



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2017)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Contra-Retratos. A subversão do grão fotográfico

Maria da Luz Correia

Como Citar | How to cite:

Correia, M. da L. (2017). *Contra-Retratos. A subversão do grão fotográfico*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (47), 137-156. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1477>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

CONTRA-RETRATOS

A subversão do grão fotográfico¹

Maria da Luz Correia

Universidade do Minho

mariadaluzcorreia@gmail.com

Resumo

O presente artigo propõe-se elencar os motivos mais recorrentes da prática lúdica retratística das últimas décadas do séc. XIX e das primeiras do séc. XX e pensá-los à luz do conceito de jogo (Caillois, 1958), e da noção de montagem (Benjamin, 2012b, 1991, 1989). Outrora difundidos nos postais ilustrados, na imprensa, nos manuais de fotografia amadora e nos álbuns familiares, e hoje expostos no museu e recuperados no ciberespaço, os retratos lúdicos da viragem do século, aqui agrupados sob a designação de *fotografia recreativa*, eram praticados por fotógrafos amadores em contexto doméstico, mas também por fotógrafos comerciais em estúdio, feiras populares e parques de diversão (Chéroux, 1998, 2005). Permitindo restabelecer a dupla pertença da fotografia ao mundo mágico do espetáculo e ao mundo técnico da ciência (Gunning, 1995), os *contra-retratos* exibem um particular encontro do humano com a técnica, avariando o meio fotográfico, na medida em que fazem do seu dispositivo reprodutivo um dispositivo recreativo, e convertem a fixação do tempo passado num animado passatempo, que esconjura qualquer *jogo triste*.

Palavras-chave: fotografia recreativa; jogo; montagem; retrato; técnica

Abstract

The following essay aims to list the most common themes for the practice of trick portrait photography in the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century. It aims also to reason them in the light of the concept of play (Caillois, 1958), and the notion of montage (Benjamin, 2012, 1991, 1989). Once diffused in illustrated postcards, in the press, in the amateur photography manuals and in the family albums, nowadays displayed in the museum and recuperated in the cyberspace, the playful portraits from the turn of the century, here grouped under the designation of *recreational photography*, were produced by amateur photographers in a domestic context, but also by commercial photographers in studio, in popular fairs and amusement parks (Chéroux, 1998, 2005). Allowing the reestablishment of the double belonging of photography to the magical world of the spectacle and the technological world of science, these *counter-portraits* exhibit a peculiar encounter of the human with the technique, breaking down the photographic automatism, as they turn its reproduction device into a recreational one, and they convert the fixation of time into an animated pastime, which exorcise any *mourning play*.

Keywords: trick photography; play; montage; portrait; technique

¹ Este artigo insere-se na nossa investigação de pós-doutoramento, subordinada ao tema *Metodologias visuais: para uma história da fotografia recreativa*, em curso no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, desde 2014.

As recreações fotográficas: motivos, técnicas e temas

Empregamos o termo de *fotografia recreativa* num sentido lato, de forma a designar os jogos fotográficos que, nas últimas décadas do séc. XIX e nas primeiras do séc. XX, se serviam do retoque químico, da manipulação ótica e da encenação, fossem estes praticados por fotógrafos amadores em contexto doméstico, fossem promovidos por fotógrafos comerciais em estúdio, fossem estes levados a cabo por fotógrafos ambulantes ou ainda produzidos por cabines automáticas de fotografia em festas populares, parques de diversão e exposições universais. O termo tem origem nos manuais franceses de vulgarização, como *Les récréations photographiques* de Albert Bergeret e F. Drouin (1893), *La Photographie Recréative et Fantaisiste* de C. Chaplot (1904), que ainda no séc. XIX ensinavam aos fotógrafos amadores como realizar truques de pose e de retoque. No contexto anglo-saxónico, a terminologia equivalente utilizada mais amiúde é *trick photography*, embora outros autores prefiram designações mais abrangentes que apontam apenas para a ideia de diversão fotográfica: referimo-nos a manuais como *Magic: stage illusions and scientific diversions, including trick photography* de Albert A. Hopkins (1897), *Photographic Amusements* de Walter E. Woodbury e Frank R. Fraprie (1896), *Trick Photography* de Walter Eagleson (1902)², entre outros (fig.1). Argumentaremos que os retratos manipulados e encenados que agrupamos dentro desta abrangente categoria, têm dois elementos em comum - o exercício do jogo e o princípio da montagem. Esta duplicidade seria traduzida pelo próprio termo de recreação: recrear corresponde a jogar, distrair-se, divertir-se livremente, mas tem também uma afinidade com a ideia de recriar, criar de novo, reusar, refazer, remontar (Correia, 2011, 2015).

Difundidos em livros de vulgarização científica, em jornais especializados mas também na imprensa generalista, nos postais ilustrados e nos álbuns familiares da época, estes retratos insensatos da viragem do século, realizados quer no espaço doméstico e com cunho amador (Chéroux, 1998), quer no espaço público e com cunho comercial (Chéroux, 2005), não só correspondem a uma categoria difícil de delimitar como têm uma história custosa de recuperar, que, por vários motivos, ainda não recebeu a devida atenção. Todavia, eles são hoje objetos fotográficos apropriados pelas instituições museológicas e pelos seus curadores como expressões populares e imagens vernaculares que inspiraram as vanguardas da época, nomeadamente a fotografia surrealista e dadaísta, ou até o movimento existencialista. A este propósito, é exemplar o trabalho de Clément Chéroux, curador de fotografia no Centre Pompidou, em Paris, que não só retomou o uso do termo e realizou uma abordagem histórica neste sentido (Chéroux, 1998,

² Acrescente-se que o termo genérico de *novelty photography* é também recorrente.

2005, 2007, 2009a, 2009b), como foi o curador de exposições como *La photographie timbrée: l'inventivité visuelle de la carte postale* (2007), *La subversion des images* (2009), *Shoot! Existential Photography* (2010, 2012). A par desta releitura, no quadro das instituições de arte contemporânea, as fotografias recreativas da viragem do século multiplicam-se ainda nos nossos ecrãs como um jorro caótico de aberrações fotográficas de outrora, uma *mise en abyme* de piadas visuais com a nostalgia do preto e branco, reproduzidas aos milhares em plataformas de partilha visual como o Flickr, o Pinterest, o Tumblr e comentadas, com mais ou menos rigor em blogs, artigos e *e-books* de colecionadores (Linderman, 2013). São imagens encontradas nestes dois contextos – o museu e o ciberespaço – que constituem o corpus da nossa análise exploratória, que pretende, num primeiro momento, fazer um breve repertório daqueles que eram os motivos, temas, truques e atrações mais recorrentes e repetitivos, na produção retratística lúdica das últimas décadas do séc.XIX e das primeiras décadas do séc. XX.

Um dos mais populares temas era o *retrato desproporcional ou híbrido*, que se servia dos mais diversos meios para dar forma a figuras grotescas como aquela que Dawn Ades utiliza para ilustrar a pré-história da fotomontagem (1986, p.8): o postal fotográfico de um homem com uma grande cabeça de adulto e um pequeno corpo de criança, datado de 1901, é uma das primeiras imagens que Ades utiliza na sua obra *Photomontage*. Reduzindo, ampliando e dividindo o corpo humano, dava-se lugar às mais simples *fotocaricaturas* mas também a um fabuloso bestiário, que incluía anões, gigantes, figuras andróginas, antropomorfas, criaturas aberrantes... Por um lado, o jogo de fraturas e emendas fotográficas, normalmente executado através da tiragem combinada e do retoque, permite desfazer e refazer a figura humana, engendrando seres risíveis: um homem com o corpo de uma criança, um homem com corpo de mulher, um cão com corpo humano (Bergeret & Drouin, 1893, p. 206; Chaplot, 1903, pp. 122-125; Woodbury & Fraprie, 1922, p. 57, Chéroux, 2007, pp.66-67). Por outro, o jogo com as escalas e as proporções, fosse este realizado no momento da captação através do uso de objetivas grande-angulares, fosse este realizado na câmara escura, fazia do dispositivo fotográfico uma poção mágica que tornava os retratados ora demasiado grandes ora demasiado pequenos, quais Alice no País das Maravilhas ou Gulliver nos reinos de Liliput e Brobdingnag: um homem pescando um peixe maior do que ele próprio (Bergeret & Drouin, 1893, p. 12; Chaplot, 1903: 99; Woodbury & Fraprie, 1922, p.87), um homem minúsculo no interior de uma garrafa (Woodbury & Fraprie, 1922, p.54;), as mãos de um homem maiores que as pequenas mulheres que segura nos seus dedos (Chéroux, 2007, p. 36) .

Assentes num semelhante princípio de fratura, eram os *retratos sem cabeça*. Ainda antes de Méliès fascinar a plateia do Théâtre Robert-Houdin com o conhecido número *Le Décapité*

Récalitrant, já os fotógrafos amadores e profissionais se entretinham a divulgar atrativos retratos de homens decapitados que exibiam a sua própria cabeça (fig.2): exemplares do truque datados de meados do séc. XIX são apresentados por Robert Capistrán como antecedentes populares da prática vanguardista da fotomontagem (2008, pp.37, 38). As fotografias de homens e mulheres sem cabeça, segurando por vezes um punhal ou servindo num prato a cabeça que tinham acabado de cortar, eram o resultado de exposições múltiplas, com um fundo escuro, ou de tiragens combinadas, normalmente associadas ao retoque (Bergeret & Drouin, 1893, p.183). O *mode d'emploi* deste recorrente truque é vulgarizado junto dos fotógrafos amadores na viragem do século, pelos manuais e pela imprensa especializada. Woodbury & Fraprie (1922, pp. 48-53), nomeadamente, dedicam várias páginas às diversas formas de exibir uma decapitação fotográfica. As figuras humanas acéfalas, sós ou acompanhadas, povoam tão abundante como estranhamente os álbuns e os postais ilustrados da época (Chéroux, 2007, p.69).

Um outro motivo igualmente popular é o *retrato deformado*, frequentemente executado por amadores, nomeadamente através da captação do reflexo do retratado em espelhos convexos, côncavos e esféricos, ou em objetos quotidianos como uma colher ou uma bola de vidro (Bergeret & Drouin, 1893, p.199-202; Chaplot, 1904, p.82; Woodbury & Fraprie, 1922, p.12;). Nos labirintos de espelhos deformadores, presentes nas feiras populares e parques de diversão, sob o mesmo princípio, tornou-se também usual premiar o visitante com um postal fotográfico das suas risíveis poses (Chéroux, 2007, p.70). Mas a deformação não era unicamente um efeito de espelhos, podendo ser executada através de tratamentos químicos no negativo, lentes especiais na captação ou de dispositivos fotográficos como a câmara transformista apresentada ao público em 1889 por Louis Ducos du Hauron (Bergeret & Drouin, 1893, p.90; Chaplot, 1904, p.83; Woodbury & Fraprie, 1922, p.59).

Fazendo jus ao poder petrificador da objetiva fotográfica, a *foto-escultura*, também designada por «photo-buste», na sua versão francesa, e por «statuette portraits» na sua versão inglesa, também foi popularizada na viragem do século (Bergeret & Drouin, 1893, p.212; Woodbury & Fraprie, 1922, pp.17; Chéroux, 2007, p. 31). Arranjando parentescos entre a fotografia e a figura mitológica de Medusa³, estes retratos, realizados por amadores, mas também em estúdio, eram montados quer através da encenação num verdadeiro pedestal ao qual o retratado justapunha a cabeça, quer através da tiragem combinada, exigindo das duas formas a

³ Sobre a afinidade da fotografia com a figura mitológica de Medusa, cujo olhar transformaria em pedra o olhado, veja-se a abordagem de Philippe Dubois (2012, pp. 139-158), especificamente no subcapítulo *Mitologias com Espelhos: Narciso, Medusa*.

maquilhagem e o disfarce do modelo, assim como muito frequentemente o retoque da prova final (fig.3).

O *retrato duplo ou múltiplo*, que faria mais apelo à figura mitológica de Narciso⁴, era executado normalmente através da dupla ou múltipla exposição contra um fundo escuro, mas também através de artifícios na câmara fotográfica, tendo sido um truque repetido quer em casa, quer nos estúdios e barracas de feiras populares (Bergeret & Drouin, 1893: p.180; Chaplot, pp.89-97; Woodbury & Fraprie, 1922, pp. 106, 112). Um homem figurava ao lado de si próprio (fig.4), um grupo animado em diferentes poses era igualmente duplicado nos seus divertidos sócias, um mesmo homem em diferentes poses e expressões é repetido à exaustão numa mesma prova fotográfica. Com esta mesma lógica de repetição, popularizaram-se os retratos bicéfalos, contemporâneos seguidores de Janus, como aquele que ilustra o manual *Trick Photography* de Walter F. Eagleson (1902).

Dentro desta categoria, mas recorrendo a um processo técnico singular, destaca-se a multifotografia (*multiphoto* ou *multiphotographie*, em francês, *multigraph photography* ou ainda *fivefold portrait* em inglês), executada nos estúdios e locais de diversão, e também no contexto doméstico, a partir de 1890. Grosso modo, esta era executada com dois espelhos colocados num ângulo de aproximadamente 75°, diante dos quais o retratado posava, normalmente sentado, enquanto o fotógrafo se escondia atrás do mesmo. O resultado era a imagem de um homem ou de uma mulher, multiplicada por cinco vezes, como se o retratado se pusesse à volta de si mesmo (fig. 5). A multifotografia é mencionada e o seu procedimento explicado em quase todos os manuais e revistas especializadas da época (Chaplot, 1904, p. 26; Woodbury & Fraprie, 1922, p. 8; Reichstein, 2007, p. 14). Tornou-se nomeadamente célebre o exemplar *multiretrato* de Marcel Duchamp, figurando com um cachimbo, produzida em 1917, hoje parte da coleção do Centre Pompidou, conforme explicita Heinz-Werner Lawo no seu blogue *Uneinsamkeiten Unsolitudes*, exclusivamente dedicado a este género fotográfico⁵.

Finalmente, ainda no âmbito das sombras, dos reflexos, e das silhuetas, destaca-se igualmente o *retrato de fantasmas*, que colide com essa vasta categoria histórica que é a fotografia

⁴ Sobre a afinidade da fotografia com a figura mitológica de Narciso, veja-se ainda o mesmo subcapítulo da obra *O ato fotográfico* de Phillipe Dubois.

⁵ O blogue do colecionador Heinz-Werner Lawo, *Uneinsamkeiten Unsolitudes* (URL: <http://uneinsamkeiten.blogspot.pt/>), exclusivamente dedicado à multifotografias, contém exemplos de retratos múltiplos de todos os cantos do mundo, com as respetivas legendas detalhadas. Agradecemos ao autor este trabalho, quer pelo seu rigor quer pela sua generosidade, é admirável.

espírita⁶: nos manuais de fotografia recreativa, o truque de fazer aparecer silhuetas espectrais na prova fotográfica é apresentado desde a viragem do século sob o ponto de vista da sátira desmistificadora mais do que sob o ponto de vista da crença (Bergeret & Drouin, 1893, p. 190; Chaplot, 1903, p.127; Woodbury & Fraprie, 1922, p.21) Conforme Méliès satiriza no seu filme *The spiritualist photographer* (1903), a dupla exposição é um dos princípios operativos mais recorrentemente recomendados para conseguir uma fotografia de um homem ao lado de um espectro. Se esta manobra visava classicamente gerar o espanto e pregar uma partida de susto a quem quer que olhasse a fotografia, por vezes também apenas visava compor uma intriga amorosa: os postais da época apresentavam recorrentemente um homem absorto na miragem da sua amada, ou vice-versa (Chéroux, 2007, p. 21).

Ainda na viragem do século, fazem entrada de modo mais tosco nos ateliers dos amadores, e de modo mais sistemático, nos estúdios fotográficos⁷, nas feiras populares e parques de diversão, os conhecidos retratos *head in the hole* ou *comic foreground* na sua versão inglesa, ou ainda *passé-têtes* na sua versão francesa (Linderman, 2013; Chéroux, 2005). Tipicamente, são painéis de cartão pintados com um ou vários orifícios redondos, representando situações mais ou menos invulgares – desde um cenário de praia, a uma situação de western –, nos quais os fotografados, sozinhos ou em grupo, encaixavam o seu rosto, fingindo-se provocadoras veraneantes ou corajosos cowboys. Estes cenários, por vezes, não continham qualquer orifício e eram simples painéis atrás dos quais os modelos ficavam parcialmente escondidos, parecendo atravessar o céu num grande avião, prosseguir caminho num tosco automóvel, olhar o mar a partir de um barco. (fig.6).

Por último, o retrato de tiro fotográfico foi uma atração das festas populares a partir dos anos 20⁸ em países como a França, a Itália e a Alemanha (Chéroux, 2009a). Tratava-se de um stand de tiro com um aspeto em tudo semelhante às barracas de tiro tradicionais das feiras de diversão da época só que neste, com uma espingarda, o jogador deveria afinar a pontaria para um dispositivo que, ao ser atingido, acionava o flash e tirava o retrato do folião com a carabina, qual

⁶ Pelos seus intuitos meramente lúdicos, o *retrato de fantasmas* não corresponde à categoria da fotografia espírita, prática cuja importante dimensão tem já sido objeto de vários trabalhos históricos e críticos. Neste contexto, revejam-se, por exemplo, as incursões de Tom Gunning (1995) e de Margarida Medeiros (2010).

⁷ A este propósito, é assinalável, no contexto português, o estúdio vimaranense *Foto Moderna* e *Foto Elétrica Moderna*, do fotógrafo Domingos Alves Machado, cujo espólio tem sido preservado e divulgado pela Associação Muralha, nomeadamente a partir da plataforma *Reimaginar* (<http://reimaginar.webprodz.com/>) e de exposições como a recente *A Celebração*, patente durante o passado mês de agosto, na galeria do Guimarães Shopping. Fotografias de estúdio com cenários falsos de interiores de casas, com painéis imitando paisagens naturais, ou com cenários falseando um barco e um cenário marítimo (fig.6) abundam neste arquivo.

⁸ O exemplar de tiro fotográfico aqui mostrado, cujos direitos de reprodução nos foram amavelmente cedidos pelo Museu Niépce Nicéphore, data já da década de 50 mas inúmeros exemplares datando dos anos 20 encontram-se nomeadamente publicados por Chéroux (2009 a).

atirador furtivo, em flagrante fotográfico. Este divertimento, que não deixa de evocar o fuzil fotográfico com que Étienne Jules Marey decompunha o movimento dos pássaros no final do séc. XIX, criava assim um curioso efeito de ricochete, no qual o atirador se tornava o seu próprio alvo. Popularizado entre as duas guerras, o tiro fotográfico é assim descrito por Clément Chéroux: «tentação de duelo consigo mesmo, emoção de tornar-se o seu próprio executor, vertigem de auto-destruição» (2009a, p.7) (fig.7).

Filmes estáticos: do jogo à montagem

A primeira característica unificadora dos retratos descritos é o jogo, sendo este entendido, na esteira das teorias orientadoras de Johan Huizinga (2003) e Roger Caillois (1958), enquanto atividade livre e ficcional, ocupação efémera e supérflua, fundamental para a coesão social e a sedimentação cultural. Nestas fórmulas fotográficas do final do séc. XIX e do início do séc. XX, que obedecem à «lei da repetição» que segundo Walter Benjamin (2012, p.146) seria própria do jogo, o exercício lúdico é duplo. Se retomarmos as categorias do jogo definidas por Roger Caillois – *agon* (jogos de competição), *aléa* (jogos de azar), *mimicry* (jogos de simulacro) e *ilinx* (jogos de vertigem) – veremos que são as últimas duas que estão em causa nos nossos *contra-retratos*. Em primeiro lugar, esta espécie de máscaras fotográficas, ainda que grosseiras, retomam o prazer da *mimicry*, exercitando a faculdade de ser *outro*, a capacidade de «devorar espaços fictícios com uma rapidez ardente», conforme os termos de Charles Baudelaire: neles, o fotografado imagina-se como se conduzisse um avião, como se jogasse às cartas consigo próprio, como se não tivesse cabeça, como se fosse uma criatura monstruosa, como se fosse uma estátua, como se fosse um atirador furtivo, como se fosse um fantasma... Recorrendo à ilusão fotográfica, os estúdios, os quartos escuros dos amadores, as barracas e cabines que permitem estas brincadeiras fotográficas são verdadeiros «templos de vidas imaginárias», de acordo com a expressão de Pierre Mac Orlan, citado por Chéroux (2005). Além disso, este jogo de *faç de conta* é acompanhado pela vertigem que Roger Caillois designa por *ilinx*: frequentemente realizados em parques de diversão e feiras populares, e exibindo um corpo humano desfigurado, os jogos fotográficos implicam a destabilização da percepção e a desordem dos sentidos a que Caillois faz referência: neles, quer através da performance do modelo quer através dos truques do fotógrafo, manifesta-se o desequilíbrio da figura humana, o tremor dos seus sentidos. Claro, estes jogos visuais, com as suas montagens toscas e as suas encenações ridículas, aspiram mais ao riso do que à crença: trata-se de um jogo brincalhão que pretende mais fazer rir Sancho Pança do que alucinar Dom

Quixote; é o cariz satírico destes retratos travessos, o carácter humorístico destas artimanhas fotográficas, que enfraquece o perigo de possessão e de transe que, segundo Caillois (1958, p. 276), estaria contido na poderosa aliança dos jogos de simulacro e de vertigem.

A emoção gozosa de ser um outro e o prazer lúdico de estar fora de si que os jogos fotográficos temperam com o riso só se tornam reconhecíveis através de um particular entendimento do dispositivo fotográfico, que lhe asseguram uma afinidade congénita com o princípio da *montagem*, tal como esta foi entendida pelo filósofo alemão Walter Benjamin, admirador da força revolucionária das *fotocolagens* dadaístas⁹ e da potência criativa das *fotomontagens* surrealistas¹⁰. Esta é a segunda característica unificadora dos retratos lúdicos aqui agrupados. Embora nestes «filmes estáticos»¹¹ nem sempre se proceda à fotomontagem, no sentido estrito do termo, consideramos que neles se explora com unanimidade esse «fascinante paradoxo de poder distorcer a realidade com o *medium* que era o mais verdadeiro espelho» a que se refere Dawn Ades (1986:107). De modo sucinto, argumentaremos que os *contra-retratos* do final do séc. XIX e do início do séc. XX se acordam com um princípio de montagem, na medida em que neles há uma reutilização do meio fotográfico, um desvio da qualidade icónica de duplo e um reuso da propriedade indicial de fragmento que o definem, de modo a, maioritariamente com um intuito de paródia, de derisão e de troça, avariar o seu automatismo, desrealizar o seu realismo e animar a sua fixidez.

Walter Benjamin concebe a montagem como um modo de apresentação característico das imagens técnicas, que, orientada sob um «princípio de interrupção», consistiria na confecção de conteúdos a partir de fragmentos múltiplos, sendo dotada de uma ambivalência congénita, uma polaridade intrínseca entre o seu «carácter excitante» e a sua «função organizativa» (Benjamin, 2012b: p.128)¹². Na releitura de Georges Didi-Huberman (2000), esta ambiguidade seria, grosso

⁹ «Para a tornar mais visível, coloco em primeiro plano a sua forma fotográfica. (...) A força revolucionária do dadaísmo consistiu em pôr à prova a arte na sua autenticidade. Compunham-se naturezas mortas com bilhetes, rolos de fio e beatas de cigarros que eram ligados por elementos pictóricos. Tudo isto foi emoldurado. E, assim, mostrava-se ao público: olhem para as vossas molduras, saltem o tempo, o mais ínfimo instante autêntico da vida do dia-a-dia diz mais do que a pintura. Da mesma forma que a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais do que o texto. Destes conteúdos revolucionários, muitos foram recuperados pela fotomontagem. Basta que se lembrem dos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica fez da capa de um livro um instrumento político.» (Benjamin, 2012b:122).

¹⁰ «Mas devido ao facto de a verdadeira face desta criatividade fotográfica ser o anúncio ou a associação, a sua legítima contrapartida é o desmascaramento ou a construção (...) Trata-se, pois, de ‘construir algo’, algo ‘artificial’, algo ‘preparado’. Os surrealistas têm o mérito de ter sido os precursores de tal construção fotográfica.» (Benjamin, 2012a: 111).

¹¹ «Cinema estático» é a definição que Raoul Hausmann dá à fotomontagem (Ades, 1986: 87).

¹² Walter Benjamin define o procedimento da montagem em essencialmente quatro textos. Enquanto que em *Pequena História da Fotografia* (1931) e *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39) ele se refere sobretudo ao

modo, traduzida pelo binómio da «desmontagem», com um carácter negativo e destrutivo, e da «remontagem», com um carácter positivo e construtivo¹³.

Por um lado, ao duplicar e ao fragmentar o real, a montagem teria, segundo Walter Benjamin, uma «natureza ilusória» e uma «amplitude excitante» (1991, p. 204, 214). O espetador viveria doravante num espaço impregnado pela «realidade» e pela sua «aparelhagem», pelas visões conscientes e pelo «inconsciente ótico», pela vigília e pelo sonho (Benjamin, 1991, p. 204, 210): desta traumatizante junção decorreria a agressão dos sentidos e a perturbação da perceção que Benjamin designa por «choque» (Benjamin, 1991, p. 214). Com efeito, nestas máscaras fotográficas, a textura do grão fotográfico que assegura que este é uma informação sobre a realidade e a semelhança da reprodução automática que faz desta uma cópia do referente, são reaproveitados e pervertidos pelo retoque e pela pose, para dar lugar a um mundo do *como se*, onde o real e o irreal, o verdadeiro e o falso, o olhar humano e os olhos mecânicos se hibridam. Estes retratos esquisitos, com as suas dissemelhanças, disparidades e distorções envolvem os retratados, os fotógrafos e os espetadores num vertiginoso confronto, assaltando-os, surpreendendo-os, causando o «choque».

Por outro lado, na ótica de Walter Benjamin, a montagem teria também um potencial histórico e um carácter transformador. Implicando um aumento da «compreensão das imposições que regem a nossa existência», e «assegurando-nos um campo de ação imenso e insuspeitado» (Benjamin, 1991, p. 208), a duplicação e a fragmentação do real permitiriam o seu reconhecimento e facultariam a sua reorganização. Esta última seria precisamente baseada nos modos de reuso dos aparelhos de reprodução, que doravante só deveriam ser empregues através de uma modificação, uma alteração, um desvio, um mau uso (Benjamin, 2012b, p. 122), que não excluiria os artifícios do humor e os favores do riso (Benjamin, 2012b, p.128). Ora, os divertimentos fotográficos aqui elencados resultam precisamente de um jogo participativo entre o fotógrafo, os retratados, os espetadores e o dispositivo fotográfico, no qual os primeiros contribuem para a «modificação» deste último, tornando-se todos «participantes» (Benjamin, 2012b, p.126). Convertendo o aparelho reprodutivo que registava e atestava num aparelho recreativo que ilude e inventa, estes *contra-retratos*, com a modesta pretensão de fazer rir, alteram

potencial ilusório e ao carácter negativo da montagem, no *O Autor enquanto Produtor* (1934) e no *O Livro das Passagens*, o filósofo alemão reflete sobre a capacidade histórica e o aspeto positivo deste procedimento.

¹³ A desmontagem corresponde ao aspeto destrutivo da montagem, à sua propriedade alucinante e turbulenta, capaz de pôr o seu olhador fora de si. A remontagem é uma recomposição estrutural, correspondendo ao único modo de conhecer a história: do mesmo modo que desfazendo uma máquina em peças, visualizamos melhor o seu funcionamento (Didi-Huberman, 2000:121).

significativamente o meio fotográfico, exigindo doravante o retoque e o truque dos fotógrafos, a pose e o disfarce dos retratados, mas também «a presença de espírito»¹⁴ dos espetadores.

Contra-retratos: do tempo passado ao passatempo

A associação do meio fotográfico com a montagem, que está em causa na galeria de retratos espectrais e disformes praticados no final do séc. XIX e início do séc. XX no espaço doméstico, nos estúdios, nas feiras populares, nas exposições universais e nos parques de diversões, tem o mérito de realçar a função lúdica e a tradição fantasista da fotografia, a par da sua função documental e tradição realista. Os divertimentos fotográficos elencados na primeira parte deste artigo reafirmam a dupla pertença da fotografia ao mundo do espetáculo e ao mundo da ciência, relembrando a supersticiosa atmosfera de espanto e assombro com que foi esta foi recebida (Benjamin, 2012a; Frade, 1992; Gunning, 1995; Medeiros, 2010), a par do positivista ambiente de descoberta e exploração que também lhe sucedeu. De outro modo, os *contra-retratos* ressaltam o parentesco que o aparelho fotográfico tem com a linhagem dos dispositivos pré-cinematográficos como a lanterna mágica, o panorama, o diorama e o cinema, a par do elo que o une à família dos aparelhos científicos como o microscópio e o telescópio. A produção retratística lúdica, em grande parte testemunhada pelos manuais de fotografia amadora do início do séc. XX, e hoje recuperada como objeto artístico no museu e curiosidade visual no ciberespaço, dá a conhecer uma história da fotografia, na qual as apropriações científicas do dispositivo fotográfico e a «cultura da verdade ótica» são acompanhadas pelas «suas apropriações populares», e por uma «uma cultura do fantástico, da magia e do insólito», para retomar os termos de Victor Flores (2012: 76).

Mas, longe de apontar para uma divisão da história da fotografia numa estável dicotomia entre a tradição realista e a tradição fantasista, como outrora, na história do cinema, se polarizou o paradigma documental dos irmãos Lumière e o paradigma ficcional de Méliès (Gunning, 1990)¹⁵, é nosso entender que a consideração dos *contra-retratos* da viragem do século à luz do conceito *benjaminiano* de montagem, nos permite repensar a ontologia do dispositivo fotográfico,

¹⁴ Relativamente ao efeito de choque da montagem fílmica, Walter Benjamin observa: «O processo de associação daquele que contempla estas imagens é logo interrompido pelas suas transformações. É isto que constitui o choque traumatizante do filme, que como todo o traumatismo, exige ser amortecido por uma *acrescida presença de espírito*» (Benjamin, 1991, p.214).

¹⁵ Foi no sentido de fazer referência à ligação histórica entre a fotografia e o divertimento popular, assim como para demonstrar a vocação lúdica do meio fotográfico, independentemente do realismo e da fantasia das suas apropriações, que, baseados na ideia de Gunning (1990) de um cinema de atrações, propusemos a noção de *fotografia de atrações* (Correia, 2015), conceito que não teremos oportunidade para explorar no presente artigo, e que já teria sido utilizado por Peter Buse no texto *The Poloroid Image as Photo Object*, de que só tomamos conhecimento recentemente.

e o encontro entre a máquina e homem, que toda a fotografia, e em particular, o retrato fotográfico, supõe (Benjamin, 1989: 692, Y 4a,3; Martins, 2011, p.85). É nosso entender que a farsa festiva das criaturas desproporcionais, espectrais e híbridas que se revelam nos truques da câmara escura, a ficção alegre dos seres múltiplos e deformados que se descobrem através dos jogos com espelhos, o embuste grosseiro dos passeios de carro, de avião e de barco que se realizam nos *comic foreground portraits*, só poderiam ocorrer graças à montagem fotográfica, que subverte o automatismo realista do meio fotográfico, anima a sua propriedade fixa e responde ao mal-estar difuso em torno da fotografia com um prazer lúdico e inventivo. Ocorre-nos a este propósito o comentário de Walter Benjamin (1991, pp. 225, 226) à figura de Chaplin: segundo o filósofo alemão, os gestos interrompidos de Chaplin só poderiam aparecer no interior da estrutura técnica do cinema. Ora, de modo semelhante a galeria retratos lúdicos do final do séc. XIX e do início do séc. XX que descrevemos só poderia aparecer no contexto da técnica da fotografia, associada à montagem.

É nosso entender que os *contra-retratos*, que cruzam a prática da fotografia com a tática da montagem, avariam o dispositivo fotográfico, na medida em que subvertem o seu realismo e pervertem a sua semelhança, animam a sua fixidez e opõem à qualidade tétrica e necrófila da ontologia fotográfica uma propriedade lúdica e dinâmica. A ideia de avaria é usada por nós pensando na teoria da técnica do filósofo Sohn-Rehtel, que este último nomeia, não sem sentido de humor, de «filosofia do avariado (*philosophie des kaputten*)» (Agamben, 2004, p.118). Conforme nos relata Giorgio Agamben, o filósofo alemão, que residiu durante os anos 20 em Nápoles, observou aí as populares tentativas de arranjar velhas máquinas, chegando à conclusão que a relação com um aparelho técnico estragado constituía um paradigma tecnológico mais elevado do que a relação com um que estivesse intacto, uma vez que «a verdadeira tecnologia começa quando o homem se consegue opor ao automatismo hostil e cego das máquinas para desviá-las para territórios imprevistos», conforme esclarece Agamben (2004, pp.118-119)¹⁶. Ora, as fotografias recreativas, fazendo recurso à dupla exposição, à tiragem combinada, ao retoque, às lentes distorcidas e objetivas grande-angulares, assim como aos espelhos, cenários em *trompe l'oeil*

¹⁶ A este propósito, podemos afirmar que José Bragança de Miranda (1998) é um outro adepto da filosofia do avariado. Recordando os versos de Manoel de Barros nos quais o poeta brasileiro elogia as máquinas que não funcionam, inúteis e abandonadas, o sociólogo reconhece ainda a dimensão política das ações estéticas que põem «em crise», e lançam a «impureza» no mecanismo tecnológico. Lembremos aqui o referido poema de Manoel de Barros: «Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: /quando cheias de areia de formiga e musgo - elas /podem um dia milagrar de flores. / (Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.) /Também as latrinas desprezadas que servem para ter /grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas. / (Eu sou beato em violetas.) /Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus. /Senhor, eu tenho orgulho do imprestável! / (O abandono me protege.)»

e poses, perturbam o funcionamento regular do aparelho fotográfico, explorando uma improvável dissemelhança, uma imprevista ficção e um inesperado humor numa máquina que, programada para a semelhança e a verdade, esteve envolta, desde os seus primeiros tempos, em melancolia. São «contra-retratos» na medida em que *desmontam* e *remontam* o tradicional retrato fotográfico: além de comprometidos com a já descrita «filosofia do avariado», eles associam-se também à «filosofia da fotografia» preconizada por Vilém Flusser (2011, p.106), segundo a qual a missão do fotógrafo seria jogar não *com* os aparelhos mas sim *contra* eles, penetrando-os para lhes detetar as «manhas», e para rearranjar o espaço da «liberdade» humana neste jogo.

O encontro entre o homem e a máquina revelado pela fotografia e, em especial, pelo retrato fotográfico, que converteria o *homo faber* em *homo ludens*, é em geral acompanhado de um sentimento melancólico e de um discurso disfórico¹⁷, sendo percebido sob a forma de um «jogo triste»¹⁸. Esta sensação de crise e de mal-estar desencadeada pelo meio fotográfico seria, a nosso ver, fundado em três das suas principais características: o seu automatismo, a sua capacidade reprodutiva, e a sua propriedade fixa. Definida pelo seu automatismo, a fotografia é descrita amiúde como primeira imagem que se faz na ausência do homem, visão que não precisa de um olhar, *black box* de onde o humano se retira (Bazin, 1992; Jean Marie Schaeffer, 1987; Flusser, 2011; Virilio, 1988).¹⁹ Definida ainda pela sua capacidade reprodutiva, que lhe advém do seu carácter icónico e da sua propriedade indicial (Gunning, 1995), o meio fotográfico é percebido como instrumento de identificar e perscrutar o corpo humano; graças à sua propriedade de *duplo* e de *fragmento*, à sua operação de *calque* e de *corte*, ele não só multiplica as cópias da figura humana como fratura a sua unidade e lhe confere a sua maleabilidade, inserindo-a num universo que tem tanto de espectral como de fractal. Enfim, recebida como imagem fixa, petrificação de um instante, a fotografia é também entendida frequentemente como signo da inelutável passagem do

¹⁷ Neste âmbito, Margarida Medeiros faz uma recolha dos discursos e reflexões teóricas em torno da fotografia que contém um «pendor disfórico» e que distinguem na fotografia um «dispositivo mortífero» (Medeiros, 2010, p.18).

¹⁸ Referimo-nos à vocação melancólica do *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, criticado por Walter Benjamin. Com a ideia de «jogo triste», referimo-nos àquilo que poderia ser uma tradução literal da expressão «trauerspiel», que designa o drama barroco alemão mas que significa literalmente «jogo da tristeza», «jogo do luto». Benjamin, W. (1985) [1974]. Origine du drame baroque allemand. Paris: Flammarion.

¹⁹ Referindo-se à «reprodução mecânica de que o homem é excluído», Bazin (1992: 16, 17) afirma: «Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência». Também Jean Marie Schaeffer (1987: 22) se dá conta deste aspeto inumano das imagens técnicas; «en photographie: la production de l’empreinte est un processus autonome qui n’est pas necessairement médiatisé par un regard humain». Paul Virilio (1988, p. 39) refere-se ao «olho de ciclope da objetiva fotográfica» para fazer alusão à substituição da visão humana por uma visão mecânica. Flusser usa a metáfora da «caixa negra» (2011, p.44) para fazer referência ao programa do aparelho fotográfico, cujas múltiplas possibilidades seriam dificilmente conhecidas e subvertidas pelo seu operador, o fotógrafo.

tempo, indício da vulnerabilidade da nossa existência (Sontag, 2008)²⁰.

Se os primeiros retratos fotográficos são ainda nostalgicamente percebidos como portadores de uma réstia de «aura» por Walter Benjamin, é porque neles, como explica na sua *Pequena História da Fotografia*, o automatismo reproduzível da fotografia ainda era temperado pelo humanismo singular de um rosto, a instantaneidade tétrica do aparelho fotográfico era ainda equilibrada com o vagar vívido da pose humana (Benjamin, 1991, p.190; Benjamin, 2012, p.101, 102). Além disso, ainda raros e não reproduzíveis, os primeiros retratos remetiam a uma única e verdadeira identidade, uma estável semelhança: é isto que torna proverbial a capacidade de Nadar capturar a «expressão caraterística de um homem» (Freund, 1974, p. 42). Mas, desde o daguerreótipo, que permitia apenas uma cópia em chapa metálica guardada numa caixa de madeira e que estava associado a longas exposições, à *carte de visite* de Disderi que torna os retratos reproduzíveis, e à Kodak que democratiza a sua produção doméstica, a fotografia rapidamente passa a multiplicar as reproduções do corpo humano, a registar os instantes mais ínfimos da sua existência, e observar os detalhes mais ínfimos do seu corpo, num processo, em que a percepção da figura humana, convertida rapidamente numa fantasmagoria de *duplos* e numa cacofonia de *fragmentos*, oscila entre a familiaridade e a estranheza (Gunning, 1995). É neste sentido que Georges Bataille se refere ao deprimente «assalto espectral» com que a fotografia nos teria confrontado (Bataille, 1970, p.181; Didi-Huberman, 1995; Krauss, 1985).

As máscaras lúdicas da fotografia recreativa no final do séc. XIX e do início do séc. XX, produzidas por amadores, no contexto doméstico, e por fotógrafos profissionais, em estúdio, nas feiras populares e em parques de diversão, dando origem a uma galeria de criaturas de aspeto tão improvável como risível, são resultado deste processo de tecnologização da figura humana e não se furtam às caraterísticas específicas do meio fotográfico, mas movendo-se no seu interior, «jogam contra o aparelho» enganam-no, introduzem o imprevisto (Flusser, 2011). Contribuindo para a destruição de qualquer trincheira da «aura» que ainda pudesse subsistir nos retratos dos entes queridos, e baixando a contemplação transcendente e distante dos seus espetadores a uma distração profana e próxima que é da ordem do «choque», os *contra-retratos* fazem apelo à capacidade reprodutiva da fotografia, à sua qualidade icónica e indicial, e neste sentido movem-se no universo fantasmagórico e cacofónico em que o meio fotográfico precipitou a figura humana,

²⁰ Vários pensadores da fotografia – que vão de Roland Barthes a Phillipe Dubois a Christian Metz, ou ainda mais recentemente, Hans Belting - têm pensado esta propriedade tétrica da fotografia e a sua afinidade com a morte. No contexto da receção melancólica do dispositivo fotográfico, destacamos, contudo, a abordagem de Susan Sontag no seu texto *Melancholy Objects*: «Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction, and this link between photography and death haunts all photographs of people» (Sontag, 2008, p. 70)

fosse esta reproduzida pelos mais científicos retratos médicos e policiais, como pelos mais supersticiosos retratos espíritos.

Mas à verídica semelhança, à objetiva identificação, à séria fixidez e ao exato automatismo em que estes géneros retratísticos se fundavam, os *contra-retratos* lúdicos da viragem do século contrapõem uma zombeteira dissemelhança, uma rapsódia de identidades reais e fictícias e um animado jogo que reafirma a capacidade humana de avariar os seus aparelhos. O retrato sem cabeça, o retrato de fantasmas, o retrato deformado, o retrato múltiplo, o retrato *head on the hole*, o

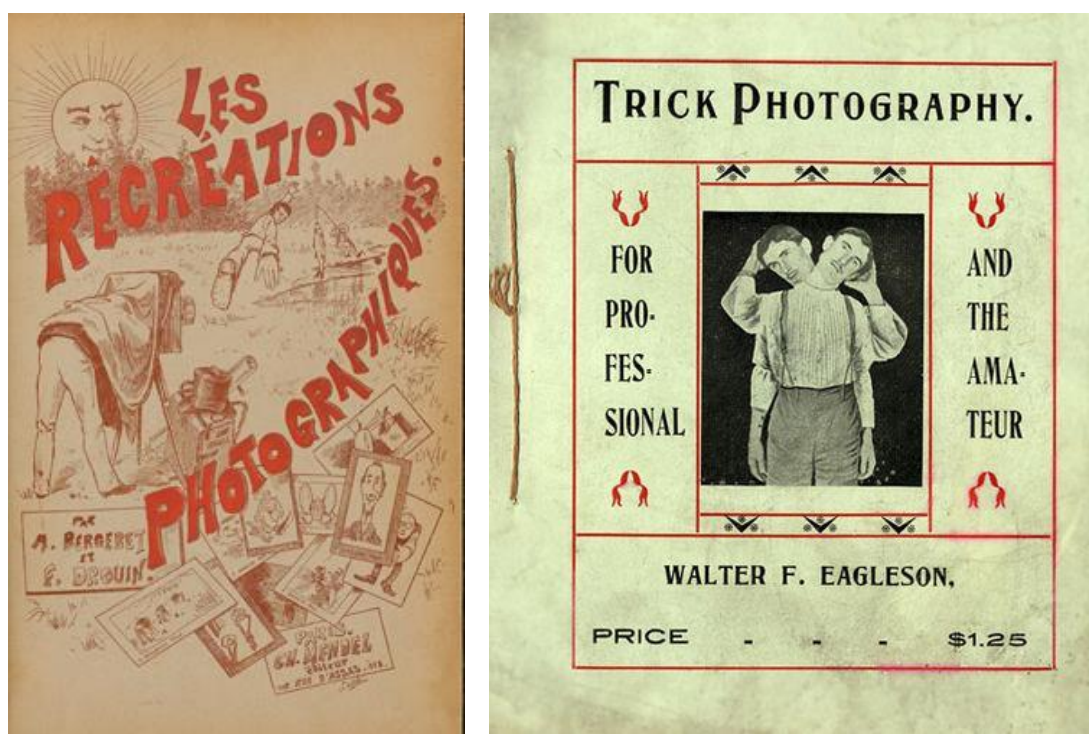


Fig. 1. Capas de *Les recreations photographiques* d'Albert Bergeret e F. Drouin (1893) e de *Trick Photography* de Walter F. Eagleson (1902)

retrato do tiro fotográfico, entre muitos outros, avariavam o automatismo fotográfico, na medida em que fazem do seu dispositivo reprodutivo um dispositivo recreativo, e convertem a fixação do tempo passado num animado passatempo, que esconjura qualquer *jogo triste*. Permitindo repensar a história e a ontologia do meio fotográfico, convertendo a força ilusória e o poder alienante da montagem nas suas possibilidades históricas e reorganizadoras, e juntando aos melancólicos suspiros que envolvem o encontro entre o humano e a técnica uma persistente gargalhada, os retratos lúdicos acordam-se com a máxima de Walter Benjamin:

«diga-se que não há melhor começo para o pensar do que o riso. E, particularmente,

a vibração do diafragma oferece melhores oportunidades ao pensamento do que a vibração da alma» (Benjamin, 2012: 128).

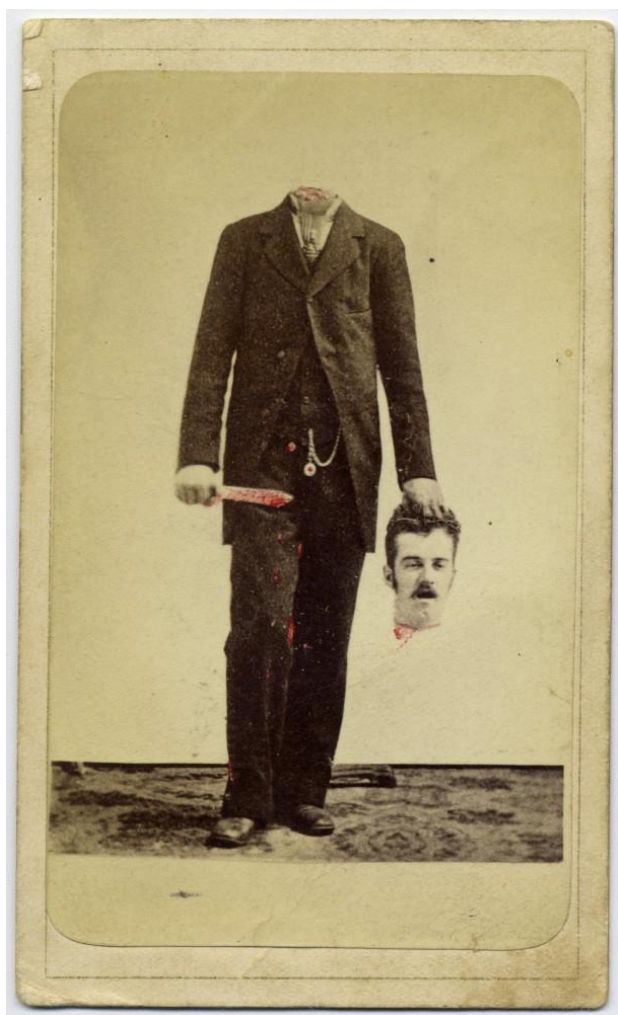


Fig. 2. Coleção George Eastman House, c.a. 1875 (URL: https://www.flickr.com/photos/george_eastman_house/)



Fig.3. Foto-escultura, Coleção Bill Becker, 1896 (URL: <http://www.photographymuseum.com/>)

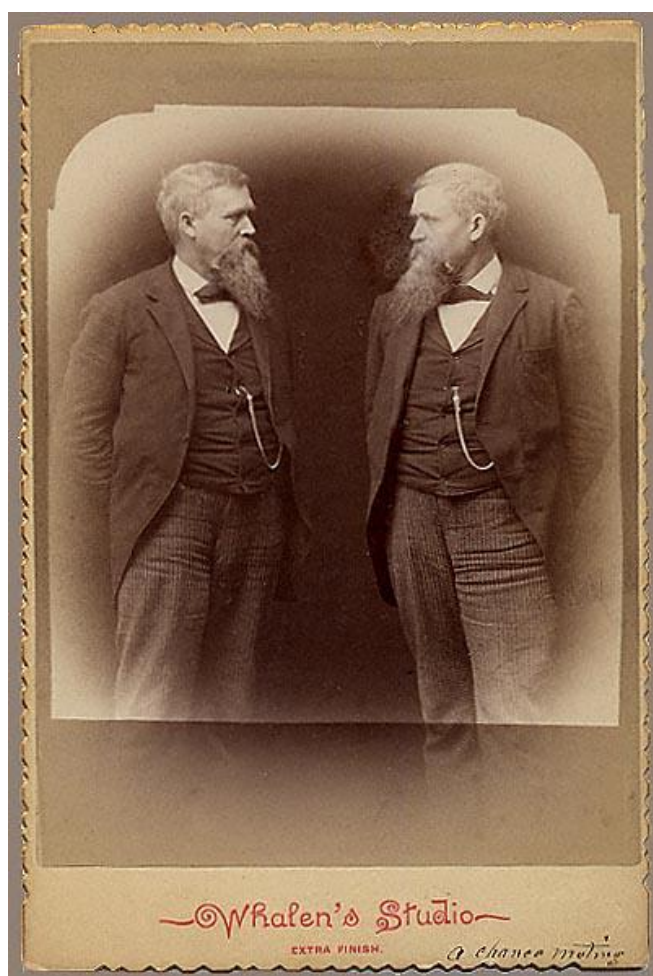


Fig. 4. Retrato Duplo em formato cabinet, Abel J. Whalen (Michigan, 1862-1897) *A Chance Meeting (Double Self-Portrait)*. ca 1895, Coleção Bill Becker (URL:<http://www.photographymuseum.com/>)



Fig. 5. Postal Multifotografia, Nova Iorque, 15 de janeiro de 1914. Coleção Heinz-Werner Lawo. (URL: <http://uneinsamkeiten.blogspot.pt/>)



Fig.6. Coleção de Fotografia da Muralha (Associação de Defesa do Património de Guimarães), Fotografia de Estúdio, Finais do século XIX, início do século XX. Local não identificado e Fotógrafo desconhecido.

Bibliografia

Ades, Dawn (1986) [1976]. *Photomontage*. London: Thames & Hudson.

Agamben, G. (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer.

Bataille, G. (1970). Figure humaine in *Oeuvres Complètes, Premiers Écrits, 1922-1940* (pp. 181-185). Paris: Éditions Gallimard.

Bazin, A. (1992). A ontologia da imagem fotográfica in *O que é o cinema?* (pp.13-21). Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte.

Benjamin, W. (1991) [1936-1939]. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In *Écrits Français* (pp. 149 – 248). Paris: Éditions Gallimard.

Benjamin, W. (1989). *Paris Capitale du XIXe Siècle: Le Livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf.

Benjamin, W. (2012a) [1931]. Pequena História da Fotografia In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp.97-113). Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamin, W. (2012b) [1934]. O autor enquanto produtor. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp.115-130). Lisboa: Relógio d'Água.

Bergeret, A. & Drouin, F. (1893) *Les récréations photographiques. (2e édition revue et corrigée)*. Paris: Charles Mendel.

Caillouis, R. (1958). *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Éditions Gallimard.

Capistrán, J. B. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chaplot, C. (1904). *La photographie récréative et fantaisiste*. Paris: Charles Mendel.

Chéroux, C. (1998). Les récréations photographiques. *Études photographiques*. Consultado em julho 20, 2015, em <http://etudesphotographiques.revues.org/index167.html>.

Chéroux, C. (2005). Portraits en pied... de nez. *Études photographiques*. Consultado em julho 20, 2015, em <http://etudesphotographiques.revues.org/index721.html>.

Chéroux, C. (2007). *La photographie timbrée, L'inventivité de la carte postale photographique*. Paris: Jeu de Paume.

Chéroux, C. (2009a). *La photographie qui fait mouche*. Paris: Carnets de Rhinoceros.

Chéroux, C. (2009b). *L'action collective, La photographie par tous, non par un*. In Bajac, Q., Chéroux, C, Le Gall, G., Poivert, M., *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (pp.24-28). Paris: Éditions du Centre Pompidou.

- Correia, M. L. (2011). *L'image récréative: des photos fantaisistes aux jeux virtuels*. Sociétés, 111, 27- 34.
- Correia, M. L. (2015). Recreações: dos postais fotográficos aos postais digitais. In Martins, M. L. & Correia, M. L., *Do Post ao Postal* (pp.29-56). Braga: CECS e Humus.
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, P. (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Eagleson, W. (1902). *Trick photography, or, Twenty-four interesting experiments with the camera, the dark room and mounting*. Winterset, Ohio: [s.n.].
- Flores, V. (2012). *A imagem técnica e as suas crenças. A confiança visual na era digital*. Lisboa: Vega Editora.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Anna Blume Editora.
- Freund, G. (1974). *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Frade, P.M. (1992). *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa.
- Gunning, T. (1990). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In Elsaesser, T., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (pp.56-63). Londres: British Film Institut.
- Gunning, T. (1995) Phantom images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny In Petro, P. *Fugitive image, From Photography to Video*. Bloomington e Minneapolis: Indiana University Press.
- Huizinga, J. (2003). *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70.
- Krauss, R. (1985). Corpus Delicti, *October*, 33: 31-72.
- Linderman, J. (2013). *Argentina Tintamarresque! Comic Foreground Novelty Photographs from Argentina. From the collection of Jim Linderman*. Consultado em julho 20, 2015, em <http://www.blurb.com/ebooks/379023-argentina-tintamarresque-comic-foreground-novelty-photographs-from-argentina>.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura, Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- Miranda, J. A. B. (1998). Da Interactividade. Crítica da Nova Mimesis Tecnológica, in Giannetti, C. (Ed.), *Ars Telemática* (pp. 179-233). Lisboa: Relógio d'Água.
- Reichstein, I. (2007). A multigraph from Montreal. *Photographic Canadiana* 33-1: 12-17.
- Schaeffer, J.M. (1987). *L'image précaire Du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil.

Sontag, S. (2008) *Melancholy Objects* in *On Photography*. Londres: Pinguin Modern Classics.

Virilio, P. (1988). *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.

Woodbury, W. E & Fraprie, F. R. (2012) [1922]. *Photographic Amusements, Ninth Edition*, Project Gutenberg e-books. Consultado em julho 20, 2015, em <http://www.gutenberg.org/files/39691/39691-h/39691-h.htm>.

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

Data de receção / Received for publication: 10/01/2016

Data de aceitação / Accepted in revised form: 12/12/2016