

AS PRIMEIRAS «FOTOGRAFIAS CIENTÍFICAS» DE UM CACHALOTE (1890)

Francisco Afonso Chaves e a Inexatidão da Imagem

Victor dos Reis

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes

v.dosreis@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Em 1890, foi publicado em Paris um texto intitulado «Des formes Extérieures du Cachalot», assinado por G. Pouchet e F.-A. Chaves, ilustrado com três desenhos e três fotografias (*Journal de l'Anatomie et de la Physiologie de l'Homme et des Animaux*). Estas imagens são anunciadas como as «primeiras fotografias científicas de uma baleia». Através delas é finalmente possível «fixar as características exteriores deste animal, tão famoso quanto mal conhecido» e, assim, como afirmado na introdução do artigo, pondo fim a uma longa era de representações imprecisas. Os autores do artigo eram dois reputados naturalistas: Charles Henri Georges Pouchet (1833-1894), especialista em cetáceos e professor de anatomia comparada no Museu Nacional de História Natural de Paris; e o açoreano Francisco Afonso Chaves (1857-1926), interessado em campos tão diversos quanto a sismologia, o geomagnetismo e especialmente o clima, mas também dedicado ao estudo da fauna e da flora dos Açores. Contudo, Afonso Chaves é especialmente um notável fotógrafo cujo trabalho, na sua maior parte em estereoscopia, permaneceu desconhecido. O objetivo deste artigo é analisar as fotografias de Francisco Afonso Chaves e aperceber-se do importante papel das fotografias na publicação de 1890. Tal como foi sublinhado, de forma empática, por Georges Pouchet, estas fotografias constituem as primeiras representações científicas de uma espécie até então mal compreendida e mal representada visualmente. Mas, finalmente, o que torna estas imagens científicas? Como é que se misturam, nestas imagens, o *visual* e o *visível*?

Palavras-chave: Francisco-Afonso Chaves; fotografia; representações científicas; visual; visível

Abstract

In 1890 it was published in Paris a text entitled «Des formes Extérieures du Cachalot», signed by G. Pouchet and F.-A. Chaves, illustrated with three drawings and three photographs (*Journal de l'Anatomie et de la Physiologie de l'Homme et des Animaux*). These are advertised as «the first scientific photographs of the whale.» Through them it is finally possible to «fix the exterior features of this animal, as famous as poorly known» and therefore, as stated in the opening, ending a long era of inaccurate representations. The authors of the article are two reputed naturalists: Charles Henri Georges Pouchet (1833-1894), an expert in cetaceans and professor of comparative anatomy at the Muséum National d'Histoire Naturelle in Paris; and the Azorean Francisco Afonso Chaves (1857-1926), interested in fields as diverse as seismology, geomagnetism and especially the weather, but also dedicated to the study of the fauna and flora of the Azores. However Afonso Chaves is especially a remarkable photographer whose work, mostly stereoscopic, remained unknown. The aim of this paper is to analyse the photographs of Francisco Afonso Chaves and realize why they play a central role in the publication of 1890. As emphatically stressed by Georges Pouchet, they constitute the first scientific representations of a species hitherto poorly understood and poorly visually represented. But ultimately, what makes these photographs scientific? And how does the *visual* and the *visible* mingle in these images?

Keywords: Francisco Afonso Chaves; photography; scientific representation; visual; visible

«Je vous félicite de ces premières photographies / scientifiques fortes du cachalot.»
 Georges Pouchet, Carta para Francisco Afonso Chaves (Paris, 1 de Março de 1890)

Em 1890, foi publicado em Paris, no *Journal de l'Anatomie et de la Physiologie de l'Homme et des Animaux*, um artigo intitulado «Des Formes Extérieures du Cachalot», assinado por G. Pouchet e F.-A. Chaves, ilustrado com três desenhos e três fotografias. Ocupando uma página, em complemento às duas páginas e meia ocupadas pelo texto (Fig. 1), estas são anunciadas como «as primeiras fotografias científicas do cachalote» (Pouchet e Afonso Chaves 1890, 270). Por via delas, era finalmente possível «fixar os traços exteriores deste animal, tão célebre quanto mal conhecido» e, consequentemente, como era dito logo na abertura, pôr fim a uma longa era de representações inexatas:

«as formas exteriores do Cachalote foram totalmente desconhecidas até aos tempos mais recentes e todas as representações clássicas, mesmo as figuras ilustrando as obras daqueles que os viram ser pescados eram inexatas, representando o animal com a extremidade da cabeça achatada e como que cortada em ângulo reto» (Pouchet e Afonso Chaves 1890, 270).¹

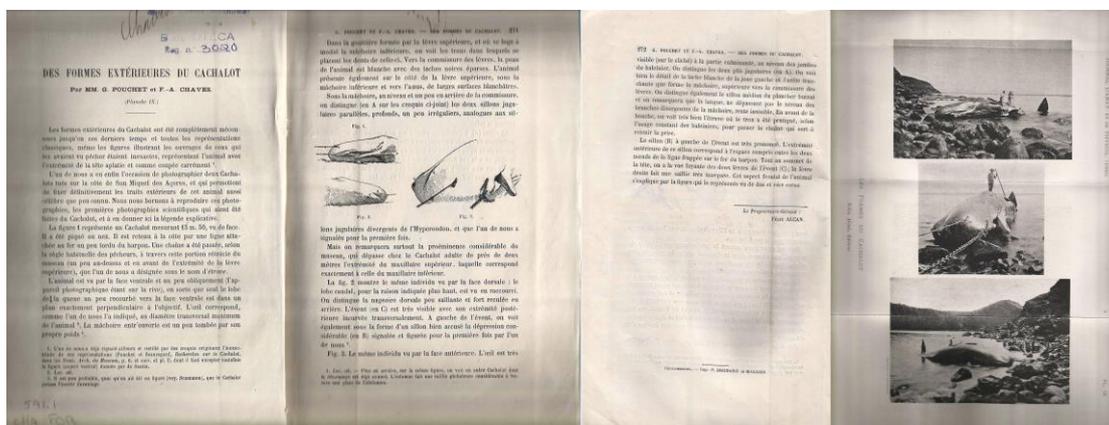


Fig. 1 – Pouchet, Georges; Afonso Chaves, Francisco (1890). «Des Formes Extérieures du Cachalot». *Journal de l'Anatomie et de la Physiologie Normales et Pathologiques de l'Homme et des Animaux*. Ano XXVI, n.º 3 (Mai-Juin). Paris, Éditeur Félix Alcan; p. 270-272 + pl. IX.

¹ «Les formes extérieures du Cachalot ont été complètement méconnues jusqu'en ces derniers temps et toutes les représentations classiques, même les figures illustrant les ouvrages de ceux qui les avaient vu pêcher étaient inexactes, représentant l'animal avec l'extrémité de la tête aplatie et comme coupée carrément. / L'un de nous a eu enfin l'occasion de photographier deux Cachalots tués sur la côte de San Miquel des Açores, et qui permettent de fixer définitivement les traits extérieurs de cet animal aussi célèbre que peu connu. Nous nous bornons à reproduire ces photographies, les premières photographies scientifiques qui aient été faites du Cachalot, et à en donner ici la légende explicative» (Pouchet e Afonso Chaves 1890, 270).

Os autores do artigo eram dois reputados naturalistas: Charles Henri Georges Pouchet (1833-1894), professor de anatomia comparada no Musée National d'Histoire Naturelle, em Paris, especialista em cetáceos, participante, em 1856, numa expedição científica em busca das nascentes do Nilo e, em 1892, numa outra ao Oceano Ártico; e o açoriano Francisco Afonso Chaves (1857-1926), viajante incansável, interessado por domínios tão diversos como a sismologia, o geomagnetismo e, sobretudo, a meteorologia, mas que se dedicou também ao estudo da fauna e da flora dos Açores. No entanto, para nós, Afonso Chaves é sobretudo o notável fotógrafo cuja obra, realizada entre o final do século XIX e a data da morte e concentrada esmagadoramente no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, se manteve desconhecida de estudiosos e investigadores da teoria e da história da fotografia em Portugal (cf. Sena 1991; Sena 1998; Serén 2009) até 2010 (Medeiros 2011a; Reis 2010b; Reis 2010c; Reis 2011; Reis 2012; Reis 2013; Reis 2014; Reis 2015). É ele o autor das três fotografias que são a novidade e, de forma consequente, a razão de ser do referido artigo: através delas mostra-se ao mundo, pela primeira vez, a forma exata de um cachalote. A fotografia cumpria assim uma das duas grandes – e paradoxais – funções que o século que a inventou lhe atribuiu: operar uma representação científica do mundo, por oposição à representação artística dos meios visuais tradicionais, e produzir o *espanto*, a *maravilha* e, em tantos outros casos, a verosímil ficção – ou até mistificação – do mundo. É neste território de ambiguidade entre exatidão e maravilha, reprodução e ficção, arte e ciência, que, de forma particularmente clara aos nossos olhos contemporâneos, se situam as imagens fotográficas de Francisco Afonso Chaves.

Os bastidores do artigo: a troca de correspondência entre Afonso Chaves e Pouchet ao longo de 1890

A correspondência entre Afonso Chaves e Georges Pouchet existente no Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves, até 2014 na posse da família², totaliza sete cartas trocadas no ano de publicação do artigo: quatro de Pouchet e três de Afonso Chaves – neste caso, os rascunhos por si guardados. No entanto, sabemos que este, no ano anterior, enviou ao cientista francês, sem obter resposta, três outras missivas: uma datada de 12 de fevereiro e as outras duas

² Em 2014 o Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves foi depositado na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

escritas em abril e em julho, acompanhadas de fotografias de cetáceos, como um golfinho e um feto de toninha³.

Por ordem cronológica, a primeira carta existente é a que Afonso Chaves escreve a 20 de janeiro de 1890 fazendo referência às anteriores e queixando-se da falta de resposta. Através dela ficamos também a saber que no «ano anterior» tinha feito «algumas fotografias de dois *cachalotes* capturados em Capellas», das quais enviava agora a Pouchet «uma das mais interessantes» e, caso este estivesse interessado, remeteria posteriormente as restantes⁴. Na resposta, datada de 27 de janeiro, Pouchet qualifica a fotografia do cachalote de «muito interessante» e pede ao português para reenviar as restantes; além disso, propõe-lhe desde logo publicá-las⁵.

A 16 de fevereiro, Afonso Chaves agradece o convite e comunica o envio de seis fotografias, numeradas no verso, de dois cachalotes, um com 17 metros de comprimento e o outro com 15,5m. Pertencem a este lote as três fotografias publicadas no artigo sendo estes, portanto, os dois cachalotes aí mostrados. Nesta carta, com base nas observações e fotografias por si realizadas, o naturalista português chama a atenção para os erros que o colega francês cometeu relativamente à forma deste cetáceo (*cyamus physeteris* ou *neocyamus physeteris*), nas notas apresentadas à Academia das Ciências de Paris. É ao receber as seis fotografias que acompanhavam esta carta que Georges Pouchet declara enfaticamente, na resposta escrita a 9 de março, que se trata das «primeiras fotografias científicas» do cachalote e que é seu desejo publicá-las no *Journal de l'Anatomie*⁶ – o que ocorre no número seguinte, de maio/junho.

Esta notícia é comunicada por Pouchet a Afonso Chaves na carta de 28 de junho, juntamente com a informação de que chegaram em bom estado a Paris os dois fetos que este enviou: «Publiquei no n.º do Journal de / l'Anatomie [...] 3 das vossas / tão interessantes fotografias com uma pequena / nota intitulada Les formes extérieures du // Cachalot por mm. Pouchet et

³ Cf. rascunho da carta de Francisco Afonso Chaves para Georges Pouchet, datada de 20 de janeiro de 1890 (Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves).

⁴ «L'année dernière j'ai fait quelques / photographies de deux cachalots cap-/turés à Capellas, je vous envoie une / des plus intéressantes, et je vous en-/vierai les autres si vous le dési-/rez» (Carta de Francisco Afonso Chaves para Georges Pouchet, datada de 20 de Janeiro de 1890: 1r; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves). Convém salientar que nestes rascunhos a acentuação das palavras francesas nem sempre está completa ou inteiramente correta.

⁵ Cf. carta de Georges Pouchet para Francisco Afonso Chaves, datada de 27 de janeiro de 1890 (Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves).

⁶ «Je vous félicite de ces premiers photographies / scientifiques fort du cachalot. [...] Ces photographies on-elles été publiées? Si elles ne l'ont pas été [...] voulez-vous me permettre de les publier dans / le *Journal de l'Anatomie* en votre nom bien entendu [?]

Chaves»⁷. Em resposta, datada de 18 de julho, Afonso Chaves pede a Pouchet o favor de mandar imprimir 50 separatas do artigo: «Ouso fazer-vos este pedido porque deste modo terei provas das principais fotografias do cachalote, provas que muitas pessoas me pedem».⁸

No espólio há uma última carta de Pouchet datada de 28 de julho e ainda um recibo, de 8 de outubro de 1890, comprovativo do envio, de Ponta Delgada para Lisboa, por Francisco Afonso Chaves para «Monsieur le Ministre de l'Instruction publique en France de «uma caixa com ossos de um cetacio», envio que sabemos pela correspondência trocada ter como destinatário final Georges Pouchet e o Muséum National d'Histoire Naturelle, em Paris.⁹

As fotografias científicas do cachalote

Das seis fotografias que Francisco Afonso Chaves enviou a 16 de fevereiro de 1890 a Georges Pouchet, três foram escolhidas para ilustrar o artigo que ambos publicaram nesse ano no *Journal de l'Anatomie*. Dessas três, apenas uma existe hoje no grande espólio fotográfico do autor¹⁰ – depositado em 1962 no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada e ao qual, em 2015, a família acrescentou uma coleção mais pequena que permanecia na sua posse. No entanto, no museu de Ponta Delgada existem duas outras que não foram publicadas e que talvez tenham integrado a série de seis enviada para Paris. Estas três fotografias apresentam-se em negativo em suporte de vidro com as dimensões de 13 x 17,5 cm (Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4).

⁷ «J'ai publié dans le n° du *Journal de l'Anatomie* [...] 3 de vos / si intéressante photographies avec une petite / note intitulé Les formes extérieures du // Cachalot par mm. Pouchet et Chaves» (Carta de Georges Pouchet para Francisco Afonso Chaves, datada de 28 de junho de 1890: 1v-2r; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves).

⁸ «Pouvez-vous avoir la bonté de faire imprimer pour moi 50 separata de la note sur la forme / extérieure du cachalot, qui sa paraître / dans le *Journal de l'Anatomie*? J'ose / vous prier cela, parce que ainsi j'aurai / des épreuves des principales / photographies du cachalot, épreuves qui beaucoup des personnes me deman-/dent» (Carta de Francisco Afonso Chaves para Georges Pouchet, datada de 18 de Julho de 1890: 1r; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves). Nesta Carta, Afonso Chaves, a propósito da dificuldade de classificação exata das toninhas, refere-se à fotografia que enviou de um exemplar adulto existente no museu de Ponta Delgada.

⁹ De facto, na carta de 18 de Julho, Afonso Chaves comunicava a Pouchet o seu prazer em oferecer o esqueleto de um *Grampus rissoanus*, hoje conhecido por *Grampus griseus* ou golfinho-de-risso, desde que este assegurasse o pagamento da embalagem e do transporte (Carta de Francisco Afonso Chaves para Georges Pouchet, datada de 18 de Julho de 1890: 1v; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves). Pouchet, a 28 de Julho, concorda e recomenda o envio em nome do ministro, tal como aparece posteriormente no recibo (Carta de Georges Pouchet para Francisco Afonso Chaves, datada de 28 de Julho de 1890: 2r; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves).

¹⁰ Dessa fotografia existem no Museu Carlos Machado duas versões em negativo que se distinguem apenas por diferenças muito subtis (CAC6188 e CAC6189).



Fig. 2 – Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Vista de dois Cachalotes na Costa de Capelas, São Miguel, 1889. Gelatina sal de prata sobre vidro, 13 x 17,5 cm (positivo digital). Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC6186).



Fig. 3 - Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Vista de dois Cachalotes na Costa de Capelas, São Miguel, 1889. Gelatina sal de prata sobre vidro, 13 x 17,5 cm (positivo digital). Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC6185).



Fig. 4 – Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Vista de um Cachalote na Costa de Capelas, São Miguel, 1889. Gelatina sal de prata sobre vidro, 13 x 17,5 cm (positivo digital). Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC6188).

As três fotografias publicadas mostram os dois cachalotes na margem pedregosa de Capelas, na costa norte da ilha de São Miguel, vendo-se, de cima para baixo, três pontos de vista diferentes do cachalote que se encontrava em melhor estado: uma vista da face ventral, uma vista frontal ligeiramente oblíqua e uma vista dorsal. Neste último caso, a fotografia permite avistar mais à frente o cachalote maior que, devido ao seu estado, parece confundir-se visualmente com as rochas¹¹. As três fotografias foram tiradas da margem, muito próximo da água, informação que

¹¹ Afonso Chaves, na carta de 20 de Janeiro, diz: «Je n'étais pas à Capellas quand / le cachalot à été pris et quand j'y suis / arrivé le dépècement était très avancé» (Carta de Francisco Afonso Chaves para Georges Pouchet, datada de 20 de Janeiro de 1890: 1v; Espólio Particular de Francisco Afonso Chaves).

curiosamente é fornecida pelo artigo. No caso da primeira imagem, a câmara estava colocada a curta distância do cachalote semi-desmembrado e Afonso Chaves de costas para ele.

Já as duas fotografias adicionais que existem no espólio do museu mostram o local do acontecimento a partir de dois pontos de vista elevados, opostos entre si, embora a alturas e distâncias diferentes dos cachalotes, permitindo uma visão mais ampla do lugar e, sobretudo, do grande número de pessoas aí presentes naquele dia – ausentes das fotografias publicadas no *Journal de l'Anatomie* à excepção de dois indivíduos.

Parece indubitável o papel absolutamente central que as fotografias de Francisco Afonso Chaves desempenham no artigo publicado em 1890. Esse papel, como salienta enfaticamente Georges Pouchet, advém da sua qualidade: constituírem as primeiras representações científicas – isto é, objetivas, coerentes e exatas – de uma espécie até aí mal conhecida e mal representada visualmente. Mas, afinal, o que torna estas fotografias científicas? De onde vem esta objetividade e como se expressa esta exatidão?

O artigo é acompanhado por três outras imagens: típicas ilustrações científicas, estas representações gráficas realizadas a partir das fotografias mostram muito menos e, nesse sentido, constituem versões *reduzidas* delas. Ou seja, revelam apenas o que é necessário à compreensão de certas características formais exteriores do cachalote. Nesse sentido, ao chamarem a nossa atenção para elas, ao torná-las compreensíveis e ao imporem a verdade e o rigor inexistente nas representações anteriores, demonstram um argumento. Mas esta função comunicacionalmente dirigida dos desenhos está, afinal, em conflito com a natureza visual das fotografias as quais, no seu excesso de informação, na sua radical verosimilhança, poderão só por si confundir mais do que esclarecer, mostrar sem necessariamente demonstrar, esconder mais do que revelar. As fotografias são assim marcadas por um excesso informativo que se arrisca a tornar invisível e incompreensível o que é novo ou importante nelas. Também por isso necessitam de um *texto*, neste caso o próprio artigo, ao passo que as ilustrações, enquanto versões simplificadas dessas fotografias, apenas necessitam de *legendas*.

Mas regressemos à pergunta, o que poderá tornar científicas estas fotografias? A resposta, sendo complexa, envolve diversas razões. Uma é, desde logo, as características do próprio *medium*: o dispositivo fotográfico é científico porque, ao *gerar* uma projeção visual por via de leis físicas (ópticas) e ao fixar ou *memorizar* essa projeção luminosa numa superfície fotossensível por via de leis químicas transforma a *máquina fotográfica* num dispositivo técnico que opera por via de um processo científico. Nesse sentido, o artefacto *máquina fotográfica*, que opticamente pouco se

distingue do artefacto *camera obscura*,¹² garante, por via indireta, o rigor e a objetividade científica dos seus resultados – a representação visual. A garantia vem da perspectiva (esse sistema baseado numa tradução geométrica-matemática de leis ópticas), a grande invenção do Renascimento e a teoria fundadora da modernidade – no sentido, em que, culturalmente, operou uma revolução estética, artística, científica e tecnológica que, entre tantas coisas, mudou e moldou não apenas a imagem moderna, nas suas formas, estruturas e conteúdos, mas mais importante os conceitos de visível e de visual (Reis 2002). Outra razão é a imagem fixada no interior deste aparato perspético que, por ação de leis químicas incompreensíveis para a maioria dos observadores, gera em superfícies pobres – o vidro primeiro e o papel depois – a riqueza de um acontecimento mais próximo da *epifania* mística, da *maravilha* cognitiva e da *revelação* mental do que da simples produção de uma representação imperfeita, com que a moderna ciência, num prolongamento de processos ancestrais, tão frequentemente se confunde ou é confundida.

As fotografias do cachalote são também científicas porque, apesar de versões miniaturizadas da realidade, são capazes de mostrar do mundo mais do que é necessário e, desse modo, fornecem um excesso – ou redundância – de provas cuja principal consequência é garantirem que *o vemos* nelas. Acreditar nestas imagens significa acreditar que nelas está o mundo em exposição – mas não em óbvia demonstração. Por isso, apesar de curto, o texto escrito por Pouchet assegura a sua correta interpretação. Mais: assegura a correta visão delas. Se o texto descreve, as imagens mostram, mas descrever verbalmente e mostrar visualmente estão longe de serem operações idênticas por meios diferentes; frequentemente, uma é necessária à compreensão da outra. Neste caso, desabituaos ou não familiarizados com as exatas formas de um cachalote, a descrição verbal apoiada na ilustração gráfica, ela própria redução e tradução da fotografia, conduz-nos à compreensão e ao conhecimento do que está perante os nossos olhos. O contexto, a visão ampla e até panorâmica do *lugar*¹³, com todos os seus detalhes – desnecessários à compreensão do cachalote mas fundamentais para a tal verosimilhança da sua imagem, assente no facto de alguém ter estado ali, testemunhado e registado objetivamente o acontecimento – tem também um papel fundamental. Tal como a presença dessa teatral figura masculina que, segurando uma vara, se ergue sobre o corpo do cachalote – qual *admonitor* que

¹² Pelo menos, a partir do momento em que esta, no início do século XVII, passou a estar dotada de lentes, primeiro fixas e depois reguláveis (cf. Kemp 1990). Será a invenção da superfície fotossensível capaz de fixar as imagens projetadas que transformará a câmara obscura numa *nova* máquina.

¹³ A semelhança de tantas outros conjuntos de fotografias de Afonso Chaves (cf. Reis 2013), também estas (as publicadas no artigo mais as existentes no espólio) parecem formar uma reconhecível série que envolve uma trajetória da câmara no espaço (ou seja, do olho do fotógrafo e, com ele, de nós), do longe ao próximo, do alto da falésia ao baixo da praia para, finalmente, descrever um percurso cinemático em torno do corpo morto.

como nas pinturas nos olha e interpela – e dá ao corpo do monstro uma escala, um tamanho compreensível no nosso mundo visual familiar (Fig. 4). Neste excesso, nesta redundância e, em última análise, nesta *retórica visual* funda-se também a crença na cientificidade da fotografia. Mesmo que numa fotografia tão notável quanto esta, do indivíduo que se ergue sobre o cachalote com o seu ponto de vista oblíquo e a deformação perspética daí decorrente, com a tensão das cordas e a rigidez da corrente de ferro, com os arpões espetados e as feridas abertas, a eficácia emocional seja bastante maior do que a eficácia informativa ou científica da imagem.

Se as fotografias não são *reais* são, no entanto, suficientemente robustas para criar um *efeito de realidade*, isto é, uma analogia com a realidade. Por via dos seus indícios analógicos, dos seus códigos e das suas convenções representativas – a nível da perspectiva e do claro-escuro, por exemplo – elas despoletam uma equiparação psicológica entre a percepção da representação e a percepção da realidade (Oudart, 1971, p. 19). Em determinadas condições de eficácia visual e psicológica da representação, frequentes na arte pós-renascentista, o efeito de realidade conduz, num «salto qualitativo», a outro efeito mais poderoso: o *efeito do real*, a atribuição pelo observador às figuras e aos acontecimentos observados de uma existência *ficcional* no espaço da realidade (Oudart, 1971, pp. 19, 25). Por outras palavras, ele acredita que, embora não sendo real, aquilo que vê pode existir, ter existido ou vir a existir na realidade (cf. Aumont, 1994, p. 79-80). O efeito do real é, assim, a criação de uma verosímil ilusão de existência para o que é inexistente e eventualmente impossível: a fotografia mais do que representação do existente é deste modo a convincente representação do *possível*, do *provável*, mas não do exato.

Mas as fotografias do cachalote são ainda científicas porque estas frágeis películas físico-químicas sobre lâminas de vidro têm o poder de criar, em toda a sua redução da realidade a uma versão destituída de profundidade, tridimensionalidade, movimento, tempo, textura e cor, uma sábia mistificação de verosimilhança: no nosso repetido e obsessivo inconformismo com a impossibilidade de replicar o mundo elas são a coisa mais próxima dessa *circunstância utópica* (a capacidade de copiar) e desse *lugar distópico* (o mundo como cópia). Tal significa que, afinal, a exatidão da fotografia é a *suprema ficção* da modernidade, uma das muitas variantes da sua incessante busca ao longo destes últimos seiscentos anos de cultura visual ocidental. A crença na exatidão da fotografia substitui e oculta a sua inexatidão formal ao mesmo tempo que impede ou, no mínimo, complica e enriquece a sua natureza científica. Deformada e deformante, a imagem fotográfica não só gerou um *inconsciente óptico* (Benjamin 1931, 246) mas uma profunda insensibilidade do sujeito moderno para com a inexatidão visual. Nesse sentido, mais do que uma maravilha tecnológica, a apropriação, reprodução ou verosímil representação visual que ela faz do

mundo é um notável acontecimento mental. Uma magnânima criação nossa oferecida às imagens e ao mundo mas, sobretudo, a nós próprios.

Uma história da cultura visual ou as vicissitudes da exactidão na representação de cetáceos

Em 1601, uma gravura anónima é publicada em Itália representando um cachalote que a 25 de fevereiro desse ano tinha dado à costa adriática de Ancona. No texto que a acompanha é garantido que «foi representada rigorosamente do natural»¹⁴. No entanto, o verosímil acontecimento, testemunhado naquela praia por um grande número de figuras, incluindo um indivíduo que em pé sobre o animal segura uma vara, envolve afinal um estranho cetáceo dotado de orelhas (Fig. 5a). Curioso, como nos chama a atenção E. H. Gombrich (1960, 69-70), é ainda a existência de uma gravura semelhante, holandesa, que nos mostra algo similar ocorrido a 3 fevereiro de 1598, em Berkhey (Katwijk), na Holanda. Também aqui, com três anos de antecedência, o acontecimento, o enquadramento, o local e o cachalote são idênticos (Fig. 5b). Em ambas vemos as mesmas figuras que o medem, que iniciam o seu desmantelamento, que procuram aproveitar o seu óleo ou simplesmente que observam ou comentam o inusitado ser. Podemos estar perante uma família de cetáceos hoje desconhecida ou extinta? Ou perante uma habilidosa mistificação?



Fig. 5 – (a) Anónimo. Cachalote que deu à costa em Ancona a 25 de Fevereiro de 1601, 1601. Gravura. Amesterdão, Rijksmuseum. (b) Hendrick Goltzius (1588-1617), pintor, Jacob Matham (1571-1631), gravador. Cachalote na costa próximo de Berkhey (Katwijk) a 3 Fevereiro de 1598, 1598. Gravura. Roterdão, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. n.º BdH 10089 PK).

¹⁴ «Ritratto qui dal naturale appunto».

Na realidade, o que deve ter acontecido é que o autor holandês viu o cachalote mas confundiu uma barbatana com uma orelha gerando a situação descrita por Pouchet e Chaves no seu artigo: a recorrente inexatidão na representação destes grandes cetáceos. A gravura holandesa deriva diretamente de uma pintura, aparentemente perdida, de Hendrick Goltzius (1588-1617), tendo gerado várias outras gravuras, incluindo variações da autoria de Jacob Matham (1571-1631) e de Jan Saenredam (c.1565-1607), datadas respetivamente de 1602 e 1603. Em todas elas, de maneiras ligeiramente diferentes, é uma orelha – intelectual mas não visualmente inverosímil – que vemos representada. Assim, o artista holandês, lidando com um ser para ele desconhecido, não só colocou uma orelha à baleia como, baseado na sua experiência, foi levado a corrigir a natureza: aproximou a orelha dos olhos (Gombrich 1960, 69) porque em todos os seres que lhe eram familiares as orelhas estavam próximas dos olhos e não no lugar onde se encontrava a barbatana que ele tomou por uma orelha. Nada disto foi motivo de reparo ou estranheza para todos aqueles que, nos anos seguintes, copiaram a imagem. Ou seja, como salienta Gombrich, representar o «não familiar envolve maiores dificuldades do que habitualmente se julga» (Gombrich 1960, 70). Por isso, para a representação do desconhecido partimos sempre equipados com o que para nós é familiar. Não deve admirar, portanto, que as imagens resultantes sejam, mais do que habitualmente percebemos, estranhos híbridos a meio caminho entre dois mundos.

E quanto ao artista italiano? No essencial, a gravura italiana é a versão ao espelho da holandesa. Portanto, é verosímil concluir que, perante a difícil tarefa de representar o estranho, desconhecido e mítico animal numa praia da cidade de Ancona, o artista italiano tenha optado por copiar a gravura holandesa. Talvez para esta decisão de copiar outra imagem, produzida noutro país *apenas* três anos antes, em vez de criar uma nova, tenha eventualmente concorrido a discrepância temporal, como no caso de Afonso Chaves, entre a sua chegada ao local e a da baleia a terra; o eventual estado de degradação ou desmantelamento do respetivo corpo no momento de a representar; ou, a outro nível, a relativização pelo artista do conceito de veracidade. Inquestionável é a sua atualização visual e plena integração na nova era da *reprodutibilidade mecânica da imagem* em que esta, produzida em série, disseminava-se de forma rápida e barata por toda a Europa. Uma coisa é certa: não estamos perante uma qualquer espécie de cetáceo hoje extinta mas apenas perante a repetição do mesmo erro várias vezes. Estamos, além disso, perante um acontecimento típico da cultura visual: uma imagem gera novas imagens e nós, em geral, confiamos nelas. Este é um dos mais impressionantes poderes das imagens:

remeterem para outras imagens e originarem direta e indiretamente, no seu tempo ou para lá dele, novas imagens – e reforçadas crenças (cf. Reis 2010).

Enquanto representação, simulacro ou substituto artificial, a imagem detém um poder que não reside na sua exatidão mas na sua eficácia no âmbito de um dado contexto (Gombrich 1960, 94): um poder assente na sua capacidade de substituir e simular, e não de reproduzir ou retratar o protótipo. Assim, uma representação fotográfica não é nem igual à coisa que representa nem à percepção que gera na mente do seu observador, embora, em qualquer caso, não possa ser verdadeiramente compreendida independentemente das relações objetivas e subjetivas que estabelece com qualquer uma delas. Nesse sentido, a imagem é um substituto de outro objeto visual porque produz o mesmo efeito que ele e não porque é opticamente idêntico a ele; porque o *simula* e não porque o imita.

Este poder da imagem que não depende da exatidão mas da sua eficácia visual e emocional é particularmente evidente nas *fotografias científicas* do cachalote de Afonso Chaves. Sobretudo no caso daquela em que o fotógrafo está mais próximo, a visão é particularmente deformada pelo ponto de vista frontal e ligeiramente oblíquo e um ajudante de ocasião, munido de uma vara que até certo ponto se parece com um bastão, testemunha o triunfo da fotografia, do fotógrafo e da representação visual moderna sobre o inquietante desconhecido tornado troféu inofensivo. Este, sendo agora mais familiar, permanece ainda assim incerto, improvável e, sobretudo, perturbante.

Agradecimentos

Agradeço ao Museu Carlos Machado e a João Luís Cogumbreiro e a Iva Matos toda a disponibilidade, simpatia e boa vontade com que facilitaram o acesso ao espólio de Francisco Afonso Chaves. Agradeço à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e ao Museu Carlos Machado as condições oferecidas. Este artigo teve o apoio à investigação da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Bibliografia

Aumont, Jacques. 1994. *L'Image*. Paris: Nathan [*The Image*. (Trad. ing. de Claire Pajackowska). Londres: British Film Institute, 1997].

Benjamin, Walter. 1936. «Pequena História da Fotografia». In *A Modernidade*. Org. e trad. de João Barrento, 243-270. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

Gombrich, E. H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. (5ª ed.) Londres: Phaidon Press, 1994.

Kemp, Martin. 1990. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Medeiros, Margarida. 2010. «Paradoxos da Modernidade: o Mundo sob as Lentes Estereoscópicas de Francisco Afonso Chaves». In *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*, coord. Victor dos Reis, 37-43. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores / Direcção Regional da Cultura / Museu Carlos Machado.

Oudart, Jean-Pierre. 1971. «L'effet de réel». *Cahiers du cinéma* 228 (Março-Abril): 19-28.

Pouchet, Georges e Afonso Chaves, Francisco, 1890. «Des Formes Extérieures du Cachalot». *Journal de l'Anatomie et de la Physiologie Normales et Pathologiques de l'Homme et des Animaux* XXVI, 3 (Mai-Juin): 270-272 + pl. IX. Paris, Éditeur Félix Alcan.

Reis, Victor dos. 2002. *O Olho Prisioneiro e o Desafio do Céu: A Primeira Demonstração Perspéctica de Filippo Brunelleschi como Invenção e Paradigma da Perspectiva Central*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Reis, Victor dos. 2010. «A Vida das Imagens: nos Cinquenta Anos do *Art and Illusion* de E. H. Gombrich». *Arte Teoria* 12/13: 125-131.

Reis, Victor dos, coord. 2010. *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores / Direcção Regional da Cultura / Museu Carlos Machado.

Reis, Victor dos. 2010. «O Fotógrafo Estereoscópico: a Descoberta da Obra Fotográfica de Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)». *Estúdio* I, 2 (Dezembro): 50-56.

Reis, Victor dos. 2011. «O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como *Sujeito Vidente* em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Estúdio*, II, 4 (Dezembro): 12-18.

Reis, Victor dos. 2012. «Francisco Afonso Chaves, o Fotógrafo Errante». *Açoriano Oriental* CLXXVIII, 18000, 19 de Agosto 2012: 18.

Reis, Victor dos. 2013. «Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Estúdio* IV, 8 (Dezembro): 42-51.

Reis, Victor dos. 2014. «A Ascensão das Máquinas Voadoras: Francisco Afonso Chaves e Jacques Henri Lartigue no Campeonato Gordon Benett em Paris (1906)». In *Actas do Colóquio Movimento e Mobilização Técnica*, coord. José Bragança de Miranda. Lisboa: CECL/FCSH-UNL (no prelo).

Reis, Victor dos. 2015. «O corpo como hipótese: sucessão, sobreposição e transparência em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)» (no prelo).

Sena, António. 1991. *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Sena, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

Serén, Maria do Carmo. 2009. *A Fotografia em Portugal*. In *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (Volume 17), coord. Dalila Rodrigues. S.l.: Fubu Editores.

Victor dos Reis Licenciado em Pintura (1990) e doutorado em Belas-Artes / Teoria da Imagem (2007) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a tese *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial nas Pinturas de Tectos em Portugal no Século XVIII*. Docente desta instituição desde 1991, é actualmente Professor Auxiliar. Curador da exposição *A República e a Modernidade* integrada no Centenário da República (Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2010-2011). Desenvolve actividade científica nas áreas de Teoria da Imagem, Cultura Visual, Representação Espacial, História da Perspectiva, Arte, Ciência e Tecnologia, Percepção Visual, tendo incidido a sua mais recente investigação no estudo da obra fotográfica do naturalista açoreano Coronel Afonso Chaves.

Artigo por convite / Article by invitation