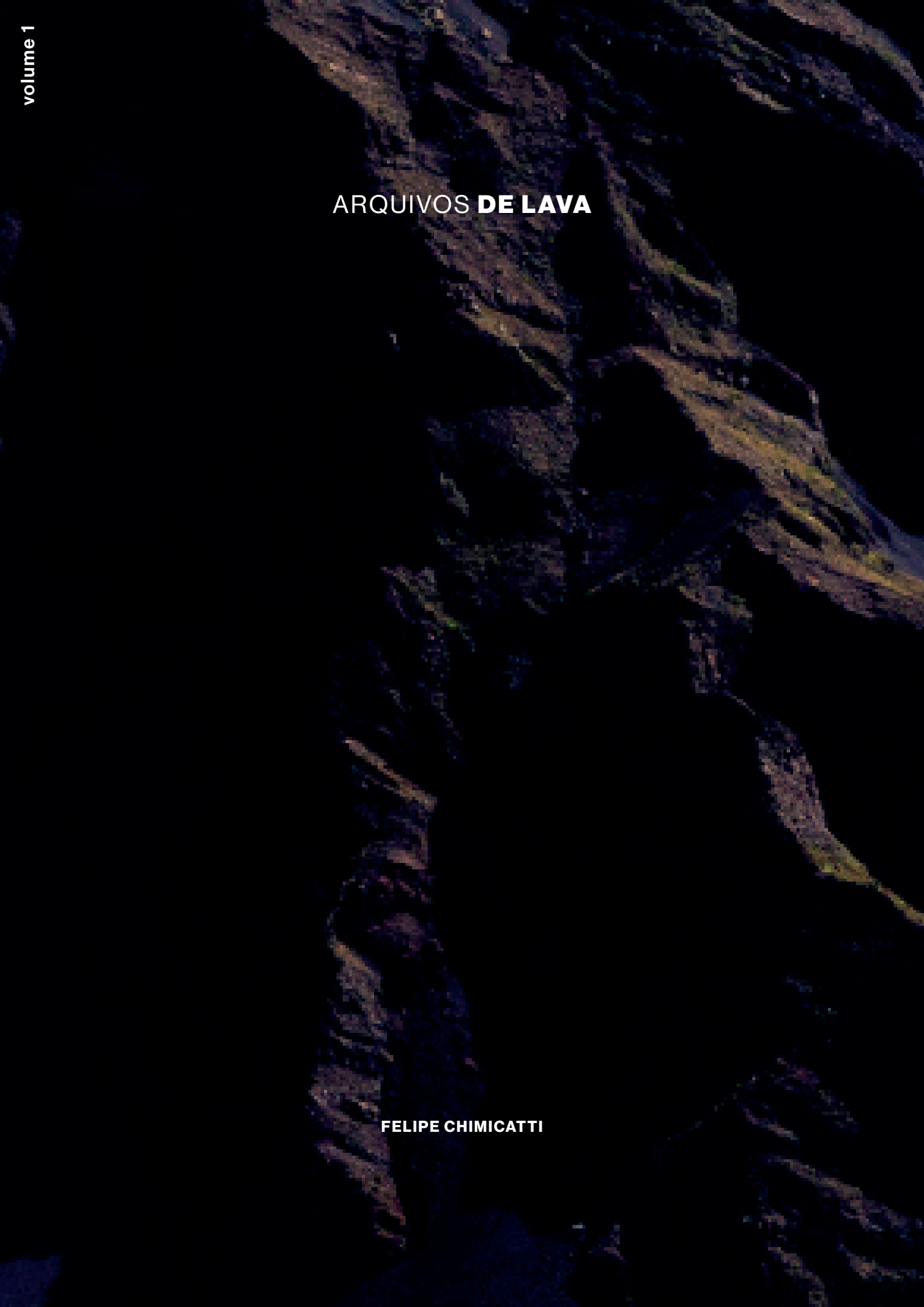
volume 1

ARQUIVOS **DE LAVA**



FELIPE CHIMICATTI

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Propgrama de Pós-graduação em Artes Visuais

Felipe Chimicatti

Arquivos de Lava

Belo Horizonte
2021

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Propgrama de Pós-graduação em Artes Visuais

Felipe Chimicatti

Arquivos de Lava

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes.

Orientador: Prof. Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte
2021

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Finaciamento 001 “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.1
C538a
2021

Chimicatti, Felipe, 1985-
Arquivos de lava [manuscrito] / Felipe Aguiar Chimicatti. – 2021.
2 v. : il.

Orientador: Amir Brito Cadôr.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Lavra a céu aberto – Teses. 2. Fotografia documentária – Teses. 3. Arte e fotografia – Teses. 4. Arquivos de arte – Teses. 5. Percepção visual – Teses. 6. Memória na arte – Teses. 7. Vulcões – Teses. 8. Pico do Fogo, Vulcão do (Cabo Verde) – Erupções – Teses. I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Mestrado do aluno **Felipe Aguiar Chimicatti -** Número de Registro - **2019664776 .**

Título: **“ Arquivos de Lava ”**

Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez – Titular – UFMG

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 13 de novembro de 2021.

Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador**, **Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2021, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo**, **Professora do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Renata Moreira Marquez**, **Professora do Magistério Superior**, em 27/10/2021, às 21:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Fabíola, minha companheira de todos os momentos, e Catarina, minha pequena filha que me ensina todos os dias o significado do amor.

Gostaria, também, de agradecer meus companheiros Rafael Bottaro e Pedro Carvalho pelo tempo de convivência, pelas experiências partilhadas e pela escuta atenta e generosa.

Aos meu pais, meu irmão e minha avó que sempre incentivaram a trilhar meu próprio caminho.

Ao amigo cabo-verdiano Pedro Matos que sempre soube traduzir genuinamente seu país no tempo que residiu no Brasil.

A Junia Mortimer e Luisa Rabello por estarem sempre próximas nesse devaneio que é manusear imagens. Ao meu orientador, Amir Brito Cadôr, pelas sugestões cuidadosas e qualificadas.

Por fim, não poderia deixar de agradecer a plataforma online Libgen, que, em meio a pandemia da covid-19, concedeu a possibilidade de acessar obras e títulos que ficariam inacessíveis se dependessem da necessidade do acesso físico.

Resumo

ARQUIVOS DE LAVA é um trabalho interessado na análise e na justaposição de diversas manifestações visuais ligadas a um mesmo vulcão — o Vulcão do Fogo — situado no arquipélago lusófono de Cabo Verde. O trabalho se dedica a construir um livro de artista à sobre as imagens das três últimas erupções do vulcão. Dessa massa de documentos análogos, que se encontra separada no tempo e no espaço por condicionantes ligadas à autoria e à posse, depreende-se o conjunto de forças que operaram para a materialização e a tutela dos respectivos enunciados de cada um desses conjuntos de imagens.

O volume textual se ocupa em descrever os caminhos da pesquisa e decisões conceituais que levaram a construção do livro de artista, além de contextualizar os assuntos abordados pela pesquisa. A partir de uma discussão centrada nos conceitos de arquivo, de livro e de memória, o trabalho pretende tencionar a fotografia a partir da sua qualidade de documento histórico.

Palavras-chave: arquivos; Cabo-Verde; Ilha do Fogo; erupções; lava; livro; fotografia, cinema, geografia, montagem.

Abstract

LAVA FILES **is a work interested in the analysis and in the juxtaposition of several visual manifestations linked to a same volcano - the Fogo Volcano - located in archipelago of Cape Verde. The research is dedicated to build an editorial volume focused on editing images of the volcano's last three eruptions (1951, 1995, 2014). From this mass of visual documents — which is separated in time and space by constraints linked to authorship and possession — is possible to unveils the set of forces that operated for the materialization and protection of the respective statements of each of these sets of images. The textual volume is concerned with describing the paths of research, historical references and conceptual decisions that led to the construction of the artist book. The discussion is centered on the concepts of archive, book and memory. It intends to stress the conformation zones of photography from its quality as a historical document.**

Key-words archive; Cape-Verde; Fogo Island; eruptions; lava; book; photography, cinema, geography, editing.

Lista de imagens

FIGURA 1 Tableau Physique, 1807, Humboldt 111
FIGURA 2 Mundus Subterraneus, 1678, Athanasius Kircher 112
FIGURA 3 Brochura de Mundus Subterraneus, Athanasius Kircher. 113
FIGURA 4 Retrato de Emma Hamilton por George Romney, 17 114
FIGURA 5 Campi Philgrae, William Hamilton, 1778, pintura de Pietro Fabris .115
FIGURA 6 Campi Philgrae, William Hamilton, 1778, pintura de Pietro Fabris .116
FIGURA 7 Fotografia de Tempest Anderson 117
FIGURA 8 Vulcanic Studies in Many Land, Tempest Anderson, 1904 118
FIGURA 8 Mount Pelée et Ses Eruptions, Alfred Lacroix, 1904 119
FIGURA 10 10 Fotografia de Orlando Ribeiro na ocasião de sua viagem à Ilha do Fogo, em 1951 120
FIGURA 11 Títulos digitalizados da Junta de Investigação do Ultramar no Repositório Memórias D'África e do Oriente 121
FIGURA 12 Frame da sequência inicial do filme Casa de Lava 122
FIGURA 13 Fotografia do líder político e guerrilheiro Amílcar Cabral 123
FIGURA 14 Captura de tela da primeira imagem publicada sobre a erupção de 2014 124
FIGURA 15 Fotografia da erupção de 2014 extraída do facebook 125
FIGURA 16 Reprodução do livro Livre, de Stphane Mallarmé 126
FIGURA 17 Reprodução livro Kriegsfibel, de Bertold Brecht 127
FIGURA 18 Reprodução livro War Primer 2, de Broomberg & Chanarin 128

Sumário

/ VOLUME 1

1. Introdução 10
1.1. A geografia da ilha do Fogo 14
2. Livros vulcânicos 17
2.1. Mundus Subterraneus 19
2.2. Campi Philegrae 14
2.3. Vulcanic Studies in Many Lands
& La Montagne Pelée et ses éruptions 28
3. Arquivos eruptivos 34
3.1. A erupção de 1951: o arquivo português 46
3.2. Escombros e ruínas 55
3.3. O arquivo cinematográfico: Casa de Lava 59
3.4. Sans Soleil 64
3.5. A erupção de 1995: o arquivo público cabo-verdiano 67
3.6. Videogramas da erupção 76
3.7. A erupção de 2014: o arquivo digital 81
4. Considerações finais 91
4.1. O livro 94
4.2. O livro, a fotografia e o arquivo 97
Referências 101
Lista de Imagens 110

/ VOLUME 2

Livro de Artista - Arquivos de Lava 130

Introdução

(...) o esquecimento e a destruição são apenas,
de certa forma, o grau zero da remanência.
Michel Foucalt

Arquivos de Lava é um trabalho interessado na análise e justaposição de diversas manifestações visuais ligadas a um mesmo vulcão — o Vulcão do Fogo — situado no arquipélago lusófono de Cabo Verde. Desde a invenção da imagem fotográfica, o Vulcão do Fogo entrou em erupção em três ocasiões distintas (1951,1995 e 2014). De um conjunto de documentos eruptivos análogos, que se encontra separada no tempo e no espaço por condicionantes ligadas à autoria e à posse, depreende-se o as forças que operaram para a materialização e a tutela dos respectivos enunciados desses conjuntos visuais.

Antes das manifestações fotográficas, existiram importantes documentos textuais sobre as erupções do Vulcão do Fogo. O geógrafo português Orlando Ribeiro, em sua importante obra *A Ilha do Fogo e Suas Erupções*, organiza uma série de relatos de navegantes dos primeiros séculos de colonização que relataram, do convés de suas embarcações, descrições textuais sobre os ciclos de lava do Fogo[1]. Entre 1566 e 1567, o viajante George Fenner relatara: "Nesta Ilha (de Fuego) está uma montanha maravilhosamente alta que arde continuamente e os habitantes contavam que cerca de três anos antes toda a ilha tinha sido como queimada pela abundância de fogo que dela sai"[2]. O navio corsário de Anthony Shirley esteve no arquipélago em 1596 e, como relatado pelo capitão, o fenômeno eruptivo foi visto de longe: "Apanhamos durante uma noite, nos navios, uma chuva de cinzas tão espessa, proveniente dessa montanha ardente de Fogo, que se podia escrever o nome no convés"[3]. André Faro, em 1664, fez referência ao pico em chamas "que de noite é farol dos navegantes"[4]. Ovington, em 1689, comparara o Vulcão do Fogo ao Etna e ao Vesúvio, completando: "as chamas e o fumo que lança sem cessar incomodam muito tudo a volta (...) e é notável pelos vapores sulfurosos"[5]. O capitão Daniel Backman, em 1713, disse ser "um espetáculo terrível, particularmente de noite, a prodigiosa quantidade de chama e as imensas nuvens de fumo que ele lança continuamente"[6].

---

1 O capítulo I da segunda parte do livro A Ilha do Fogo e Suas Erupções, de Orlando Ribeiro, compila alguns relatos textuais que compõem a História das Erupções do vulcão do Fogo (RIBEIRO, 1997).

2 FENNER *apud* RIBEIRO, 1997: 209.

3 SHIRLEY *apud* RIBEIRO, 1997: 209.

4 FARO *apud* RIBEIRO, 1997: 209.

5 OVINGTON *apud* RIBEIRO, 1997: 210.

6 BACKMAN *apud* RIBEIRO, 1997: 211.

Essas erupções, mesmo que descritas de forma breve e lacônica, fornecem indícios do cenário político e social das ilhas nos primeiros séculos de ocupação. Em razão da posição geopolítica do arquipélago[7], as erupções eram observadas com distanciamento e reserva pelas embarcações que atravessavam a rota do Atlântico. Diários de bordo, comumente produzidos por viajantes que se detinham muito brevemente nos portos de Cabo Verde ou mesmo nos mares que circundam as ilhas, retratavam as erupções como eventos apocalípticos recobertos de perplexidade. Muitos deles — é possível supor — desconheciam a própria natureza dos fenômenos eruptivos.

À medida que os suportes de documentação foram se diversificando e o interesse pelas ilhas cabo-verdianas foi se tornando mais corrente, passam a surgir relatos mais detidos sobre a geografia local, a exemplo das passagens dos naturalistas Charles Sainte-Claire Deville e João da Silva Feijó, que dedicaram, cada um a seu modo, estudos e representações gráficas sobre o local[8]. Nessa esteira, as mudanças gradativas nos modos de documentação, a despeito dos primeiros relatos inteiramente textuais, foram decompondo-se e proliferando-se. A partir de 1951, ano em que foi produzido o primeiro relato fotográfico de uma das erupções do Fogo, o vulcão passou a ser documentado visualmente a cada um de seus ciclos eruptivos, obedecendo, em certo sentido, à gramática tecnológica dominante que organizava os registros de captura de cada um dos eventos. Deste conjunto de imagens eruptivas — que, a título desta pesquisa, denomino Arquivos de Lava — remanesce uma série de manifestações capazes de transcrever lastros da colonização, do povoamento das ilhas, da obliterada política exploratória, do movimento de independência e consolidação do Estado Nação cabo verdiano, bem como do desenvolvimento tecnológico dos modos de documentação ao longo dos séculos XX E XXI.

Ao deter-me sobre esses arquivos, organizo a pesquisa em dois volumes: o volume visual, sob a forma de um livro de artista, busca construir, por meio da justaposição icoográfica, uma fricção que dê conta de exacerbar os aspectos que separam e que aproximam cada um desses conjuntos de imagens; já o volume textual possui qualidades mais descritivas, analíticas e contextuais. O objetivo é que o volume textual possa iluminar aspectos da pesquisa e das decisões conceituais correlatas expressas no volume de imagens. De toda sorte, o livro de artista foi

7 No que diz respeito à historiografia, a publicação História Geral de Cabo Verde (SILVA; SANTOS, 1991) fornece subsídios importantes para a descrição de apogeu e declínio do arquipélago como sede administrativa da máquina portuguesa de comércio dos nativos escravizados. Desde o século XVI, as ilhas enfrentam um cenário de ostracismo e abandono administrativos.

8 João da Silva Feijó (ano), naturalista português, dedicou uma viagem à ilha no contexto de uma de suas erupções ocorridas no fim do século XVIII, tendo produzido, na ocasião, um mapa sobre a localidade. Por sua vez, o geólogo e meteorologista francês Charles Deville (ano) dedicou um estudo às ilhas do Fogo e de Tenerife que contém, no corpo da publicação, algumas gravuras do vulcão no século XIX.

pensado como peça editorial autônoma que é capaz de circular sem a presença do volume dissertativo.

À rigor, este trabalho busca sustentar a premissa de que os documentos eruptivos, vistos em relação, são capazes de abrir caminho para uma leitura política e tecnológica a respeito do gradiente de formas e enunciados que vigoravam nas respectivas épocas de produção de cada um desses materiais. Buscando uma interseção entre esses espaços documentais, utilizo dois filmes como elementos de ligação: *Sans Soleil*, do cineasta francês Chris Marker, e *Casa de Lava*, do português Pedro Costa. Enquanto o filme francês sustenta uma reflexão sobre a relação de Cabo Verde e Guiné-Bissau no contexto posterior à guerra de independência conjunta — incluindo imagens produzidas na própria Ilha do Fogo — o filme português utiliza-se da comunidade vizinha do vulcão, Chã das Caldeiras, como locação de uma ficção que se detém sobre os traços de um passado comum repleto de traumas e irresoluções. Além disso, o filme de Pedro Costa possui um volume editorial intitulado *Casa de Lava — Caderno*, publicado posteriormente ao lançamento do filme.

No livro de artista, utilizo algumas fotografias produzidas por mim no contexto de duas viagens feitas à ilha, a primeira em 2011, época em que trabalhei e residi por seis meses no arquipélago como fotojornalista e redator de um periódico local, e, em 2014, momento em que retornei para visitar exclusivamente as ilhas de Santiago e Fogo a fim de aprofundar a pesquisa sobre ambas as localidades.

Com o intuito de tornar precisa a formulação daquilo que denomino Arquivos de Lava, considero importante descrever, de modo breve, o que delimito como o *corpus* de cada um desses repositórios visuais a sererm analisados.

(1) O primeiro conjunto de imagens consiste nas fotografias produzidas pelo geógrafo português Orlando Ribeiro no ano de 1951, quando Cabo Verde ainda era colônia portuguesa. Na ocasião da erupção da década de 50 do século xx, o geógrafo viajou até a ilha e produziu um relato detalhado do desenvolvimento do fenômeno a partir de um enquadramento baseado na geografia física e humana da ilha. Do livro *A Ilha do Fogo e Suas Erupções* — o qual, para esta pesquisa, considero o principal veículo que transporta as imagens de 1951, ou seja, aquilo que as corporifica — foram utilizadas fotografias e códigos discursivos que remetem ao ambiente de gestação deste trabalho editorial. O título de Orlando Ribeiro foi utilizado nesta pesquisa a partir de duas edições: uma, de 1960, e outra, de 1997. A reedição dos anos 90 é mais recente (ao todo, existem três edições da obra). Considero ambos os produtos editoriais, o de 1960 e o de 1997 — os quais tive oportunidade de manusear — aquilo que denomino como o *Arquivo Português*, ou seja, o repositório mais acessível que organiza o que circulou à época (e continua circulando) como discurso estruturado sobre a erupção da década de 1950. Trata-se

do primeiro conjunto de fotografias que descreveu uma erupção do Fogo desde a invenção formal da fotografia, no século xix.

(2) Na sequência, outro repositório visual que busco analisar consiste em um vídeo produzido na erupção de 1995 em fita magnética *U-matic* no contexto da cobertura jornalística da Televisão de Cabo Verde (TCV), órgão de imprensa criado logo após a independência do país, conquistada em 1975, após mais de uma década de confrontos abertos nas matas alagadas da Guiné-Bissau. (Cabo Verde e Guiné protagonizaram um processo conjunto de independência onde a guerra foi sediada em território guineense). Este material, adquirido no contexto da viagem que fiz às ilhas em 2014, foi cedido pela TCV no momento em que estive nas dependências da emissora, na capital do país, Cidade da Praia. Em termos técnicos, trata-se de um arquivo videográfico de 59 minutos e 44 segundos, digitalizado a partir da montagem do material bruto captado na ocasião da erupção dos anos 90 e finalizado nas dimensões de 720x576 *pixels*. O arquivo que acessei possui 3.55 *gigabytes*. As imagens e sons agrupados nesse registro comportam-se como uma versão de imprensa que organiza de modo cru uma série de planos e situações associados à cobertura da época. Foi-me dito que este material é a referência interna da emissora para citações ao evento eruptivo daquele ano. Sempre que a emissora precisa voltar ao tema, o material é utilizado como fonte para edição de novos materiais. Ao mesmo tempo em que existe um esforço de montagem que impede o acesso àquilo que foi a captura integral do evento, temos o som, a imagem e a ordem dos planos com alguma legibilidade narrativa, o que aponta para um desejo de concatenação que revela intenções discursivas importantes para a época. Diferente do *Arquivo Português*, que possui uma forma acabada e pronta para circulação, esse material é utilizado internamente pela base de dados da televisão pública e não possui um aspecto de obra finalizada. Considero-o como *Arquivo Público Cabo-Verdiano*.

(3) O último conjunto de imagens eruptivas que busco analisar são uma série de fotografias, vídeos e arquivos digitais produzidos no contexto do evento no ano de 2014. Embora seja o *corpus* mais volumoso e variado, é também o mais difícil de delimitar. À época, já interessado pelo tema desta pesquisa, capturei algumas centenas de fotografias e vídeos das redes sociais em meio à efervescência da cobertura do evento nas redes sociais. Para conclusão deste trabalho, passei a analisar esse conjunto visual a partir das minhas próprias coletas em ambientes virtuais. No entanto, insatisfeito com minha própria metodologia de organização — que refletia, no mais das vezes, a interface gráfica das próprias redes e os modos de circulação do conteúdo —, retornei ao *Facebook* no ano de 2021 e elegi uma página de notícias local, *Fogo News*, como uma espécie de repositório visual do evento. Como o perfil analisado cobriu com assiduidade a erupção de 2014, e, pouco mais de um

ano depois, interrompeu suas atividades nessa rede social, julguei mais coerente analisar o evento de 2014 a partir do nexo cronológico expresso na linha do tempo deste perfil específico. Ao modo de uma escavação binária, este pequeno ambiente virtual conseguiu expressar, por si, um espaço destinado à descrição do fenômeno, preservando as formas de interação e causalidade da época. Ao meu juízo, uma vez que o *Facebook* não possibilita um trânsito amplo pela sua base de dados, as formas de coleta e a interpretação de seus arquivos ficaram relegadas às permissões da plataforma e à capacidade pessoal de seus usuários.

/ A geografia da ilha do Fogo

A título de situar o espaço geográfico no qual se desenrola toda a ação documental deste trabalho, cabe prestar atenção à qualidade geológica desta pequena ilha atlântica.[9] A Ilha do Fogo, situada no arquipélago de Cabo Verde, destaca-se pela sua grandiloquência geográfica, suas formas de relevo jovens e sua escala agigantada. Nas palavras de Orlando Ribeiro, a comunidade vizinha do vulcão, conhecida por Chã das Caldeiras:

> (...) corresponde ao 'Átrio'; é uma depressão de uns 2 Km de largura, em forma de ferradura, de fundo plano, embora acidentado por vários cones adventícios e correntes de lava (…) Apenas, à sombra da Bordeira, alguma pincelada de verdura sem brilho do mato de losna, que não quebra a austeridade essencial dessa paisagem. Quem cavalga ao longo da Chã, ouvindo apenas o monótono crepitar dos cascos das mulas sobre a escória grosseira, oprimido entre as massas de relevo que o encerram num horizonte de tristeza, pensa que um caminho assim era digno de conduzir ao reino de Plutão, onde se entra sem esperança de voltar[10].

Dois pontos merecem atenção na passagem acima. O primeiro deles está ligado ao topônimo Chã das Caldeiras. Em uma tradução livre do crioulo cabo-verdiano para o português, esse local seria algo equivalente à base de uma panela fumegante. Enquanto Chã seria o chão, a parte mais térrea da superfície, a palavra Caldeira remete à uma panela, utensílio usado para aquecer materiais e alimentos. Essa conjunção demonstra que a depressão da qual faz menção Orlando Ribeiro é um acidente geográfico que faz refluir a maior quantidade de lava do vulcão para um mesmo sítio. O nome carrega em si a tensão de um local pronto a esquentar de modo súbito. Em segundo lugar, aquilo que o autor designa como Bordeira consiste em uma estrutura de pedra em formato de ferradura que possui uma altura superior a 2000 metros de altitude, superior à altura do próprio vulcão. Nesse ambiente de

9 De acordo com Orlando Ribeiro (1997), todas as ilhas da costa atlântica do continente africano são formações vulcânicas recentes, a exemplo dos Açores, das Ilhas Canárias, Cabo Verde, Madeira, entre outras.

10 RIBEIRO, 1997: 43.

proporções geológicas agigantadas, a comunidade é um bastião pequeno e inerte frente à força desproporcional da lava. Ademais, a menção de Orlando Ribeiro ao Reino de Plutão, versão romana do mundo dos mortos grego, distende, por um lado, uma imagem comum reproduzida por vários viajantes de que a paisagem local traduz, pelo seu silêncio e pela sua aridez, uma noção de local atípico, ermo e abnegado. No entanto, a referência ratifica as referências do narrador como um padrão predominante para interpretação cultural do mundo científico de sua época. Isso tudo para dizer que a escala geográfica do local impressiona pela sua envergadura e pela sua forma. No entanto, o modo de denominar a dimensão dessa escala de grandeza é que varia conforme aquele que a descreve. E isso fica expresso nos materiais analisados.

Os dois filmes que citei anteriormente, em complemento aos arquivos eruptivos, remetem a trabalhos visuais que se inserem no intervalo das erupções vulcânicas. Optei por incluí-los na pesquisa como forma citá-los como referências de uma forma densa e elaborada de ler o arquipélago de Cabo Verde. Ao passo que *Sans Soleil*, como toda carga existencialista da obra de Chris Marker, reafirma o peso das lutas pela independência e os dilemas remanescentes do entrave colonial, *Casa de Lava* refaz um trajeto penoso de regresso à casa onde as zonas de interdição são tensionadas pela relação comum e violenta de Portugal e Cabo Verde.

O acumulado deste exercício de justaposição de imagens prefigura a montagem de um argumento que, em retrospecto, busca iluminar questões do presente por meio dos padrões de associações visuais de eventos pretéritos.

O texto dissertativo está organizado em três capítulos: Livros Vulcânicos; Arquivos Eruptivos e Considerações Finais. O primeiro capítulo busca iluminar o trajeto da pesquisa a respeito de referências sobre livros ilustrados envolvendo vulcões. A partir da das bases de dados existentes na internet, foi possível analisar três obras que descrevem, cada qual a seu modo, a forma com que os vulcões foram interpretados dentro do formato dos livros. Três títulos publicados nos séculos XVII, XVIII E XX antecipam uma associação entre o mercado editorial e os vulcões, onde o interesse de artistas, gravadores, pintores, colecionadores e fotógrafos se voltava para as descrições dos ciclos de lava. Livros como *Mundus Subterraneus*, de Athanasius Kircher, *Campi Philgrae*, de William Hamilton e *Volcanic Studies in Many Lands*, de Tempest Anderson, integram um conjunto de publicações que transitam entre a experimentação das forma editoriais e o fascínio pelas figuras eruptivas. Cabe ressaltar que o romance histórico de Susan Sontag intitulado o *Amante do Vulcão* é utilizado neste trecho para dar contornos à personagem de William Hamilton, diplomata e colecionador inglês precursor da vulcanologia moderna. Além disso,

existem *hiperlinks* que levam às obras digitalizadas em excelente qualidade, o que ajuda a compreender o valor testemunhal de cada um destes trabalhos.

Na sequência, o capítulo intitulado *Arquivos Eruptivos* dedica-se à discussão sobre o conceito de arquivo na acepção visual conceitual utilizada pela pesquisa. Com base em títulos e textos como *Arqueologia do Saber* (1969), de Michel Foucault, *Potential History* (2019), de Ariella Azoulay, *The Body and The Archive* (1986), de Allan Sekula e *Técnicas do Observador* (2012), de Jonathan Crary, são discutidas as particularidades de cada um dos materiais utilizados na pesquisa, seus respectivos contextos históricos de produção e circulação.

Por fim, o trecho intitulado *Considerações Finais* busca refletir brevemente acerca da natureza do livro, sua forma e sua função social. Ao utilizar um texto de Giorgio Agamben, busco realizar uma reflexão mais ampla sobre a natureza das publicações enquanto objeto. Na sequência, utilizo-me de exemplo editorial *Kriegsfibel*, de Bertold Brecht, para tratar de um livro que se empenha na associação da escrita literária sobre imagens de arquivo da imprensa da época.

Por mais que o volume visual tenha o nome de Arquivos de Lava, cabe ressaltar que reconheço a distinção radical entre livros e acervos visuais. Cada qual, obedece diferentes formas de armazenamento, circulação e disposição de um dado volume informacional. Se o arquivo compila e organiza uma massa documental que dificilmente é acessada em sua inteireza, o livro contém, em grande medida, um nexo causal que permite organizar um conjunto de informações em um sentido que se baseia na possibilidade de acesso integral da informação veiculada. A natureza do livro é ser replicado, a natureza do arquivo baseia-se em sua organização modular. Quando intitulo este trabalho editorial como Arquivos de Lava, busco, por meio da reflexão de ambos os conceitos, justapor a informação visual com objetivos discursivos. Compreendo, desde o começo, que esse trabalho se assemelha muito pouco àquilo que denominamos arquivos no sentido institucional. No entanto, utilizo-me das potências de cada um desses conceitos para formular os modos de trânsito pelas imagens que escolhi manusear. Nesse sentido, o livro se transforma em uma forma exígua — portanto passível de apreensão — de organização de diversos acontecimentos pretéritos que possuem algum grau de conexão entre si. Além do mais, esse esforço é capaz de amalgamar imagens que tem algum grau de parentesco em um suporte capaz de dár-lhes coesão de conjunto. Em último caso, o livro, como suporte tecnológico, ainda consegue ser o agente de preservação de um conteúdo digital que se esvai nas fileiras da internet.

Livros Vulcânicos

As referências aos vulcões e às atividades sísmicas presentes na história cultural das civilizações reforçam, grosso modo, uma vinculação intrínseca entre o fenômeno, sua observação e sua carga subjetiva. É nítido, também, que os vulcões situados nos locais de florescimento da cultura europeia serviram comumente de motivos às narrativas e documentos do ocidente. Das tentativas mais formais de entendimento das erupções vulcânicas — passando pelos filósofos gregos, pensadores romanos, naturalistas, botânicos e alquimistas —, reside, sempre, algum grau de fascínio que deságua invariavelmente no terreno da representação e da fantasia. Na antiguidade clássica, a mitologia e os poemas épicos eram as formas de trânsito do imaginário vulcânico, mesmo que encobertos por uma espessa camada de figuras de linguagem. A renascença inaugura uma nova forma descritiva. Como seu berço é na Europa, os vulcões do sul da Itália continuam a ser mais documentados. No artigo *Visions of Volcanoes*, David Pyle sustenta que o Vesúvio, na altura do século XVII:

> forneceu inspiração para escritores, artistas e cientistas: de contos que descreveram a passagem por uma caverna de fogo e enxofre até o mundo subterrâneo da utopia, a representações artísticas do poder sublime das erupções, de contos romantizados e ilustrados de calamidades vulcânicas a tratados científicos sobre vulcões[11].

O mundo dos mortos da Eneida autoriza o nascimento do inferno. A descida ao subterrâneo da épica romana de Virgílio se converte no terreno do fogo e do pecado nos cantos medievais de Dante Alighieri. "Hades para os gregos e romanos é facilmente convertido no inferno dos cristãos"[12]. Até mesmo Santo Agostinho descreveu o inferno à imagem de um lago de fogo e enxofre, ao ponto de, na idade média, alguns estudiosos assegurarem que o Monte Etna guardava os pórticos da passagem para o subterrâneo cristão[13]. Ao longo desse apogeu da fé, o período medieval se viu diante de poucos avanços significativos no entendimento científico dos processos eruptivos[14]. Mistificados, os vulcões se tornaram símbolos do pecado e da inquisição divina. Chegou-se a aventar, na figura do metodista John Wesley, que antes da "transgressão original" de Adão e Eva não havia terremotos nem vul-

11 PYLE, 2017: 8. Tradução Nossa.

12 SIGURDSSON, 2007: 19.

13 *Idem.*

14 SIGURDSSON, 2007: 21.

cões[15]. Tudo isso ratifica, em parte, a importância dos fenômenos nas criações das cosmogonias humanas[16].

Com o passar do tempo, o raciocínio científico, intrigado pelas conformações geológicas e suas origens — a exemplo dos padrões geométricos das colunas de basalto hexagonais[17] — passou a buscar um entendimento mais descritivo dos fenômenos eruptivos. Nomes como Descartes, James Hutton, William Hamilton, Humboldt, Darwin, Alfred Lacroix, dentre muitos outros, fizeram contribuições importantes à vulcanologia em longo debate que buscava descrever as hipóteses dos movimentos magmáticos no interior da Terra[18]. Da representação do inferno, os vulcões passaram — sem deixar de percorrer um longo trajeto —, às estruturas geológicas responsáveis pela regulação da pressão interna do planeta. É somente na década de 60 do século xx, que o geólogo inglês Arthur Holmes, partindo da descoberta da radioatividade, lança as premissas básicas para formulação atual das placas tectônicas[19], o que coloca os vulcões como imensas válvulas de pressão do globo terrestre[20]. Conforme o entendimento do fenômeno e as técnicas de registro avançavam, a atenção voltada a esses ciclos se viu complexificar, seja nas descrições textuais, seja nas representações pictóricas, visuais ou fotográficas. Ainda assim, erupções monumentais, mesmo que em menor volume, causaram muita destruição e perplexidade. Mesmo diante da ciência, a convivência com a lava nunca deixou de ser paradoxal, sobretudo para as testemunhas oculares.

À medida que as técnicas de reprodução melhoravam, as imagens foram se adensando e se diversificando. A partir dos primeiros registros textuais, as representações pictóricas e gráficas foram preenchendo as publicações do gênero. O naturalista Alexander von Humboldt produziu, no ano de 1802, seu famoso *Tableau Physique* (IMAGEM 1) — uma cartografia complexa e rebuscada do Vulcão Chimborazo, no Equador[21]. Considerada na época a montanha mais alta do mundo, Humboldt elaborou um desenho cartográfico do vulcão associando sua altitude à sua vegetação. Comportando-se como uma espécie de diagrama com tabulações e textos, uma parte do vulcão é preenchida por nomes das espécies de plantas descritas pelo naturalista em relação à altitude onde foram coletadas. O cuidado na disposi-

15 *Ibidem*, p. 210.

16 Para aprofundar sobre o tema, veja a tese de Katharine Brownell Collier: *Cosmogonies of our Fathers*, defendida em 1934 na Universidade de Columbia.

17 Um tipo de formação vulcânica de basalto produz formas geométricas hexagonais intrincadas que foram tema de debate intenso até que se chegou a uma teoria prevalente da formação vulcânica dessas rochas. David Pyle dedica o subcapítulo *Polygonal Rocks* a esta discussão.

18 SIGURDSSON, 2007: 17.

19 SIGURDSSON, 2007: 31.

20 HUTTON *apud* SIGURDSSON, 2007: 18..

21 Matéria escrita por MILLER (2019) e publicada na *Smithsonian Magazine* disponível no endereço: <https://www.smithsonianmag.com/history/pioneering-maps-alexander-von-humboldt-180973342/>.

ção da informação, no arranjo visual e nas cores demonstra uma inventividade dos métodos de composição que, mesmo ao se deslocar para o rigor da ciência, busca expedientes que extrapolam as noções estanques do texto informativo e da imagem técnica. A razão, em igual medida, parece buscar expedientes estéticos de figuração e medição da natureza.

Nesse longo caminho de construção teórica e iconográfica, figuras como Athanasius Kircher, William Hamilton e Tempest Anderson dedicaram, nos séculos XVII, XVIII E XX, respectivamente, exercícios de documentação que acabaram por produzir um novo e vasto imaginário sobre os vulcões. Com a caneta e o esquadro a serviço dos trabalhos de campo, o grau de assiduidade e intensidade das representações visuais ganhou força e volume, ao ponto de podermos elencar publicações importantes que lançam mão de expedientes caros às artes visuais para produzir testemunhos oculares que servem tanto à ciência quanto à fruição. Nesse contexto, as obras *Mundus Subterraneus* (1664-1965), *Campi Philagrae* (1798) e *Volcanic Eruptions in Many Lands* (1903) servem de esteio à pesquisa editorial dos Arquivos de Lava, como será apresentado a seguir. Analisadas em tópicos separados, é como se cada uma dessas publicações pudesse exemplificar a transição lenta e gradual do entendimento dos vulcões e das técnicas de captura e representação dentro dos livros.

/ Mundus Subterraneus

Em março de 1638, o jesuíta alemão Athanasius Kircher estava em viagem pelo sul da Itália com a comitiva do cardeal Frederick de Hesse-Darmstadt quando, subitamente, os vulcões Etna e Stromboli entraram em erupção. Ao aportar em Tropea, na costa oeste, presenciou um forte terremoto. No caminho para Nápoles, o Vesúvio deu os primeiros sinais de que iria entrar em erupção. Desse conjunto de acontecimentos, abstraiu as observações que iriam levá-lo às hipóteses sobre o funcionamento do interior da Terra[22]. Kircher — "o último dos polímatas"[23] — foi um poliglota religioso obstinado pela busca do conhecimento amplo e universal. Seu interesse pela ciência, em consonância com sua religiosidade rígida e arraigada, o levaram a conceber uma enormidade de teorias rebuscadas e imprecisas que atravessaram vários espectros do saber até terminarem, quase todas, fadadas à obsolescência. Sua obstinação o conduziu, em 1638, ao topo do Vesúvio onde pôde

22 GODWIN, 1979: 15.

23 A expressão é um dos subtítulos da Introdução do livro *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for the Lost Knowledge* , de Joscelyn Godwin, editado em 1979 pela Thames and Hudson. Athanasius Kircher é um pensador bastante revisitado por estudos atuais. Para saber mais, ver os livros *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, de Paula Findlen e *A Man of Misconceptions*, de John Glassie.

assistir bem de perto, em proximidade à cratera, a lava revolver-se no interior do cone principal.

> Kircher contratou *"um homem do campo honesto para uma companhia verdadeira e hábil"*, e os dois começaram a caminhar até o cume de quatro mil e duzentos pés à meia-noite. (...) O caminho era *"difícil, acidentado, irregular e íngreme. Pensei ter visto a habitação do Inferno", escreveu ele, "onde nada parecia faltar além das horríveis fantasmas e aparições de demônios"*. Ele ouviu *"gritos e rugidos horríveis"* e havia *"um fedor inexprimível"*[24].

Essa experiência, que viria a marcá-lo profundamente[25], foi exaustivamente convertida em um dos primeiros estudos detalhados sobre o funcionamento dos vulcões. Pode-se dizer — como busca argumentar boa parte dos comentários bibliográficos sobre o autor — que o enciclopedista do século XVII estava situado na transição do conhecimento generalista para o conhecimento especializado. O próprio título de um livro sobre Kircher, *The Last man who Knew Everything* (2004), da pesquisadora Paula Findlen, discute a posição um tanto inadequada de Kircher em relação ao próprio tempo. Sua mentalidade geocentrista choca-se com as premissas do Heliocentrismo de Copérnico. Os hieróglifos egípcios, aos quais dedicou longos estudos de interpretação, tiveram seus significados refutados com o passar dos anos, mesmo tendo acertado na hipótese de correlação do egípcio antigo com a língua copta[26]. As teorias sobre geologia, como muitas outras de suas conclusões científicas, mostraram-se, em grande medida, proposições não verificáveis. Situado entre a ciência e a religião, a leitura de mundo para Kircher, prolixa e hermética, associava os fenômenos naturais, todos eles, a um léxico proveniente dos textos sagrados da antiguidade, os quais conhecida como poucos[27] [28].

Ao longo da vida, sobretudo depois de um duradouro período de deambulação e observação da natureza, estabeleceu-se em Roma no ano de 1638, onde lecionou por décadas no Colégio Romano[29]. A partir daí, passou a produzir o maior volume de sua extensa produção bibliográfica de mais de 40 publicações e dois mil manuscritos[30].

> Com o encorajamento do seu editor Joannes Jansson van Waesberghe (ou Janssonius, como é correntemente chamado) em Amsterdam e com a as-

24 GLASIE, 2012: 94.

25 Kircher produziu um livro enciclopédico extenso com mais de 500 páginas que tratou de temas relacionados à vulcões e ao interior da Terra.

26 GODWIN, 1979: 6.

27 Paula Findlen identifica uma referência a Athanasius Kircher no enredo do romance O Nome da Rosa, de Umberto Eco.

28 FINDLEN, 2004: 3.

29 Disponível no verbete dedicado à Athanasius Kircher na Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Athanasius-Kircher>.

30 *Idem.*

> sistência de vários pupilos, Kircher se tornou um fazedor de livros, uma máquina de regurgitar conhecimento. Ele já era autor de mais de trinta livros que tratavam, virtualmente, de qualquer tópico imaginável do conhecimento antigo e moderno[31].

Parte das ilustrações contidas em suas obras, um pouco ao modo enciclopédico, comportam-se como complemento visual dos aspectos teóricos discutidos no corpo do texto. É provável que, por conta de sua filiação religiosa, essas gravuras expressem constantemente uma forte tendência ao símbolo e à alegoria, sejam no traço, sejam nos motivos de representação[32]. Seu livro mais conhecido, *Mundus Subterraneus*, é um estudo complexo sobre minerais e metais associados aos vulcões e às erupções. Nele, ocupa-se em abordar uma enormidade de temas que vão desde a localização das lendárias ilhas perdidas de *Atlantis* — às quais supõe estarem localizadas nas Ilhas Canárias e nos Açores[33] —, à descrição da nascente do rio Nilo, localizada "nas montanhas da Lua",[34] de pessoas que vivem nas cavernas, seus traços sociais e econômicos, além de reminiscências de indivíduos gigantes que teriam habitado a Terra e até tipos de animais existentes no mundo subterrâneo, a exemplo dos dragões[35].

Em suas palavras, "Deus disse ter feito tudo em número, peso e medida, tem de haver simetria e proporção no universo".[36] E à imagem de Deus, buscava descrever o funcionamento da natureza numa associação ambígua entre a ciência em expansão e o mundo da antiguidade, em franca retração. É dele a primeira contribuição sobre a distribuição dos vulcões ao redor do globo,[37] à qual dedicou um mapa impreciso que prenunciou, quase por acidente, uma correlação factível entre a posição dos vulcões e o globo terrestre. As teorias contemporâneas a esse respeito só foram formuladas depois da descoberta da hipótese das placas tectônicas, no século xx. Athanasius Kircher é visto constantemente como um teórico delirante, hermético e esotérico, sem deixar, no entanto, de ser admirado por um tipo de comprometimento filosófico e estético profundo, como demonstra a quantidade de comentários atuais à sua produção. Dessa posição que ocupa hoje, é possível olhar para seu trabalho como uma invenção situada nos limites da literatura, das artes visuais e das artes gráficas.

Mundus Subterraneus é um dos primeiros tratados visuais que tencionam descrever com minúcia o funcionamento da geologia eruptiva. Kircher foi um dos

---

31 FINDLEN, 2004: 2.

32 A exemplo dos artigos *Signs and Symbols in Kircher`s Mundus Subterraneus*, de William C. Parcell (2009) e *Theories of the Earth from Descartes to Cuvier*, de Kerry Magruder (2000), existe um interessante filão de análise da iconografia das obras ilustradas de Athanasius Kircher.

33 GODWIN, 1979: 88.

34 GLASIE, 2012: 191.

35 *Idem*.

36 KIRCHER *apud* COLLIER, 1934: 55.

37 MAGRUDER, 2000: 534.

primeiros intelectuais a representar os vulcões com desenhos que remetiam à porção interior dos fenômenos no alvorecer da massificação dos livros. Influenciado pelas teorias do transporte sanguíneo da época[38] (IMAGEM 2), ele apresentou em sua obra uma série de gravuras em metal que detalhavam o interior da Terra, os espaços hipotéticos, não vistos ou deduzidos. É claro que isso abriu espaço para exercícios imaginativos intensos que acabaram por ratificar as proposições cristãs, sobretudo entre a relação dos vulcões com o inferno. Ainda assim, mesmo tendo tido quase todas as suas hipóteses derrubadas ao longo das descobertas científicas, o ineditismo de Kircher surpreende pela dimensão imaginativa dos seus postulados. Seu pensamento gráfico, nessa direção, busca dar contorno à volúpia de suas ideias. Observando o livro pela sua dimensão estética, sua teoria geológica do submundo dá forma a um ambiente editorial que traduz a excelência dos principais trabalhos gráficos do alvorecer da indústria de publicações.

Logo nas primeiras páginas é possível se deparar com a reprodução de uma belíssima gravura em metal do vulcão que mais o marcou, justamente o que ele escalou até o cume.

> (…) a primeira ilustração de folio duplo em Mundus subterraneus não é uma das seções globais, que são as ilustrações mais dramáticas e memoráveis, mas uma enorme representação do Vesúvio incluída no mesmo prefácio. Não é de admirar que Kircher tenha usado o Vesúvio como seu *Typus Montis*[39].

Mundus Subterraneus foi publicado inicialmente em 1664-1665. O livro recebeu três edições, sendo que a última, de 1678, foi publicada como uma versão ampliada[40]. O livro também recebeu uma tradução para o inglês com o título *The Vulcano's: Or, Burning and Fire-vomiting Mountains, Famous in the World*[41] *(…),* o que sugere, na altura, um interesse público pelas postulações que abasteciam o mercado editorial da época. Nas palavras de Paula Findlen: "o enciclopedismo era de fato um negócio lucrativo — um lembrete de que Kircher dava ao seu público exatamente o que eles queriam, mesmo que os próprios jesuítas tivessem algumas dúvidas"[42]. A edição ampliada do livro em latim, do ano de 1678, está disponível na

38 PYLE, 55.

39 MAGRUDER, 2000: 531.

40 FINDLEN, 2004: 36.

41 De acordo com o artigo de Kerry Magruder (2000), o título completo da obra é *The Vulcano's: Or, Burning and Fire-vomiting Mountains, Famous in the World: With their Remarkables. Collected for the most part out of Kircher's Subterraneous World; And expos'd to more general view in English, upon the Relation of the late Wonderful and Prodigious Eruptions of Aetna. Thereby to occasion greater admirations of the Wonders of Nature (and of the God of Nature) in the mighty Element of Fire.*

42 FINDLEN, 2004: 36.

internet no repositório <archive.org>[43] por meio da coleção digitalizada de livros da John Carter Brown Library, da *Brown University*. A peça digital de excelente qualidade permite transitar integralmente por toda a obra. Composto por duas colunas de texto, o livro utiliza tipos serifados gregos, arábicos e hebraicos com notas laterais ao longo do volume[44]. As margens são generosas, o que implica em um volume robusto pela quantidade de informação. A diagramação é harmônica e cuidadosa, demonstrando dedicação à composição gráfica análoga às melhores peças editoriais da atualidade. As letras capitulares do início das seções de cada capítulo têm um estilo ornamental rebuscado. Ao longo do texto, a inserção de gráficos geométricos, desenhos, ilustrações e pequenos elementos visuais quebram a dureza do imenso volume de caracteres do livro. A versão online da obra contém a reprodução de diversas gravuras em metal, algumas delas dobráveis. Mapas, igualmente dobráveis, também preenchem o miolo. Estão presentes tanto em páginas duplas como páginas simples. É abundante em ilustrações ao longo do texto, páginas de rosto impressas a partir de gravuras em metal, além de outras ilustrações, todas monocromáticas. Em 12 de julho de 2016, um original de *Mundus Subterraneus* foi vendido pela aclamada empresa de leilões Christie's[45] por £146.500 libras esterlinas. Nesta versão, à exceção das demais, parte das gravuras foi colorida à mão. A brochura em couro demonstra um exemplar muito luxuoso que certamente tinha como público consumidor uma elite financeira interessada por conhecimentos científicos e trabalhos artísticos. No site da empresa fica colocada a seguinte descrição da obra acompanhada de uma fotografia do livro (IMAGEM 3) — a única que pude encontrar em sítios eletrônicos:

> O trabalho é baseado na visita de Kircher à Sicília na qual ele testemunhou as erupções do Etna e Stromboli. Suas observações desses vulcões o levaram a concluir que o centro da Terra é um enorme fogo interno, para o qual os vulcões são apenas válvulas de segurança. O trabalho não é apenas geológico e Kircher continua com fantásticas especulações sobre o interior da Terra, seus lagos escondidos, rios de fogo e estranhos habitantes. Inclui discussões sobre a lua, o sol, eclipses, correntes oceânicas, meteorologia, hidráulica, minerais e fósseis, venenos, metalurgia e mineração, alquimia, ervas, medicina astrológica, destilação e fogos de artifício[46].

Ao folhear a versão digitalizada do livro de aproximadamente 530 páginas, é possível compreender a dimensão do esforço retórico do autor. O texto e as imagens

43 O repositório <archive.org> organiza uma série de documentos públicos acondicionados e digitalizados por instituições de ensino dedicadas à difusão de seu conteúdo.

44 A versão analisada é do ano de 1678 e está disponível *online* para *download*.

45 A empresa Christie's é uma aclamada organização privada de leilões que comercializa as obras de arte mais caras do mundo. Fundada por James Christie em 1766, encontra-se, até hoje, intimamente ligada à distribuição das obras em torno da alta elite europeia e mundial.

46 Ver: KIRCHER, Athanasius (1602-80). **Mundus Subterraneus**. Amsterdam: Joannes Jansson And Elizeus Weyerstraet, 1665. Closed on July 12, 2016. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-kircher-athanasius-1602-80-mundus-subterraneus-amsterdam-joannes-6011069/>. \

remetem a um elevado escrutínio dos objetos de análise. O esforço descritivo é notável pelo seu vigor e extensão. A obra, vista do imenso fosso anacrônico que nos separa de sua interpretação à época, tende a utilizar as informações visuais como instrumentos de demonstração dos argumentos textuais, no mais das vezes dispostas em sistemas análogos a gráficos e desenhos técnicos científicos. Essa dimensão cifrada remete a uma sacralização do conhecimento, a uma espécie de opacidade dos significados visuais que vêm reiterar a autoridade do autor e de suas teses. Kircher, ao usar seus rebuscados instrumentos de medição para produzir um tratado sobre geologia e teologia, produziu uma das primeiras e mais audaciosas obras editoriais ilustradas sobre erupções vulcânicas. Seu livro tem a forma e a qualidade dos livros mais reputados da história das publicações visuais. Serve, em última análise, como peça preponderante para um entendimento da relação do homem com a natureza no caminho tortuoso aberto pouco antes por Descartes. Ao passo que o mundo moderno parece ter se contraído em sua busca obstinada por uma verdade austera — a verdade científica —, Kircher manteve-o expandido sob o signo delirante da invenção e da fantasia sob a forma de postulados intrigantes pela sua própria engenharia interior.

/ Campi Philegrae

Em 1798, o diplomata e colecionador William Hamilton se desfez de sua residência em Nápoles, por onde permaneceu por mais de três décadas como embaixador inglês, e empacotou sua coleção de vasos da antiguidade enviando-os diretamente a Londres. Uma parte das obras naufragou com um navio da Marinha Real Britânica no dia 10 de dezembro, enquanto a outra foi leiloada na Inglaterra. Depois de 37 anos em companhia do Monte Vesúvio, Hamilton foi obrigado a sair do seu posto uma vez que o exército francês ameaçava invadir a Itália. O contexto de transformação social instaurado pela Revolução Francesa produziu uma fissura nos regimes monárquicos que desaguou na breve e utópica República Napolitana, república esta que assistiu uma represália violenta do Rei das Duas Sicílias, Fernando VI, que, sob a tutela inglesa, retomou o poder e imputou aos republicanos violentas penas de morte em praça pública. A revolução francesa se confundia com as explosões vulcânicas da mesma época.

> A lava da revolução ia jorrando, o Terror acabava de atingir seu clímax — e em junho de 1794 a natureza rimou com a história e o Vesúvio entrou em erupção com uma violência sem precedentes (…) [47].

47 SONTAG, p 190.

A república napolitana foi um evento insurgente do período monárquico italiano. Esse contexto diz respeito a uma parte do enredo do livro *O Amante do Vulcão*, de Susan Sontag, romance histórico centrado justamente na figura de William Hamilton. As cenas narradas neste livro têm correspondência na tessitura histórica da vida do diplomata. Sob a pano de fundo da série de erupções vulcânicas protagonizadas pelo Vesúvio ao longo do século XVIII, Sontag desenvolve a personagem de um dos primeiros estudiosos do campo da vulcanologia e nos coloca em contato com uma narrativa voltada aos hábitos nobiliárquicos e diletantes de Hamilton: seus primeiros anos na região, seus hábitos de colecionador, seu contato com as primeiras escavações de Pompeia e *Herculanum*, seu interesse pela antiguidade clássica, sua relação com a corte italiana e chegada da plebeia Emma Hamilton, sua futura esposa. Mulher de beleza distinta, Emma era uma espécie de musa do reputado retratista inglês George Romney (IMAGEM 4)[48], que a representou em várias situações diferentes. Atriz de ofício, ela casa-se com Hamilton e se dedica — ao contrário da primeira esposa — a estimular os hábitos diletantes do marido. Depois de anos de relação, em um momento de tensão, próximo à breve instalação da República Napolitana, um capitão da Marinha Real Inglesa, Lord Nelson, é enviado à Itália e albergado pelo casal inglês. Nessa altura, o embaixador inglês muda-se para Palermo, para longe dos ares insurgentes de Nápoles, escoltado pela marinha inglesa. Desse encontro em meio às tensões políticas da época, nasce uma relação de adultério onde Nelson e Emma se apaixonam e sustentam, sob os olhos de toda a sociedade[49], uma relação amorosa que se estende até a morte natural do diplomata inglês, já em solo britânico.

Durante os anos em Nápoles, William Hamilton esteve próximo dos esforços arqueológicos dos sítios recém-descobertos das cidades de Pompeia e *Herculanum* que, segundo Stelle Lazer, no livro *Resurrecting Pompeii*, serviriam para irrigar o gosto da nobreza local por objetos da antiguidade clássica. Nas palavras deste autor — a partir de uma suposição de Goethe — o próprio Hamilton poderia estar abrindo clandestinamente catacumbas das quais subtraía os objetos por ele colecionados. Em uma visita ao embaixador inglês, o poeta alemão chegou a sugerir que algumas de suas obras — na ocasião, dois candelabros — pareciam apropriações indevidas[50]. Por sua vocação às coleções, Hamilton relacionava-se com pintores, gravuristas, poetas, músicos e toda uma elite intelectual que via na Itália uma espécie de berço da cultura ocidental, seja pela antiguidade, seja pela proximidade com Roma e com

48 Para consultar as pinturas de Emma Hamilton como modelo de George Romney, basta fazer uma busca no repositório *Google Arts & Culture* <https://artsandculture.google.com/>. A atriz inglesa foi pintada por vários artistas e retratistas da época. Por deleite intelectual do casal, ela era representada em vários papéis históricos, como personagens greco-romanas e shakespearianas.

49 Existem, inclusive, caricaturas da época que ironizavam publicamente o triângulo amoroso, a exemplo de um desenho de 1801 produzido por James Gillray.

50 LAZER, 2009: 7. Tradução nossa.

o poder que exalava do Papado. Na costa napolitana, Hamilton ostentava uma casa de campo nos limites do vulcão que lhe forneciam o observatório ideal. A Vila Angelica, em Portici, ficava a uma distância curta tanto da base do Vesúvio quanto dos sítios arqueológicos recém explorados. Em suas incursões, coletava espécimes de rochas, as quais enviava à Sociedade Real de Londres anexadas a observações redigidas em formato de cartas[51]."Mas o que poderia ser mais apropriado para este colecionador de objetos do que colecionar também o próprio princípio da destruição, um vulcão?"[52]. A despeito de suas obsessões estéticas, Hamilton revestia-se de uma racionalidade iluminista. Não buscava respostas sobrenaturais para os fenômenos vulcânicos. Ainda que não soubesse inteiramente dos mecanismos geológicos, interessava-se pela dimensão cumulativa da ciência "(...) não imaginava encontrar o mundo subterrâneo de Kircher, assim como não acreditava que o vulcão fosse a boca do inferno ou que uma erupção, tal como uma grande fome, fosse um castigo divino"[53]. Seu fascínio por coleções foi o que o moveu em direção ao hábito da observação e coleta, ainda que não fosse um especialista. É a plasticidade que parece o atrair: "Era uma pessoa racional, flutuando num mar de superstições. Um conhecedor de ruínas, como seu amigo Piranesi em Roma(...)"[54].

A partir de suas inúmeras incursões a campo, estabeleceu uma série de correspondências sistemáticas com a Sociedade Real de Londres nas quais enviava relatos e espécimes vulcânicas[55]. Foi desse histórico de correspondências que produziu o livro *Campi Phlegraei: observations on the volcanos of the two Sicilies,* de 1776 (IMAGEM 5). A obra constitui-se como um dos principais marcos das publicações visuais sobre vulcões. Hamilton contratou um pintor anglo-napolitano, Pietro Fabris, incumbido de produzir esboços dos eventos eruptivos dos vulcões, dos espécimes geológicos coletados e da paisagem social italiana da época[56]. Diferente do jesuíta alemão, a representação do vulcão sob a coordenação do diplomata inglês buscou a fidedignidade da reprodução pictórica. A publicação foi inicialmente lançada em dois volumes, tendo recebido um terceiro volume na ocasião da erupção de 1779[57]. As gravuras da obra foram todas coloridas à mão por artistas locais depois da impressão. O aspecto gráfico e a ousadia do projeto chegaram a criar embaraços

51 PYLE, p 68. Tradução nossa.

52 SONTAG, p 191.

53 SONTAG, p 63

54 *Idem.*

55 PYLE, p. 68. Tradução Nossa.

56 Pietro Fabris não possui muitos trabalhos biográficos e remanesce hoje como um nome um tanto acessório à produção de William Hamilton. Suas pinturas, entretanto, possuem qualidades cromáticas e espaciais que descrevem com beleza e fidedignidade a paisagem napolitana da época. Para ver mais, acessar o link: <https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:fabris-pietro-active-c-17401804/page/3#>.

57 Artigo publicado pela Coleção Especial da biblioteca da Universidade de Glasgow.

financeiros para Hamilton. Somando-se ao custo de produção, o custo final de venda ficou circunscrito à pessoas de grandes possessões financeiras que podiam pagar por um livro artístico desse porte, colocando a publicação em um lugar de pouca assimilação de mercado:

> A despesa de comissionar um número tão grande de placas coloridas à mão, paralisou Hamilton. Tendo financiado a publicação inteiramente sem assinatura, o empreendimento o colocou sob enorme pressão financeira. Retornando à Grã-Bretanha em 1801, sua coleção de quadros foi vendida na Christie's por £ 6.000 e seus vasos por £ 4.000 — e ainda assim suas dívidas permaneceram, muitas, contraídas por sua segunda esposa, Emma. O custo cumulativo do livro, suas coleções e entretenimento foram desastrosos (…).[58]

Como no período da publicação as pinturas eram objeto de desejo de uma burguesia em ascensão que buscava nas viagens uma forma de aquisição intelectual[59], muitos dos exemplares de *Campi Phlegraei* foram desmembrados, remanescendo, hoje, poucas cópias disponíveis[60]. Um exemplar dos dois volumes do ano de 1776 está disponível por meio de busca pelo repositório <archive.org>. Sob posse do *Getty Institute* de Los Angeles[61], o livro, cuidadosamente digitalizado, apresenta no primeiro tomo uma série de cartas escritas ao longo dos anos em suas correspondências para a Sociedade Real de Londres. De acordo com uma versão leiloada em 2012 pela Christie`s, os dois volumes têm 44,7x33,2 cm[62]. O volume 1 é composto por duas colunas em formato bilingue inglês-francês traduzido pelo próprio autor. À exceção de um belo mapa da costa italiana em página dupla feito por Giuseppe Guerra e de um mosaico de paisagens logo frontispício, o primeiro volume da obra é majoritariamente textual e epistolar.

O segundo volume, de feição bem mais visual, destaca-se pelo conjunto de gravuras pintadas à mão. Obedecendo o formato paisagem, a publicação foi diagramada a partir do comprimento de maior lado. Com a finalidade nítida de aumentar a área de reprodução das imagens, às quais o livro designa como "placas" *(plates, planches)*, o texto acompanha a inversão e é diagramado na mesma orientação. Destinado a fazer referência explícita às paisagens documentadas, a descrição remonta brevemente os locais e os motivos que atraíram a atenção dos pesquisadores,

---

58 Link do artigo da Universidade de Glasgow: <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/oct2007.html>.

59 Existiu um fenômeno social na Europa do século XVIII que culminou com a ascensão da burguesia que é designado como *Grand Tour.* Jovens diletantes das altas camadas econômicas da sociedade passavam alguns anos viajando em busca de conhecimento e experiências intelectuais. Para mais, ver as obras de Jeremy Black, Edward Chaney e Clare Hornsby, todas sob o título ou subtítulo *Grand Tour.*

60 Informação extraída do artigo publicado pela Coleção Especial da biblioteca da Universidade de Glasgow.

61 Endereço para acesso do volume I: <https://archive.org/details/gri_33125009359809>. Endereço para o acesso do volume II: <https://archive.org/details/gri_33125009359809/page/n11/mode/2up>.

62 Endereço do link do volume leiloado. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5636354>. O livro foi vendido em 2012 por US$ 92.500. A descrição do produto contém informações importantes sobre a autoria e execução das obras.

quase ao modo de uma legenda expandida. A placa VII, por exemplo, representa uma paisagem noturna de uma erupção vista a partir do mar. O azul profundo do céu contrasta com o alaranjado do fogo e da fumaça. A água do mar, tingida desse mesmo alaranjado, produz silhuetas de alguns pequenos barcos ancorados na baía. As primeiras linhas do texto referente a esta imagem são reproduzidas da seguinte forma: "Paisagem do Monte Vesúvio vista da costa; de RESINA, entre PORTICI E TORRE DEL GRECO".[63] A partir da placa XXXII, as imagens de paisagens amplas e grandiosas dão lugar à descrição de espécimes geológicos colecionados por Hamilton. Ao modo das naturezas mortas, as pedras são dispostas em arranjos e pintadas com um cuidadoso zelo em seus pormenores descritivos (IMAGEM 6). A disposição dos elementos e a reprodução cromática indica um trabalho de tal porte artesanal, que serve tanto à ciência, pelo criterioso exercício de composição e preenchimento, quanto à fruição, pelo conjunto pictórico dedicado à descrição de pedras de composição visual intrincada. Contando a capa e a contracapa, o arquivo digitalizado possui 223 páginas. São, ao todo, 54 ilustrações produzidas em cores vívidas, representando, em maior grau, as paisagens vulcânicas. Os indivíduos são vistos sempre de forma diminuta, dando a ver a escala geográfica da região. O próprio William Hamilton e o pintor Pietro Fabris são representados regularmente em meio às imagens, Hamilton sempre vestido de vermelho e Fabris de azul, cada qual ao modo de vestir da aristocracia da época[64]. Hamilton aparece frequentemente sozinho, em ocasiões mais numerosas que Fabris. É possível deduzir uma ambição de autoria que extravasa, em parte, um exercício puramente científico ou documental. Em seu livro, Susan Sontag parece não se interessar tanto pelo Hamilton pesquisador e precursor da vulcanologia moderna, e sim pelo colecionador. A contradição do seu fascínio, ao qual ela dedica boa parte da construção da personagem, transgride uma razão unívoca: "Pois, tal como qualquer objeto de grande paixão, o vulcão reúne muitos atributos contraditórios"[65]. E, por assim dizer, *Campi Phlegraei* é, em parte, uma obsessão colecionista de grande valor testemunhal.

/ Vulcanic Studies in Many Lands & La Montagne Pelée et ses éruptions

A primeira fotografia produzida sobre uma erupção vulcânica data de 1872, por Luigi Palmiere, então diretor do Observatório do Vesúvio[66]. Pela primeira vez na história, cientistas e estudiosos puderam ter acesso a uma representação eruptiva

63 HAMILTON, p 28. Tradução nossa.

64 PYLE, p 70. Tradução nossa.

65 SONTAG, pag 135.

66 PYLE, p. 77. Tradução nossa.

que consideravam menos suscetível a "exageros descritivos"[67]. Por sua qualidade indicial, o meio fotográfico passou a ser um instrumento objetivo no desenvolvimento dos estudos geológicos. O *isto-foi* de uma erupção, no sentido barthesiano, é inaugural em duplo sentido: por um lado, descreve com minúcia as características do fenômeno passíveis de serem lidas cientificamente; noutra ponta, serve para demonstrar àqueles que não estiveram presentes a magnitude dos eventos geológicos que tiveram lugar, muitas vezes, em espaços longínquos e preteridos. Nas palavras de Pyle, a imagem mecânica possibilitou, ainda, uma captura dos estágios de um mesmo fenômeno, podendo descrever nuances até então inéditas[68].

Dessa conjunção histórica, Tempest Anderson (IMAGEM 7), um oftalmologista inglês, dedicou importantes publicações à descrição das erupções vulcânicas nos primeiros anos do século XX. Uma delas, *Volcanic Studies in Many Lands* (1903), constitui um marco do encontro dos vulcões com a técnica fotográfica. Interessa aqui analisar o livro sob o ponto de vista editorial, com especial atenção à presença da imagem no contexto da montagem da obra. A fotografia é, de fato, o que motiva a produção dos textos, e, como era ainda muito pouco utilizada nas pesquisas de campo[69], destaca-se pelo ineditismo das formas e pela contribuição a uma área do conhecimento em franca expansão. Tempest Anderson exerceu sua atuação mais por entusiasmo, representando uma contribuição episódica à ciência[70]. Embora sua obra tenha importante valor científico, assenta-se mais sobre relatos de viagem do que sobre o rigor da ciência. Os textos são curtos, estão sempre conexos às fotografias, não desenvolvem a ossatura teórica dos principais tratados da época, a exemplo do livro *Mount Pelée et Ses Éruption*, de Alfred Lacroix (IMAGEM 8). Seu relato fica mais ligado à experiência e à narração do que à descrição e análise (mesmo que haja, sempre, algum grau de imbricamento). O que mais chama a atenção em *Volcanic Studies in Many Lands* (IMAGEM 5) é justamente a transposição de um modelo de representação artesanal para um outro, de procedência mecânica, que o coloca, mesmo indiretamente, em um campo inaugural das publicações do gênero. E o cuidado em apresentar as fotografias coincide com uma ênfase crescente e reiterada de um novo suporte de captura reconhecido, em um primeiro momento, como "reprodutor da verdade".

---

67 *Idem*.

68 *Ibidem*, p 79.

69 Ao menos em sua época, Tempest Anderson é um dos primeiros fotógrafos expedicionários voltados a documentar os vulcões e suas erupções. Nesse sentido, a vulcanologia não utilizava com tanta frequência a fotografia, mesmo porque os vulcões, antes das técnicas de medição mais avançadas, entravam em erupção de forma súbita e repentina, muitas vezes em locais isolados e distantes dos grandes centros tecnológicos da época.

70 Tempest Anderson era um conhecido oftalmologista, o que explica, em parte, seu interesse pela fotografia e, nas primeiras linhas de seu livro, ele explica sua vocação amadora aos estudos sobre vulcões.

Em um esforço cumulativo e abrangente, Tempest Anderson divide seus relatos a partir das diversas expedições que fez às várias regiões do mundo. Ao modo dos primeiros fotógrafos expedicionários, seu livro foi inicialmente publicado em 1903, um ano após seu contato com a erupção das ilhas caribenhas de São Vicente e Martinica, uma das mais explosivas erupções de que se tem notícia. Logo nas primeiras linhas do prefácio, o autor, que na altura diz já ter dedicado 18 anos à documentação dos vulcões, discute o que o levou ao campo da vulcanologia. "Eu fui consequentemente levado a procurar um campo da ciência que não me desse retorno pecuniário, e decidi pela Vulcanologia, que tem a vantagem adicional de oferecer exercícios ao ar livre em locais remotos e pitorescos"[71]. Mesmo tendo se interessado pelo tema por motivos diletantes, defende um escrutínio do registro de campo que só a fotografia poderia trazer: "a imagem do artista serve para agradar o olho, a do fotógrafo apresenta a realidade"[72].

Ao longo do texto ele argumenta que as palavras são incapazes de descrever adequadamente um fenômeno vulcânico. Entretanto, seus relatos textuais produzidos na ocasião do ano de 1902 parecem carregar mais tensão do que suas imagens, uma vez que os equipamentos eram muito pesados e lentos, e não permitiam descrições muito ágeis de fenômenos rápidos e perigosos[73]. Em um dos trechos presentes no artigo *Tempest Anderson: Pioneer of Volcano Photography*, presente no *site* <publicdomainreview.org>, os autores Pat Hadley, Sarah King, e Stuart Ogilvy citam uma descrição de perigo eminente presenciado pelo oftalmologista na ocasião de sua viagem ao Caribe.

> No crepúsculo que caía rapidamente, sentamos no convés observando atentamente a atividade do vulcão e calculando as chances de uma subida na manhã seguinte, quando nossa atenção foi repentinamente atraída para uma nuvem que não era exatamente ums das "couves-flores" a vapor que tinhamos visto até então. Era globular, com uma superfície nodular protuberante; à primeira vista, não muito diferente de um jato de vapor comum, mas de cor mais escura, com um aspecto de ardósia escura próximo do preto. Por algum tempo, ficamos observando-a e, lentamente, percebemos que a nuvem não estava em repouso, mas sim rolando colina abaixo, aumentando gradualmente de tamanho à medida que se aproximava de nós. (...) em um ou dois minutos a suspeita deu lugar à certeza. Parecia que quanto mais longe a nuvem viajava, mais rápido ela vinha, e quando tiramos nossos olhos dela por um segundo e olhávamos para trás, ela estava cada vez mais perto. Não havia mais espaço para dúvidas. Era uma "nuvem negra", uma nuvem de poeira, e vinha diretamente para nós. Então, de comum acordo, nos preparamos para sair de seu caminho. Ajudamos os marinheiros a levantar âncora e, colocando as velas de proa, escapamos

71 ANDERSON, T., 1093: IX.

72 ANDERSON, T., 1903: XIV.

73 O excelente artigo publicado na revista *online Public Domain Review* transcreve relatos tensos e dramáticos presenciados por ele no Caribe em 1902. Disponível no endereço: <https://publicdomainreview.org/essay/tempest-anderson-pioneer-of-volcano-photography>.

> ao vento. Quando a vela principal foi içada, tivemos tempo de olhar para trás, mas houve uma mudança surpreendente. A nuvem havia clareado as encostas da colina. Era imensamente maior, ainda que redonda, globular, com superfície fervente e almofadada, escura como um breu (...) Logo ela pareceu perder a velocidade; sua superfície tornou-se menos agitada, formando uma grande mortalha negra, com convoluções maiores, menos vigorosas, mais globulares e salientes. Evidentemente, sua violência se esgotou e não era para nos atingir; jazia quase como uma massa morta na superfície do mar.[74]

Por meio dessa descrição, a nuvem de fumaça a qual se refere Anderson provavelmente era uma massa de calor que iria vitimar tudo aquilo que a atravessasse. Diante de suas palavras, como sugerido anteriormente, a noção de perigo e de tensão fica mais explícita do que suas imagens realizadas por equipamentos pesados e de difícil manejo. As fotografias soam bem mais como um diário de bordo de um viajante inglês por paisagens remotas e longínquas. Não traduz propriamente o assombro, antes disso, ratifica a figura ambígua do explorador europeu no horizonte improvável dos solos vulcânicos nos primeiros anos do século xx.

A cada fotografia, um texto subsequente descreve seus aspectos visuais com o intuito de contextualizar o ambiente de sua produção, as minúcias descritivas e alguns detalhes que eventualmente escapam. Os textos são breves e intercalados, todos produzidos pelo autor com uma carga bastante testemunhal, mesmo que sob o lugar de observação da ciência. Assim como na obra de William Hamilton, cada fotografia é designada como placa *(plate)*, o que orienta a construção do sumário e da lista de figuras. Como o livro é diagramado no formato retrato, com a altura maior que o comprimento, os textos estão diagramados obedecendo essa orientação. As fotografias, no entanto, são rotacionadas com a intenção de ampliar sua área de reprodução, o que leva a um gesto de constante rotação do livro para acessar seu conteúdo na orientação sugerida para leitura[75]. No caso do livro de Tempest Anderson, não se trata, nem de perto, de uma obra com pretensões luxuosas aos moldes das publicações de Athanasius Kircher ou William Hamilton. Mesmo assim, as margens são generosas, produzindo uma leitura agradável e arejada com a presença de 105 fotografias distintas de vulcões espalhados por várias partes do mundo, desde Europa, às Ilhas Canárias, passando pela Islândia, Estados Unidos e Caribe. Na versão *online* consultada para este texto, visualizada no repositório <archive.org> hospedado pela Larsen Yellowstone Collection[76], o arquivo digital conta com 206 páginas. Trata-se, como é possível depreender, de uma obra simples,

74 HADLEY; KING; OGILVY (2015). Disponível no site: <https://publicdomainreview.org/essay/tempest-anderson-pioneer-of-volcano-photography>. Tradução nossa.

75 Em 1982, o designer editorial Robert Delpire iria criar sua consagrada coleção de livros *Photo Poche* que viria a ser reproduzida em vários países utilizando exatamente a mesma técnica de rotação para reprodução de imagens (textos alinhados ao menor lado e imagens alinhadas ao maior lado).

76 ANDERSON, T., 1903. Disponível no endereço: <https://archive.org/details/volcanicstudiesi00ande/page/n1/mode/2up>.

sem muita inventividade gráfica ou editorial. As fotografias, no entanto, são os pontos mais impressionantes. Elas traduzem uma espécie de esforço inaugural da documentação contínua de vários vulcões e de uma paisagem incomum ligada aos refluxos geológicos. São imagens um tanto precárias se comparadas às fotografias atuais, e se revestem de uma conexão profunda com Tempest Anderson e seus relatos de viagem. A sua presença, ou mesmo a de seus companheiros de viagem em algumas das fotografias, empresta um contraste impressionante entre as vestimentas da época e as paisagens amontoadas. Uma reedição comemorativa de 1917 do livro *Volcanic Studies in Many Lands* com textos de Thomas George Bonney — também disponível no repositório <archive.org>[77] —, apresenta um novo esforço editorial. Desta vez, compilou-se uma versão ampliada do livro com a inclusão da maior parte das viagens feitas até a ocasião da morte de Anderson. A obra vai até a sua última viagem, quando veio a falecer por doença em um barco na viagem de seu retorno dos vulcões de Java e das Filipinas, no ano de 1913. Hoje, mais de 5 mil imagens produzidas pelo autor em superfície de vidro estão acondicionadas no Museu de Yorkshire[78]. Na edição de 1917, uma de suas fotografias feitas no Havaí mostra o próprio Anderson dentro de uma espécie de caverna produzida pela lava solidificada. O espaço é exíguo e podemos ver somente o seu rosto em meio ao breu daquele pequeno fosso, rodeado por uma paisagem intrincada de lavas encordoadas. Seu sorriso sugere um grau de entretenimento curioso. Por mais dedicado que fosse à causa da ciência, ele — como os demais pesquisadores do vulcão —, parece apaixonado, sobretudo, pela plasticidade das formas e pelos jogos de relevo. A câmera, seu instrumento, é, em parte, uma bússola que define tanto a localização quanto o tempo de permanência nos locais que viaja.

Na ocasião do ano de 1902 — o mesmo momento em que Tempest Anderson esteve na região do Caribe — a erupção do Monte Pelée, na Martinica, a 150 Km da Ilha de São Vicente, arrasou uma cidade de 28 mil pessoas, remanescendo com vida somente três delas, um prisioneiro encarcerado nos subterrâneos, um sapateiro e uma garota achada no mar[79]. Após essa tragédia, vários cientistas foram deslocados até a Martinica em missões de reconhecimento e estudo dos estragos produzidos pelo vulcão. Alfred Lacroix, geólogo francês da época, possui uma publicação do ano de 1905 intitulada *Mount Pelée et ses Eruption* (IMAGEM 9). Nela, produziu um estudo detalhado sobre a geologia e a petrografia da ilha. Em busca de uma explicação científica para um fenômeno de tamanha envergadura destrutiva, as

77 ANDERSON; BONNEY, 1917. Disponível no endereço: <https://archive.org/details/volcanicstudiesi1917ande>.

78 YORKSHIRE MUSEUM, [s/d]. Disponível no endereço: <https://www.yorkshiremuseum.org.uk/collections/collections--highlights/temptest-anderson-explorer-and-surgeon/>.

79 PYLE, p 183.

equipes produziram um vasto material de documentação. Em paralelo com *Volcanic Studies in Many Lands*, esse livro é outro exemplo robusto de registros fotográficos de erupções. Lacroix dedica uma parte inteira do livro àquilo que ele designa como *Nuée Ardent*, um tipo de erupção altamente violenta repleta de fumaça, gases e calor que varre tudo aquilo que toca com uma imensa e veloz nuvem de fuligem (provavelmente o mesmo fenômeno descrito por Anderson em seu diário). Colocando de lado o conteúdo científico do tratado, o livro de Alfred Lacroix possui uma dimensão plástica de raro vigor visual. Parece mais arrojado do que os livros de Tempest Anderson e tem um acabamento fotográfico primoroso em consonância com um registro de imagens de campo. Sem contar a presença de vários gráficos, tabulações e fotografias ilustrativas, as principais imagens são expostas ao fim do livro, na parte dedicada à lista de figuras. Estão impressas em formatos maiores e impressionam pela atmosfera monumental e arruinada da paisagem. Por vezes, são combinadas em quadrantes, propondo comparações da evolução do fenômeno. A obra adianta, em certo sentido, uma vontade cinemática de descrever o movimento, o que não está presente na obra de Tempest Anderson. Todas as imagens possuem legenda explicativa e o conteúdo visual oscila entre as paisagens arrasadas, emissão violenta dos gases do vulcão e pessoas ao lado de estruturas geológicas com a finalidade de conferir escala aos achados. Inadvertidamente, tanto as vestimentas quanto as pessoas produzem, para além da escala, uma relação de contraste entre a ruína e a moda, a exemplo de uma mulher trajando um vestido aristocrático com uma sombrinha de sol em meio a uma paisagem árida de pedras vulcânicas soltas. Outro ponto que impressiona com relação à obra do geólogo francês são as últimas placas fotográficas. Dispondo pedaços de pedras em um fundo branco, ele arranja os espécimes vulcânicos, examinandos-os, por comparação pela sua composição química. Ao modo de William Hamilton e Pietro Fabris, Lacroix reproduz, sob um outro ponto de vista, as pedras que evocam o gênero pictórico das naturezas mortas. A beleza dessas amostras faz referência explícita ao gesto colecionista do diplomata inglês nas últimas placas de *Campi Phelgraei*. O livro de Alfred Lacroix é, também, um tratado visual de raro valor fotográfico sobre um dos fenômenos vulcânicos mais destrutivos dos últimos tempos.

Arquivos Eruptivos

Este trabalho parte de um esforço metafórico de tomar uma fração de um conjunto de imagens com conexões evidentes entre si como uma espécie de repositório virtual que autoriza exercícios de concatenação e comparação. Ele só é possível a partir do entrelaçamento de diferentes suportes tecnológicos trazidos à luz pelas atuais tecnologias digitais de armazenamento e visionamento. Como estamos diante de um volume inédito de conteúdo que se decompõe e se subdivide em famílias, a exemplo das fotografias de georreferenciamento, raio-x ou até mesmo *selfies* ou capturas biométricas — manusear essa massa crescente de informação e dar-lhe alguma legibilidade opera como um imperativo do nosso tempo. As imagens alçaram um utilitarismo tão explícito nas relações sociais que hoje parece impossível se dissociar da necessidade de manipular os dispositivos de captura para solução dos problemas de gestão cotidiana da vida (boletos bancários, extratos, receituários médicos, documentos de toda sorte circulam diariamente nos canais digitais para assegurar o trânsito da informação). Ao modo da fala ou da escrita, essas manifestações se introduziram em tal grau na vida prática que hoje ressoam como um aspecto quase incontroverso das dinâmicas sociais, mesmo que isso possa cobrar no futuro um preço alto diante de um uso tão irrefletido e desmesurado.

Essa concepção sobre a visualidade que é, hoje, um conceito de difícil discernimento, vem moldando nossa atenção de modo decisivo[80]. A própria discussão sobre o arquivo fica embotada pela quantidade de homônimos associados ao termo e certa indeterminação sobre seu significado. Hoje, o arquivo pode ser lido sob várias chaves, desde uma instituição de salvaguarda, passando por um conjunto de documentos, ou até mesmo um simples artefato eletrônico comprimido pelos sistemas de codificação/decodificação da informação binária, sem falar, ainda, no seu aspecto físico utilizado para nominar mobiliários organizacionais.

O livro *Potencial History* (2019), de Ariela Azoulay, busca demonstrar o quanto os documentos foram produzidos como a expressão genuína de uma tecnologia de controle do poder imperial. Na linha de raciocínio da autora, os arquivos conteriam um problema de origem de tal ordem incontornável que sua relação com a memória poderia estar prejudicada a ponto desses espaços não terem capacidade de traduzir o mundo sem incorrer sobre as mesmas asserções imperiais que os constituíram. Retomando o discurso inaugural de François Arago na ocasião da apresentação pública

80 Neste sentido, parto do trabalho de Jonathan Crary (2012) sobre o observador contemporâneo face aos conflitos entre a atenção e o espetáculo a partir da modernidade. Ver o título Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna.

da invenção fotográfica na Câmara dos Deputados na França, Azoulay contesta o entendimento de que todos poderiam ter acesso, pela primeira vez, a um reino da representação sem fronteiras, abrangente e democrático: "a ideia universal do direito à visão é uma fraude"[81]. A constituição desses documentos, a forma com que foram produzidos, quem os produziu e de que modo optaram por fazê-lo já determina, por si, a face do domínio privativo dessa tecnologia que atendeu, desde o princípio, interesses comuns de manutenção de uma ordem prévia. No caso colonial, é nítido o quanto as formas de produção ficaram quase monopolizadas pelos instrumentos da Metrópole[82]. Em um trecho bastante hiperbólico, no qual a autora faz uma discussão sobre o mecanismo da câmera, precisamente o obturador, responsável pelo tempo de exposição à luz da superfície sensível de mecanismos fotográficos, ela argumenta que a natureza fragmentária do suporte não é exclusivamente — como se tem apregoado — um aspecto de pureza técnica a delimitar a formação da imagem. Antes disso, o obturador seria a própria "materialização tardia da tecnologia do Império"[83] e serviria, na ótica dos endereçamentos históricos, à separação conveniente do tempo para a produção de uma escrita que servisse às categorias e nomenclaturas próprias do poder imperial. Em outro trecho, ela recobra o sistema gráfico das linhas do tempo (*timeline*)[84], bastante caros à nossa relação contemporânea com a imagem e com o compartilhamento nas redes. Mesmo que esse modelo venha de uma concepção linear de história, essa disposição metodológica modela o tempo como uma forma perpassada por intervalos regulares e periódicos. Para a autora, esse entendimento vem modelando nossa apreensão sobre a cronologia, que pressupõe uma falsa escala dos valores daqueles que devem ou não ser os separadores temporais mais adequados. Este regime de repartição do tempo foi elevado à tal categoria pelos sistemas de informação que hoje somos confrontados com a hipótese de que a representação da vida encontraria sua expressão mais genuína nas respectivas linhas do tempo das redes sociais. Desse modo, ficam escamoteadas novas formas de controle e vigília que são, a rigor, derivações e aperfeiçoamentos dos pressupostos utilizados anteriormente e que se colocam, pela publicidade e pelo consumo, como soluções simples e arrojadas de conexão e sociabilidade. Nos termos da autora, disputar o modo com que manuseamos o tempo e sua representação documental é, em certo sentido, advogar por uma ruptura na lógica de construção hegemônica do passado.

> Engajar-se com as histórias e modalidades arquivísticas de outro ponto que não a posição que ele molda para nós como cidadãos ou es-

81 AZOULAY, 2019: 70. Tradução nossa.

82 Para isso, veja o título citado adiante intitulado A Imagem Imperial.

83 *Idem*. p.

84 *Ibidem*. p.449.

> tudiosos requer desaprender sua temporalidade progressiva e latente. As linhas do tempo consistem em marcos na forma de guerras, conquistas, revoluções, constituições, leis, estabelecimentos, instituições, fundações e invenções, iniciadas e impostas pelos poderes imperiais. Elas funcionam como venezianas, cortando os pontos comuns em pedaços, fechando e selando os momentos, fixando-os no tempo. As linhas do tempo inauguram os eixos principais ao longo dos quais as experiências incomensuráveis das pessoas são processadas em termos de propriedade, autoria e sucessão.[85]

Mesmo que a tese de Azoulay (2019) guarde uma radicalidade de difícil sustentação, refletindo, em certo sentido, o dilema pessoal da autora como mulher judia em face dos conflitos em torno do sionismo, ela aponta para um formulação dos estudos sobre arquivos que merecem atualizações contínuas, sobretudo diante da multiplicidade de informação que vem sendo produzida e reproduzida incessantemente (a ideia de que os arquivos são elementos de um passado remoto precisa, ainda hoje, de um movimento de forte desconstrução). Enquanto a premissa do tempo cronológico e sequencial é utilizada como um sistema de manutenção das conveniências do poder, a cronometria, essa face metrificada do tempo, solicita-nos, a todo momento, um retorno a uma data precisa, a um tempo específico ou a um momento decisivo do passado. Esse dilema sobre qual forma de temporalidade devemos nos amparar é algo que movimenta o pensamento de modo instigante mas não encontra resposta simplificada nos modelos de periodização da História. Digo isso para concordar com a autora, sobretudo no que diz respeito a essa apropriação massiva do tempo pelos mecanismos de poder. De fato, o controle colonial buscou delimitar o monopólio de utilização dos documentos por parte do poder central. Em sua versão mais atualizada, o capitalismo digital constrói, a cada momento, uma ideia de nós mesmos que serve mais à vigília do que à liberdade, a exemplo dos ecrãs e das *timelines,* que inundam nossas vidas e nos colocam a todo momento em uma relação regrada e sistemática com nossos próprios marcos temporais. Por outro lado, como demonstrado mais adiante, defendo que o tempo cronológico, ou até mesmo nossa concepção de cronologia e sucessão, guarda, também, uma possibilidade de invenção no que diz respeito ao manejo documental. Sob a forma já consagrada do desenvolvimento de uma cronologia linear, proponho reconstituir uma membrana da história sob o fio da redundância e do emparelhamento de um mesmo evento intermitente, intenso e gradual. A erupção, no escopo deste trabalho, é quem possibilita revisitar o passado adentrando por compartimentos pouco usuais do método de reconstituição dos acontecimentos. A montagem visual é quem autoriza esse exercício, que se exprime, sobretudo, pelos seus contrastes.

85 AZOULAY, 2019: . Tradução nossa.

As câmeras de *smartphones* denunciam, ao que parece, crimes e violações melhor do que qualquer outro suporte pregresso. Ao mesmo tempo, os aparelhos integrados à internet se mostram cada dia mais como pequenas caixas de vigilância que expõem todos os nossos dados e informações íntimas a um tipo de cessão controversa e pouco transparente. O uso interativo e desmesurado das câmeras de *smartphone* ainda imprime problemas de difícil solução para os dilemas da memória e do armazenamento, dado o aspecto pouco táctil das mídias eletrônicas. Pode-se deduzir, em parte, que as imagens são tomadas pelo seu valor de face em contraste com sua qualidade de inscrição no tempo. Mais do que nunca, as políticas de ordenamento e salvaguarda desse imenso volume documental obedecem interesses nebulosos e muito pouco debatidos quando comparados com o interesse contínuo de produção e aperfeiçoamento dos dispositivos de captura.

Ao modo como os economistas vêm se debruçando sobre aquilo que designam *big data*[86], criando relações matemáticas muito complexas e interativas entre dados conexos disponíveis em imensas bases digitais de informação com o intuito de produzir análises hipermatizadas, os fotógrafos, pesquisadores e artistas vêem-se diante do desafio de repensar os modos de transitar sobre a produção de documentos visuais inesgotáveis que solicitam soluções cada vez mais complexas de ordenamento e legibilidade. Recorro, aqui, ao crítico de fotografia Fred Ritchin (2013) para tomar de empréstimo um termo cunhado por ele no livro *Bending The Frame*. Segundo ele, os metafotógrafos seriam indivíduos treinados para transitar em um universo de bilhões de imagens operando em favor do ordenamento e da contextualização dos conteúdos, tornando-os mais úteis, complexos e visíveis[87]. Susan Sontag (2004) em seu livro *Sobre Fotografia*, já antecipa esse debate que hoje só se vê recrudescer: "Se houver uma maneira melhor de o mundo real incluir o das imagens, ela obrigará a uma ecologia, não apenas das coisas reais, mas igualmente das imagens"[88]. Essa ideia de ecologia, na mesma linha de um entendimento sobre o alerta da escassez de recursos finitos, coloca a hipótese de esgotamento da capacidade de lidar com o mundo visual como uma probabilidade cada dia mais palpável.

Em um artigo intitulado *Você é o Produto*, escrito pelo jornalista John Lanchester (2017) e traduzido na edição 132 da Revista Piauí, ficamos diante de um argumento que sustenta a ideia da colonização das redes pelas grandes plataformas de difusão da informação, nomeadamente o *Facebook*, detentor do *Whatsapp* e do *Instagram*. Grosso modo, podemos deduzir que a rede social possibilita a produ-

86 MCAFEE; BRYNJOLFSSON, 2012. Disponível em: <https://hbr.org/2012/10/big-data-the-management-revolution>.

87 RITCHIN, 2013: 6.

88 SONTAG. p. 352

ção de enunciados de maneira dispersa e democrática proporcionando interações inéditas e improváveis. No entanto, ao se observar de maneira detida os objetivos rentáveis do conglomerado que organiza bilhões de usuários, ficamos diante de um ambiente que se propõe integrador e não fronteiriço, mas entrega, no fim da linha, uma relação de interação limitada voltada à exploração do trabalho de forma desigual e pouco transparente.

> Flaubert falava dos trens com ceticismo, porque julgava (na paráfrase de Julian Barnes) que "as estradas de ferro simplesmente permitiram que mais gente se desloque daqui para lá, encontrando-se com outros e sendo, juntos, os idiotas de sempre". E ninguém precisa ser um misantropo da magnitude de Flaubert para se perguntar se o mesmo não se aplicaria à tal conexão que o Facebook propõe. Por exemplo, acredita-se que a rede tenha desempenhado importante papel, crucial até, na eleição de Donald Trump. O benefício para a humanidade, no caso, não fica muito claro. (…) Em 2014, o New York Times fez as contas e descobriu que a humanidade vinha gastando, por dia, 39.757 anos coletivos no site. Jonathan Taplin assinala que isto equivale a "quase 15 milhões de anos de mão de obra gratuita por ano". E isso num momento em que o Facebook tinha apenas 1,23 bilhão de usuários. [89]

Julgo bastante factível a tese de que o *Facebook* e os oligopólios comunicacionais têm atuado em um esforço imperial de colonização das redes. Tendo em vista que a internet já organiza um contingente populacional superior a qualquer país, não me parece equivocado compreender esse território virtual como um espaço que explorado sob a mesma ótica expansionista de sempre. Logo, deduzo que parte dos problemas que regiam as massas documentais anteriormente se replicam sobre os arquivos ainda hoje de forma cada vez mais acurada e silenciosa.

Em contraponto a essa face perigosa das redes, a natureza digital da imagem demonstra a pluralidade de possibilidades combinatórias que se abrem sobre o desenho de interfaces e ecossistemas digitais. Desse modo, é possível compreender, por exemplo, que trabalhos como este só foram possíveis mediante a transposição do paradigma analógico para o digital. As imagens de Orlando Ribeiro, produzidas em 1951, os filme de Pedro Costa e Chris Marker, o arquivo público cabo verdiano de 1995, as imagens de 2014, e, por fim, as próprias imagens produzidas por mim na ocasião das duas viagens que à ilha (a maior parte delas digitais), não poderiam ser agrupadas com tanta fluidez em um modal de representação anterior. Ficamos, portanto, diante de um impasse de difícil solução. Ao mesmo tempo em que a vida digital intensifica um movimento análogo à colonização dos espaços de interação e sociabilização a serviço da espetacularização da vida e do lucro, somos habilitados a propor exercícios e técnicas de combinação capazes de exponencializar os meca-

89 LANCHESTER, 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/voce-e-o-produto/>.

nismos de montagem e justaposição. A complexidade dessa antítese, ainda bastante aberta e indeterminada pela rapidez com que as interfaces se adaptam, parece solicitar um posicionamento urgente no sentido de dar resposta a essa vertigem. Em outro momento, houve algum otimismo com relação ao caráter emancipatório da vida virtual e das pretensas interações livres e desterritorializadas. Hoje, o ceticismo em relação a essa tese antecipa a cautela e a suspeição diante dos mecanismos de controle que pautam nossa sociabilidade, e, por conseguinte, nossa relação com o mundo visual nessa grande interface criada para mediar as interações humanas.

/ Arquivos de lava

As imagens eruptivas produzidas nos anos de 1951, 1995 e 2014 — cada qual referenciada nos eventos de derramamento de lava dos séculos XX e XXI — formam um acervo visual pronto a ser comparado e analisado. Nas lacunas ou interdições destes arquivos, em especial quando vistos lado a lado, depreende-se uma leitura mais geral do desenvolvimento e do manejo da imagem no curso dos anos, desde seu uso mais científico, passando por um *corpus* midiático até desaguar em um conjunto de imagens digitais. No centro da representação, agindo sempre em redundância, persiste o mesmo vulcão expelindo de forma bastante análoga uma quantidade similar de lava. Por mais que o evento em si varie pouco[90], seu escopo de documentação transforma-o radicalmente. O que autoriza essas transformações é, grosso modo, o ambiente tecnológico e social no qual o processo de registro está inserido. Segundo Bill Nicholls (2005), em artigo dedicado ao atentado das Torres Gêmeas, "(…) nosso encontro inicial com o desastre não pode ser entendido como uma experiência do que ainda está por ser nomeado. A experiência é retroativa, o encontro é traumático"[91] . Embora não existam relações tão conexas entre um evento terrorista e uma erupção, a face do encontro com o irrefreável exige elaboração posterior, o que aproxima os dois eventos da ideia de um encontro traumático. Na outra ponta, o vulcão, de modo menos aterrorizante, impõe-se como manifestação inconteste da natureza. Em consequência, produz uma acomodação mais tênue sob o contínuo da vida. Mesmo assim, a relação com a erupção sempre produz muita desolação, medo e exige permanente elaboração.

Tratando especificamente das imagens dos últimos três eventos eruptivos, esses regimes visuais obedecem, cada qual, sistemas de enunciados de um dado momento

90 As três últimas erupções do Vulcão do Fogo foram, em termos de intensidade, similares, ainda que o estragos sejam bem distintos em cada um dos eventos. A base de dados do Programa Global de Vulcanismo do *Smithsonian Institution* apresenta alguns detalhes sobre o Vulcão do Fogo e suas atividades eruptivas. Ver: GLOBAL VOLCANISM PROGRAM, [s. d.]. Disponível em: <https://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=384010>.

91 MOURAO; LABAKI, 2005: 262.

tecnológico e social do processo histórico de documentação, ao qual o arquipélago de Cabo Verde, inserido no decurso gradual da globalização, assistiu transições bastante representativas. Como demonstro, essas manifestações visuais, quando comparadas, produzem associações que tensionam as zonas de interdição de cada conjunto. Sustento, ao longo desta dissertação, que um procedimento de analogia entre os arquivos possibilita uma inspeção mais detida daquilo que rege as relações de poder e a deflagração da memória nacional em Cabo Verde. Além disso, esse procedimento produz um sentido mais amplo e universal que diz respeito às formas de transição dos modos de produção visual e tecnológica. Dentro deste raciocínio, cada documento eruptivo comporta uma correlação decisiva com o seu ambiente de gestação e tem ampla ressonância naquilo que significa no presente.

O clássico livro *Arqueologia do Saber*, de Foucault (1969), lançou bases importantes para uma nova interpretação das noções de arquivo. Aquilo que os estudiosos da área designam como virada documental, ocorrida na década de 1960, foi justamente o movimento de colocar o entendimento a respeito dos documentos sob novo escrutínio. "O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória (...)"[92]. A história, em outros termos, pode ser considerada "uma maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa"[93].

Sob o argumento de Foucault (1969), as imagens eruptivas produzidas nos anos de 1951, 1995 e 2014 formam um acervo visual que faz emergir contradições próprias das relações circunvizinhas à sua produção (tendo em vista, principalmente, que o processo de independência do arquipélago culmina no ano de 1975). O que autoriza essas transformações é, grosso modo, o ambiente tecnológico e social no qual os processos de registro estão inseridos. Tomando de empréstimo a designação de arquivo expressa por Foucault (1996), os documentos compõem sistemas que se organizam por uma ordem de aparecimento e de um campo de possibilidades discursivas:

> Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo (...).[94]

92 FOUCAULT, 1969: 8.

93 *Idem*.

94 FOUCAULT, p. 146.

Retomando seu fio etimológico, a palavra arquivo remete à palavra grega *arkheion* — residência do magistrado superior. A este era delegado o poder de armazenar e interpretar os documentos nos sistemas da lei local[95]. O arquivo como instituição de curatela dos documentos das sociedades modernas é algo que remonta ao século XVIII, coincidindo com uma vontade de materialização e reificação do poder monárquico. Com o tempo, sua elaboração vai dar lugar à formação gradual de uma expressão cumulativa de poder dos Estados Nacionais.

> (…) Não há necessidade de voltar à cidade-estado grega, nem ao arconte e sua casa entulhada de documentos municipais, a fim de saber que o arquivo público europeu moderno surgiu para solidificar e memorizar primeiro o poder monárquico e depois o poder estatal: a *House of Savoy* estabeleceu um arquivo em Turim no início do século XVIII; Pedro, o Grande, fez o mesmo em São Petersburgo em 1720, Maria Teresa em Viena em 1749. Arquivos principescos e cívicos foram instituídos em Varsóvia, Veneza e Florença nas décadas de 1760 e 1770. Os Arquivos Nacionais foram fundados na França em 1790; o Public Record Office em 1838. Estas são as origens de um lugar prosaico onde os vestígios escritos e fragmentários do passado são colocados em caixas e pastas, encadernados, armazenados, catalogados (…).[96]

Com o passar do tempo, esses espaços, inicialmente destinados a albergar uma massa documental pretensamente filiada a uma verdade unívoca, passaram a ser interpelados por críticos, filósofos e pesquisadores em chaves contrárias às concepções cumulativas que formularam a criação desses ambientes. Desde os anos 1960, portanto, os documentos oficiais puderam ser lidos, em parte, de forma crítica, buscando indícios literários que pudessem evidenciar os mecanismos de poder intrínsecos aos modelos de escrita, endereçamento e organização. Foi possível desvelar um sistema de poder que ficava submerso às noções positivistas de progresso que regiam e organizavam os documentos. As áreas de interdição são justamente os aspectos submersos desses documentos que dizem, por outros sistemas de elocução, a quem serviu e a quem serve seu valor testemunhal. Aquilo que pôde ser dito, pelas normas tácitas, opôs-se ao não dito, aquilo que ficava subentendido, mesmo que não fosse vocalizado ou descrito de maneira objetiva dentro dos aparatos burocráticos. Ao retomar os pensadores Thomas Richards e Gonzales Echevarria — ambos autores de estudos e reflexões sobre o tema dos arquivos, do ponto de vista da literatura —, Ann Laura Stoler (2018) recorre a designação dos arquivos como "a representação fantástica de um padrão epistemológico predominante"[97]. Para ambos os autores, a produção documental da época era, dentre outras coisas, um código endereçado

95 STEEDMAN, 2002: 1.

96 *Idem*, p. 69. Grifos no original.

97 Stoler, p. 216

à imposição e à delimitação dos comportamentos dentro das áreas habitadas no ambiente cultural das colônias.

> O arquivo imperial não era só a suprema tecnologia do Estado imperial de fins do século xix, mas também o efetivo protótipo do Estado pós-moderno, baseado no domínio global da informação e dos circuitos através dos quais se transmite os "fatos". Echevarria vê o arquivo ao mesmo tempo como relíquia e ruína, um repertório de crenças codificadas, gêneros de testemunho, conjuntos de conexões entre o sigilo, o poder e a lei (Echevarria, 1990: 30). Segundo ele, foram os discursos legitimadores dos arquivos coloniais espanhóis que conferiram ao romance latino americano seu conteúdo específico e seu formato temático. Tanto para Richard como Echevarría, o arquivo é um padrão que serve para decodificar algo mais.[98]

No caso das imagens das erupções, ao passo que o material produzido no ano de 1951 pelo geógrafo Orlando Ribeiro compõe, ao modo colonial, um relatório bastante detalhado da geografia física e humana da Ilha do Fogo — baseando-se, inclusive, em uma linguagem científica e formal bastante correlata às descrições etnográficas da época —, os arquivos de 1995 e 2014 obedecem, cada qual, a sistemas mais correntes de cada momento histórico, destacando-se, no caso de 1995, pela linguagem jornalística e oficiosa, e, em 2014, pela sua forma rizomática e capilarizada que desaguou nas redes sociais. É nítido que todos esses três registros tendem a se vincular às forças que organizam esse "domínio da informação", ora na figura do Estado Novo, ora nas mãos da imprensa oficial, ora sob as regras dos oligopólios comunicacionais do século xxi. Cada um desses conjuntos serve, em outras palavras, a um sistema distinto de tutela e ordenamento. O arquivo português produzido em 1951 encontra-se preservado no Centro de Estudos Geográficos (CEG) da Universidade de Lisboa, submetido a diretrizes ótimas de conservação[99]. A contradição do primeiro conjunto de imagens de uma erupção do Vulcão do Fogo não pertencer à Cabo Verde retoma o debate de Azoulay e expõe os problemas de autoria ligados aos registros visuais como indícios das relações de posse e submissão nutridas ao longo do período colonial. O estado de conservação do material produzido em fita magnética pela televisão pública de Cabo Verde indica uma dificuldade de salvaguarda mais aguda. Ainda que a versão digitalizada tenha boa qualidade, as condições físicas de conservação do material videográfico da emissora são bastante exíguas quando comparadas aos sistemas de televisão mais bem organizados e estruturados. (À época de minha visita, em 2014, a televisão estava com dificuldades de digitalizar parte do acervo pela ausência de equipamento adequado. Todo esse rol de possibilidades de conservação e salvaguarda está, em algum grau, associado às

98 *Idem*, p. 216. Grifos no original.

99 Para consultar detalhes curatoriais do espólio, basta acessar o *site* que organiza parte de sua obra. Ver: RIBEIRO, O [s. d.]. Disponível em: <http://orlandoribeiro.igot.ulisboa.pt/home.htm>.

desigualdades geopolíticas). No caso da erupção de 2014, sobretudo em seu volume vernacular, inexiste um local institucional que dê conta de organizar o conjunto de imagens do evento eruptivo. A saciedade provocada pela alta interação das imagens que circularam nas redes sociais em um ambiente de documentação de qualidades espetaculares parece ter suprimido os esforços públicos de organização e releitura do conteúdo. Além disso, como a produção visual se desloca radicalmente dos espaços institucionais para o ambiente do indivíduo, a tarefa de preservação e tutela fica destinada a ele, testemunha ocular do evento, ficando circunscrita, portanto, ao engajamento pessoal dessas pessoas. As questões autorais ainda formam outro obstáculo relevante que não estimula os esforços que vão na direção da constituição de um repositório mais estruturado. Do modo como está colocado hoje, o *Facebook* é o único ambiente mais ou menos acessível responsável por organizar, ainda que de forma caótica, uma soma de manifestações visuais relacionadas ao evento do ano de 2104. À medida que o tempo passa, esse conjunto visual correlato perde gradualmente sua forma e sua contiguidade, ficando relegado tão somente à capacidade individual daqueles que puderam apreender algo. Além disso, pouco se sabe da permanência dos arquivos digitais no tempo. Estima-se que os discos rígidos têm vida útil limitada e que sua organização apropriada impõe desafios de difícil gestão. Caso não haja uma política consistente de memória, o material pode terminar, quase todo ele, corrompido ou extraviado na grande redoma binária que assegura a vida útil da informação.

Allan Sekula (1986), em seu texto seminal intitulado *The Body and The Archive*, disseca a relação do arquivo com o corpo em sua acepção mais criminal. Embora esteja em uma chave distinta da analisada aqui, o arquivo criminal lança as primeiras balizas da utilização da imagem como instrumento ostensivo de poder e controle. Nesse contexto, a fotografia foi largamente utilizada como forma de reificação de teorias pseudocientíficas ligadas à detecção de comportamentos patológicos por meio de supostas manifestações físicas comuns em indivíduos suspeitos. Isso gerou um esforço de criação de um banco de imagens imenso que adiantou, muitos anos antes, esboços das atuais técnicas de controle e vigilância perpetradas pelas imagens de câmeras fotográficas e aparatos de filmagem. Em uma de suas reflexões, Sekula (1986) assinala:

> Em termos estruturais, o arquivo é, ao mesmo tempo, uma entidade paradigmática abstrata e uma instituição concreta. **Nos dois sentidos, o arquivo é um conjunto vasto de substituições constituído com o propósito geral de criar equivalência entre imagens.** Os arquivos vistos como um repositório enciclopédico de imagens intercambiáveis foi articulado mais profundamente desde o final da década de 1850 pelo físico americano e ensaísta Oliver Wendell Holmes na ocasião em que comparou as fotografias ao papel moeda. A capacidade do arquivo de reduzir todas

> as possibilidades do olhar a um código de equivalência foi baseada na acurada capacidade métrica da câmera. Ali estava um suporte no qual a informação matemática podia ser extraída, ou mesmo como François Arago colocou em 1839, um suporte "no qual os objetos preservam matematicamente sua forma". Para os positivistas do século XIX, a fotografia preencheu o sonho de iluminação de uma linguagem universal: a linguagem mimética da câmera rendeu uma verdade mais cerebral, verdade esta que podia ser expressa na linguagem da matemática (...) Presumidamente, o arquivo poderia fornecer um modelo de medida padrão da fisionomia do criminoso, poderia, também, atribuir a cada corpo uma posição relativa e quantitativa dentro de um espectro mais amplo.[100]

É possível depreender que o manejo dos arquivos incorre sobre o risco continuado de apropriação de seu sistema de comparações pelos expedientes ligados ao controle e à punição. Ainda assim, Sekula (1986) faz a ponderação de que é possível (e necessário) se opor àquilo que ele enxerga como uma concepção "monolítica do realismo".

> Se queremos ouvir e agir em solidariedade com o testemunho polifônico dos oprimidos e explorados, nós devemos reconhecer que alguns desses testemunhos (...) assumirão a forma ambígua de documentos visuais, documentos da "microfísica" da barbárie.[101]

Os arquivos carregam, portanto, a face ambígua de documentos que podem ser investigados sob diferentes enquadramentos, fornecendo, ao cabo, conclusões que obedecem uma dada força discursiva. Ora escamoteiam as opressões a serviço da propaganda e da escrita unilateral da História, ora podem deflagrar a injustiça em um exercício de revisão contra-narrativo, tudo a depender do modo como essas peças informacionais são interrogadas e manuseadas. Partindo da tese de Azoulay (2019), ao tomar as imagens das erupções como arquivos prontos a serem interpelados por questões do nosso tempo presente, aquilo que elas representam como produto de suas próprias equivalências, reforço aqui o seu argumento de que todas as relações que se avizinham à produção desses documentos têm algum lastro no longo passado de truculência e espoliação do domínio colonial português. Ao mesmo tempo, o modo como se organizam hoje tem ligação umbilical com as políticas de informação às quais somos submetidos sem muito consentimento. Em um livro de Andreas Huyssen (2000) intitulado *Seduzidos pela Memória*, o teórico alemão reflete em torno da responsabilidade sobre o passado que nos é solicitada, a partir do fim do século XX, onde emerge uma consciência temporal ciosa em enfrentar seus próprios fantasmas, mesmo assombrada pelo constante medo do fracasso. O esque-

100 SEKULA, 1986: 17. Tradução nossa. Grifo nosso.

101 SEKULA, 1986: 64. Tradução nossa. Grifo nosso.

cimento, conforme demarca Huyssen (2000), seria "a última das transgressões"[102] quando imposto aos domínios da arquivística. Ele se pergunta, nesses termos, sobre os limites colocados à memória no imenso volume documental irradiado pelo paradigma eletrônico:

> Mas quão confiáveis ou à prova de falhas são os nossos arquivos digitalizados? Os computadores têm pouco mais de cinquenta anos de idade e, no entanto, já estamos precisando de "arqueólogos de dados" para desvendar os mistérios dos primeiros programas: basta pensar no notório problema do bug do milênio, ameaçando as nossas burocracias computadorizadas. Bilhões de dólares estão sendo gastos para impedir que as nossas redes computadorizadas funcionem de modo retrô, trocando o ano 2000 por 1900. Ou considere as dificuldades quase insuperáveis que as autoridades alemãs estão tendo para decodificar o vasto corpo de gravações eletrônicas da antiga República Democrática da Alemanha, um mundo que desapareceu junto com seus computadores de grande porte, de origem soviética, e seus sistemas administrativos. Refletindo sobre este problema, um gerente sênior de tecnologia da informação dos arquivos canadenses teria dito recentemente: "É uma das maiores ironias da idade da informação. Se não encontrarmos métodos de preservação duradoura das gravações eletrônicas, esta poderá ser a era sem memória".[103]

O paradigma digital trouxe com sua forma fluida e exponencial um dilema que nos coloca todos sobre o mesmo temor, o da amnésia coletiva face à velocidade expansionista da informação.

Buscando uma inter-relação entre toda essa discussão e o caso da comunidade cabo-verdiana, parece-me pertinente pensar a história natural das erupções como um marcador temporal correlato ao documento e a ideia de monumento. O historiador medievalista Jacques Le Goff (2013) discute em seu livro *História e Memória* uma importante correlação entre ambos os conceitos. As massas documentais comportam-se como monumentos civilizacionais, assim como os monumentos podem ser lidos como documentos da passagem humana pelo tempo. Nessa dupla relação, Le Goff evoca as relações entre o verdadeiro e o falso, um tanto à esteira do raciocínio de Foucault (1996), para interpelar a história. O arquivo migra para as bases de dados. Consequentemente, demanda para seu escrutínio um "novo tipo de erudição":

> O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem

102 HUYSSEN, 2000: 33.

103 HUYSSEN, 2000: 33. Grifos no original.

> de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.[104]

Numa associação com a pequena comunidade vizinha do vulcão, a comunidade de Chã das Caldeiras, com pouco mais de 1000 habitantes, a discussão sobre o monumento e a memória adquire uma camada particular, a despeito dos monumentos civilizacionais, produtos de uma autoimagem das próprias sociedades que os criam, como salienta Le Goff (2013). A lava, ao escorrer pelo território, produz grandes conformações de pedra que se destacam a cada erupção. Essas imensas esculturas naturais, monumentos da passagem da erupção, remanescem no terreno como traços da constante mudança da paisagem local e das conformações geológicas. A população, íntima da geografia local, consegue distinguir esses monólitos de acordo com sua data de formação. É como se esses "monumentos de pedra" pudessem mimetizar uma história natural que, para além de sua dimensão geológica, produzisse laços culturais com os habitantes locais. Depreende-se, portanto, que a ideia pulsional que orienta os monumentos históricos encontra algum eco nas conformações naturais desta pequena comunidade, mesmo que à sorte de um processo absolutamente incontornável de fabricação natural. Ao menos é isso que explicita o caso da Ilha do Fogo. A dimensão monumental desses espaços produz um vínculo cultural e histórico com as formas de relevo. E, de tempos em tempos, em resposta às transformações geográficas, esses espaços são transformados e ressignificados. Os monumentos de pedra tornam-se, também, documentos eruptivos de qualidades afetivas e abstratas.

/ A erupção de 1951: o arquivo português

"No dia 13 de Junho de 1951, os jornais de Lisboa davam notícia da erupção da Ilha do Fogo (…)"[105]. Imediatamente, o geógrafo e pesquisador português Orlando Ribeiro fez contato com a Junta de Investigação do Ultramar com a intenção de estudar o fenômeno. Naquela momento, já havia dedicado mais de duas décadas ao estudo da geografia portuguesa. *Portugal: O Mediterrâneo e o Atlântico*, provavelmente o seu livro mais conhecido, lançou, na década de 1940, bases

104 LE GOFF, 2013: p.

105 RIBEIRO, p. 15.

importantes da construção daquilo que veio a se denominar Escola de Geografia de Lisboa[106]. Em resposta ao seu contato, o secretário dos assuntos ultramarinos destacou o cinegrafista Salvador Fernandes para acompanhá-lo. Em duas horas, estavam voando até o arquipélago de Cabo Verde. Como a aeronave não tinha permissão para se dedicar tempo integral a voos de reconhecimento, Orlando Ribeiro telegrafou para o Serviço Meteorológico Nacional e para a Junta de Investigação do Ultramar insistindo na necessidade de um avião para realização de fotografias e filmagens aéreas. "Novo telegrama do Gabinete do Ultramar anunciava a vinda de outro avião"[107]. Revertidos os contratempos, continuou seu trajeto até o centro do foco eruptivo: "Infelizmente uma avaria nas baterias retardou a nossa partida de dois dias, e as condições de vento desfavorável à decolagem não permitiram que se efetuasse o voo noturno que tínhamos previsto". Ainda assim, o avião serviu para inspeção aérea do fenômeno. Ao retornar à Ilha do Sal, Ribeiro dirigiu-se à Ilha do Fogo por via aquática no Navio Santa Maria (as condições provavelmente não permitiram o pouso).

> Desembarcamos em São Filipe na noite do dia 27. Na manhã seguinte, completamos o nosso equipamento e à 1 hora da tarde partimos para o local onde corriam as lavas, que por sorte ainda puderam ser filmadas, imobilizando-se nessa noite. No fim da tarde seguinte, observamos a cratera do vulcão, assistindo ao maravilhoso espetáculo de uma erupção violenta, com projeções incandescentes, durante a noite. Permanecemos cerca de cinco horas a um quilómetro e meio do centro eruptivo (de que nos separava o campo de lavas fumegantes) e viemos a dormir a uma casa onde se guardava rícino, a qual havia de ser, durante oito dias, o nosso desconfortável abrigo, a 1700 metros de altitude.[108]

Depois de trinta dias, dos quais passou um terço à espera dos transportes de deslocamento entre ilhas, Orlando Ribeiro foi obrigado, por contingências logísticas e pessoais, a deixar Cabo Verde depois de pouco mais de duas semanas dedicadas ao estudo da erupção. Nas suas palavras, havia perdido a fase mais "espetacular e interessante"[109] da erupção em detrimento das dificuldades de locomoção (IMAGEM 10). Dessa experiência produziu o livro *A Ilha do Fogo e Suas Erupções*, publicado inicialmente no ano 1954. Trata-se da primeira obra de fôlego que utiliza a fotografia com o intuito de documentar detidamente um ciclo eruptivo da ilha. O livro recebeu uma reedição nos anos 1960. Em 1997, ano de falecimento do autor, a obra foi novamente reeditada pela *Comissão Nacional para a Comemoração dos Des-*

106 GARCIA, 1998: 110.

107 RIBEIRO, p. 16

108 Ibidem

109 Ibidem

cobrimentos Portugueses.[110] Publicado inicialmente pela Junta de Investigação do Ultramar[111] — selo científico albergado no Ministério das Colónias do Ultramar[112] — a obra se junta a tantas outras com o objetivo de acumulação científica dos territórios coloniais. Fazendo menção ao contexto político da publicação, a fotografia, uma importante ferramenta de trabalho de Orlando Ribeiro, era à época um suporte bastante utilizado na relação de mapeamento e documentação nos territórios coloniais. A exemplo disso, o próprio livro dedicado à erupção do vulcão é fartamente ilustrado por imagens fotográficas. Nas palavras de James Ryan (2014) no livro de ensaios sobre a fotografia colonial portuguesa intitulado O Império da Visão:

> As câmaras fotográficas logo passaram a ser usadas por um leque de figuras da cena colonial, incluindo exploradores, etnógrafos, missionários, soldados, médicos e administradores coloniais, para captarem as suas experiências e encontros. A par de um leque de meios impressos, incluindo livros, relatórios e jornais, a fotografia tornou-se parte do aparato da compilação e circulação da informação que permitia às autoridades coloniais exercerem o controlo – tanto real como simbólico – sobre lugares e populações amiúde tão longínquas dos centros imperiais de decisão em metrópoles como Londres ou Lisboa, Paris ou Porto.[113]

Pode-se notar, na altura do pós-guerra, uma importante mudança na política externa portuguesa a partir do ingresso nas Nações Unidas, em 1955[114]. Respondendo à pressão internacional, o Estado Novo mudou seu ângulo de atuação, passando a produzir conhecimento sobre temas ligados às ciências sociais e à antropologia. Antes, porém, os objetos de estudo estavam mais a serviço da "exploração econômica e das relações raciais, num quadro em que ainda ecoavam as cobiças e ameaças estrangeiras à integridade do império português".[115] A própria ideia da miscigenação utilizada na propaganda salazarista como um ativo das províncias portuguesas do ultramar a partir dos anos 1950 não era muito bem aceita nas décadas de 1930 e 1940. Nas palavras do pesquisador português Filipe Meneses (2009) em uma sólida biografia sobre Salazar, as teses de integração social da colonização foram se adequando na medida em que o entendimento político exigia novos modelos de

---

110 O repositório virtual Memória De África e do Oriente <memoria-africa.ua.pt> possui uma base de dados catalográficos que indica a existência de quatro edições do livro de Orlando Ribeiro. A primeira, de 1954, uma segunda edição de 1960 e outras duas, em 1997 e 1998, respectivamente.

111 CASTELO,: 392.

112 No artigo publicado por Cláudia Castelo (ANO) intitulado *Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974,* a autora especifica uma distinção entre as siglas JIC e JIU que designam, cada qual, Junta de Investigação Colonial e Junta de Investigação do Ultramar. Ambos os órgãos estavam ligados ao Ministério das Colónias. Nas primeiras edições da publicação de Orlando Ribeiro, nomeadamente dos anos 1954 e 1960, a Junta de Investigação do Ultramar assina a edição. Mas vale notar que as nomenclaturas vão se adaptando à medida que as pressões tencionam o ambiente político.

113 VICENTE, 2014: 34..

114 CASTELO, p 60.

115 CASTELO, 492

governança multilateral. A ocasião da colaboração do intelectual brasileiro Gilberto Freyre com o regime colonial português demonstra a vontade de construção de um imaginário positivo da miscigenação e do trato colonial:

> O lusotropicalismo não foi particularmente bem recebido entre os círculos coloniais portugueses antes e durante a II Guerra Mundial, pois chocava com a noção de um império desassombrado que homens como Armindo Monteiro tinham tentado popularizar; porém, quando a guerra acabou, o lusotropicalismo passou a ser visto como uma resposta poderosa aos críticos do colonialismo português. Freyre começou a ser celebrado pelo Estado português, o que não parecia incomodá-lo, e as suas ideias transformaram-se no sustentáculo de todo o edifício ideológico do colonialismo português, ainda que os responsáveis pelo Estado Novo, a começar pelo próprio Salazar, não concordassem com as suas ideias e encarassem a importância que Freyre atribuía à herança africana de Portugal com horror.[116]

O luso-tropicalismo, uma *quasi-ciência*[117] tomada de empréstimo pelo Estado salazarista, buscou demonstrar uma suposta interação salutar dos portugueses com os povos aos quais se misturou. Em livro de 1958, editado pela Junta de Investigação do Ultramar, intitulado *A Integração Portuguesa nos Trópicos*, Freyre (1958) defende uma linha de raciocínio conveniente à defesa das políticas coloniais portuguesas em um ambiente internacional de pressão pela autodeterminação dos povos[118] (IMAGEM 11). No texto, de estilo prolixo, o pesquisador brasileiro investe na construção de uma suposta tropicologia — ciência da integração nos trópicos — na qual o espanhol e o português teriam se destacado por uma suposta "simbiose hispano-trópica ou luso-trópica"[119] que buscava, ainda nas palavras dele, uma "superação da condição étnica pela cultural (...)".[120]

> Ora, o que denominamos "civilização lusotropical", não é, bissocialmente considerada, senão isto: uma cultura e uma ordem social comuns à qual concorrem, pela interpenetração e acomodando-se a umas tantas uniformidades de comportamento do Europeu e do descendente e do continuado do Europeu nos trópicos (...) homens e grupos de origens étnicas e de procedências culturais diversas.

Cláudia Castelo (1998), autora portuguesa de uma produção intelectual crítica e revisionista sobre o tema, recorda que um livro editado pouco depois, em 1960, intitulado *O Luso e o Trópico*, serviu — em conjunto com *A Integração Portuguesa nos Trópicos* — como peça propagandística dos discursos de defesa teórica da

116 MENESES, 2009: 398.

117 No livro *O Modo do Português de Estar no Mundo*, de Cláudia Castelo, a autora atribui a tese de Freyre à condição de *quasi-ciência*.

118 CASTELO, p. 49

119 FREYRE, 1958: 37.

120 FREYRE, 1958: 36.

posição portuguesa frente à autonomia das nações africanas em organismos internacionais, tendo sido, inclusive, utilizado como argumento da política externa portuguesa.[121] Constituiu o pilar argumentativo do Estado Novo em um momento em que Portugal mostrava-se cioso em assegurar suas áreas de domínio. No palavreado oficial, não se tratavam de colônias, mas de uma grande "nação pluricontinental".[122]

Toda essa contextualização serve um pouco ao entendimento da expressão Ultramar. A construção de um território longínquo e externo à pátria, sendo ele próprio a extensão e o anexo de um poder central, projetava uma imagem na qual Portugal, pequeno país insular, seria a cabeça, enquanto as demais colônias seriam os membros e adjacências de um corpo político único. Nas palavras de Armindo Monteiro (ano), teorizador da relação colonial nos primeiros anos da década de 1930, "Portugal pode ser apenas uma nação que possui colónias ou pode ser um Império (...)"[123]. Como salienta Cláudia Castelo, as noções de naturalismo e organicidade povoavam a retórica de Monteiro, alçando Portugal "acima das finanças, da economia e da política"[124]. A Junta de Investigação, um dos ambientes de criação do arcabouço teórico colonial português, serviu para ratificar, descrever e caracterizar este espaço ultramarítimo, mesmo que parte de seus territórios, a exemplo de Cabo Verde, estivessem diante do ostracismo e da ausência de políticas efetivas.[125] No mesmo ano em que Orlando Ribeiro esteve a documentar a erupção do Fogo, a Assembleia Nacional de Portugal passou algum tempo a discutir a transição do termo "colônias" para "províncias ultramarinas" na literatura jurídica da época.[126] Trata-se, em última análise, de uma incapacidade do Estado Novo de se desfazer daquilo que julgava ser suas possessões. Havia interesses de ordem econômica e diplomática, ainda assim o dilema semântico escancarava a crise. Cabo Verde, arquipélago preterido pela escassez de recursos naturais, residia, na esteira de sua história, à míngua.[127] Às sessões parlamentares da época estavam se digladiando com termos como "o acto colonial, a autonomia, assimilação, ultramar, colônias, territórios, indigenato, unidade, nação pluricontinental, assuntos internos, territórios não-autônomos"[128].

---

121 CASTELO, p 100.

122 Ibidem, p. 49.

123 MONTEIRO *apud* CASTELO, p. 49

124 CASTELO, p 47.

125 O livro *A Ilha do Fogo e as Suas Erupções*, de RIBEIRO, O (1997), é bem enfático ao determinar a ausência de políticas de reparo da fome e da escassez da população da Ilha do Fogo. Chega a relatar um breve histórico dos ciclos de fome e miséria da ilha. A historiografia de Cabo Verde descrita nas três publicações da História Geral de Cabo Verde demonstra com detalhes o processo de apogeu e declínio abrupto da economia local criada, inicialmente, para dar suporte à administração do tráfico de escravizados nos primeiros anos das expansões marítimas.

126 CASTELO, p 49.

127 SOARES, p 15.

128 Todas essas terminologias estão descritas no livro *O Modo Português de Estar no Mundo* (CASTELO, 1998).

O repositório virtual Memória de África e do Oriente[129] guarda uma série de títulos feitos no âmbito das pesquisas da Junta de Investigação do Ultramar. As obras, primorosamente digitalizadas, mostram um esforço editorial que fez circular à época várias ideias e discussões que misturavam asserções coesas a suposições fictícias e preconceituosas. Em alguma medida, todas elas se revestem da contradição histórica do período colonial, ao mesmo tempo, acabam por dar forma a uma circulação de ideias e de preceitos comuns ao entendimento da geopolítica da época. Tratam-se de importantes documentos do passado colonial que refletem mais o colonizador do que o colonizado. A começar pelo título *Integração Portuguesa nos Trópicos*, de Freyre (1958), outros livros como África e o Comunismo, Estudo Sobre o Absentismo e a Instabilidade da Mão-de-Obra africana, Política Ultramarina e Da Importância do Estudo Científico das Línguas Africanas, dentre outros, compõem o espólio do arquivo digital[130]. Suas capas e as datas de publicação, todas próximas dos anos de 1960, dão a ver o estilo gráfico sobre o qual se assenta esta parte da literatura oficial da época. São obras acadêmicas, de traço intelectual e expositivo, que buscam conhecer para controlar. Nas palavras de Ana Cristina Martins, "cartografar para ocupar e ocupar para explorar".[131]

Mesmo que o título *A Ilha do Fogo e Suas Erupções* faça parte desse conjunto de publicações aos quais se vinculou o título de Freyre (1954), cabe aqui matizar algumas de suas nuances. Publicado inicialmente em 1954, o livro só teve distribuição assegurada três anos depois. O capítulo *Miséria e Redenção*, dedicado a discorrer sobre as condições de isolamento e fome da população desde os primeiros movimentos de ocupação da ilha, foram impressos à revelia da revisão da *Junta de Investigação do Ultramar*[132]. Julgando que seria censurado, Orlando Ribeiro — muito pelo seu prestígio à época — conseguiu imprimir o livro antes de que seu conteúdo final fosse analisado. Trata-se de uma obra importante, cuidadosa e referencial. Nos termos objetivos da análise do fenômeno e do resgate historiográfico, Orlando Ribeiro fez uma contribuição seminal para a história dos fenômenos eruptivos da ilha. Em contraste, sua abordagem ressoa como uma espécie de *leitmotiv* da fotografia documental dos primeiros anos do século xx. Na transição dos séculos, a prática fotográfica buscou explicitar as condições de vida dos pobres e miseráveis. Jacob Riis

129 A exemplo de uma das publicações: FREYRE, Gilberto. Memórias de África e do Oriente | **Revista da Junta de Investigações do Ultramar**.000-06 [CAPA]. 1958. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/JIU/JIU-N000-06&p=1>. Acesso em: 22 fev. 2022.

130 No *site Memórias de África e do Oriente* é possível acessar uma coleção de títulos da *Revista Junta de Investigações do Ultramar*, de 1954 a 1972. Disponível no link: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/JIU.aspx>. Acessado em: 19/03/2021.

131 Martins, p 20.

132 Essa informação consta no documentário biográfico dirigido por Antônio João Saraiva e Manuel Carvalho Gomes, intitulado *Orlando Ribeiro: Itinerâncias de um geógrafo*. Disponível no link: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p27212>. Acessado em: 19/03/2021.

(2014) e Lewis Hine, respectivamente, publicaram importantes trabalhos fotográficos sobre a miséria e a exploração. Ao passo que Riis apontou sua câmera para a "outra metade" nova-iorquina (*How The Other Half Lives*)[133] — colocando-se, no paradoxo do título, como olheiro de uma parte social pela outra — Hine dedicou-se a documentar o trabalho infantil ilegal nos Estados Unidos. Nas palavras de Susan Sontag (ano), em artigo bastante crítico aos primeiros movimentos de deflagração da pobreza pelo *médium* fotográfico, a autora salienta a fragilidade desses primeiros esboços de denúncias: "nenhuma realidade está a salvo da apropriação, nem quando se trata de uma realidade escandalosa (que deveria ser corrigida)"[134]. Na fotografia moderna a imagem da miséria acabou por ratificar os sentimentos fraternos de complacência, produzindo, em muitos cenários, respostas pontuais e insuficientes a problemas sistêmicos muito maiores. Na outra ponta, toda força da hipocrisia se lança ao sentimento de pena e comiseração: "A eficácia do relatório de perdas feito pela fotografia depende de ela ampliar, de maneira constante, a iconografia familiar do mistério, da mortalidade e da transitoriedade"[135].

No seu livro, Ribeiro aponta de forma bastante propositiva estratégias socioeconômicas de reparação dos ciclos de fome e miséria em que a população vive há séculos[136]. Descreve, também, aspectos objetivos do morticínio produzido pela fome na ilha, palavras que chocam pela crueza e pelo escárnio das cenas narradas (ao longo da história da ilha, são relatadas mortes por inanição, o sumiço dos cães e gatos nos ciclos de fome e até corpos insepultos devorados por porcos). Seu relato, feito com muita diligência, reflete o grau de sujeição imposto à colônia cabo-verdiana pela política portuguesa.

O observador moderno, em especial aqueles que pretendiam ilustrar fidedignamente o mundo, dotados de um repertório de imagens técnicas e mecânicas em sincronia unívoca com a objetividade do aparato, estruturou-se, ao longo do século xx, como um agente das trocas simbólicas perpetradas pela difusão inédita de fotografias em veículos de massa. Quando Jonathan Crary (2012) compara a imagem fotográfica ao dinheiro, sugere que "ambos são sistemas totalizantes que englobam e unificam os sujeitos em uma mesma rede global de valoração e desejo"[137]. A partir daí, as representações produzidas por câmeras, em diálogo com a indústria que

133 Uma versão em HTML do livro se encontra disponível na página do Projeto Gutenberg. Disponível no link: <https://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>.

134 SONTAG, 2004: 78.

135 *Idem*, p 82.

136 RIBEIRO, p. 190.

137 CRARY, 2012: 22.

se eleva, serve como um grande nivelador, "uma ficção sancionada pelo pretenso consenso universal da humanidade"[138].

Enquanto a fotografia europeia da época, nas palavras de Susan Sontag (ANO), estava revestida de uma tradição pitoresca ligada à documentação de qualidades como o antigo, o pobre, o estrangeiro ou mesmo a critérios de importância, como a riqueza ou a fama[139], a fotografia norte-americana estaria mais ligada ao ativismo visual, a exemplo das imagens do *Farm Security Administration* e de seus retratos de resiliência e estoicismo acerca dos pobres e miseráveis[140].

No caso de Orlando Ribeiro, tributário de uma tradição europeia, vê-se um interesse maior pela dimensão pitoresca do fenômeno — fenômeno este de escala geológica (os planos tendem a enquadrar os agrupamentos geográficos). Ainda assim, muitas de suas imagens têm por objetivo deflagrar a pobreza da ilha. Na sessão final do livro dedicado às estampas, somos apresentados a fotografias associadas a legendas descritivas. Reside na forma de organização das imagens um esforço de ilustração do texto. Quando não está atento às formas de relevo, desdobra-se naquilo que designa como geografia humana: arranjos sociais, formas arquitetônicas, técnicas de moedura, jogos, tipos de casa, dentre outros temas gerais. É justamente nos aspectos mais laterais, aqueles sobre os quais as legendas não se detêm tanto, que reside a descrição da penúria,: traços do vestuário, das condições de vida, do terreno, da construção das casas, das plantações e, sobretudo, do olhar da população retratada, no mais das vezes indiferente, acanhada, tímida ou circunspecta. Percebe-se uma câmera silenciosa e rígida. Por mais belo e funcional que seja o seu registro, as imagens têm um tom de melancolia e devastação. As relações de poder contidas na descrição monocromática da natureza podem ser interpretadas, por exemplo, na feição subalterna dos modelos humanos, nas fotografias formalistas e utilitárias. Mas é sobretudo no destino final do espólio fotográfico que se pode depreender as forças que operam até hoje na manutenção do mundo visual do período colonial. Hoje o espólio de Orlando Ribeiro encontra-se tutelado pelo Centro de Estudos Geográficos (CEG) em Lisboa[141].

Por parte do Estado Novo, que só admitiu a independência do arquipélago quase 24 anos depois desse relato, no limite da pressão das guerras coloniais africanas, o aspecto positivo da miscigenação provavelmente não poderia colidir com um terreno de abandono e precariedade retratado na obra do geógrafo português. Já nos entraves à sua publicação, é possível se deparar com o feitio da política na-

138 *Idem*.

139 SONTAG, 2004: 78.

140 *Idem*.

141 Para acessar o *website* que organiza a produção intelectual de Orlando Ribeiro, basta consultar o link <http://orlando-ribeiro.igot.ulisboa.pt/home.htm>. Acessado em: 19/03/2021.

cional no que diz respeito à construção de um discurso homogêneo e totalizante da "nação pluricontinental". A presença de Orlando Ribeiro, na altura da erupção, foi interpretada pela população como "o homem que viria a tapar o vulcão"[142]. Sua autoridade, seu peso científico, sua vocação analítica, seu escrutínio documental carregam a ambiguidade daquele que vem interpretar e interromper os problemas, um pouco à imagem de uma autoridade paterna. Paramentado com sua câmera e seu caderno de viagem, sua personalidade, um pouco ao modo do explorador e do naturalista, reveste-se de uma mística análoga à da expansão marítima. As imagens publicadas no livro, as primeira imagens fotográficas do Vulcão do Fogo, não foram disseminadas à exaustão no próprio arquipélago[143]. Encontram, de fato, seu primeiro veículo de difusão no livro de Ribeiro. No entanto, acondicionadas no espólio do autor, formam um retrato decisivo da presença de uma lente estranha e deslocada em local ermo e abnegado. Cabo Verde serviu, nos primeiros anos de ocupação do século XV, como sede administrativa da metrópole no trato dos primeiros escravizados. Em um período curto de pouco mais de 100 anos, perdeu o estatuto administrativo e assistiu um rápido declínio[144]. Desde então, constitui-se pelo isolamento severo. Aos olhos da metrópole e do mundo, a fotografia e a descrição científica expunham, a seu modo, as fissuras de um imenso aparelho colonial repleto de alçapões e fundos falsos. Aos olhos dos cabo-verdianos, aquele que carregava a câmera e o caderno de notas poderia "tapar o vulcão".

Tomando o livro de Orlando Ribeiro como a primeira publicação com fotografias que se dedica a descrever uma erupção do Fogo, o livro é, por si, o primeiro repositório de imagens que traduz, sob o signo da técnica fotográfica, os pormenores visuais da paisagem e da geografia, e os dilemas socioeconômicos da população local desta ilha do arquipélago. Houve, antes, estudos e testemunhos mais ou menos dedicados que se propuseram a descrever os fenômenos eruptivos, e, em alguma medida, representar por meio de esboços e gravuras aspectos geográficos da ilha.[145] O livro de Orlando Ribeiro, no entanto, alça os esforços de documentação a um patamar distinto, seja pelo fôlego, seja pela minuciosa carga de ilustrações fotográficas/infográficas, inédita até então em estudos sobre a vulcanologia e geografia

142 Na página 9 da apresentação da edição de 1997, um texto de Suzanne Daveau remonta essa imagem. Ver DAVEAU (1997).

143 Somente em 1995, na ocasião da erupção seguinte, que o conjunto de cabo-verdianos espalhados pelas dez ilhas do arquipélago conseguiu acessar de forma mais abrangente um testemunho ocular da erupção. As imagens circularam na televisão pública e puderam ser vistas em todas as ilhas.

144 Para mais informações, consultar o artigo "Cabo Verde: Uma Experiência Colonial Acelerada", das pesquisadoras Iva Cabral, Maria Emília Madeira Santos, Maria João Soares e Maria Manuel Ferraz Torrão. Disponível no link: <https://pt.scribd.com/document/239042292/Cabo-Verde-Uma-Experiencia-Colonial-Acelerada-Sec-XVI-XVII-pdf>. Acesso em: 17/02/2022.

145 Orlando Ribeiro compila a presença dos naturalistas João da Silva Feijó e Emille Deville com importantes contribuições descritivas e iconográficas sobre erupções do vulcão.

social do Fogo. Além do mais, a relação estabelecida pelo geógrafo na altura de sua visita à ilha condensa uma série de tensões particulares do momento geopolítico entre Portugal e suas colônias no pós-segunda guerra. A imagem fotográfica, um pouco na esteira das transformações informacionais do século xx, lança a documentação em um espiral de ambiguidade que ampara todo um processo de descrição física dos territórios marítimos. Ao mesmo tempo que presta tributo à ciência e aos procedimentos de controle, a imagem fotográfica revelava tópicos controversos e polêmicos da gestão ultramarítima:

> Embora os fotógrafos tentassem controlar o seu ponto de vista, enquadramento e abordagem a determinado tema, muitas vezes as câmaras registravam mais ou menos do que os seus operadores tencionavam.[146]

Em linha com uma abordagem ampla e interdisciplinar, um pouco ao modo da Escola de Lisboa, a publicação é dividida em duas grandes partes, uma dedicada à geografia da ilha: forma de relevo, clima, vegetação, o passado colonial, a vida rural, a casa, a gente, a circulação, o mar, o comércio, as crises, a miséria e a redenção; e a outra, mais específica, dedicada às erupções do vulcão — desde um trabalho de pesquisa das erupções pregressas que foram documentadas pela literatura de viagem — até uma análise detida do fenômeno de 1951. Na última parte, ilustrando o conteúdo literário, residem 101 fotografias monocromáticas acompanhadas de legendas divididas por estampas. São 41 estampas que comportam, muitas vezes, mais de uma fotografia por página[147]. As edições dos anos 1960 e dos anos 1990 guardam algumas diferenças de formato, acabamento e editoração, no entanto, o miolo tem conteúdo igual, senão bastante similar, no que diz respeito aos capítulos, subcapítulos, gráficos, infográficos e tabelas. As fotografias também estão na mesma quantidade e sob aspecto aproximado, embora a edição dos anos 1960 seja um pouco maior, 26x20 cm contra 25x17 cm da edição dos anos 1990. Em ambas edições, um mapa dobrável da Ilha do Fogo com o nome de todas as suas localidades acompanha o livro.

A ideia de abordar estes volumes editoriais como arquivos comporta-se como um procedimento de manuseio que busca demarcar o sistema de enunciado que organizou o primeiro relato visual de uma das erupções do vulcão.

/ Escombros e ruínas

A dimensão monumental da paisagem de Chã das Caldeiras é um dos aspectos que mais chamou a atenção de Orlando Ribeiro, ao menos esse é um dos pontos bas-

146 VICENTE, 2014: 39.

147 RIBEIRO, p. 285.

tante enfatizados em suas descrições detalhadas e esquemáticas. Nas suas palavras, "as massas de relevo, pela proporção e escala, são traços opressores que desafiam os corpos diminutos"[148]. Nesse cenário árido e agigantado visto nas fotografias monocromáticas do geógrafo, as pedras dispostas no chão como grandes mantos de rochas soltas fazem alusão a escombros e ruínas que, vistas nas fotografias monocromáticas do geógrafo, sugerem os detritos da própria modernidade que começavam a aportar na efervescência que se deflagrou a partir das guerras coloniais. O próprio livro *A Ilha do Fogo e Suas Erupções* sintetiza, em linhas gerais, a posição desfavorável do país em relação à tutela daquilo que julgava serem suas possessões. Sem bases que o mantenha estável, a organização social de um espaço tende, de uma forma ou de outra, a desmoronar diante dos problemas de coesão (neste caso, um espaço fabricado pela própria empresa colonial tendo em vista que Cabo Verde não possuía população nativa antes dos primeiros contatos com o conjunto de ilhas). Ficamos diante de um relato sobre uma comunidade emaranhada aos próprios detritos, vivendo à própria sorte sob um sistema de governança distante e ineficiente. Em Chã das Caldeiras, no registro da erupção dos anos 1950, as mesmas pedras expelidas pelo vulcão são utilizadas para construir as casas dos habitantes locais. Essa antítese que coloca a mesma matéria capaz de destruir como a matéria prima da construção faz das fotografias indícios da ausência administrativa, sobretudo face à arquitetura colonial dos sobrados portugueses presentes na principal cidade da ilha. O arquivo português é, em certo grau, a expressão política de um regime desgastado, exposto e fissurado.

Por mais que as paisagens de Chã, com exígua presença humana, apontem para um local marginal e de importância modesta no arranjo geopolítico (trata-se de um local ermo e de baixa densidade demográfica), as fotografias representam o declínio das possibilidades de sustentação do regime. O dilema da erupção, quando visto como prejuízo, é justamente o seu impacto destrutivo na correlação de forças com o indivíduo. No caso da proximidade com as comunidades, as casas soterradas são a confirmação da destruição, justamente aquilo que dá contorno humano à estatura do acontecimento geológico. O aspecto arquitetônico, por mais diminuto e corriqueiro que possa parecer, permite uma identificação com a escala do indivíduo, e, portanto, por aproximação e analogia, com a dor e a perda em um horizonte de pobreza e abandono. Mesmo produzidas com um senso utilitário de contribuição à ciência — o que de fato prestam com qualidade — comportam-se hoje, sobretudo diante do curso da história que se impôs ao longo do século xx, como documentos da presença portuguesa no limite dos conflitos de independência. Em certo sentido, traduzem as condições de vida de uma colônia em um momento onde o controle

148 Ribeiro, p.199

informacional era monopólio quase exclusivo da propaganda estatal. Diante da incapacidade de manejar uma administração tão complexa e contraditória, os documentos dessa estrutura burocrática apresentam, eles mesmos, sinais do próprio esgotamento. Os relatórios, estudos e documentos, toda essa tecnologia de controle colonial alicerçada na força metódica da arquivística, presta tributo à descrição da dinâmica imperial quando desprendidos de seu aspecto utilitário.

Como procedimento artístico, manusear esses arquivos permite lançar luz sobre documentos consistentes que falam com grande veemência daquilo que organizou as relações de dominação. Desbastadas da origem, essas fotografias passam a falar sobre aquilo que as moveu para além da descrição científica. Hal Foster (2004), no texto An *Archival Impulse*, considera que "a orientação da arte arquivística é geralmente mais institucional do que destrutiva, mais legislativa do que transgressiva"[149]. Ainda, em suas palavras, o manuseio dessa massa documental, mesmo que desprovida de uma suposta norma regimental, autoriza conexões variadas que podem mirar, à revelia, nos espaços de utopia e nos lugares devastados:

> Um comentário final sobre a vontade de "*conectar o que não pode ser conectado*" na arte arquivística. Mais uma vez, esta não é uma vontade total, mas sim uma vontade de relatar — de sondar um passado extraviado, de agrupar seus diferentes sinais (às vezes pragmaticamente, às vezes parodisticamente), para determinar o que pode permanecer no presente (…).[150]

Sondar esse passado extraviado, que permanece submerso, sobretudo pelo seu volume e pelas dificuldades de acesso, é a condição para se observar certas qualidades documentais. Na visão de Orlando Ribeiro, a condição geográfica do Fogo era, dentre outras coisas, aquilo que a tornava um lugar estéril e malparado. Em linha com esse raciocínio, o texto *Cabo Verde, Uma Experiência Colonial Acelerada,* reforça uma ideia análoga a partir da tese do eminente historiador Fernand Braudel:

> (…) a ideia defendida por Braudel de que o mar só constitui para as ilhas um factor de isolamento, maior do que qualquer outro meio físico, quando estas estão fora dos grandes circuitos marítimos e comerciais. Quando neles estão presentes, como sucedeu com Santiago durante o primeiro século da sua história, são, sem dúvida, activos elos de ligação entre diferentes áreas geográficas, sendo espaços fortemente abertos ao mundo exterior; ao invés, quando assumem posições marginais a esses circuitos "viram-se para dentro de si próprias", passando o mar a constituir um factor de forte limitação nos seus contactos com o exterior.[151]

Dessa posição, o arquipélago assistiu a um fechamento austero que o colocou em contato permanente com a escassez e a fome. Em uma passagem do livro de Or-

149 FOSTER, 2004: 5.

150 *Idem*, p. 21. Grifos no original.

151 CABRAL, *et. all*, [s.d].

lando Ribeiro (1997), onde o autor elabora uma espécie de *mea-culpa* do processo de colonização, ele atribui a responsabilidade da penúria daquelas ilhas aos próprios portugueses. Propõe, como "dever da consciência nacional não os esquecer nas horas más"[152]. De tudo isso, remanesce uma voz individual que produz um retrato triste do abandono, retrato este que serviu muito pouco ou quase nada a medidas pontuais que viessem acolher os problemas daquela população (basta lembrar que parte do livro foi publicada sem revisão pelo temor da censura do Estado Novo pelo próprio autor).

Quase três décadas depois da primeira edição da *Ilha do Fogo e Suas Erupções*, Orlando Ribeiro (2012) publicou na revista de geografia portuguesa *Finisterra* um texto intitulado *Camões e a Geografia*[153]. A seu modo humanista, busca as fontes geográficas dos primeiros movimentos massivos de expansão marítima no texto de Camões. Ao se analisar o artigo, percebe-se um autor à vontade com o beletrismo. De acordo com um artigo biográfico sobre o autor, "Goethe e Humboldt sempre foram figuras tutelares, e sobre o primeiro fez a sua primeira conferência (...)"[154].

A geografia, nas palavras de Ribeiro (1997), desenvolve-se em "épocas de alargamento do mundo conhecido e em cada surto do espírito humano"[155]. Em uma das poucas citações que faz ao texto original dos Lusíadas, remonta à estrofe da "grande máquina do mundo". O engenho divino, sob a forma da circunferência, obedecia ao aspecto de um novo período onde a forma esférica da Terra estava aberta às grandes navegações. Como recorda o crítico literário João Adolfo Hansen (2018), Deus, nas palavras do *Sermão de Nossa Senhora do Ó* do Padre Antônio Vieira, seria a imagem de "círculo infinito e perfeito que tem o centro em toda a parte, e a circunferência em nenhuma"[156]. Puxando o fio que liga a épica portuguesa a Cícero, Dante, Drummond e Augusto de Campos (autores que visitaram a expressão de Camões), seria possível associar essa máquina com uma alegoria do domínio:

> Como sabem, em Os Lusíadas a união sexual dos navegantes com as ninfas aquáticas e a de Vasco da Gama com Tétis alegorizam o casamento de Portugal com o mar (...) o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, Ásia e América como domínio teológico-político da monarquia católica portuguesa sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a história de Portugal.[157]

152 RIBEIRO, p. 197.

153 RIBEIRO, 2012.

154 GARCIA, 1998: 108.

155 RIBEIRO, p.163

156 VIEIRA *apud* HANSEN, 2018: 299.

157 HANSEN, 2018: 299.

Em certo sentido, uma erupção é também uma espécie de maquinação do interior da Terra. A grande máquina do mundo, desvanecidas todas as suas alegorias pretéritas, parece se associar ao funcionamento do interior da Terra. Ao menos, ao ler Orlando Ribeiro e seu estudo sobre a geografia das colônias, é possível reconhecer parte do fascínio próprio e da obstinação da pesquisa. O vulcão é, em si, uma espécie de máquina que regula — agora, sob a ótica do industrialismo, da termodinâmica e das teorias tectônicas — a pressão interior de um sistema de forças endógenas. Uma fotografia aérea da cratera principal do Pico do Fogo feita por Orlando Ribeiro na ocasião que sobrevoou a ilha, logo nos primeiros dias de sua chegada, dá conta de um imenso aparelho eruptivo sulcado pela erosão. O próprio geógrafo acredita que o vulcão "deveria ser tomado como paradigma dos aparelhos eruptivos desse tipo"[158], como um modelo geológico de formas nítidas, bem delineadas e de feição singular. Essa máquina, que em parte é também o aparelho que expele uma matéria magmática que se converte em tipos de pedras e solos, parece se associar, em algum lugar, com a épica portuguesa da expansão.

A vida nas colônias tornou-se produto do ideal cumulativo que motivou as primeiras viagens. Munidos de um ideal de dissolução do mistério naquilo que Sérgio Buarque de Holanda (2000) atribui a um "fundo senso de transitoriedade das coisas terrenas"[159], os navegantes portugueses encontraram Deus em todas as manifestações do mundo, deixando se surpreender muito pouco ou quase nada pelo imenso horizonte que se abria a eles. No topo da cratera, o interior do imenso aparelho eruptivo do Fogo parece traduzir as marcas e ranhuras do declínio vertiginoso de todo um modelo de exploração crente de suas verdades.

/ O arquivo cinematográfico: Casa de Lava

A partir desse exercício de manuseio dos arquivos, defrontei-me com uma quantidade relevante de manifestações visuais ligadas exclusivamente às erupções. Entretanto, algumas obras do cinema e das artes visuais mereceram, no escopo deste trabalho, uma menção cuidadosa. Ao se colocarem como referências de relevo que fazem menção mais ou menos direta ou indireta à Ilha do Fogo, os filmes ligam-se a um conjunto de formulações sobre a ilha. Uma vez que o histórico visual de um evento é o procedimento que me leva a dar sentido a uma massa heterogênea de informações, os filmes e trabalhos que retratam o mesmo espaço geográfico tam-

158 RIBEIRO, p. 42

159 HOLLANDA, 2000: Na tese de Visão do Paraíso, o autor sustenta um feitio próprio das navegações portuguesas prontas a desmistificar qualquer sinal de dúvida ou incompreensão advinda do "novo mundo".

bém me interessam como citações aos aspectos plásticos do histórico visual desse ambiente geográfico.

O filme *Casa de Lava*, do cineasta Pedro Costa (1994), foi produzido no limite da erupção de 1995. Meses antes do evento daquele ano, ocorrido em abril, a obra havia sido lançada em circuito comercial[160]. Na montagem, temos acesso a uma erupção vulcânica logo no início, em uma sequência bastante rasurada que sucede o título sobre a tela preta (IMAGEM 12). Não se ouve o som da erupção. As cores pálidas indicam tratar-se provavelmente de arquivos de algum evento do passado do qual não somos informados. Ao longo de toda a obra o vulcão permanece como uma presença tácita evocada a todo tempo pelo solo e pelas formas de relevo. Ainda assim, é filmado de modo bastante econômico, em momentos de transição de algumas sequências. A obra do cineasta português, que encontrou uma forte associação com Cabo Verde a partir deste filme, traduz com densidade os entraves das relações políticas engendradas no passado colonial. Sem recorrer a formas literais e explícitas de tratar do tema, somos lançados em ambiente misterioso que evoca um contínuo mal-estar. Nas palavras de Fujiwara, *et al.* (2009), responsável por artigo intitulado *O Mistério das Origens*, as cenas de abertura do filme "impõem uma sensação de pré-humano, de inospitalidade pura"[161]. Desse cenário, o cineasta português produz um ficção fragmentada na qual a dissolução do mistério e a resolução dos impasses jamais encontram guarida. O filme se precipita no trajeto de uma enfermeira lisboeta, Mariana, encarregada de regressar com Leão, um operário da construção civil cabo-verdiano ferido em um acidente de trabalho da construção civil portuguesa, a Cabo Verde, sua terra natal. Após a queda, o cabo-verdiano recai sob um quadro de coma profundo. "Um cheque e uma carta cheia de erros assinada pela aldeia dele"[162] concedem os recursos financeiros para que devolvam Leão à sua terra de origem, ainda que desacordado. Neste deslocamento, o qual Mariana se dispõe a fazer — justo ela, a portuguesa dotada de consciência no trajeto de ida —, abre-se o desconhecido acesso à casa de um outro. Ressoando esse dilema, em um depoimento colhido por Jacque Lamière, Pedro Costa afirma que Casa de Lava é um filme sobre o desencanto:

> Desencanto com o país, com a sua miserável humilhação política, social, artística, com esse povo passivo e mau. Desencanto comigo próprio (…) Para nós, cineastas portugueses, foi o momento de começar a sofrer a violência de um poder inculto e arrogante. E tomei a decisão de me afastar de casa (…) Afastarmo-nos de tudo para nos aproximarmos de nós mesmos, de

160 Ver COSTA, Pedro. **Casa de Lava**. [S. l.]: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Filmproduktion, 10 fev. 1994. Detalhes técnicos da produção do filme encontram-se disponíveis na base de dados do IMDB no seguinte link: <https://www.imdb.com/title/tt0109384/>.

161 FUJIWARA, 2009: 118.

162 COSTA, p. 128.

> casa. Acho que Casa de Lava se reveste deste duplo movimento: um filme que me abriu ao mundo e, ao mesmo tempo, é um filme que me esconde.[163]

Esse sentimento de afastamento — ambíguo na mesma medida que propõe afastar-se na direção de um lar (mesmo que de outro) —, representa, em parte, o impasse da irresolução do passado colonial. Reside, de lado a lado, um mal-estar intransponível. Mais uma vez, nas palavras de Pedro Costa: "deixar tudo, deixar o país para encontrar o sentimento de país perdido". Mariana não entende o crioulo cabo-verdiano, pede a todo momento que se fale português mesmo estando fora de casa (...) "é um mundo opaco de não-ditos, marcado além disso, durante todo o desenrolar do filme, numa escansão impressionante, pela existência de uma dupla barreira entre o crioulo e o português"[164].

Todo esse enredo nebuloso e tétrico traz à tona uma relação com as mesmas guerras coloniais que distendem séculos de administração da violência. Pedro Costa, ao seu modo, faz alusão à intransponibilidade desses dois mundos: de um lado a face inconsciente e fantasmagórica de Leão, o cabo-verdiano em coma que retorna, mesmo sem se dar conta, a um local preterido e insólito que oprime pelo tédio, pela escassez de oportunidades e pela pobreza, e, do outro lado, a busca derrisória e trôpega de Mariana por uma pretensa verdade que não pode ser vocalizada. Toda essa animosidade é presentificada pela arquitetura do campo de concentração salazarista existente em Cabo Verde, campo esse que o filme se utiliza enquanto locação, embora não faça qualquer referência explícita a seu passado histórico no enredo.

Daniel Ribeiro Duarte (2018), em um trecho de sua tese *Comunidade Estética e Política no Cinema de Pedro Costa*, faz uma análise detida sobre a presença do campo na estrutura do filme *Casa de Lava*. Em primeiro lugar, o autor da tese retoma uma breve descrição do local e das práticas de tortura e violência que tiveram lugar em meio à vegetação árida e seca que envolvia a edificação.

> O Tarrafal foi uma das mais macabras construções do Estado Novo português. Foi um campo de concentração instalado na ilha de Santiago em Cabo Verde, no ano de 1936, e recebeu prisioneiros até 1971. O nome do campo refere-se ao terreno lamacento sobre o qual foi instalado; outro termo encontrado nas atas de fundação do Tarrafal foi "Campo do Chão Bom", nome que descrevia ironicamente o chão pantanoso que foi destinado aos deportados políticos do regime salazarista. Além da má localização, os detentos do Tarrafal também sofriam com o clima excessivamente quente durante o dia e muito frio durante a noite. Viviam sem as mínimas condições de salubridade, sem alimentação suficiente (muitas vezes cortada), sem medicamentos e assistência médica. Para além de não ter condições de habitação, os prisioneiros eram frequentemente vítimas de violência por parte dos carcereiros, com castigos marcados pela crueldade, quais um dos mais conhecidos foi a "frigideira", espécie de solitária onde não

163 COSTA *apud* LUMIERE, p. 100.

164 COSTA, p. 105.

> se conseguia ficar de pé, cujo telhado absorvia o extremo calor durante o dia, mas não protegia do frio durante a noite. Por tudo isto, o campo é também conhecido como o "Campo da Morte Lenta", nome que enuncia um objetivo político: "a eliminação física dos deportados".[165]

Um procedimento recorrente da história recente de Portugal é aquele no qual os grandes movimentos de violência do Estado ficaram sediados nas colônias. Aquilo que não podia ser visto foi realizado justamente nos locais onde pouco importava o impacto causado naqueles que de fato viam. As próprias guerras coloniais executadas nos territórios dominados assustavam os portugueses nas ocasiões em que eram expostas como categoria de um confronto desigual, onde uma suposta face incivilizada do inimigo produzia fantasmas e monstros. A guerra, distante e intangível, era uma ficção do noticiário que tinha pouca relação com a vida da maior parte dos cidadãos portugueses. No mais das vezes, a guerra era só um fato alheio e pouco tangível aos portugueses residentes em Portugal. Exércitos travaram longas batalhas em territórios distantes, escamoteando a guerra do próprio horizonte daqueles que, de fato, a financiavam. Consta, para se ter uma ideia, que Salazar jamais visitou os territórios coloniais[166]. Essa imensa aresta, produto de uma gestão violenta e desmedida, produziu um fluxo humano que se converteu, em Cabo Verde, em uma relação complexa entre a antiga metrópole, lugar de oportunidade, e a própria terra, espaço árido e desfavorável à vida. Esse dilema, que encerra milhares de cabo-verdianos em áreas precarizadas de Portugal, produz um fenômeno triste de correlação de dois povos próximos que vivem assimetricamente sob o ponto de vista das oportunidades. Sem horizonte de possibilidades na terra natal, a antiga metrópole ainda surge como um local provedor. Neste mesmo país, onde preexistem às ruínas de um campo de concentração salazarista, remanesce a própria arquitetura desse violento impasse. Ainda nas palavras de Daniel Ribeiro Duarte (2018), *Casa de Lava* evoca — assim como outras obras do cineasta — a ideia do Tarrafal como o fio que liga a condição dos cabo-verdianos em relação ao passado conjugado dos dois países:

> Nos filmes de Pedro Costa o Tarrafal é uma das figuras que se repete e é capaz de, criando um circuito entre os diferentes filmes, colocá-los em relação com uma parte obscura da história portuguesa. Ao revisitar o Tarrafal – lugar e período histórico – o realizador trabalha a partir de sinais do presente a história de Portugal e de Cabo Verde e testemunha que traços da violência salazarista sobrevivem e afetam a vida da comunidade que dá origem/é originada pelos seus filmes. Esta construção coletiva torna-se um

165 RIBEIRO, D., 2018: 90.

166 Trata-se de um fato notório da biografia de Salazar. A escritora portuguesa Paula Lobato de Faria, em entrevista ao periódico português Diário de Notícia, em 2019, coloca o fato nos seguintes termos: "Até Lyndon Johnson foi ao Vietname, até Donald Trump foi ao Afeganistão, só Salazar é que nunca visitou as nossas tropas em África. Não sabia o que lá se passava mas fez finca-pé. Salazar não pôs um pé em África e isso foi de uma grande cobardia". Ver: SILVA; FARIA, 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/salazar-nunca-pos-um-pe-em-africa-e-isso-foi-de-uma-grande-cobardia-11606815.html>.

> procedimento ainda mais agudo, porque se faz a partir de um posicionamento político em relação ao tempo histórico.

Pedro Costa recoloca a questão de forma densa e honesta, sem nomeá-la em excesso, dando espaço para que esses traumas não sejam recalcados. Em artigo intitulado *A Política de Pedro Costa*, Jacques Rancière (*s.d*) coloca a questão da seguinte maneira: "Em nenhum momento a câmera de Pedro Costa faz o trajecto habitual que a desloca dos lugares de miséria para os lugares onde os dominantes a produzem ou geram"[167]. Ainda em suas palavras, "em nenhum momento, nada que se pareça com uma formulação política (…) se exprime pela boca de suas personagens"[168]. Nesse diapasão, sua obra ainda reflete de maneira singular todo esse percalço da colonização.

Toda essa formulação sobre *Casa de Lava* me conduz a um raciocínio centrado em dois pontos: O primeiro deles é que a História que se depreende das transições políticas de Cabo Verde expressas nos *Arquivos de Lava* têm ressonância nas relações que originaram o país e conformaram sua população. Esse difícil impasse político, que parece se reproduzir nos filmes de Pedro Costa, é aquilo que dá forma a um processo de elaboração dos traumas nacionais e das questões de fundo do nacionalismo e da unidade. Penso que os arquivos eruptivos vistos em relação com os filmes produzidos na ilha se ligam por meio de um arco de construção social que passa pela elaboração e pela recolocação dos dilemas em face da construção de uma identidade própria. Mais uma vez, um vulcão serve como metáfora de um processo súbito, intransponível e violento que exige reação do campo social que o afeta. No filme português, o vulcão, à sua maneira, é uma presença constante que exprime pela paisagem sua potência devastadora e irreversível.

O segundo ponto, que é bastante caro a esta pesquisa, é a forma como Pedro Costa escolheu filmar a *Casa de Lava*. Seu roteiro, uma peça editorial publicada em 2013 pela Pierre Von Kleist Editions, é um livro de imagens e recortes que traduz toda a atmosfera da obra cinematográfica. Como em um diário disperso de notas visuais, o cineasta construiu um conjunto de colagens sobre páginas de um caderno quadriculado que se ligam a diversas obras da tradição das artes visuais, sem deixar, no entanto, de ter servido como peça intermediária para a execução do filme. Como a obra não contou como uma peça literária convencional, um roteiro de execução, *Casa de Lava — Caderno*[169], comportou-se, à época, como um livro de artista que estabelecia os pontos de partida para execução da obra fílmica. Em contraste com

---

167 Costa, p. 54

168 *Idem*.

169 Para os detalhes da publicação, ver: COSTA, Pedro. **Casa de Lava - Caderno**. Lisboa: Pierre von Kleist editions, 2013. Disponível em: <https://www.pierrevonkleist.com/products/casa-de-lava-caderno>. Acesso em: 22 fev. 2022.

o filme, o livro é uma peça atmosférica que traduz aspectos visuais da pesquisa e do caminho que levou Pedro Costa a concluir sua obra cinematográfica.

O livro *Casa de Lava — Caderno* foi publicado no ano de 2013 pela editora Pierre Von Kleist. No *site* da editora, sediada em Lisboa, é possível acessar a seguinte sinopse da publicação:

> No curso da preparação de filmagem para seu filme Casa de Lava (1994) o cineasta português Pedro Costa compilou o que viu, o que leu, suas ideias e imagens em um caderno de notas que substituiu o roteiro de filmagem. Pinturas, filmes, fotografias, artigos de jornal, rabiscos, citações de novelas, cartões postais, diálogos literários e *snapshoots* que o guiaram através das filmagens do filme, e que ele continuou, e terminou, em Lisboa, depois do seu retorno à Portugal.[170]

O espaço onde o filme se dispõe a transitar está, todo ele, transcrito em códigos visuais associados entre si por meio de justaposições. Marcadores das situações dramáticas, diálogo, situações textuais, o tratamento cromático, a direção de fotografias, os objetos de interesse e a espessa camada de silêncio e mistério estão colocadas na publicação de modo alusivo, o que leva a crer, de fato, que a peça editorial serviu como instrumento de transposição de um suporte para o outro de forma bastante criteriosa. Ainda assim, Casa de Lava — Cadernos consegue guardar uma anatomia própria e têm a qualidade de uma obra em si. De modo indiscutível, depois de publicado, o livro passa a habitar um outro ambiente, desta vez estanque, pronto a ser folheado demoradamente e analisado em frações que não necessariamente obedecem a um nexo temporal próprio do cinema.

Pedro Costa publicou ambas as obras — *Casa de Lava*, em 1994, e *Cadernos*, em 2013 — poucos meses antes dos respectivos eventos eruptivos que ocorreram nessas datas.

/ Sans Soleil

O cineasta Chris Marker, de reconhecido engajamento intelectual junto aos processos revolucionários da década de 1960, prestou uma espécie de tributo tardio à figura de Amílcar Cabral, líder da independência. Seu filme *Sans Soleil*[171], de 1983, faz uma passagem por Cabo Verde e Guiné-Bissau. Da janela do avião, é possível ver imagens da terra esturricada da ilha do Fogo. As imagens do cais do porto revelam as feições dos cabo-verdianos em um dia comum de trabalho. A cumplicidade na qual a câmera busca obstinadamente um relance de olhar traduz o retrato tácito de um povo recém liberto em confronto com suas adversidades. Nas cabeças das mu-

170 COSTA, 2013.

171 Ver: MARKER, Chris. Sans soleil. [S. l.]: Argos Films, 2 mar. 1983. Para mais informações, sugiro acessar o *link* do filme na base de dados IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0084628/>.

lheres, a cor vívida e agradável dos panos amarrados sobre os cabelos se misturam aos olhares acanhados, fugidios e graciosos. Os homens, ocupados e indiferentes, manobram a rotina do cais. Nas palavras de Marker:

> Há quanto tempo estão ali, esperando pelo barco? Pacientes como pedras, mas prontos a avançar. É um povo de errantes, de navegantes, de viajantes pelo mundo. Formou-se de mestiçagem, nestes rochedos, entreposto dos portugueses entre as colônias. Povo do nada, do vazio, povo vertical. Francamente, existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas como se ensina nas escolas de cinema para não olharem para câmera?[172]

Sob o enquadramento dessas várias faces, a pergunta retórica obtém sua própria resposta. Como nos informa o filme, no momento onde é possível ver as águas de um dos rios que entrecortam o arquipélago de Bijagós, em Guiné Bissau, a voz em *off* enuncia: "eu volto a um país onde a morte não é um muro a atravessar, mas um caminho a seguir".[173] Surge, então, a imagem de Amilcar Cabral de pé, em um pequeno barco de madeira. Sua pose marcial, sua indumentária de guerrilha, seu sorriso momentâneo; seu último aceno ao rio. Todos os seus gestos vêm acompanhados de uma voz em *off* que busca rememorar brevemente a atuação do guerrilheiro. Por fim, é citada uma frase recuperada dos escritos de Cabral: "Diriam que estamos diante de um rio caudaloso e tempestuoso com pessoas que tentam passar e se afogam… Mas elas não têm alternativa, precisam passar"[174]. Assassinado em 1973 por membros do próprio partido, Amílcar deixou, dentre outros sentimentos, um senso profundo de responsabilidade e ação nas fileiras finais da guerra colonial. (IMAGEM 13) Além disso, representou — como representa até hoje — a imagem austera dos "dissabores do dia seguinte"[175] dos processos de libertação africanos. Em *O Regresso de Amílcar Cabral*[176], um curta-metragem de autoria dos cineastas guineenses José Columba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana Na N'Hada, é possível ver imagens em 16 mm em cores do translado do corpo do guerrilheiro. No momento em que o caixão é suspenso para a traseira de um caminhão que o conduzirá na cerimônia fúnebre, a câmera se detém sobre os semblantes que acompanham o trajeto dos restos mortais. A expressão de desolação traduz a dor proporcional ao golpe sofrido. O martírio de Amílcar é uma espécie de antessala da violência que iria se espraiar depois dos processos de independência ao longo do continente africano. Suas imagens estão contidas justamente no intervalo de tempo que separa as erupções de 1951 e 1995.

---

172 MARKER, 1983.

173 Sem Sol (Chris Marker, 1982, França, cor, 35mm, 110min).

174 *Idem.*

175 *Ibdem.*

176 O perfil de Youtube *Cinema Carneiro - whole year* – disponibiliza, no link a seguir, uma parte expressiva do filme sem indicação precisa sobre os dados catalográficos: <https://www.youtube.com/watch?v=jFpgeInRyN4>.

Produzido de modo epistolar, o filme aborda parte dos dilemas do processo de independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau, quase uma década depois, sob os celeumas de uma série de desdobramentos históricos que já não ostentavam tanto otimismo em plena década de 1980. Imagens da Ilha do Fogo feitas a partir de um avião remontam a algumas fotografias monocromáticas de Orlando Ribeiro. Sob o histórico visual da ilha — uma ilha de fato pouco visitada, pouco conhecida e pouco documentada, a exemplo da própria natureza do arquipélago, relegado à sua aridez e ao seu isolamento — um dos mais importantes cineastas do século xx produziu comentários que nos levam à figura de Amílcar Cabral. Os frames retirados do filme compõem uma espécie de citação ao contexto político do arquipélago retratado nas cartas de *Sans Soleil*. Existe certa severidade na leitura do francês, ao mesmo tempo, sob sua leitura da história, somos lançados em espiral que coloca em perspectiva o sentimento de otimismo das fileiras revolucionárias. Tudo isso dito com um profundo senso existencial que marca o texto do cineasta.

O trauma histórico, o sonho da revolução escamoteado pelos enclaves do poder, as ditaduras, tudo isso, quase dez anos depois da independência, já davam mostras do desgaste produzido. Na última passagem, sobre um *frame* do próprio Amílcar Cabral vestido em trajes marciais, ficamos diante da seguinte passagem: "Eu volto a um país onde a morte não é um muro a atravessar, mas um caminho a seguir (…)"[177]. Ao recorrer aos escritos de Cabral, Marker fala da intransponibilidade do gesto de se rebelar naquele contexto de submissão e violência. Marília Rocha (2006), autora de uma dissertação que aborda com cuidado a obra *Sans Soleil*, descreve a relação do filme com a história da seguinte forma:

> Em Sans Soleil, o passado está sempre por ser feito, assim como a História está por ser escrita e a lembrança por ser esquecida. Na primeira parte do filme, há uma sequência que mostra um vulcão rodeado de nuvens. Depois dele, vemos ondas que se quebram na areia, um cão sentado na praia, uma cena aérea que mostra a terra vista do ar e uma mulher que viaja de barco. A mulher se vira e seu olhar encontra o olho da câmera, mas ela imediatamente se desvia dele. Sobre essas imagens, a voz lê as palavras de Krasna: Eu teria passado minha vida a me perguntar sobre a função da lembrança, que não é o contrário do esquecimento: é mais o seu inverso. Não nos lembramos; recriamos a memória como reescrevemos a história. Como se lembrar da sede?[178]

Sob essa condição de reescrever, interpretar, recriar e reescrever, o caráter epistolar, pessoal e íntimo de uma correspondência entre duas pessoas assume, no filme, um valor existencial que trata da própria transitoriedade. É, antes disso, um documento cinematográfico que se preocupa em falar da política por meio do cine-

177 MARKER, Sans Soleil.

178 ROCHA, 2006: 83.

ma, sem recair sobre o pragmatismo. Um relato existencial sobre a revolução e sua dimensão utópica. Outra passagem do texto de Marília Rocha (2006) coloca *Sans Soleil* na qualidade de filme "realizado como se seu autor montasse seu próprio livro de cabeceira"[179]. Atrelado às palavras da autora, o filme ressurge como metáfora de um livro.

Chris Marker produziu uma série de publicações em vida que faziam uso de imagens e textos para comentar obras audiovisuais, seja de sua própria autoria, seja da autoria de terceiros. Em casos específicos, o cineasta chegou a tecer comentários de obras inexistentes a partir da diagramação de imagens e textos em ambiente editorial. Duas de suas publicações intituladas *Commentaires*, impressas em 1961 pela editora francesa Seuil Edition, fazem experimentações gráficas que buscam equalizar, de modo bastante paritário, a importância da palavra e do texto na construção da página[180]. Mesmo muito pouco estudados, os trabalhos editoriais de Marker exemplificam um modo de utilização da página que busca a construção de um todo que se complementa, análogo à montagem de um filme composto por partes que se sustentam. Da gramática do cinema, Marker (1961) traduz sua concepção cinematográfica de modo bastante coeso para o ambiente estanque do livro, demonstrando um grau de conjugação raro entre o cinema e as artes gráficas com tamanha consciência da transposição dos suportes (ele próprio é o editor das páginas impressas).

/ A Erupção de 1995: o arquivo público cabo-verdiano

Para entender o significado dos arquivos eruptivos da década de 1990, julgo ser preciso retroagir nos limites do processo de independência conjunta de Cabo Verde e Guiné Bissau, que teve desfecho entre 1973 e 1975.[181] Partindo do pressuposto de que as imagens analisadas obedecem um nexo histórico e tecnológico, os acontecimentos circunvizinhos à sua produção iluminam certos aspectos inatos desse conjunto visual. A segunda erupção foi documentada por câmeras de vídeo em formato de fita magnética *A*. A linguagem jornalística e televisiva do material analisado — um arquivo digitalizado de 58 minutos acessado junto à Televisão de Cabo Verde (TCV) — apresenta de forma nítida o novo estatuto internacional ao qual passou a pertencer o arquipélago. O tom oficioso e austero das imagens representa um retrato expressivo de uma evocação de valores de cunho nacional.

179 *Idem*, p

180 MARKER, 1961

181 FRANCO, 2009.

Depois de mais de uma década de conflitos abertos nas matas guineenses que levaram à exaustão um modelo de conflito de baixa intensidade[182], Portugal retirou-se de suas últimas possessões africanas, abrindo espaço para um processo longo e tortuoso da constituição nacional de ambos os países. Guardadas as distinções dos processo políticos, Cabo Verde, por se tratar de um arquipélago pequeno e isolado, não presenciou a guerra em si, toda ela executada na costa africana, em especial no território guineense, onde as matas — ao modo do Vietnã — formavam um ambiente propício à movimentação dos guerrilheiros nativos. A guerra para os portugueses, em meados dos anos 1960, estava subordinada a vários interesses de cunho econômico e estratégico. Portugal manteve-se renitente até o limite, esticando a corda do conflito tanto quanto pôde. Mesmo acossado pelas pressões internacionais, o Estado Novo não demonstrava interesse em capitanear um processo de transição de poder. Por mais pragmática que pudesse ser a política colonial portuguesa em seus aspectos materiais, residiu até o último momento uma espécie de dever moral alicerçado na fundação ideológica do Estado Novo. A própria figura de Salazar inspirava um arcaísmo difícil de romper, e mesmo depois de sua morte, em 1970, tomaram-se alguns anos para que os portugueses se dissociassem definitivamente de suas colônias de modo oficial.[183] No caso das guerras coloniais portugueses do século xx, nunca foi uma guerra total, como salienta o biógrafo de Salazar, Filipe Menezes (2009):

> A regra de ouro aplicada ao esforço de guerra português era de que não podia desequilibrar a economia da metrópole. Por conseguinte, nunca foi uma "guerra total", que merecesse o investimento de toda força e recurso portugueses. Era também uma guerra "suja", na qual as forças portuguesas tinham cada vez mais dificuldade em distinguir amigos e inimigos. A combinação desses fatores — a dependência excessiva de um pequeno grupo de homens, o sentimento de que os sacrifícios não eram partilhados de forma equitativa e a percepção de que Portugal não estava travando uma guerra justa, nem travando justamente a guerra — viria a ter consequências dramáticas no futuro.[184]

Na esteira desses conflitos, aos quais Guiné Bissau e Cabo Verde representavam somente uma fração das frentes da guerra colonial portuguesa[185], o arquipélago assistiu a um processo de construção gradual da figura do líder revolucionário de Amílcar Cabral, personagem central do imaginário nacional cabo-verdiano pós-in-

182 O termo conflito de baixa intensidade é usado com recorrência para tratar de uma estratégia comedida de confronto bélico associada, muitas vezes, às próprias guerrilhas e sua tática de enfrentamento pontual e constante sem a presença de grandes contingentes militares.

183 A esse respeito, a biografia de Salazar de Filipe Ribeiro Meneses elucida de forma bem detalhada os últimos momentos do Estado Novo no limite da morte do ditador.

184 MENESES, 2009: 565.

185 A título de aprofundamento, consultar a bibliografia de Felipe Ribeiro Meneses que trata detidamente sobre os últimos anos do Estado Novo porrtuguês e as guerras coloniais.

dependência. Nascido na Guiné Bissau e educado em Cabo Verde, Amílcar ingressou ainda jovem nos estudos em agronomia na capital da Metrópole, Lisboa, onde além de construir seu repertório científico — que o levaria, como técnico agrônomo, a viver e trabalhar em outras colônias portuguesas lusófonas —, realizou seus primeiros movimentos em torno da organização política daquilo que futuramente seria o Partido Africano de Libertação de Guiné Bissau e Cabo Verde (PAIGC)[186]. Sua atuação sistemática como uma espécie de agente diplomático do partido resultou na construção de uma das mais intrincadas personalidades políticas da época. Possuía, de um lado, o fuzil a tiracolo, e do outro, um trânsito político internacional condizente com as altas estratificações do debate global sobre a independência e a autonomia dos povos junto aos organismos multilaterais. Sua imagem sedimenta-se ao lado de vários outros líderes políticos africanos associados à guerrilha e ao marxismo que, mais tarde, se tornaram membros do alto escalão dos governos nacionais independentes dos países africanos.

A violência, esse aspecto fundador do colonialismo e das respostas à sua presença, entranhou-se de tal modo na reação à colonização, que, já no início da guerra da Guiné e de Cabo Verde, não havia muitos sinais de que os processos coloniais pudessem se desatar sem formar espirais de mortes, conflitos e tomadas de poder.[187] Havia, de fato, certo otimismo engendrado pelos exemplos de Cuba e Argélia. Entretanto, em 1961, ano do início do conflito português, Frantz Fanon (1961) havia publicado os *Condenados da Terra*. Em suas primeiras páginas, o livro apresenta uma tese sobre a violência nos contextos coloniais. Sem atenuar aspectos do debate, o psiquiatra argelino tece um prognóstico recrudescido para qualquer possibilidade de solvência dos traumas do sistema de opressão. Sua defesa da violência dá o tom de ação de alguns movimentos de guerrilha, como o próprio caso da Frente Nacional de Libertação (FNL), sediado na Argélia, ao qual o próprio Fanon integrou. Suas palavras edificam um conjunto de argumentos que, pela veemência e crueza, foram objeto de repulsa e animosidade em vários ambientes intelectuais de recepção da obra.[188] Ainda assim, muitos pensadores situados à esquerda apoiaram abertamente movimentos de interrupção dos ciclos de violência e opressão pela via do confronto aberto. O próprio filósofo Jean Paul Sartre, personalidade inconteste da *Intelligentsia* francesa da época, dedicou um prefácio à primeira edição do livro, reiterando,

186 TOMÁS, 2007.

187 A condição do episódio que dá início à guerra colonial africana, em 1961, é tido pelo biógrafo de Salazar como um dos principais erros de todo o regime salazarista. Para se aprofundar, ver: RAMOS, Afonso Dias. Angola 1961, o horror das imagens. **In: Filipa Lowndes Vicente (ed.), O Império da Visão - Fotografia no contexto colonial português**, Lisboa: Edições 70, 1 jan. 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/9843762/Angola_1961_o_horror_das_imagens>. Acesso em: 22 fev. 2022.

188 O excelente *site Buala* possui o texto de prefácio da edição portuguesa do livro escrito por Inocência Mata e editado pela Letra Livre. O texto se aprofunda nos detalhes de publicação da obra. Ver: MATA, 2021. Disponível no link: <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-pertinencia-de-se-ler-fanon-hoje-parte-1>.

ao seu modo, a coerência de uma posição beligerante como resposta a um conflito que só se via intensificar e recrudescer.

> Porque, nos primeiros momentos da rebelião, há que matar: matar um europeu é matar dois pássaros de um só tiro, suprimir para sempre um opressor e um oprimido: tombam um homem morto e um homem livre; o sobrevivente, pela primeira vez, sente um solo nacional debaixo dos seus pés. Nesse instante, a nação não se afasta dele: encontra-se em qualquer sítio para onde vá ou onde esteja — nunca mais longe, ela confunde-se com a sua liberdade.[189]

As questões sobre raça e descolonização precipitaram a sublevação como resposta a um ciclo de opressão antigo e arraigado. Tratados pela propaganda do Estado Novo como terroristas, os guerrilheiros, guarnecidos, de fato, de respostas violentas à dominação e à opressão histórica, adotaram a clandestinidade e os conflitos nas matas fechadas como linha de força da guerra. Fanon (1961) dá nitidez a essas relações escamoteadas pelo poder colonial. Do ponto de vista psicológico e psiquiátrico, ao qual busca se filiar, descreve a intransponibilidade da violência no contexto da opressão. Sugere a reação como resposta plausível ao horror da vida nas colônias, que, a despeito do que se apregoava na Europa, era muito pior do que se podia imaginar (os primeiros movimentos da guerra colonial portuguesa começam em um evento tenso e sangrento no norte de Angola em um sítio onde os autóctones eram submetidos a trabalhos forçados nos moldes da escravidão e revidaram em um episódio de matança desenfreada de colonos com armas brancas).[190] Os estamentos sociais rígidos, a exploração, a humilhação, o utilitarismo das relações sociais: tudo configurava um cenário de difícil gestão onde a defesa da força alçou, nas linhas de frente africanas, o estatuto crível de autodefesa e da reparação. "Nas colônias (…) a espécie dirigente é, antes de mais, a que vem de fora, a que não se parece aos autóctones"[191]. A imagem do mal maior, da bestialidade, do grotesco, do inumano, do incapaz é imputada às populações nativas em tal intensidade que, na imagem tecida pelo próprio Fanon (1961), "a indiferença, essa forma ateia de salvação"[192] já não serve a nenhum dos lados como serviu no passado. A violência mútua põe a olhos vistos um grau de cisão que as formas de gestão colonial buscavam encobrir pelas teses fabricadas, como a própria ideia do luso-tropicalismo. À medida que o colono vê alguém pronto a lhe violentar, a despeito de todos preceitos pré-estabelecidos, o nativo torna-se uma força diametralmente oposta, temida, enfrentada, pronta a ser combatida, portanto, muito distante dos sentimentos de objetificação que regeram

189 FANON, 1961.

190 Para acessar detalhes do evento, ver: RAMOS, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/9843762/Angola_1961_o_horror_das_imagens>.

191 FANON, 1961: 35 .

192 FANON, 1961: 43.

as relações sociais por séculos. A aquisição dessa consciência, a relativização da vida do colono, em oposição à própria vida do colonizado, produz um estado de coisas que leva, inexoravelmente, um tipo de alteridade onde o indivíduo objetificado assume a posição de sujeito. Essa equivalência da vida é posta em xeque justamente por um maior equilíbrio dos gestos de força e violência.

> Se, com efeito, a minha vida tem a mesma importância que a do colono, o seu olhar já não me fulmina, já não me imobiliza, a sua voz não me petrifica. Já não me perturbo na sua presença. Praticamente, eu aborreço-o. A sua presença não me afecta nada, preparo-lhe tais emboscadas que em breve não terá outra saída a não ser a fuga.[193]

Amílcar Cabral corporificou por meio da guerra a severidade das teses de Fanon. Ele próprio teorizou aspectos da luta colonial em seus textos, sempre voltado à perspectiva da pedagogia como instrumento de libertação. Entretanto, o pendor à violência de Os *Condenados da Terra* guarda um radicalismo particular de forte frequência revolucionária (a data da publicação da primeira edição é o mesmo ano da morte do intelectual argelino por leucemia). A proximidade de Cabral com os grupos guerrilheiros de Angola e Moçambique o colocou em um grau de relação direta com a própria figura do intelectual argelino. Na ocasião de uma de suas missões, Amílcar é chamado a recrutar jovens angolanos para treinamento bélico na Tunísia. A sugestão da ação teria partido de um encontro dos líderes revolucionários Viriato da Cruz, Lúcio Lara e Mário de Andrade com Frantz Fanon em um café de Roma[194].

As imagens da violência levadas até a metrópole pela propaganda do Estado recrudesceram o conservadorismo português, levando a própria população, distante da guerra, a seguir condescendendo com reprimendas sangrentas em prol de uma suposta "civilidade"', ainda que o dinheiro do conflito fosse produto do orçamento nacional. Nesses termos, a obra de Fanon sofreu um grande revés na leitura enviesada, tendo sido proibida e escanteada pelos discursos de paz que trafegavam nas altas cortes diplomáticas. Suas teses, omitidas por alguns anos pela censura — como destaca o prefácio de Grada Kilomba (2021) à edição brasileira do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* — foram interpretadas como apologia pura e simples. "O autor negro e comunista que escreve 'contra a civilização ocidental' torna-se proibido exatamente nessa sequência de adjetivos"[195]. Mesmo assim, as figuras desses líderes políticos africanos aderiram, em grande medida, à radicalidade em face do esgotamento das relações. Nas palavras de Fanon, "(…) o colonialismo não é uma máquina

193 FANON, 1961:41.

194 TOMÁS, 2007.

195 FANON, 1961: 14.

de pensar, nem um corpo dotado de razão. É a violência em estado primitivo e não pode submeter-se senão perante uma violência maior".[196]

> Depois de anos de irrealismo, de se perder entre os fantasmas mais incríveis, o colonizado, empunhando a metralhadora, enfrenta por fim as únicas forças que negavam o seu ser: as do colonialismo. E o jovem colonizado que cresce numa atmosfera de ferro e fogo pode escarnecer — e não se recusa a fazê-lo — dos ultrapassados zombis, dos cavalos de duas cabeças, dos mortos que ressuscitam, dos djinns que se aproveitam de um bocejo para penetrar no nosso corpo. O colonizado descobre o real e transforma-o em movimento da sua prática, no exercício da violência, no seu projecto de libertação.[197]

O desfecho das guerras de independência foi muito traumático, em especial para o conjunto dos países africanos, afundados em guerras civis e golpes de Estado longevos, sobretudo a partir dos anos 1970. Ainda assim, a violência guarda até hoje uma face que precipitou, a seu modo, o estatuto de subordinação imposto a contragosto a diferentes povos.

Digo tudo isso porque as imagens produzidas na esteira nas primeiras décadas pós-independência — neste caso específico, as imagens da erupção de 1995, as quais pretendo analisar aqui — refletem, de algum modo, resíduos do cenário turbulento que conduziu os países africanos aos processos de libertação. Mesmo que a memória da guerra não se expresse de forma direta na própria abordagem visual do fenômeno, ela origina a possibilidade de um enaltecimento do caráter público e oficioso em conformidade com o sentimento do "solo nacional"[198].

O clássico livro de Benedict Anderson (2013), *Comunidades Imaginadas*, discorre sobre os mecanismos que organizam as sociedades modernas no limite dos primeiros movimentos revolucionários de independência, a saber, as próprias Revoluções francesa e norte americana que passaram a enaltecer, pela primeira vez na História, todos os mortos em nome da liberdade face os conflitos de ruptura com as dinastias e as ordens divinas precursoras[199]. Esse sentido de coesão produzido, em parte, pela massificação da língua, do texto, do romance e da informação, aquilo que Anderson designa como capitalismo editorial, criou, gradualmente, o esteio para a formulação dos espaços simbólicos conjugados por indivíduos que se ligam, muitas vezes, por correlações distantes e até mesmo vagas. Nas palavras de Lilia Schwarcz no prefácio à edição brasileira, "mais que inventadas, nações são 'imaginadas', no sentido de que fazem sentido para a 'alma' e constituem objetos de desejos e

196 *Idem*, p. 57.

197 *Ibidem*, p. 54.

198 Aqui, retomo a imagem do prefácio de Sartre à obra de Frantz Fanon.

199 ANDERSON, B.,2013.

projeções"[200]. Na esteira de Walter Benjamin (2012), o autor coloca a importância dos instrumentos como o censo, a cartografia e a museologia na construção desse ambiente de convergência de valores e afetos. E foi por esses mecanismos de coesão nacional que os processos de independência, um tanto importados dos modelos europeu e norte-americano, passaram do estatuto de ruptura revolucionária, logo nos primeiros anos, à categoria de norma global discutida e balizada por mecanismos de entendimento multilaterais. A ideia de nação organizou o orgulho e as tensões dos anos que se seguiram à constituição desses novos regimes nacionais:

> No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas.[201]

O caso cabo-verdiano guarda uma peculiaridade que parece ratificar a tese. Em primeiro lugar, uma das atuações mais marcantes de Cabral foi junto aos trabalhos da Rádio Libertação, veículo clandestino que difundia informações políticas do Partido Africano de Libertação da Guiné Bissau e Cabo Verde à população local da Guiné[202]. Muitos dos seus discursos e de suas teses eram transmitidos à população com o intuito de criar uma unidade retórica para o projeto de independência. É nítido que a importância dada ao tema da comunicação era uma das frentes estratégicas da guerrilha de longo prazo e baixa intensidade. Ao passo que os dois países, Cabo Verde e Guiné Bissau, produziram processos de independência conjunta em um único território, os interesses, por vezes conflitantes, entre esses dois povos demonstram a qualidade ambígua e imaginativa da ideia de nação. Até mesmo o entendimento pouco consensual entre as duas partes envolvidas no mesmo evento histórico indica certa assimetria sobre a visão do processo de independência. Na dissertação de mestrado sobre Amílcar Cabral que Paulo Fernando Campbell Franco (2009) apresentou à Universidade de São Paulo (USP), o autor defende que, para Amílcar e parte dos seus correligionários, o que unia ambos os países eram as formas administrativas análogas implementadas ao longo do domínio português. Ao mesmo tempo, a dissidência e o desentendimento entre os processos era, de fato, um problema estrutural de difícil gestão:

> Não houve consenso entre a unidade de Cabo Verde e a Guiné. Ela foi também um fator de tensão, responsável pelas crises e as dificuldades que o PAIGC atravessou, gerando uma divisão no interior do movimento de

200 ANDERSON, B., 2013:10.

201 ANDERSON, B., 2013: 34.

202 TOMÁS, 2007: 198.

> independência. As especificidades pragmaticamente aumentou as disputas e as antipatias entre 'cabo-verdianos' e 'guineenses'.[203]

A despeito desse desentendimento, ambos países precisaram solidificar seus referenciais de unidade. Cada qual, a seu modo, construiu, a partir da independência, a imagem de uma administração social e política nacionalista e centralizada.

O material videográfico da erupção de 1995 articula, em linha com esse argumento de imaginação de um corpo nacional único, a presença das forças armadas, da presidência da república e das câmaras de administração local na mediação do fenômeno vulcânico. A seu modo, busca criar uma relação de causalidade entre a magnitude do evento e a presença do Estado. Estado este que pôde, a partir da independência, criar um aparato público que desse vazão à gestão nacional. Com todos os seus entraves, a ideia de coisa pública ganha força nas imagens exibidas no sistema de difusão da televisão. A própria erupção, evento incontestavelmente grandioso, ganha projeção midiática e serve como força motriz da produção de um tipo de discurso unitário. Todos esses processos de independências tardias, no contexto da Guerra Fria, criaram arritmias severas que desaguaram em Estados Nacionais bélicos, violentos e polarizados. No mais das vezes, em guerras civis longas e turbulentas, como o caso da própria Guiné-Bissau. Nos projetos de anomia relativa das colônias, onde o interesse de um território solapava o interesse dos outros, a autoafirmação nacional estava associada, em grande medida, à invenção de uma coesão própria. O próprio debate sobre a autodeterminação dos povos encampado pela Organização das Nações Unidas advogava, à época, a respeito do caráter indevido do manejo de territórios coloniais por parte das nações mais poderosas. No exemplo cabo-verdiano, as relações de violência estamental e de abandono político produziram um cenário de devassidão muito propício para o florescimento e enaltecimento da imagem do mártir Amílcar Cabral no pós-independência. A presença do Estado Novo português deixou marcas profundas em todos os seus domínios, como o próprio campo de concentração do regime português. Essa prisão, expressão física dos procedimentos do Estado Novo, ficou cravada no arquipélago como um dos símbolos dos conflitos africanos. "O campo da morte lenta", como ficou conhecido, serviu à espiral de violência que se perpetrou pela costa africana até o limite da efetivação dos processos de libertação[204].

Ao me deter sobre o material videográfico dos anos 1990, foi possível interpretar que os *frames* da erupção em si, sua concatenação noturna e diurna, antecipam importantes aspectos formais desta cobertura visual como um todo. As cores,

---

203 FRANCO, 2009.

204 Para mais informações, ver: RODRIGUES, 1978. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/rodrigues/1978/02/22.htm>. Acesso em: 22 fev. 2022.

diferentemente da película dos anos 1950, representam melhor os horários do dia. Isso cria uma escala temporal que fala de um evento que se estende no tempo, produzindo reações de vigília, espera, apreensão, medo e fruição. As imagens associadas à descrição da população local traduzem aspectos que remetem à moda da época, ao tipo das vestimentas e dos adereços, aos dispositivos tecnológicos presentes em cena (câmeras, microfones e gravadores) e aos tipos humanos escolhidos para mimetizar aspectos descritivos da relação dos indivíduos com o evento. Pode-se falar de resiliência, dever cível, apreensão, medo, desolação, atenção ou mesmo de desamparo. No que diz respeito ao poder público, a presença do presidente da república e de autoridades de Estado conferem às imagens um tom político e oficioso que dá a tônica da presença do Estado em um contexto de fragilidade e impotência da população atingida. Sob esse aspecto, a erupção é capturada pelas disputas políticas, traduzindo diferentes graus de afecção dos governantes e dos eleitores com as causas. Os próprios letreiros, dispostos sobre as imagens, indicam o estilo tipográfico dos créditos que circularam à época. Outro grupo de pessoas bastante documentado são os desalojados. Outra vez, a ideia de desamparo e da vacância dá contorno à representação desse conjunto de pessoas. Normalmente se encontram soltos em praças, em prédios improvisados, em ambientes repletos de pertences e aglomerações. É possível deduzir uma espécie de organização interna que faz surgir, de um lado, esforços logísticos de contenção dos danos, e do outro, a acomodação e a alimentação dos atingidos. Na linguagem jornalística, esse retrato serve bem à evocação do drama produzido pelo evento. A cinegrafista se esforça para retratar de maneira fraterna aspectos da dor das pessoas, o que acaba por criar uma identificação forte com o sofrimento. São comuns alguns *close-ups* em faces lívidas e lacrimosas, em especial das mulheres. Na estética televisiva, esse recurso faz crescer um senso de urgência e de desolação que serve também à difusão e à audiência. Em outra ponta, a presença da imprensa explica a proveniência das estratégias formais de abordagem do tema. A presença do próprio repórter denota tanto a presença de imprensa livre, notadamente uma instituição democrática (ou ao menos uma instituição que se vê mais representada em regimes democráticos), quanto a indicação da gramática que organiza os aspectos estéticos das imagens. Nesses termos, o próprio microfone é um elemento que dá sentido à posição da câmera em relação ao evento retratado. Por fim, a montagem do material analisado se utiliza de elementos ligados à presença do exército em um esforço de apropriação da frequência eruptiva em favor do simbolismo do monopólio da violência assegurado às forças armadas. O exército posa de maneira fabricada para a câmera buscando associar a figura das altas patentes a imagens eruptivas. Um pouco à esteira do Estado Nacional recém criado, um pouco sob o entusiasmo da mediação de um evento de qualidades incontornáveis, o alto

comando produz, nos últimos momentos do vídeo, uma releitura bastante análoga à obra *Caminhante sobre um Mar de Névoa*, do alemão Caspar David Friedrich (1818). Mimetizando de forma indireta os valores do indivíduo face à grandiosidade da natureza, o oficial cabo-verdiano se posta de costas para a câmera contemplando altivo o novelo de fumaça expelido pelo vulcão. O aspecto televisivo em contraste com a cena um tanto improvável sugere a apropriação da imagem da erupção em favor de seu simbolismo político. Fausto do Rosário, historiador local bastante atento à vida na ilha, disse-me em entrevista[205] que, a partir de 1995, a Ilha do Fogo entrou definitivamente no mapa dos locais conhecidos internacionalmente.

/ Videogramas da erupção

Como o material observado consiste em um arquivo inteiramente audiovisual, as noções de montagem, de encadeamento dos planos, a disposição do som e os recursos expressivos guardam diversas sincronias com o momento histórico e tecnológico que possibilitou a construção da forma e do conteúdo deste material. As imagens foram produzidas sob a gramática televisiva — ou seja, destinadas à distribuição em ambientes de difusão jornalística —, portanto, as filmagens associam-se, no mais das vezes, a uma série de mecanismos de interação da câmera com o mundo que habilitam a construção de um discurso cinemático oficial e nacionalista. Além disso, a estética da fita magnética ainda guarda uma conexão com a década de 1990, momento em que a tecnologia foi amplamente difundida e empregada em uma espécie de democratização do mundo visual perpetrado pela televisão. É importante assinalar que o material videográfico em questão possui uma estrutura narrativa que não condiz com o material bruto, ou seja, com o conjunto total das imagens e sons produzidos pela equipe de documentação no contexto da cobertura da erupção de 1995; tampouco com uma obra estruturada que esboce traços de um filme devidamente finalizado. Trata-se, ao invés disso, de um arquivo montado e digitalizado a partir de alguns planos e situações de filmagem com um generoso excedente de situações documentais do ápice da erupção de 1995. Sempre que a emissora cabo-verdiana faz alguma citação ao evento, ela retorna a esse arquivo e extrai alguns dos seus trechos para ilustrar as menções ao fato. Na época, no ano de 1995 e nos anos seguintes, o material também serviu como matéria prima para as redes televisivas de outros países que demonstraram interesse em noticiar o evento e não tinham enviado correspondentes ao local. Dito isso, parece-me razoável deduzir que o vídeo localiza-se em uma zona cinzenta entre o que seria um material bruto e um material estruturado. Partindo dessa premissa, prefiro

205 Entrevista realizada no dia 25 de agosto de 2020.

enxergar o registro como uma narrativa fílmica que tem vínculo documental com um evento passível de ser interpretado a partir de seus elementos comunicativos, sejam eles conotativos ou denotativos.

Mesmo que me interesse em assistir o conteúdo em movimento, sobretudo para analisá-lo detidamente em seu ambiente nativo, meu objetivo neste trabalho é utilizar alguns dos *frames* para designar as principais características que sustentam a produção desses documentos visuais. Esse procedimento de congelar o movimento transforma um conteúdo baseado em fluxo em uma captura de um único fragmento, assemelhando-se, em certo sentido, à própria fotografia e ao aspecto rígido e imutável desse suporte de captura. O *frame*, quando subtraído do todo, comporta-se à maneira da imagem fotográfica e permite uma leitura demorada sob seus aspectos mais pormenorizados. A cineasta e fotógrafa Agnés Varda, em resposta a três pequenas perguntas publicadas na *Revista Whitechapel*, do ano de 2007, defende o seguinte ponto de vista: "Em todas as fotografias têm-se a suspensão do movimento, o que no fim das contas é a própria recusa do movimento (…) Já nos filmes, têm-se o desejo de capturar o movimento da vida, ou seja, uma recusa da imobilidade"[206]. Essa faceta aparentemente antagônica da recusa de ambos os suportes, seja pelo movimento, seja pela imobilidade, é justamente o grau de imbricamento e complementaridade que permite que a imagem em movimento seja, em parte, um conjunto de fotografias latentes, ao passo que o suporte fotográfico também admita se comportar, a depender de como for disposto e concatenado, como fluxo e continuidade.

No livro *Introdução ao Documentário*, do teórico norte americano Bill Nichols (2005), um dos nomes mais dedicados à descrição e designação das teorias do documentário contemporâneo, fica expresso que esse gênero audiovisual carrega um grau de indeterminação complexo[207]. Pelo raciocínio de Nichols (2005), se a realidade e sua interpretação se modificam ao longo do tempo, as técnicas de abordagem e os recursos de linguagem vão se adaptando e se conformando aos dilemas de natureza ética e representativa. Fechar seu conceito seria como fossilizar sua forma ou interditar suas possibilidades de invenção e hibridez. Nesses termos, os documentários, vídeos e materiais audiovisuais devem ser lidos a partir de seus respectivos contextos com especial atenção às forças que operam as dinâmicas de pesquisa, produção e exibição. Mesmo assim, existe um valor inegável em aferir de qual campo somos interpelados ao assistir algo. O pacto tácito estabelecido entre espectador e obra depende desse engajamento: Para Bill Nichols (2005), nos filmes documentários, "pressupomos seu status de não ficção e a referência que faz ao

206 VARDA, 2007: 63.

207 NICHOLS, 2005: 48.

mundo histórico que compartilhamos"[208]. Desse acordo, somos levados a um grau de interpretação e juízo do conteúdo que se formula em uma chave distinta da ficção. Um pouco mais adiante, o autor faz o exercício de observar o gênero documental sob quatro ângulos distintos. O primeiro deles, "A Estrutura Institucional", diz respeito aos vídeos documentais que são lidos, em sua maioria, a partir do escopo editorial ao qual pertencem. Esse formato tem conexões importantes com o material produzido pela Televisão de Cabo Verde em 1995. Neste caso, é como se o agente produtor/difusor do conteúdo, no caso o próprio sistema de televisão público, fornecesse as credenciais de autenticidade e verossimilhança.

> Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público. Dizer que "é óbvio" que um documentário terá um comentário em voz-over, ou que "todo mundo sabe" que um documentário deve apresentar ambos os lados da questão, é dizer o que é esperado dentro de uma estrutura institucional específica. O comentário em voz-over, às vezes poético, às vezes fatual, mas quase onipresente, era uma convenção bem-estabelecida nas unidades de produção de filmes patrocinadas pelo governo e lideradas por John Grierson na Inglaterra dos anos 30. E o equilíbrio jornalístico, no sentido de não tomar partido abertamente, mas nem sempre no sentido de cobrir todos os pontos de vista possíveis, prevalece nas divisões de notícias das redes de televisão até hoje.[209]

É possível partir do raciocínio que o material das erupções possui, de fato, uma espécie de autenticidade e unidade discursiva prévia assegurada pela instituição da qual provém. Voltando à tese de Benedict Anderson (2013), aquilo que ele designa como capitalismo editorial tem, no caso deste arquivo, sua expressão assegurada na própria natureza dramática e fraterna na qual o registro da erupção se insere. Uma vez que a independência do arquipélago é tardia e a imprensa é um dos vetores chave da disseminação dos valores tácitos estabelecidos entre as pessoas, um evento incontestavelmente suntuoso, que desafia a escala humana, serve nitidamente ao propósito de ligar as nove ilhas habitadas do arquipélago a um sentimento comum. A câmera, ao descrever esses movimentos, impõe uma factualidade de difícil fabricação, o que remete mais uma vez à fidedignidade do evento e à carga dramática e documental da cobertura. O formato jornalístico, em si, imprime um certo padrão à narrativa. No entanto, como se trata de um material longo, composto por várias arestas e planos de longa duração, o conteúdo foge radicalmente à forma breve e objetiva da notícia e ganha uma acepção fílmica prolongada. Quando o teórico francês Phillip Dubois (2004) sugere que o vídeo consegue ser "ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples

208 NICHOLS, 2005: 50.

209 NICHOLLS, 2005: 51.

sinal"[210], é possível supor uma escala de valor que trata do documento em si e da sua capacidade de circulação. Essa ideia de "sinal" se entrelaça à forma jornalística, convergindo à constituição de um ambiente público e oficioso de representação. Depreende-se desse material um duplo esforço de ratificar, por um lado, a ideia de fraternidade entre os cidadãos cabo-verdianos, e, por outro, um elogio à força do Estado Nacional recém criado. Nas imagens, o exército nacional literalmente posa para a câmera em posição altiva — na qual a erupção se torna praticamente o pano de fundo de sua atuação no terreno — representando, assim, a demarcação dos valores da independência, da autonomia e do monopólio da força, mesmo que todos eles sejam, sob certo aspecto, conquistas bastante relativas e incompletas quando postas em confronto com as desigualdades globais daquela altura. As décadas de 1980 e 1990 imprimiram uma capacidade de compartilhamento visual que deslumbrou toda uma geração acostumada à escassez das fotografias e dos filmes.

Uma imagem dos escritos do cineasta Jean Epstein (1926) recoloca esse mesmo ponto de uma outra maneira, mesmo que algumas décadas antes. Em 1926, em uma incursão pela erupção do Etna, na Itália, Epstein tenta, em suas palavras, "cinematografar" o vulcão. O carro enguiça diante da fumaça espessa. Os policiais, "camisas pretas" pedem constantes autorizações para circular. "Grandes árvores, tocadas em seu pé, inflamavam-se de repente, da raiz até a copa e queimavam como tochas, roncando"[211]. E a figura do cineasta, imerso no espetáculo da lava, evoca uma espécie de "personagem natural":

> A queima cobrira tudo da mesma cor sem cor, cinza, fosca, morta. Cada folha de cada árvore, a olhos vistos, passava por todas as tintas e todas as rachaduras do outono, retorcida, torrada, até cair enfim, ao sopro do fogo. E a árvore nua, negra, ficava de pé por um instante em seu inverno ardente. Não havia mais pássaros, não havia mais insetos. Como o arcabouço de uma ponte sob um caminhão muito pesado, a terra estriada com finos sulcos era atravessada por um frêmito contínuo. A lava se propagava com o barulho de milhões de pratos quebrados de um só golpe. Bolsas de gás se rasgavam assoviando docemente como serpentes. O cheiro do braseiro, um cheiro sem cheiro, mas cheio de pontadas, seco, a verdadeira morte reinava. **Batalhões, funcionários, engenheiros, geólogos, contemplavam essa personagem natural de qualidade, que lhes inspirava, a esses democratas, uma idéia do poder absoluto e do direito divino.**[212]

O filme de Epstein nunca se concretizou. Um livro de memórias intitulado *Le cinématographe vu de l'Etna*[213] compila as reflexões da erupção do ano de 1926. O vulcão se confunde, a um só tempo, com uma personagem natural de poder

210 DUBOIS, 2003: 73.

211 EPSTEIN, 1926: 362.

212 *Idem*, p. 362. Grifo nosso.

213 Ver: EPSTEIN, 1926. Disponível em: <https://www.livres-cinema.info/livre/5636/cinematographe-vu-de-l-etna>. Acesso em: 22 fev. 2022.

absoluto e direito divino. Resta, àqueles que Epstein qualifica como os democratas, apenas observar.

No caso cabo-verdiano, se por um lado, as forças públicas se veem impotentes e inertes diante de uma manifestação súbita e incontornável de difícil gestão, por outro, evocam tanto quanto possível, sobretudo na figura dos militares, uma posição paternal e resiliente frente à força de representação da erupção. O próprio Presidente da República de Cabo Verde viaja de avião até a ilha para acompanhar os esforços de minoração dos danos. António Monteiro, eleito em 1991, foi o primeiro presidente que sucedeu Aristídes Pereira[214], militante do PAIGC que integrou as lutas de libertação ao lado de Amílcar Cabral, e ficou por décadas seguidas no poder. Sua presença introduz a política partidária em um ambiente de difícil discernimento onde não se sabe o real limite do poder de contenção das forças do Estado face a um evento irrefreável.

Em outros trechos do material, existem filmagens de momentos que retratam esforços de contato direto com a população afetada pela erupção. As entrevistas, um recurso caro do documentário, têm, pela primeira vez nas ilhas, a condição de dar à população local a prerrogativa do discurso direto na cobertura de uma erupção. A língua, neste caso, o crioulo cabo-verdiano, é outro elemento que produz um nivelamento nacional ao qual o mecanismo de difusão televisivo explicita a todos os cidadãos, sejam eles alfabetizados ou não, algo que os assemelha. Dado que o crioulo cabo-verdiano é uma língua produto da miscigenação de vários povos em contato com o colonizador português, sua reverberação em cadeia televisiva nacional aguça aquilo que Lilia Schwarcz denomina como uma lógica comunitária afetiva:

> Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados "naturais e essenciais"; pouco passíveis de dúvida e de questionamento.[215]

As mulheres, geralmente com os tecidos amarrados à cabeça, ficam responsáveis pelos cuidados com as crianças e com a alimentação. São colocadas, em geral, em uma posição de fragilidade e vulnerabilidade. Os homens se dedicam aos esforços mais musculares do processo de evacuação e reconstrução. Nessa relação de força, o gênero femino mimetiza o sofrimento e a desolação ao passo que o gênero masculino opera como representação de força e tenacidade. Existe, sob certo ponto de vista, um

---

214 O site BUALA possui um perfil cuidadoso do ex-presidente cabo-verdiano. Ver: ASSOCIAÇÃO TCHIWEKA DE DOCUMENTAÇÃO, 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/aristides-pereira-nos-trilhos-da-historia>. Acesso em: 22 fev. 2022. O escritor cabo-verdiano José Vicente Lopes também produziu sua biografia intitulada Aristides Pereira, Minha Vida, Nossa História, do ano de 2012.

215 ANDERSON, p.10

enaltecimento da força e da figura masculina quando colocado em associação com a erupção. Esse aspecto reitera o ar marcial que orienta a formulação do discurso e até mesmo a importância dada às forças armadas — aquela que detém, a rigor, o monopólio da violência — como símbolo do enfrentamento das adversidades em um contexto de força descomunal. As mulheres constituem a faceta mais eminente do impacto psicológico produzido pelo evento. Delas, depreende-se, em geral, a representação do desamparo.

De todas as correlações indicadas neste trecho do texto, muitas delas foram transpostas para o livro de imagens, produto visual deste trabalho. A questão do nacionalismo, a política partidária, a diferença dos modelos de representação dos gêneros, a erupção em si e sua qualidade de documento discursivo e tecnológico.

/ A erupção de 2014: o arquivo digital

A erupção de 2014 começou às 4:29 da manhã do dia 23 de novembro (IMAGEM 14). Às 10:02 uma postagem feita no *Facebook* pelo perfil de notícias local Fogo News anunciava, por meio de um vídeo com alta compressão de dados, a seguinte frase: "começou a acontecer algo impressionante". A postagem obteve 210 likes, 41 comentários e 439 compartilhamentos. Aparentemente, o veículo independente em questão não possuía assiduidade relevante antes dessa postagem. Na semana anterior, os níveis de interação com a página eram muito baixos, totalizando uma média de quatro postagens/dia com duas ou três interações por postagem. Tratava-se, ao que tudo indica, de um veículo de jornalismo independente muito pequeno que noticiava informes cotidianos de diversas editorias que eram republicadas no *site* <www.fogonews.com>. Hoje, o sítio eletrônico não possui qualquer atividade e remanesce com o histórico de publicações até o dia 21 de novembro de 2015, quase um ano depois da primeira manifestação eruptiva de 2014. O aumento exponencial de interações observado no dia 23 de novembro dentro deste perfil específico demonstra a tendência informacional que iria se estabelecer nos primeiros momentos do derramamento de lava, sobretudo nos primeiros dias, demonstrando a tensão vivida no local.

Em um primeiro momento, pode-se questionar o motivo pelo qual esse pequeno veículo de comunicação local independente é tomado como objeto de análise da erupção de 2014. Na altura da erupção, estive bastante atento às manifestações visuais que surgiam a todo momento no ambiente virtual. No entanto, por mais que tenha compilado à minha maneira tudo aquilo que julguei relevante, a imensa massa documental que armazenava ficou desguarnecida de um nexo que não fossem meus próprios procedimentos de entrada episódica nesse conjunto digital. Na minha *time-*

line e nos grupos aos quais pertencia, quando vistos a partir do meu perfil pessoal, não era possível definir muito bem a autoria, a data de criação das imagens ou até mesmo a conexão delas com a erupção em si (muitas imagens operam em uma lógica de citação, complementação ou até mesmo adição de informações que os usuários julgavam importantes, muitas postagens e comentários tinham cunho filantrópico e/ou religioso). Como estava simplesmente reagindo ao evento nas redes, também não criei um mecanismo organizado de ordenamento dessa informação. Apenas capturei tudo aquilo que julguei relevante do ponto de vista pessoal. Alguns anos depois, um tanto insatisfeito com o ordenamento desses arquivos copiados para meu disco rígido, decidi retornar ao *Facebook* em busca de lastros do evento. As páginas pessoais em atividade possuíam pilhas incontáveis de postagens que sucediam o mês de novembro de 2014. Ao mesmo tempo, não me pareceu satisfatório dedicar uma quantidade de tempo imensa em busca de perfis pessoais que não simbolizam muito, senão o engajamento pessoal no registro da erupção. Grosso modo, os filtros disponíveis para organizar a informação não possibilitam uma busca adequada que consiga representar o evento em uma ordem mínima de causalidade (justo aquilo que me interessava). No entanto, esse perfil específico me chamou atenção. Neste ambiente digital que se sobrepõe à medida que produz mais informações, a página Fogo News havia interrompido suas atividades em seu *site* em novembro de 2015 e, no *Facebook*, embora tenha feito algumas postagens em 2018, o grosso de sua atividade se encerrou na mesma data na qual o *site* hibernou. A meu ver, reside na linha do tempo desse minúsculo veículo independente um esboço cronológico do andamento da erupção desde seu primeiro dia até o momento em que começou a arrefecer nas redes. Em certo sentido, considero essa página — que para muitos seria somente mais um sítio abandonado na imensidão da rede mundial de computadores — uma espécie de fóssil que pode ser retirado do seu local de origem e observado enquanto uma peça descritiva que indica as pulsações da informação visual no ambiente heterogêneo e caótico das redes no ano de 2014. O nexo, no caso deste procedimento, está associado à sequencialidade das postagens que organizam as intensidades da relação da população com o evento por ordem de aparecimento.

A primeira imagem a circular no contexto da erupção de 2014 foi um vídeo feito a partir de um celular por um cidadão chamado Edsom Gomes, a quem a postagem faz referência. Pela primeira vez, antes de qualquer veículo formal de imprensa, as pessoas tiveram acesso à notícia do início da erupção por um vídeo precário produzido por um cinegrafista amador. A imagem em questão apresenta um espesso volume de fumaça que sobe contrastando com um céu azul. A baixa qualidade do registro e o comportamento da imagem indicam tratar-se de um vídeo produzido por celular. É possível ouvir, por detrás da câmera trêmula, vozes em

crioulo cabo-verdiano que, pela entonação, sugerem perplexidade. A imagem produzida no quintal de uma casa rural indica um cinegrafista esbaforido que começa a ir para dentro dos cômodos. Pela presença de uma geladeira, percebe-se tratar de uma cozinha. As vozes persistem. Por alguns instantes, a câmera passa a filmar o piso. Na sequência, o cinegrafista se dirige novamente para a área externa da casa. Enquanto isso, conversa com três pessoas. É possível ver apenas seus sapatos. A câmera retoma o enquadramento anterior. Percorre um corredor que dá para uma paisagem árida e ampla. Em silêncio, ela contempla por alguns segundos aqueles que foram os primeiros sinais visuais da erupção do ano de 2014, capturados por um dispositivo de registro visual.

Não saberia precisar se essa é de fato a primeira imagem do evento. Mas foi ela que deflagrou o imenso volume que viria a reboque nas redes sociais. Esta imagem foi postada pela manhã no dia 23 de novembro de 2014. O aspecto da captura — a câmera de celular trêmula, a presença viva do extra-campo, o comportamento vacilante do cinegrafista — indicaram, de antemão, a tônica da cobertura visual da erupção de 2014. *Selfies, streamings, drones,* reportagens independentes, grupos de turismo em áreas de erupções, agências de notícia, *freelancers*, jornalistas cidadãos: todos produziam imagens informando o andamento dos estragos (IMAGEM 15). Os estrangeiros iam ao local, produziam conteúdo e retornavam para suas casas. Os moradores locais agiam em conformidade com os fatos, informavam na internet os dados, análises e opiniões. O conteúdo produzido, sobretudo em razão da velocidade e assiduidade, gerou uma narrativa intensa e dramática. A lava se movimentava, em determinados momentos, a velocidades equivalentes entre 60 m/h e 80 m/h. Em poucos dias, dezenas de casas desapareciam por debaixo de toneladas de pedra solidificada. Os esforços de remoção se associavam à necessidade das famílias em retirar a maior parte dos seus pertences antes que as residências fossem completamente soterradas. E isso era feito somente quando tinham absoluta certeza que a erupção atingiria suas casas. Pessoas passavam as noites em claro observando o andamento da lava. Colchões, cobertores, travesseiros eram posicionados em locais mais ou menos seguros para que todos pudessem monitorar de um ponto mais alto a evolução do fenômeno. As câmeras, ligadas praticamente todo o tempo, captavam momentos ambíguos de tristeza, euforia, desolação, resiliência, desespero e perplexidade. Desse emaranhado, é difícil precisar a totalidade do material produzido. Sem muito nexo, as imagens se sobrepõem, assimilam-se e se confrontam em um conjunto de métodos de captura bastante heterogêneos. Nos primeiros dias, o volume de produção de conteúdo foi intenso e vertiginoso. Em resposta a um arrefecimento rápido dos primeiros pulsos de lava, já na primeira semana, o engajamento documental vai se rarefazendo gradualmente.

À medida que a imprensa fazia seu trabalho de forma periódica e conservadora, sem muitos recuos ou avanços nas técnicas narrativas, o engajamento da população local na produção de imagens demonstrou uma relação muito mais participativa. As imagens serviam como uma espécie de mediação do evento. Quais os locais que a lava estava se espalhando, de que forma, quais casas foram atingidas, quais trajetos estavam bloqueados, como a população se relacionava com a iminência da desocupação de suas terras, onde estavam as doações de mantimentos. A presença física das pessoas que figuravam diante das câmeras, muitas delas deliberadamente posadas, era a prova testemunhal da experiência vivida. Nessa chave de documentação, o próprio imaginário da população local produziu um registro visual vinculado à mediação concomitante do fenômeno, sem ser, como no caso da imprensa, tributário de um formalismo obrigatório. O grau de experimentação dos exercícios de produção de informação superou, de longe, os formatos de produção de conteúdo ligados às erupções anteriores, todos submetidos a formas consagradas de enunciado. O jornalismo cidadão, principal vetor de produção neste contexto, captou situações documentais de raro valor testemunhal que tinham, na observação do fenômeno, um interesse genuíno pelo desdobramento do evento na vida pessoal dos personagens retratados. Nesses termos, a primeira erupção do século XXI coloca a dimensão dos arquivos visuais sob outra inflexão, a inflexão do volume, da diversidade e da experimentação. Ao mesmo tempo, a qualidade dispersiva e capilarizada do registro produz uma massa visual bastante desagregada. Ainda, as redes sociais, principais repositórios visuais do evento, não traduzem de forma acessível quais são suas políticas de tutela e salvaguarda. Toda essa interface parece uma forma sem contorno que fica relegada aos modos pessoais de tráfego pela informação. Desse imenso volume visual, pouco se pode auferir de um esforço de organização coletiva dessa massa de documentos.

Fred Ritchin (2013), em seu livro *Bending the Frame*, sustenta a discussão sobre o estatuto da imagem digital em um mundo onde o fotojornalismo havia solidificado os principais parâmetros de representação fotográfica em diálogo com as publicações impressas e com os jornais diários. Em crise com essa nova faceta de uma fotografia totalmente popularizada, as organizações e instituições precisaram se reposicionar diante da nova figura do fotógrafo amador munido de uma pequena câmera de celular com recursos suficientes para produzir um registro nítido e testemunhal de alto valor noticioso. Essa popularização da imagem e dos recursos fotográficos altera, em algum grau, o significado de verossimilhança e de objetividade que a imagem advogou durante sua hegemonia nos ambientes editoriais.

> Ao invés de reivindicar uma doutrina de objetividade e neutralidade jornalísticas, a subjetividade dos fotógrafos não profissionais, a nítida relação de

> envolvimento com o tema e a ausência de financiamento ou incentivo, pode ser elementos tranquilizadores — muitos observadores podem criar empatia com a movimentação desse cidadão ordinário, que são, provavelmente, similares àqueles que os acompanham. Essas imagens constituem, até certo ponto, um dialeto diário e comum baseado em postagens e compartilhamentos por celulares — uma linguagem que é mais atenta aos detalhes e ao cotidiano, com poucas tentativas de elaboração de um enunciado sintético voltado a uma maioria.[216]

Em um primeiro momento, é possível interpretar esse comportamento coletivo dos habitantes locais unicamente como um esforço genuíno de comunicação direcionada à esfera civil, à comunidade diaspórica cabo-verdiana e ao interesse público pulverizado nas redes. Concorrendo com esse argumento, a relação das pessoas com o processo de documentação coloca o aparato tecnológico — neste caso as câmeras, gravadores de som e os aparelhos celulares — a serviço dos mecanismos que sustentam o consumo da informação nos grandes conglomerados comunicacionais. A relação com esse conteúdo — potenciais documentos da nossa relação informativa — estreitou-se, também, para a face espetaculosa e monetizada do ambiente digital. A busca pelas interações passou, no curso dos dias, a modelar parte dos ensejos narrativos. E nesse aspecto, a comunicação se viu próxima dos dilemas da mídia convencional. Ainda nas palavras de Ritchin (2013),

> A vastidão dos arquivos em contínua expansão utilizados nas mídias sociais alimentam a percepção que sempre há alguma coisa, algum lugar de interesse potencial a ser documentado, mesmo que uma única pessoa esteja disposta a passar algum tempo olhando para aquilo[217].

Por ora, a qualidade "trêmula, crua e frequentemente intimista"[218] das imagens é compreendida como mais autêntica. Na mesma medida, seguindo a linha de raciocínio do autor norte-americano, essas mesmas imagens vernaculares e seus agentes produtores estabelecem um pacto com a realidade que não se preocupa em traduzir propriamente a distância relativa entre o fato e sua representação. Caso seja mais interessante, por algum motivo, fabricar uma imagem que atenda a um propósito final, o fotógrafo/cinegrafista pode lançar mão desse expediente a título de fazê-lo parecer com algo mais próximo daquilo que enseja. Ao contrário do profissional engajado em produzir, em última análise, um documento histórico, a imagem, nestes casos digitais, pode ser movida mais pelos propósitos de quem a solicita do que pelo seu valor de inscrição no tempo. Isso cria um grau complexo de relação com a realidade onde o pacto tácito entre as partes têm suas fronteiras mais ou menos borradas. Não diminui, no entanto, qualquer valor testemunhal que o relato possa

216 RITCHIN, 2013: 11.

217 *Idem*, p. 13.

218 *Ibidem*, p. 14.

vir a ter. Simplesmente coloca-o em uma chave diferente das chaves informacionais que constituíram os sistemas de informação antes das redes sociais. Habituados à forma informacional da imprensa, encontramos algum grau de dificuldade em transitar por estes novos terrenos.

Se, por um lado, as fotografias e vídeos de celular são capazes de viralizar no ambiente digital e atingir uma larga audiência, colocando o fenômeno no topo dos eventos mais disseminados de uma dada semana, dando-lhe, portanto, visibilidade e importância, por outro, o conteúdo excessivamente difuso e capilarizado produzido exclusivamente para os oligopólios informacionais dificulta um entendimento mais organizado do acontecimento e coloca sua massa documental a serviço das políticas de uso dracônicas e muito pouco compreendidas pela maior parte dos seus usuários. A erupção, ao modo de um espetáculo natural de qualidade documental viva e pulsante, entra, em parte, para a esteira da espetacularização e do entretenimento.

Nesses termos, o arquivo digital, sobretudo em face de sua complexidade narrativa, parece, ao contrário dos demais, escoar para o espaço de armazenamento virtual privatizado que não oferece garantias de qualquer relação fortuita com a memória visual de um dado lugar. Retomando o procedimento analítico do início do capítulo, a página Fogo News, armazenada na memória da rede social, é aquilo que autoriza uma forma metafórica de escavação digital. Ao mesmo tempo, ela compõe a expressão consolidada do ostracismo e do abandono relegado a determinadas massas de arquivos visuais nesse ambiente de redes.

Como recurso de interpretação desse cenário, lanço mão de um campo do conhecimento relativamente novo que se propõe a estudar o que seria uma espécie de arqueologia das mídias. As paisagens midiáticas (*mediascapes*) fornecem instrumentos analíticos em face dos repositórios de conteúdo que se ligam à produção de discursos em um ambiente povoado por uma diversidade imensa de produtos midiáticos e tecnologias de encapsulamento da informação. Na esteira do pós-estruturalismo de Foucault, sobretudo seu título *Arqueologia do Saber*, os teóricos contemporâneos vêm se dedicando a "escavar" a materialidade dos dispositivos midiáticos com o intuito de lançar novas formulações para discursos do passado. Posicionando-se mais ou menos no limite do século XIX, esse campo investigativo se interessa bastante na constituição daquilo que encapsula a informação e lhe dá contorno. É como se o valor tecnológico do discurso operasse com igual importância ao seu conteúdo. Partindo do pressuposto de que "todas as escavações arqueológicas no passado buscam elaborar nossa condição de momento"[219], o resgate dos procedimentos midiáticos que organizaram os acontecimentos servem à releitura histórica numa chave similar a do procedimento de Foucault, que busca identificar o arquivo

219 PARIKKA, 2012: 6.

como um evento discursivo e não como uma verdade em si ou uma formulação acabada. As próprias redes sociais, ambiente de difusão desse conteúdo, poderiam ser interpretadas como um campo coberto de fósseis e detritos que podem ser lidos pelas suas disposições tecnológicas e cronológicas. Nas palavras de Parika (2012), autor de referência dessa linha de investigação, a "arqueologia da mídias adentrou o desafio de abordar a amnésia seletiva da cultura digital"[220].

A naturalização da imagem digital como um dado pré-concebido da vida contemporânea introduziu os registros fotográficos e audiovisuais em um ambiente onde a interatividade parece prevalecer sobre a memória. "Como as teorias de mídia consideram os sistemas de escrita, armazenamento e comunicação como redes materiais"[221], reivindica o autor, o conteúdo final desses arquivos pode ser quantificado como um dado concreto da realidade, a despeito da natureza fugaz e pouco táctil desse ambiente de impermanência que se tornou a internet e a imagem binária. Embora essa possibilidade soe crível, parece pouco provável que haja mão de obra disponível para quantificar e sistematizar toda essa massa de informação. No caso da erupção do Fogo, a maior parte dos arquivos digitais ficaram pulverizados em aparelhos e mídias pessoais. A dimensão pública do evento e a miríade de informações produzidas na ocasião ficou, quando muito, armazenada sob os critérios de funcionamento dos oligopólios de redes sociais em um regime de dados privado, nebuloso e controverso. Cedo ou tarde, o *Facebook* comemora na *timeline* de seus usuários o aniversário da erupção. Até quando e de que modo essas escavações midiáticas serão possíveis é algo difícil de prever. No entanto, existe, a rigor, a materialidade que concorre para conservação desses documentos. Na contramão, a dimensão do espetáculo no capitalismo tardio, amplamente trabalhada no corpo teórico do autor Jonathan Crary (2012), indica uma relação conflituosa entre os eventos e a nossa capacidade de apreensão e decodificação da realidade. Esse observador contemporâneo, produto histórico das construções cognitivas, é o agente que traduz o mundo pelas suas representações. Ainda nas palavras de Parikka (2012):

> Como suplemento ao discurso acadêmico que se formou ao redor do espectador e da ideia de atração, o historiador da arte Johnatan Crary toma emprestado "a tecnicidade da sensações" a um tal patamar que o conhecimento concernente às sensações não pode ser separado da dimensão técnica que o organiza. Epistemologia e estética são ambas condicionadas pela cultura midiática. O que ele chama de "o observador" é, como forma de subjetividade, o resultado de várias relações institucionais que incluem os contextos sociais e tecnológicos, e mais especificamente, os dispositivos ópticos, que são objetos de análise, "não pelos modelos de representação

220 *Idem*, p. 13.

221 *Ibidem*, p. 66.

> aos quais estão implicados, mas como espaços de conhecimento e poder que operam diretamente no corpo dos indivíduos.[222]

Nas imagens de 2014 — sobretudo em seu ambiente vernacular — as câmeras operam ao modo de um olho, com seus grandes planos sequências e seu movimento reativos. Por vezes, os dedos da mão invadem acidentalmente a área da imagem, distendendo a operação técnica no limite do manuseio do aparelho. Esse observador, sobre o qual se detém Crary (2012), é, antes de tudo, o produto de um ambiente de conhecimento e poder análogos às relações de consumo precipitadas no começo do século XXI. O mesmo corpo que sustenta o aparelho celular fornece a empunhadura e a forma da imagem sob um mesmo ponto de sustentação. O ombro arqueado, a câmera sustentada por uma única mão, geralmente na posição vertical, e o eixo de mobilidade do aparelho, frequentemente instável e vacilante. A dimensão tecnológica que apreende a realidade produz um volume de informação intenso, testemunhal, desorganizado e concorrente que opera sobre a valorização da informação como espetáculo de alta voltagem. A câmera é, ao mesmo tempo, um olho e um corpo suscetível ao próprio risco de documentar. Essa tensão alimenta o próprio espetáculo da vida.

No primeiro dia de erupção, o perfil Fogo News fez 83 postagens *versus* 7 postagens verificadas uma semana depois, no dia 30 de novembro de 2014. Enquanto o evento ia lentamente se arrefecendo, o interesse na cobertura declinou vertiginosamente. Tendo em vista que um fenômeno desse porte pode levar meses ou até mesmo anos, deduz-se que o tempo geológico não coincide com o imediatismo das relações sociais imposto pelo uso da internet. Essa assincronia com o ambiente informacional é, na tese de Crary (2012), um traço cumulativo do capitalismo tardio. Ficamos diante de uma espécie de democratização do discurso que se associa a um apagamento quase simultâneo, induzido, em parte, pelo desinteresse das políticas de ordenamento e salvaguarda e pela capacidade crescente do espectador de desviar sua atenção. Esse observador contemporâneo, testemunha ocular que manobra as imagens digitais em um ambiente fantasmagórico de naturalização dos registros, é o sujeito que empresta seu modo de ver às situações nas quais busca registrar. Por isso, dedica pouca atenção e comprometimento restrito, uma vez que a rede solicita a todo tempo conteúdos novos e interativos. Supostamente, aquilo que gera pouca interação tem menor grau de relevância sobre a escala de valores virtuais. Neste indivíduo que documenta está incluída uma série de decomposições do sujeito moderno e das técnicas de controle voltadas à arregimentação dessa nova massa humana que se abre cada vez mais aos interesses informacionais do capitalismo.

---

222 PARIKKA, 2012: 31.

> O que denomino observador é apenas um efeito da construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX. A obra de Michel Foucault é crucial sobre isso, por analisar processos e instituições que racionalizaram e modernizaram o sujeito nesse contexto de transformações sociais e econômicas. Sem fazer conexões causais, Foucault demonstra que a revolução industrial coincidiu com o surgimento de "novos métodos para administrar" a população urbana com seus grandes contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros, pacientes hospitalares e outros grupos. Na medida em que indivíduos foram sendo arrancados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e artesanal e das grandes estruturas familiares, novos arranjos descentralizados foram concebidos para controlar e regular essas massas de sujeitos relativamente livres e abandonados à sua sorte. Para Foucault, a modernidade do século XIX é inseparável da maneira pela qual mecanismos de poder dispersos coincidem com novos modos de subjetividade (…) A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação.[223]

A partir dessas reflexões, compreendo que as imagens digitais analisadas em sua principal plataforma de difusão têm pouca condição de traduzir um corpo midiático análogo, em termos de coesão, aos arquivos que antecederam esses registros. A subjetivação desse sujeito contemporâneo fica aplicada numa ampla cadeia mercadológica de produção e consumo de conteúdo. Essas imagens vistas nas redes sociais, quando muito, podem ser compreendidas como documentos dispersos e pouco organizados que não emprestam nexo causal à memória do evento eruptivo. Ao contrário das duas últimas manifestações visuais das erupções (1951 e 1995), onde os espólios de diferentes instituições salvaguardam alguma materialidade que indica o começo, o meio e o fim desses arquivos, o caso digital inexiste enquanto ordenamento pela sua permanente incompletude. Do modo como está posto, ele se confunde à própria internet e não resulta em uma forma definida. Nesses termos, seguindo o raciocínio de outro pensador da arqueologia da mídia, Wolfgang Ernst (2013), a internet em si não pode ser considerada um arquivo. "Se desconsiderarmos o uso metafórico da palavra arquivo para todas as formas possíveis de memória e memória cultural, usando-a para designar, tão somente, uma tecnologia da memória, a internet não é um arquivo".[224] Sua função estaria, portanto, nos expedientes ligados à rápida consulta, à desterritorialização do conteúdo e à formação de um sistema binário capaz de criar interfaces para protocolos de funcionamento, interação e distribuição da informação. Para Ernst (2013), o arquivo na internet estaria mais associado ao histórico e desenvolvimento dos sistemas de operação dos protocolos do que à informação veiculada por ela. Dentro dessa lógica, fazendo um esforço de associação, o perfil Fogo News do *Facebook* possui mais atributos de um arquivo

223 CRARY, 2012: 14.

224 ERNST, 2013: 84. Tradução nossa.

enquanto tecnologia de memória do que o conjunto virtual e pouco táctil de todas as entradas e metadados associados à erupção em 2014 dentro das redes sociais. Dito isso, vale dizer que a maior parte das testemunhas oculares do evento, ou perderam suas imagens, ou as armazenam em mídias físicas sem muito ordenamento coletivo e garantia de conservação. Ao mesmo tempo que o registro de 2014 estabeleceu uma relação inédita daquele que é agente da documentação, consequentemente, as relações de registro se difundiram pelos inúmeros canais de compartilhamento. Fica subentendido que os sistemas de enunciado migraram gradualmente para os próprios moradores da ilha, testemunhas oculares de todas as erupções. Ao mesmo tempo, as plataformas digitais privadas capturaram a cessão desses documentos de forma silenciosa e pouco transparente. O mesmo imediatismo que produziu uma experiência inédita no processo de documentação serviu de subterfúgio para uma terceirização profunda da memória. Em linha com os demais arquivos, depreende-se que a condição pós-independência cabo-verdiana, à imagem de todo os países do mundo, vincula-se às formas privadas que tomaram para si a gestão da informação na esteira da consolidação gradual do capitalismo tardio como expressão cada vez mais aguçada de controle e vigília dos corpos.

Considerações Finais

Em uma matéria jornalística relativa à erupção do ano de 1995 publicada no Diário de Notícias, o jornalista português José David Lopes deu a um trecho do seu texto sobre a erupção o subtítulo "O Deserto, de novo". A metáfora de um espaço que se converte reiteradamente em um vazio que não abdica de suas feições desérticas descreve bem a austeridade de Chã das Caldeiras. Ao passo que o fenômeno eruptivo contém algo extraordinário e pulsante, os rejeitos magmáticos, produto das erupções, conformam-se sobre o solo e adquirem ao longo do tempo um mesmo aspecto homogêneo e contínuo. A paisagem se impõe, a aridez restringe cada vez mais as possibilidades de habitação, plantio e manutenção social. O deserto se repete.

Como mesmo salientou Orlando Ribeiro (1997), a escala grandiloquente e o aspecto árido e ressecado da localidade possibilitam que as formas de relevo sejam vistas integralmente, sem a presença de grandes coberturas vegetais ou elementos que possam obstruir as formações geológicas. Desse aspecto, temos uma região recoberta de pedras que são moldadas continuamente pela erosão sem muitos obstáculos vegetais. O aspecto intrincado dessa paisagem e sua feição desértica prenunciam um lugar de tal ordem improvável que parece difícil responder quais motivos levam a população local a se reconstruir no mesmo espaço após sucessivos eventos eruptivos. O turismo local — ainda que módico — é um dado que estimula a vida em proximidade com o vulcão. O plantio e o cultivo, sobretudo de parreiras de uvas, também compõem outro traço local que encontra algum retorno econômico pela qualidade da terra, fortificada a cada derramamento. Por fim, o microclima ainda é mais ameno e temperado do que nos demais pontos da ilha. Colocados todos esses pontos, a distância de Chã das Caldeiras das demais áreas urbanas, a presença incerta e temerária do vulcão e de seus ciclos súbitos de lava, a distância dos centros de governança e de disputa política e, por fim, o tipo de terreno — parte dele tomado pelo amontoado de pedras soltas onde mal se pode caminhar — imprimem obstáculos relevantes à permanência no local. Mesmo que a Ilha do Fogo tenha iniciado seu povoamento no século XVI, Chã das Caldeiras foi ocupada apenas a partir do começo do século XX. "A memória coletiva local assinala que o mesmo terá ocorrido no período de azágua (Julho a Agosto) do ano de 1917, já que antes, Chã das Caldeiras era um espaço baldio"[225].

O terreno que leva até à cratera se transforma abruptamente numa íngreme subida entre pedras. O caminho se desenha por uma trilha pouco visível entre as rochas soltas e irregulares. Por entre as fendas, um tipo de areia preta, fina, erodida

225 NUNES, 2015: 75.

pelo tempo, contorna os sulcos desenhados no solo. A subida é lenta e vertiginosa. No horário da manhã, no mês de janeiro, nas primeiras horas do dia, o sol se esconde atrás do vulcão, projetando uma sombra ocre e saturada sobre a paisagem. "Assim se pode subir na sombra, sem ser esturricado pelo sol", disse-me Ezequiel, o guia que me acompanhou até o cume. De cima, a comunidade se reduz a um amontoado minúsculo de casas aglomeradas que são esmagadas pelas proporções colossais do terreno. A sensação era de que, ao menor tropeço, qualquer corpo poderia ser lançado em queda livre. De um lado, um desfiladeiro de 1100 metros, do outro, a cratera do vulcão com profundidade de aproximadamente 300 metros. Dali se pode avistar o mar, e com o tempo limpo, avistam-se as Ilhas da Brava, do Maio e de Santiago.

À medida que permanecia no local e os dias passavam na pequena comunidade, a estranheza foi tomando o lugar da perplexidade. O vulcão tornou-se uma presença muito ostensiva, a sua forma obtusa comprimia o senso de espaço, fazia-se notar em tudo: na fenda da janela, nos reflexos das lâminas d'água, nas caminhadas diárias, oculto por detrás da névoa que o recobre nos dias mais frios, no vulto da noite. Mesmo de costas para ele era possível medi-lo, sentir sua presença.

Ao longo da pesquisa, sempre deduzi que, em certo sentido, o histórico visual das erupções se liga à relação das pessoas que habitam a comunidade. Essas pessoas são os tributários diretos dessa visualidade que se expressa em cada conjunto documental organizado em torno da lava. A despeito de todas as erupções e dos quadros de fome e privação da ilha, um conjunto de pessoas se ligou de tal modo à Chã das Caldeiras que, mesmo diante da escassez e da severidade imposta pelos eventos eruptivos, seus habitantes insistem em retornar e reconstruir suas casas. A pergunta que me faço desde os primeiros momentos é: por que viver no raio de ação de um vulcão em atividade se, nas imediações, existem outras porções de terra disponíveis com características similares? O que poderia explicar uma localidade de tal sorte improvável? Ocorre-me, ao fazer esta reflexão, o que significa para uma pessoa adulta construir seu referencial de espaço íntimo e doméstico que desde sempre esteve atrelado a uma marcador geográfico monumental e incontornável? Alberto Nunes, um historiador da Ilha do Fogo, remonta a um poeta cabo-verdiano nascido na década de 1920, Ovídio Martins, e seu poema *Somos os Flagelados do Vento-Leste*, como uma espécie de resposta a essa questão.

> (…)
> Nós somos os flagelados do Vento-Leste!
> A nosso favor
> não houve campanha de solidariedade,
> não se abriram os lares para nos abrigar
> e não houve braços estendidos fraternalmente
> para nós!

Somos os flagelados do Vento-Leste!
O mar transmitiu-nos a sua perseverança,
aprendemos com o vento a bailar na desgraça,
As cabras ensinaram-nos a comer pedra
para não perecermos.

Somos os flagelados do Vento-Leste!
Morremos e ressuscitamos todos os anos
para desespero dos que nos impedem
a caminhada
Teimosamente continuamos de pé,
num desafio aos deuses e aos homens,
E as estiagens já não nos metem medo,
porque descobrimos a origem das coisas
(quando pudermos! …)

Somos os flagelados do Vento-Leste!
Os homens esqueceram-se de nos chamar irmãos
E as vozes solidárias que temos sempre
escutado
são apenas
as vozes do mar
que nos salgou o sangue,
as vozes do vento
que nos entranhou o ritmo do equilíbrio
e as vozes das nossas montanhas
estranhas e silenciosamente musicais
Somos os flagelados do Vento-Leste![226]

Ao recorrer a este poema, recordo-me de uma das casas que tive a oportunidade de visitar no meu regresso à comunidade, no ano de 2014. Dispostas na parede ao modo de um mosaico familiar, uma sequência de fotografias impressas formava um diagrama afetivo da relação com a lava. Nesses registros familiares, têm-se uma dimensão inversa das imagens da paisagem esvaziada: o indivíduo, ao invés de estar escanteado pelas forças naturais e pelas formas de relevo, reafirma, a cada fotogrfia, os espaços de sociabilidade, muitos deles associados ao vulcão, evocando momentos de descontração, tranquilidade, partilha e afeição.

Um texto crítico da pesquisadora Maria Angélica Melendi publicado no livro *Arquivo Universal e Outros Arquivos*, de Rosângela Rennó (2003), reflete justamente uma das faces dos arquivos de família. A exemplo dos álbuns, ela retoma a ideia de Bourdieu (*apud* RENNÓ, 2003) de que esses objetos traduzem "o essencial da memória social"[227]. Mesmo sem saber a origem precisa do material que acessamos, existe, no espaço formal da imagem, um código tácito que faz evocar nossa própria ideia de sociabilidade. Ao comentar algumas das peças coletadas por Rosângela Ren-

226 MARTINS *apud* NUNES, 2015.

227 BOURDIEU *apud* MELENDI, 2003: 23.

nó, Melendi sustenta que o retorno a essa forma de memória essencialmente visual guarda vínculo com o tributo cerimonioso prestado à lembrança dos nossos mortos.

> Não há nada mais parecido com a introspectiva busca do tempo perdido do que esses arquivos de fotos familiares com seus comentários, a peça principal no ritual de integração a qual a família submete seus novos membros. As imagens do passado, postas em ordem cronológica — a ordem lógica da memória social —, evocam e comunicam memórias de eventos que devem ser preservados por que o grupo os vê como fator de unificação. O álbum de família tem toda a claridade de uma tumba fielmente visitada.[228]

Não raro, dentro das casas das pessoas, fotografias do vulcão emolduradas são utilizadas como reforço de sua presença. Mosaicos de fotografias vernaculares descrevem expedições até o cume. Funcionando como uma espécie de marco, a imagem fotográfica ratifica a chegada ao ponto mais alto da ilha e corresponde a um mastro cravado na memória do local. Chega-se, no limite da visualidade, a uma situação onde o vulcão está pintado em um dos muros de uma quadra poliesportiva voltada na direção dele próprio. Em um só enquadramento, é praticamente possível sobrepor a pintura ao elemento geográfico. Como numa sala de espelhos, a imagem do Fogo se repete e se replica.

Após todo um esforço de contenção dos danos eruptivos, existe — para além de um desfecho voltado à ruína e aos escombros — uma vontade de deixar expresso o movimento intermitente de reconstrução coletiva desse espaço soterrado. O arquivo familiar, aquele guardado de maneira módica em cada uma das residências vizinhas do Fogo, sobrepõe a oficialidade dos relatos formais e se afirma, no fim da linha, como uma das manifestações mais polêmicas do vulcão. Em um movimento reverso, somos levados a compreender que aquilo que mantêm as pessoas ligadas à Chã das Caldeiras é uma formulação cara a nossa condição existencial que passa justamente pela ideia de casa. E as fotografias emolduradas de modo elementar sobre as paredes dão indícios relevantes que nenhuma paisagem soterrada pode dar.

/ O livro

A partir de todo o contexto apresentado até então, julgo coerente demonstrar porque o livro, enquanto tecnologia foi escolhido, dentre outras possibilidades de suportes, como principal repositório para essas imagens. Por que recorrer a um suporte analógico para organizar uma massa tão diversa e volumosa de informação em meio à capilaridade do paradigma binário?

Para responder a essa questão faço uso de algumas passagens do texto do filósofo italiano Giorgio Agamben (2018) intitulado “O Livro e a Tela: antes e

228 MELENDI, 2003: 28.

depois do livro". O trecho no qual o autor faz uma reflexão sobre o formato da página, um tanto naturalizado entre nós, leitores, remete à transição do pergaminho para o *códex*.

> O livro, como o conhecemos, aparece na Europa entre o século IV e V da era cristã. É esse o momento em que o *codex* – termo técnico para livro em latim – substitui o *volumen* e o rolo, que eram a forma normal do livro na Antiguidade Clássica. Basta refletir um momento para compreender que se tratou de uma verdadeira revolução. O volumen era um rolo de papiro (mais tarde de pergamivnho) que o leitor desenrolava com a mão direita, segurando na esquerda a parte que continha o umbilicus, isto é, o cilindro de madeira ou de marfim em torno do qual se enrolava o volume. (...) "O que acontece na passagem do *volumen* ao *codex*, cujo arquétipo estava nas tábulas recobertas de cera, que os antigos utilizavam para anotar pensamentos, para fazer cálculos e para outros usos pessoais? Com o códice, passa a existir algo absolutamente novo, ao qual estamos tão habituados que esquecemos a importância decisiva que teve na cultura material e espiritual e, até mesmo, no imaginário do Ocidente: a página. O desenrolamento do volume deixava à mostra um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escrita justapostas. Esse espaço contínuo, no códice – ou aquilo que nós hoje chamamos de livro –, é substituído por uma série descontínua de unidades claramente delimitadas – as páginas –, nas quais a coluna preta ou púrpura da escrita é emoldurada de todos os lados por uma margem branca. O *volumen*, perfeitamente contínuo, abarcava todo o texto como o céu abarca as constelações nele inscritas; a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte"[229]

Nesse sentido, o livro foi uma tecnologia que possibilitou uma distribuição da informação pelo espaço das páginas de modo fragmentário e sequencial. Respondeu, naquele momento, às demandas de portabilidade, de acesso episódico a diferentes trechos da obra e a um formato mais confortável para manuseio e transporte. Ao mesmo tempo, como descreve Agamben (2018), serviu à consolidação de uma construção linear do tempo na própria perspectiva do cristianismo[230]. Nesse sistema de apreensão, fomos educados a depreender das páginas um nexo de sucessões onde os pressupostos de sequencialidade naturalizam a dimensão constitutiva do objeto. Mallarmé, que provavelmente foi um dos mais assíduos e radicais pensadores da página, costumava dizer — como recobra Agamben (2018) —, que "o mundo existe somente para redundar em livro"[231]. Seu último projeto editorial, *Livre* (IMAGEM 16), que restou inacabado, foi feito de uma mistura de exercícios cifrados de escrita e instruções "meticulosas e inexequíveis"[232]. O volume foi melhor compreendido

229 AGAMBEN, 2018: 100.

230 *Idem*, p. .

231 MALLARMÉ *apud* AGAMBEN, 2018.

232 AGAMBEN, 2018: .

apenas no ano de 1957, quando Jacques Scherer editou pela Gallimard uma versão dos manuscritos que trazia o conteúdo das 202 páginas.

> Parece que Mallarmé estava pensando numa espécie de performance ou balé, em que 24 leitores-espectadores leriam 24 folhas dispostas a cada vez numa ordem diferente. A julgar pelo livro publicado por Scherer, o resultado é que o livro-mundo explode nesse ponto numa série de pequenas folhas ilegíveis, repletas de sinais, palavras, algarismos, cálculos, pontos, grafemas.[233]

Em uma análise de Ronaldo Entler (2002) publicada em sua página pessoal, ele retoma um texto de Arlindo Machado (1993) presente no livro *Máquina e Imaginário*. Mallarmé teria prenunciado alguns anos antes expedientes de descontinuidade e fragmentação que só seriam levados à cabo com os sistemas binários de informação:

> Como sugere Arlindo Machado, ela antecipava, de alguma forma, um potencial de não-linearidade que apenas as tecnologias eletrônicas poderiam trazer. Em todo o caso, Machado aponta todo um percurso da literatura contemporânea onde o sonho de Mallarmé se atualiza: o poema combinatório de Raymond Queneau, os poemas-imagens dos concretistas, os poemas holográficos de Julio Plaza e, por fim, o hipertexto, a informação interativa do computador que pode ser acessada em ordens diversas, em páginas, em camadas, em sobreposições sintetizadoras de significados. Na indeterminação que Mallarmé esperava para seu livro, ele antecipava a flexibilidade que hoje está contida na ideia de programa, de *software*.[234]

Recorro a todas essas reflexões com o intuito de demonstrar que o livro constituiu-se, e constitui até hoje, como forma material incontornável tributária de um histórico de experimentações que diz respeito à própria forma de circulação das ideias. A todo momento, mesmo diante das telas, somos interpelados pelo formato do livro digital. O próprio computador já simula a passagem da página numa clara alusão a um local comum de identificação. Sua prevalência sobre a força dos novos meios de trânsito informacional abre-se cada vez mais a exercícios de concatenação polifônicos e hibridizados. Além disso, todo seu histórico de experimentações e rupturas serve como referencial aos exercícios contemporâneos de edição.

Interessa-me, portanto, pensar na tradução daquilo que pretendo organizar pela soma de fragmentos dispostos sobre o meio editorial. O debate sobre livros de artista e livros fotográficos — mesmo que essa designação venha sendo utilizado de forma mais corrente a partir do século XX, como indica a estudiosa Johanna Drucker (2007) no livro *The Century of Artist's book*[235] — ganhou relevo pronunciado frente à expansão tecnológica dos parques gráficos. É nítido que a indústria editorial utiliza

233 *Idem.*

234 Ver: ENTLER, 2002. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>.

235 DRUCKER, 2007.

de certos conceitos para catapultar o consumo de padrões preestabelecidos[236]. Essa designação vem atendendo a um segmento de consumo crescente e encontra ecos em simplificações e formas rasteiras de manuseio da imagem sob o formato editorial. Ao mesmo tempo, a utilização do livro como suporte de transgressão assistiu uma expansão considerável por meio dos livros de artista e dos livros objeto. O próprio aparecimento de bibliotecas e coleções públicas e particulares voltadas exclusivamente para a tutela e a catalogação desse segmento demonstra um interesse crítico crescente por esse segmento no campo das artes visuais[237]. Ao me aproximar do livro com o interesse de discutir os temas do arquivo, da fotografia, das artes visuais e da memória, busquei colocar em suporte suficientemente sedimentado o conjunto de imagens que se separam no tempo e no espaço por condicionantes estranhas àquilo que as assemelham. O livro, nesses termos, parece-me um espaço de concretização desse ajuntamento de semelhanças.

/ O livro, a fotografia e o arquivo

Abordados os aspectos mais constitutivos do projeto de publicação, detenho-me, a seguir, sobre a descrição de um título editorial que serviu de influência e objeto de pesquisa para a execução deste trabalho. A obra *Kriegsfibel* (IMAGEM 17CANA), de Bertolt Brecht (2017), serve como instrumento de crítica à guerra a partir da colisão semântica entre textos poéticos e imagens midiáticas.

A primeira edição da obra foi impressa em 1955 na revista satírica alemã *Ulenspiegel*. Mesmo que a obra já tivesse sido finalizada por volta de 1944-1945, quando Brecht ainda residia nos Estados Unidos, reiteradas tentativas de publicação foram fracassadas pelo modo com que os editores enxergavam o trabalho[238]. Somente após a morte de Stalin, em 1953, Brecht encontrou contexto possível à publicação de suas imagens e textos, dessa vez menos marcados pela temperatura do desfecho da guerra.

Bernadette Buckley (2018), autora do cuidadoso artigo sobre a obra, afirma que, ao longo de mais de três décadas após o lançamento inicial do título, houve um histórico considerável de "inserções, substituições, censuras e revi-

236 Sobre essa discussão, o texto *A Faceta Travestida do Fotolivro,* do pesquisador Paulo Silveira (2015), aborda aspectos críticos deste segmento de mercado ventilados pela indústria editorial .

237 Em diálogo com a instituição a qual me filiei, a cadeira de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais possui, atualmente, uma coleção de mais de 1500 títulos de livros de artista organizados em um departamento da Biblioteca Central. Neste momento é coordenada pelo professor e pesquisador Amir Brito Cadôr. Detalhes disponiveis no link: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>.

238 SCRANTON, 2017. disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/the-shipwreck-of-history-bertolt-brechts-war-primer/>.

sões”[239] de conteúdo. “Existem versões não publicadas, versões publicadas em alemão, francês e eventualmente em inglês que diferem substancialmente umas das outras”[240]. Fica difícil, como aponta a estudiosa, delimitar questões ligadas a quem incluiu certas páginas no livro, em qual momento, e, acima de tudo, quanto desse trabalho foi efetivamente feito por Brecht. Como o autor faleceu de um ataque cardíaco poucos meses depois da primeira edição, em 1955, paira sobre o histórico dessas publicações um espesso grau de imprecisão e incerteza.

De acordo com um texto crítico da reedição de 2017, feita pela editora inglesa Verso, John Willet — um dos grandes difusores da obra de Brecht para a língua inglesa — associa os entraves recebidos pela publicação a um tipo de trajeto maltrapilho e indigno (ele utiliza o termo *shabby history* quando remonta ao histórico da publicação)[241]. Além do mais, o modo com que o trabalho foi diagramado e disposto foi se alterando sem muito critério, o que produziu um cenário de reutilização das imagens e dos textos heterogêneos e disformes sem muito controle sobre o aspecto original das montagens.

Tomando por base a tradução do título, *fibel*, em alemão, diz respeito a um tipo de cartilha educativa para iniciantes em um dado assunto. Nesses termos, dada a junção da palavra *Kriegs*, que significa guerra, com *fibel*, chegamos ao entendimento de uma obra que se destina a uma suposta iniciação sobre os conhecimentos da guerra. Olhando de modo distanciado, o recurso de colocar as imagens em choque com os textos, distendendo significados ocultos, serviu para conclamar, ao modo irônico e ácido de Brecht, a uma leitura crítica das supostas verdades vendidas sobre a guerra nas fotografias do noticiário da grande imprensa. Nas palavras de Bernadette Buckley (2018), embora *Kriegsfibel* não seja propriamente um livro em sua acepção mais corrente, dada a imprecisão de sua forma e de suas múltiplas versões — como indicam os seguidos esforços de publicar o trabalho em reedições muito distintas — a obra é continuamente tomada como tal. Debates recentes, inclusive, costumam alçar o título de Brecht ao patamar editorial de fotolivro, o que, na visão da autora, desfigura totalmente o contexto e o mecanismo da obra. Em linhas gerais, o trabalho é composto de fotografias extraídas de contextos noticiosos posicionados em uma folha. Enquanto uma parte, aplicada sobre um fundo cinza ou preto, contém a imagem, um recorte textual em quadra poética ressignifica a fotografia. Enquanto todas as fotografias foram capturadas da grande imprensa da época, os blocos textuais encontram-se justapostos na base das imagens, sobrepondo-a, por vezes, ligeiramente.

239 BUCKELY, 2018.

240 *Idem*.

241

> Começando com uma imagem de Hitler diante de um parlatório, o trabalho segue decupando visualmente plantas indústria armamentícia; alusões a guerra civil espanhola; o avanço das tropas alemãs sobre a França; a destruição das cidades europeias em vários ataques; a propaganda dos políticos em todos os lados do conflito; imagens dos mortos e dos feridos em guerras (ambos, militares e civis) na Europa, no Japão, na África e na Rússia; a derrota da contraofensiva alemã; o retorna as casas ao fim do conflito (…).[242]

Em linhas gerais, a face mais aguda do trabalho não se liga à sua capacidade de criar documentos da guerra — esses, produzidos à exaustão pelos aparatos administrativos dos países envolvidos e pela própria imprensa da época —, mas justamente no gesto de manusear a imagem midiática lançando mão de uma crítica sobre o próprio suporte fotográfico capturado reiteradamente pelos discursos nacionalistas. Aquilo que Buckley (2018) designa como foto epigramas consiste no ajuntamento de fotografias e palavras que solicitam um novo tipo de entendimento sobre a visualidade e a fabricação de pretensos consensos sociais. Seria preciso, por meio de um dos seus epigramas mais notórios, o último de todos, "aprender a aprender"[243]. Logo, em termos visuais, era preciso aprender de uma vez por todas a olhar para as fotografias e interpretá-las para além de sua pretensa capacidade de retratar a verdade. Nesta linha, no último foto epigrama do livro, uma imagem de uma classe de alunos dispostos em carteiras de madeiras estampa a seguinte quadras poéticas:

> Nunca se esqueça que os homens como você
> se feriram
> Então você deve sentar-se aqui, não naquele
> outro grupo.
> E agora, não esconda sua cabeça,
> E não deserte
> Mas aprenda a aprender, e tente aprender
> porque.[244]

Utilizar-se da imagem como utilizou o poeta alemão seria proporcional ao gesto de *hackear* o sistema visual sob uma roupagem contraofensiva, utilizando-se desse mesmo expediente como ferramenta discursiva[245]. Ao menos é isso que tenta demonstrar Buckley (2018) ao comparar *Kriegsfibel* a um outro trabalho produzido por uma dupla de pesquisadores ingleses que se propõe a atualizar o trabalho de Brecht sob um referencial contemporâneo da guerra. O livro *War Prime 2* (IMAGEM 18), da dupla Broomberg & Chanarin (2018) — em franca alusão ao título traduzido para o inglês — utiliza-se de exemplares impressos *Kriegsfibel* para sobrepor par-

242 BUCKLEY, 2018: 5.

243 BRECHT, 2017.

244 BRECHT, 2017. Tradução nossa.

245 No seu artigo *The Politics of Photobooks*, a pesquisadora Bernadete Buckley (2018) insiste no argumento de que o gesto brechtiano de manusear as imagens adianta, em certo sentido, a própria ideia de *hackeamento* da cultura digital.

cialmente as imagens escolhidas por outras que, a seu modo, buscam atualizar cada um dos os epigramas da guerra em face da iconografia das guerras contemporâneas. Para tanto, os artistas rompem as lombadas dos livros e imprimem sobre as páginas originais de cada uma das edições novas fotografias da imprensa. Adam Broomberg, nas palavras de Buckley da autora, faz alusão ao gesto literal de quebrar a espinha dorsal da publicação[246]. Desta vez, são utilizadas fotografias como a imagem de tortura na prisão de Abu-Ghraib, o notório vídeo vazado pelo *wikileaks* que mostra a filmagem de dentro de um helicóptero que dispara com uma metralhadora, ao modo dos jogos de guerra em primeira pessoa, ou mesmo do uso interno do exército norte-americano das tecnologias de mapeamento das digitais e da íris dos seus soldados. Para intervir sobre os exemplares existentes, Buckley (2018) faz uso de uma analogia com o gesto de *hackeamento* da informação. Segundo sua visão, o próprio Brecht, ao propor uma obra que se debruçava sobre a reconfiguração das imagens dos meios de comunicação de massa em um suporte de questionamento do seu valor de face, já antecipava certo comprometimento subversivo com as tecnologias de informação. Nesses termos, *hackear* a obra de Brecht sob o mesmo sistema de enunciação significa atualizá-la preservando sua forma insurgente. Neste termos, *Kriegsfibel* se coloca mais como um procedimento frente ao mundo das imagens.

246 BUCKLEY, 2018: 21.

Referências

Agamben, G. O Fogo e o Relato, São Paulo: Boitempo, 2018.

Alencastro. L.F. O Trato dos Viventes, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Anderson, B. Comunidades Imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Anderson, T. Volcanic studies in many lands : being reproductions of photographs by the author of above one hundred actual objects, with explanatory notices. London: J. Murray, 1903. Disponível em: <http://archive.org/details/volcanicstudiesi00ande>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Anderson, T.; Bonney, T.G. Volcanic studies in many lands : being reproductions of photographs by the author. London: J. Murray, 1917. Disponível em: <http://archive.org/details/volcanicstudiesi1917ande>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Art UK. Discover Artworks. [s. d.]. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:fabris-pietro-active-c-17401804/page/3#>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Associação Tchiweka de Documentação. Aristides Pereira nos Trilhos da História. 2 nov. 2011. Buala. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/aristides-pereira-nos-trilhos-da-historia>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Azoulay, A. Potential history: unlearning imperialism. London ; Brooklyn, NY: Verso, 2019.

Benjamin, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Belting, H. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012

Boxer, C.R. O Império Colonial Português (1415-1825). São Paulo: Martim Fontes, 1969.

Broomberg, A.; Chanarin, O. War Primer 2. [S. l.]: Mack, 2018. E-book. Disponível em: <https://mackbooks.co.uk/products/war-primer-2-paperback-br-adam-broomberg-oliver-chanarin>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Buckley, B. The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011). Humanities, v. 7, n. 2, p. 34, 2 abr. 2018. DOI 10.3390/h7020034. Disponível em: <http://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Brecht, B. War Primer. New York: Verso, 2017.

Castelo. C. O Modo Português de Estar no Mundo. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

_____. Investigação Científica e Política Colonial Portuguesa: Evolução e Articulações, 1936-1974. Rio de Janeiro: História, Ciência e Saúde — Manguinhos, 2012.

Campany, D. Photography and Cinema. London: Reaktions Books, 2008.

Cabo, R.M. Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orféu Negro, 2009.

Cabral, I.; Santos, M.E.M. Um Laboratório Expedito para uma Sociedade Crioula. 24 mar. 2012. Portal do Conhecimento. Disponível em: <http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/344>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Cabral, I.; Santos, M.E.M.; Soares, M.J.; Torrão, M.M.F. Cabo Verde, Uma Experiência Colonial Acelerada (Sec – XVI-XVII). PDF. Escravidão. África. Scribd, [s. d.]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/239042292/Cabo-Verde-Uma-Experiencia-Colonial-Acelerada-Sec-XVI-XVII-pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Cadôr, A.B. O livro de artista e a enciclopédia visual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

Carrión, U. A nova arte de fazer livros. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

Chimicatti, F.; Carvalho, P. Santiago — Fogo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

Coleção Livro de Artista. [s. d.]. Coleção Livro de Artista. Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Collier, K.B. Cosmogonies of our Fathers: Some Theories of the Seventeenth and the Eighteenth centuries. New York: Columbia University Press, 1934.

Columba, J.; Crato, J.; Gomes, F.; Na N'hada, S. Transladação Amilcar Cabral. Canal do YouTube, "Cinema Carneiro - whole year -". [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jFpgeInRyN4>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Costa, P. Casa de Lava. [S. l.]: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Filmproduktion, 10 fev. 1994.

_____. Casa de Lava — Caderno. Lisboa: Pierre von Kleist editions, 2013. Disponível em: <https://www.pierrevonkleist.com/products/casa-de-lava-caderno>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Crary, J. Técnicas do Observador. São Paulo: Contraponto, 2012.

_____. Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Daveau, S. Apresentação. In: RIBEIRO, Orlando. A Ilha do Fogo e as suas erupções. [S. l.]: Lisbon, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. Disponível em: <https://www.biblio.com/book/ilha-do-fogo-e-suas-erupcoes/d/1038480918>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Dubois, P. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Drucker, J. The Century of Artistis Books. New York: Granary Book, 2007.

Entler, R. O livro infinito de Mallarmé. 2002. Ronaldo Entler Portfólio. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Epstein, J. Le Cinématographe vu de l'Etna. [S. l.]: Les Ecrivains Réunis, 1926. Disponível em: <https://www.livres-cinema.info/livre/5636/cinematographe-vu-de-l-etna>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Ersnt, W. Digital Memory and The Archive. London: University of Minessota Press, 2013.

Fanon. F. Os Condenados da Terra. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

_____. Pele Negra, Máscaras Brancas. São Paulo, UBU, 2021.

Foster, H. An Archival Impulse. October, vol. 110. MIT Press, 2004.

_____. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu, 2017.

Franco, P.F.C. Amílcar Cabral, a Palavra Falada e a Palavra Vivida. São Paulo: Dissertação apresentada à Universidade de Sâo Paulo (USP), 2009.

Fernandez, H.; Brodsky, M. Fotolivros latino-americanos. São Paulo: CosacNaify, 2011.

Freyre, G. Integração Portuguesa nos Trópicos. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1958.

_____. Memórias de África e do Oriente. Revista da Junta de Investigações do Ultramar. 000-06 [CAPA]. 1958. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/JIU/JIU-N000-06&p=1>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Findlen, P. Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything. New York: Routledge. 2004.

Foucault, M. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2008.

_____. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Fujiwara, C. et al., Cem mil cigarros – Os Filmes De Pedro Costa, Lisboa, ed. Orfeu Negro, 2009

Garcia, J.C. O Mundo a Sua Procura. Porto: Revista da Faculdade de Letras e Geografia, 1998, p-107-116.

Glasie, J. A Man of Misconceptions. London: Penguin books, 2012.

Global Volcanism Program. Fogo. [s. d.]. Smithsonian Institution | Global Volcanism Program. Disponível em: <https://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=384010>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Godwin, J. Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. London: Thames & Hudson, 1979.

Gomes, M.; Saraiva, A. Orlando Ribeiro, Itinerâncias de um Geógrafo. Documentários — RTP. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p27212>. Acesso em: 19 mar. 2021.

Hadley, P.; King, S.; Ogilvy, S. Tempest Anderson: Pioneer of Volcano Photography. 6 ago. 2015. The Public Domain Review. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/essay/tempest-anderson-pioneer-of-volcano-photography/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Hamilton, Sir W. Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the two Sicilies as They have been communicated to the Royal Society of London. Naples: sold by Pietro Fabris, 1776-1779. 2012. Christhie's: 2012 | Live Auction 2607 Fine Printed Books and Manuscripts Including Americana. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5636354>. Acesso em: 19 fev. 2022.

_____. Campi Phlegraei. out. 2007. Glasgow University Library Special Collections Department. [Book of the Month]. Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/oct2007.html>. Acesso em: 19 fev. 2022.

_____. Campi Phlegraei: observations on the volcanos of the two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London. Naples . 1776. Disponível em: <http://archive.org/details/gri_33125009359809>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Hansen, J.A. Máquina do Mundo. São Paulo: Teresa, Revista de Literatura Brasileira. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/149115>.

Heymann, L.Q; Nedel, L. Pensar os Arquivos: Uma Antologia. São Paulo: FGV Editora, 2018.

Hollanda, S.B. Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Huyssen, A. Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Kilomba, G. Prefácio. In: FANON, F. Pele Negra, Máscaras Brancas. São Paulo, UBU, 2021.

Kircher, A. Biography, Facts, & Contributions. Britannica. [s. d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Athanasius-Kircher>. Acesso em: 18 fev. 2022.

_____. Mundus Subterraneus. Amsterdam: Joannes Jansson And Elizeus Weyerstraet, 1665. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-kircher-athanasius-1602-80-mundus-subterraneus-amsterdam-joannes-6011069/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Lacroix, A. Le Mount Pelée et Ses Eruption. Paris: Masson et Cie Editons, 1904.

Lanchester, J. Você é o produto: Mark Zuckerberg e a colonização das redes pelo Facebook. set. 2017. Revista Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/voce-e-o-produto/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Lazer, E. Resurrecting Pompeii. New York: Routledge, 2009.

Le Goff, J. História e Memória. Campinas, Editora Unicamp. 2013.

Lopes, J.V. Aristides Pereira: minha vida, nossa história. [S. l.]: Spleen, 2012.

Machado, A. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas Uspiana-Brasil 500 anos. São Paulo: EdUSP, 1993.

Magruder, K. Theories of the Earth from Descartes to Cuvier: Natural Order and Historical Contingency in a Contested Textual Tradition. Oklahoma: University of Oklahoma. 2000.

Marker, C. Commentaires. Vol 1 et Vol 2. Paris: Edition de Seuil, 1961.

_____. Sans soleil. [S. l.]: Argos Films, 2 mar. 1983.

Mata, I. Prefácio. In: FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Lisboa: Letra Livre, 2021. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-pertinencia-de-se-ler-fanon-hoje-parte-1>. Acesso em 19 fev. 2022.

Mcafee, A.; Brynjolfsson, E. Big Data: The Management Revolution. Harvard Business Review, 1 out. 2012. Disponível em: <https://hbr.org/2012/10/big-data-the-management-revolution>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Memórias de África e do Oriente. Revista Junta de Investigações do Ultramar. 1954 1972. Biblioteca Digital. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/JIU.aspx>. Acesso em: 22 fev. 2022.

_____. O Portal das Memórias de África e do Oriente. [s. d.]. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Meneses, F.R. Salazar: Biografia Definitiva. São Paulo: Leya. 2009.

Miller, G. The Pioneering Maps of Alexander von Humboldt. 15 out. 2019. Smithsonian Magazine. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/pioneering-maps-alexander-von-humboldt-180973342/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Mourão, M.D.; Labaki, A. O cinema do real. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Naggar, C.; Ritchin, F. Magnum Photobooks: The Catalogue Raisonée, Phaidon Press, 2016.

Nichols. Introdução ao Documentário. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

Nunes, A. Chã das Caldeiras: História e Potencialidade, São Filipe, 2015.

Parcell, W.C. Signs and symbols in Kircher's Mundus Subterraneus. In: ROSENBERG, Gary D. The Revolution in Geology from the Renaissance to the Enlightenment. [S. l.]: Geological Society of America, 2009. E-book. Disponível em: <https://pubs.geoscienceworld.org/books/book/204/chapter/3793919>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Parr, M.; Gu, Z.; Wassinklundgren (Photography Partnership) (Orgs.). The Chinese photobook: from the 1900s to the present. Zhongguo she ying shu ji. First edition. New York: Aperture, 2015.

Parikka, J. What is Media Archeology? Cambridge: Polity Press, 2012.

Poynor, The Filmic Page. Chris Marker's Commentaire. 2014. Disponível em: <https://designobserver.com/feature/the-filmic-page-chris-markers-commentaires/38371>.

Pyle, D.M. Volcanoes: Encounters Through Ages. Oxford: Bodleian Library, 2017a.

Pyle, D.M. Visions of Volcanoes, 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century. 2017b. doi: <https://doi.org/10.16995/ntn.790>.

Ramos, A.D. Angola 1961, o horror das imagens. In: Vicente, F.L. (ed.). O Império da Visão — Fotografia no contexto colonial português. Lisboa: Edições 70, 1 jan. 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/9843762/Angola_1961_o_horror_das_imagens>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Rancière, J. A Política de Pedro Costa. Scribd, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/38218932/Politica-de-Pedro-Costa-Jacques-Ranciere>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Rennó, R. O Arquivo Universal e Outros Arquivos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Ribeiro, D. Comunidade Estética e Política no Cinema de Pedro Costa, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2018.

Ribeiro, O. A Ilha do Fogo e as Suas Erupções. Lisboa: Comissão Nacional Para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

_____. Camões e a Geografia. Finisterra, p. v. 15 n.º 30 (1980), 13 dez. 2012. DOI 10.18055/FINIS2201. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/2201>. Acesso em: 22 fev. 2022.

_____. Orlando Ribeiro, 1911-1997. [s. d.]. Disponível em: <http://orlandoribeiro.igot.ulisboa.pt/home.htm>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Riis, J.A. How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York. [S. l.]: KD Weeks, David Edwards and the Online Distributed Proofreading Team, 2014 (a Project Gutenberg eBook). Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Ritchin, F. Bending The Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen. New York: Aperture, 2013.

Rocha, M. O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário. Belo Horizonte: Dissertação apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

Rodrigues, F.M. O Povo não Esquece os seus Mártires — Tarrafal: Fascismo Nunca Mais! Bandeira Vermelha, ed. n. 110, 22 fev. 1978. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/rodrigues/1978/02/22.htm>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Scranton, R. The Shipwreck of History: Bertolt Brecht's "War Primer". Los Angeles Review of Books, v. Reviews, 4 jun. 2017. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/the-shipwreck-of-history-bertolt-brechts-war-primer/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Sekula, A. The Body and The Archive. October, vol. 39. MIT Press, 1986.

Sigurdsson, H.; Houghton, B.; Hazel, R.; Stix, J.; McNutt, S. Encyclopedia of Volcanoes. Elsevier, 1999.

Silva, A.C; Santos, M.E.M. História geral de Cabo Verde. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1991.

Silva, J.C.; Faria, P.L. Salazar nunca pôs um pé em África e isso foi de uma grande cobardia. Diário de Notícias, v. Cultura, 16 dez. 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/salazar-nunca-pos-um-pe-em-africa-e-isso-foi-de-uma-grande-cobardia-11606815.html>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Silveira, P. A Faceta Travestida do Fotolivro. Rio Grande do Sul: 24 Encontro da ANPAP, 2015. Disponível no link: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/paulo_silveira.pdf>.

Sontag, S. O Amante do Vulcão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Souza, L.M. O Diabo e a Terra de Santa Cruz. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Steedman, C. Dust: The Archive and Cultural History. Rutgers University Press. 2002.

Tavares, G. Viagem à India. São Paulo: Leya, 2010.

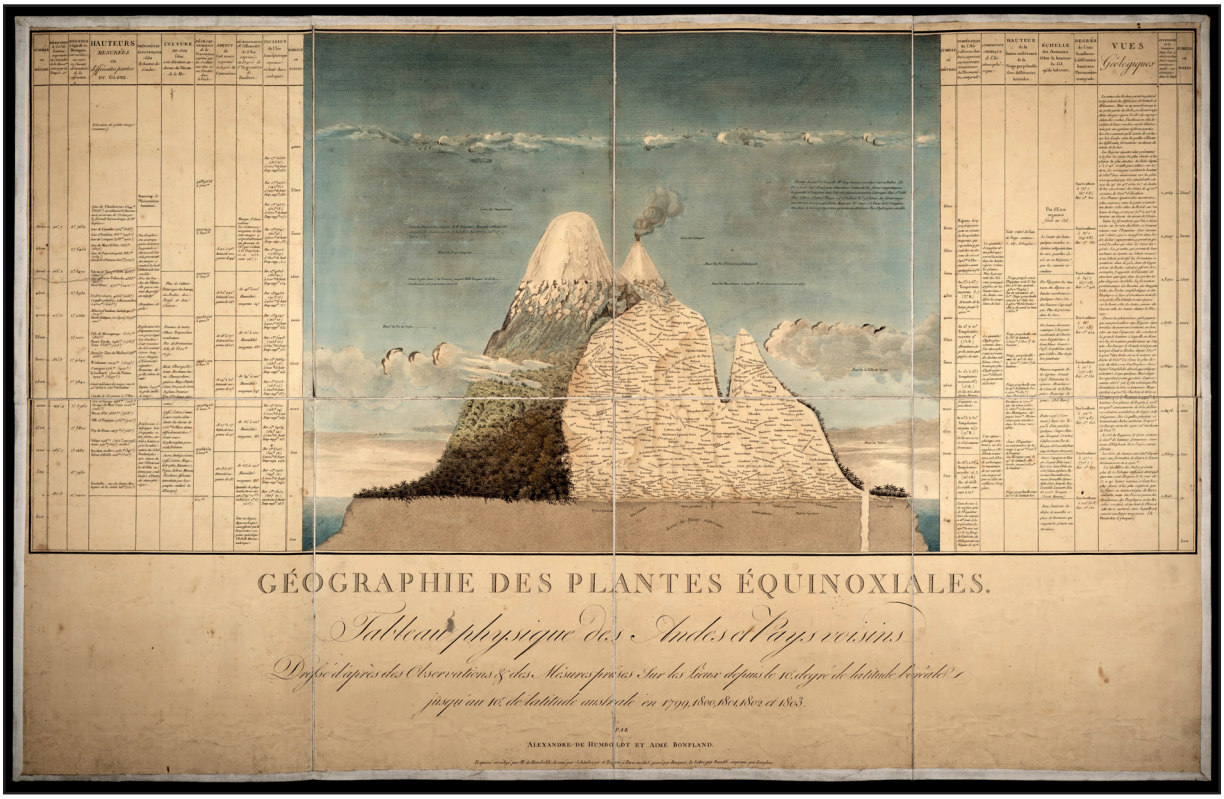
Tomás, A. O Fazedor de Utopias: Uma biografia de Amilcar Cabral. Cidade da Praia, Spleen Edições, 2007.

Todorov, T. A Conquista da América. São Paulo: Martins Fontes. 1983.

Vicente, F.L. O Império da Visão: a fotografia no contexto colonial português. Lisboa: Editora 70. 2014.

Yorkshire Museum. Tempest Anderson – Explorer and Surgeon. Yorkshire Museum. [s. d.]. Disponível em: <https://www.yorkshiremuseum.org.uk/collections/collections-highlights/temptest-anderson-explorer-and-surgeon/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Lista de Imagens



[IMAGEM 1]

Tableau Physique da Cordilheira dos Andes e Países Vizinhos. Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden (CC BY-NC-SA 4.0), Biodiversity Heritage Library

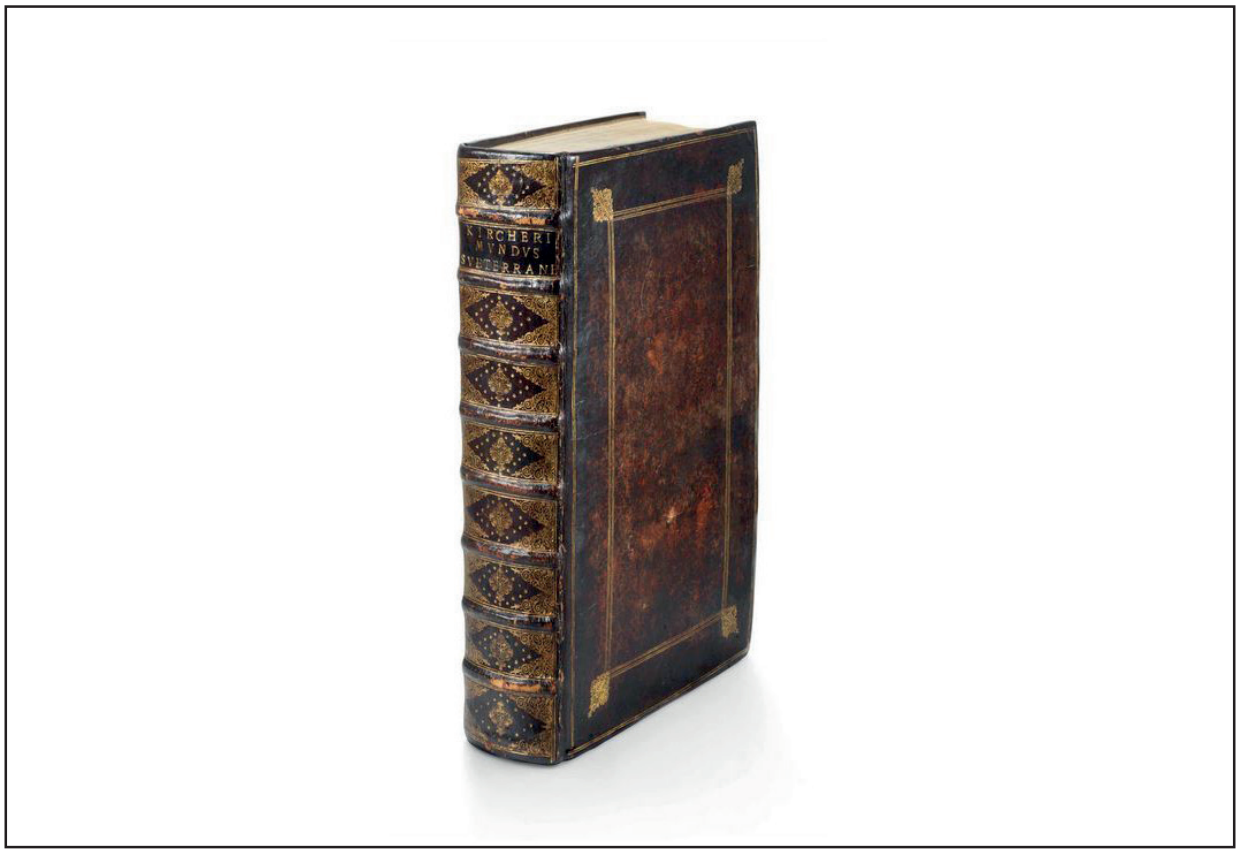
Disponível no link: https://www.avhumboldt.de/?p=11781



[IMAGEM 2]

Página dupla do livro Mundus Subterraneus, de Athanasius Kircher, disponível no acervo da Brown University. Nesta gravura, o Vesúvio é representado com um corte transversal indicando o funcionamento interior do vulcão. Neste exemplar específico, a gravura foi colorida a mão. A íntegra do livro encontra-se disponível no seguinte link:

https://archive.org/details/athanasiikircher00kirc_4/page/n21/mode/2up



[IMAGEM 3]

Brochura de uma das edições de *Mundus Subterraneus*, de Athanasius Kircher. Imagem coletada no site da empresa de leilões Christie's. Detalhes disponíveis no seguinte link:

https://www.christies.com/en/lot/lot-6011069



[IMAGEM 4]

Emma Hamilton pintada pelo retratista inglês George Romney, 1782. A obra encontra-se na Frick Collection, em Nova Iorque. Disponível para consulta no seguinte link: https://artsandculture.google.com/asset/iwETCUEfvWiwEg?childAssetId=pAHzElUXHZICMA



[IMAGEM 5]

Página do volume 2 do livro *Campi Philgrae: Observations on The Volcanos of The Two Sicilies, as They Have been Communicated to The Royal Society of London*, de William Hamilton, publicado em 1776. A íntegra do livro está disponível no seguinte link:

https://archive.org/details/gri_33125009359809/page/n11/mode/2up



[IMAGEM 6]

Pintura do volume 2 do livro *Campi Philgrae: Observations on The Volcanos of The Two Sicilies, as They Have been Communicated to The Royal Society of London*, de William Hamilton, publicado em 1776. A íntegra do livro está disponível no seguinte link:

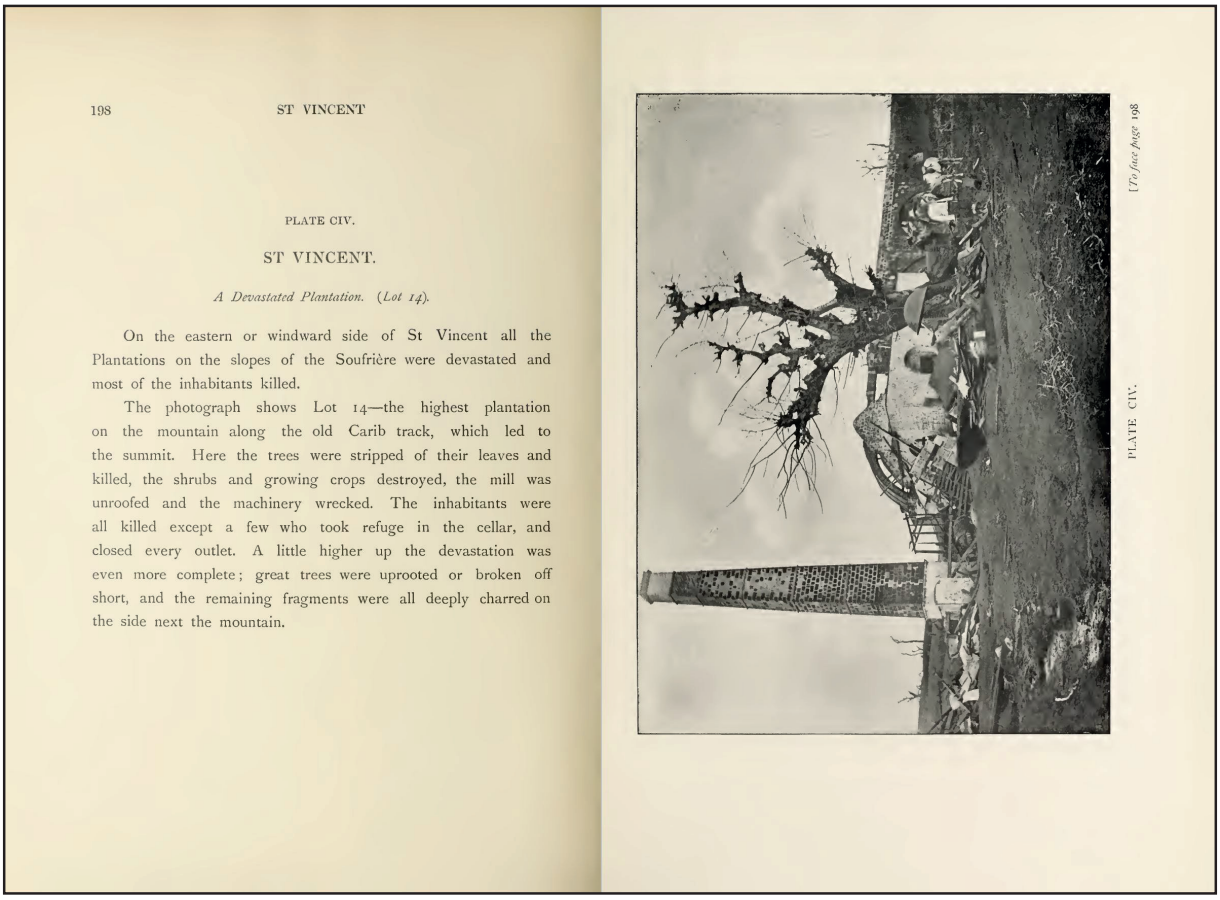
https://archive.org/details/gri_33125009359809/page/n11/mode/2up



[IMAGEM 7]

Tempest Anderson, o segundo da esquerda para a direita, junto a um grupo de companheiros no caminho de volta de uma escalada ao cume do Vesúvio, 1906. Detalhes sobre sua biografia disponível no link:

https://publicdomainreview.org/essay/tempest-anderson-pioneer-of-volcano-photography



198 ST VINCENT

PLATE CIV.

ST VINCENT.

A Devastated Plantation. (*Lot 14*).

On the eastern or windward side of St Vincent all the Plantations on the slopes of the Soufrière were devastated and most of the inhabitants killed.

The photograph shows Lot 14—the highest plantation on the mountain along the old Carib track, which led to the summit. Here the trees were stripped of their leaves and killed, the shrubs and growing crops destroyed, the mill was unroofed and the machinery wrecked. The inhabitants were all killed except a few who took refuge in the cellar, and closed every outlet. A little higher up the devastation was even more complete; great trees were uprooted or broken off short, and the remaining fragments were all deeply charred on the side next the mountain.

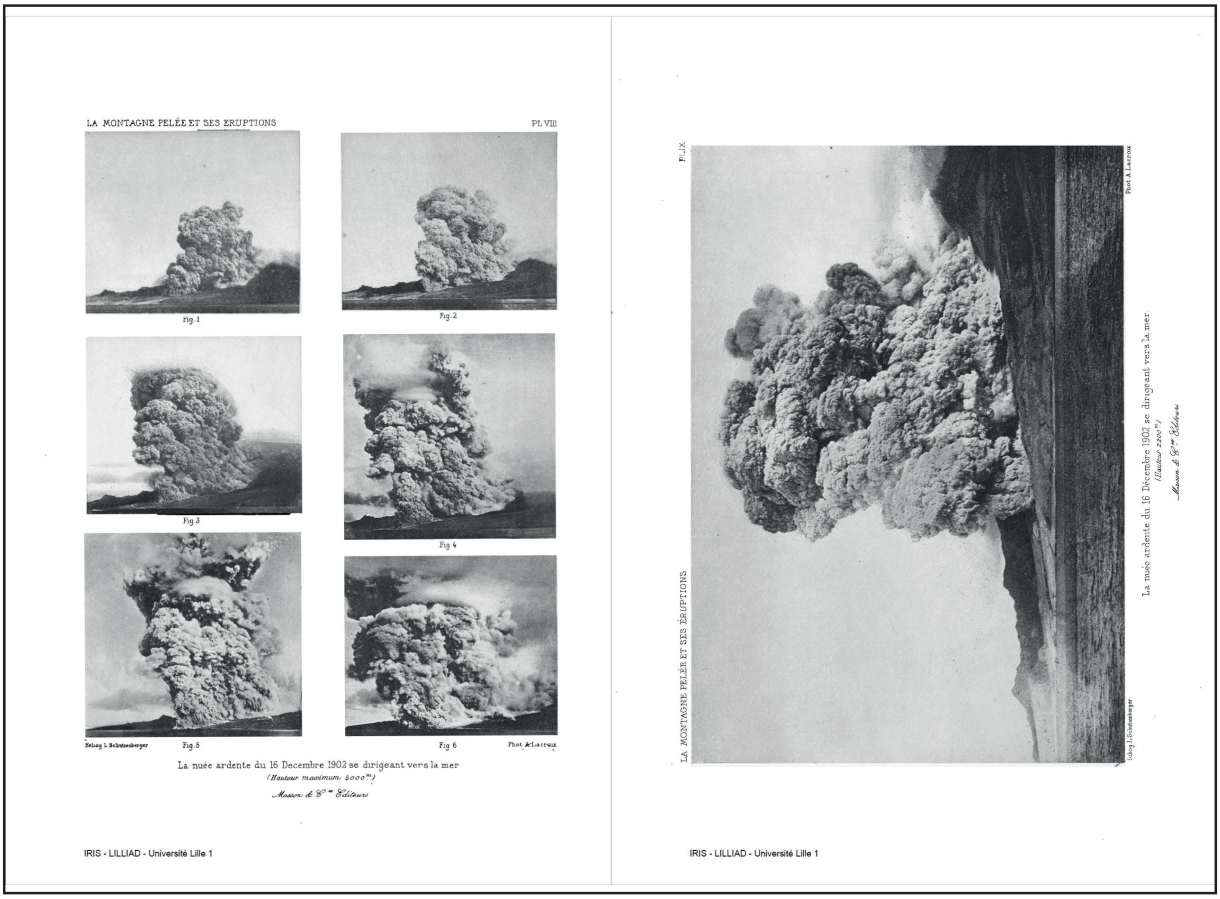
[*To face page* 198

PLATE CIV.

[IMAGEM 8]

Página dupla do livro Volcanic Studies in Many Lands, edição de 1903. A imagem acima representa os estragos produzidos pela violenta erupção em São Vicente, na Martinica, pelo vulcão La Soufriére. A título de curiosidade, o cineasta Werner Herzog possui um filme realizado em 1977 sobre uma das erupções do mesmo vulcão. O livro de T. Anderson encontra-se disponível no link a seguir:

https://drive.google.com/file/d/163sSoCXbCPpG3Zqg3NP7dfG9jHvQI9Ma/view?usp=sharing



[IMAGEM 9]

Página dupla do livro *La Montgne Pelée et Ses Eruptions*, de Alfred Lacroix, publicado em 1904. A obra é o primeiro trabalho fotográfico a descrever o fenômeno *Nuée Ardent*, fenômeno responsável por erupções nas quais uma nuvem de fuligem em alta temperatura varre tudo o que toca.



[IMAGEM 10]

Orlando Ribeiro em campo acompanhado do técnico cinegrafista Salvador Fernandes. É possível ver o geógrafo com a mão repousada sobre o tripé de uma câmera de filmagem em película. Ao fundo, nuvem de fumo da erupção do ano 1951.



[IMAGEM 11]

Repositório virtual do site Memórias D'África e do Oriente que disponibiliza para consulta a íntegra de uma série de títulos editados pela Junta de Investigação do Ultramar. Disponível no seguinte link: http://memoria-africa.ua.pt/Library/JIU.aspx



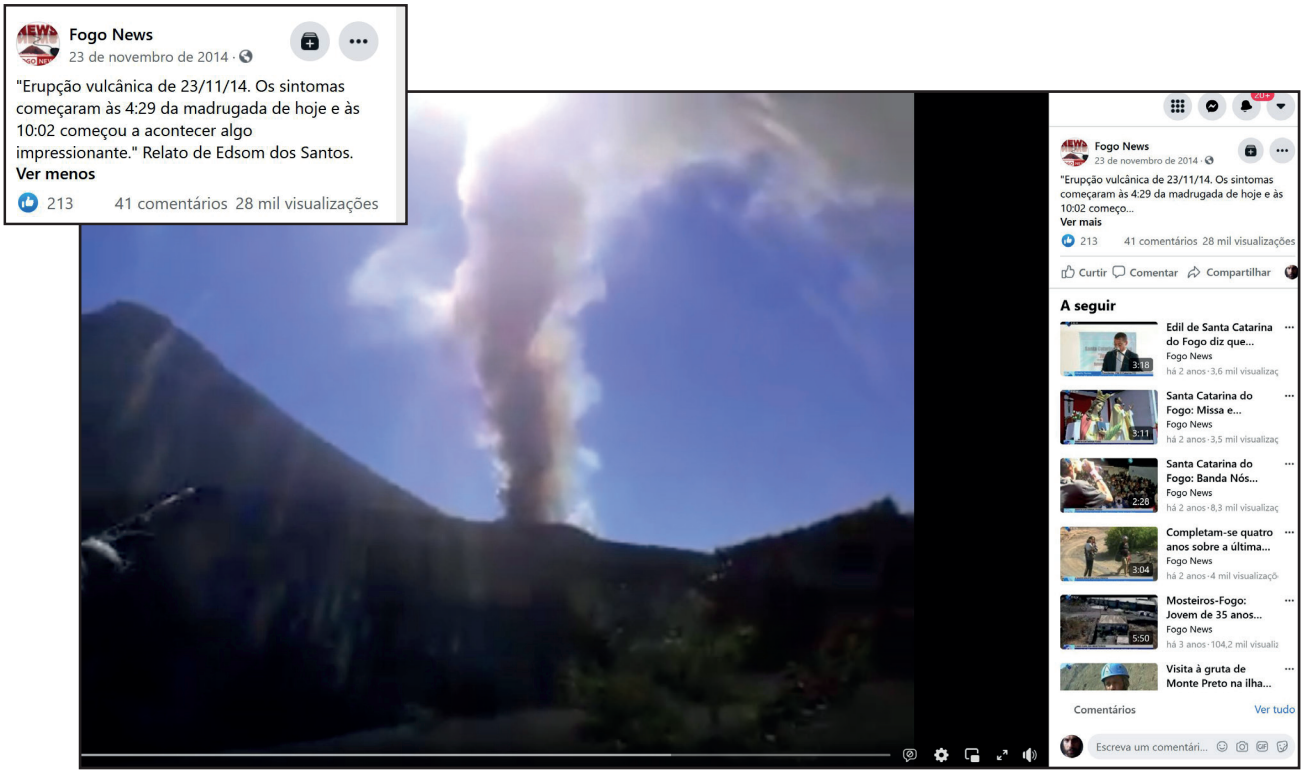
[IMAGEM 12]

Sequência inicial do filme Casa de Lava. As imagens desta erupção utilizadas no filme foram produzidas por Orlando Ribeiro na ocasião da documentação do evento no ano de 1951.



[IMAGEM 13]

Retrato do guerrilheiro Amílcar Cabral feito em 1971, dois anos antes do seu assassinato, feita por Bruna Polimeni. A imagem integra o espólio Fundação Mário Soares.



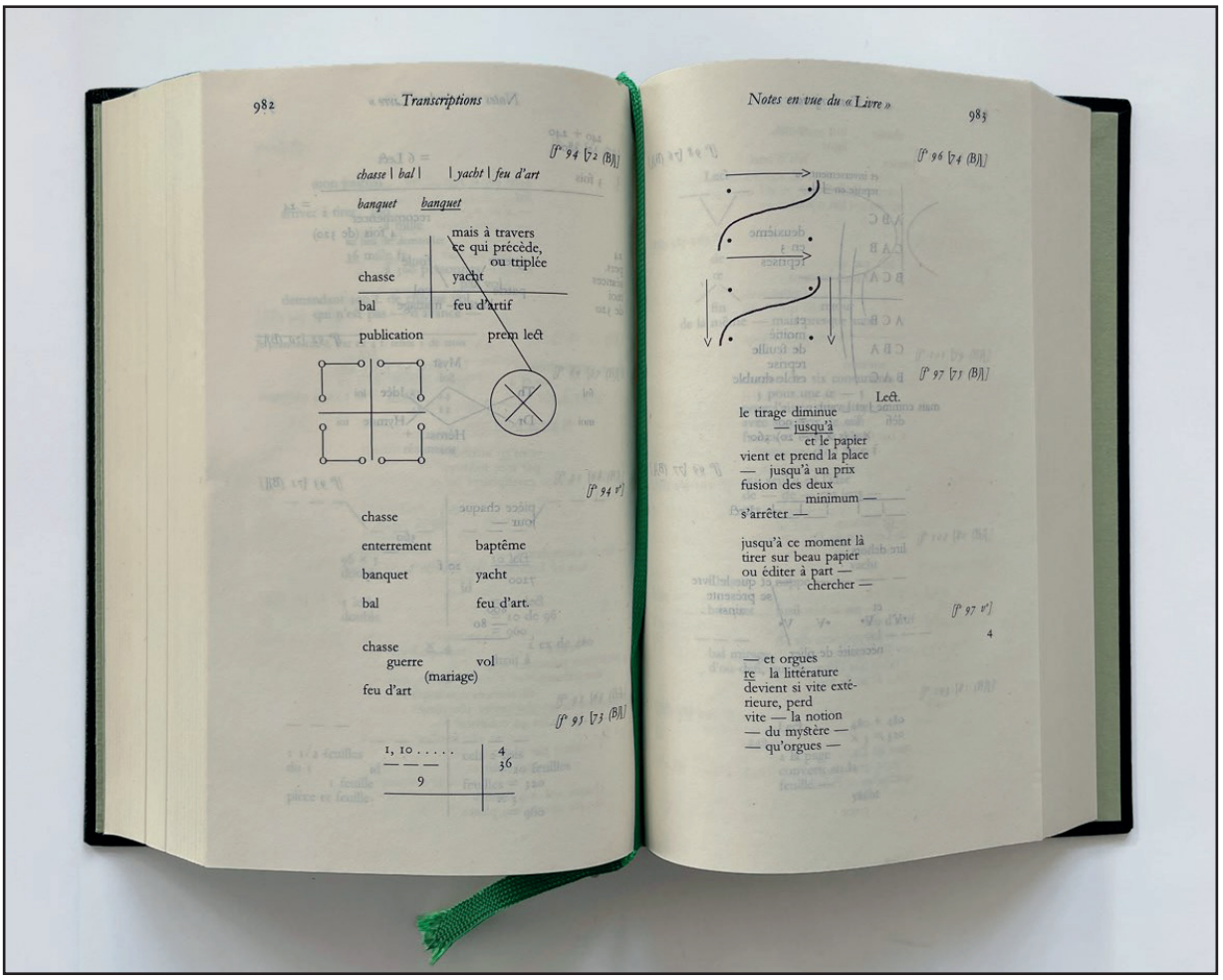
[IMAGEM 14]

primeira postagem de um vídeo amador postado na rede social facebook no dia 23/11/2014 relatando o início do evento eruptivo daquele mesmo ano.



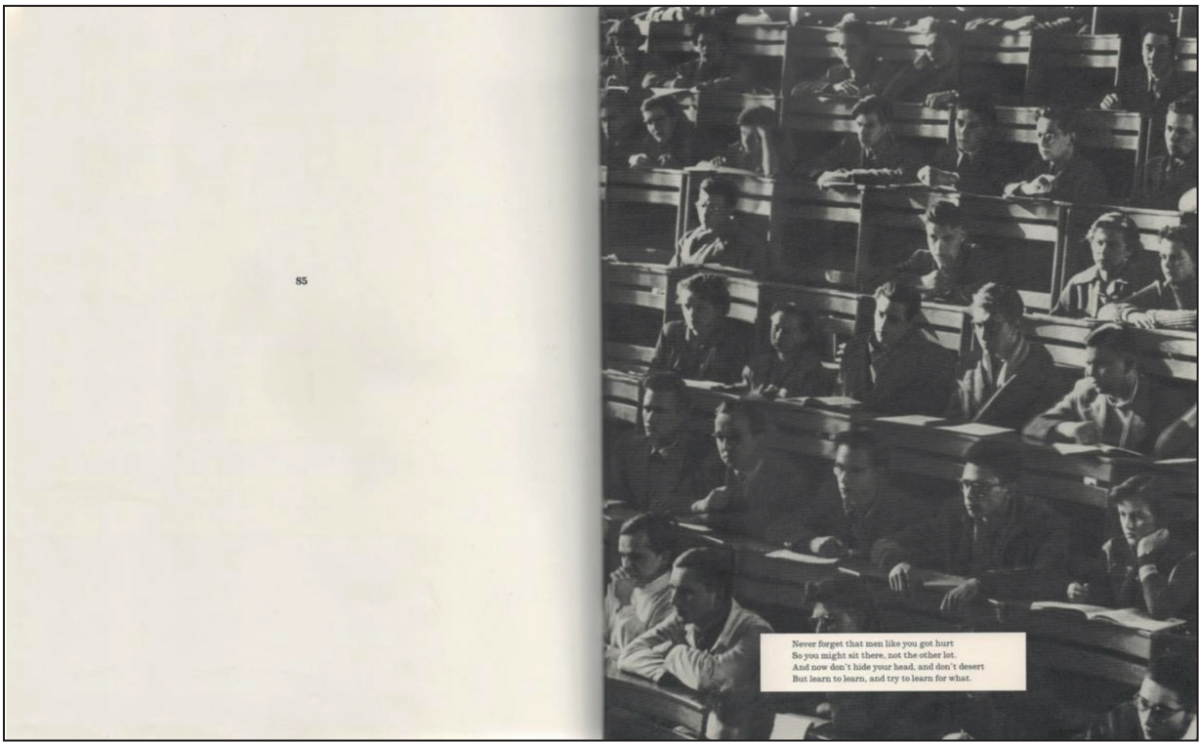
[IMAGEM 15]

A câmera operada pelos celulares produziu um registro intenso onde a operação do dispositivo de captura distendia o perigo inerente a documentação. A própria mão do operador, na imagem acima, chega a invadir a área de formação da imagem.



[IMAGEM 16]

Projeto Livre, obra inacabado do poeta Stephane Mallarmé.



[IMAGEM 17]

Foto-epigrama de *Kriegsfibel*, de Bertold Brecht.

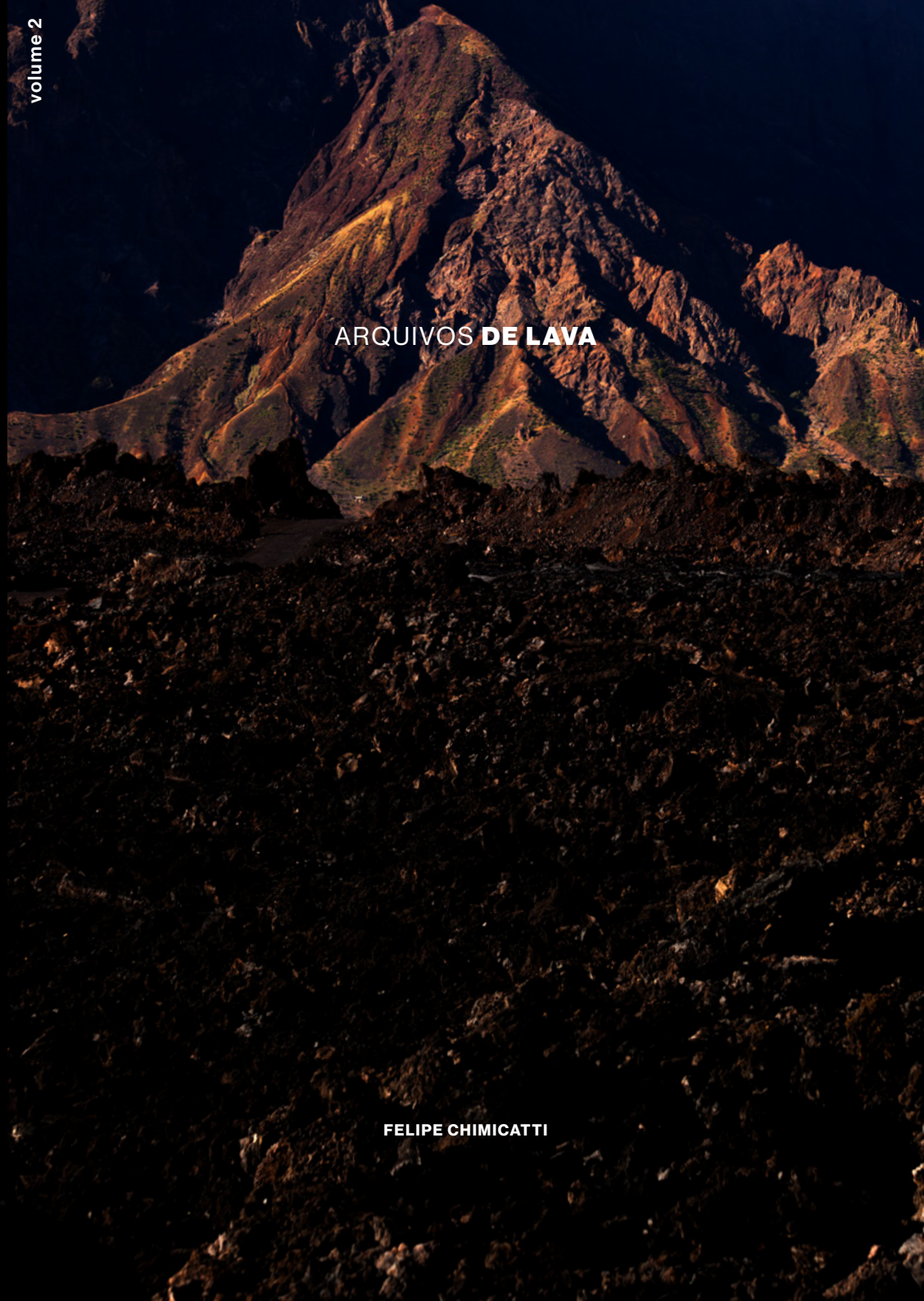


[IMAGEM 18]

Foto-epigrama atualizado pela dupla de artistas Broomberg & Chanarin intitulado War Primer 2.

volume 2

ARQUIVOS **DE LAVA**



FELIPE CHIMICATTI



Apanhamos durante uma noite uma chuva de cinzas tão espessa proveniente dessa montanha ardente de Fogo que se podia escrever o nome no convés (...)

ANTHONY SHIRLEY, 1596

(...) é um espetáculo terrível, particularmente de noite, a prodigiosa quantidade de chama e as imensas nuvens de fumo que lança continuamente (...)

DANIEL BACKMAN, 1713

O VULCÃO DO FOGO ENCONTRA-SE EM ATIVIDADE SÍSMICA desde os primeiros movimentos de ocupação do arquipélago de Cabo Verde, no século XVI. Desde então, navegantes dão conta de *"uma montanha maravilhosamente alta que arde continuamente"*.



AS ERUPÇOES FORAM REPRESENTADAS POR MAPAS E GRAVURAS, em especial por comitivas compostas por pesquisadores e naturalistas interessados na descrição da geografia física da ilha



EM 1951, o geógrafo português Orlando Ribeiro produziu o primeiro relato fotográfico de uma das erupções do vulcão

DESDE ENTÃO, O VULCÃO ENTROU EM ERUPÇÃO EM DUAS OCASIÕES DISTITNAS, EM 1995 E 2014. Os arquivos visuais obedeceram os formatos tecnológicos de captura correntes nos respectivos momentos de documentação.

arquivos de lava

felipe chimicatti

EM 13 DE JUNHO DE 1951, OS JORNAIS DE LISBOA DAVAM NOTÍCIAS DA ERUPÇÃO DA ILHA DO FOGO, QUE COMEÇARA NO DIA ANTERIOR. O geógrafo português Orlando Ribeiro viajou até o local e produziu um extenso relato fotográfico de uma das erupções deste vulcão. Poucos anos depois, em 1954, publicou o título **A ILHA DO FOGO E SUAS ERUPÇÕES** que obteve reedições nos anos 1960 e 1997. Na publicação de seu livro, uma seção exclusiva dedicadas às estampas apresentou aproximadamente uma centena de fotografias inéditas sobre evento. Na altura, Cabo Verde ainda era colônia portuguesa e só assistiria seu processo de independência conjunta com Guiné-Bissau em 1975, mais de uma década depois dos confrontos abertos nas matas alagadiças da Guiné-Bissau.

JUNTA DE INVESTIGAÇÕES
DO ULTRAMAR
RUA DA JUNQUEIRA, 86
LISBOA-3

PREÇO: 40$00

55
91

JUNTA DE INVESTIGAÇÕES DO ULTRAMAR

MEMÓRIAS

SÉRIE GEOGRÁFICA

1

A ILHA DO FOGO
E AS SUAS ERUPÇÕES

(2.ª EDIÇÃO)

ORLANDO RIBEIRO

1960



A recordação de erupções anteriores não se apagara entre os habitantes da ilha. A gente culta sabia que o Fogo possuía um «vulcão»: embora inerte desde 1857, podia, de um momento para o outro, manifestar um renovo da sua actividade. Pouco antes da erupção de 1951, numa revista local muito lida em todo o arquipélago, o administrador Luís Rendall, coligindo notícias acerca da actividade eruptiva nesta ilha, mostrava que nada autorizava a supô-la extinta[1]. A tradição oral guardava ainda o eco da última erupção. Um exemplo apenas:

Um homem de meia-idade deu-nos notícias dela, que colhera da mãe, ao tempo com 11 anos, na Relva, onde morava. De noite, estavam em casa, sentiram um tremor de terra, seguido de grande estrondo; saíram para a rua, gritando que rebentara o vulcão. Então o pai e os filhos mais velhos começaram a pôr cruzes de pau à roda da casa, para que a lava se desviasse, segundo era tradição. Correu lava durante uma semana, só no segundo dia chegou ao pé da casa; a corrente chamada «Queimada Nova» é desta época. Sempre devagar, dava tempo a que todos fugissem e assim não houve vítimas.



A — Os barrancos do exterior da Bordeira constituem um denso e fino cinzelado (fot. aérea).

No dia 13 de Junho de 1951, os jornais de Lisboa davam notícia da erupção da ilha do Fogo, que começara no dia anterior. Pelas 10 horas da manhã, logo que dela tive conhecimento, telefonei ao director do Serviço Meteorológico Nacional e ao secretário da Junta de Investigações do Ultramar propondo-lhes estudar o fenómeno. [redacted] mais competentes do que um geógrafo que nunca se havia ocupado de coisas vulcânicas; duvidei que as houvesse mais decididas e, de facto, até à data da nossa partida, não consta que ninguém se oferecesse para este estudo. O secretário comunicou-me, alguns minutos depois, o assentimento do Ministro do Ultramar à minha proposta, indicando, a meu pedido, o operador de cinema Salvador Fernandes para me acompanhar. Tratava-se de um técnico que servia com entusiasmo a sua profissão. não nos conhecíamos mas entendemo-nos desde o primeiro momento. Cerca do meio-dia, no Gabinete do Ministro, podia declarar que estávamos prontos a partir dentro de duas horas, caso fosse possível obter um avião militar especial que nos transportasse, pois parecia-me conveniente acompanhar a erupção desde os seus primeiros dias. Na impossibilidade de utilizarmos este transporte, tivemos de esperar pelo primeiro avião da carreira, partindo sòmente a 16 para a ilha do Sal, onde chegámos pelas 2 da tarde, hora local. Aí se agregou à Missão o Dr. Humberto Fonseca, designado pelo director do Serviço Meteorológico Nacional para acompanhar os trabalhos, encargo que aceitou com entusiasmo.

O Ministro, de acordo com a minha sugestão, pediu que ficasse à disposição da Missão um avião da Marinha, de uma esquadrilha que por acaso se dirigira à ilha do Sal para efectuar os voos necessários, e requisitou transporte por mar para a ilha do Fogo.

Gabinete do Ultramar tirava-me as últimas ilusões, esclarecendo que o avião não se encontrava em condições de continuar a voar (salvo para o regresso à base). Por outro lado, o transporte para a ilha do Fogo só seria assegurado pelo navio patrulha «Santa Maria», perdendo-se assim pelo menos oito dias, que aproveitei para estudar a geografia física e humana da ilha do Sal, infelizmente uma das menos interessantes e variadas do arquipélago. Telegrafei ao director do Serviço Meteorológico Nacional e ao secretário da Junta de Investigações do Ultramar, insistindo na conveniência de nos ser enviado outro avião para que pudéssemos realizar os voos necessários e completar, em melhores condições de luz, fotografia e filmagem. Novo telegrama do Gabinete do Ultramar anunciava a vinda de outro avião, que chegou cerca das 3 da tarde do dia 23. O comandante tinha também instruções para reduzir ao mínimo os voos e acabámos por fazer apenas um. Infelizmente uma avaria nas baterias retardou a nossa partida de dois dias, e as condições de vento desfavoráveis à descolagem não permitiram que se efectuasse o voo nocturno que tínhamos previsto. Em excelentes condições de luz, passámos duas vezes, demoradamente, em frente do campo eruptivo. Aterrámos no Sal às 10 horas do dia 26 e embarcámos pouco depois no «Santa Maria» para o Fogo, escalando a Praia, onde procurámos obter alguns instrumentos científicos e material de acampamento, que a precipitação da viagem e o transporte por avião não nos permitiram trazer de Lisboa.

Desembarcámos em São Filipe na noite de 27. Na manhã seguinte, completámos o nosso equipamento e à 1 hora da tarde partimos para o local onde corriam as lavas, que por sorte ainda puderam ser filmadas, imobilizando-se nessa noite. No fim da tarde seguinte, observámos a cratera do vulcão, assistindo ao maravilhoso espectáculo de uma erupção violenta, com projecções incandescentes, durante a noite. Permanecemos cerca de cinco horas a um quilómetro e meio do centro eruptivo (de que nos separava o campo de lavas fumegantes) e viemos dormir a uma casa onde se guardava rícino, a qual havia de ser, durante oito dias, o nosso desconfortável abrigo, a 1700 metros de altitude.

Fizemos um circuito completo da ilha, o que me permitiu reconhecer os seus principais aspectos geográficos: carácter vulcânico de todas as paisagens, condições climáticas locais, andares de vegetação e culturas, formas de povoamento e utilização do solo, economia agrária e piscatória.

A erupção continuava: haveria o maior interesse em a seguir, permanecendo mais tempo na ilha. A data da partida foi-nos imposta pela duração da Missão, computada em cerca de trinta dias (dez passados no Sal à espera de transporte), pelas minhas obrigações docentes (tinha de vir fazer exames), e fixada (15 de Julho) pelo governador, que carecia de utilizar o navio «Santa Maria» para serviço da província. Estivemos portanto, na ilha



Este conjunto de formas, muito semelhante ao Vesúvio mas de escala mais grandiosa, merecia ser tomado como paradigma dos aparelhos eruptivos desse tipo. Vários naturalistas têm manifestado a admiração que lhes causa tanto a conformação como as dimensões da ilha do Fogo. De facto, a paisagem da Chã, vista de qualquer ponto alto, do flanco do «Vulcão» ou da estreita crista da Bordeira, ou mesmo do fundo da depressão que separa estes dois elementos, é por certo das mais impressionantes no seu género: de um lado a grande muralha que se ergue de um jacto na aspereza das suas paredes acastanhadas, quase rosadas pela luz do entardecer; do outro a massa acinzentada do «Vulcão», recortada no perfil agudo do grande cone; entre ambas e como que ameaçado por elas, o negrume da Chã, onde lavas, escórias e cinzas de sucessivas erupções representam um como retoque, cada vez mais forte, desta nota de desolação. Apenas, à sombra da Bordeira, alguma pincelada de verdura sem brilho, do mato de losna, que não quebra a austeridade essencial desta paisagem. Quem cavalga ao longo da Chã, ouvindo apenas o monótono crepitar dos cascos das mulas sobre a escória grosseira, oprimido entre as massas de relevo que o encerram num horizonte de tristeza, pensa que um caminho assim era digno de conduzir ao reino de Plutão, onde se entra sem esperança de voltar...

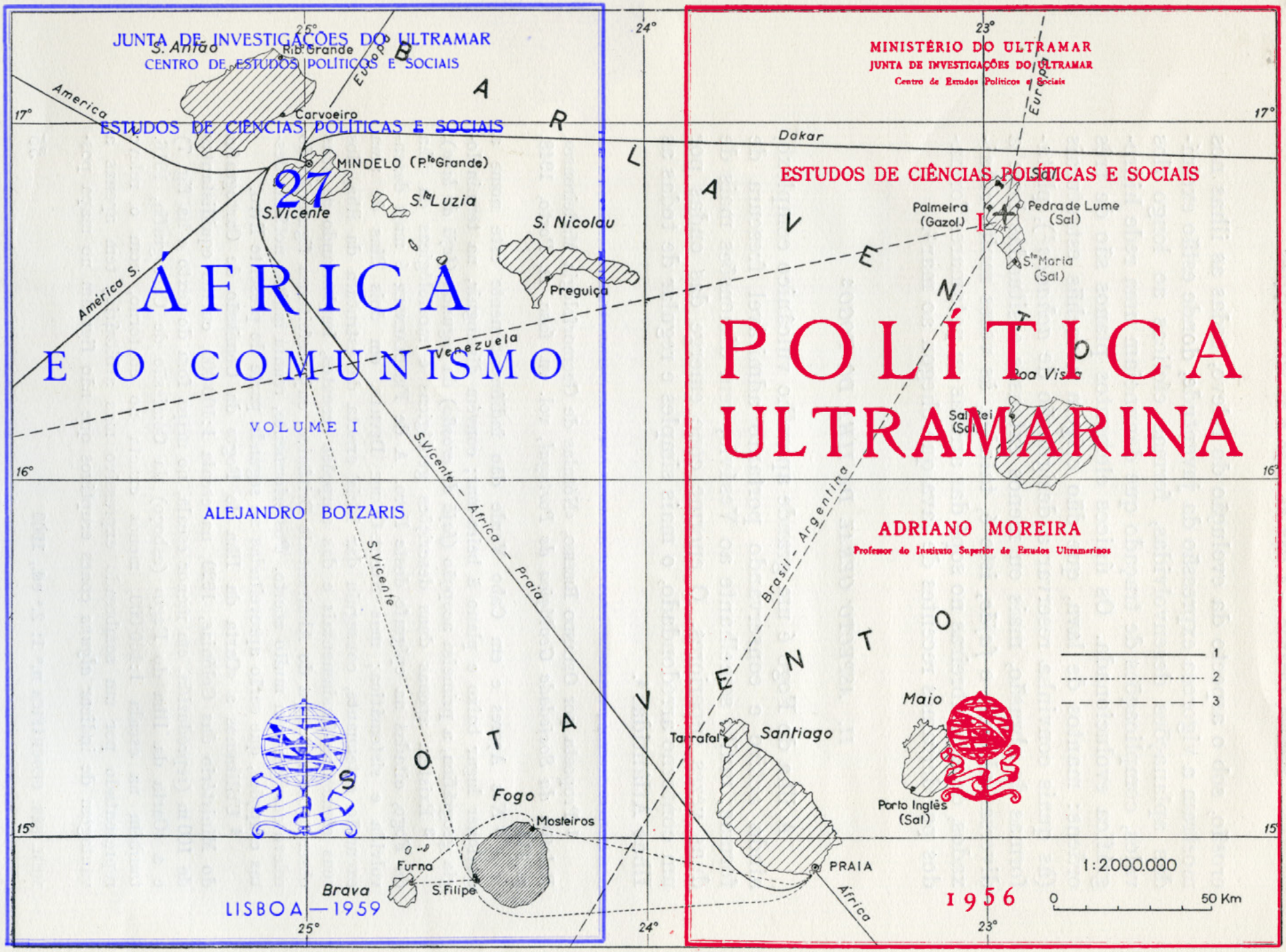
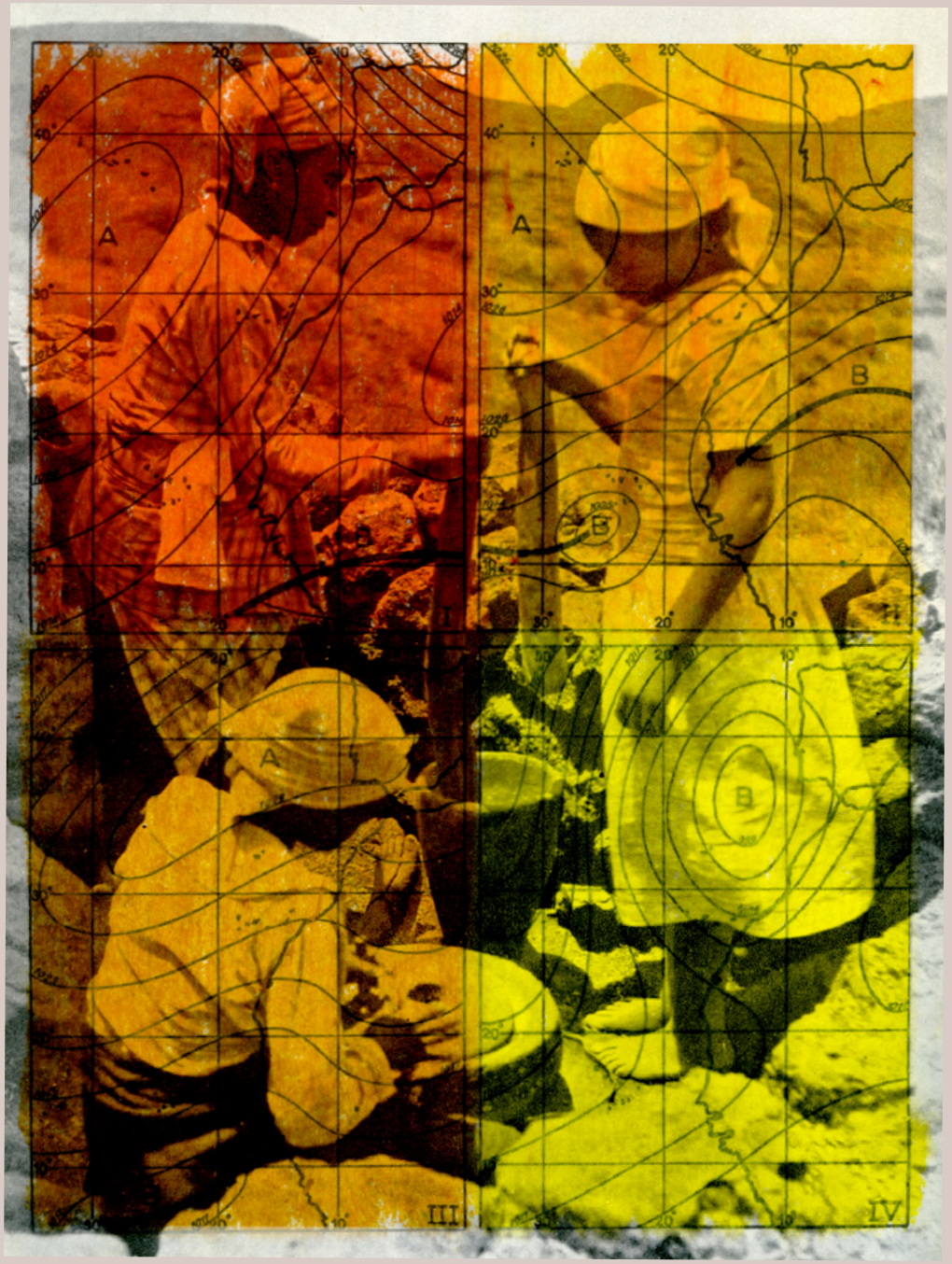


Fig. 6 — Posição da ilha do Fogo no arquipélago de Cabo Verde.

Legenda: 1 — navegação de longo curso; 2 — relações de cabotagem entre o Fogo e outras ilhas; 3 — linhas aéreas.





CAPÍTULO VII

AS CRISES: MISÉRIA E REDENÇÃO[1]

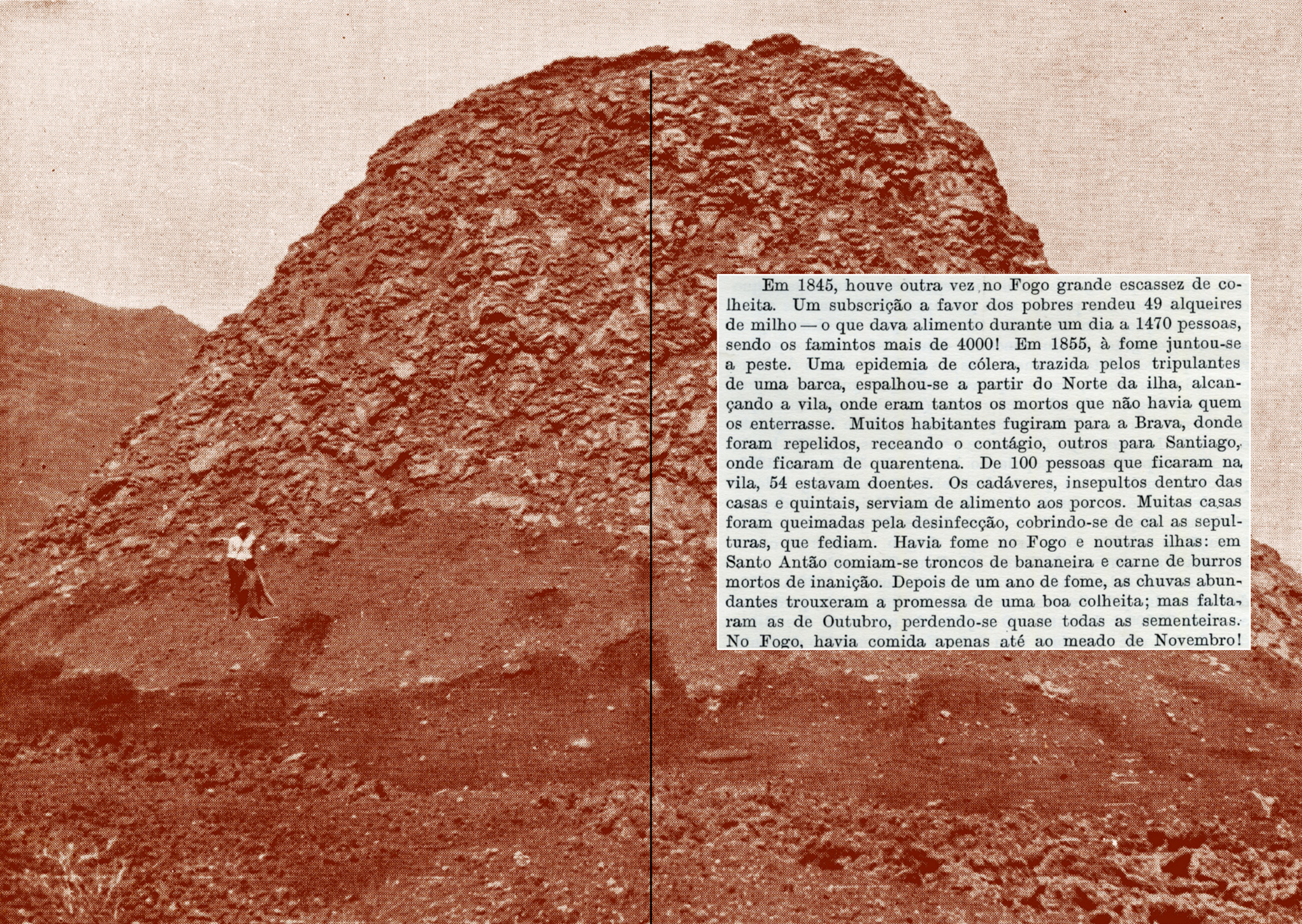
É impossível falar da vida nas ilhas de Cabo Verde[1] sem dedicar atenção especial às *crises*, expressão um tanto eufémica que se aplica aos anos de seca e de miséria, em que se perdem as colheitas, os gados perecem à míngua de pasto e as pessoas sofrem o flagelo da fome, a que não raro pagam o tributo de alguns milhares de vítimas. Pela frequência com que ocorrem, elas dominam realmente a vida das ilhas. Qualquer homem adulto conheceu alguns destes anos maus, que lhe deixaram a lembrança no corpo debilitado ou nas cenas de dor e de miséria para sempre gravadas no seu espírito[2].

I. CONDICIONAMENTO NATURAL E HUMANO

A causa das crises é de natureza climática. Quando a frente intertropical se mantém pouco tempo ao norte das ilhas, a precipitação baixa a valores próprios da aridez. Salvo em raros locais onde se rega, as colheitas são deficitárias, perdendo-se em parte ou totalmente: umas vezes porque o atraso da chuva retarda as sementeiras, impossíveis de fazer na terra

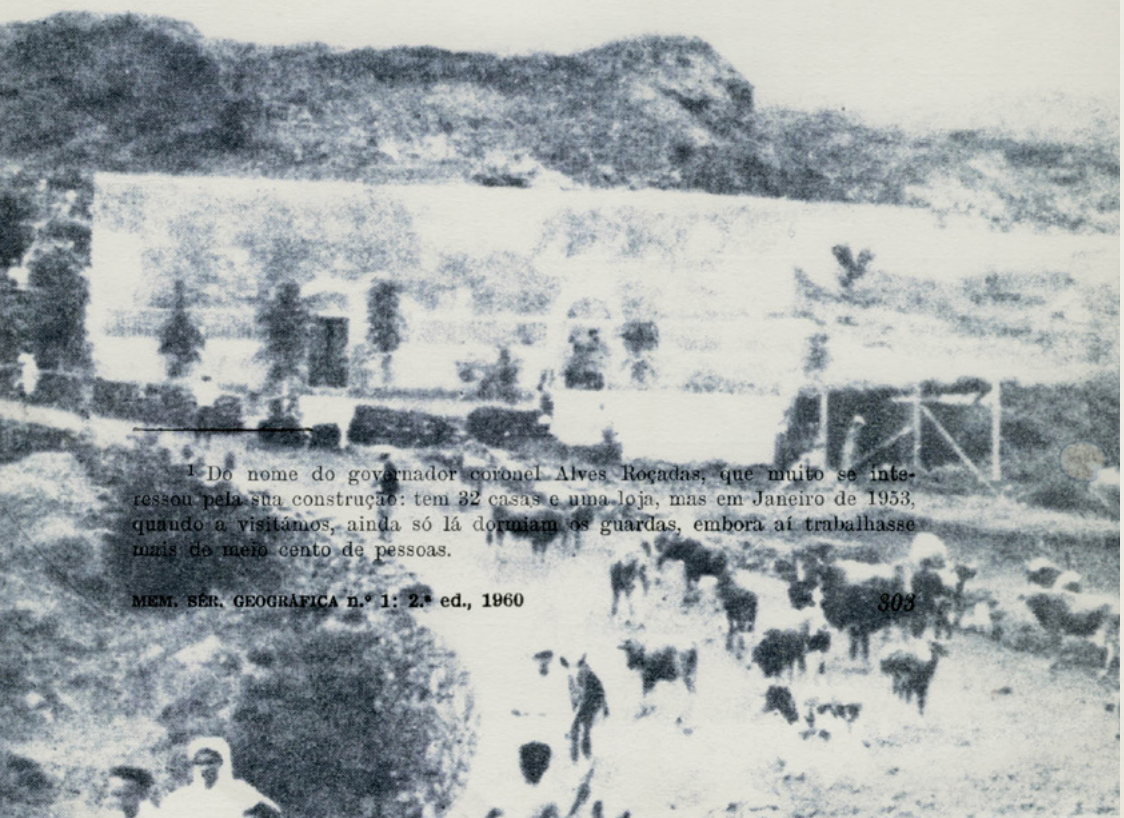
[1] Exemplificando principalmente com o Fogo, este capítulo pode contudo aplicar-se ao conjunto do arquipélago. Vide o que já se disse a pp. 63-64 e no cap. V, tít. VI.

[2] No admirável romance de BALTASAR LOPES, *Chiquinho*, foi este o primeiro acontecimento na vida de homem do herói, descrito com sóbrio realismo, em páginas que se contam entre as melhores do livro. Não as transcrevemos por se aplicarem a São Nicolau, diferente do Fogo em várias pormenores; mas o ambiente que evocam é válido para qualquer das ilhas. Vide nota 1 a p. 168.



Em 1845, houve outra vez no Fogo grande escassez de colheita. Um subscrição a favor dos pobres rendeu 49 alqueires de milho — o que dava alimento durante um dia a 1470 pessoas, sendo os famintos mais de 4000! Em 1855, à fome juntou-se a peste. Uma epidemia de cólera, trazida pelos tripulantes de uma barca, espalhou-se a partir do Norte da ilha, alcançando a vila, onde eram tantos os mortos que não havia quem os enterrasse. Muitos habitantes fugiram para a Brava, donde foram repelidos, receando o contágio, outros para Santiago, onde ficaram de quarentena. De 100 pessoas que ficaram na vila, 54 estavam doentes. Os cadáveres, insepultos dentro das casas e quintais, serviam de alimento aos porcos. Muitas casas foram queimadas pela desinfecção, cobrindo-se de cal as sepulturas, que fediam. Havia fome no Fogo e noutras ilhas: em Santo Antão comiam-se troncos de bananeira e carne de burros mortos de inanição. Depois de um ano de fome, as chuvas abundantes trouxeram a promessa de uma boa colheita; mas faltaram as de Outubro, perdendo-se quase todas as sementeiras. No Fogo, havia comida apenas até ao meado de Novembro!

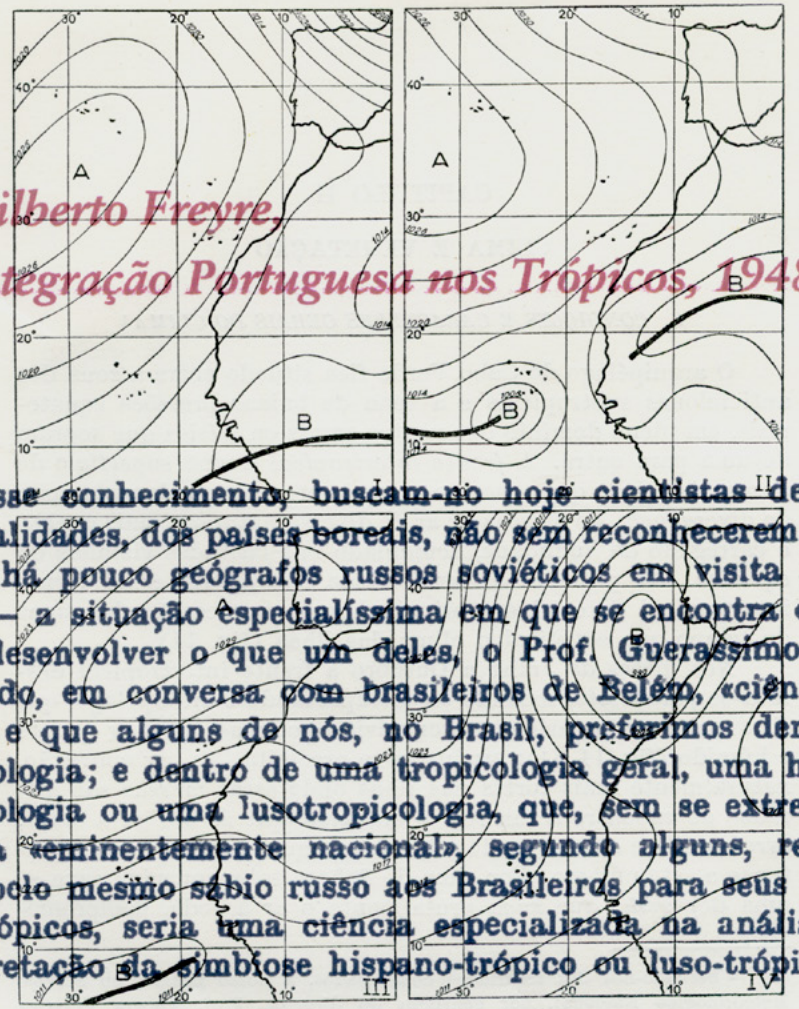
nando a todos alimento e optimismo, consertaram-se as avarias nas casas, lançou-se outro leito de estrada sobre as lavas (até que a próxima erupção o corte!), consolidaram-se as cisternas, albergou-se a gente de Cova Matinho, que não podia reconstruir-se no mesmo lugar, ou perto, por causa da perda das suas terras, num sítio novo (Aldeia Roçadas[1], para onde também virão vizinhos de Estância Roque, como nos [illegible] «murra» evocando aquele dia terrível em que «o vulcão fez seu espanto» e a vida retomou o curso habitual de abandono à fatalidade do ritmo climático, donde tanto poderá vir a abundância como a miséria. Mais do que a lembrança da erupção, o espectro da fome, irregular nas suas aparições mas certo como o destino, turva de vez em quando a natural alegria do crioulo.



[1] Do nome do governador coronel Alves Roçadas, que muito se interessou pela sua construção: tem 32 casas e uma loja, mas em Janeiro de 1953, quando a visitámos, ainda só lá dormiam os guardas, embora aí trabalhasse mais de meio cento de pessoas.

luso quasi tropico ciência logia

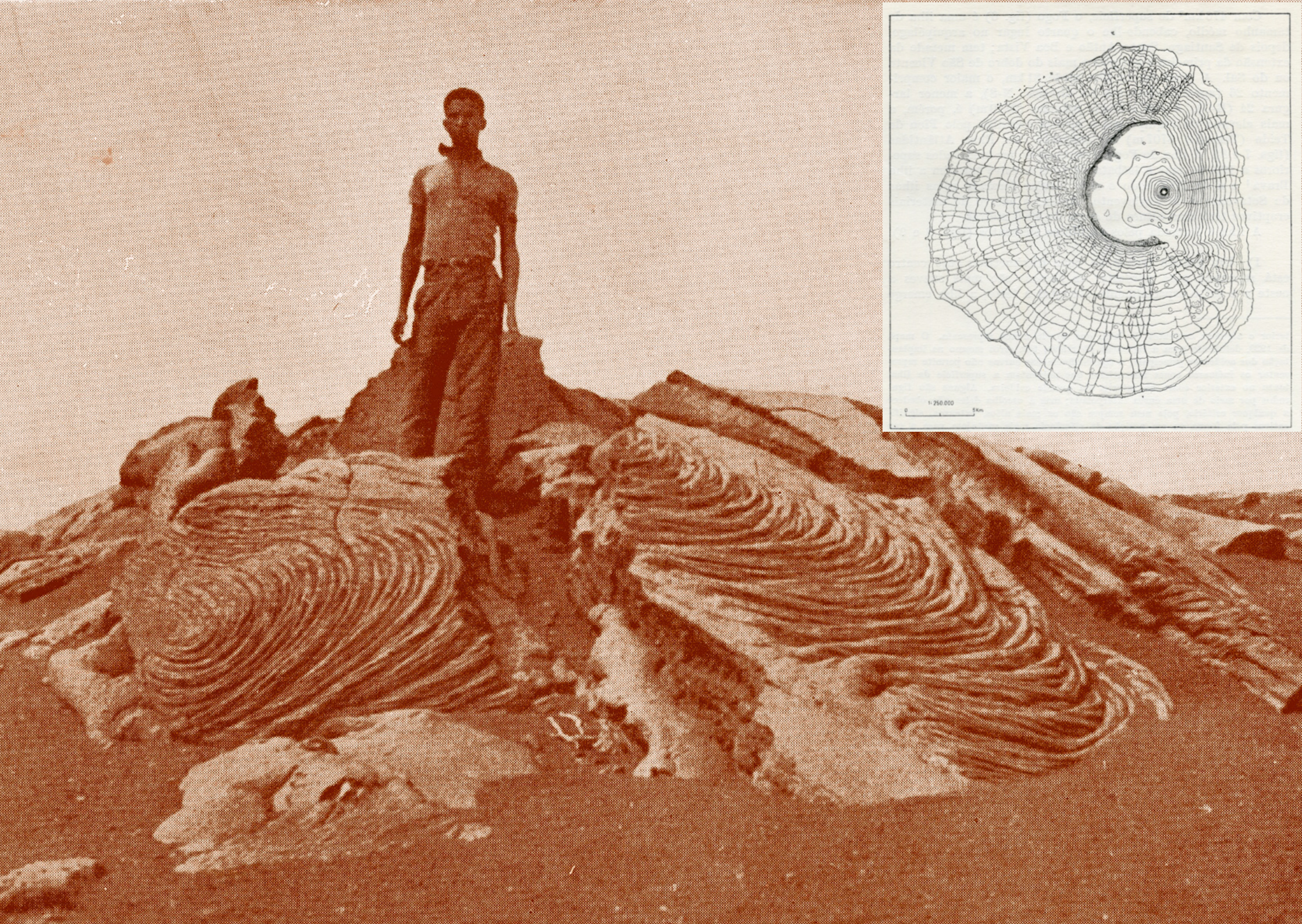
Gilberto Freyre,
Integração Portuguesa nos Trópicos, 1948



Esse conhecimento, buscam-no hoje cientistas de várias especialidades, dos países boreais, não sem reconhecerem — como ainda há pouco geógrafos russos soviéticos em visita à Amazónia — a situação especialíssima em que se encontra o Brasil para desenvolver o que um deles, o Prof. Gerassimov, teria chamado, em conversa com brasileiros de Belém, «ciência tropical» e que alguns de nós, no Brasil, preferimos denominar tropicologia; e dentro de uma tropicologia geral, uma hispano-tropicologia ou uma lusotropicologia, que, sem se extremar na ciência «eminentemente nacional», segundo alguns, recomendada pelo mesmo sábio russo aos Brasileiros para seus estudos dos trópicos, seria uma ciência especializada na análise e na interpretação da simbiose hispano-trópico ou luso-trópico.

Fig. 14 — Condições gerais do clima das ilhas de Cabo Verde.

Legenda: A — centro de altas pressões; B — centro de baixas pressões; traço grosso — posição da frente intertropical. (Comunicado pelo *Serviço Meteorológico Nacional*).


1:250.000
0
5 Km

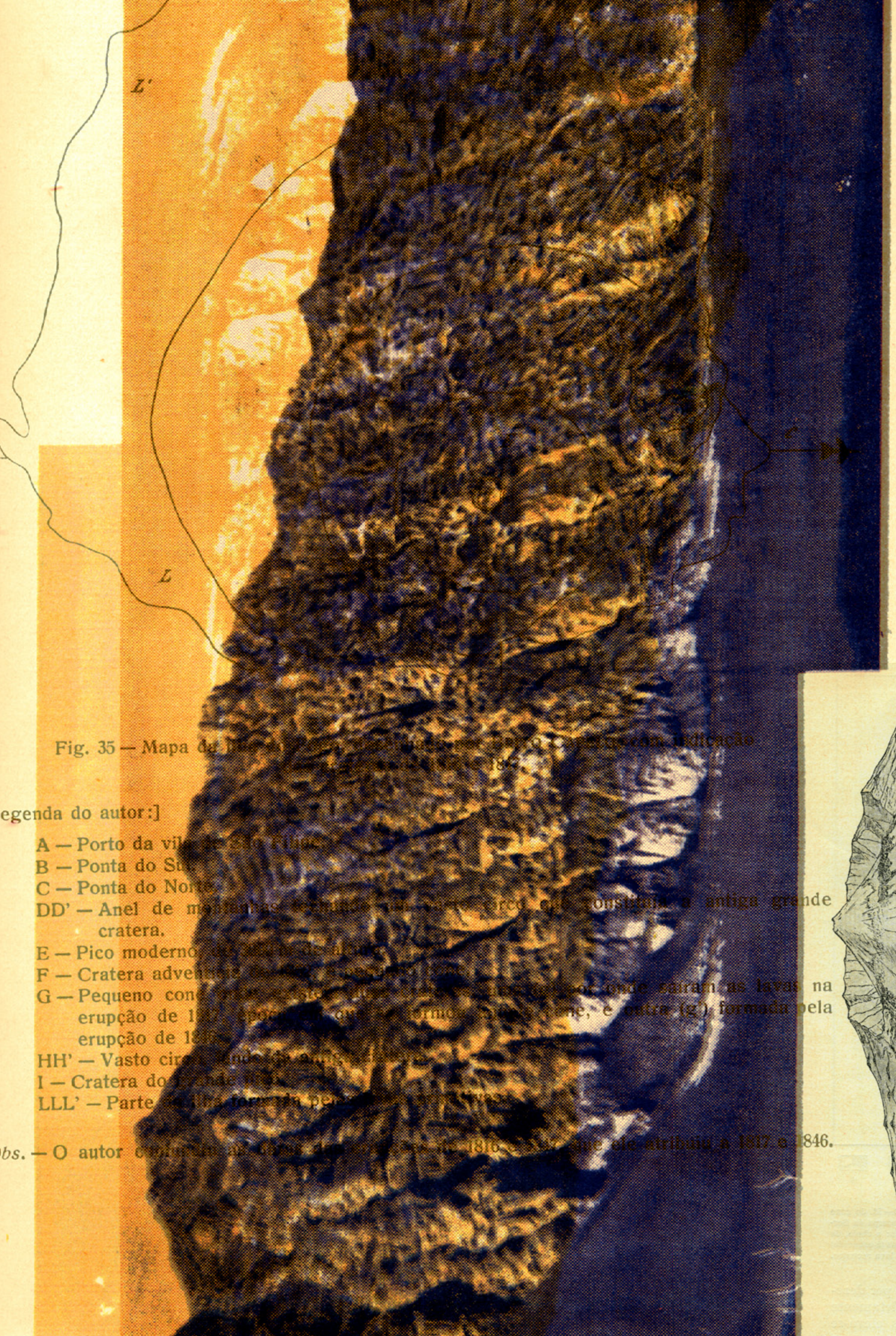
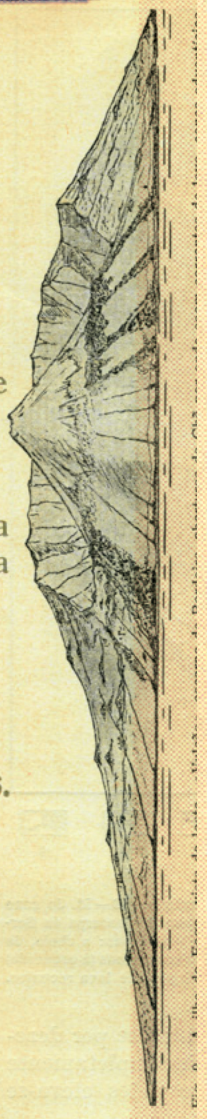


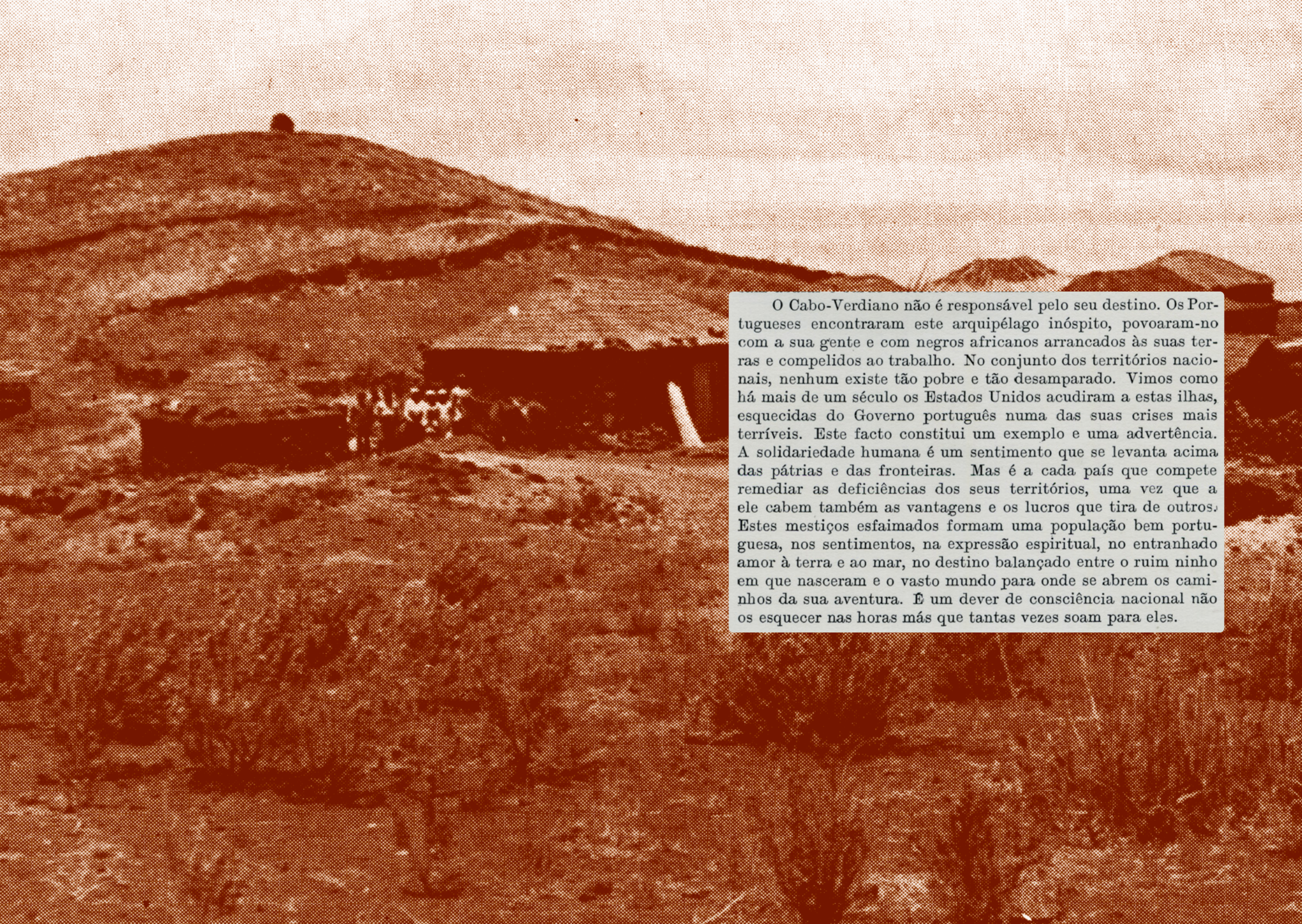
Fig. 35 — Mapa da [illegible] com adicção [illegible]

egenda do autor:]

A — Porto da vil[illegible]
B — Ponta do Su[illegible]
C — Ponta do Nor[illegible]
DD' — Anel de m[illegible] constituindo a antiga grande cratera.
E — Pico moderno [illegible]
F — Cratera adve[illegible]
G — Pequeno con[illegible] onde saíram as lavas na erupção de 1[illegible] (g) formada pela erupção de 18[illegible]
HH' — Vasto cir[illegible]
I — Cratera do [illegible]
LLL' — Parte [illegible]

bs. — O autor [illegible] que elle attribuiu a 1847 e 1846.





O Cabo-Verdiano não é responsável pelo seu destino. Os Portugueses encontraram este arquipélago inóspito, povoaram-no com a sua gente e com negros africanos arrancados às suas terras e compelidos ao trabalho. No conjunto dos territórios nacionais, nenhum existe tão pobre e tão desamparado. Vimos como há mais de um século os Estados Unidos acudiram a estas ilhas, esquecidas do Governo português numa das suas crises mais terríveis. Este facto constitui um exemplo e uma advertência. A solidariedade humana é um sentimento que se levanta acima das pátrias e das fronteiras. Mas é a cada país que compete remediar as deficiências dos seus territórios, uma vez que a ele cabem também as vantagens e os lucros que tira de outros. Estes mestiços esfaimados formam uma população bem portuguesa, nos sentimentos, na expressão espiritual, no entranhado amor à terra e ao mar, no destino balançado entre o ruim ninho em que nasceram e o vasto mundo para onde se abrem os caminhos da sua aventura. É um dever de consciência nacional não os esquecer nas horas más que tantas vezes soam para eles.

Tem origem numa fenda sem aparelho eruptivo, próxima da cumeada da Serra e uns centos de metros acima da Chã. Esta posição constitui um enigma dentro da morfologia actual; parece improvável que uma emissão de lavas se viesse a produzir a tal altura, quando todas as erupções recentes ocorreram no interior da Chã e quase sempre no nível do seu pavimento; a despeito da sua aparência, não será ainda anterior à formação da caldeira?

O único vulcão recente que observámos na periferia da ilha é o morro de Trás-os-Montes, cone de escória assente sobre a faja de lava encordoada de Mosteiros (est. III, C). Pertence no tipo dos «vulcões de sopé»[1], vulgares nos Açores (São Miguel, Terceira, São Jorge, Faial), formados no decurso de erupções submarinas, como indica a regularidade perfeita dos leitozinhos de tufo; nos vulcões subaéreos constituídos pelo mesmo material notam-se irregularidades que podem ir até autênticos barrancos, abertos pelas torrentes durante a erupção. Trata-se sem dúvida de uma formação posterior à plataforma de lava, pois quando o mar a exumou a abrasão teria destruído este morro de materiais friáveis. Constituído durante uma fase de submersão, varrido pelas ondas à superfície do mar, sofreu depois uma nova acção abrasiva, que produziu a demolição de quase metade do cone e a formação de agulhas. Este exemplo preciso mostra uma sucessão de oscilações do mar (submersão de uma antiga plataforma retocada pela abrasão, de novo emersa, com um pequeno retorno do mar um pouco acima do seu nível actual), cujo ritmo é provàvelmente dirigido pelo jogo independente do soco; cremos que assim sucederá na maior parte das ilhas vulcânicas, tirando portanto qualquer significação «eustática» (e implicitamente qualquer possibilidade de correlação) a estas posições do nível oceânico[2].

1 FRIEDLAENDER, «Os Açores» in *Açoriana*, Angra do Heroísmo, tomo I, 1934.

a grande máquina do mundo

x, 80.

eterea e elementar
que é sem principio e meta
limitada













automove
aqui não
E um
an
vir
Aq
ce
No
O
pe
A
res
Fic
os
pa
Nã
pa
pij
Nã

ERUPÇÃO VÚLCANICA
1995 - Ilhia do Fogo
Cabo Verde

FOTO: M. MEDINA
EDIÇÃO: PAPELARIA PATRICK

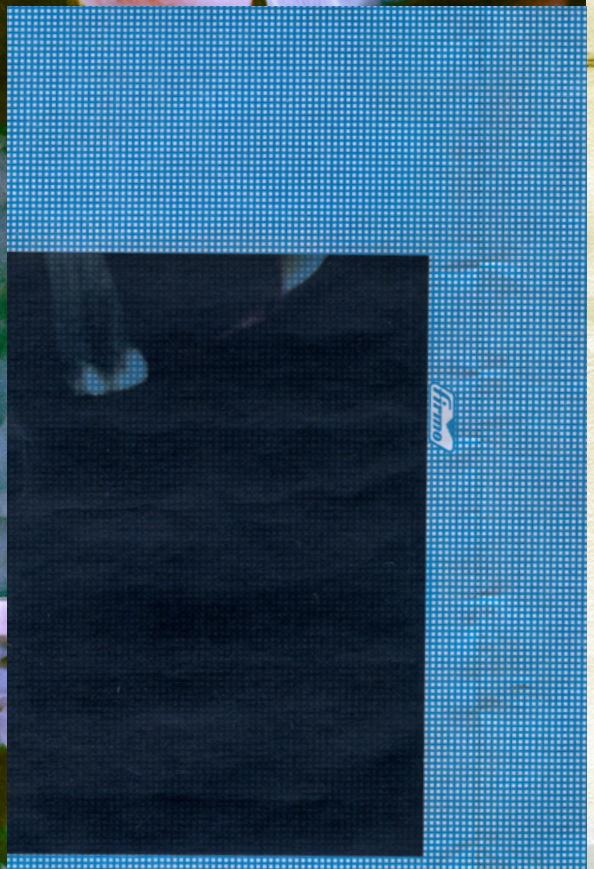





















Approved
Cabin Bagg
D.441
TABACO DESPACHADO
A. 200.000
Dir. Geral das Alfândegas
TABACO DESPACHADO
A. 200.000
3 27
SEQUENCE NO. 49
TKT 6962102511965C1

Antigo campo de concentração em Cabo Verde

"Tarrafal

Nuno Pacheco, Jorge Soares e Tomás Pereira

Foi na Rádio Nacional de Cabo pela primeira vez. E o ministro campo de concentração do Tar de Santiago, pode vir a ser de n vez de delito comum, caso seja do seu Governo nesse sentido. tarrafalistas cabo-verdianos e p a consigna "Tarrafal nunca ma

Há cerca de uma semana, o ministro da Justiça e Trabalho de Cabo Verde, Eurico Monteiro, confirmava à Rádio Nacional aquilo que dias antes fora anunciado: o Governo cabo-verdiano tem em fase de estudo, ainda a ní-



Tarrafal à espera de receber novos presos

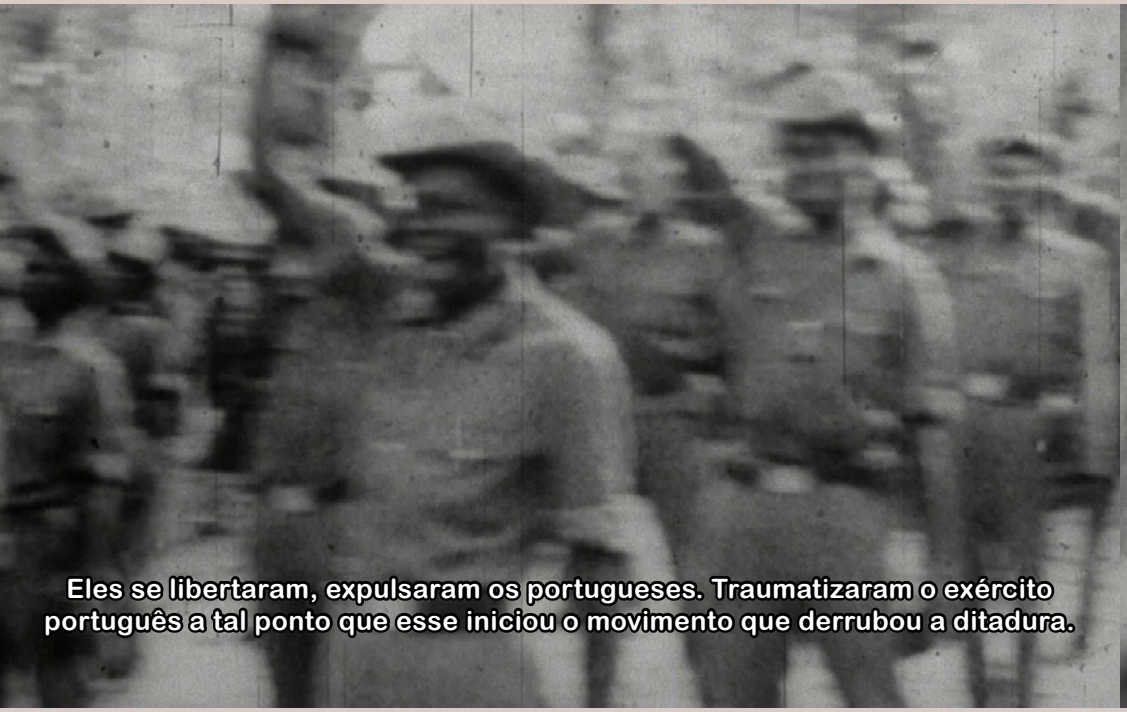
O Governo cabo-verdiano quer transformar o antigo campo de concentração salazarista do Tarrafal, situado na ilha de Santiago, numa cadeia para detidos comuns. Antigos presos políticos cabo-verdianos e portugueses, que por lá passaram, protestam contra a ideia. Mas as cadeias cabo-verdianas estão superlotadas. O velho Campo da Morte Lenta lá está. À espera de novos inquilinos? *p. 14*

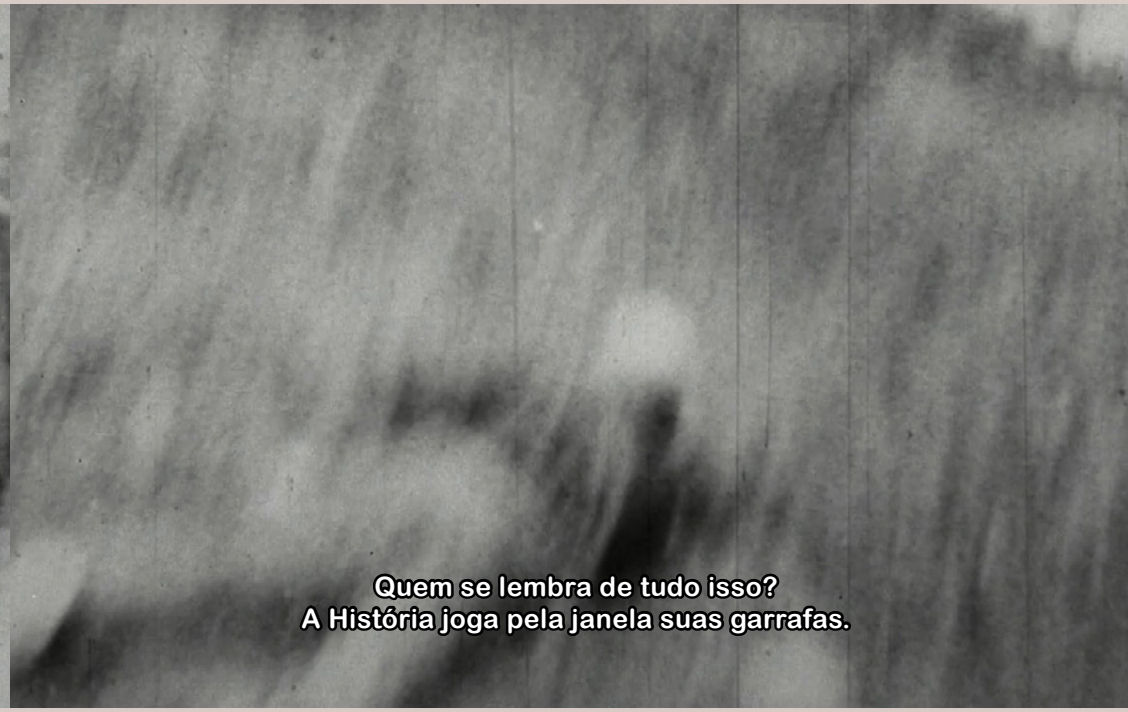


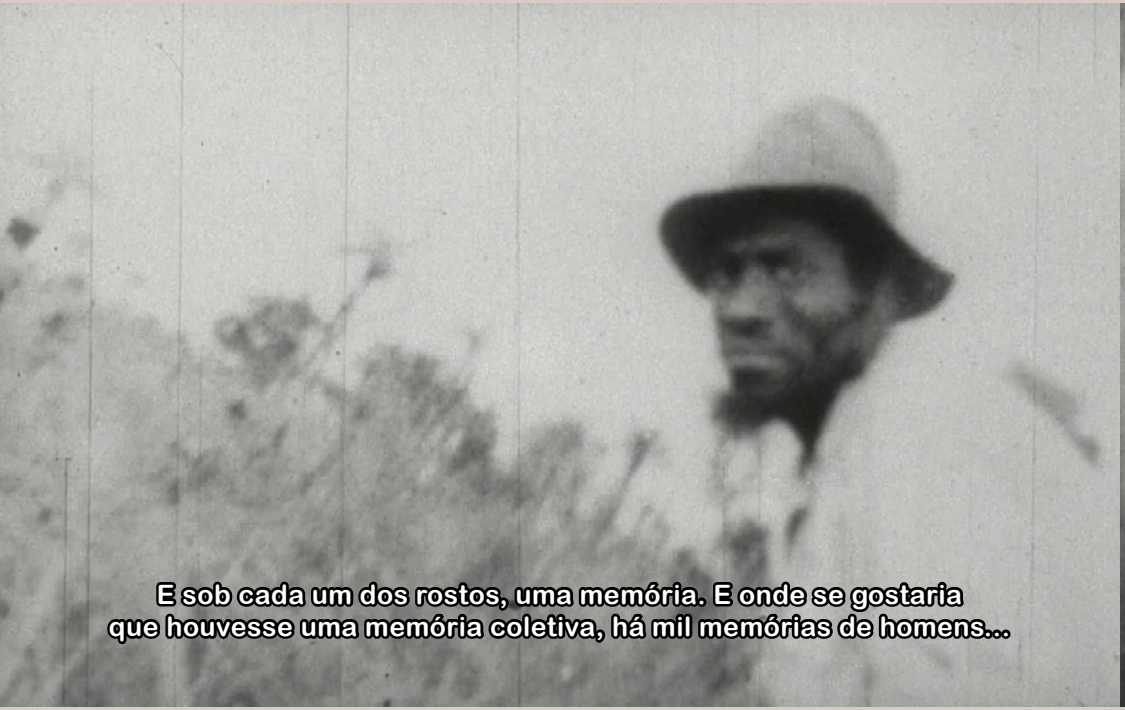


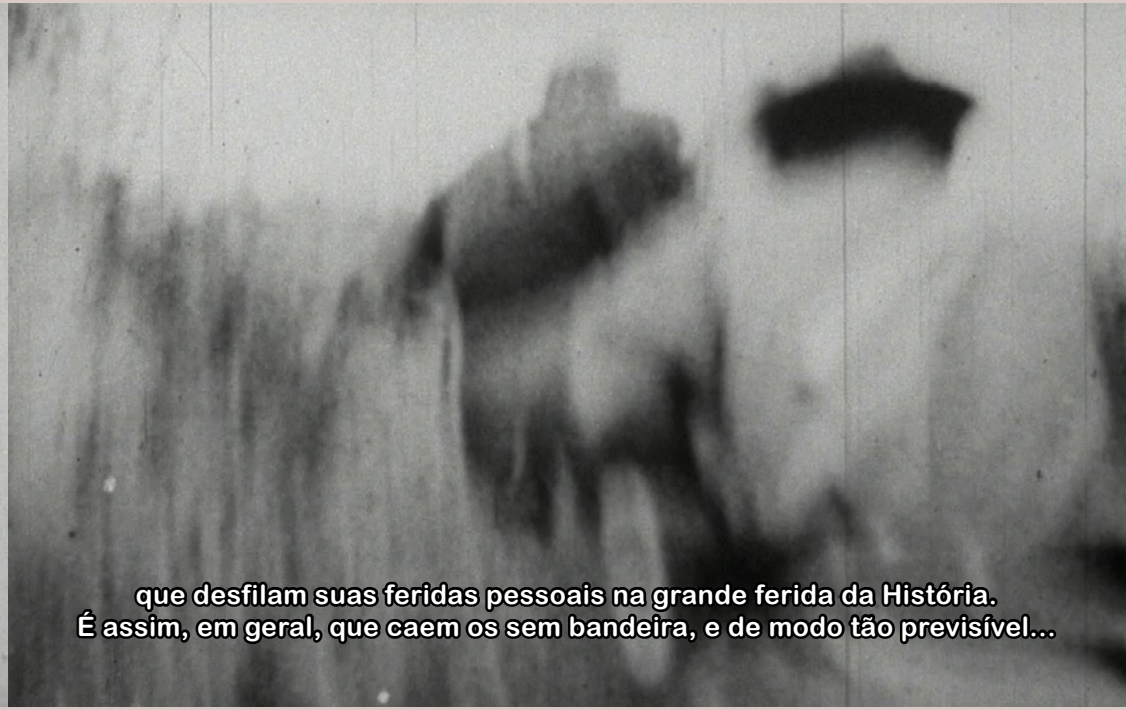

SANS
SOLEIL
БЕЗЪ
СОЛНЦА


Ele disse que sobre as imagens de Guiné-Bissau deveria colocar-se uma
música de Cabo Verde como contribuição a unidade sonhada por Amílcar Cabral.


Eles se libertaram, expulsaram os portugueses. Traumatizaram o exército
português a tal ponto que esse iniciou o movimento que derrubou a ditadura.

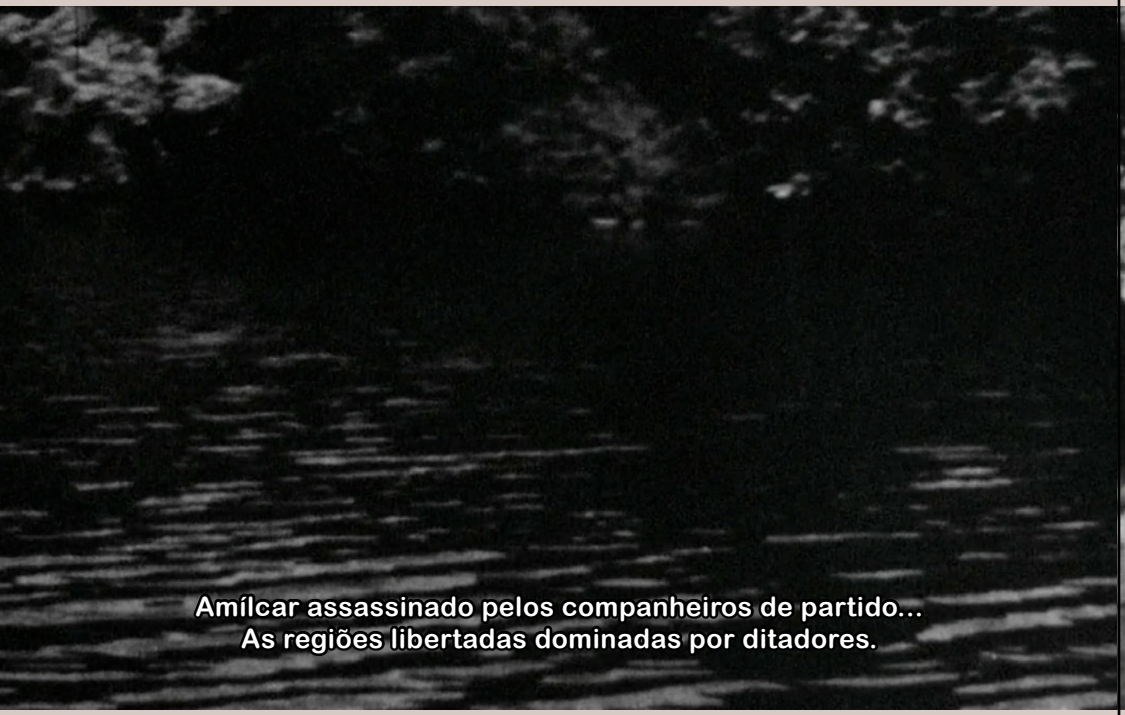

Quem se lembra de tudo isso?
A História joga pela janela suas garrafas.

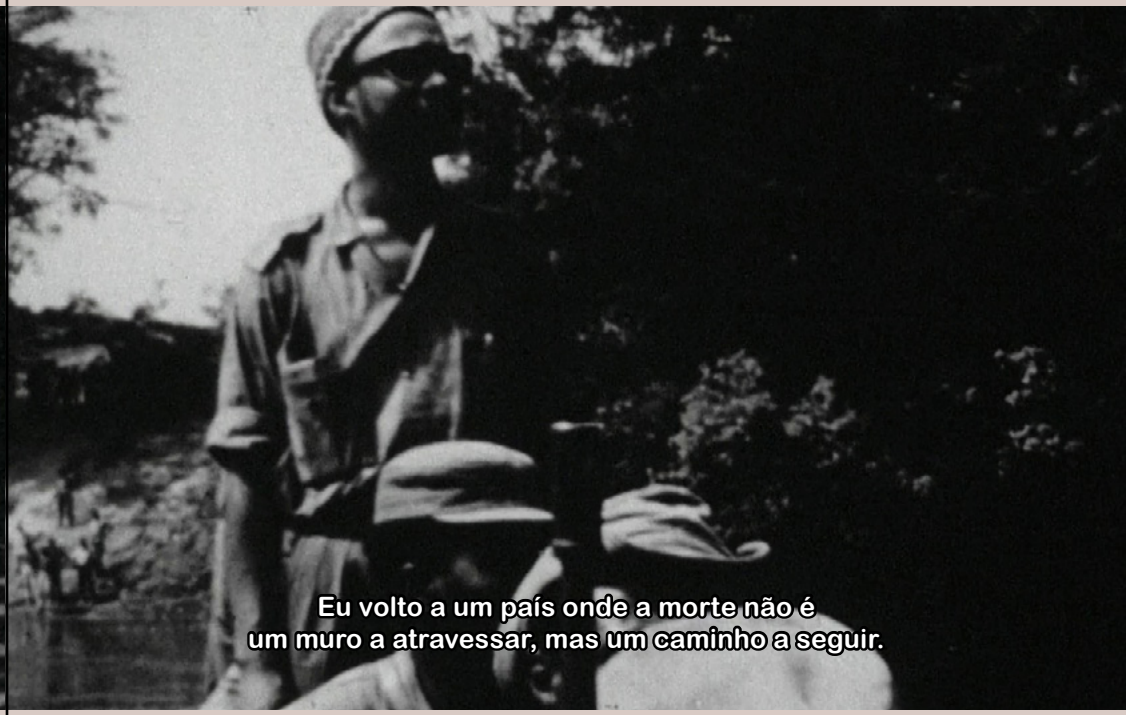

E sob cada um dos rostos, uma memória. E onde se gostaria
que houvesse uma memória coletiva, há mil memórias de homens...


que desfilam suas feridas pessoais na grande ferida da História.
É assim, em geral, que caem os sem bandeira, e de modo tão previsível...

que é preciso crer em uma certa amnésia do futuro que a História
fornece, por misericórdia ou cálculo, aqueles que ela recruta.

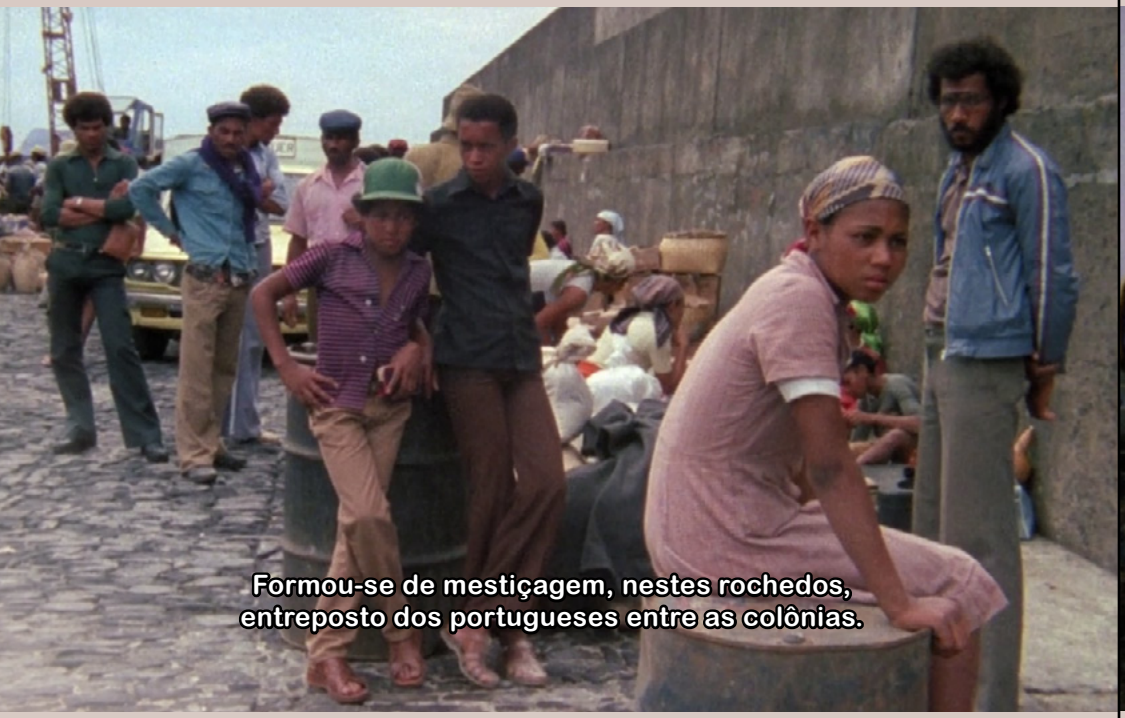


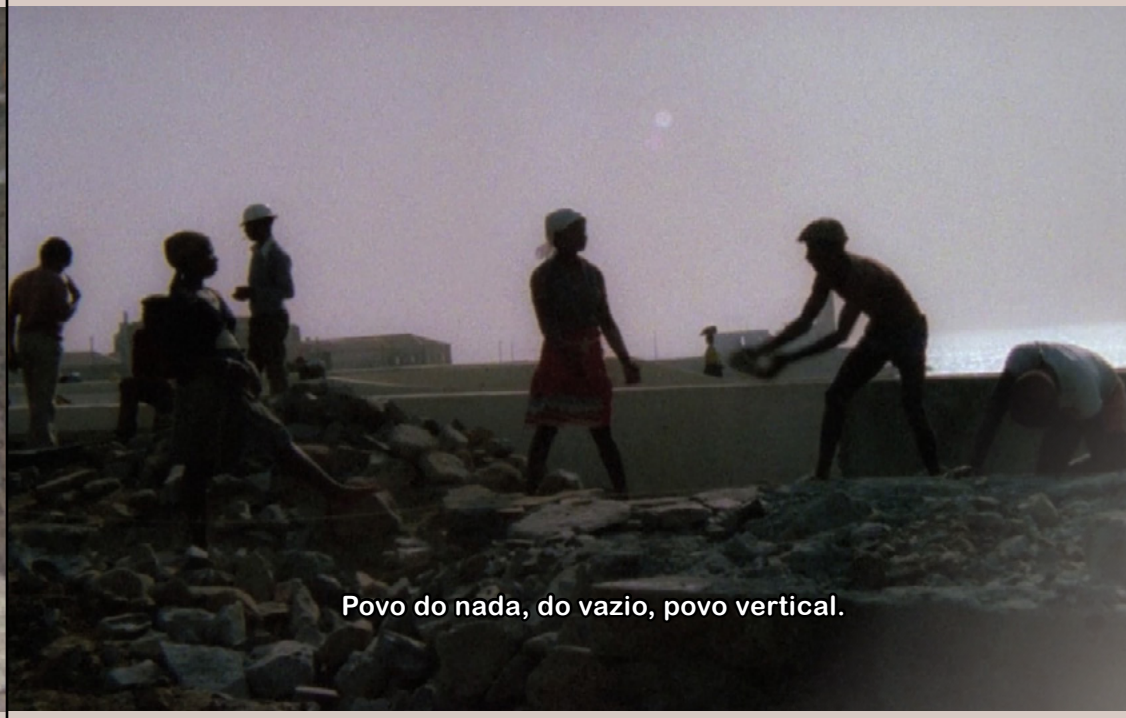

Amílcar assassinado pelos companheiros de partido...
As regiões libertadas dominadas por ditadores.


Eu volto a um país onde a morte não é
um muro a atravessar, mas um caminho a seguir.



Pacientes como pedras, mas prontos a avançar.
É um povo de errantes, de navegantes, de viajantes pelo mundo.


Formou-se de mestiçagem, nestes rochedos,
entreposto dos portugueses entre as colônias.


Povo do nada, do vazio, povo vertical.

a guerra acabou, onde esteve a guerra?

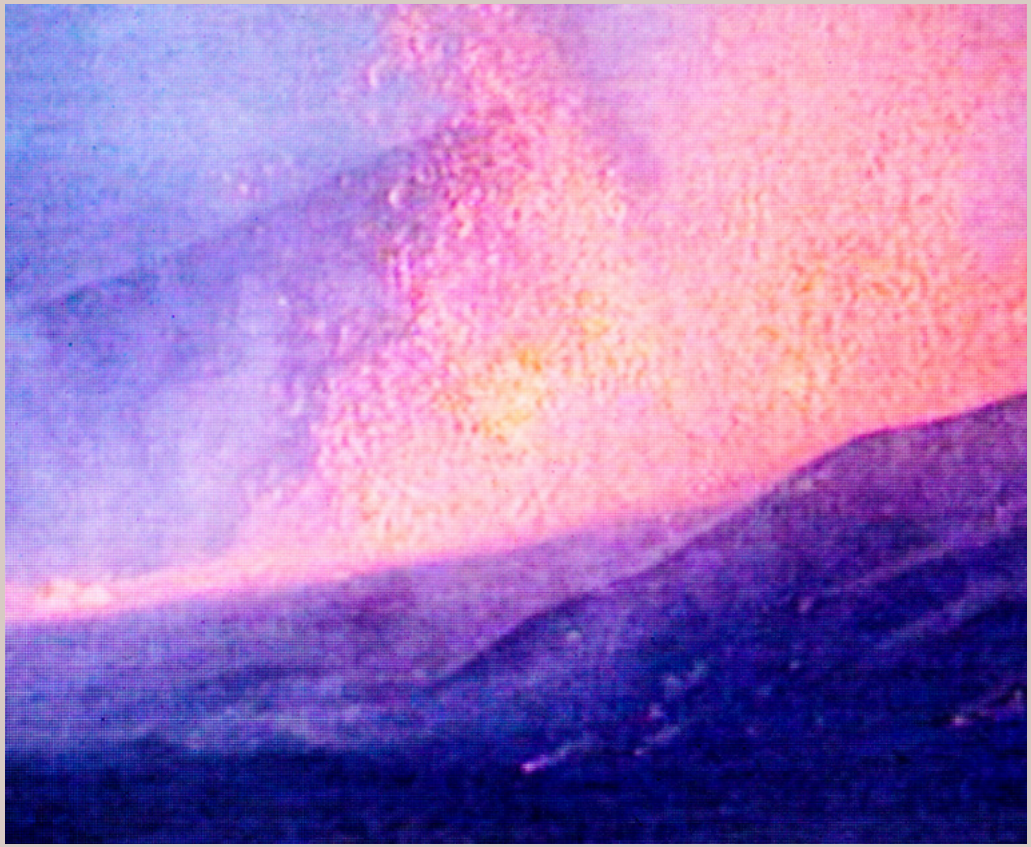
NA NOITE DO DIA 02 DE ABRIL DE 1995, O VULCÃO VOLTOU A ENTRAR EM ERUPÇÃO. Uma pequena equipe de filmagem encontrava-se na cratera para realiazar as gravações de um videoclipe do cantor de funaná Zeca de Nhá Reinalda. Diante dos primeiros tremores, todos desceram apavorados até a base do vulcão. A única câmera presente na ilha na madrugada do dia 02 para o dia 03 foi a mesma utilizada para produção do videoclipe. Em seguida, a Televisão de Cabo Verde (TCV), orgão público criado após a independência, enviou uma equipe até o local e produziu um excedente de imagens e sons da erupção. Pela primeira vez, todas as nove ilhas do arquipélago puderam acessar pelo sistema público de difusão televisiva as imagens em movimento do derramamento de lava do Vulcão do Fogo.

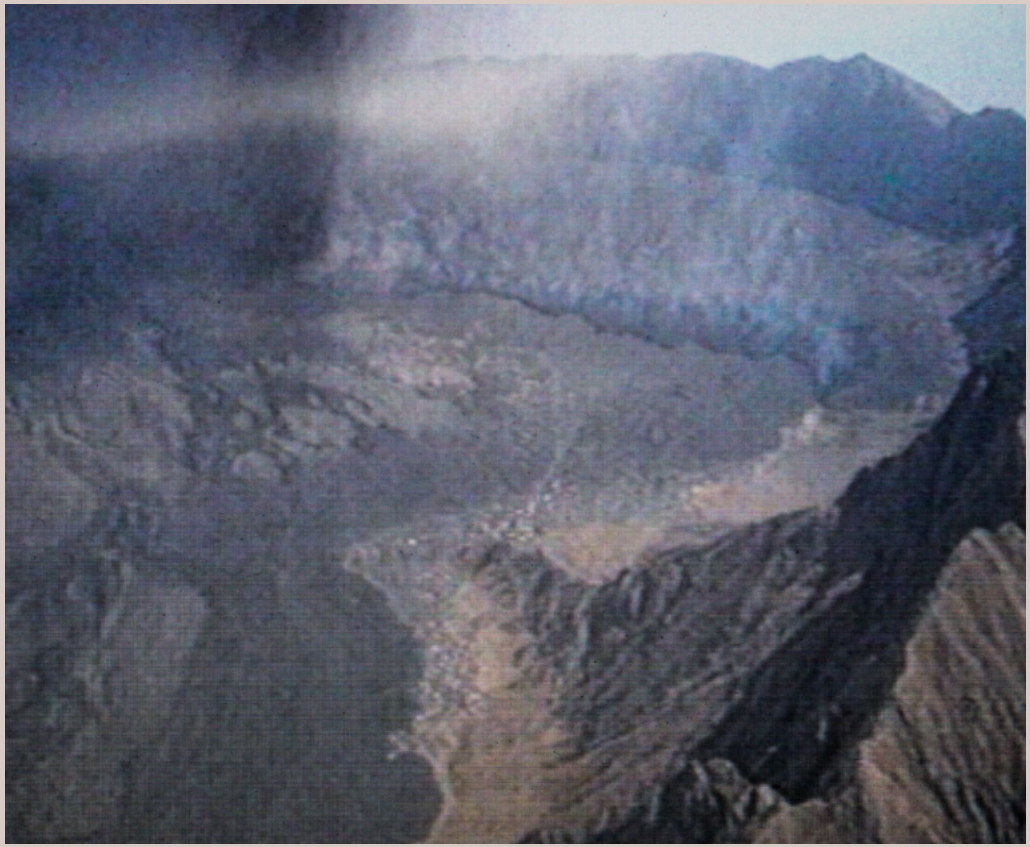


Ao longo de cerca de um mês e meio a paisagem de Chã das Caldeiras foi sendo substancialmente alterada. Embora não tenham sido registradas perdas de vida, os danos materiais foram avultados. Vários núcleos habitacionais ficaram isolados, uma aldeia desapareceu debaixo da lava e a destruição de infraestruturas e equipamentos causou grandes prejuízos.



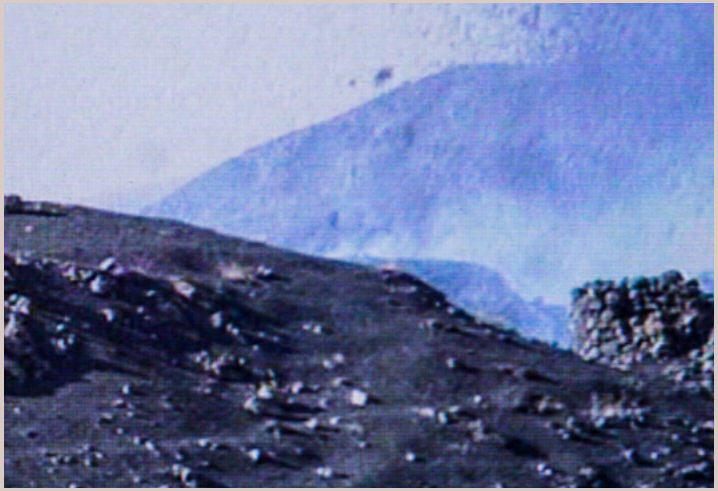
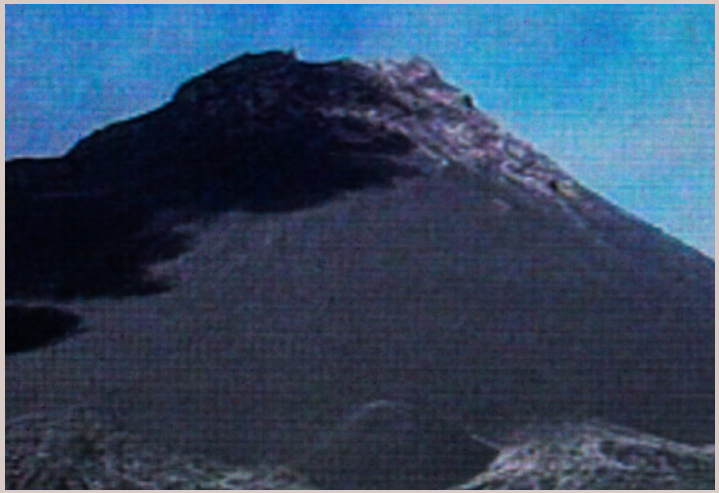
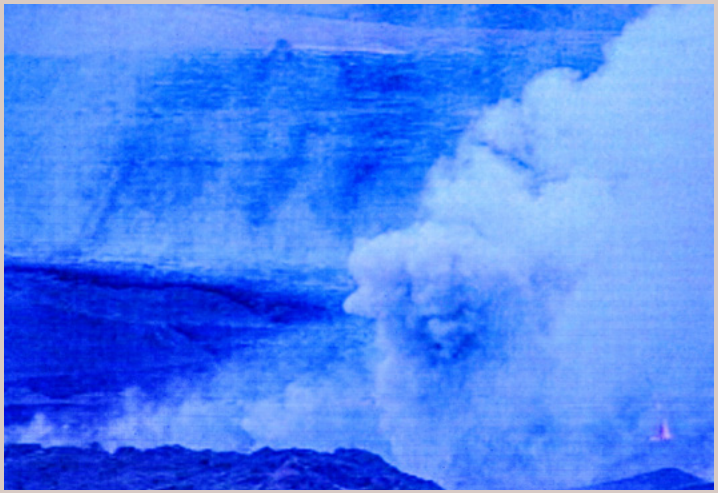

EXCLUSIVO TNCV
imagem: ROGERIO MARQUES






5Y-CBC


















MASCARENHAS MONTEIRO
PRESIDENTE DA REPUBLICA




















report: TONY TEIXEIRA
imagem: HENRIQUE ROSA



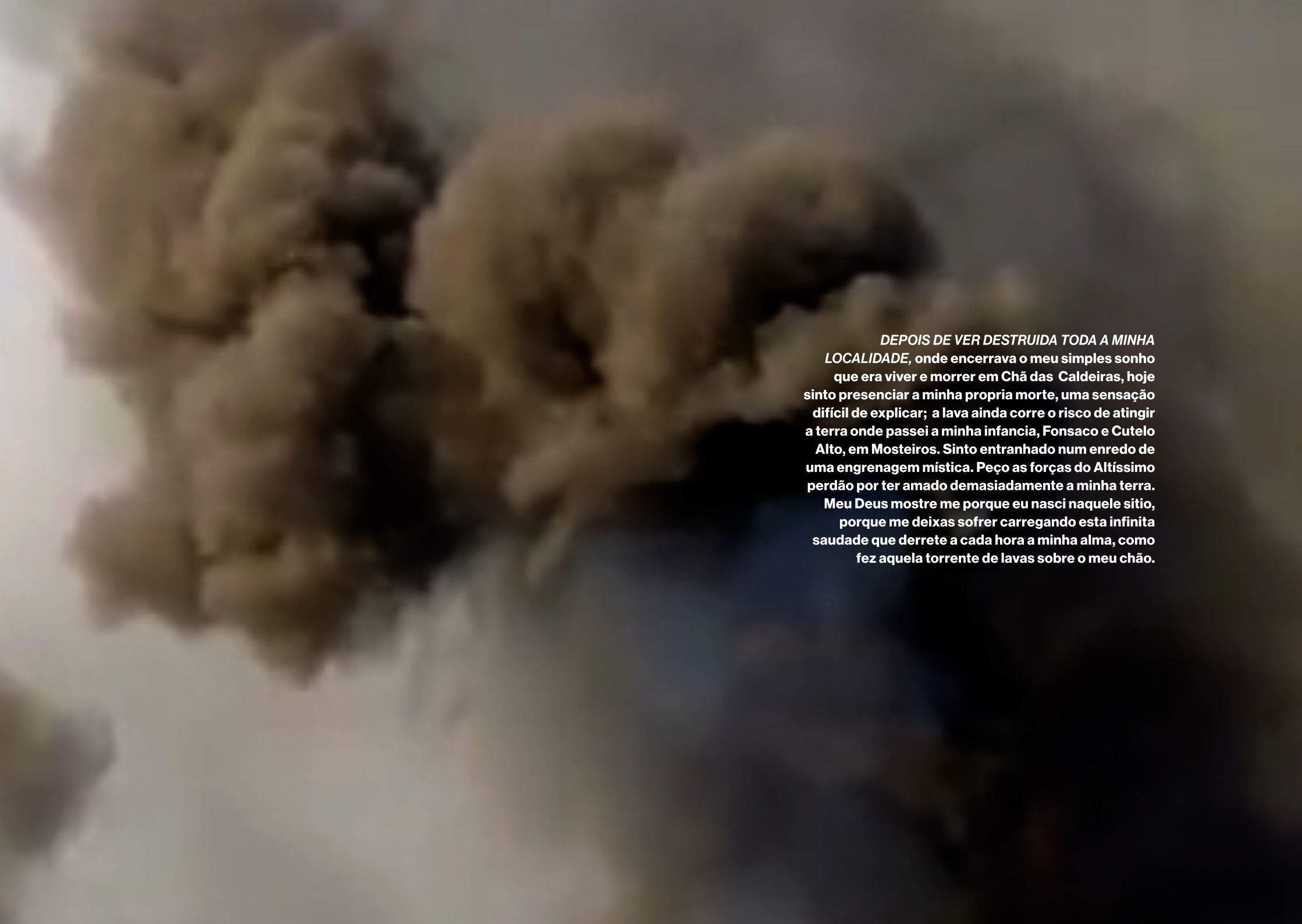

report: TONY TEIXEIRA
imagem: HENRIQUE ROSA







NO DIA 23 DE NOVEMBRO DE 2014, O VULCÃO DO FOGO VOLTOU A ENTRAR EM ERUPÇÃO. Às 10:02 uma postagem feita no facebook pelo perfil de notícias independente **Fogo News** anunciava, através de um vídeo produzido por um celular, a seguinte frase: ***"começou a acontecer algo impressionante"***. Nos dias que se seguiram, uma imensa variedade de conteúdo digital foi compartilhada nas redes à medida que a lava soterrava, mais uma vez, grande parte da comunidade.

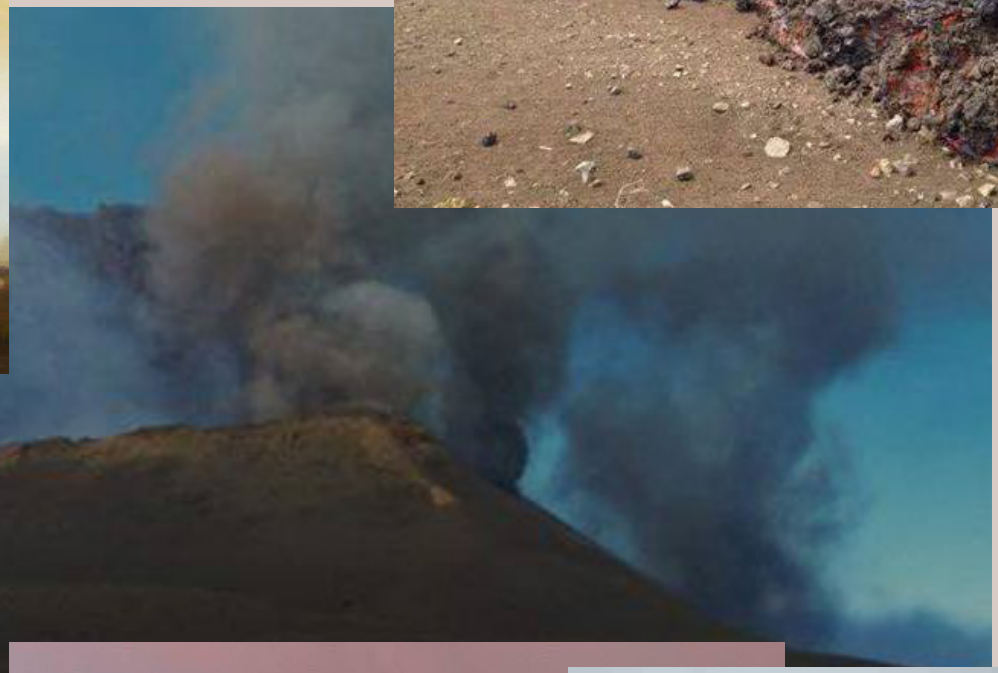


DEPOIS DE VER DESTRUIDA TODA A MINHA LOCALIDADE, **onde encerrava o meu simples sonho que era viver e morrer em Chã das Caldeiras, hoje sinto presenciar a minha propria morte, uma sensação difícil de explicar; a lava ainda corre o risco de atingir a terra onde passei a minha infancia, Fonsaco e Cutelo Alto, em Mosteiros. Sinto entranhado num enredo de uma engrenagem mística. Peço as forças do Altíssimo perdão por ter amado demasiadamente a minha terra. Meu Deus mostre me porque eu nasci naquele sitio, porque me deixas sofrer carregando esta infinita saudade que derrete a cada hora a minha alma, como fez aquela torrente de lavas sobre o meu chão.**

23NOV2014







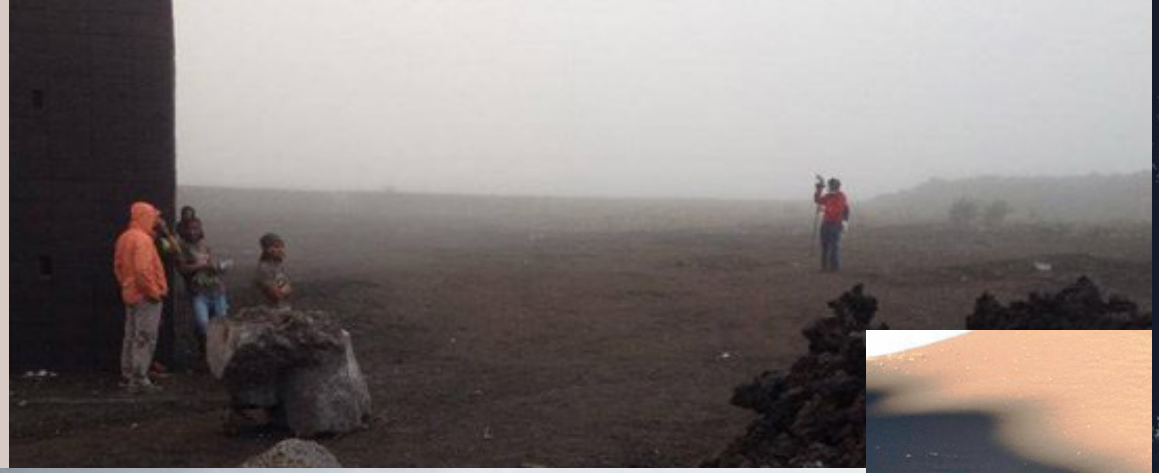


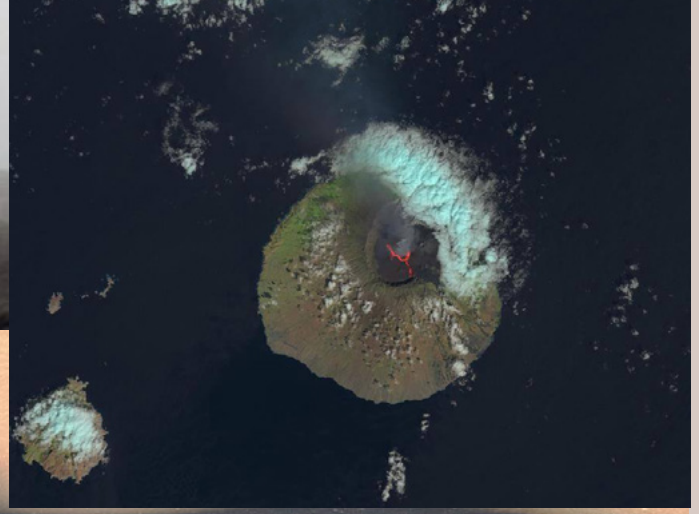




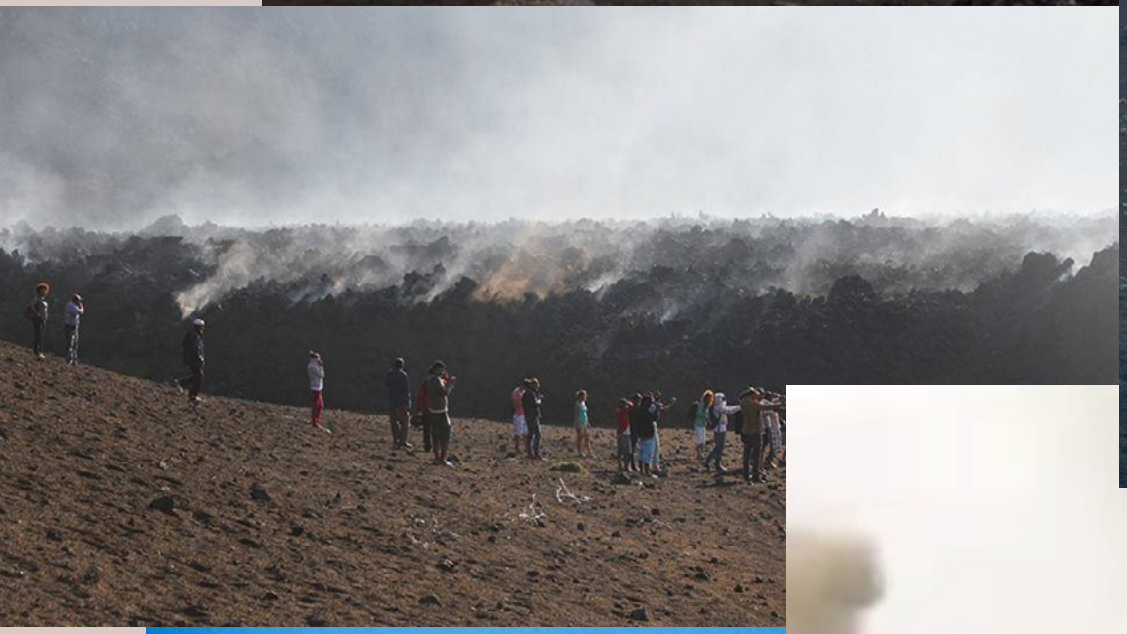


24NOV2014













25NOV2014


HELP
SOS
EMERGENCY
+238 282-1580
Centro de Recolha para populaçoes de Chã
Contacta CMSCF +(238) 282-158









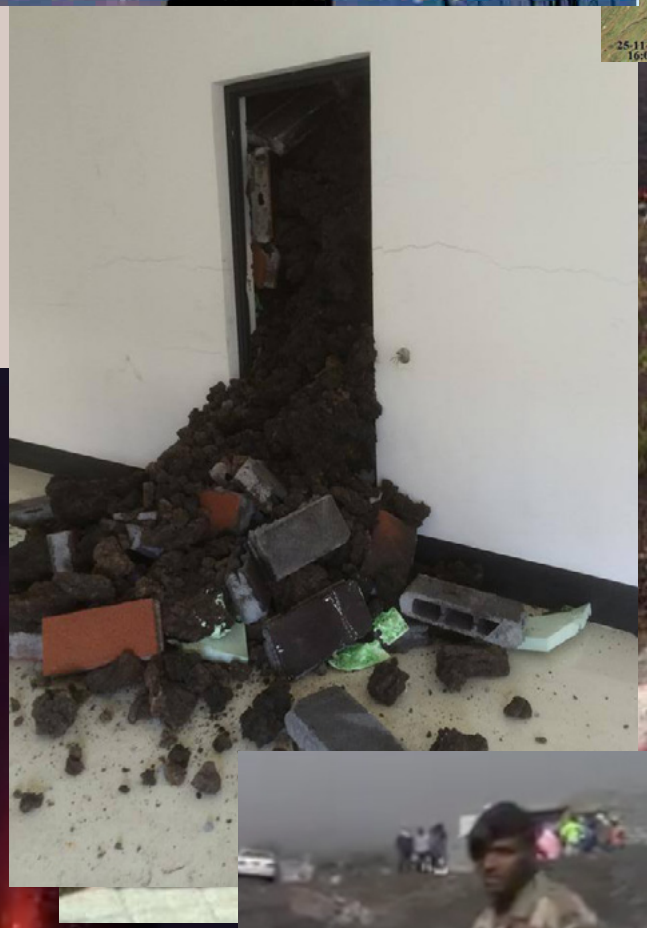


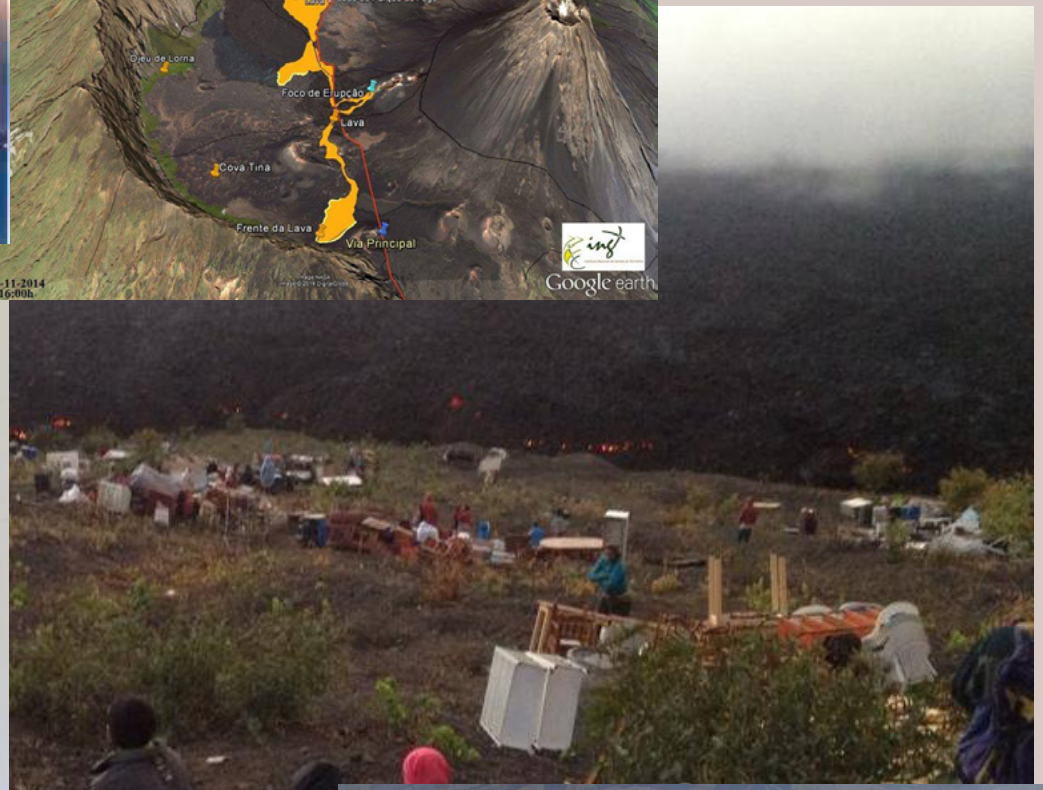


26NOV2014


Lord help me with my pain !
Lord help me with my pain !


Ponta
Lava
Sede do Parque do Fogo
Ojeu de Lorna
Foco de Erupção
Lava
Cova Tina
Frente da Lava
Via Principal
25-11-2014
16:00h
Google earth



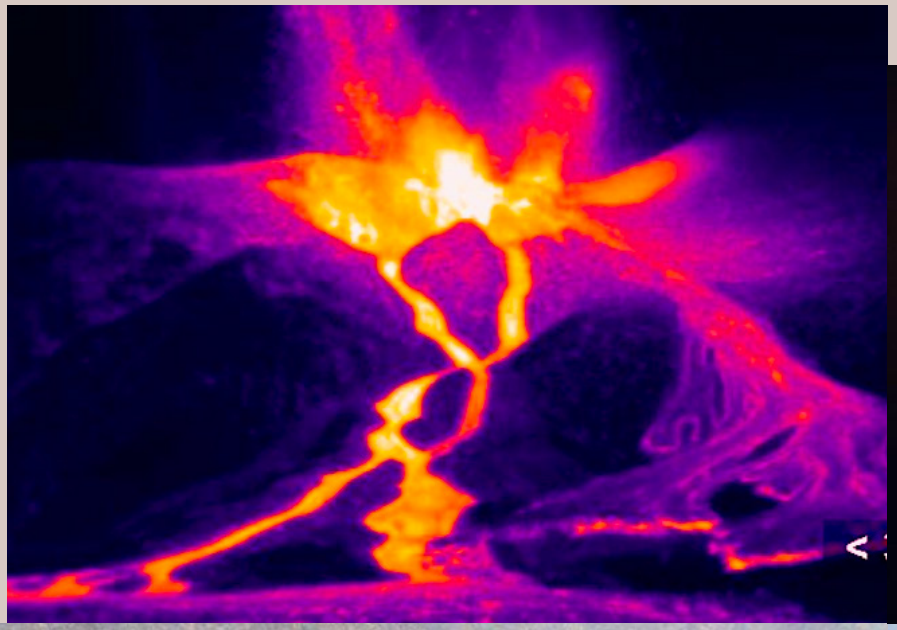




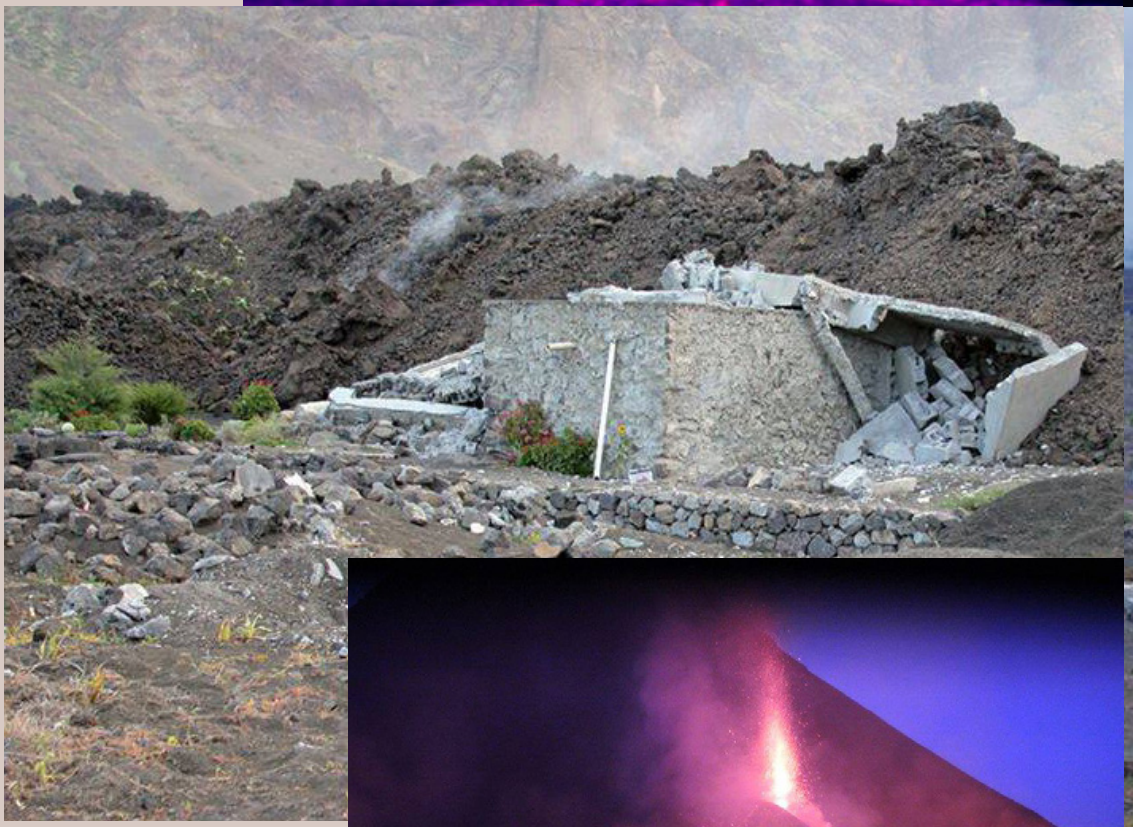




27NOV2014











28NOV2014







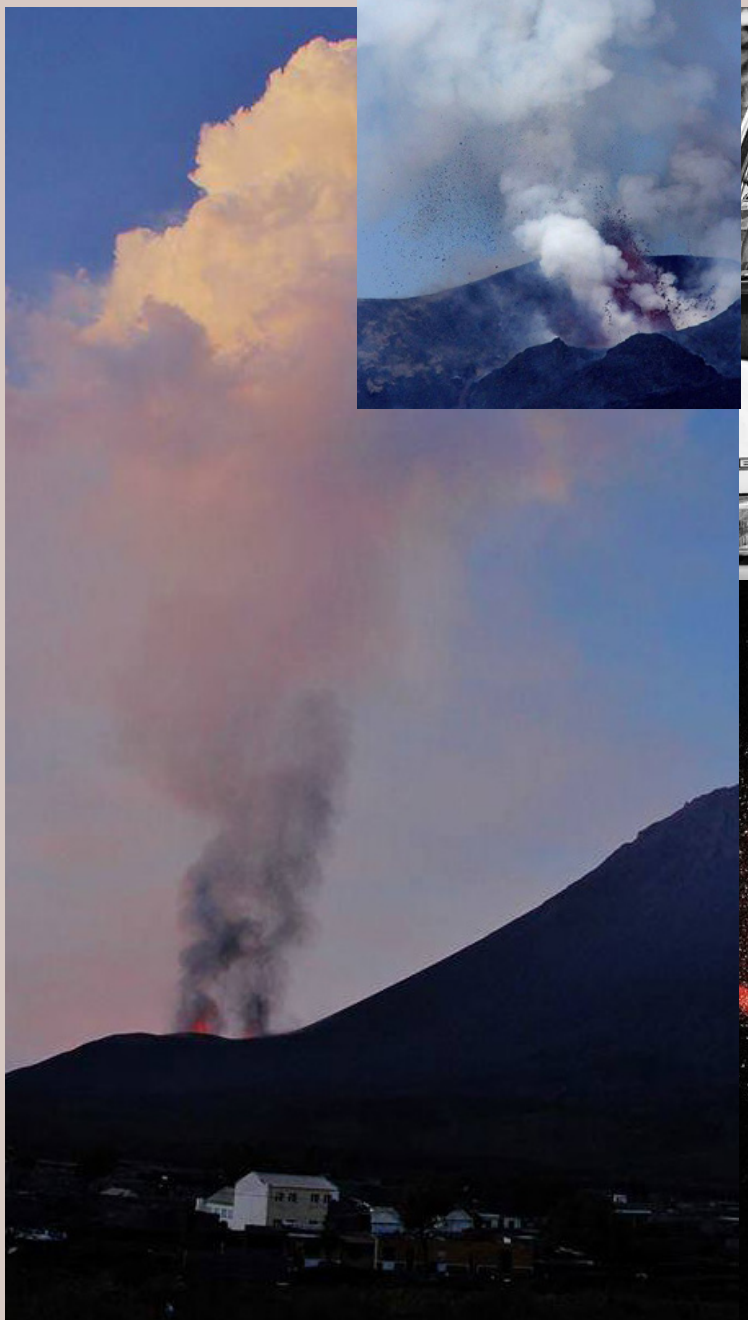



Foco de Erupção
Lava
Cova Tina
2ª frente da Lava
Djeu de Lorna
Mte Losna
hado
Portela
S Pq Nat
3ª Frente da Lava
Bangaeira



29NOV2014









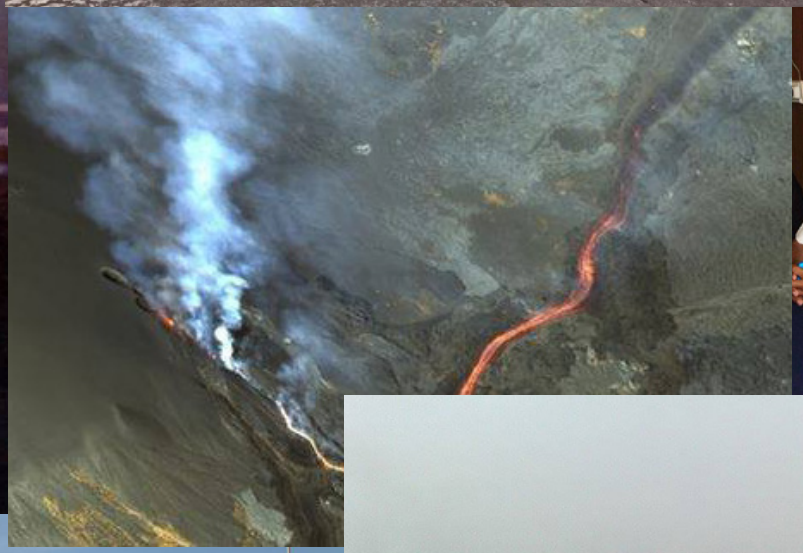




30NOV-05DEZ.2014















06-12DEZ2014















13-19DEZ.2014







20-26DEZ.2014











12JAN2015





o deserto,

De que forma a catástrofe traz
perturbações ao velho método de aplicar
uma distância ao mundo?

de novo



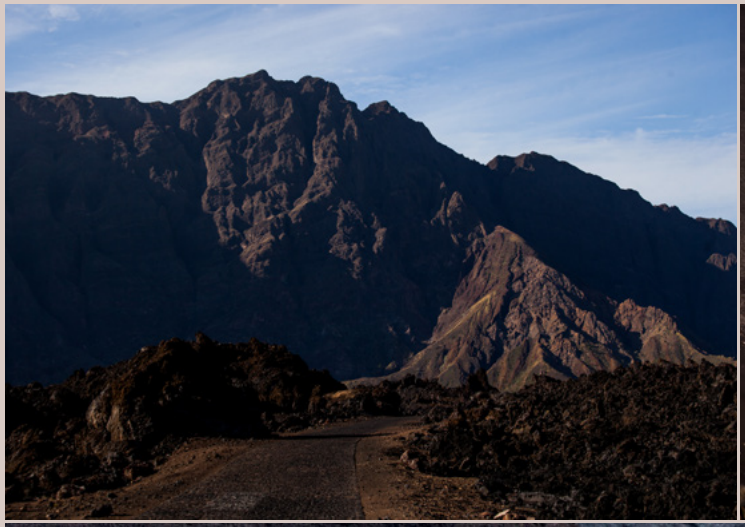
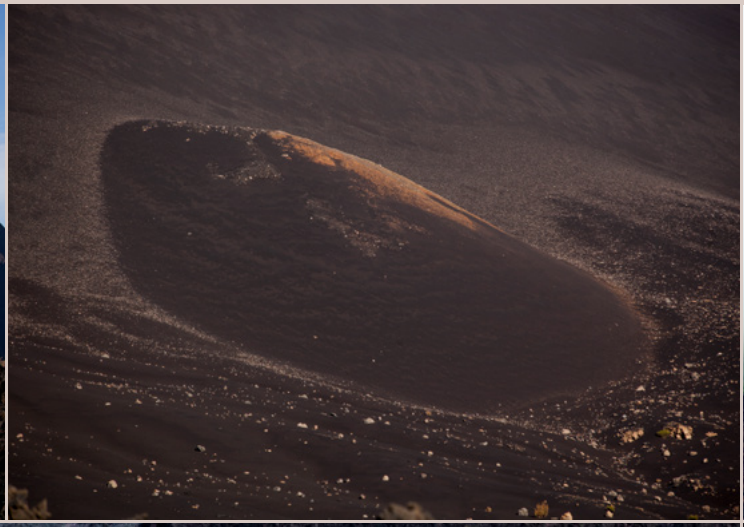




























NO SMOKING







Somos os flagelados do Vento-Leste!

O mar transmitiu-nos a sua perseverança,
aprendemos com o vento a bailar na desgraça,
As cabras ensinaram-nos a comer pedra
para não perecermos.

Somos os flagelados do Vento-Leste!

Os homens esqueceram-se de nos chamar irmãos
E as vozes solidárias que temos sempre
escutado
são apenas
as vozes do mar
que nos salgou o sangue,
as vozes do vento
que nos entranhou o ritmo do equilíbrio
e as vozes das nossas montanhas
estranhas e silenciosamente musicais

Ovídio Martins, 1920




FATINHO













