

Agustín Lacruz, M. C., & Torregrosa Carmona, J.-F. (2019). *Formas de mirar: usos informativos y documentales de la fotografía* (1.^a ed.). Ediciones Trea.

por SUSANA SOFIA CUNHA

Doutoranda em Ciência da Informação

Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra

susana.cunha@student.fl.uc.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4444-4319>

Desde o seu patenteamento, em 1839, que a fotografia tem múltiplas funções e é utilizada das mais variadas formas. Este livro surge como uma reflexão sobre as várias perspetivas da fotografia, desde a obra cultural e social, às funções que lhe estão associadas, como representar, testemunhar, exibir e socializar, com especial enfoque nos seus usos informativos e documentais. Esta obra, trazida à estampa em 2019, assume-se como um auxiliar para todos aqueles que, não sendo especialistas, procuram mais conhecimento acerca da fotografia e suas diferentes manifestações.

Os autores provêm de campos académicos distintos, mas complementares: Maria del Carmen Agustín Lacruz é doutorada em Sistemas de Informação e Documentação pela Universidade de Saragoça e diretora do Departamento de Ciências da Documentação e História da Ciência da mesma universidade, onde leciona nos diferentes ciclos académicos. Foi bibliotecária na Rede de Bibliotecas Públicas Municipais de Saragoça e é autora de várias publicações sobre análise de imagens, leitura e bibliotecas. Juan-Francisco Torregosa Carmona é doutorado em Estruturas, Tecnologias e Tratamento da Informação pela Universidade Complutense e professor no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Rey Juan Carlos, de Madrid. É membro da Cátedra UNESCO de Investigação em Comunicação, autor de diversas publicações e trabalhou como jornalista e documentalista na administração pública e em empresas privadas.

O livro está organizado em oito capítulos, que consistem nos eixos temáticos abordados: a fotografia, significado e alcance; usos e valores documentais da fotografia; fotojornalismo e usos informativos da fotografia; a fotografia na publicidade; usos privados e sociais da fotografia; a era digital; fontes de informação sobre fotografia e agências jornalísticas, centros e instituições fotográficas. Para além das exposições teóricas, os autores apresentam estudos de caso, citações e instituições concretas que nos ajudam a contextualizar e refletir os assuntos abordados.

No primeiro capítulo os autores guiam-nos sobre uma brevíssima história da fotografia, mencionando os principais protagonistas que contribuíram para a sua invenção e evolução técnica até à atualidade. Destacam o progresso científico e tecnológico que teve lugar na Europa, durante a Revolução Industrial, que proporcionam a Niépce, Daguerre, Talbot e Eastman, entre outros, a possibilidade de desenvolver e registar patentes que vão desde o daguerreótipo às câmaras Kodak e aos primeiros rolos fotográficos, popularizando a fotografia amadora. Como referem Almeida e Fernandes (2016, p. 25), o século XIX começou sem fotografias e terminou com milhões de câmaras fotográficas nas mãos de milhares de utilizadores. O início da era digital, em 1986, e o início da fotografia móvel, em 2000, são igualmente catalisadores da popularidade que a fotografia goza na atualidade.

É neste capítulo que os autores abordam alguns conceitos, definições e características da imagem fotográfica, desde logo a sua importância para a representação do quotidiano e construção do passado. A fotografia mudou o modo de representar e perceber o mundo e foi decisiva para a evolução dos meios de comunicação (imprensa, cinema, televisão e redes sociais), na medida em que é uma parte essencial da cultura visual contemporânea e é usada de forma massiva para transmitir informação e tornar mais eficazes e persuasivas as suas mensagens. O que torna a fotografia original é a sua característica de particularidade: ela não capta o geral, mas sim um momento concreto e irrepetível da realidade. O seu poder comunicativo e a sua linguagem universal contribuem para a diferenciar da linguagem verbal: a fotografia nunca poderá ser assertiva, na medida em que não pode afirmar ou negar algo, como as palavras; representa a realidade de forma concreta, sem a capacidade de abstração das palavras; mostra a História, mas não tem capacidade para a narrar. Os autores recorrem a Susan Sontag para salientar que as fotografias são um convite ao sentimentalismo e convertem o passado numa visão para a eternidade. A este respeito, a autora acrescenta que elas são um relato transparente da realidade, uma prova incontroversa de que determinada coisa aconteceu (Sontag, 2012, p. 14).

Neste primeiro capítulo os autores discorrem sobre os principais géneros e temas fotográficos, partindo da premissa que “género fotográfico” se refere a qualidades comuns ou estruturas discursivas pré-definidas que obedecem a critérios: tema (paisagem, retrato, etc.), estilo (fotografia realista, documental, fotojornalismo, etc.), modos de produção e uso estabelecidos em função de contextos, lugares ou tempos (fotografias pessoais ou de família, publicitárias, científicas, documentais, etc.), sistemas de organização (representação, classificação e recuperação de imagens em bases de dados e arquivos) e ainda tópicos ou categorias temáticas usadas nos concursos ou eventos fotográficos (natureza, nu, fotografia de arquitetura, etc.). Os autores voltam a alguns destes temas em diferentes partes desta obra, aprofundando, quando necessário, a sua análise.

Assim, a generalização da fotografia entre artistas que anteriormente se dedicavam profissionalmente a registar e testemunhar acontecimentos e a memória familiar e coletiva vai desencadear uma crescente procura por parte das classes burguesas, que agora tinham ao seu alcance uma forma mais fácil e económica de comunicar socialmente. A fotografia de paisagem e de monumentos vem prolongar a tradição pictórica e romântica da natureza, do pitoresco e do sublime, tendo sido impulsionada, em parte, pelo excursionismo e viagens e proporcionando o aparecimento e colecionismo de postais.

Ainda neste capítulo são analisadas as diferentes abordagens interdisciplinares através das quais a fotografia pode ser estudada. Destaca-se a perspetiva historiográfica, considerando a fotografia como fonte de informação e como documento histórico, relacionada com a Escola dos *Annales*, a História das Mentalidades e História da Atualidade: o surgimento, em 1929, da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, pelas mãos de March Bloch e Lucien Febvre, insistiu na necessidade de ampliar a noção de documento e, como refere Jacques Le Goff, a História pode e deve fazer-se sem documentos escritos, quando estes não existem, utilizando tudo o que exprime e demonstra a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do homem (Le Goff, 1990, p. 540). Consequência, em parte, desta perspetiva, destaca-se também a abordagem informativa e documental, isto é, a imagem como uma evidência ou registo dentro de um sistema de informação e necessidade de estudar a gestão das coleções iconográficas com vista a gerar representações documentais que tornem possível a recuperação desses documentos e da informação neles contida.

O estudo de caso deste capítulo vai incidir sobre o retrato: popularizado na segunda metade do século XIX através das *carte-de-visite*¹, impulsionou o

¹ Patenteada por Disderi em 1854, a *carte-de-visite* consiste numa prova de albumina colada sobre cartão, com o formato de cerca de 6x9cm. Resultou do avanço tecnológico de permitir que

intercâmbio social e converteu-se num género icónico amplamente difundido por todas as classes sociais e lugares. Nas palavras dos autores, “o retrato vem satisfazer a necessidade humana básica de celebrar o indivíduo que quer ver e ser visto” (p. 30) e satisfaz duas necessidades: o desejo de imortalidade (faz prova da sua existência através da sua própria imagem) e o desejo de poder e diferenciação sobre os outros. Uma nota importante prende-se com o aparecimento de subgéneros do retrato, como o retrato *post-mortem* (por vezes o único testemunho e recordação da pessoa falecida, fotografada com as suas melhores roupas, objetos favoritos e até brinquedos) e o retrato laboral (trabalhadores ou figuras características, fotografadas com os seus utensílios de trabalho), importantes para a criação e manutenção do imaginário coletivo.

O segundo capítulo explora os usos e valores documentais da fotografia. O registo da informação em um suporte analógico ou digital converte a fotografia em documento, com uma série de valores para a investigação histórica e para a atualidade. As imagens enquanto fonte de informação têm uma morfologia específica e características únicas, com capacidades expressivas e valores patrimoniais e documentais próprios: têm sentido de presença e autenticidade, que lhes confere um carácter fidedigno, e transmitem informações acerca de realidades espaço-temporais concretas. A este respeito, os autores chamam a atenção para as limitações, convenções e ruído associado à fotografia. Se, por um lado, a sua natureza mecânica garante fidelidade, objetividade e realismo, por outro a máquina é operada pelo homem e este nunca consegue ser completamente objetivo. Toda a imagem fotográfica resulta de uma eleição do espaço que se decide mostrar e, conseqüentemente, do que fica de fora do enquadramento.

Ainda neste capítulo os autores explicam as características e usos da fotografia documental. Este termo começou a ser utilizado na década de 1930, nos Estados Unidos da América (EUA), para designar cenas da vida quotidiana, sobretudo de classes mais desfavorecidas. As imagens faziam parte de campanhas de reforma social levadas a cabo por instituições governamentais, como a *Farm Security Administration*, e tinham como objetivo alertar consciências para esta realidade, algo que não conseguiam só com textos escritos. O estudo de caso deste capítulo incide precisamente em Lewis W. Hine e no seu trabalho nos inícios do século XX e durante a Grande Depressão dos EUA, na década de 1930, onde procura mostrar as condições em que viviam e trabalhavam emigrantes, exilados, crianças, mulheres e cidadãos mais desfa-

um negativo pudesse ser impresso várias vezes. Tal como o seu nome indica, eram trocadas entre amigos e família e guardadas em álbuns próprios (Johnson et al., 2005, p. 734).

vorecidos. Apesar de o termo ter sido cunhado na década de 1930, alguns indícios nos finais do século XIX e inícios do século XX permitiam vislumbrar já uma tendência para o que viria a ser a fotografia documental, como refere nesta obra Jorge Pedro Sousa: a fotografia de viagens e curiosidades etnográficas da segunda metade do século XIX, a documentação fotográfica aquando da conquista do Oeste Americano e conseqüente exaltação dos orgulhos nacionais e subjugação dos povos, as fotografias de África e do Oriente (de orientação colonialista e comercial, através de postais) e as fotografias de tipo social (de vendedores de rua, por exemplo) (p. 47).

De entre os variados usos anteriores e atuais da fotografia documental, os autores destacam a fotografia científica, etnográfica, administrativa (fundamental para documentos de identificação), médica (sobretudo associada à psiquiatria), criminalista, arquitetónica e industrial e política. Este último ponto assume especial relevância quando associado à fotomontagem, à propaganda e à manipulação: embora evidencie a realidade, a fotografia pode ser alterada e retocada, modificando o seu significado, sem que a sociedade o detete. Esta realidade foi particularmente utilizada pelos regimes totalitários da primeira metade do século XX, o que vem comprovar a importância dada à imagem em relação ao texto escrito.

O terceiro capítulo desta obra analisa as principais funções, usos, géneros e modelos de análise da fotografia de imprensa e os autores conferem-lhe uma análise extensa e aprofundada. Foi graças à invenção do *halftone*, ou fototipia (procedimento que permitia imprimir a imagem ao mesmo tempo que o texto) que em 1895 “nasceu” o fotojornalismo (p. 75) e é a partir da década de 1920 que o fotojornalismo internacional emerge, relacionado com revistas e outras publicações em que o elemento visual se sobrepunha aos textos dos melhores repórteres, correspondentes e escritores. A figura do repórter fotográfico surge na década de 1930, traduzindo-se numa maior quantidade e qualidade de fotografias informativas da atualidade. Foram os grandes conflitos do século XX, nomeadamente o final da 2.ª Guerra Mundial e a guerra do Vietname, que impulsionaram o desenvolvimento do fotojornalismo. Os autores referem, também, a Guerra Civil Espanhola e a importante participação de Robert Capa na cobertura deste conflito, que tornou a fotografia “Morte de um miliciano” numa das fotografias mais conhecidas em todo o mundo. A capacidade da fotografia de captar momentos decisivos, nomeadamente, a representação do sofrimento, ocupa um capítulo fundamental da fotografia como meio coletivo de expressão, de denúncia e de ativismo social. Como referem os autores, é a adequada combinação entre a palavra e a imagem que proporciona os melhores resultados.

As funções da fotografia de imprensa são testemunhais, ilustrativas e informativas e as reações que provocam nos leitores comprovam a importância que lhes é concedida: a fotografia chama a atenção antes do texto, memoriza-se mais rapidamente que a informação escrita e os artigos com imagens são mais lidos que os que não as têm. O aumento da importância do fotojornalismo durante o século XX e a capacidade de mobilização emocional da fotografia leva a afirmar que uma notícia sem imagem não é notícia. É neste sentido que a ética da imagem na imprensa tem uma importância fundamental: a fotografia de imprensa confere ao acontecimento transparência e fidedignidade, ao contrário de um texto escrito, que pode omitir ou deturpar a realidade. O *punctum* (aquilo que nos toca, nos afeta e nos fere numa fotografia, segundo Barthes) é essencial na atribuição de significados numa fotografia concebida ou mostrada para simular ou manipular. Barthes (2008, p. 17) refere que uma fotografia pode ser o objeto de três intenções: fazer, experimentar, olhar. O *operator* (fazer) é o fotógrafo; o *spectator* (experimentar) somos todos nós; o *spectrum* (o alvo, o referente) é aquele ou aquilo que é fotografado. Isto resulta em que a natureza da informação fotográfica vá depender dos propósitos e interesses do emissor e do recetor: o contexto de uma imagem varia conforme o contexto da sua produção e dos usos e valores que lhe são atribuídos pelo sujeito que a interpreta. Uma das chamadas de atenção dos autores recai sobre a tentativa de domínio sobre a memória, protagonizada pela manipulação, ocultação e destruição, quer por falta de cuidado e atenção, quer por vontade de apagar e reescrever páginas da História. Como já foi referido, os regimes totalitários do século XX protagonizaram vários episódios de censura e tentativas de domínio sobre a memória, destruindo fotografias de vítimas ou inimigos do regime, manipulando cenas específicas e eliminando indivíduos de fotografias (pp. 90-91).

Na sua análise, os autores identificam seis géneros de fotografia informativa: notícia fotográfica (que responde às cinco perguntas clássicas do jornalismo e pode ser constituída por uma única imagem ou por uma sequência), fotorreportagem (muitas vezes feita por encomenda, em que a fotografia deixa de ser uma mera ilustração da notícia), ensaio fotográfico (série fotográfica sobre determinado tema, em que se evidencia o elemento visual), livro de fotografia (relacionada com a criatividade, seguindo uma sequência narrativa e ritmo próprios da literatura), fotomontagem e retrato.

Ainda neste capítulo, os autores demoram-se sobre a codificação, a leitura, a análise e a interpretação da imagem fotográfica. Não obstante ser um capítulo dedicado à imagem de imprensa, esta reflexão é transversal a todos os tipos de imagens e assume especial importância para o estabele-

cimento de uma metodologia de análise informativa e documental da fotografia. Não é possível falar de leitura e análise de conteúdo de uma imagem sem referir Erwin Panofsky e o seu método de análise em três níveis: pré-iconográfico (descreve os objetos e ações representadas), iconográfico (estabelece o assunto secundário, isto é, o significado mítico, abstrato ou simbólico, identificado a partir de elementos da análise pré-iconográfica) e iconológico (interpretação do significado intrínseco do conteúdo da imagem, ou seja, é construído a partir das análises anteriores juntamente com os conhecimentos do leitor sobre o ambiente cultural e social em que a imagem foi gerada) (Panofsky, 1989). É no seguimento desta teoria que se considera que a imagem deve ser analisada do ponto de vista denotativo (processo descritivo, de âmbito objetivo) e conotativo (processo interpretativo e de âmbito subjetivo, que depende dos conhecimentos prévios de cada um acerca do tema) (p. 96). Acerca destes dois planos, Felix Valle Gastaminza alerta que há sempre uma parte objetiva na conotação, válida em determinado contexto cultural, o que resulta que a leitura e análise da imagem dependa, também, da memória coletiva (Valle Gastaminza, 1993). Este autor é citado, neste capítulo, quando se abordam questões como o polimorfismo e a polissemia da imagem, as relações estabelecidas entre a fotografia, a legenda e o seu referente (assunto), bem como as competências necessárias ao leitor para compreensão das imagens (competências iconográficas, narrativas, estéticas, culturais, entre outras). Ainda neste capítulo, e importantes para a análise documental da fotografia, são analisados os códigos de significação icónica e sua relação com algumas características da fotografia. O destaque dos autores vai para aspetos espaciais (relacionado com os planos e o que fica dentro ou fora do campo de visão), gestuais (comunicação não verbal dos personagens representados), simbólicos (valores culturais, religiosos ou importância da imagem dentro de um contexto), fotográficos (relacionados com a técnica e a tecnologia utilizadas) e de relação e composição (efeitos e sentidos alcançados com a conjugação de todos os outros códigos).

O quarto capítulo é dedicado à fotografia publicitária, isto é, a imagem ao serviço da eficácia comercial. São abordadas questões como o poder persuasivo das imagens e as suas principais características. Como nos anteriores, os autores iniciam o capítulo com uma contextualização histórica, remetendo a sua origem para a década de 1920/1930, coincidindo com o aparecimento das primeiras vanguardas artísticas e cursos de publicidade da Bauhaus, com a crescente procura social de imagens mais realistas que as ilustrações e com o surgimento da fotografia de propaganda política e institucional. É na década de 1950 que a fotografia publicitária se consolida,

graças a uma mudança de conceito, que progressivamente passa a aceitar que a imagem era capaz de mostrar e enumerar as qualidades do produto com maior eficácia que o anúncio escrito.

A imagem publicitária insere-se no grande grupo da “fotografia comercial”, onde se inserem todas as imagens criadas com a finalidade de promover a compra, troca ou venda de objetos, produtos e serviços. As suas principais características prendem-se com a tentativa de influenciar o leitor através de efeitos sensoriais, isto é, dar-nos uma visualização metafórica das qualidades e principais atributos do produto, promovendo o desejo de o possuir. Ao contrário da fotografia de imprensa, esta não está condicionada à obrigação de representar de forma fidedigna a realidade. Como referem os autores, a fotografia publicitária transmite mensagens específicas, cria ícones, influencia a sociedade e a sua ubiquidade permite que se difunda extensivamente através de diferentes meios e suportes (p. 111).

É no quinto capítulo que os autores abordam os usos privados e sociais da fotografia. A fotografia de “aficionados”, ilustres ou populares, generalizou-se nos finais do século XIX, graças em parte à invenção de câmaras pequenas e portáteis como o caso muito particular da câmara Kodak, de George Eastman. Os autores referem as mudanças profundas que se operaram na sociedade com esta popularização da fotografia, facilitando vínculos comunicativos, troca de informações, registos pessoais e sociais: partilhar fotografias e fazer parte do círculo social converteu-se num ritual pessoal, familiar e social que se mantém até hoje (p. 146).

O álbum fotográfico, presença assídua nos meios privados e já objeto de preservação e salvaguarda em arquivos e instituições de memória, surge como forma de organização da quantidade de fotografias (positivos) que se geraram desde finais do século XIX. Destaca-se a sua importância enquanto fonte de informação para o estudo da sociedade porque reflete as formas de estar e a história local dos diferentes grupos sociais de cada época. Também o aparecimento e massificação dos postais ilustrados se constitui como um elemento democratizador da imagem, a par de uma forma de rendimento extra para os fotógrafos, que veem aqui uma forma de comercializar e difundir os seus trabalhos.

O último capítulo de carácter teórico (sexto capítulo) aborda a era digital, nomeadamente o papel da fotografia como protagonista, no contexto narrativo, da identidade pessoal e social nas redes sociais. Os autores alertam para o facto de não existir, ainda, tempo suficiente para um distanciamento que permita uma análise fechada do panorama, mas apontam já algumas considerações. Desde logo, o “fim” da fotografia analógica, reme-

tida agora para aficionados do saber fazer e dos processos tradicionais. Realçam o fenómeno imparável da fotografia feita com telemóveis, que é imediatamente partilhada nas redes sociais, cujo objetivo não é ser conservada ou arquivada, mas sim contribuir para a conversação global e digital. Com este tipo de imagens, os fotógrafos profissionais perderam a exclusividade da linguagem fotográfica, que agora está acessível a qualquer pessoa. Os autores apontam o papel da mulher neste processo, anteriormente destinado maioritariamente a homens.

O estudo de caso deste capítulo incide sobre a *selfie*, anglicismo empregue para designar as fotografias que alguém tira de si mesmo com um *smartphone* ou outro dispositivo móvel, com a finalidade de ser difundida nas redes sociais. A *selfie* não é mais do que um autorretrato, género e prática que é comum desde as primeiras etapas da história da fotografia, uma prática social significativa vinculada ao desejo de projetar uma imagem de si próprio e uma forma de apresentação individual, que agora se converteu num fenómeno de massas (p. 180). É referida a sua importância enquanto fonte de informação visual para o estudo da vida quotidiana contemporânea e constitui, a par dos *smartphones*, um dos principais símbolos da cultura e forma de sociabilização digital entre a população mais jovem.

Os dois últimos capítulos desta obra constituem-se como uma importante fonte de informação para o estudo da história, da técnica, da análise e da contextualização da fotografia, já que elencam as principais obras de consulta e fontes primárias e secundárias, nomeadamente enciclopédias, dicionários especializados e históricos, diretórios, inventários, cronologias, manuais e obras de divulgação, monografias, ensaios, publicações periódicas, catálogos de exposições e bancos de imagens. Referem, também, as principais normas aplicadas à fotografia. Fornecem, ainda, uma relação de agências noticiosas, fototecas e diferentes tipos de arquivos de imagem, sobretudo espanholas, bem como museus, bibliotecas, hemerotecas, fundações e institutos públicos e privados com coleções de fotografia, e ainda associações dedicadas ao estudo e investigação da fotografia.

Referências bibliográficas

- Agustín Lacruz, M. C., & Torregrosa Carmona, J.-F. (2019). *Formas de mirar: usos informativos y documentales de la fotografía* (1.ª ed.). Ediciones Trea.
- Almeida, C. S., & Fernandes, C. M. (2016). *O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia* (3.ª ed.). IST Press.

- Barthes, R. (2008). *A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia* (1.ª ed.). Edições 70.
- Johnson, W. S., Rice, M., & Williams, C. (2005). *The George Eastman House Collection: A history of photography. From 1839 to the present* (1.ª ed.). Taschen.
- Le Goff, J. (1990). *História e memória* (1.ª ed.). Editora da Unicamp.
- Panofsky, E. (1989). *O significado nas artes visuais* (1.ª ed.). Editorial Presença.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia* (1.ª ed.). Quetzal Editores.
- Valle Gastaminza, F. (1993). El análisis documental de la fotografía. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 2, 33-43. <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/59340>