols of popular religions that have never been extinguished (Figure 10). The vivid irony of photographs taken by Berengo Gardin replaces here a more meditated and suspended vision, closer to the anthropological images from Southern Italy, while documenting the centrifugal forces towards modernization and the inevitable standardization, which, in turn, seem to have been more quickly assimilated in Northern Italy.

The photographer will have no other choice but to elevate some detail to abstract forms. With these words, Achille Bonito Oliva presented, in 1980, the photographic work on Venice of Franco Fontana, published in *Presenze Veneziane*, and issued by Maurizio Rossi. In Fontana's photographs, detail becomes an occasion for purely formal composition of tonal masses and geometric shapes, in which the



Figure 11 — *Presenze veneziane*. Double page reproduced from the photobook (Fontana, 1980: 30-31).

use of the color is chosen for its abstractionism, rather than its mimetic potential (Figure 11). In his introduction, Oliva associates the detailed selection operated by Fontana with the practice of Duchamp's ready-made: a way of giving new meaning to the photographed detail taken from the spatial continuum of the city and a way to include Fontana's photography in conceptual art practices. So, from the representation of the urban environment, as it was conceived in the previous decades with *Presenze Veneziane*, the lagoon town is described through the absoluteness of detail, in a Venice where the human figures are replaced by shadows.

Milan was an important post-war Italian photographic center. Despite being a city generally left out of popular tourism photography, it became a favorite subject for Italian photographers because it was free from the preconceived visual imprint of mass cultural icons.

Of note, are the calls to photograph Milan that we can read in some of the specialized Italian magazines of the mid 1950s. For example, in a review at Mario De Biasi's exhibition, the critic Guido Bezzola writes about the photographer's important contribution to the «rediscovery of Milan that has long been desired and unfortunately has not yet come to pass as we would wish» (Bezzola, 1956: 26). As a matter of fact, Milan is, for many artists and photographers:

«just an occasional encounter [...] and yet whoever neglects Milan is wrong, because its essence and its very modern structure make it more interesting, lively [...] than many other places that are more celebrated, but for too long have been stuck in time, detached from life and from the world of human beings» (*Ibidem*).

The stasis of Italian art cities, such as Venice, contrasts with the modernity and dynamism of a city like Milan, subject to sudden changes: «Of course, everyone knows that Milan is not a beautiful city. So, there is no danger of the illustrated postcard, always lurking for cities like Venice, Rome, Florence and others. The bare landscape of Milan offers figurative aspects that are well suited to feeling 'modern'», wrote Turrone, reviewing some exhibitions in Milan, in 1963 (Turrone, 1963: 17). However, the critic, in 1959, considered that Milan was still «the least photographed city in Italy» because of the difficulty in portraying its people (Turrone, 1959b: 34). Indeed, the photographer and critic Cesare Colombo, would confirm that the true novelty of Milan's iconography was the representation of the masses in his daily and apparently insignificant activities when he claimed: «Milan is her people. Here, in Milan, it feels as though there were a sort of collective consciousness [...] where the individual never wins» (Colombo, 1959: 32).

Therefore, in Milan, the photographic description of an anonymous crowd, testimony of the social dynamics and the collective feeling of the city, replaces the human "types" that populate other places of Italy, such as the unchanging characters of the Venetian lagoon or the stereotypical figures of Southern Italy.

As for the depiction of a peripheral Milan, it was already outlined in the pioneering *Occhio Quadrato* that Alberto Lattuada published in 1941 for Edizioni

Corrente. Contrasting to the mythical urban imagery promoted by the Fascist regime in the same years, this photobook presents an itinerary between some Northern Italian urban realities, facing their most marginal aspects through a photograph whose social implication foreshadowed the climate of Italian neorealism.

According to the chronology set for the present study, it's Mario De Biasi's *Idea di Milano*, published in 1955<sup>3</sup>, that portrays the Milan periphery as a place populated by a humanity devoted to work in the factories, and destined to live in cellblock dwellings that already seemed to be headed towards an unstoppable proliferation (Figure 12).

In this sense, and considering the contrast between center and periphery, the center presents itself as a place of lights, entertainment, culture and elegance, axis for finance and business (Image 13), while the margins of the city expand under the gaze of the inhabitants still unaware of the environmental and social consequences of such expansion and segregation. In the photographs of Mario De Biasi there is no condemnation, but a substantially optimistic representation of urban reality in all its nuances, obtained in images accurately composed by an author who had just completed his professionalization.

In 1966, about a decade later, William Zanca and Giuliano Gramigna would bring a 360-degree view of the city to an extreme conclusion with their photobook *Mi.h24*, in which Milan and its inhabitants were observed during a whole day. At regular intervals, every ten minutes from 5 a.m. to 4:50 a.m. of the next day, Zanca's camera recorded what transpired, in a photographic style of street photography owed to William Klein (Figure 14). Such style had already been adapted to the streets of Milan in Mario Carrieri's *Milano, Italia*, published in 1959 by Lericci Editore. However, the volume underwent severe criticism for being modeled after the example of Klein's book and, thus, choosing a photographic language too obedient to the American prototype.

Although the urban periphery portrayed by Mario Carrieri begins to be



Figures 12 and 13 — *Idea di Milano*: views of cellblock dwellings (above) and of the city center (below). Double pages reproduced from the photobook (De Biasi & Sacchi, 1955: 168-169, 186-187).



Figure 14 — *Mi.h24*. Double page reproduced from the photobook (Zanca & Gramigna, 1966: 52-53).

---

**ore 12,10** *La Bowery? Mankattan?  
Regent Street? I Champs Elysees?  
È il minuto in cui tutte le grandi  
città si rassomigliano, tutti gli  
abitanti sono spalle, necke, darsi  
rigidi che si affrettano a casa, al  
barista, al ristorante,  
al self-service.*

---

**ore 12,20** *L'ora del pranzo ha pompato  
i milanesi via dal centro, in mille  
rivoli periferici. C'è un momento  
di pausa, una specie di vuoto  
d'aria fisicamente percepibile.  
Come per sottolinearlo, appare  
una vecchia macchinona, dall'alta  
seggiola tremolante e catalfica.*

---





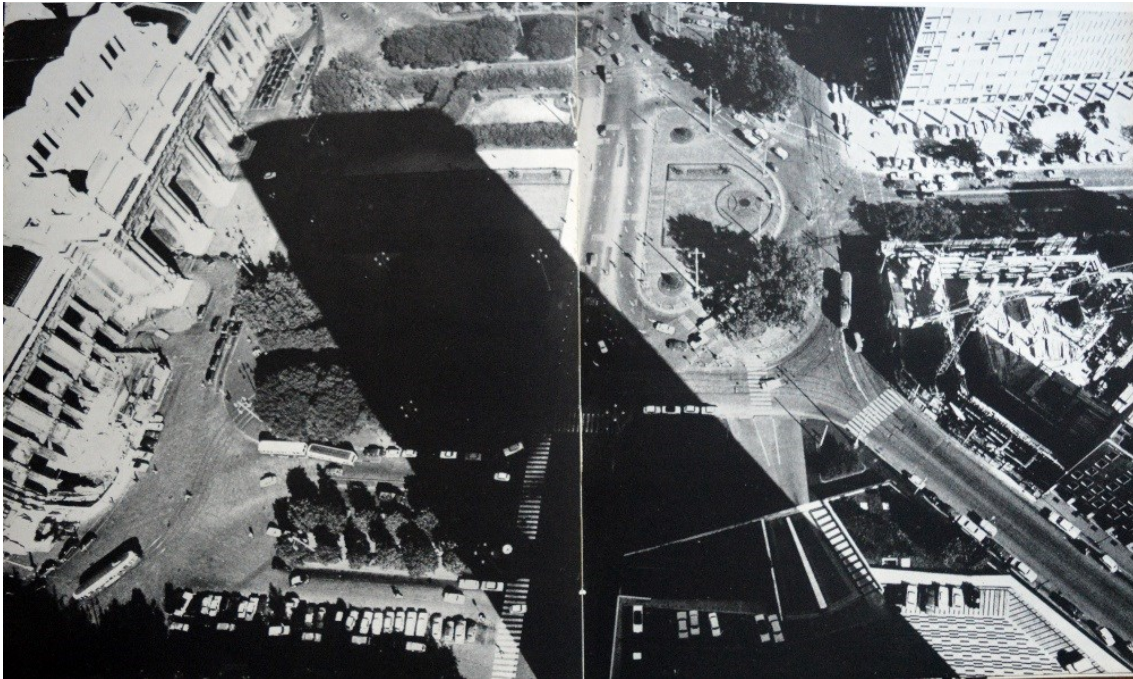
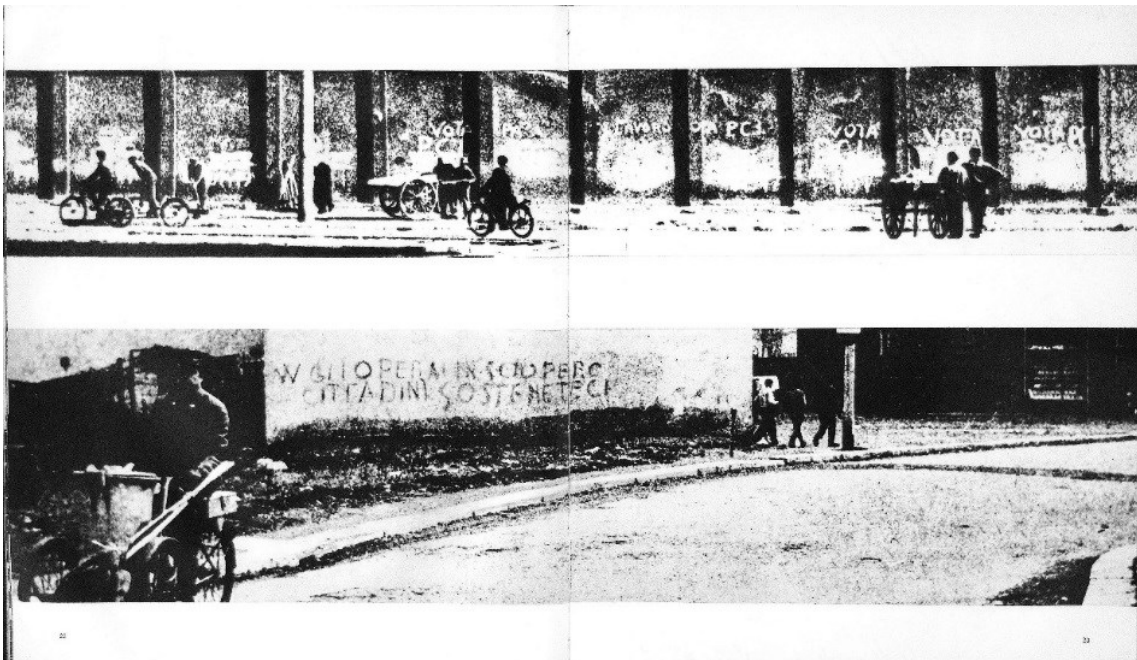


Figure 17 — *Milano*: skyscraper shadow over aerial view of the city center. Double page reproduced from the photobook (Orsi & Pirelli, 1965: 10).

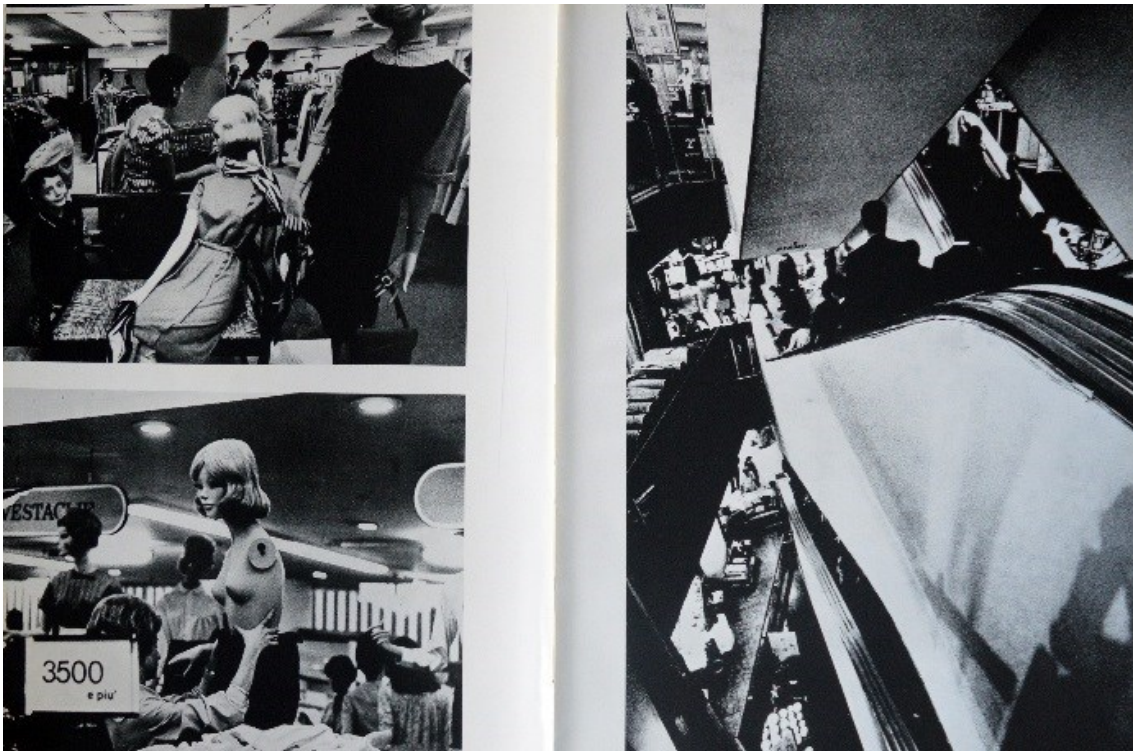
covered by political-writings that mark the perimeter of the city as a zone of the social marginalization, the author nevertheless intends for a firm suspension of judgment: as stated by Carrieri himself, he did not care much about what was happening, he «was looking for more. For [him] Milan was only the theater, the scene where [he] would carry out [his] research» (Colombo, 1977) (Figures 15-16).

The iconography of Milan from the mid-1950's to the late 1960's confirmed a city characterized by its unstoppable tendency to grow: the skyscraper becomes a symbolic part of the dynamism that has instilled the city in the years of economic boom. *Milano*, as portrayed by Giulia Pirelli and Carlo Orsi in 1965<sup>4</sup>, does not contradict this scenario: their city is dominated by vertical lines that characterized the suburban growth, as well as the buildings of financial power in the center of Milan, whose shadows fall onto the city road network (Figure 17).

Meanwhile, the periphery is gradually assimilated by the city that perpetually grows as an organism. Plaques, posters and street signs place the city in the lexicon



Figures 15 and 16 — *Milano, Italia*: views on the urban periphery as as a zone of the social marginalization. Double pages reproduced from the photobook (Carrieri, 1959: 22-23, 78-79).

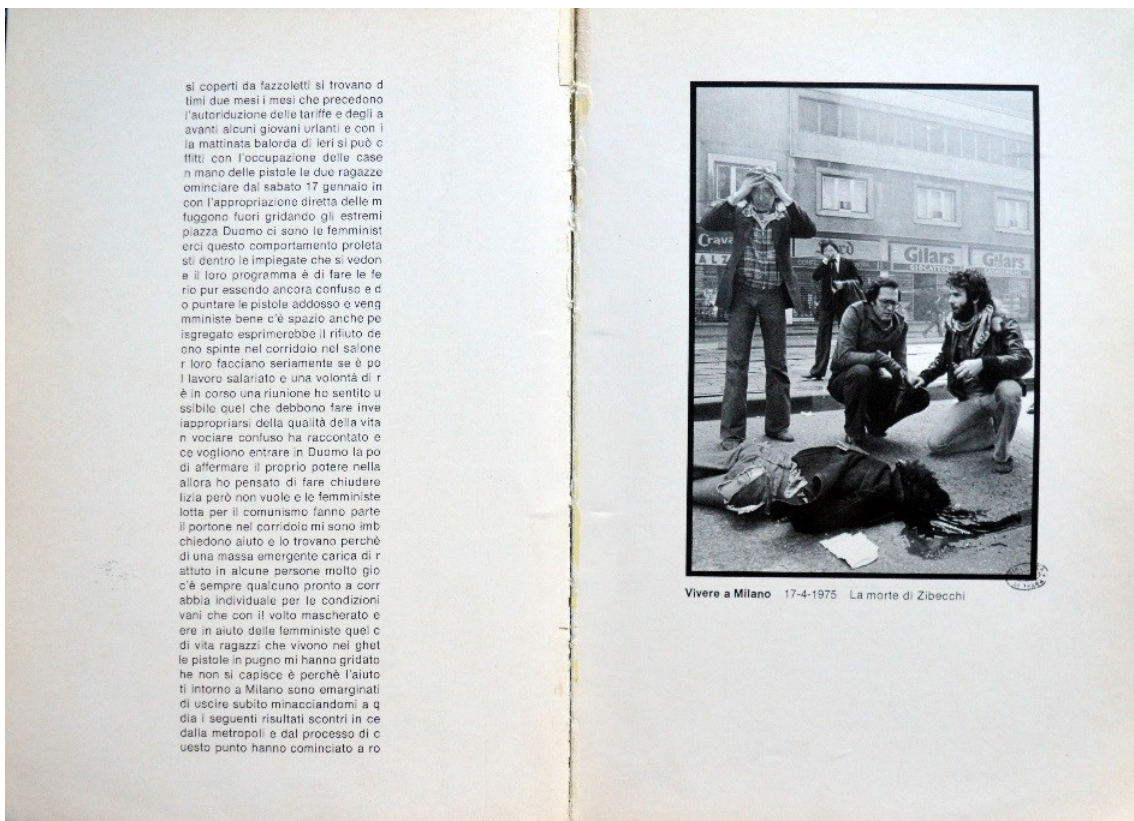
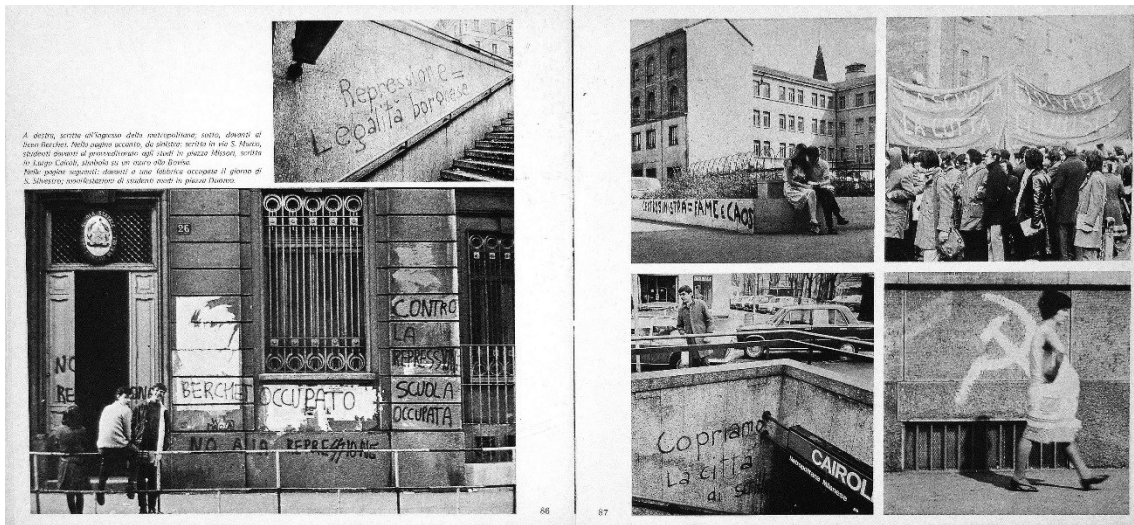


Figures 18 and 19 — *Milano*: merchants selling their wares to passers-by (above); consumer-based world of supermarkets and department stores (below). Double pages reproduced from the photobook (Orsi & Pirelli, 1965: 10).

of modernization of the time, while images of daily reality are shown for the last time in photos of artists at the bar or of antiquarian merchants selling their wares to passers-by, in a local economy that resists becoming part of a more consumer-based world of supermarkets and department stores, that will shortly dominate society (Figures 18-19).

Only three images point to a social disorder that, from that time forward, would have occurred in the major Italian cities, when workers, students and women would turn urban streets into a theater of struggle and protest. The "collective consciousness" that Cesare Colombo had already spoken of, in 1959, finally becomes the political conscience, so much so that the same depiction of the city replaced the usual iconography of skyscrapers, advertising signs, and cars for images that would document the determination of a crowd united by well-defined ideologies against the exploitation of factory workers, the conquest of capital culture, and the violence of the state and its collusion with fascism. So, Milan, the largest industrial center, becomes the main scenario for photobooks such as *Cinque anni a Milano* by Uliano Lucas, or *Vivere a Milano* by Aldo Bonasia<sup>5</sup>, both published by smaller and independent publishers such as the Musolini in Turin and Csapp in Milan, in 1973 and 1976, respectively.

The city of Milan that emerged in the photos of the 1970's is a city that continues to offer itself strong dichotomous terms in which the usual contrast between center and periphery gives way to that of a social fabric ideologically divided between entrepreneurs and workers, governors and the governed, men in uniform and students, neo-fascists and exponents of the extra-parliamentary left. In this sense, the guiding thread of the iconography of the city becomes the slogans, the letters on the walls, the posters (Lucas, 1973: 209) (Figures 20-21). The 15 photos presented in *Vivere a Milano* were taken for the presentation of 15 posters, coherent as suggested by Antonello Frongia, with one of the most popular practices during the 1970's experienced by artistic militants (Frongia, 2013: 131). Thus, the



Figures 20 and 21 — *Cinque anni a Milano* (above), double page reproduced from (Lucas, 1973: 86-87); *Vivere a Milano* (below), double page reproduced from (Bonasia, 1976: 4).



Figure 22 — *Mondo cocktail. 61 fotografie a Milano*. Double page reproduced from the photobook (Cerati, 1974: 54-55).

city identifies itself in the manifesto that becomes the very structure with which a photographic narrative on the city is undertaken.

In 1974, Carla Cerati's *Mondo cocktail. 61 fotografie a Milano* ends the attention given to social urban dynamics: in her very small and slim pocket-sized photobook, Cerati presented a photographic work dedicated to the intellectual and bourgeoisie society that crowded the fashion cocktail parties. Her portraits were shot in close-up and so densely that the image itself became claustrophobic and deformed (Figure 22).

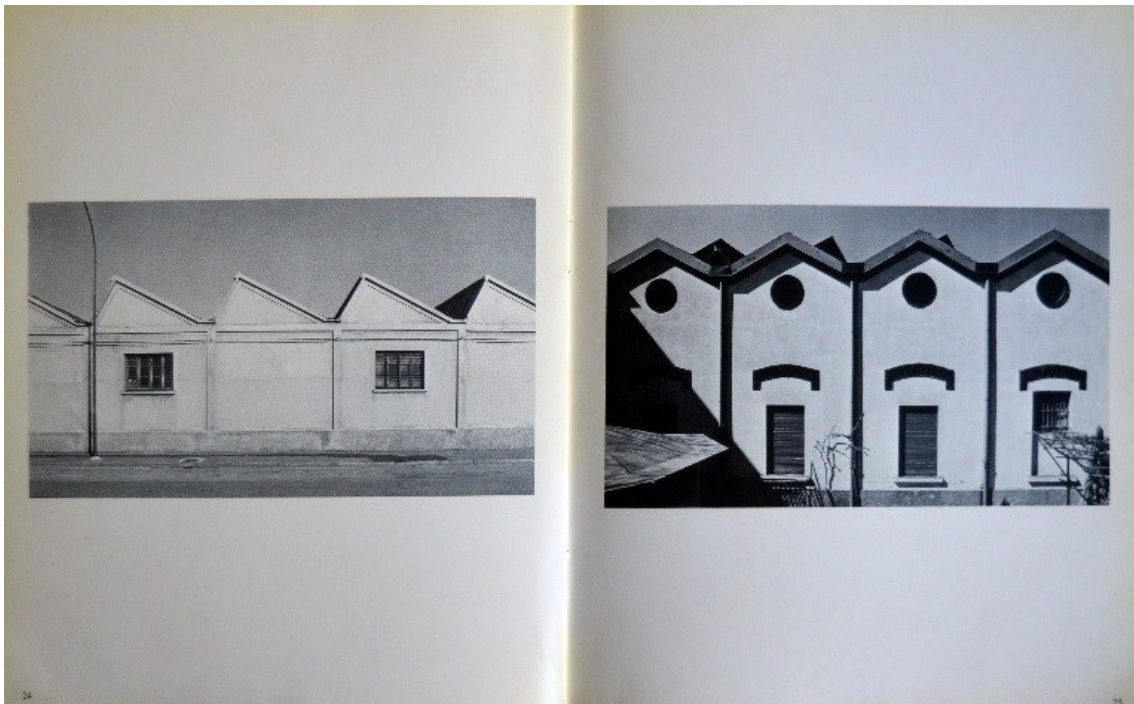
By the end of 1970's, the attention to urban social dynamics turns its gaze, once again, towards the margins of the city, where the rupture between man and the environment of a globalized society grew faster and became more apparent. The human being is still central in Virgilio Carnisio and Nino Lumbau's *Milano periferia*, published in 1977, which, albeit drawing an exclusive attention to the periphery of the city, it still references the humanist current of the previous decades: the photos of Virgilio Carnisio and Nino Lumbau are, in fact, seen as a last tribute to

a reality that, though lazy and shabby in its new buildings, its streets, its unpaved sidewalks and its modular façades, still remain permeated by its own poetry made of simplicity and human relationships (Figure 23).

Leonardo Leonardi's opening text explicitly distinguishes the old periphery, described by the author in neo-realistic terms, and the new periphery which is instead «denial of yesterday's»: characterized by dissonance, casualty and informality, the periphery of Milan «do[es] not differentiate any more from those of Turin and of many other industrial towns spread all over the world» (Carnisio & Lumbau, 1977). «The human dimension has been put into a crisis or excluded» so greatly that the community of people, until that moment seen as one of the peculiar characters of the city of Milan, gives up its place to the individual nestled in its «defected apartheid made up with television sets and lifts in minimum spaces» (*Ibidem*). It is, therefore, no surprise that, in 1978, Gabriele Basilico published an investigation about the Milan area in *Milano ambiente urbano*, which shows the industrial zone of the city completely free from workmen. The factories are viewed in frontal images, according to the lesson of American documentary photography, «in a mid-way between cataloging and archeology» (Basilico, 1978: 18), where the human figure does not appear (Figure 24). To preserve what seemed destined to vanish in a suddenly mutated panorama, the urban reality documented by Basilico excluded any type of reference to the city as a vital organism, in favor of the idea of landscape as something of inorganic and fragmentary, thereby, making sense of its inclusion in archiving and cataloging processes. We are in the midst of iconographic reflux with which the social reportage is definitely in crisis:

«the end, the destruction of the town not so much as the utopia of a monocentric organism, [...] as the end of a possession, the impossibility I do not say of inhabiting it, but of seeing it, of accepting it, of running across it though amid the forest of the direction arrows, even of administering it, so much it has grown without a rational control, so much it evolves spreading like an oil-stain, hyper-self-building and at the same time self-destroying» (Carnisio, Lumbau, 1977).

IMAGES OF ITALY *representation of cities in Italian Photobooks (1950-1980)*



Figures 23 and 24 — *Milano periferia* (above), double page reproduced from (Carnisio & Lumbau, 1977: 16-17); *Milano ambiente urbano* (below), double page reproduced from (Basilico, 1978: 24-25).



## NOTES

- 1 The volume, small in size (26x21 cm), was edited both in Italy and in France by Daria Guarnati. It presented the introductory text of Jean Cocteau and Filippo De Pisis (in Italian version only) while the sequence of images was designed by Gio Ponti. See also Dolzani, 2005.
- 2 For a precise editorial directive, this volume contains, besides a text by Roiter and a historical introduction by Dominique Aury, quotes from various authors juxtaposed or even overlaid with the images. The *Guilde du livre* published in fact volumes that were attentive to a precise taste of elegance, in a subtle balance between art and popularity, for an audience that would not accept an overly transgressive style. See Morello (2010: 92-94).
- 3 The book (22x17cm) presents in the first a long historical text by Filippo Sacchi, while De Biasi's photographs are in the second part of the book, without any illustrative function in relation to the text.
- 4 The photobook is large in size (40x30): it therefore provides a particular type of fruition closer to that for an art catalogue.
- 5 This photobook is not only limited in size but also slim: its political content claimed in fact easy manageability.

## References

- Basilico, G. (1978). *Milano ambiente urbano*. Milano, MI: IGIS.
- Berengo Gardin, G. (1965). *Venise des saisons*. Lausanne, CV: Guilde du Livre.
- Bettini, S. (1953). *Venezia*. Novara, NO: Istituto Geografico De Agostini.
- Bezzola, G. (1956, maggio). Personale di Mario De Biasi. *Fotografia*, IX-5, 26.
- Bonasia, A. (1976). *Vivere a Milano*. Milano, MI : Csapp.
- Bruno, G. (1978). *Venezia e un popolo della laguna*. Milano, MI: Longanesi.
- Carnisio, V., & Lumbau, N. (1977). *Milano periferia*. Milano, MI: Il laboratorio dell'immagine.
- Carrieri, M. (1959). *Milano, Italia*. Milano, MI: Lericci.
- Cerati, C. (1974). *Mondo cocktail. 61 fotografie a Milano*. Milano, MI: Pizzi.
- Colombo, C. (1959, July). Città di Milano. Impressioni di Cesare Colombo. Servizio fotografico di Mario De Biasi. *Fotografia*, XII-7, 28-33.
- Colombo, C. (1977). *L'occhio di Milano 48 fotografi 1945-1977*. Milano, MI: Magma.
- Corinaldi, G. (1969). *Luce e colori di Venezia*. Milano, MI: Silvana.
- De Biasi, M., & Sacchi, F. (1955). *Idea di Milano*, Milano, MI: Mondadori.

- Dolzani, F. (2005). Immagini di Venezia: un progetto di Ferruccio Leiss, Daria Guarnati e Gio Ponti. In I. Zannier, *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al Circolo "La Gondola"* (pp. 13-17). Firenze, FI: Alinari.
- Fontana, F. (1980). *Presenze veneziane*. Brescia, BS: Maurizio Rossi.
- Frongia, A. (2013). Il luogo e la scena: la città come testo fotografico. In R. Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea* (pp. 109-192), Torino, TO: Einaudi.
- Gardin, G. B. (1965). *Venise des saisons*, Lausanne, CV : Guilde du livre.
- Lattuada, A. (1941). *Occhio quadrato*. Milano, MI: Corrente.
- Leiss, F. (1953). *Immagini di Venezia*. Milano, MI: Guarnati.
- Lotti, G. (1970). Venezia muore. Milano, MI: Il Diaframma.
- Lotti, G., & Fagioli, G. (1968, September 22). Venezia in rovina. *Epoca*, XIX-939, 69-84.
- Lucas, U. (1973). *Cinque anni a Milano*. Torino: TO: Musolini.
- Morello, P. (2010). *La fotografia in Italia 1945-1975*. Roma: RO: Contrasto.
- Orsi, C. & Pirelli, G. (1965). *Milano*. Milano, MI : Bruno Alfieri.
- Prandi, A. (2013). «Una certa Venezia». Lo sguardo dei fotografi. 1933-1968. In P. Costantini, *L'ultima Venezia. Gotthard Schuh. Fotografie 1963* (pp. 123-139) Firenze, FI: Giunti.
- Roiter, F. (1954). *Venise a fleur d'eau*. Lausanne, CV : Guilde du Livre, 1954.
- Roiter, F. (1973). *Venezia viva*. Milano, MI: Sperling & Kupfer.
- Roiter F. (1977). *Essere Venezia*. Udine, UD: Magnus.
- Turroni, G. (1959). *Nuova fotografia italiana*. Mi, MI: Schwartz.
- Turroni, G. (1959, July). È difficile fotografare Milano?. *Fotografia*, XII-7, 34.
- Turroni, G. (1963, January). Mostre milanesi. «Paesaggio milanese» di Enrico Cattaneo ed Ernesto Fantozzi al Circolo Fotografico Milanese. *Ferrania*, XVII-1, 17.
- Zanca, W., & Gramigna, G. (1966). *Mi. h24*. Milano, MI: Ferro.

# **AURÉLIA DE SOUZA:** *um gênio a brincar às escondidas*

---

RODOLFO MATOS

eHeritage Lab, UPDigital—Reitoria da Universidade do Porto

RAFAELA MATOS

[EN]

## **Abstract**

*We aim to show in this article a possible way to obtain conjectures that can serve as starting points for further research using very similar methods to those that can be used to carry out cyber attacks, by extracting information from digital footprint on the Internet of a target, even without using social engineering (S.a., n.d.-m), following previous work (Matos & Morais, 2018).*

*Using information-extraction methodologies from images and applying cold reading methods (S.a., n.d.-s), hot reading (S.a., n.d.-o) and reading body language (S.a., n.d.) to analyze the characters and self-portraits of some works by Aurelia de Souza, in this article we present an hypothesis of deconstruction of these same works.*

*The eighteen (18) conjectures obtained allow us to suggest that Aurélia de Souza uses combinations of colors and objects, such as symbols, to send hidden messages (conjecture 1). Likewise, the disposition of the characters she paints, their expression, and the place / object to which they are looking at may have certain meanings and not have been made in a random way (conjectures 2 and 4). As such, this exercise seems to reveal that the content of the works analyzed is essentially of a political nature, from which one could surmise that the author could be a republican sympathizer (conjectures 3, 6, 7 and 8).*

## **Keywords**

*Aurélia de Souza, digital footprint, symbology, masonry, republicanism.*

[PT]

### *Resumo*

Pretende-se demonstrar neste artigo uma possível forma de obter conjeturas que podem servir como pontos de partida para investigações posteriores, utilizando métodos muito semelhantes aos que podem ser usados para levar a cabo ataques informáticos, extraindo informações da pegada digital na Internet, de um alvo, mesmo sem usar engenharia social (S.a., n.d.-m), no seguimento de trabalhos anteriores (Matos & Morais, 2018).

Utilizando metodologias de extração de informação a partir de imagens e aplicando métodos de leitura fria (S.a., n.d.-s), leitura quente (S.a., n.d.-o) e leitura de linguagem corporal (S.a., n.d.) para analisar as personagens e autorretratos de algumas obras de Aurélia de Souza, apresenta-se neste artigo uma hipótese de desconstrução dessas mesmas obras.

O levantamento das dezoito (18) conjeturas obtidas permite-nos sugerir que Aurélia de Souza usa combinações de cores e objetos, tais como símbolos, para enviar mensagens escondidas (conjetura 1). Da mesma forma, a disposição dos personagens que pinta, a sua expressão e o local/objeto para onde dirigem o olhar pode ter determinados significados e não terem sido feitos de uma forma aleatória (conjeturas 2 e 4). Igualmente, este exercício parece revelar que o conteúdo das obras analisadas é essencialmente de natureza política, do qual se poderia conjeturar que a autora pudesse ser simpatizante republicana (conjeturas 3, 6, 7 e 8).

### *Palavras-chave*

Aurélia de Souza, pegada digital, simbologia, maçonaria, republicanismo.



## Introdução

Este artigo apresenta os resultados da utilização de metodologias de extração de informação usando leitura fria, leitura quente e leitura de linguagem corporal numa análise rápida de obras de arte. Estas metodologias são frequentemente utilizadas em ataques informáticos, como referido num trabalho anterior (Matos & Morais, 2018), além de serem ainda utilizadas para correlacionar padrões de comportamento de estudantes que tentam cometer fraude quando efetuam exames em computador (Matos, 2012a) (Matos, 2012b).

Pretende-se com este exercício verificar se os métodos mencionados permitem inferir algo da personalidade do artista, mesmo sem recorrer a documentação académica rigorosa.

Esta abordagem irá pecar pela potencial inexatidão das informações obtidas nas referências (as quais deverão ser prontamente identificadas e corrigidas por estudos mais eruditos e rigorosos), mas este artigo pretende demonstrar que mesmo nestas condições é possível extrair informações relevantes.

Esta análise deve, portanto, ser apenas encarada como uma primeira abordagem para identificar potenciais novas linhas de investigação a serem realizadas no futuro.

Como todas as interpretações apresentadas neste artigo estão sujeitas a subjetividade e imprecisões, ir-se-á reduzir o leque de interpretações que podem ser inferidas apenas ao conjunto que se voltou a encontrar em dados exteriores a várias obras de Aurélia de Souza, pintora portuguesa de finais do século XIX e princípios do século XX, e que são o objeto de estudo deste artigo. Por isso, e de forma a

verificar se existe consistência entre as interpretações realizadas, cruzar-se-á as informações obtidas a partir do que se pode extrair das próprias imagens com o que se pode encontrar em listas de efemérides e eventos significativos que decorreram não só em Portugal, como no resto do mundo, na época em que as obras foram produzidas (S.a., n.d.-a) (S.a., n.d.-c).

### Metodologia

A base da metodologia apresentada consiste em analisar uma imagem com múltiplas personagens, usando técnicas de leitura fria, leitura quente e leitura de linguagem corporal, e posteriormente verificar se há consistência entre as conjeturas efetuadas sobre essa obra e outras que se fizerem usando as mesmas técnicas em obras de cariz mais pessoal (autorretratos ou fotografias).

Para evitar utilizar fontes de foro académico, foram usadas para início de análise apenas duas fontes (Queirós, 2016) (S.a., n.d.-g), onde encontramos uma obra com três personagens (“Cena familiar”), três autorretratos (“Autorretrato de casaco vermelho”, “Santo António”, “Autorretrato arlequinesco”) e uma fotografia de Aurélia de Souza em que posava ao lado do “Autorretrato arlequinesco”. Esta seleção obedecia aos critérios que pretendíamos seguir: escolher obras que tivessem personagens a interagir, ou autorretratos, e fossem datáveis com alguma exatidão.

A necessidade de datação decorre da necessidade de cruzar as conjeturas geradas com as efemérides que tenham ocorrido numa altura próxima.

Usando exclusivamente informações obtidas através de motores de busca, mas sem nunca procurar ou validar os resultados obtidos em fontes académicas, efetuou-se a análise das obras e da fotografia da autora, seguindo o seguinte método:

- 1) As obras foram divididas em blocos mais pequenos de forma a ser possível analisar as diferentes áreas;

- 2) Procurou-se encontrar os *outliers*: buscar em cada bloco definido em (1) algo que pareça significativo ou invulgar, seja pela cor, forma, significado implícito ou explícito. De seguida enumeraram-se todos os pormenores encontrados, sendo depois compilada, para cada um, uma lista dos significados possíveis encontrados, usando motores de busca na Internet (Google e DuckDuckGo);
- 3) Utilizaram-se técnicas de leitura fria (S.a., n.d.-s), leitura quente (S.a., n.d.-o), e leitura de linguagem corporal (S.a, n.d.) nos personagens da obra, verificando possíveis interligações pessoais da autora, da sociedade e da época em que a obra foi realizada usando os mesmos motores de busca indicados em (2);
- 4) Estes dados foram depois cruzados de forma a verificar (in)consistências ou alguma relação aparente entre o que se encontrou em (2) e em (3);
- 5) Finalmente traçou-se uma possível história, tentando perceber se haveria um percurso entre as áreas definidas em (1) que fosse consistente com o que se encontrou em (4), e que incluísse todos os pormenores encontrados no passo (2);
- 6) Por fim, enumeraram-se conjeturas que pudessem ser inferidas a partir da história gerada em (5).

## Obras estudadas

### *Cena familiar*

Algo que salta à vista neste quadro (S.a., n.d.-h) é, ainda assim, muito subtil. Se dividirmos o quadro em quatro partes iguais, o quadrante de cima à esquerda representa uma parede quase completamente vazia. Aliás, o que nos parece relevante não vem só desse facto, mas de um pormenor nessa parede: no canto mais afastado do lado esquerdo vislumbra-se uma moldura dourada. A moldura, mas não o quadro. Há, ainda, uma parede vazia por decorar.



Figura 1—Aurélia de Souza. *Cena familiar*, 1911. Divisão em quadrantes esquematizada pelos autores.



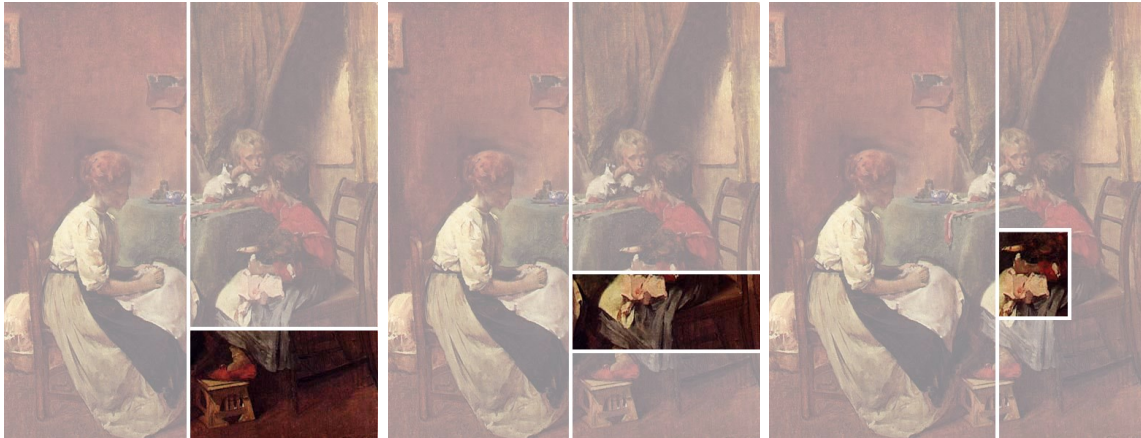


Figura 2 — *Cena familiar*: aplicação de filtro de cor verde sobre correspondências cromáticas em preto. Esquema produzido pelos

Olhando agora para o quadrante inferior do lado esquerdo, observa-se uma figura que aparenta estar a bordar no pano branco que tem por cima de um avental preto. Este avental é relevante, pois salvo outros pequenos detalhes, este é o único objeto de grandes dimensões preto, como se pode observar ao aplicar um filtro de cor na imagem do quadro.

De seguida, também em primeiro plano, mas no quadrante inferior da direita, encontra-se em grande destaque um sapato vermelho. A menina que o calça não mostra o outro pé, exibindo apenas um dos sapatos em cima de um pequeno banco. Este banco é mais detalhado do que o restante mobiliário, estando disposto como se fosse um palco para o sapato.

Subindo um pouco, vemos uma saia azul com um pano branco por cima, sobre o qual a menina segura o que parece ser uma boneca. Esta encontra-se como que sentada ao colo da menina.



Figuras 3, 4 e 5 — *Cena familiar*: destaque do sapato vermelho (à esquerda); destaque da saia azul (ao centro); destaque da boneca (à direita). Divisão em quadrantes esquematizada pelos autores..

Entrando agora no quadrante superior mais à direita, vemos a única personagem na qual se conseguem distinguir os detalhes da cara. Esta figura está a agarrar a manga vermelha da menina, que se encontra por cima de uma mesa com uma toalha verde. Esta disposição, a par da escolha das cores que a compõem, indica-nos outro detalhe: a forma como a personagem está atenta, interessada na rapariga à sua frente, mostrando-nos como toda a sua atenção está centrada nela.



Figura 6 — *Cena familiar*: pormenor de quadrante superior.



Figura 7 — *Cena familiar*: ângulo de visão para a moldura. Esquema produzido pelos autores.



Figura 8 — *Cena familiar*: ângulo de visão da mulher. Esquema produzido pelos autores.

Porém, podemos inferir que essa postura tem ainda uma outra consequência: o braço que segura a cabeça impede que a personagem se volte para trás. A moldura referida anteriormente está completamente fora do ângulo de visão da personagem.

Um outro pormenor curioso é que a personagem mais velha do quadro parece não olhar para o bordado que está a fazer, mas antes para o sapato vermelho da menina.

Dito isto, e sabendo (S.a., n.d.-h) que o quadro foi pintado em 1911, procuramos então eventos que tenham sido relevantes em Portugal por volta dessa altura. Existem dois que importa salientar (S.a., n.d.-w)(S.a., n.d.-p):

- 1) Regicídio de 1908
- 2) Implantação da República em 1910

Com estes dados torna-se possível fazer uma proposta de leitura da mensagem do quadro “Cena familiar”:

O sapato vermelho é a representação do regicídio, que é olhado pela geração mais velha com tristeza e luto (se repararmos, o avental preto assemelha-se mais a

um daqueles xailes usados pelas senhoras de luto, do que um avental). A monarquia, representada pela saia azul e pano branco da menina, onde está sentada uma boneca ou fantoche, é substituída pela República, representada pela camisa vermelha e pela toalha verde. A nova geração, iluminada, está de costas voltadas para as glórias do passado dourado que de tão longínquo já se lhe perdeu a memória (representadas pela moldura dourada), concentrando, no entanto, toda a atenção para a República (representada pela menina).

Com esta análise, formulemos então algumas conjeturas.

**Conjetura 1:** Aurélia de Souza usa combinações de cores e objetos como símbolos para enviar mensagens escondidas;

**Conjetura 2:** Nada é ao acaso: a disposição dos personagens, a sua expressão e a direção do olhar comportam uma intencionalidade;

**Conjetura 3:** A análise parece revelar que o conteúdo é essencialmente político e, atendendo à colocação em evidência do que se supõe ser a República”, e à colocação de uma boneca/fantoche na “monarquia”, podemos conjeturar que a autora era simpatizante republicana.

### *Autorretrato do casaco vermelho*

Este quadro (S.a., n.d.-f), datado de cerca de 1900, é considerado “*fabuloso*” (Queirós, 2016) pela sua intensidade.

A ser um autorretrato, exhibe uma expressão facial muito dura. Um olhar reprovador, que parece julgar quem o observa. Atendendo à pequena ruga na testa, parece estar mesmo de dentes cerrados, com uma raiva contida.

No entanto, a nossa atenção é levada para o pescoço, adornado e rico em detalhes, estando a medalha mesmo no centro do pescoço, como que atravessada na garganta.

Curiosamente, se virmos o quadro ao contrário, a decoração do pescoço parece-se com uma mitra como as que são usadas pelo clero (S.a., n.d.-t).



Figura 9 — Aurélia de Souza. *Autorretrato (com casaco vermelho)*, s.d. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Sorares dos Reis. Reprodução de obra, via Wikimedia Commons.org.

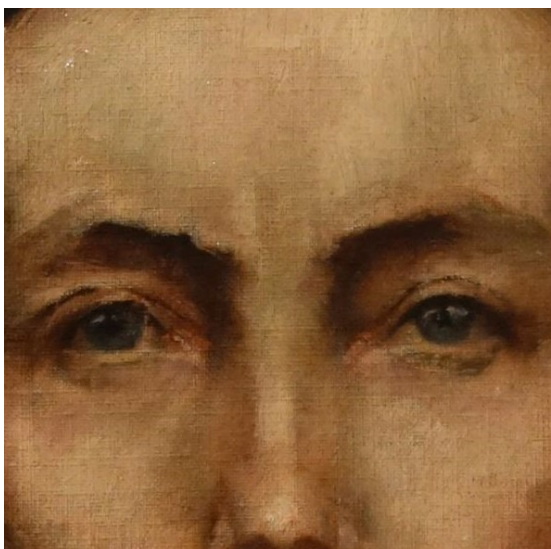


Figura 10 — *Autorretrato com casaco vermelho*: pormenor de expressão facial.

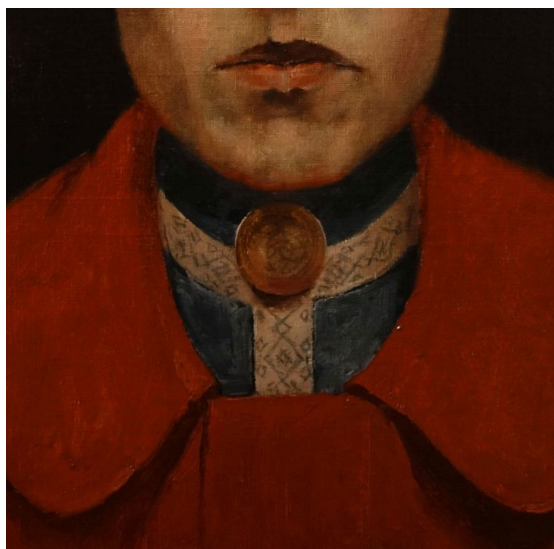


Figura 11 — *Autorretrato com casaco vermelho*: pormenor de medalha ao pescoço.



Figura 12 — *Autorretrato com casaco vermelho (invertido)*.



Figura 13 — Papa Bento XVI com mitra eclesiástica. Reprodução de imagem, via Wikimedia Commons. org.

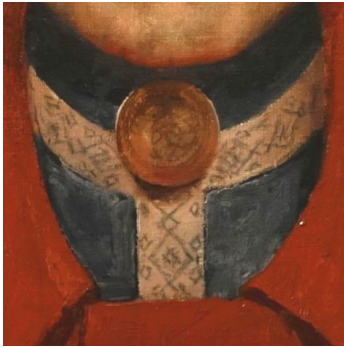


Figura 14 — *Autorretrato com casaco vermelho*: pormenor de medalha e padrão da gola.



Figura 15 — *Retrato de D. Frei José Sebastião Neto*, s.d.



Figura 16 — *Retrato de D. Frei José Sebastião Neto*: detalhe de manga. Reprodução de obra, via Wikimedia Commons.org.

Aliás, se examinarmos a indumentária do Cardeal de Lisboa na época em que o quadro foi pintado, D. Frei José Sebastião Neto (1841-1920) (S.a., n.d.-r), não podemos deixar de reparar nas semelhanças entre os losangos nas vestes do cardeal com os detalhes presentes na decoração do pescoço do autorretrato. Isto para não falar da semelhança entre o anel do Cardeal e a medalha ao pescoço do autorretrato.

De igual modo, e aludindo à saia da menina representada no quadro “Cena familiar”, seria consistente pensar que o azul e branco da gola representam Portugal.

Por sua vez, Aurélia de Souza ao vestir o casaco vermelho, que lhe emoldura o pescoço, sugere uma raiva contida, numa (possível) crítica à oposição ao clero português (naquilo que se poderá ler como o clero rodeado de vermelho).

Se se olhar agora para uma lista de efemérides de 1900 em Portugal (S.a., n.d.-a), há uma que parece destacar-se:

«Realiza-se em Lisboa o (II) Congresso Anticlerical (entre 29 e 31 de Julho), organizado pelos ‘Círios Civis’ (Socialistas) e que visava a oposição ao clericalismo».

Com estes dados torna-se possível fazer uma proposta de leitura da mensagem do quadro “Autorretrato de casaco vermelho”:

Aurélia de Souza mostra-nos neste quadro a raiva que sentiu pelo que ocorreu no II Congresso Anticlerical.



**Conjetura 4:** o autorretrato que é alvo deste estudo parece usar combinações de cores, objetos e a expressão da personagem simbolicamente, o que por sua vez parece corroborar as conjeturas 1 e 2.

**Conjetura 5:** assumindo um autorretrato como sendo algo muito pessoal, a representação de uma raiva tão sentida tem de ser algo que lhe realmente seja significativo, algo que mexeu realmente com o que acredita, o que é consistente com a conjetura 2;

**Conjetura 6:** a autora parece “vestir a camisola” socialista, ou pelo menos partilhar a posição anti-clericalista, o que parece corroborar a conjetura 3.

### *Santo António*

Um outro quadro, “Santo António”, é considerado há muito como um outro autorretrato de Aurélia de Souza. A relação encontrada é que a data de Santo António (S.a., n.d.-x), 13 de Junho, coincide com a data de nascimento da pintora, 13 de Junho de 1866 (S.a., n.d.-d). No entanto, parece ser um quadro muito lúgubre para celebrar um aniversário.

Toda a imagem é escura, com exceção da parte superior da personagem que figura em primeiro plano. É como se a luz que pudesse iluminar o quadro estivesse extinta ou a apagar-se.

O único pormenor que se distingue no fundo é uma cruz. No entanto, a cruz em questão não é a de Santo António (S.a., n.d.-l), esta tem três traves, tal como a Cruz Ortodoxa (S.a., n.d.-k). Porém, a trave de baixo faz com que a cruz mais pareça uma âncora de navio do que uma cruz propriamente dita.

Olhando para uma lista de formas e significados (S.a., n.d.-j), verificamos que a cruz apresentada no quadro parece ser um híbrido, entre duas cruzes sobrepostas:

- 1) uma cruz patriarcal;
- 2) uma cruz ancorada.



Figura 17— Aurélia de Souza. *Santo António*, c. 1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Reprodução de obra, via Wikimedia Commons.org.



Figura 18— *Santo António*: detalhe de fundo. Destaque dos autores.

A primeira, a cruz patriarcal, é usada por patriarcas, ou chefes (S.a., n.d.-j); enquanto a segunda, a cruz ancorada, segundo a tradição «(...) também foi símbolo de São Clemente, (...) que foi amarrado a uma âncora e lançado ao mar por ordem do imperador Trajano» (S.a., n.d.-j).

Uma possibilidade de interpretação desta combinação é que alguém que usa a cruz patriarcal teve o mesmo fim que São Clemente, ou seja, um patriarca (ou chefe) foi mandado matar por alguém da nobreza.

Olhando agora para o primeiro plano, encontramos um Santo António que aparenta estar a abençoar. Mas está a fazê-lo de uma forma estranha. A posição das mãos e a expressão facial não parece estar a ser a de alguém a dar a bênção: para já, o indicador e o dedo médio não estão juntos, estando mesmo o indicador a apontar diretamente para o centro da cruz referida anteriormente.

E a expressão facial da autora mostra muito mais rugas do que no autorretrato de apenas dois anos antes.

Nota-se um envelhecimento acentuado, com olhos encovados e com rugas profundas, como se a autora, em dois anos, tivesse motivos (que desconhecemos) para envelhecer precocemente.

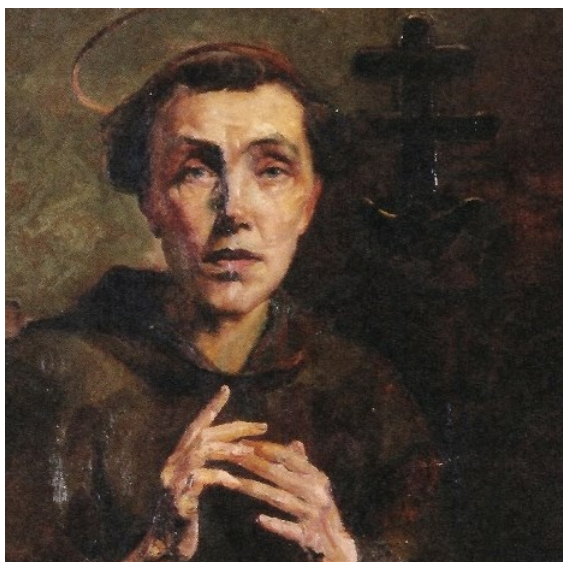


Figura 18— *Santo António*: pormenor da posição das mãos que apontam para o centro da cruz.



Figura 19— *Santo António*: pormenor da expressão facial, denotando marcas de envelhecimento.

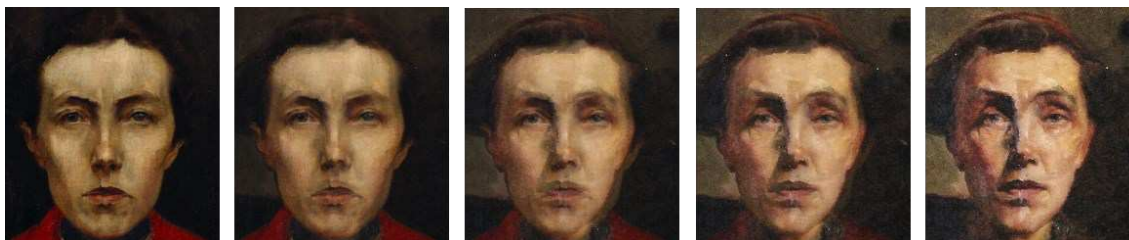


Figura 19— Transição entre os quadros *Autorretrato com casaco vermelho* e *Santo António*. Esquema produzido pelos autores.

Por fim, não nos podemos esquecer que Santo António é o padroeiro de Lisboa, reconhecido pelos seus contemporâneos como tendo um admirável dom de pregador (orador), e, postumamente, pela brilhante carreira militar (S.a., n.d.-x).

Ecuridão (ausência de luz ou estar perante uma luz que se extingue); um chefe morto pela nobreza; Lisboa; orador; militar.

Mais uma vez, pegando na data em que o quadro foi feito, 1902, se se olhar agora para lista de efemérides do mesmo período que aconteceram especificamente em Lisboa (S.a., n.d.-c), há uma que nos parece que se destaca:

«Suicida-se, em Lisboa, Mouzinho de Albuquerque, militar de carreira que se destacou pelas suas campanhas em África».

Sabemos também que Mouzinho foi «orador convidado em diversas sociedades de geografia, em palestras que receberam grande cobertura pela imprensa» (S.a., n.d.-q).

Transcrevendo uma notícia (S.a., 2010):

«As hipóteses aventadas para a morte de Mouzinho de Albuquerque, com dois tiros, num coupé alugado na estrada das Laranjeiras, em Lisboa, a 8 de Janeiro de 1902, não excluem dos motivos a proximidade da rainha. A tese oficial aponta para suicídio, embora “ninguém se suicide com dois tiros”, mas a imprensa da época referia roubo comum.

Paulo Jorge Fernandes acrescenta o “suposto assassinato político”, uma vez que “havia uma trama política em torno da figura de Mouzinho, coadjuvado por outros militares”. O enredo “contava com o apoio do próprio Rei D. Carlos e de políticos como João Franco” e “visava instaurar em Portugal um regime com forte ascendência militar”. Algo que tinha a oposição de alguns sectores monárquicos, e desta forma Mouzinho pagava por essa ousadia».

Com estes dados torna-se possível fazer uma proposta de leitura da mensagem do quadro “Santo António”: neste quadro, Aurélia de Souza acusa a monarquia de ter assassinado Mouzinho de Albuquerque.

**Conjetura 7:** este autorretrato parece ser a forma de a autora dizer o que pensa sobre o pressuposto suicídio de Mouzinho de Albuquerque, mantendo, no entanto, a boca fechada, o que é consistente com as conjeturas 1, 2 e 3;

**Conjetura 8:** a autora, ao juntar a cruz patriarcal e a cruz ancorada, parece querer dizer com isso que Mouzinho foi assassinado pela nobreza, o que parece ser consistente com as conjeturas 1, 2 e 4;

**Conjetura 9:** esta leitura, em que a autora está literalmente a apontar com um dedo acusando a monarquia e que está apresentada nas conjeturas 7 e 8, parece ser consistente com as conjeturas 3, 5 e 6.

### *Autorretrato arlequinesco*

Mas se assim é, então o que podemos dizer do autorretrato arlequinesco (Queirós, 2016)?

Este quadro é dominado pelo imenso laço preto. O que nos pode passar despercebido, e que é um pormenor tão ou mais importante, é a luz representada no quadro. Parece uma fotografia a preto-e-branco que sofre de um excesso de claridade. Essa luz incide de frente para a autora, como se pode ver pelo brilho na face e na testa dela.

Não obstante estar de frente para a luz, está de olhos abertos. Aliás, a expressão dela, é reconhecida por qualquer estudioso: é o momento de quem *viu a luz*.



Figura 20 — Aurélia de Souza. *Autorretrato arlequinesco*, s.d. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Souza. Reprodução da obra, via Público.pt.



Figura 21 — *Autorretrato arlequinesco*: detalhe do laço.



Figura 22— *Amor-perfeito negro*: detalhe. Reprodução de imagem, via [Browpicz.pw](http://Browpicz.pw).



No entanto, como não podia deixar de ser, este quadro tem também um pormenor muito peculiar: o corte de cabelo da autora parece ser masculino. Não ia isso contra a moda da altura, e conseqüentemente contra as convenções sociais do meio e da época em que vivia? (Arbuckle, 2015) (S.a., 2013)

Falta-nos analisar o laço preto. Uma possibilidade é que simbolizava as asas de uma borboleta (*livre como uma borboleta*). Uma outra é que representa uma flor. Mas, se assim for, não representaria uma flor qualquer, pois tem muitas parecenças com um amor-perfeito (S.a., n.d.-i), cuja representação a preto, sem o típico contraste entre as três cores da flor, reforça a analogia com a fotografia a preto e branco.)

Mas porque será esta flor em particular relevante? Sabe-se que a autora estudou em França (Queirós, 2016). O nome da flor em francês é “*Pensée*” (S.a., n.d.-y), termo que significa “pensamento”, o que fez com que esta flor se tornasse no símbolo do pensamento livre (S.a., n.d.-u).

Além disso, «[n]a Maçonaria, o símbolo conhecido como o «laço da união» aponta para os deveres na vida» (S.a., n.d.-z).

Aurélia de Souza, se assumirmos que ela conhecia a simbologia maçónica, parece querer dizer-nos que o dever da sua vida é a luz, ou o que ela parece representar, a iluminação pela razão.

Ver a luz; ser contra as convenções sociais; pensamento; pensamento livre.

**Conjetura 10:** uma possível interpretação deste quadro seria então que este representa o momento em que Aurélia de Souza se tornou uma pensadora livre, o momento de *iluminação pelo pensamento*, o que é consistente com o que se pode inferir das conjeturas 3, 6 e 9.

Mas porque seria esse momento tão importante para ela, ao ponto de fazer um autorretrato que o registasse?

**Conjetura 11:** atendendo ao conteúdo e forma das obras estudadas, em que

se vislumbram mensagens e símbolos secretos, conforme foi apresentado nas conjeturas 1 e 2, e alinhado com as conjeturas 5 e 10, uma hipótese seria que o momento em particular que este quadro representa é a entrada de Aurélia de Souza na Maçonaria.

Esta conjetura parece ser corroborada pelo que se pode observar numa fotografia da autora ao lado deste quadro.

Existem três pormenores extremamente significativos que se podem extrair desta fotografia. Dois deles, presentes na própria fotografia, são o gesto efetuado por Aurélia (que está a fazer uma figa) e a flor que tem ao peito (uma camélia).

As conotações eróticas que se podem tirar do gesto (S.a., n.d.-n) e da flor aparentam ser contraditórias com a expressão facial de Aurélia de Souza, o que nos permite, logo à partida, descartá-las com muita segurança.

A figa, em Portugal, tem o significado de desejar boa sorte (S.a., n.d.-n). E «[a] camélia era o símbolo do movimento abolicionista na segunda metade do século XIX. A princesa Isabel, bem como outras damas da sociedade, trazia a flor em seus vestidos como sinal da sua posição» (Museu Imperial, n.d.).

**Conjetura 12:** Aurélia de Souza aparenta querer dizer que é simpatizante do movimento abolicionista ou quer fazer referência a um local relacionado com escravatura;

Temos, assim, um quadro que pensamos que significa iluminação (pelo pensamento); uma flor que identifica a autora como simpatizante do movimento abolicionista ou que se refere a um local relacionado com escravatura; e um gesto a desejar boa sorte.

A pergunta que se coloca, e que constitui o terceiro pormenor que pensamos ser significativo, é a seguinte: a quem estaria a autora a desejar boa sorte? A quem seria a fotografia dirigida?

Mais uma vez usando a Navalha de Occam (S.a., n.d.-b), o mais simples seria



Figura 23 — Retrato de Aurélia de Souza junto ao *Autorretrato arlequinesco*, s.d. Prova fotográfica analógica da autoria de Aurélio da Paz dos Reis. Reprodução de imagem, via Público.pt.

assumir que a fotografia era dirigida a quem a tirou, e esse sabemos quem foi: Aurélio da Paz dos Reis (Queirós, 2016)(S.a., n.d.-e).

**Conjetura 13:** a fotografia era dirigida a Aurélio da Paz dos Reis como um amuleto.

Esta é uma hipótese interessante. Além de ser vizinho de Aurélia de Souza, partilhava com ela vários interesses: fotografia e floricultura (Andrade, 2006) (o que podemos inferir pela quantidade de quadros de flores pintados por Aurélia). Mas ainda mais relevante é o fato de ele ter sido um «político republicano e combatente pela cidadania: participou na revolta do 31 de Janeiro de 1891» (Andrade, 2006).

Além disso, Aurélio da Paz dos Reis realizou um grande empreendimento: «em Janeiro de 1897, aventurou-se mesmo numa viagem ao Brasil» (Andrade, 2006).

Sabemos, portanto, que Aurélio da Paz dos Reis era republicano assumido. Além disso, há também registos de que era membro da Maçonaria (Almanaque Republicano, n.d.).

**Conjetura 14:** a fotografia foi dada oferecida a alguém que ia em viagem, possivelmente a um lugar relacionado com a escravatura, e isso está em concordância com a hipótese 12;

**Conjetura 15:** a fotografia é um desejo de boa sorte a alguém que vai levar o conhecimento *iluminador* consigo;

**Conjetura 16:** decorrentes das conjeturas 12, 13, 14 e 15, podemos inferir que a fotografia foi um desejo de boa sorte a Aurélio da Paz dos Reis para a sua viagem ao Brasil;

**Conjetura 17:** decorrente da conjetura 16, podemos ainda inferir que esta fotografia foi tirada um pouco antes de janeiro de 1897;

**Conjetura 18:** decorrente das conjeturas 11 e 16, e também atendendo à simbologia utilizada na comunicação entre Aurélia e Aurélio, podemos também conjeturar com um grande grau de certeza que ambos eram irmãos maçónicos.

## Relações entre as conjeturas

Ao criar um grafo dirigido que represente as relações entre as conjeturas encontradas, temos as condições para procurar um caminho simples de comprimento máximo (S.a., n.d.-v) para cada nó do grafo. Verificamos assim que a conjetura 1 tem o caminho mais longo (igual a seis saltos: 1-4-8-9-10-11-18), as conjeturas 2 e 4 vêm a seguir (com um caminho mais longo igual a cinco), e as conjeturas 3, 6, 7 e 8 com um caminho mais longo igual a quatro.

Vamos considerar (arbitrariamente) que caminhos mais longos inferiores a quatro necessitam de mais dados independentes que corroborem a conjetura em causa.

Isto permite-nos então sugerir com alguma segurança que Aurélia de Souza usa combinações de cores e objetos como símbolos para enviar mensagens escondidas (conjetura 1); que a disposição dos personagens que pinta, a sua expressão e a direção do olhar comportam um significado (logo, não são aleatoriamente concebidos) (conjeturas 2 e 4); e que este exercício parece revelar que o conteúdo das obras analisadas é essencialmente político, donde podemos mesmo conjeturar que a autora era simpatizante republicana (conjeturas 3, 6, 7 e 8).

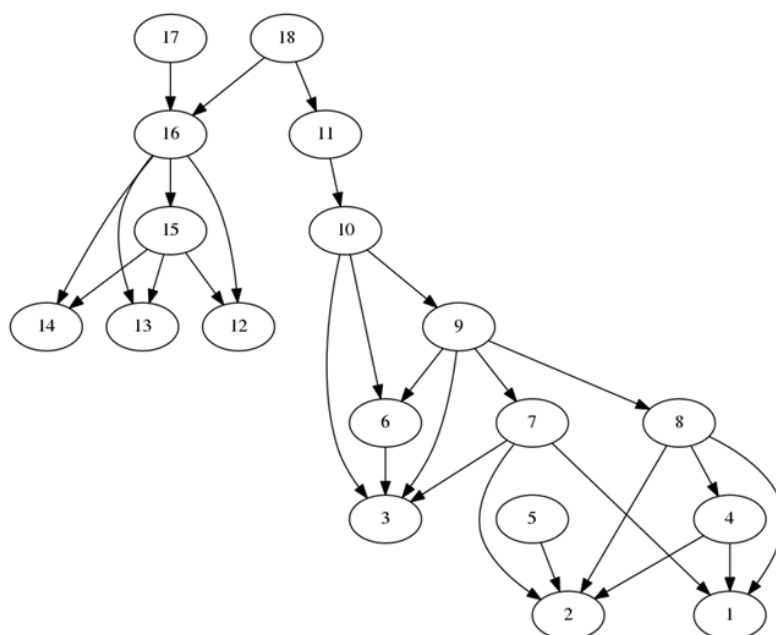


Gráfico 1 — Grafo dirigido das relações entre as conjeturas encontradas. Esquema produzido pelos autores.

## Conclusões

Aurélia de Souza foi menosprezada no seu tempo, e mesmo hoje ainda não se tem consciência do verdadeiro génio que era esta mulher. Apesar de haver necessidade de corroborar todas as fontes utilizadas neste artigo, parece-nos muito dúbio que não se consiga chegar às mesmas conclusões a que se chegou usando a metodologia apresentada neste estudo: Aurélia de Souza era uma mulher extremamente inteligente, que escondia a sua inteligência à vista de todos, que vivia e sentia a política com o ardor de uma verdadeira revolucionária republicana e que exhibe indícios de estar ligada à Maçonaria.

Apesar da eficácia da metodologia só poder ser atestada após a validação (ou não) das conjecturas apresentadas neste artigo pela comunidade académica, a metodologia utilizada parece realmente conseguir extrair informações potencialmente relevantes para criar linhas de investigação posteriores, como se queria propor.

Tendo demonstrado num trabalho anterior (Matos & Morais, 2018) que não é muito complicado fazer o reconhecimento facial através de fotografias e a partir daí extrair conhecimento relevante, este exercício demonstra agora o tipo de dados que é possível inferir a partir de alvos insuspeitos, usando apenas uma imagem (de rosto), e a data e/ou o contexto social da época em que foi tirada, que era o objetivo principal deste artigo.

Como nota final e na humilde opinião dos autores deste artigo, Aurélia de Souza merecia definitivamente um lugar bem maior na história (da arte) portuguesa.



## Agradecimentos

Os nossos mais calorosos agradecimentos à *Second Language—Escola de Línguas* ([www.secondlanguage.pt](http://www.secondlanguage.pt)) pelo empréstimo de uma sala com um quadro interativo, que nos permitiu analisar de uma forma mais eficaz as obras presentes neste artigo.

## Referências

- Almanaque Republicano. (n.d.). O MAÇON AURÉLIO PAZ DOS REIS (1862-1931). Retrieved October 9, 2018, from <http://arepublicano.blogspot.com/2009/10/o-macon-aurelio-paz-dos-reis-1862-1931.html>
- Andrade, S. C. (2006). Aurélio da Paz dos Reis: O pioneiro do cinema que optou pela fotografia. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.publico.pt/2006/09/19/jornal/aurelio-da-paz-dos-reis-o-pioneiro-do-cinema--que-optou-pela-fotografia-98368>
- Arbuckle, A. Q. (2015). The Victorian women who never cut their hair. Retrieved October 9, 2018, from <https://mashable.com/2015/08/25/victorian-long-hair/?europa=true>
- Matos, R. (2012a). MOODLEWATCHER: DETECTION AND PREVENTION OF FRAUD WHEN USING MOODLE QUIZZES. In L. Gómez Chova, A. López Martínez, I. Candel Torres, & E. and D. International Association for Technology (Eds.), *Publications INTED 2012, International Technology, Education and Development Conference, 6th edition, Valencia (Spain), 5th-7th of March, 2012*. [s.n.]. Retrieved from [https://www.academia.edu/12068691/MOODLEWATCHER\\_DETECTION\\_AND\\_PREVENTION\\_OF\\_FRAUD\\_WHEN\\_USING\\_MOODLE QUIZZES](https://www.academia.edu/12068691/MOODLEWATCHER_DETECTION_AND_PREVENTION_OF_FRAUD_WHEN_USING_MOODLE QUIZZES)
- Matos, R. (2012b). MOODLEWATCHER: ONE YEAR EXPERIENCE OF DETECTING AND PREVENTING FRAUD WHEN USING MOODLE QUIZZES. In *Proceedings of EDULEARN12 Conference*. Retrieved from [https://www.academia.edu/12256231/MOODLEWATCHER\\_ONE\\_YEAR\\_EXPERIENCE\\_OF\\_DETECTING\\_AND\\_PREVENTING\\_FRAUD\\_WHEN\\_USING\\_MOODLE QUIZZES](https://www.academia.edu/12256231/MOODLEWATCHER_ONE_YEAR_EXPERIENCE_OF_DETECTING_AND_PREVENTING_FRAUD_WHEN_USING_MOODLE QUIZZES)
- Matos, R., & Morais, T. (2018). Information Gathering through Image Leaking. In C. Cordeiro & H. Barbosa (Eds.), *Digital Privacy and Security Conference* (p. 45). Universidade Lusófona do Porto.
- Museu Imperial. (n.d.). A simbologia da camélia na História e na Arte. Retrieved October 9, 2018, from <http://www.museuimperial.gov.br/eventos/exposicoes/exposicoes-virtuais/4283-a-simbologia-da-camelia-na-historia-e-na-arte.html>

- Queirós, L. M. (2016). Aurélia de Sousa: a consagração de uma pintora, a descoberta de uma fotógrafa | Artes | PÚBLICO. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.publico.pt/2016/06/13/culturaipsilon/noticia/aurelia-de-sousa-a-consagracao-tardia-de-uma-grande-pintora-portuguesa-1734953>
- S.a. (n.d.-a). 1900 - Efemérides / Acontecimentos Históricos em Portugal. Retrieved October 9, 2018, from <http://know.net/historia/cronologia/1900-efemerides-acontecimentos-historicos/>
- S.a. (n.d.-b). A Navalha de Occam. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Navalha\\_de\\_Occam](https://pt.wikipedia.org/wiki/Navalha_de_Occam)
- S.a. (n.d.-c). Anuário de 1902. Retrieved October 9, 2018, from <http://maltez.info/respublica/portugalpolitico/acontecimentos/1902.htm>
- S.a. (n.d.-d). Aurélia de Sousa. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aurélia\\_de\\_Sousa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aurélia_de_Sousa)
- S.a. (n.d.-e). Aurélio Paz dos Reis. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aurélio\\_Paz\\_dos\\_Reis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aurélio_Paz_dos_Reis)
- S.a. (n.d.-f). Autorretrato (Aurélia de Sousa). Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Autorretrato\\_\(Aurélia\\_de\\_Sousa\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_(Aurélia_de_Sousa))
- S.a. (n.d.-g). Category: Aurélia de Sousa. Retrieved October 9, 2018, from [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aurélia\\_de\\_Sousa](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aurélia_de_Sousa)
- S.a. (n.d.-h). Cena familiar. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cena\\_familiar](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cena_familiar)
- S.a. (n.d.-i). Conheça 11 espécies de flores negras bonitas e misteriosas. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.megacurioso.com.br/plantas-e-frutas/74151-conheca-11-especies-de-flores-negras-bonitas-e-misteriosas.htm>
- S.a. (n.d.-j). Cruz: Suas Formas e Seus Significados. Retrieved October 9, 2018, from [https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/miscellaneous/cruz\\_suas\\_formas\\_e\\_seus\\_significados.html](https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/miscellaneous/cruz_suas_formas_e_seus_significados.html)
- S.a. (n.d.-k). Cruz ortodoxa russa. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz\\_ortodoxa\\_russa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_ortodoxa_russa)
- S.a. (n.d.-l). Cruz tau. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz\\_tau](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_tau)
- S.a. (n.d.-m). Engenharia social (segurança). Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Engenharia\\_social\\_\(segurança\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Engenharia_social_(segurança))
- S.a. (n.d.-n). Figa. Retrieved October 9, 2018, from <https://pt.wikipedia.org/wiki/Figa>
- S.a. (n.d.-o). Hot Reading. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Hot\\_reading](https://en.wikipedia.org/wiki/Hot_reading)



- S.a. (n.d.-p). Implantação da República Portuguesa. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Implantação\\_da\\_República\\_Portuguesa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Implantação_da_República_Portuguesa)
- S.a. (n.d.-q). Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim\\_Augusto\\_Mouzinho\\_de\\_Albuquerque](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Augusto_Mouzinho_de_Albuquerque)
- S.a. (n.d.-r). José Sebastião de Almeida Neto. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/José\\_Sebastião\\_de\\_Almeida\\_Neto](https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Sebastião_de_Almeida_Neto)
- S.a. (n.d.-s). Leitura a frio. Retrieved September 10, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Leitura\\_a\\_frio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Leitura_a_frio)
- S.a. (n.d.-t). Mitra. Retrieved October 9, 2018, from <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mitra>
- S.a. (n.d.-u). Pensamento livre. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pensamento\\_livre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pensamento_livre)
- S.a. (n.d.-v). Problema do caminho mais longo. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Problema\\_do\\_caminho\\_mais\\_longo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Problema_do_caminho_mais_longo)
- S.a. (n.d.-w). Regicídio de 1908. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Regicídio\\_de\\_1908](https://pt.wikipedia.org/wiki/Regicídio_de_1908)
- S.a. (n.d.-x). Santo António de Lisboa. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo\\_António\\_de\\_Lisboa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_António_de_Lisboa)
- S.a. (n.d.-y). Significado de Flor Amor-Perfeito - O que é, Conceito e Definição. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.significados.com.br/flor-amor-perfeito/>
- S.a. (n.d.-z). Significado de Laço. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/laco/>
- S.a. (2010). Biografia de Mouzinho de Albuquerque questiona apropriação de feitos por regimes políticos. Retrieved October 9, 2018, from [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/biografia-de-mouzinho-de-albuquerque-questiona-apropriacao-de-feitos-por-regimes-politicos\\_n347656](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/biografia-de-mouzinho-de-albuquerque-questiona-apropriacao-de-feitos-por-regimes-politicos_n347656)
- S.a. (2013). Museu Casa de Benjamin Constant: O charme do século XIX: penteando os cabelos. Retrieved October 9, 2018, from <http://museubenjaminconstant.blogspot.com/2013/04/penteando-os-cabelos-o-charme-do-seculo.html>
- S.a. (n.d.). Linguagem Corporal. Retrieved October 9, 2018, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem\\_corporal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem_corporal)
- Second Language. (2018). Second Language. Retrieved October 9, 2018, from <https://www.secondlanguage.pt/>