

Rapto, imersão e presença: um estudo sobre a fotografia estereoscópica de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

VICTOR DOS REIS*

Preâmbulo

«A 25 de Setembro de 1937, uma corrente de perturbações circulando da Terra Nova para o Báltico dirigiu para o corredor da Mancha massas de um ar oceânico suave e húmido. Às 17 h. e 19 uma rajada de Oeste-Sudoeste levantou a saia da velha Henriette Puyssoux que estava a apañar batatas na sua leira, fez estralejar o toldo do Café des Amis de Plancoët, fechou brutalmente um dos raipais da casa do Dr. Bottreau na orla do bosque de Hunaudeaie, virou oito páginas dos *Météores* de Aristóteles que Michel Tournier estava a ler na praia de Saint-Jacut, levantou uma nuvem de poeira e palha desfeita na estrada de Plélan, salpicou de rebentação o rosto de Jean Chauvé que ia fazendo o seu barco à baía do Arguenon, sacudiu, inchada e dançando na corda onde estava pendurada a secar, a roupa de cama da família Pallet, accionou o aerodínamo da quinta das Mottes, e arrancou um punhado de folhas douradas das bétulas brancas do jardim da Cassine.»¹ (Tournier, 1975: 9)

Residindo em pleno Atlântico Norte, Francisco Afonso Chaves (1857-1926) dedicou uma grande parte da sua vida a estudar as correntes de perturbação que nele se formam, as grandes massas de ar que o atravessam, a intensidade dos seus ventos e o modo como afectam a atmosfera sobre o continente europeu. Dedicou-se à meteorologia² e, em geral, às outras ciências naturais — sobretudo nas áreas da geologia e da geofísica, em especial, além da meteorologia, a sismologia e a vulcanologia; mas também ao estudo da flora e da fauna — com particular dedicação aos cetáceos do mar dos Açores.

Esta sua dimensão de naturalista é hoje largamente conhecida como reconhecido é o seu contributo para a ciência (Tavares, 2010). O que permanece desconhecido é o fotógrafo Francisco Afonso Chaves e o modo como a sua obra quase exclusivamente estereoscópica constitui um dos casos mais originais da história da imagem em Portugal. Quer porque Afonso Chaves nunca se apresentou publicamente como *fotógrafo* quer porque a sua obra fotográfica foi sempre entendida pelos poucos que a

* Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

¹ «Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses d'air océanique doux et humide. À 17 h 19 un souffle d'ouest-sud-ouest découvrit le jupon de la vieille Henriette Puyssoux qui ramassait des pommes de terre dans son champ, fit claquer le store du Café des Amis de Plancoët, rabattit brutalement l'un des volets de la maison du docteur Bottreau en bordure du bois de la Hunaudeaie, tourna huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint-Jacut, souleva un nuage de poussière et de paille broyée sur la route de Plélan, mouilla d'embruns le visage de Jean Chauvé qui engageait sa barque dans la baie de l'Arguenon, fit bouffer et danser sur la corde où ils séchaient les sous-vêtements de la famille Pallet, emballa l'éolienne de la ferme des Mottes, et arracha une poignée de feuilles dorées aux bouleaux blancs du jardin de la Cassine.»

² Francisco Afonso Chaves foi, juntamente com o rei D. Carlos (1863-1908) e, sobretudo, com o príncipe Alberto I do Mónaco (1848-1922), defensor da criação de um serviço meteorológico internacional que, integrando uma rede de estações nas ilhas açorianas, permitisse, por comunicação telegráfica com o continente, melhorar a compreensão e a previsão do clima europeu. Amigo pessoal de ambos, esteve inicialmente ligado às digressões científicas do segundo e foi, por sua disposição testamentária, integrado na administração do Museu Oceanográfico do Mónaco e no respectivo Instituto. Foi o primeiro director do Serviço Meteorológico dos Açores. Responsável pela criação de uma rede de observatórios no arquipélago, esteve presente no Congresso de Meteorologia realizado em Paris, em Setembro de 1900, onde apresentou uma comunicação intitulada *Rapports sur l'établissement projeté du Service Météorologique International des Açores*. Nela defendia a íntima relação entre as perturbações atmosféricas no Atlântico Norte, nomeadamente o trajecto das grandes tempestades atlânticas pelo céu dos Açores, e as alterações climáticas no continente europeu. Em 1902 foi eleito para o Comité Meteorológico Internacional, entidade precursora da Organização Meteorológica Mundial.

conheceram como mera extensão da sua actividade científica e instrumentação das suas investigações.

O rapto

Em 2006, num outro contexto, defendi que certas imagens, com determinadas características e em certas condições, são suficientemente poderosas para produzirem um *rapto do observador* (Reis, 2006). O conceito, aplicado às grandes pinturas dos tectos, abóbadas e cúpulas barrocas, representando de forma ilusionista o céu atmosférico como um lugar mítico (uma *parapaisagem*) e a sua ampla galeria de personagens e acontecimentos extraordinários, representadas como manifestações verosímeis de uma espécie de realidade (uma *pararealidade*), foi desenvolvido com o intuito de compreendermos melhor a natureza peculiar destas grandiosas ficções visuais estruturalmente imersivas.

Por exemplo, um acontecimento excepcional como «a elevação da Virgem Maria aos céus, conduzida por anjos e por eles coroada no decurso deste transporte para esse outro mundo para lá do próprio mundo», pintada na abóbada da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, era capaz de transformar «o seu observador não apenas na privilegiada testemunha deste acontecimento visionário mas [...] no participante indispensável ao seu desenrolar» (Reis, 2006: 5). Neste tipo de representações ilusionistas, o artista procura «enredar o sujeito numa ilusão e, por via dela, operar o seu transporte maravilhoso para lá dos limites da sua natureza terrena, da sua biologia perceptiva e das leis físicas do universo» (Reis, 2006: 5). Este *para lá* significa *para lá da superfície* que ao ser concebida como uma abertura virtual, numa negação da sua opacidade e, sobretudo, da sua materialidade, traduz uma negação da sua própria existência. Como se a superfície não fosse superfície, a pele da imagem, mas antes espaço — virtual. Espaço atmosférico atravessado por luz, nuvens, ventos e até ciclones. Como na cúpula da catedral de Parma, pintada entre 1526 e 1530 por Correggio (1489-1534), capazes de agitar roupas, despentear cabelos, dobrar ramos de árvores e, mais espantoso ainda, criar uma poderosa corrente de ar ascendente capaz de elevar e fazer pairar sobre as nossas cabeças seres em quase tudo idênticos a nós.

«[...] a transmutação da matéria e da arte do pintor na mais convincente ilusão do ideal, do irreal, do fabuloso e do sobrenatural: a ilusão de que acima do sujeito, neste local e apenas neste, de forma miraculosa, a igreja se abria, o espaço expandia-se, permitindo a visão do céu e do divino, ao mesmo tempo que ele era elevado e conduzido numa viagem ao encontro desse outro mundo visionado para lá da abertura. Por outras palavras, arrebatando-o, deixando-o estupefacto e estasiado, a pintura propunha-se efectuar um *rapto* do seu observador.» (Reis, 2006: 6)

Os observadores são assim eles próprios elevados e transportados «para fora de si próprios» (Piles, 1708: 114). O sujeito é «lançado — ou *atirado*, nas exactas palavras de Piles — para uma espantosa viagem que envolve uma ultrapassagem dos limites da sua própria experiência perceptiva e que, em última análise, o torna capaz de ver o que até aí era invisível. Uma tal viagem só é possível por via de uma violenta elevação do espírito; por outras palavras, de um *rapto*» (Reis, 2006: 7). Este rapto é para Roger de Piles (1635-1709) obra do entusiasmo, «um transporte do espírito que [nos] faz pensar nas coisas de uma forma sublime, surpreendente e verosímil» (Piles, 1708: 114)³.

«[Este] transporte do espírito que está presente no Entusiasmo é comum ao Pintor e ao Espectador; contudo, com esta diferença: embora o Pintor tenha trabalhado várias vezes seguidas para excitar a sua imaginação e para conduzir a sua Obra ao grau que o Entusiasmo exige, o Espectador, pelo contrário, sem entrar em qualquer detalhe deixa-se elevar repentinamente e, independentemente da sua vontade, ao grau de Entusiasmo para onde o Pintor o atirou.» (Piles, 1708: 114-115)⁴

O *rapto* é, portanto, «um arroubo entusiástico, um arrebatamento e uma forma de êxtase, uma exaltação sensorial e espiritual. Produzindo no indivíduo uma transformação extraordinária, ele é uma poderosa forma de emoção, uma manifestação das *paixões da alma*» (Reis, 2006: 7). O pintor Charles Le Brun (1619-1650) chamou-lhe *ravisement* (cfr. Montagu, 1994: 112-124) que, à semelhança do *entusiasmo* de Roger de Piles, era filho superlativo da admiração, a mais poderosa das paixões — ou emoções — da alma descritas por René Descartes (1596-1650) em 1649.

³ «L'Enthousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, suprenante, & vraisemblable.»

⁴ «Or comme celui qui considère un Ouvrage suit le degré d'élevation qu'il y trouve, le transport d'esprit qui est dans l'Enthousiasme est commun au Peintre & au Spectateur ; avec cette différence néanmoins, que bien que le Peintre ait travaillé à plusieurs reprises pour échauffer son imagination, & pour monter son Ouvrage au degré que demande l'Enthousiasme, le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, & comme malgré lui, au degré d'Enthousiasme où le Peintre l'a attiré.»



Fig. 1: Francisco Afonso Chaves (1857-1926), Francisco Afonso Chaves e outras Pessoas (Curral Grande, Madeira), 12 de Fevereiro de 1913.

Museu Carlos Machado

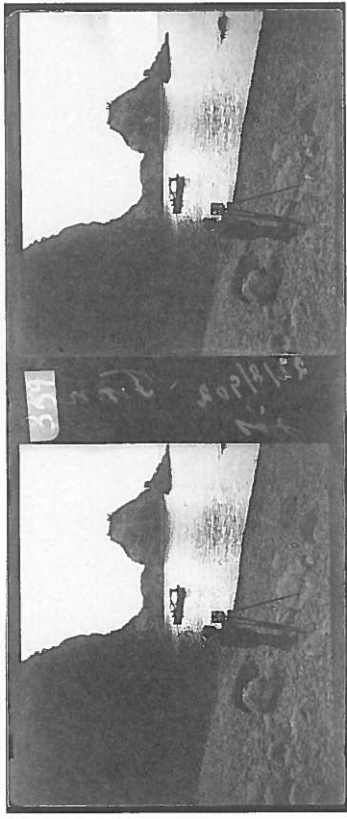


Fig. 2: Francisco Afonso Chaves (1857-1926), Ilhéu de Fernanjos em Santa Cruz das Flores, com barco ao fundo e uma pessoa junto a um teodolito, 22 de Agosto de 1902.

Museu Carlos Machado

«O Entusiasmo eleva-nos sem que o sintamos, e transporta-nos, digamos assim, como que de um país para outro sem que nos apercebamos, a não ser pelo prazer que nos causa» (Piles, 1708: 117)⁵. O rapto é, portanto, um emocionado transporte; uma viagem do observador que é tanto perceptiva, como cognitiva e espiritual. Este é «envolvido, absorvido e transportado por aquilo que vê, que o entusiasma, encanta, perturba, assombra e, finalmente, arrebatá» (Reis, 2006: 9). «Neste pasmo, neste arroubamento, neste exaltamento, o sujeito é raptado: da realidade e de si próprio» — no sentido literal da palavra *ekstasis*. É levado para além da superfície da imagem, para além do mundo natural, da realidade envolvente e da sua percepção, que permanecem suspensos no decurso desta forma de êxtase — o qual, mesmo quando é inquestionavelmente místico, não deixa nunca de ser visual.

«O rapto envolve assim em todas estas significações um voo, um transporte, uma viagem, enfim, para fora de algo comum e em direção a um território pouco ou nada conhecido mas, sempre e acima de tudo, maravilhoso. Esta ideia de viagem, central ao conceito de rapto, torna-se, na transição do século XVII para o XVIII, uma experiência em si mesma estruturante do indivíduo.» (Reis, 2006: 10)

O rapto, sendo uma alteração da consciência por via da percepção visual, é um acontecimento visual e emocional com profundas implicações espirituais. Exige participação do observador: aquilo que Gombrich (1960) designa por *beholder's share* e Kubovy (1986) por *conluio* com o artista. Produz a transformação do sujeito no sentido em que produz a

transformação da sua relação com o real: ao regressar do país da ficção ao país da realidade a sua percepção revela modificações — que se manifestam, de forma mais óbvia, num alargamento das hipóteses cognitivas de avaliação e compreensão do real (FIG. 1).

Entre os grandes tectos barrocos, os *panoramas* do século XIX e, sobretudo, a fotografia estereoscópica que se desenvolve ao longo da segunda metade de Oitocentos, fruto da aliança entre as descobertas de Wheatstone (1838) e Brewster (1856) com as possibilidades da nova máquina fotográfica (uma câmara obscura dotada de um ecrã sensível), e a sua recente e bastante persuasiva evolução para o cinema 3D, a contemporânea experiência inclusiva dos ecrãs IMAX ou a chamada realidade virtual, encontramos um fio condutor: a moderna cultura visual, construída numa interação entre a arte, a ciência e a tecnologia e assente na rápida democratização da imagem e no primado do prazer visual, é mais do que nunca o território propício ao rapto do observador.

No caso da fotografia estereoscópica e, em particular, da obra de Afonso Chaves, este rapto resulta da combinação das novas qualidades de persuasão e verosimilhança da imagem fotográfica com a experiência imersiva imposta pela sua visão estereoscópica e o notável aproveitamento estético feito pelo autor da nova técnica que é por si colocada à disposição dos olhos indiscretos do indivíduo que esprieta pelo duplo óculo do visor (FIG. 2). Apanhado pela sua própria curiosidade, o moderno observador *voyeur* (FIG. 3) é, assim, o sujeito adequado à complexa teia em que se constrói a experiência do rapto (FIGS. 4 e 5).

⁵ «L'Enthousiasme nous enlève sans que nous le sentions, & nous transporte, pour ainsi dire, comme d'un pays dans un autre sans nous en appercevoir que par le plaisir qu'il nous cause.»

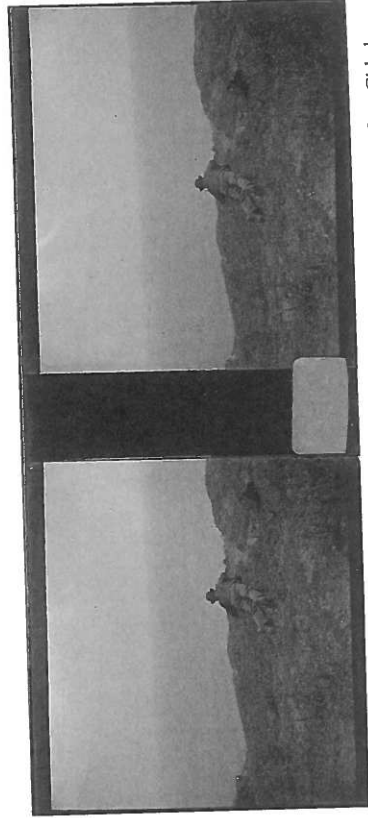


Fig. 3: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Pessoa na Vista do Rei, Sete Cidades, olhando para o Mar, 5 de Setembro de 1904. Museu Carlos Machado



Fig. 4: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Costa da Ilha das Flores, 1902. Museu Carlos Machado

A imersão

Erwin Panofsky inicia o seu estudo *A Perspectiva como forma simbólica* citando o pintor Albrecht Dürer (1471-1528), o qual nos diz que perspectiva «significa “ver através de”, «uma tradução literal da palavra grega *optiké*»; ao mesmo tempo, como salienta igualmente Panofsky, perspectiva contém um outro sentido: «ver com clareza» (Panofsky, 1924-5: 39; 69, n. 3). Este «ver com clareza» é «ver através de», ou seja, *ver com clareza através de* (cfr. Reis, 2002: 208-210). Mas através de quê? Através da superfície de representação. Ignorar a superfície, anulá-la mentalmente, para que possamos ver para além dela: ver em profundidade, ver tridimensionalmente.

Esta negação do suporte material da representação e as suas implicações encontra-se expressa, de forma plena, nas afirmações de Leon Battista Alberti (1404-1472) quando no seu tratado de 1435 — que anuncia e expõe a invenção da perspectiva, preparando os artistas para a nova arte e predizendo a moderna cultura visual — define a imagem como uma *janelá* ou quando Leonardo da Vinci (1452-1519) alguns anos depois, nos seus estudos sobre perspectiva, a define como um *vidro*. Janela e vidro permitem *ver através de* si próprios: ver para lá da superfície e através dela; ver o que afinal não pode ser visto porque apenas existe na nossa mente, enquanto hipótese que esta aprende a construir. No entanto, suficientemente persuasiva e verosímil para produzir o *efeito do real* (Oudart, 1971) — uma ilusão, não uma alucinação.

Que imagem é esta? É uma imagem construída de acordo com as regras da perspectiva, ou seja, das leis óptico-matemáticas que explicam a progressão da luz no espaço e a sua interação com a matéria. São estas leis que permitem a construção de todas as máquinas visuais, da primeira câmara escura até à câmara de cinema e de vídeo, passando pela máquina

fotográfica: uma câmara escura capaz de fixar as imagens feéricas (*fairy pictures*), «criaturas de um momento» que, de outro modo, estariam condenadas a desaparecer rapidamente (Talbot, 1844-1846).

E o que se vê através da superfície tornada transparente ou invisível? Uma ficção tridimensional que se pretende o mais verosímil possível e, nesse sentido, capaz de surtir um profundo impacto cognitivo e emocional no observador. Portanto, a perspectiva surte a sua ilusão e magia a partir do momento em que transforma a superfície numa janela aberta, isto é, a anula, a torna invisível ou, se quisermos, a «retira» da consciência do observador. Esta necessária e desejada perda de consciência da superfície de representação para alcançar a percepção tridimensional parece estar assim inscrita na perspectiva como projecto e método e nela presente desde o primeiro momento antecipando aquela que é, afinal, a experiência psicológica da fotografia estereoscópica e a primeira condição da sua imersividade (figs. 6 e 7).

Não por acaso, o sistema estereoscópico usado exclusivamente por Afonso Chaves — o *Véruscope* — envolve imagens cujo suporte é vidro, tanto na versão em negativo como em positivo. São estes vidros sensibilizados, expondo duas imagens ligeiramente discrepantes obtidas por uma câmara de dupla lente, que quando colocados no visor binocular apropriado são transformados pela nossa mente numa imagem única realisticamente tridimensional — a qual constitui a melhor hipótese de resolução do problema perceptivo colocado pela discrepância entre as imagens vistas por cada olho. Assim, ao espereitar para dentro do dispositivo estereoscópico onde está colocado o vidro com a sua dupla representação, o observador vê uma terceira imagem, a qual não é igual a nenhuma das duas fotografias, e que, ao contrário destas, surge, como por magia, realisticamente tridimensional. O visor estereoscópico é assim uma prótese indispensável ao proporcionar de forma quase instantânea uma nova experiência perceptiva do mundo. Quer porque tira partido dos processos biológicos da visão



Fig. 5: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Baía de Porto Pim (Faial), s.d.
Museu Carlos Machado

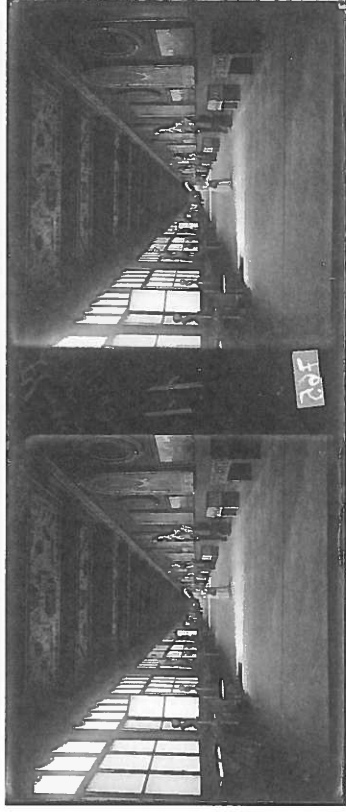


Fig. 6: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Galleria degli Uffizi (Florença), 1903.
Museu Carlos Machado



Fig. 7: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Londres, 1903.
Museu Carlos Machado

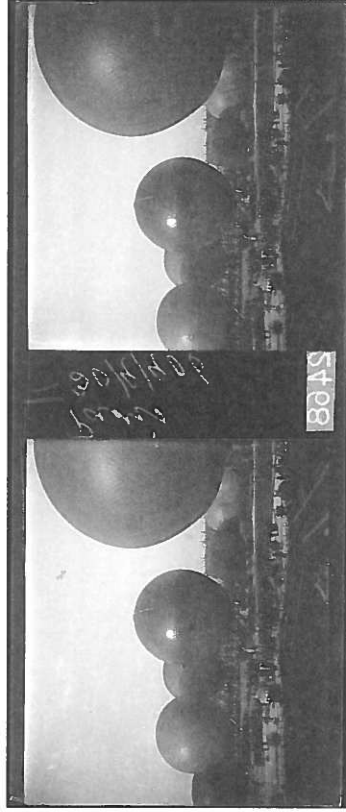


Fig. 8: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Partida do Campeonato Aeronáutico Gordon Bennett (Paris, Jardim das Tulherias), 30 de Setembro de 1906.
Museu Carlos Machado



Fig. 9: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Pozzuoli (Itália), 18 de Setembro de 1906.
Museu Carlos Machado

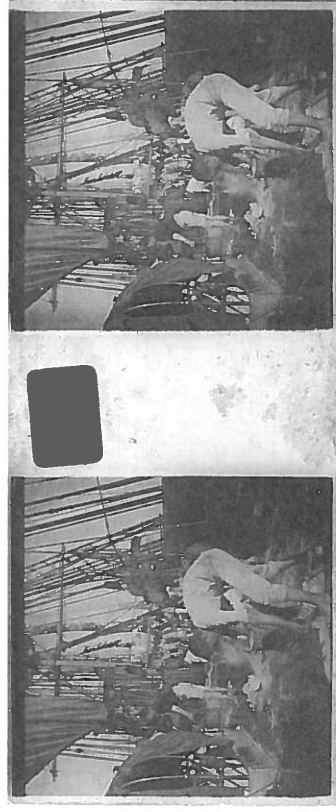


Fig. 10: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Tripulação na Lavagem de um Convés, s.d. Museu Carlos Machado



FIG. III: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Roma, Itália, 5 de Abril de 1913. Museu Carlos Machado

humana quer porque produz, ao mesmo tempo, o seu alargamento sub-jectivo e até a ultrapassagem de algumas das suas limitações.

Simultaneamente, o acto de espreitar e a força da construção mental dela resultante opera um raptó do observador: alheado visualmente do mundo envolvente, o qual é assim retirado do seu campo visual e da sua consciência imediata, e da superfície que observa, ele é transportado para um outro mundo, paralelo mas distinto spatiotemporalmente (FIGS. 8 e 9). Ou seja, a ficção espacial na qual mergulha não é senão o resultado do próprio raptó a que foi sujeito e do qual é também colaborador e agente indispensável. Neste sentido, na experiência estereoscópica, imersão e raptó são conceitos indissociáveis. Juntos são responsáveis pelo impacto emocional e a consequente transfiguração psíquica inerente aos processos de percepção das obras de Francisco Afonso Chaves (FIG. 10).

A presença

Em certas imagens de Francisco Afonso Chaves a combinação entre o raptó por elas produzido, a imersão a que a sua percepção obriga e as características visuais específicas que as caracterizam conduzem-nos a um outro conceito fundamental: a criação de uma sensação de *presença*. Trata-se, maioritariamente, de imagens obtidas pela sobreposição de fotografias spatiotemporalmente diferentes e, por isso, geradoras de uma fusão visual que, se por um lado dificulta ou impede paradoxalmente o efeito estereoscópico, por outro opera uma transformação no conceito de visão e no estatuto do observador (FIG. 11). Nestes casos, em resultado de processos de multiplicação, aceleração e fusão de informação sensorial, este passa de sujeito visual a *sujeito vidente*, entendido como aquele que vê mais, que vê para além do visível e, nessa nova capacidade, é capaz de ver o que de outro

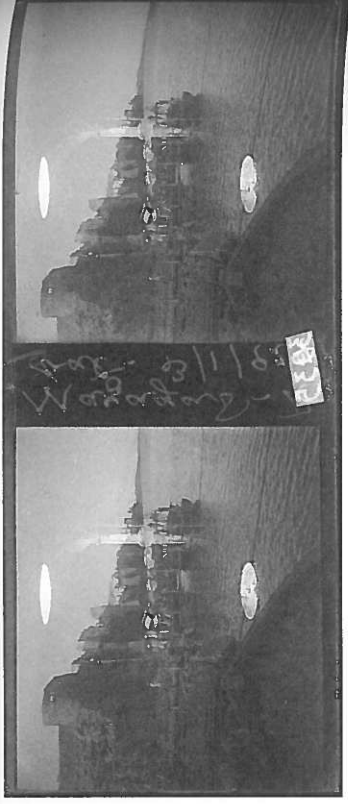


FIG. 12: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Mazagão e Rabat, 3 de Janeiro de 1924. Museu Carlos Machado

modo seria invisível ou não é, sequer, de natureza visual. Assim, em certas condições, esta invisibilidade — esta ausência — é tornada uma presença, tão ou mais importante cognitivamente — do ponto de vista perceptivo, emocional e espiritual — quanto a vívida presença do visível.

Esta qualidade videncial que corresponde a um alargamento do visual por transcendência do visível é, assim, inseparável de uma reflexão e reavaliação do conceito e do papel de observador, temas recorrentes da vasta e original obra de Afonso Chaves. É o que ocorre nestas fotografias onde, por via da sobreposição e da fusão no mesmo suporte de registos diferentes, a unidade, opacidade e materialidade do mundo e dos corpos dá lugar à sua multiplicidade, transparência e imaterialidade. Ver através da superfície torna-se então ver mais e ver diferente: ver através dos corpos.

Esta sensação de presença é, por sua vez, indissociável de uma sensação de estranheza. O imprevisto, o incomum e até o inimaginável tornam-se parte integrante da experiência perceptiva e constituem uma outra dimensão do raptó a que o observador é sujeito. Este *outro país* para o qual ele é transportado é, assumidamente, um país diferente. Apresenta-se como um território onde a dissolução do familiar e a consequente dificuldade de reconhecimento é inseparável da dissolução das fronteiras formais, espaciais e temporais. O paradoxo estereoscópico é apenas uma outra consequência da tensão ou mesmo conflito entre representações distintas. São por isso admiráveis as situações em que desta colisão de mundos diferentes resulta uma inesperada continuidade formal e de sentido: daí nasce um outro mundo com as suas regras próprias, inesperado mas não intolerável ou sequer incompreensível (FIG. 12). É sobretudo no regresso das viagens realizadas por estas imagens paradoxais que a experiência do raptó produz no observador uma alteração da percepção e compreensão da realidade.

No modelo albertiniano da representação — a imagem como *janela* — a definição de um ponto de vista e, consequentemente, a existência de

um observador é estrutural a essa mesma representação. Não só a imagem não existe sem este, como o espaço da representação não é apenas o espaço *dentro* da representação mas também o espaço *fora* dela, aquele que alberga o observador. A imagem como representação do invisível ou do ausente significa, assim, a transformação da experiência de observação numa experiência transcendente: numa *experiência visionária* (Gombrich, 1976: 43). Este efeito visionário da representação conduz, de forma conseqüente, à transformação do observador numa testemunha de acontecimentos excepcionais ocorrendo frequentemente num mundo e num espaço extraordinários: numa *testemunha visionária*. Na obra de Afonso Chaves, devido à sua natureza estereoscópica e ao facto de a observação ser mediada por um artefacto construtor de uma verosímil (quase táctil ou *paratáctil*) espacialidade, a imagem não é apenas uma janela mas um crendível mundo tridimensional e o sujeito alguém visual e emocionalmente imerso na sua própria visão, no mundo da ficção ou, se quisermos, na experiência visionária. O tal *sujeito vidente* (FIG. 13).

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista (1435-1436). *De Pictura I Della pittura*. MSS., Florença [La Peinture: *texte latin, traduction française, version italienne*. (Org. por Thomas Golsenne e Bertrand Prévost) Paris: Éditions du Seuil, 2004].
- BREWSTER, David. 1856. *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction with Application to the Fine and Useful Arts and to Education*. London: John Murray.
- DESCARTES, René. 1649. *Les passions de l'âme*. Paris: Henry Le Gras.
- GOMBRICH, E.H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. (5.ª ed.) Londres: Phaidon Press, 1994.
- Gombrich, E.H. 1976. «Paintings on Walls: Means and Ends in the History of Fresco Paintings». In E.H. Gombrich *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Oxford: Phaidon Press, 1999; pp. 14-47.
- KUNOV, Michael. 1986. *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEDeiros, Margarida. 2010. «Paradoxos da Modernidade: o Mundo sob as Lentes Estereoscópicas de Francisco Afonso Chaves». In *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*, org. por Victor dos Reis, 37-43. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores / Direcção Regional da Cultura / Museu Carlos Machado.
- MONTAGU, Jennifer. 1994. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- OUUART, Jean-Pierre. 1971. «L'effet de réel». *Cahiers du cinéma* 228 (Março-Abril), 19-28.
- PANOFSKY, Erwin. 1924-1925. «Die Perspektive als "Symbolische Form"». *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 4; pp. 258-331 [A *Perspectiva como Forma Simbólica*. (Trad. port. Elisabete Nunes) Lisboa: Edições 70, 1993].
- PILES, Roger de. 1708. *Cours de Peinture par Principes*. Paris: Jacques Estienne.
- REIS, Victor dos. 2002. *O Olho Prisioneiro e o Desafio do Céu: A Primeira Demonstração Perspéctiva de Filippo Brunelleschi como Invenção e Paradigma da Perspectiva Central*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- REIS, Victor dos. 2006. *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Teófilo em Portugal no Século XVIII*. (Tese de doutoramento em Belas-Artes / Teoria da Imagem apresentada à Universidade de Lisboa). Lisboa: s.n.
- REIS, Victor dos, org. 2010a. *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores / Direcção Regional da Cultura / Museu Carlos Machado (catálogo da exposição).
- REIS, Victor dos. 2010b. «O Fotógrafo Estereoscópico: a Descoberta da Obra Fotográfica de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Estúdio* 1, 2 (Dezembro), 50-56.
- REIS, Victor dos. 2011. «O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como *Sujeito Vidente* em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Estúdio* 11, 4 (Dezembro), 12-18.
- REIS, Victor dos. 2012. «Francisco Afonso Chaves, o Fotógrafo Errante». *Açoriano Oriental* CLXXVIII, 18000 (19 de Agosto), 18.
- REIS, Victor dos. 2013. «Fumo, Vapor e Lava: as Paisagens Incertas de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Estúdio* IV, 8 (Dezembro), 42-51.
- REIS, Victor dos. 2016a. «O corpo como hipótese: sucessão, sobreposição e transparência em *sobre a Fotografia*». Lisboa: Documenta; pp. 157-166.
- REIS, Victor dos. 2016b. «From the Ruins of Beirute by the Reflexions on some Ray-Bans to the Visionary Experiences in the Stereoscopic Photographs by Francisco Afonso Chaves (1857-1926)». *Dphica. Crossing Borders, Shifting Boundaries: The Aura of the Image*. Porto: Scopio Editions; pp. 46-60.
- REIS, Victor dos. 2017. «As primeiras "Fotografias Científicas" de um Cachalote (1890): Francisco Afonso Chaves e a Inexactidão da Imagem». *Revista de Comunicação e Linguagens / Journal of Communication and Languages*, n.º 47 (Visual Culture); pp. 157-172.
- REIS, Victor dos; TAVARES, Emília, org. 2017. *A Imagem Paradoxal: Francisco Afonso Chaves (1857-1926) / The Paradoxical Image: Francisco Afonso Chaves (1857-1926)*. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) / IMNAC — Museu do Chiado; p. 256.
- TALBOT, William Henry Fox. 1844-1846. *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans.
- TAVARES, Conceição. 2010. *Albert 1.º de Monaco, Afonso Chaves et la météorologie aux Açores*. [S.l.]: Présidence du Gouvernement Régional des Açores.
- TOURNIER, Michel. 1975. *Les Météores*. Paris: Éditions Gallimard [Os *Meteoros*. Lisboa: D. Quixote, 1989].
- WHEATSTONE, Charles. 1838. «Contributions to the Physiology of Vision — Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision». *Philosophical Transactions of the Royal Society* 128, 371-394.

FIG. 13: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). A Bordo do Vapor Vasco da Gama, Tejo (Lisboa), (1920?). Museu Carlos Machado

