

A fotografia como retrato da sociedade

Ana Rita Bastos¹
Designer-fotógrafa

Resumo | A evolução (e o retrato) da sociedade a partir da linguagem fotográfica. Uma leitura de factos e acontecimentos sociais a partir da fotografia, nomeadamente quando consideramos o retrato, a fotografia documental e o fotojornalismo. Uma tentativa de compreender momentos sociológicos específicos, considerando a linguagem fotográfica. A fotografia pode e deve ser estudada dentro do contexto da sociologia, uma vez que é uma arte que tem o poder de documentar a sociedade.
Palavras-chave: fotografia; retrato; sociedade.

Abstract | *The photography as a portrait of society*
The evolution (and the portrait) of society from the photographic language. A reading of facts and social events from the photography, particularly when we consider the portrait, documentary photography and photojournalism. An attempt to understand specific sociological moments, considering the photographic language. Photography can and should be studied within the context of sociology, since it is an art that has the power to document the society.
Keywords: photography; portrait; society.

¹ Designer-fotógrafa. Máster en Diseño y Producción Gráfica/Intermedia da Universitat de Barcelona (2011–) (Barcelona, Espanha). Certificado de Competências Pedagógicas (2013). Licenciada em *Design* de Comunicação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2012) (Porto, Portugal). Endereço de correspondência: Alquimia da Cor, Rua Manuel Pinto de Azevedo, 65H, 4100-321 Porto, Portugal. *E-mail*: rita@ritabastos.com

Résumé | *La photographie comme portrait de la société*

L'évolution (et photo) de la société du langage photographique. A la lecture des faits et des événements sociaux de la photographie, surtout quand on considère le portrait, la photographie documentaire et le photojournalisme. Une tentative de comprendre moments précis sociologiques, compte tenu de la langue de la photographie. La photographie peut et devrait être étudiée dans le contexte de la sociologie, puisque c'est un art qui a le pouvoir de documenter la société.

Mots-clés: photographie; portrait; société.

Resumen | *La fotografía como retrato de la sociedad*

La evolución (y la imagen) de la sociedad del lenguaje fotográfico. Una lectura de los hechos y los acontecimientos sociales de la fotografía, sobre todo si tenemos en cuenta el retrato, la fotografía documental y el fotoperiodismo. Un intento de comprender determinados momentos sociológicos, teniendo en cuenta el lenguaje de la fotografía. La Fotografía puede y debe ser estudiada en el contexto de la sociología, ya que es un arte que tiene el poder de documentar la sociedad.

Palabras clave: fotografía; retrato; sociedad.

Introdução

“Nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais” (Berger, 2005: 139). Atualmente, mais do que em qualquer outra época, a imagem, e particularmente a fotografia, tem uma grande importância no quotidiano da nossa sociedade. Isso deve-se, essencialmente, ao facto de termos acesso a uma grande diversidade de imagens no nosso dia a dia e à quantidade de fins para que estas são utilizadas. Considerando os diferentes média que temos à disposição diariamente, a comunicação e o desempenho das mais variadas áreas profissionais e a documentação pessoal de cada indivíduo, percebemos que a fotografia tem um lugar central e fundamental na sociedade.

Assim sendo, fizemos uma abordagem histórica da imagem fotográfica, desde a sua origem/invenção até à atualidade, realçando os momentos-chave que contribuíram para a evolução da fotografia e para a relevância que a mesma adquiriu na sociedade.

Além disto, tentou-se mostrar que é possível fazer uma leitura sociológica de vários factos e acontecimentos a partir da imagem, nomeadamente quando consideramos o retrato, a fotografia documental e o fotojornalismo.

1. O retrato

O retrato foi registando momentos específicos da evolução social, nomeadamente a elevação progressiva de algumas camadas sociais em direção a um maior destaque político e social. O aumento do poder económico destas camadas sociais significou um aumento do consumo e da produção de bens. Assim, ao longo do tempo foi necessário industrializar a produção do retrato: desde o final do renascimento (meados do século XVII) era feito com câmaras – máquinas de desenho, que correspondem a uma produção artesanal –, evoluindo para uma produção mecanizada.

A ascensão da classe média começa a verificar-se por volta de 1750, no interior de um aparelho social que até então pertencia aos aristocratas. Com o crescimento da camada burguesa e do seu poder material, aumenta a necessidade desta se afirmar e mostrar o lugar que alcançou (Freund, 2010). Com isso, o retrato, que desde havia muitos séculos correspondia a um ato simbólico que permitia aos indivíduos das classes sociais mais elevadas tornarem-se visíveis, sofre uma democratização. Já antes da Revolução Francesa, o retrato se tinha tornado uma prática comum entre os burgueses. No entanto, à medida que a necessidade de afirmação destes aumentava, esta prática criava novas formas e técnicas para os satisfazer.

Antes (do nascimento) da fotografia, que apenas se tornou domínio público em 1839, em França, era o pintor retratista que satisfazia duplamente a classe burguesa: por um lado, procurava reproduzir nos seus retratos a técnica em voga entre os pintores da corte; por outro, produzia retratos a preços ajustados aos recursos económicos da burguesia. “A procura da semelhança no retrato, pelo cliente francês nos tempos de Luís XV e Luís XVI pode definir-se pela tendência geral em falsificar, e mesmo para idealizar cada rosto, mesmo o do pequeno burguês, para o fazer assemelhar-se ao tipo humano dominante: ao Príncipe” (Wilhelm Waerzold, citado por Gisèle Freund, 2010: 26).

A nobreza era a classe com maior poder e, por isso, mais exigente: impunha uma mestria absolutamente perfeita. Para agradar a esta classe hierárquica e, simultaneamente, ao gosto da época, o pintor procurava utilizar cores suaves e tentava reproduzir da melhor forma possível os materiais e tecidos luxuosos, como veludo e seda. As exigências da nobreza eram tidas especialmente em conta numa das formas de retrato: o “retrato miniatura” (Freund, 2010). Este, muito em voga em meios

aristocráticos, foi uma das primeiras formas de retrato a ser adotada pela burguesia, uma vez que esta encontrou nele um meio de dar expressão ao culto do indivíduo, inclusive dos ausentes. Ao ser adotado pela burguesia, o retrato miniatura vulgariza-se e torna-se uma arte menor. Impõe-se, assim, a necessidade de inventar novas formas de produzir retratos, uma vez que a procura e o interesse se mantiveram.

Neste seguimento, nasce um novo processo para fazer retratos: o “retrato *silhouette*²”. Este processo consistia em recortar perfis de pessoas em papel de lustro, criando silhuetas. Esta técnica – na moda até ao século XIX –, enriquecida com pormenores de vestuário e traços característicos da personagem, tinha a vantagem de poder ser reproduzida em série. Era usada por indivíduos hábeis, principalmente em bailes, festas e feiras populares. “A silhueta é uma forma abstrata de representação. O retrato-silhueta não requer qualquer estudo especial do desenho. O público apreciou-o muito pela rapidez da sua execução e pelos seus preços módicos” (Freund, 2010: 28).

Entre 1786 e 1830, baseada nos perfis de silhueta, surge uma nova técnica de retrato em França: o fisionotráço³. O seu inventor, Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), aperfeiçoou a técnica dos perfis de silhueta, combinando-a com o pantógrafo – aparelho utilizado para fazer transferir e redimensionar imagens, que pode ser regulado de modo a executar também ampliações e reduções nas proporções desejadas – para poder alterar o tamanho da silhueta (Amar, 2010). Esta invenção combinava os perfis de silhueta, a gravura e o uso do pantógrafo, criando assim uma nova arte, que deu nome à técnica e, simultaneamente, ao aparelho utilizado: o fisionotráço. Este (aparelho) deslocava-se na vertical (e não na horizontal, como o pantógrafo) e, como tinha um visor, permitia reproduzir as linhas de um objeto a partir do espaço. A distância entre o aparelho e o modelo determinava a escala, que podia ser real ou não. Para utilizar o fisionotráço era suficiente desenhar os contornos da sombra, que se transferia para uma placa de metal onde ficavam gravados.

Os fisionotracistas aperfeiçoaram a técnica, instalaram-se em Paris e rapidamente tornaram esta forma de retrato numa grande indústria: ao ser possível produzir fisionotráços a baixo custo e, por isso, em série, todas as classes sociais tinham acesso a esta técnica. Assim, desde personalidades célebres a um elevado número de

² Importa esclarecer que, apesar de o nome *Silhouette* ser o segundo nome do Ministro das Finanças da época, este nada teve a ver com a evolução desta técnica; desconhece-se, aliás, o inventor da mesma. Sabe-se apenas que Louis Carrogis (1717-1806) a aperfeiçoou e tirou partido dela nesta época.

³ Na época, atribuíram a esta técnica o nome de “*silhouette à inglesa*”.

desconhecidos, todos posaram para obter o seu fisionotraço.

Se no retrato miniatura o valor artístico e a personalidade do pintor eram fatores extremamente importantes que se refletiam na obra/retrato, estas qualidades foram-se perdendo e o retratista tornou-se num técnico hábil, um manufator de retratos. No caso do fisionotracista, nem sequer era necessária muita habilidade e o único valor do retrato residia no seu caráter documental.

Quando se percorre a extensa obra da fisionotracia, constata-se que todos os retratos têm a mesma expressão: esquemática, fixa e vulgar. Para Gisèle Freund (2010: 31), o fisionotraço pode ser considerado o símbolo de um período de transição. Para aquela autora, “é o precursor imediato da máquina fotográfica”. Importa ainda referir que esta técnica evoluiu para a *photomaton* e que atualmente corresponde à indústria automatizada de produção de imagens. Com o fisionotraço, uma grande parte da burguesia pôde aceder ao retrato; no entanto, o processo não satisfazia as classes mais baixas da burguesia, muito menos o povo. O trabalho manual e individual ainda dominava demasiado na execução do retrato e só com a invenção da fotografia é que este se democratiza.

O fisionotraço não está diretamente relacionado com a evolução da fotografia – uma vez que não é uma imagem fotográfica –, mas pode ser considerado como o seu precursor ideológico, tendo em conta que provocou um grande interesse na exploração de técnicas de retrato (Freund, 2010). Quando surgiu a fotografia, rapidamente desapareceram os pintores e os retratistas e surgiram os primeiros fotógrafos. O retrato, que já era prática comum, tornou-se numa prática fotográfica e, ao longo do tempo, foi ganhando cada vez mais adeptos e importância.

Na sua origem e evolução, todas as formas de arte mostram um processo idêntico ao desenvolvimento interno das formas sociais. De uma forma geral, a fotografia veio substituir a pintura-retrato. Libertou-a da figuração e permitiu que os pintores dessem atenção às questões da forma e matéria e à sua possível abstração. A produção de retratos no século XIX não era equivalente à de hoje. O ato de retrato era precioso e as condições fotográficas inicialmente assemelhavam-se muito à pintura. O sujeito permanecia em pose, imóvel e exposto à luz natural (no início, nem sequer existia iluminação artificial), durante muito tempo. A duração longa da pose obrigava o sujeito, de alguma forma, a descontraí-lo e a procurar uma atitude o mais natural possível.

O retrato evoluiu a par dos progressos do registo fotográfico. A primeira

máquina oficial para produzir imagens foi o daguerreótipo. Divulgado na mesma data em que a fotografia se deu a conhecer e se tornou domínio público (1939), o daguerreótipo provocou um enorme sucesso, uma vez que deu a um grande número de fotógrafos a possibilidade de produzir retratos (Bauret, 2011). As classes sociais mais baixas que, até à data, não tinham acesso ao retrato privado, devido ao seu preço, aderiram rapidamente.

Com este novo “advento”, muitos pintores, receosos do seu futuro, converteram-se em fotógrafos. Mais ainda, abriram-se estúdios de fotografia por toda a parte e “a sociedade imunda avança como um único Narciso para contemplar a sua imagem trivial sobre o metal”, conforme disse Baudelaire, citado por Jean-Pierre Amar (2010: 45). De entre os muitos retratistas que ficaram célebres em Paris, podemos referir Lerebours (1807-1873), que, só em 1841, fez 1500 retratos. Crê-se que, em Paris, em 1849, cerca de 100 000 pessoas foram retratadas. Havia fotógrafos por toda a França e, por este motivo, muitos fotógrafos desta época, ainda que talentosos, permaneceram anónimos. Depois de França, seguem-se os Estados Unidos da América e o resto do mundo. Em 1850, recensearam-se mais de 2000 fotógrafos, quer ambulantes quer exercendo em estúdios luxuosos. Estes últimos produziam mais de três milhões de daguerreótipos por ano. Por esta altura, o retrato tratava-se de um “objeto” essencial e era obrigatório ter um. Esta ideia era transversal a todas as classes sociais (Amar, 2010). Josiah Johnson Hawes (1809-1901) e Albert Sands Southworth (1811-1904) estão também entre os fotógrafos mais conhecidos da época. Os seus retratos de personalidades, ainda que formalmente muito convencionais e usando uma pose demasiado “majestosa”, revelam uma evidente capacidade de compreensão interior.

Ter uma coleção de fotografias de celebridades era o desejo de todos estes fotógrafos. Uma das mais importantes coleções é a de Mathew Brady (1823-1896), que nesta época realizava em média 3000 retratos por ano. Instalado em Nova Iorque e em Washington, este fotógrafo inicia em 1944 a construção da sua *Gallery of Illustrious Americans*. John Plumbe (1809-1857), instalado em Boston, assina todas as suas fotografias, para as valorizar (ainda que, muitas vezes, tenham sido realizadas pelos seus assistentes).

Jean-Baptiste Isenring (1796-1860), instalado na Suíça, pinta os seus daguerreótipos, para lhes dar maior realismo e mais “vida”. Os daguerreótipos desta época, com origem na pintura, são caracterizados por poses convencionais: as personagens têm sempre uma expressão muito séria e interiorizada, devido à quantidade

excessiva de tempo de exposição. Muitas vezes em pose frontal, como busto, os retratados olham para o fotógrafo e, portanto, para o espectador. Esta frontalidade implica, quase sempre, um grande envolvimento psicológico, mesmo quando estes retratos não têm uma intenção artística.

Apesar do uso imenso que fizeram do daguerreótipo, este tem alguns inconvenientes, entre eles o peso do equipamento e a quantidade de material necessário, que complicavam muito o processo. Além disso, era necessário fazer a inversão esquerda/direita da imagem – os militares tinham de inverter as suas medalhas e o seu sabre para que na fotografia ficassem na posição correta. O daguerreótipo tinha ainda o problema do tempo de exposição, que era demasiado longo, implicando que o modelo permanecesse muito tempo imóvel à luz do sol (durante, pelo menos, dez minutos), preso numa trave que lhe sustentava a cabeça e os braços.

Para colmatar as falhas do daguerreótipo surge, alguns anos mais tarde, o calótipo. Inventado por William Henry Fox Talbot (1800-1877), este novo método exige apenas um a dois minutos de exposição solar e tem a vantagem de poder ser reproduzido e multiplicado, o que vai reduzir ainda mais os custos, em relação ao daguerreótipo. Em 1853, Adolphe Disdéri (1819-1890) regista a patente, para proteger a sua invenção, de um mecanismo que permite realizar fotografias concomitantes na mesma chapa, sem mudar de caixilho, com um aparelho de quatro objetivas. Com isto, obtinha pequenas imagens, de 6 cm × 9 cm, que eram coladas num cartão brasonado no verso e vendidas a um preço simbólico. Esta nova forma de produzir quatro retratos em simultâneo foi chamada de “cartão de visita” e expandiu-se rapidamente por todo o mundo, desde os grandes estúdios até aos mais pequenos. Estes retratos são caracterizados por poses simples, mas muito estereotipadas, de pessoas de pé, muitas vezes apoiadas numa coluna, ou, mais raramente, de meio-corpo. Estas fotografias informam sobre determinados aspetos da sociedade, em determinada época, especialmente sobre a indumentária (que difere de acordo com as classes sociais e profissões), o penteado e a maquilhagem. Mas também auxilia na definição da forma de celebrar os acontecimentos familiares. Por esta altura, no essencial, os fotógrafos pretendiam retratar e documentar os momentos, e nada mais do que isso.

Colecionados em álbuns pomposos, os cartões de visita não eram apenas um museu familiar fácil de transportar, mas também a história de uma família. Estes cartões são, de alguma forma, os antepassados dos nossos postais ilustrados. O baixo custo permitia produzi-los em grandes quantidades, iniciando-se assim um verdadeiro

comércio de venda de retratos de celebridades e de membros das famílias reais. O êxito comercial evoluiu para o mercado de objetos associados: joias para encastrar um pequeno retrato; pratos decorados com uma fotografia; “fotoesculturas” que tentavam reproduzir com uma técnica complexa o volume do rosto; “cartões-mosaico”, onde se reproduzia, numa superfície diminuta, os rostos dos soldados de um regimento, as personalidades do mundo político, entre outros.

A produção dos cartões de visita durou até à Segunda Guerra Mundial, uma vez que, apesar do êxito destes, as classes sociais com maior poder reclamavam formatos maiores (Edwards, 2006). A década de 50 do século XIX fica marcada pela exploração de outros processos baratos, usados principalmente pelos fotógrafos ambulantes, com destaque para a ambrotipia e a ferrotipia que tiveram um grande êxito. Muitos soldados na Guerra de Secessão⁴ foram retratados por fotógrafos ambulantes que visitaram os campos sulistas e nortistas. A década de 60 do século XIX vê proliferar os estúdios fotográficos, principalmente retratistas, em todos os países, tanto nas grandes cidades como na província. Este fenómeno tem causas muito variadas.

A vontade de construir uma galeria dos antepassados, como a nobreza tinha por hábito fazer, é uma grande tentação da burguesia. Além disso, colecionam fotografias de cientistas, atrizes de renome, políticos, mulheres mundanas e todo tipo de pessoas que tivessem algum prestígio ou fama. Os fotógrafos que fazem este tipo de retratos “trabalham em salões luxuosos de tapeçarias pesadas, tapetes macios e mármore valiosos. Palácios da ilusão e da evasão, decorados quase sempre com animais exóticos e pinturas que representam regiões longínquas. No fundo, estes estúdios são lugares onde é de bom-tom mostrar-se” (Amar, 2010: 21), funcionando o fotógrafo como uma espécie de intermediário social.

Conhecido até hoje como um dos melhores retratistas de sempre, Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), mais conhecido por Nadar, foi nesta época um dos melhores, mais requisitados e mais famosos retratistas. Estabelecido no Boulevard des Capucines, em Paris, retrata as mais importantes personagens da época. Nadar destaca-se dos outros fotógrafos porque deixa os seus modelos “livres” e nunca retoca uma imagem, procurando aquele instante de compreensão que o põe em contacto com o modelo, que o ajuda a resumi-lo e o guia na direção das suas ideias e do seu carácter, para dele realizar um retrato mínimo. Reconhecido como um dos maiores fotógrafos de retrato de sempre

⁴ A Guerra de Secessão ou Guerra Civil Americana desenrolou-se nos Estados Unidos entre 1861 e 1865.

destaca-se o facto de ter conseguido “captar” a verdadeira identidade do sujeito. A respeito de Nadar, Jean-Paul Sartre, citado por Jean-Pierre Amar (2010: 52), dizia na revista *Visages*: “Estas cabeças que Nadar fotografou, cerca de 1860, há muito que estão mortas. Mas o seu olhar permanece, tal como o mundo do II Império, eternamente presente na mira do seu olhar”.

A forte personalidade e o estilo de Nadar esconderam, de alguma forma, outros bons retratistas da época. De entre muitos, é importante citar o francês Étienne Carjat (1828-1906), do qual conservamos principalmente os poderosos retratos de Baudelaire e Rossini, a par de Julia Margaret Cameron (1815-1879), que tem como objetivo “derrubar o muro das aparências para atingir a alma dos seus modelos” (Amar, 2010: 67). No entanto, os seus retratos mais célebres são os de Herschel, Darwin e Virginia Woolf.

No fim do século XIX, o retrato fotográfico desenvolveu-se em todas as direções. Bertillon, que trabalhava na polícia de Paris, serviu-se da fotografia de uma forma científica para tentar determinar, através do inventário dos retratos das pessoas que tinham cometido crimes, o arquétipo da fisionomia dos reincidentes. Sendo um dos principais usos da fotografia, o retrato tornou-se um fenómeno e um tema de criação artística. Aliás, a fotografia foi, graças a ele, integrada na sociedade. O retrato ora se inscrevia no contexto de uma encomenda, ora respondia a uma iniciativa completamente individual e, por isso, livre. Os retratistas do século XIX – Nadar, Carjat, Disdéri, entre outros – desde logo abriram as portas dos seus estúdios a toda a espécie de clientes, colocando assim o seu saber e a sua experiência ao serviço de um projeto de caráter comercial. Outros, contudo, usavam as sessões fotográficas numa perspetiva puramente pessoal e artística.

Neste seguimento, desde logo se desenham na história da fotografia dois mundos paralelos: o mundo da arte e da expressão pessoal; e o da arte aplicada e da encomenda. Estes dois mundos atribuem à fotografia funções diferentes. No entanto, importa esclarecer que fazer “arte aplicada” não exclui a forma criativa e ser artista (fotógrafo) não implica necessariamente ser criador.

No início, os retratistas são guiados no seu trabalho apenas pela preocupação de dar resposta a um determinado pedido, indo até ao ponto de realizar, em pequena escala, uma espécie de inventário de uma determinada população. No decurso da primeira metade do século XX, o fotógrafo August Sander (1876-1964) concretizou o projeto ambicioso de inventariar uma população à escala nacional (Bauret, 2011). *Homens do*

século XX foi o título dado ao projeto, que consistiu em representar as diferentes categorias de indivíduos, os diferentes meios sociais e étnicos. Este projeto, que pretendia mostrar a diversidade de indivíduos, colidiu, obviamente, com a ideologia nazi, que defendia a unificação da raça. No entanto, importa referir que Sander representava os atores das classes sociais mais altas nos seus contextos físicos de vivência, em oposição aos mais pobres, que eram descontextualizados, fotografados sem cenário.

A evolução das técnicas de registo fotográfico, como já referido, permitiu a evolução da prática do retrato. A possibilidade de o fotógrafo poder, ao longo do tempo, deslocar o seu equipamento com maior facilidade, acabou com muitos incómodos e abriu possibilidades interessantes. A situação evoluiu de tal forma que o fotógrafo começou a retratar situações praticamente sem intervir nelas: aconteceu, portanto, uma evolução na forma de fazer reportagem. Nesta parte, há a destacar o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004), cujo espírito e convicções o levaram a mostrar as coisas como elas são e acontecem, ou seja, a trabalhar no ambiente dos retratados sem perturbar a intimidade dos mesmos. Outros retratistas seguem uma ideologia completamente oposta: “obrigam” as personagens que escolheram fotografar a submeterem-se às suas regras estéticas e, de alguma forma, psicológicas, procurando também encontrar uma verdade, mas com um discurso diferente.

Richard Avedon (1923-2004) foi um dos fotógrafos que foi mais longe. Conhecido pelos seus retratos de caráter, Avedon renunciava à encenação, fotografava sempre sobre fundo branco, de forma a realçar quem fotografava. Explorou a frontalidade, o olhar e a atitude, procurando um confronto com quem fotografava. Como disse Gabriel Bauret (2011: 61), Avedon “não procurou ser cruel, mas cru”, embora afirme que estas palavras têm a mesma etimologia. Avedon misturava acaso e liberdade e gostava de gente anónima.

2. Fotografia documental e o fotojornalismo

A fotografia está frequentemente associada à noção de “documento”. Isto significa que, antes de tudo, a fotografia serve para testemunhar uma realidade e, posteriormente, para recordar a existência dessa mesma realidade. O tempo desempenha, neste caso, um papel primordial, em particular do ponto de vista emocional, uma vez que a fotografia é associada à tomada de consciência da mudança,

do desaparecimento ou até da morte. Na palavra “documento” está ainda implícita a ideia de exclusividade: o seu valor é maior quando ela é única.

A função documental da fotografia evoluiu muito desde a sua origem até aos nossos dias. Associada inicialmente às grandes expedições, a fotografia constituiu um novo instrumento na descoberta do mundo; posteriormente, devido ao avanço da tecnologia, a máquina fotográfica tornou-se num instrumento de informação visual e atualmente contribui para a compreensão de muitos acontecimentos. Substituiu, em muitos casos, a ilustração.

Até ao século XIX, a informação circulava, principalmente, através da escrita. O desenho, mais ou menos fiel à realidade, é, frequentemente, fantasista. A pintura é, quase sempre, feita por encomenda pelos poderes estabelecidos e, por isso, a sua objetividade é escassa. A chegada da fotografia vai arrasar com todos os modos de registo conhecidos e utilizados até à data, uma vez que a fotografia é imediatamente considerada objetiva e autêntica. Começam por ser registados acontecimentos de dimensão nacional e acontecimentos de carácter trágico ou teatral. São ainda fotografadas catástrofes naturais, como o incêndio dos moinhos de Oswego, no estado de Nova Iorque, em 1853, fotografado por George N. Banard (1819-1902) ou as grandes cheias do Ródano de 1856, fotografadas por Denis Baldus (1813-1882). Philip Henry Delamotte (1820-1889) acompanha, em 1854, a construção do Crystal Royal Palace de Londres, até à sua inauguração. Além das fotografias da evolução da construção do edifício, Delamotte mostra-nos ainda a vida quotidiana dos operários deste enorme estaleiro.

A tarefa destes primeiros repórteres fotográficos consistia na captação de fotografias (isoladas), com o objetivo de ilustrar uma história ou de acompanhar um texto. No entanto, isso não é, de certo modo, considerado fotojornalismo. Para Gisèle Freund, o fotojornalismo nasce apenas quando uma imagem consegue, por si só, contar uma história: “é apenas a partir do momento em que a imagem se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se conta numa série de fotografias acompanhadas por um texto frequentemente reduzido apenas a legendas, que começa o fotojornalismo propriamente dito” (Freund, 2010: 112). O fotojornalismo teve origem na Alemanha, já que foi lá que operaram os primeiros fotojornalistas (Ruhrberg *et al.*, 2010).

Após a derrota na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha atravessou uma grave crise económica e política: a monarquia do Kaiser foi substituída pela Primeira República, proclamada em Weimar, em novembro de 1918. A maioria das pessoas não

compreendeu este novo sistema, que foi visto como sinal de fraqueza. Por este motivo, a República de Weimar apenas se conseguiu manter durante 15 anos. No entanto, o espírito liberal que se instalou na Alemanha durante esse período permitiu um grande desenvolvimento das artes e das letras: Franz Kafka, o mais importante escritor alemão da época, morreu em 1924 e, um ano mais tarde, publicou-se a sua obra póstuma, o romance inacabado *O Processo*, livro que descreve profeticamente o terror dos anos 30; Einstein ganha o Prémio Nobel (1921); e as investigações psicanalíticas de Freud tornam-se célebres. “Nascem” também grandes atores, maestros, músicos, pintores, que dominam as novas tendências da arte. Em 1919, Walter Gropius funda a Bauhaus, na qual Lazsló Moholy-Nagy se tornará professor e virá a ter uma influência decisiva na fotografia. A imprensa, que tinha sido censurada durante os anos da guerra, adquire um novo impulso sob a república liberal e em todas as cidades alemãs aparecem jornais ilustrados. Ao longo do tempo, desaparecem os desenhos para dar lugar à fotografia, que retrata a atualidade. Os fotógrafos que trabalham para esta imprensa nada têm a ver com os da geração que os precedeu. Deixaram de pertencer à classe dos empregados subalternos e passaram a pertencer à sociedade burguesa ou da aristocracia que perdeu fortuna e posição política, mas que preserva ainda o seu estatuto social.

É esta Alemanha do pós-guerra, cuja indústria ótica cresce a grande velocidade, que vai introduzir no mercado duas máquinas fotográficas que vão permitir a evolução da fotografia e, em particular, do fotojornalismo: a Ermanox e a Leica. A primeira, muito pequena e luminosa, vai permitir fotografar com pouca luz; a segunda, com o seu tamanho reduzido e ótima qualidade ótica, vai modificar completamente a forma de os fotógrafos trabalharem. Em 1928, Dr. Erich Salomon (1866-1944) começou a usar uma Ermanox, o que lhe permitiu fotografar em locais onde tal não era permitido, uma vez que conseguia disfarçar facilmente a máquina no chapéu ou no fraque.

Na década de 30 do século XX, a Alemanha é o país europeu com maior número de jornais ilustrados, com inúmeros fotógrafos de renome a colaborar com eles. A primeira agência de imprensa fotográfica – Dephot – nasce em 1928 e vai solidificar o fotojornalismo moderno. Esta agência vai impulsionar a criação de inúmeras outras agências e publicações sobre fotografia no mundo. Criada em 1936, a revista *Life* – uma das mais prestigiadas da época – vai, em 1940, ultrapassar os três milhões de assinantes. Em 1960, emprega mais de cinquenta fotógrafos.

Completamente instalado na sociedade, o fotojornalismo é também entendido como uma ferramenta útil de análise social. Foi nos Estados Unidos da América que

mais fotógrafos se dedicaram ao documentário social. Nas décadas de 30 e de 40 foram contratados vários fotógrafos para retratarem os problemas sociais da população norte-americana: Arthur Rothstein (1915-1985), Walker Evans (1903-1975), Carl Mydans (1907-2004), Ben Shahn (1898-1969), Dorothea Lange (1895-1965), Russel Lee (1903-1986), Jack Delano (1914-1997), Marion Post Wolcott (1910-1990) e John Vachon (1914-1975) foram alguns dos fotógrafos colaboradores. Este projeto foi proposto pela Farm Security Administration (FSA) – uma organização criada em 1937 que tinha responsabilidades que incluíam o apoio a pequenos agricultores e a reorganização das comunidades arruinadas pela Grande Depressão, motivada pelo *crash* de Wall Street, em 1929. A influência dos fotógrafos da FSA foi, na altura, considerável, mas mereceu maior relevo durante os anos 70, altura em que foram publicadas muitas obras sobre a sua história.

Dos fotojornalistas independentes (não envolvidos diretamente em projetos específicos), importa destacar Arthur Fellig (1899-1968), mais conhecido por Weegee. Este vai tornar-se conhecido com as suas fotografias do quotidiano. O seu carro, que é simultaneamente o seu laboratório, tem um rádio sintonizado na frequência da polícia de Nova Iorque, o que lhe vai permitir estar sempre onde as coisas acontecem. Outro nome importante é André Kertész. Este, apesar de muito diferente de Weegee, adota rapidamente o formato de 35 mm da Leica e destaca-se pelo seu estilo muito moderno e mais poético. Importa ainda destacar os nomes de Brassai e Cartier-Bresson. Brassai participa ativamente na vida noturna de Paris, fotografando-a em todos os seus aspetos: gente anónima, bordéis, prostitutas, ruas sombrias, entre outros; Henri Cartier-Bresson destaca-se como um dos maiores fotógrafos sociais de sempre, tendo como objetivo congelar o “instante decisivo”, o momento que considerava único e mágico para retratar um determinado acontecimento. Em Inglaterra, Bill Brandt (1905-1983), influenciado pelas fotografias de Atget, fotografa a vida da sociedade inglesa. No projeto *English At Home*, de 1936, mostra-nos a oposição entre diferentes camadas sociais.

Os fotojornalistas citados, cujo trabalho mais importante é produzido depois da guerra, são produtores de imagens pluridisciplinares: fotojornalistas, ilustradores, fotógrafos de moda, fotógrafos industriais e também artistas. As imagens que os tornaram célebres dizem respeito a imagens produzidas fora do contexto de trabalho.

Como vimos, por esta altura, o fotojornalismo tinha como principal objetivo retratar a sociedade da época e registar o quotidiano dessa mesma sociedade. No entanto, por oposição a este fotojornalismo e à corrente “Visão Nova”, criada por Laszló

Moholy-Nagy (1895-1946), surgiu a “*Neue Sachlichkeit*” (Nova Objetividade). Esta nova corrente tinha como principal objetivo explorar as características da fotografia e as suas verdadeiras possibilidades, tendo como referência o ponto em que a fotografia tinha ficado no século XIX. Karl Blossfeldt (1865-1932), August Sander (1876-1964), Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e Werner Mantz (1902-1983), alguns dos pioneiros nesta área, estavam interessados numa representação despretensiosa, sóbria e factual da imagem fotográfica.

“De notar é, também, o trabalho de August Sander, que levou a termo o projeto megalómano de dar a conhecer a sociedade alemã através de retratos (*Citizens of the twentieth century*). Sander condensava nas fotografias os artefactos, poses e cenários mais característicos das diversas profissões e classes sociais” (Ferro, 2005: 375).

3. Fotografia de guerra

Os pequenos conflitos começam a ser registados por fotógrafos anónimos. É com a Guerra da Crimeia⁵ (1853-1856) que começa a “reportagem de guerra”. Roger Fenton foi o fotógrafo oficial da Guerra da Crimeia e, mais tarde, Mathew Brady e Alexander Gardner percorreram os campos de batalha americanos na Guerra da Secessão (1861-1865). No entanto, as técnicas da fotografia não lhes permitiam mostrar os próprios combates, mas apenas o que restava dos mesmos – sobretudo cadáveres de soldados – ou um regimento, em sentido, antes de uma batalha.

Nadar, que tinha uma paixão pela aerostação, regista em 1858 a patente da sua ideia de fotografar a terra vista do céu. Realiza as suas primeiras imagens panorâmicas a 80 metros do solo, com a ajuda de um balão. Este “instrumento”, aparentemente um capricho de Nadar, transformou-se numa verdadeira arma de guerra. Se, nesta data, a fotografia já estava a servir propósitos tão úteis como a publicidade, isto permitiu mostrar a necessidade e a utilidade da fotografia, assim como a emergência de se evoluir mais e mais a cada dia. Nadar abriu uma dimensão completamente nova à fotografia e o resultado foi uma mudança drástica na forma de ver, já que nunca antes alguém tinha fotografado a terra desta forma. Com isto, é justo que se diga que as

⁵ A Guerra da Crimeia foi um conflito que se estendeu de 1853 a 1856, na península da Crimeia (no mar Negro, ao sul da atual Ucrânia), no sul da Rússia e nos Balcãs. Envolveu, de um lado, o Império Russo e, de outro, uma coligação integrada pelo Reino Unido, a França, o Reino da Sardenha — formando a Aliança Anglo-Franco-Sarda — e o Império Otomano (atual Turquia).

imagens de Nadar salvaram a capital francesa da ocupação prussiana, em 1871. A análise dessas fotografias aéreas revelou aos militares que defendiam a cidade aquilo que os soldados não conseguiam ver: não só as posições exatas das tropas que cercavam a capital, mas também os pontos prováveis de ataque e os ângulos táticos, de entre tantas outras coisas. As imagens de Nadar permitiram que os franceses ficassem em condições de reagir instantaneamente, poupando-lhes surpresas desagradáveis. Porém, os chefes militares da época foram incapazes de reconhecer a importância do trabalho de Nadar. Foi necessário outro fotógrafo para demonstrar a importância da fotografia na condução da guerra.

Assim, como coronel das Forças Expedicionárias dos Estados Unidos da América em França Steichen (1879-1973) ficou encarregue do reconhecimento aéreo. Steichen dirigia os serviços de informação como uma fábrica: “era a primeira vez que as fotografias eram produzidas numa linha de produção. Estas perdiam a sua qualidade episódica, em vez de fotografias individuais, havia um caudal de imagens, mostrando uma tendência para as estatísticas de todos os géneros nesta guerra militar/industrial (...)”, nas palavras de Paul Virilio (1986), citado por Ruhrberg *et al.* (2010: 659). Steichen estava a trabalhar no sentido de um novo conceito de imagem, que tinha uma ligação direta com a técnica de fotografia de reconhecimento e com o processo de produção organizado que lhe estava associado.

A experiência de Steichen na guerra alterou por completo a sua atitude perante a fotografia. Renunciou e abandonou por completo a fotografia artística – na qual tinha trabalhado até àquela data – e dedicou-se, a partir daí, a fazer fotografias que tivessem uma utilidade e/ou função prática. Assim sendo, dedicou-se à fotografia de moda e publicidade e tornou-se um dos fotógrafos de revistas com maior sucesso na época. A relação persistente entre guerra e fotografia foi explorada por Margaret Bourke-White (1904-1971) com o seu projeto ambicioso para a revista *Life* – uma série de fotografias dos efeitos dos bombardeamentos dos Aliados às vilas e cidades do Império Alemão: “As fotografias que ela fez para este fim estão entre os documentos mais impressionantes da época. Elas mostram com uma monotonia opressiva como os ataques aéreos aliados transformaram as cidades da Alemanha em desertos sem fim” (Klaus Schroll, citado por Ruhrberg *et al.*, 2010: 660).

“A fotografia deu a conhecer imagens de sociedades longínquas, imagens que despertavam desejos e alargavam horizontes, mas também outras indesejáveis e

incômodas. Robert Capa, conhecido fotógrafo da agência *Magnum*⁶, foi um dos primeiros a fotografar a guerra e, portanto, foi através das suas fotografias que algumas sociedades viram as imagens da guerra (distância). Capa percebeu que a guerra é muito mais do que as batalhas; grande parte das suas melhores fotografias retrata as periferias dos eventos históricos: as relações e as sociabilidades que se tecem em volta dos cenários de guerra” (Ferro, 2005: 374). A reputação e a fama alcançadas por Robert Capa devem-se à proximidade que tinha em relação ao que fotografava. Capa considerava que “se as tuas fotografias não são suficientemente boas, é porque não estás suficientemente perto” (Ruhrberg *et al.*, 2010: 658). Morreu a fotografar, em 1954.

As fotografias de guerra são portadoras de uma autenticidade e de uma objetividade que denunciam todo o horror e sofrimento. É devido à fotografia que, atualmente, se conseguem satisfazer as necessidades da informação e fazer chegar tudo a todos, em tempo real.

Conclusão

Como vimos, a fotografia está frequentemente associada à noção de “documento”, servindo para testemunhar uma realidade e para, posteriormente, recordar a existência dessa mesma realidade. Esta função documental evoluiu muito, ao longo do tempo: inicialmente estava associada às grandes expedições; posteriormente, com o avanço cada vez mais rápido da tecnologia, a máquina fotográfica tornou-se um instrumento de informação e documentação visual; e, atualmente, contribui para a compreensão de muitos acontecimentos.

Concebida como um meio privilegiado de controlo e de expressão, a fotografia, que nasceu no interior da Revolução Industrial e do Estado Liberal, teve (e tem) o poder de mostrar: a relação simbólica entre as pessoas; os objetos e os lugares; a distância entre o social e o político; e os conflitos e relações de força no interior de uma sociedade. A partir dela, conseguimos localizar uma época, espacial e temporalmente, assim como compreender e analisar a sociedade retratada – função de extrema utilidade histórica.

⁶ A Magnum é uma agência fotográfica francesa, que surgiu em 1947, liderada pelo fotógrafo húngaro Robert Capa (1913-1954), que já fotografava em cenários de guerra desde os anos 30. Participaram também na Agência Magnum o fotógrafo polonês David Seymour, o francês Henri Cartier-Bresson, o inglês George Rodger, entre outros. Esta agência ainda existe e continua a ser uma das principais na sua área.

Atualmente, a fotografia é parte do nosso quotidiano, sendo um dos seus traços mais característicos o facto de estar presente em todos os estratos sociais.

Referências bibliográficas

- AMAR, Pierre-Jean (2010), *História da fotografia*, Lisboa, Edições 70.
- BAURET, G. (2011), *A Fotografia – Histórias, Estilos, Tendências e Aplicações*, Lisboa, Edições 70.
- BERGER, J.; ALVES, A. (2005), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- EDWARDS, S. (2006), *Photography: a very short introduction*, New York, Oxford University Press.
- FERRO, L. (2005), “Ao Encontro da Sociologia Visual”, in *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15, pp. 373-398.
- FREUND, G. (2010), *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Nova Vega.
- RUHRBERG *et al.* (2010), *Arte do Século XX*, London, Taschen.

Leituras adicionais

- BADGER, G. (2007), *The genius of photography: how photography has changed our lives*, London, Quadrille.
- BENJAMIN, W.; MILLANES, J. (2008), *Sobre la fotografía*, 4.^a ed., Valencia, Editorial Pre-Textos.
- BOURDIEU, P. (2003), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- JEFFREY, I. (2010), *Photography: a concise history*, London, Thames & Hudson.
- MAH, S. (2003), *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- NEWHALL, B. (2006), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- SERÉN. (2002), *Metáforas do sentir fotográfico*, Porto, Centro Português de Fotografia.
- SONTAG, S.; FURTADO, J. (2012), *Ensaaios sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal.
- SOUGEZ, M. (2010), *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.

Artigo recebido a 28 de fevereiro de 2013. Publicação aprovada a 1 de agosto de 2013.