

# A paisagem social ressignificada pela lente de José Dantas

Ana Catarina Amorim de Lima

Universidade Aberta Portugal

---

## Ana Catarina Amorim de Lima

Ana Catarina Amorim de Lima é licenciada em Português, Latim e Grego (via ensino) pela Universidade de Aveiro e mestre em Arte e Educação pela Universidade Aberta. Tem adquirido competências em diversas formações na área da Literacia digital, História e Cinema. As suas áreas de investigação e intervenção incidem na esfera da Arte, Educação, Literacia Digital, Memória e História da Educação, tendo realizado e publicado trabalhos de investigação na Rede Oblid – Rede de Investigação e Intervenção para a Literacia e Inclusão Digital, na Unidade Móvel de Estudos sobre o Local da Universidade Aberta (ELO) e ainda em projetos colaborativos de investigação sobre História da Educação em Ponte de Lima, enquanto Coordenadora do Centro Local de Aprendizagem da Universidade Aberta em Ponte de Lima, onde assumiu funções desde 2010. Desde 2021, exerce funções na qualidade de Conselheira Externa Local para a Igualdade, no Município de Ponte de Lima.

---

## Resumo

A fotografia não se resume somente a ser vista. Enquanto documento remete para o campo da memória individual e coletiva, reconstituindo uma visão histórica e antropológica dos paradigmas culturais e sociais, a partir do momento em que regista uma época e evidencia características de um mundo social, que, por vezes, é remetido para o esquecimento. As relações que estabelecemos com as imagens permitem abrir uma janela no trabalho de reconstituição da antropologia visual, no sentido em que estas representações ampliam uma visão polivalente e mítica das figuras anónimas do passado. É nesta premissa que assenta o trabalho do fotógrafo autodidata José Dantas (1959-1975) que figura ao lado dos grandes fotógrafos de Ponte de Lima. Graças ao seu vasto espólio de imagens, recolhido na década de 70, podemos verificar um conjunto imagético singular, sobretudo das figuras solenes do povo, captadas no seu quotidiano, que, imersas numa majestosa espontaneidade da sua condição precária, transmitem a descodificação de um fenómeno social, eternizado no conceito que Barthes designa como a máscara, “aquilo que faz de um rosto o produto de uma sociedade e da sua história” (Barthes 1980). Na sua recolha documental, existe uma clara interrogação sobre a distância e a desigualdade social e a presença de idiosincrasias populares muito próprias, que resulta num conjunto de imagens que traduzem uma identidade social, inseridas numa época de profundas transformações, tal como Barthes defende: “a visão do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá”.

**Palavras-chave:** Fotografia, Memória, História, Imagem sociológica, Ponte de Lima

## Abstract

Photography is not just about being seen. As a document, it refers to the field of individual and collective memory, reconstituting a historical and anthropological vision of cultural and social paradigms, from the moment it registers a time and highlights characteristics of a social world, which is sometimes made forgotten. The relationships we establish with images allow us to open a window in the work of reconstituting visual anthropology, in the sense that these representations expand a multipurpose and mythical vision of anonymous figures from the past. It is on this premise that the work of self-taught photographer José Dantas (1959-1975) is based, who appears alongside the great photographers of Ponte de Lima. Thanks to its vast collection of images, collected in the 70s, we can see a unique gallery of photographs, especially the solemn figures of the people, captured in their daily lives, which, immersed in the majestic spontaneity of their precarious condition, transmit the decoding of a social phenomenon, immortalized in the concept that Barthes designates as the mask, “that which makes a face the product of a society and its history” (Barthes, 1980). In his documental collection, there is a clear questioning about distance and social inequality and the presence of very specific popular idiosyncrasies, which results in a set of images that reflect a social identity, inserted in a time of profound transformation, as Barthes argues: “the photographer’s vision does not consist in seeing but in being there”.

**Keywords:** Photography, Memory, History, Sociological image, Ponte de Lima

## Introdução

A pretensão de optar pela fotografia como meio de expressão sugere, intrinsecamente, uma forma de revelação interior, um chamamento obscuro para traduzir em imagens a perspectiva visual de um espaço onírico que o fotógrafo, tendencialmente, representa, seguido de certas regras, concebidas num plano conceptual de valores: “(...) ao optarem por uma determinada exposição, os fotógrafos impõem sempre normas aos temas que fotografam.” (Sontag 2012, 15).

No entanto, que características podemos elencar para designar e categorizar um indivíduo como fotógrafo? Que qualidades deve possuir e que significados deve conferir à sua obra para ter esse estatuto de artista?

Desde o surgimento da fotografia, verificamos casos de fotógrafos, cujas carreiras curtas não foram impeditivas de se destacarem como figuras importantes, como Auguste Salzmann (a sua carreira não chegou a um ano) ou Roger Fenton, Gustave Le Gray ou Henri Le Secq (Krauss 1990, 50). Ao longo da História da Fotografia, muitos foram os amadores que realizaram obra documental. (Amar 2001, 77). De facto, o que parece ser essencial será a legitimidade da obra e do seu valor estético, a par do que Krauss refere como coerência, “a obra seja o resultado de uma perseverança na intenção e o facto de que tenha um vínculo orgânico com o esforço daquele que a produz” (Krauss 1990, 50). Sendo a fotografia um meio de comunicação que mais fortemente se associou a um panorama profundo de mudança, desde o século XIX, mais do que qualquer outra arte, debate-se com uma nova conceção de renovação técnica que altera rapidamente os paradigmas da sociedade contemporânea. A grande lição do aparecimento da fotografia consiste numa “conjuntura que começa a privilegiar a noção de subjetividade e de indivíduo, em tensão com a emergência da sociedade de massas” (Medeiros 2000, 59), subsistindo, em permanência, uma eloquente interrogação da identidade do indivíduo que se propaga numa insistente procura do conhecimento e da matéria e natureza ontológicas da existência humana.

Surgindo na “era da reprodutibilidade técnica”, a antropologia visual faz parte das áreas que mais participam no êxito da captação da imagem, pelo seu “carácter imediato e mecânico” (Medeiros 2000, 45), desencadeando um conceptualismo combatente, por ser “o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário” (Benjamim 1992, 83), permitindo, já na metade do século XX, um acesso mais democrático aos equipamentos e materiais fotográficos. Os novos aparelhos visuais comunicavam os discursos antropológicos, numa dimensão global, mostrando “o poder da ciência em decifrar outras culturas, em tornar o outro objeto e espetáculo” (Ribeiro 2005, 62). A denominada etnografia e antropologia de urgência procura, após a Segunda Guerra Mundial, registar, as atividades e comportamentos dos povos, que poderiam desaparecer muito em breve, no devir da modernidade (Ribeiro 2005, 70). Como referiu Barthes, “o mesmo século inventou a História e a Fotografia” caracterizando-o como um paradoxo.

A presença de um meio mecânico de registo visual instantâneo “(...) possibilita novos campos de experiência e responde ao dinamismo de uma mentalidade verdadeiramente moderna” (Argan 1993, 57), onde se envereda por uma dinâmica cultural de documentação visual, suscetível de imprimir uma forte interação com as questões da memória. “Nós esquecemos mais do que lembramos.” refere Candau, na sua obra *Antropologia da Memória* (2005, 118) remetendo-nos para a fatalidade do que é a condição frágil da nossa memória, mas simultaneamente um meio de identidade “(...) faculdade constituinte da identidade pessoal que permite ao sujeito pensar-se idêntico no tempo (...)” (Candau 2005, 143). Para uma possível perpetuação da memória, muitas vezes falível e difícil de decifrar, pois “(...) o trabalho da memória consiste precisamente em esquecer certos acontecimentos para privilegiar outros.” (Candau 2005, 120), a sociedade, ao longo do tempo, utilizou diversos suportes para reter as recordações, a fim de reconstruir os acontecimentos do passado, os “fragmentos do real em pedaços”, mencionados por Candau.

A relação entre fotografia e memória surge, nesta discussão, como uma valência

a considerar, visto que a fotografia assume um papel essencial na documentação de imagens, onde fluem as memórias. Susan Sontag refere essa matéria da fotografia como objeto de observação “As fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas frações precisas de tempo” (Sontag 2012, 26), sugerindo uma fixação de momentos capazes de estimular a recordação e, até de dependermos desses registos visuais para manter a capacidade de lembrar.

Assim, a fotografia, ao concretizar numa folha de papel as imagens como um espelho e mantê-las como uma pintura (Trachtenberg 2013, 89), realçou a iminência de uma técnica que se adequa perfeitamente à sociedade moderna, o valor de exposição afasta-se, cada vez mais, do valor de culto, não sem resistir, obviamente, ocupando o retrato um foco fundamental, desde o seu surgimento (Benjamin 1992, 87). No caso de José Dantas, muitos dos retratos que hoje nos são apresentados pertencem a pessoas já falecidas, cujos olhares apenas podemos visualizar no registo que o artista nos deixou, à semelhança do que Susan Sontag nos evidencia acerca da questão da mortalidade: “Toda as fotografias são memento mori. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto.” (Sontag 2012, 24), o que nos leva a concluir que o fotógrafo é constantemente um agente passivo deste conceito da inevitabilidade da morte, ao registar algo ou alguém ele “testemunha a inexorável dissolução do tempo”.

### **Memória e Antropologia Visual**

O tempo é um dos aspetos mais focados nesta evolução e consolidação da imagem, como veículo de reprodução técnica, num século de profundas transformações. Para Benjamin, com a reprodução técnica perde-se “o aqui e agora” da obra que manifesta a sua origem (Medeiros 2010, 27). A reflexão sobre a fotografia como “a contemplação da morte” foi bastante explorada por Barthes, na medida em que essa finitude que a imagem capta, numa consciência da ausência permanente, não só transforma “os objetos fotografados em almas do outro mundo que regressam” (Medeiros 2010, 31), como evidencia a fotografia associada sempre ao seu referente (*spectrum* da Fotografia). Se o fotógrafo tem plena consciência desta dimensão dramática e tem a noção de que o facto de estar presente num ato de transcendência ontológica, condenado a uma aproximação com a Morte, este regresso dos mortos, além de marcar a cultura contemporânea, fragmenta permanentemente o discurso narrativo da fotografia: “A visão da imagem fotográfica como ontologicamente problemática e indecível, assolada pelo universo conceptual da pulsão da morte, vem encaixar-se neste cenário de fluidez (...)” (Medeiros 2010, 38).

Se esta influência da Morte persegue a força motriz da fotografia, de facto, é pela e na condição humana que a fotografia funciona como geradora de identidade, na construção de um novo discurso, em paralelismo com o questionamento sobre o passado e o presente. Deste modo, a memória está completamente conectada com as questões da pertença, reconhecimento, coletividade, processos históricos, sociais e culturais: “Transmitir uma memória não consiste apenas em legar um conteúdo, mas um modo de estar no mundo” (Candau 2005, 186). Apesar de uma certa ilusão associada ao processo de criação fotográfica, pois recorda quase sempre um objeto ausente, a linguagem da fotografia abarca constantemente a linguagem dos acontecimentos, não propriamente fotografar x e y mas fotografar no momento x e no momento y (Trachtenberg 2013, 319). Candau defende, por sua vez, o conceito da “memória topófila”, isto é, o espaço como elemento “essencial da codificação das recordações que constituem a memória episódica” (Candau 2005, 188). Espaço e tempo parecem ser componentes primordiais da génese e do sentido da memória, que está constantemente em mudança, em transformação, num processo de “acrescentos”, “supressões e “atualizações”.

A nível antropológico, que contributo pode dar este espólio para uma maior compreensão sociológica e que significados encerram estas figuras praticamente anónimas, num contexto de análise sociocultural? Primeiramente, toda a foto-

grafia está repleta de diversos significados, partindo-se sempre de uma vertente polissêmica, quando se aborda o objeto fotográfico: “(...) toda a imagem é polisêmica, ela implica, subjacente aos seus significantes, uma cadeia “flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.” (Trachtenberg 2013, 300). A polissemia da imagem inicia o seu processo, de imediato, no momento em que é captada pelo seu autor-fotógrafo. Na fotografia documental, a câmara aborda a realidade em que o fotógrafo emerge, vivencia e identifica, tal como Lange (citada por Sontag 2012, 122) refere: “qualquer retrato de outra pessoa é um autorretrato do fotógrafo (...)”, sugerindo uma ligação quase umbilical entre o objeto fotográfico e a sua identidade como pessoa. Não é por acaso que Medeiros (2000, 78) salienta que “O rosto assume assim, na mentalidade moderna, o valor de um lugar permanente de interrogações sobre a identidade(...)”, pondo em confronto o indivíduo com os limites do seu discurso identitário, como se a imagem assumisse um papel fundamental no questionamento individual e alavancasse novas reconfigurações na afirmação da individualidade.

Se a imagem fotográfica reúne as características de um documento histórico e social, como mecanismo de afirmação e recuperação de idiosincrasias sociais e culturais de determinada coletividade, ela também funciona como “dispositivo de atualização de uma memória” (Ferraz e Mendonça 2014, 28), tendo a particularidade de confirmar o real, e ainda, constituir um documento para a posteridade. O nosso olhar sobre o passado cria-se com base nos registos que possuímos no presente:

Tudo o que nos lembramos do passado faz parte de nossas construções coletivas do presente. A memória coletiva é a memória da sociedade, da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micro memórias pessoais, conexões de uma rede maior.

(Ferraz e Mendonça 2014, 642)

Portanto, embora se considere que o dispositivo fotográfico não é o principal recurso do estudo antropológico, tem vindo a instaurar-se, cada vez mais, como uma forma de “estabelecer comunicações entre tempos, atualizando memórias (...)” (Ferraz e Mendonça 2014, 29), proporcionando a construção de uma constelação de dados que estruturam a memória coletiva e ressalvam e preservam a memória social da coletividade.

Quando analisamos a fotografia documental, esse aspeto de preservação da memória social ainda é mais premente, sobretudo pelo efeito da contribuição dos “lugares da memória” para “proceder a um inventário e a uma etnografia das modalidades concretas de encarnação nos lugares materiais e ideais (...)” (Candau, 2005, 192). Candau apresenta-nos a noção dos microlugares da memória, como uma aldeia, bairro ou rua, que podem ser tão importantes para a coletividade como lugares materiais ou ideais (monumentos históricos nacionais ou ideologias de esquerda e direita, respetivamente), contando que será mais fácil para um habitante de uma aldeia encarnar uma memória partilhada, visto que se identifica com “os contornos dos quadros memoriais locais”.

### **Ponte de Lima nas décadas de 60 e 70 e a presença de José Dantas**

Nos censos realizados em 1960, o concelho de Ponte de Lima assinalava perto de 43000 habitantes<sup>1</sup>, mas ao nível de desenvolvimento social e económico carecia de muitas condições. Entre a década de 60 e 70, Ponte de Lima era considerado um dos concelhos mais atrasados do Minho, quer ao nível da eletrificação das zonas rurais, saneamento e abastecimento de água. Por outro lado, verificava-se uma crise na agricultura (Lavoura), com a esmagadora maioria da população a trabalhar neste setor, devido à baixa industrialização, à incerteza dos preços e a sua comercialização e ao atraso provocado pelo elevado analfabetismo, resultando num significativo atraso socioeconómico.

Outros problemas dificultavam o desenvolvimento económico: o despovoamento das zonas rurais devido à forte emigração e a fuga de pessoas para as

1. De acordo com o X Recenseamento Geral da População (Tomo I) de 15 de dezembro de 1960 do INE (consultado em [https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos\\_historia\\_pt\\_1960](https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_1960)).

grandes cidades, o que prejudicava as atividades económicas, sobretudo a agricultura, cujas atividades incidiam na produção de vinho, pecuária e milho<sup>2</sup>.

A acentuar este período de crise, o peso da Guerra do Ultramar que afastava muitos jovens da sua terra e das suas famílias para combaterem nas colónias de Portugal.

É neste contexto de crise, que se destaca a figura de José Dantas no circuito cultural de Ponte de Lima, entre a década de 60 e 70 do Século XX, quer pela sua capacidade criativa e artística, quer pela sua presença interventiva e revolucionária. A sua postura, enquanto artista, resultava numa constante reivindicação e afirmação dos valores sociais e políticos, oficialmente pela sua filiação no Partido Comunista, após o 25 de abril, mas também pela forma de expressão nas suas esculturas de madeira, e, mais tarde, ao enveredar pela fotografia.

Escultor e fotógrafo autodidata, José Dantas, salientou nas suas obras as grandes questões universais, como a guerra, a desavença, a fome, a pobreza, a morte, etc., num intuito de obter respostas para o caos da vivência humana. Freud considerava que “a civilização é o resultado de uma constante luta das pulsões de vida contra as pulsões da morte” (Medeiros 2000, 35) e, nesse caminho, o homem debate-se com a permanente luta para enviesar a certeza da mortalidade. Nessa luta, talvez seja apropriado referir que José Dantas encontrou na arte um mecanismo de libertação e até de “conexão do sujeito com o mundo” (Medeiros 2000, 90), tal como Tisseron estabelece uma ligação determinante entre a fotografia e a necessidade de assimilação do mundo externo. As características deste artista remetem-nos para uma consciência plural de valores, porém, influenciada por uma cultura narcisista “como uma forte componente agressiva – a raiva narcisista - muito perto da pulsão da morte (...)” (Medeiros 2000, 93)”.

Nascido e criado num meio social precário, a sua infância e juventude foram influenciadas pelas dificuldades financeiras e pela necessidade de, desde muito jovem, assumir também a sobrevivência da família, em consequência da morte do pai. Deste contexto, surgirá a revolta e a esperança numa vida diferente, desencadeadas pela ocupação de um espaço criativo e pela aposta numa expressão artística que exorcizasse os fantasmas e medos que a própria vivência provoca, numa tentativa de transportar para a arte a resolução ou amenização dos problemas existenciais. Ao optar pela escultura, numa primeira fase, e pela fotografia, mais tarde, José Dantas procurou explorar duas formas de construção de narrativas, que, muitas vezes, espelharam a “(...) rutura permanente com os laços do mundo exterior, e que também é o sintoma de uma descontinuidade psíquica e afetiva (...)” (Medeiros 2000, 118).

### **A Lente de José Dantas**

O fio condutor que caracteriza a recolha de imagens documentais por José Dantas, na década de 70, no concelho de Ponte de Lima, abrange densamente um círculo de fragmentos sociais, rostos e corpos sobretudo, de um panorama sociocultural muito específico. Num contexto laboral, em que se esperava que um indivíduo como José Dantas se rendesse ao fatalismo de uma vida proletária, a procura de uma forma de sobrevivência ligada à arte, além de ser um afrontamento aos cânones sociais, também é uma postura de irreverência e de risco perante a incerteza de uma comunidade, onde a ausência de um meio artístico se constatava. Ao tentarmos decifrar a intenção misteriosa do sujeito (porque nesta descoberta o sujeito é central), relativamente aos seus desígnios em fotografar figuras de classes sociais mais baixas, claramente de meios pobres e sem qualquer ligação às elites, podemos antever na sua intenção artística o que os surrealistas designavam como o trabalho artístico “como resposta à sua vida inconsciente e onírica, mais do que à sua vida contemplativa” (Krauss 2002, 94), em que o artista trabalha mediante pulsões que surgem de uma dimensão, em que o mesmo tem “tem pouco controle consciente”.

De salientar que também não foi a sua baixa escolaridade que refreou a vontade

---

2. Informações retiradas do Jornal Cardeal Saraiva (Números 2126, 2254, 2324, 2328, 2362, 2518, 2569), impresso em Ponte de Lima, entre os anos de 1965 e 1975 (Fonte: Arquivo Municipal de Ponte de Lima).

de pelo caminho da arte, dado que se muniu, no que diz respeito à Fotografia, de algumas obras que orientaram a sua técnica e o ajustamento da sua fórmula para a revelação do material em estúdio. Procurando um conceito de algum experimentalismo, José Dantas, na sua curta carreira, conduziu a sua prática, inspirando-se no realismo que presenciava: “A imagem fotográfica não é só um troféu, a amostragem de um pedaço da realidade, mas também um documento (...) do-que-estava-aqui-em-dado-momento” (Krauss 2002, 118). As imagens que recolheu, num determinado tempo, não são, evidentemente, fáceis de interpretar porque “cada fotografia é apenas um fragmento, o seu peso moral e emocional depende do conjunto em que se insere.” (Sontag 2012, 107). Em primeiro lugar, porque temos de as desconstruir, como objeto, mediante o seu contexto, e em segundo lugar, verificar o uso imediato da fotografia, cujo processo em que o uso original é modificado e substituído por outros, sobretudo pelo discurso da arte (Sontag 2012, 207). Porém, se olharmos o valor estético, o real é representado pelo “pathos”, essa capacidade para descobrir beleza “no humilde, no inepto, no decrépito” (Sontag 2012, 104), onde a câmara capta momentos de atividades e tarefas do quotidiano, olhares famintos, semblantes marcados pelo peso do trabalho, figuras de trajes remendados até à exaustão.

No fundo, temos uma sequência de retratos visualmente impactantes, sobretudo inseridos numa época de ditadura, em que os mais pobres são naturalmente os mais afetados, mas que o fotógrafo sentiu necessidade de capturar (as experiências capturadas, como refere Sontag). Muitos fotógrafos optaram pelo registo deste tipo de realidades, sobretudo em épocas de crise, como uma reação ao cânone de beleza convencional. Esse tipo de fotografia onde são exibidas, por exemplo, pessoas em sofrimento (veja-se o caso das fotografias de W. Eugene Smith, do final dos anos 60), que provocam indignação, mas que operam uma distância que nos incita a admirá-las pela sua beleza agonizante (Sontag 2012, 106).

Desta forma, se a escolha do fotógrafo se alinha com a fuga ao convencional, o resultado desta captura deve ser realizado com base numa capacidade de transmissão de uma mensagem, a par do que Sontag refere como “objetos de apreciação estética”, isto é, independentemente dos argumentos morais que se apresentem para a execução da fotografia, a sua proliferação remete para “artigo de consumo”. E conscientes de que, atualmente, vivemos numa sociedade imersa nessa condição, como isolar e dissecar o trabalho de um fotógrafo autodidata no seu périplo numa pequena localidade de Portugal, que registou a paisagem social na transição do regime totalitário para um contexto democrático? Que importância poderá ter esse registo na compreensão da sociedade daquela época, e que sinais e idiosincrasias permanecem congelados nessas fotografias de pobres, mendigos, trabalhadores, comerciantes, transeuntes de um quotidiano adverso ao poder da imagem e à sua multiplicação? Provavelmente, muitas destas figuras retratadas nunca tinham visto uma câmara. Que questões colocariam estas pessoas perante esta atividade fotográfica? Não há dúvida que José Dantas conhecia todos estes rostos que retratou e, seguramente, até se compatibilizaria com a ideia de Nada: “o retrato que faço melhor é o da pessoa que conheço melhor” (citado por Sontag 2021, 116), e por essa razão, por ser um homem do povo, considerava que a sua finalidade seria ampliar e eternizar estas figuras marginalizadas, dando-lhes o destaque que nunca alcançariam socialmente. Documentar a sociedade naquilo que de mais puro contém, a simplicidade da ignorância perante um mundo absurdamente consumista, como Minor White refere: “(...) o fotógrafo projeta-se naquilo que vê, sendo levado a identificar-se com tudo para melhor sentir e conhecer” (citado por Sontag 2012, 116).

Estamos perante um fotógrafo considerado um visionário na sua época, tendo em conta o meio em que se inseria: “(...) o ato de fotografar é, primeiro que tudo, a expressão de um temperamento e só secundariamente o de uma máquina (...)” (Sontag 2012, 118). Com efeito, o fotógrafo intervém neste processo, adequando-lhe as técnicas adequadas (composição, luz, focagem, etc.), imprimindo um “código cultural”, versus o “não-código natural”, em que a cena “está ali” captada mecanicamente (Trachtenberg 2013, 303). Esta oposição que caracteriza o ato

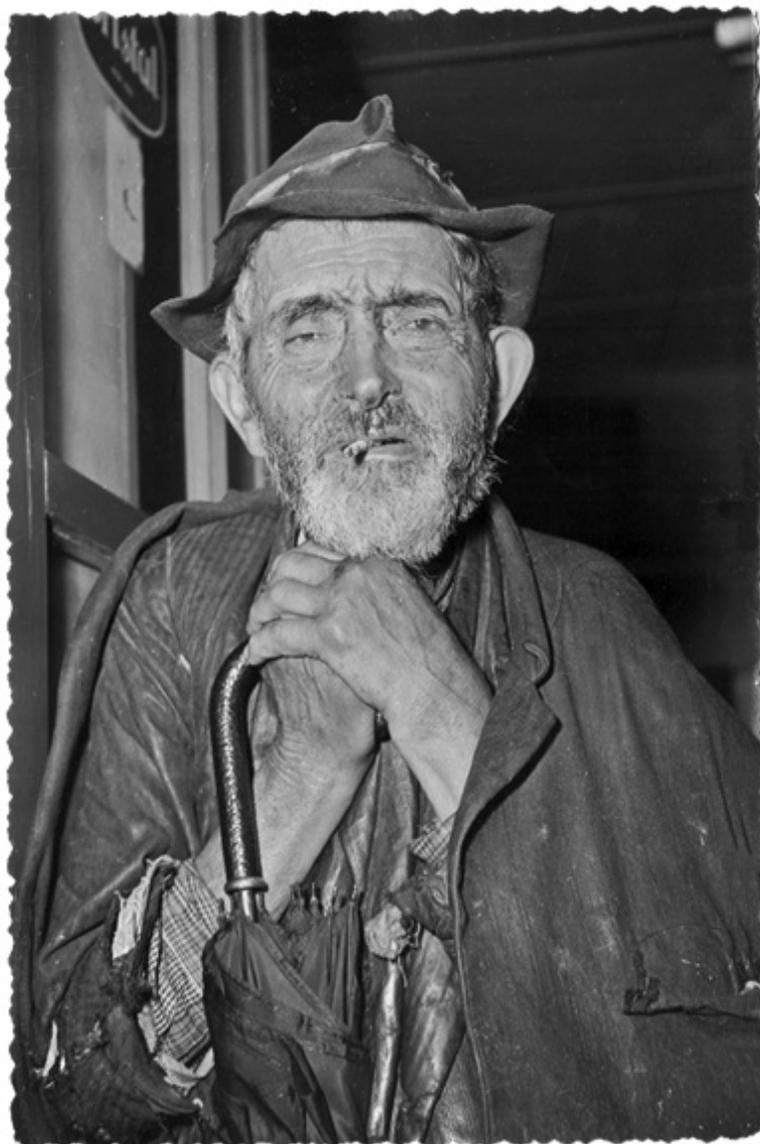
de fotografar situa a fotografia numa consciência de “ter estado ali” ao invés de “estar ali”, alcançando uma “categoria nova de espaço-tempo: local imediata e temporal anterior” (Trachtenberg 2013, 304). Contudo, apesar deste contraste, a fotografia é sempre um objeto cultural, que resulta de um trabalho humano, devidamente inserido no contexto tecnológico e histórico, fruto das circunstâncias e vontades que a operam em determinado espaço e tempo.

Parece-nos evidente e fundamentado este argumento que o registo fotográfico deste artista assenta numa “expressão autêntica”, e “(...) o que é decisivo em fotografia continua a ser a relação do fotógrafo com a sua técnica.” (Benjamim 2000, 125). Trata-se de um modo atento de mostrar a riqueza de um estrato social, nesses locais onde o público e o privado interagem: as praças, as ruas, os estabelecimentos comerciais, a feira, o rio, espaços de confraternização, de partilha e de humanismo. Ao fotografar lugares da memória social, cria novos paradigmas de entendimento, envolvendo os significados das expressões de fenómenos sociais, que naturalmente teriam como destino o vazio e o esquecimento, caso não fossem captados nesta misteriosa intencionalidade de materializar a paisagem social de Ponte de Lima, talvez indo ao encontro do que Berger refere “decidi que ver isto é algo que merece ser registado”, tornando a fotografia como o meio de “ tornar a observação consciente de si mesma” (Trachtenberg 2013, 318).

### **A paisagem social ressignificada**

Quando José Dantas decide enveredar pela fotografia, já tinha percorrido um caminho através da expressão pela Escultura, cujo conceito assenta nos mesmos temas que mais tarde irá explorar na Fotografia: a morte, a fome, a pobreza, a infância, entre outros. A opção pela fotografia foi incitada, provavelmente pelo facto de ter trabalhado como ajudante num estúdio de um fotógrafo profissional de Ponte de Lima, que lhe despertou o interesse por esta nova forma de expressão, desde a captação até à revelação em estúdio. Munido sempre da sua câmara, quando saía para a rua, José Dantas pressentia que o mundo social e a natureza continham um infinito conjunto de objetos e temas dignos de fotografar, pois a “(...) a máquina fotográfica amplia os poderes do corpo porque funciona (...), como uma espécie de membro artificial” (Krauss 2002, 211).

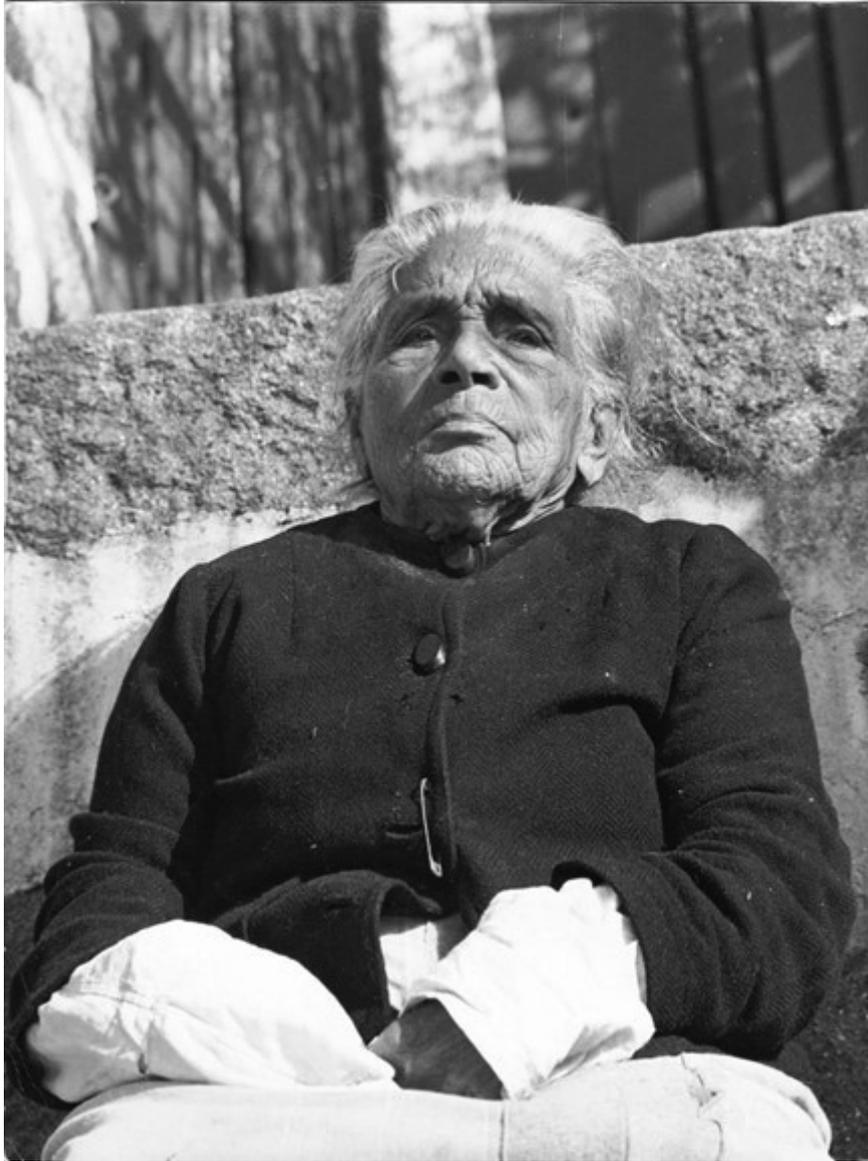
Provavelmente, José Dantas não conheceu o trabalho da fotógrafa americana Dorothea Lange, contudo, o seu trabalho remete-nos para uma singular semelhança. Teria ele a consciência da existência de outros fotógrafos atentos às assimetrias da sociedade? Parece-nos que sim. A necessidade de retratar pessoas do quotidiano é, em ambos, resultado de uma forte convicção de sensibilidade, interesse e compaixão: essa noção de que a riqueza destas pessoas vulgares faz parte de uma memória social que aborda complexos significados: “(...) ao fazer escolhas deliberadas, o fotógrafo dota as suas imagens de estrutura e significado” (Trachtenberg 2013, 287).



**Figura 1** - Joaquinzinho, década de 70 (Arquivo de José Dantas)

Observemos as imagens que se apresentam: na figura 1, o Joaquim, um mendigo que vagueava por Ponte de Lima, faminto e esquelético. A expressão deste homem, um misto de resignação e abandono, brilhantemente captada na sua condição de miséria. Conta-se que José Dantas, além de o fotografar inúmeras vezes nas suas deambulações, tratava de sua higiene, dando-lhe banho e roupas. Nesta situação, o fotógrafo não é apenas observador, testemunho ou estranho, que não se envolve nos “acontecimentos que desfilam perante o seu olhar”, ao contrário do que defendia Proust que destacava “o desapego emocional como a maior virtude do fotógrafo” (Trachtenberg 2013, 280).

Neste contexto social, “o fotógrafo está mais próximo da empatia do que da espontaneidade desapegada” (Trachtenberg 2013, 280). E este estado de espírito permite uma ligação do autor com o seu objeto. As figuras sociais, muitas vezes figuras populares, outras vezes anónimos que se deslocavam à Feira quinzenal, compunham este vasto conjunto de personagens que, na sua espontaneidade do quotidiano, nas suas deambulações, nos seus afazeres, permitiam ser “furtados” pela lente da câmara de José Dantas.



**Figura 2** - A Franquinha, década de 70 (Arquivo de José Dantas)

Vejamos o caso da Figura 2, a Franquinha, com o seu olhar penetrante, poderoso, encantatório, numa manhã de inverno, aconchegada pelo calor confortável dos raios de sol. Sentimo-nos tentados em imaginar que argumentaria o fotógrafo para captar a sua atenção e a permissão para ser fotografada. Existe sempre um processo de subjetividade e de secretismo em cada fotografia: “(...) tudo o que o programa realista da fotografia implica é a crença de que a realidade está oculta. E, se está oculta, tem de ser desvendada” (Sontag 2012, 120), cabendo ao fotógrafo surripiar a realidade desprevenida: o fotógrafo convence esta senhora a deixar-se fotografar, neste enquadramento de baixo para cima, que lhe proporciona uma estranha altivez, a pose que faz parte da natureza da fotografia, mesmo que dure um milionésimo de segundo (Barthes 1980, 88).

Existe na fotografia uma subjetividade, um lado oculto e secreto, pronto a ser descoberto. O fotógrafo terá de surpreender o objeto, nesse registo instantâneo, em determinada postura, congelada, numa realidade desprevenida, tornando-se na “espera paciente pelo momento de equilíbrio” segundo Stieglitz. Neste caso, verifica-se que a senhora não foi propriamente surpreendida, contudo ela foi fotografada num local e contexto familiares: o seu local habitual de descanso: “(...) os retratos mais típicos devem preservar um carácter fortuito - como se, colhidos ao passar, ainda estremecessem na sua tosca existência” (Trachtenberg 2013, 286).



**Figura 3** - Três Meninas, década de 70 (Arquivo de José Dantas)



**Figura 4** - Mãe com os filhos, década de 70 (Arquivo de José Dantas)

Quando observamos as crianças retratadas nas figuras 3 e 4, somos confrontados com uma comovente abordagem da natureza precária na vivência da infância das classes mais pobres: na primeira, as três crianças fotografadas num local aparentemente abandonado, cuja indumentária as caracteriza de imediato relativamente à sua proveniência social. As duas meninas que olham a objetiva transmitem um olhar de desconfiança, uma delas segura um prato e a outra menina segura qualquer objeto entre as mãos. Nesta época, ainda está profundamente enraizado o hábito de as crianças serem uma força laboral nas famílias, impedindo, constantemente, a frequência escolar ou a conclusão da escolaridade obrigatória, sobretudo para as crianças de sexo feminino.

Na figura 4, o retrato de uma mãe feirante com os seus filhos, num dia de Feira Quinzenal. A vida desgastante e sofrida de feirante é forçosamente evidenciada pelo estado da roupa, pelo caixote onde se coloca o bebé. Apesar de sentados no chão, estão juntos, com um ligeiro sorriso, mãe e filho mais velho, fitam a câmara com um rosto esperançoso. Há claramente, um sentido poético neste instante da vida desta família. Susan Sontag (2012, 171) referia que existem duas atitudes no pretexto de que tudo no mundo é motivo para a fotografia: uma seria a existência de beleza em tudo e a outra o facto de que tudo é objeto de uso presente ou futuro, ou seja, uma atitude estética e outra, instrumental. Na figura 4, confluem as duas atitudes no ato fotográfico.

No seu vasto espólio fotográfico, José Dantas, além de obter algum suporte financeiro com a fotografia de eventos (sobretudo casamentos), registou algumas profissões que constituíam uma referência no circuito laboral da sociedade: as lavadeiras, o vendedor de cautelas, o engraxador de sapatos, o pescador, o montador das tendas da feira, a vendedora de castanhas, vendedores de caruma, o sucateiro, o caldeireiro, entre outros. Estamos perante um conjunto de ofícios e atividades que na atualidade, praticamente não existem e um conjunto de figuras sociais de uma vasta diversidade, riqueza e complexidade, cuja presença nestes dispositivos fotográficos constituem uma legítima manifestação do património imaterial da sociedade em que se inserem.

No entanto, há profissões que se mantêm, como é o caso do pescador, e a própria forma de pesca não evoluiu significativamente, exceto, na utilização dos barcos a motor. Os saberes que foram sendo transmitidos ao longo dos últimos 40 anos no circuito destes indivíduos, na arte da pesca, pesam por força da tradição e dos costumes: “Cada profissão faz de si uma memória destinada a ser transmitida e, eventualmente, emendada ou aumentada.” (Candau 2005, 186). Os saberes da atividade profissional adequam-se, com a passagem do tempo, a cada época, pois “(...) as informações adquiridas são arranjadas pelo grupo ou pelo sujeito, condição indispensável para a inovação e para a criação”. (Candau 2005, 187). Nas zonas rurais, apesar da evolução das técnicas laborais há sempre vestígios do que foi o passado dos ofícios: “(...) os costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar” (Halbwachs 1990, 68), chegando, por vezes, a haver “ilhas do passado conservadas”, como se viajássemos no tempo. Em certos lugares do Alto Minho, essa experiência ainda é possível, nos tempos atuais.

Analisar esta coleção de fotografias é uma jornada de descoberta das ferramentas de afirmação de uma identidade e/ou de uma reconquista de memória das comunidades e até da desconstrução de certos estereótipos sociais.



Figura 5 - Jovens em contexto festivo, década de 70 (Arquivo de José Dantas)



Figura 6 - Grupo em celebração, década de 70 (Arquivo de José Dantas)

A propósito desta última ideia, apresentamos algumas das imagens fotográficas (Figuras 5 e 6) de um ajuntamento de uma comunidade de etnia cigana, retratado na década de 70. Esta comunidade nómada assentava frequentemente as suas tendas na zona ribeira da vila. Com esta série de imagens, podemos verificar que se trata de uma ocasião festiva (provavelmente um matrimónio) e, efetivamente, podemos distinguir certas características culturais e sociais desta minoria, como a sua indumentária, a sua forma de celebração, hábitos e rituais, tradições, etc., apenas com a visualização das fotografias.

Foi possível rastrear os familiares desta comunidade cigana retratada e, quando foram confrontados com estas imagens, além do impacto emocional, foi possível

identificar as pessoas nas imagens e as histórias de vida associadas e o contexto desta celebração.

Desta forma, consideramos fundamental uma pesquisa intensiva na identificação das pessoas retratadas nas fotografias, dado que, aliada à imagem, estará documentado todo um conjunto de informações que irão contextualizar o meio social, as personagens, as atividades, os costumes e até as histórias de vida, enriquecendo um património fotográfico existente, que, neste momento, carece de uma descrição, seguramente, mais esclarecedora deste “vestígio da perda”, segundo Steiner, citado por Candau, sublinhando que “a partir do vestígio, espera-se recuperar um pouco daquilo que desapareceu” (Candau 2005, 142). Atribui-se um discurso narrativo que reforça a construção da identidade deste grupo, que revê os seus antepassados capturados numa cerimónia familiar, de uma forma inesperada, sem qualquer conhecimento da existência destas imagens registadas há mais de 40 anos.

## Conclusão

No arquivo privado do fotógrafo foram encontradas centenas de negativos que, depois de digitalizados, materializaram um vasto espólio de imagens de diversas naturezas, no entanto, o que se sobrepõe neste imenso conjunto é, sem dúvida, o retrato social.

Este trabalho de investigação contou com uma apresentação pública de algumas imagens do arquivo, com a realização de uma exposição, em Ponte de Lima, em 2015<sup>3</sup>, onde se projetou a importância das figuras populares que constituíam uma grande parte do seu inventário fotográfico. A exposição foi acompanhada com a exibição de um documentário<sup>4</sup>, resultado de uma recolha de testemunhos de amigos, família e gente da terra, abordando a sua personalidade e o seu trabalho artístico. Mais tarde, a intenção seria a criação de um livro fotográfico onde estivessem representadas cerca de 200 fotografias do arquivo. Esse trabalho está atualmente em execução, o que implica uma compilação da recolha de histórias e narrativas que complementem a galeria, não esquecendo o seu trabalho como escultor. Será fundamental a recolha oral de história/narrativas/relatos junto de indivíduos que tenham vivenciado este tempo e espaço específicos em que José Dantas fotografou: “(...) os habitantes de uma pequena vila não param de se observar mutuamente (...)” por isso é mais fácil para a memória do seu grupo reter muitos acontecimentos, “porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la” (Halbwachs 1990, 80).

Se por um lado, a exposição pública do trabalho fotográfico se justifica, precisamente porque a divulgação deste trabalho na comunidade é de uma enorme pertinência, por ter sido um homem do povo e para o povo, a aposta num livro fotográfico materializa todo um património imagético, reunindo a riqueza de uma memória coletiva e social.

A sua capacidade de comunicação, testemunho de um discurso íntimo, carregado de simbologia e emotividade, resulta num retrato dos arquétipos do ser humano, não somente por uma tenaz vontade que o impelia a altos voos de criatividade mas porque, ao sentir a necessidade de exorcizar a singularidade dos fenómenos do inconsciente, não raras vezes indizíveis, a arte concedia-lhe um mecanismo caleidoscópico, incorporado nas suas criações, abrindo uma porta para a ordem cósmica que ele antevia nos lugares comuns: “(...) a Fotografia estabelece uma presença imediata no mundo - uma co-presença; (...) também de ordem metafísica” (Barthes 1980, 95). A vida imita a arte e o artista imita-se a si próprio, partindo num caminho incessante da procura dele mesmo e do outro.

A homenagem a este vulto do povo, profundo e emotivo na sua obra escultórica e fotográfica, representa, por conseguinte, um ato da maior transcendência. O valor do seu retrato social e documental é notório pela perceção de um contexto povoado por indivíduos pobres, marginais, deficientes, cuja representação ca-

3. [https://www.cm-pontedelima.pt/frontoffice/pages/622?event\\_id=1433](https://www.cm-pontedelima.pt/frontoffice/pages/622?event_id=1433)

4. O Documentário encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h-C2hPssAWg>

racteriza um grupo social de natureza frágil e desamparada – o lado esquecido da sociedade, aquele que ninguém quer ver.

A coleção dos seus retratos de carácter social é, de facto, um registo histórico de figuras que constituem um painel singular no imaginário da paisagem humana, conferindo novos significados aos protagonistas de costumes e hábitos culturais praticamente inexistentes, atualmente, na vida social: “A memória flui, tergiversa, inventa e baralha, enquanto que a fixidez da imagem fotográfica prende, atesta, confirma e esquece.” (Almeida 1995, 69)

Susan Sontag dizia que colecionar fotografias é colecionar o mundo, e, embora, não possamos possuir o mundo em imagens, pois torna-se impossível “(...) abranger a dimensão inimaginável dessa totalidade” (Almeida, 1995, 16), seremos sempre o fruto de um mundo em imagens, em sequência, em projeção constante de universos que invadem o olhar. Olhar é um ato de escolha, como referia Berger, sendo a imagem um olhar recriado ou reproduzido (Berger 2018, 19).

### **Bibliografia**

- Almeida, Bernardo P. de. 1995. *Imagem da Fotografia*. Lisboa, Assírio & Alvim;
- Amar, Pierre-Jean. 2001. *História da Fotografia*, Lisboa, Edições 70;
- Argan, Giulio Carlo. 1993. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa;
- Barthes, Roland. 1980. *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70;
- Benjamim, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água;
- Berger, Jonh. 2018. *Modos de ver*. Traduzido por Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Antígona;
- Candau, Joel. 2005. *Antropologia da Memória*. Lisboa, Instituto Piaget;
- Ferraz, A. L. M. C. & Mendonça, J. M (orgs). 2014. *Antropologia Visual: Perspetivas de Ensino e Pesquisa*. Brasília, ABA Publicações;
- Halbwachs, Maurice. 1990. *Memória Coletiva*. São Paulo, Edições Vértice;
- Krauss, Rosalind. 2002. *O Fotográfico*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili;
- Medeiros, Margarida. 2000. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim;
- Medeiros, Margarida. 2010. *Fotografia e Verdade - uma história de fantasmas*. Lisboa, Assírio & Alvim
- Ribeiro, José da Silva. 2016. *Antropologia Visual*. Lisboa, e-UAb – Coleção Universitária, adquirida a 12 de setembro em ILEIO.
- Sontag, Susan. 2012. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, Quetzal Editores;
- Trachtenberg, Alan. 2013. *Ensaio sobre Fotografia: de Niépice a Krauss*. Lisboa, Orfeu Negro.