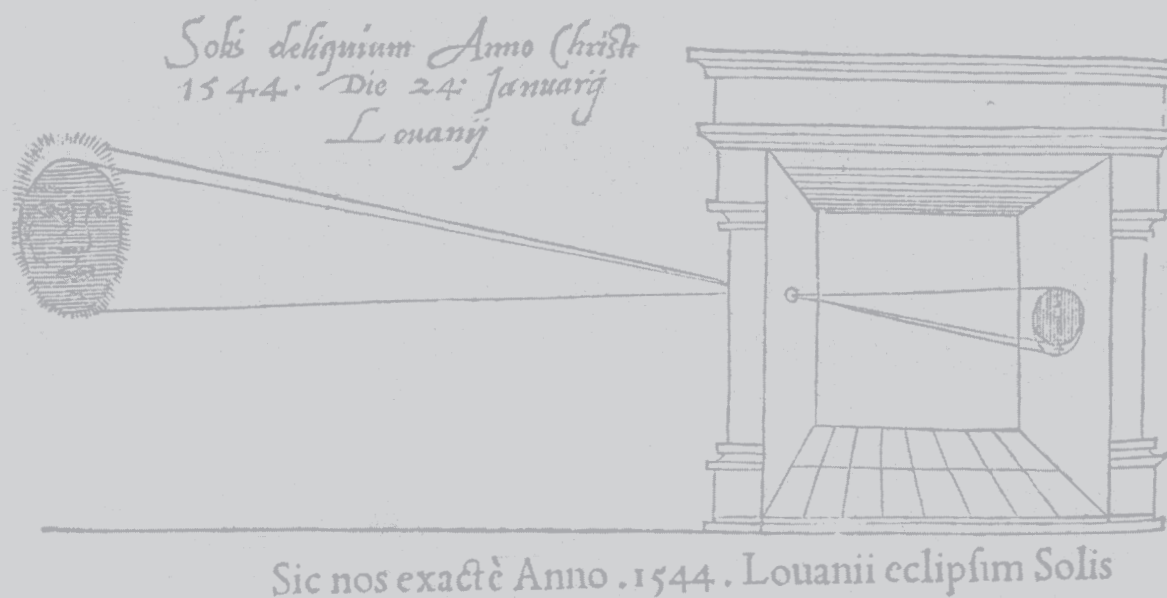


## A Realidade Transformada A Fotografia e a sua Utilização

José António Sanches Ramos



Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas Artes

**A Realidade Transformada**  
A Fotografia e a sua Utilização

José António Sanches Ramos

## Sumário

---

<b>Agradecimentos</b>	3
<b>Introdução</b>	4
<b>I- Definições e Teorizações da Fotografia</b>	11
I.1 O Início	12
I.2 O Espelho da Realidade	15
I.3.1 Analogia e Semelhança. Algumas Concepções	19
I.3.2 Tentativa de Definição de Analogia Icónica	21
I.3.3 O Analógico	23
I.3.4 A Analogia Construída	25
I.3.5 O Analogon	27
I.4 O Vestígio Luminoso	30
I.5 A Tricotomia Peirciana	33
<b>II - Relações e Interações da Fotografia com as Artes Plásticas</b>	36
II.1 Contextualização Histórica da Invenção	36
II.2 Críticas às Produções da Industrialização	46
II.3 Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual	51
II.4 O Retrato e as Necessidades Sociais	57
II.5 A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria	64
II.6 A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas	69
<b>III- A Fotografia e as suas Utilizações</b>	81
III.1 O Fotójornalismo	82
III.2 O Instantâneo e o Construído	88
III.3 Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética	93
III.4 A Objectividade e a Mensagem Codificada	122
III.5 Os Novos Meios Tecnológicos	127
III.6 A Comunicação Visual. A Publicidade	131
<b>Conclusão</b>	138
<b>Bibliografia</b>	144
Genérica	144
Específica	163
<b>Índice das Imagens</b>	178
<b>Índice onomástico</b>	180

## **Agradecimientos**

---

## Agradecimentos

---

### **Quero deixar expresso o meu reconhecimento ...**

... a todos, colegas e amigos, que de uma forma ou de outra contribuíram com o seu incentivo próximo ou distante para a execução do presente trabalho;

... ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa do seu Director, Manuel da Costa Cabral, pela concessão de uma Bolsa, que muito contribuiu para o desenvolvimento deste estudo;

... à minha família, pela forma carinhosa como suportou, sempre com compreensão e apoio, as longas ausências, mesmo quando *estava* próximo;

... à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, pelo facto de ter aceite o tema e a respectiva dissertação;

... em particular, ao Exmo. Senhor Professor Rocha de Sousa, que acedeu em orientar esta tese, orientação que se manifestou de forma directa e indirecta, metaforicamente apoiada sempre em imagens estáticas ou animadas que desfilaram ao longo dos nossos encontros, superiormente dirigidas pelo seu discurso douto e amigo, e que muito me inspiraram.

## Introdução

---

## Introdução

---

O propósito do trabalho de investigação aqui apresentado surgiu-nos como necessidade sentida há algum tempo, resultante de uma prática profissional no domínio da imagem, desde 1972, e posteriormente como exigência profunda, decorrente da actividade docente destas matérias, desde 1980.

Tal necessidade envolve a curiosidade de aprendizagem contínua que o ensino suscita, as quais se traduzem em estudo e consolidação de natureza teórica, cuja motivação tem em conta dois tipos de objectivos: o primeiro visa dar corpo a um trabalho sistematizado e consubstanciado na presente tese; o segundo tenta encontrar respostas, para interrogações que a informação (técnica/tecnológica) delimita, mas, cremos, existem no âmbito da reflexão crítica. A Fotografia, perspectivada para além da sua característica física particular, embora partilhe as vias do pensamento contemporâneo, tende a alargar a consciência criadora do Homem. Eis, em síntese, as nossas motivações.

A questão central que habita o núcleo reflexivo enunciado tem como tema a relação entre Fotografia e realidade. É a transformação desta pelos meios suscitados com base naquela, enquanto meio de registo e expressividade, de largas consequências em muitos planos da actividade humana, capaz de abalar as linhas estruturais do pensamento artístico estabelecido e a reprodução plural, em suporte plano, das aparências do mundo (entre cidades e o modo de as sonhar e viver) e os retratos variáveis do homem (deixando-se ver ou surpreendido, aqui ou além). O tema central resultante é o da Fotografia como instrumento técnico, que permite coleccionar registos do visível, transformando a realidade, enquanto conjunto de estímulos *mutáveis* e *moventes*.

Quando se fala, em subtítulo, de “A Fotografia e a sua Utilização”, não estamos a limitá-la aos espaços das pedagogias que delam derivam.

Abordamos o assunto, necessariamente, mas queremos anotar o que ela implica de reflexão, questionando a sua vertente polissémica: o testemunho, o documento, o poder da imagem, a mobilidade dos diversos pontos de vista. Sendo escolha e instante também, assume uma proporção representativa dos valores expressivos, nomeadamente, no quadro das suas qualidades artísticas. O trabalho aqui desenvolvido alarga, ou resignifica, o termo *utilização*: com efeito, a Fotografia pode ajudar-nos a ver, levar-nos a indagar quantidades objectivas de coisas ou de actos e implica a memorização de escolhas, presenças, aceitações e recusas. Pode igualmente aplicar-se ao estudo de pequenas porções de matéria ou de grandes massas estelares. Dá corpo à história, imprime autenticidade à expressão, serve-nos de linguagem em vários campos, colando-se à própria natureza do *pensamento plástico*. Em suma, regista, enquadra, dilata, desvenda, encobre, publica e publicita, marca o tempo, define o espaço.

É assim uma aplicação utilitária da Fotografia? Claro, mas não apenas. As linguagens não funcionam isoladamente: precisam da experiência vivida e de um projecto de expressão. A Fotografia, enquanto linguagem, pode clarificar a escrita alfabética, ajudar-nos a entender o mundo, e também se integra nas novas concepções das artes plásticas, surgindo em ciclорamas de Teatro, como parte indissociável do espectáculo, ou na tecitura, a diferentes níveis, do Cinema.

Todos estes temas ou linhas de trabalho e investigação serviram o nosso propósito, relativamente à necessidade de dar corpo a um documento reflexivo sobre a imagem e a transformação do real, incluindo, noutra estrato, eventuais modos de rasgar, como na Pintura, caminhos entre a *inutilidade* de cada peça *em si* e o paradoxo da sua utilidade assumível, isto é, passar do olhar singelo à prótese que nos aproxima do infinito.



Os aspectos entretanto focados, no quadro de uma reflexão mais aprofundada, implicaram a descoberta de formas de ordenar e sistematizar recolhas de documentação entretanto adquirida, bem como de outra já existente, mas consultada pontualmente. Foi uma exigência sentida e orientada a partir de Outubro de 1993, aquando de uma deslocação a Paris, no intuito de averiguar da existência de trabalhos académicos desenvolvidos nesta área, observar exposições e acervos fotográficos, entre outros objectivos metodológicos afins.

Para abordagem e investigação na área temática considerada, consultámos o ficheiro central nacional de registo de teses de doutoramento, na Universidade de Nanterre, sem resultados objectivos. Visitámos a Escola Nacional de Belas-Artes, não integrada no sistema universitário francês, dependente apenas do Ministério da Cultura, o que nos permitiu obter informações que se revelariam importantes para a nossa pesquisa, visto que as teses de doutoramento, mesmo após provas públicas, são de acesso reservado, só podendo ser consultadas com autorização do autor. Tomámos também conhecimento de estruturas académicas e formalidades de diversos tipos de provas, instituições, publicações e eventos relacionados com a Fotografia, enfim, uma nebulosa de sedimentos e conceitos, esperemos, em vias de transformação. A sugestão de consultarmos pessoalmente Jean-Claude Lemagny, referência fundamental no domínio da Fotografia praticada em França, tornou-se, contudo, no facto mais relevante.

Num dia chuvoso de Outono, dirigimo-nos ao Departamento de Estampas e Fotografia da Biblioteca Nacional de França, do qual Lemagny era, na altura, Conservador Chefe. Os contornos do espaço das instalações mais pareciam pertencer a um cenário fílmico. O pé direito, altíssimo, fora dividido por uma varanda; as paredes enchiam-se de armários e estantes; o cheiro de papéis antigos erguia-se no ar. E, num gabinete envidraçado, Jean-Claude Lemagny, rodeado de livros e documentos, recebeu-nos com uma simpatia discreta mas solícita.

Mostrou interesse pelo meio académico português, pela nossa Escola e pelo estudo da Fotografia, em Portugal. Falou de Jorge Molder, com uma exposição no Centro Pompidou, que visitaríamos depois. Lemagny informou-nos ainda de que possuía duas ou três teses de doutoramento sobre Fotografia, sendo uma de forte componente sociológica, abordando o fotojornalismo, e as outras de cunho fundamentalmente histórico. Forneceu-nos os respectivos títulos, autores e contactos.

Este episódio, relatado com pormenor, porque curioso, sensível, foi, talvez, revelador do muito que os nossos antigos ateliers de pintura e escultura nunca exibiram: Fotografia e Cinema pareciam emergir dessa atmosfera decadente e poética.

Do encontro com Lemagny, ficaram-nos informações, ideias e questões, de inequívoca utilidade para a estruturação do nosso pré-projecto, em termos metodologicamente apoiados, tendo em conta conteúdos, limites e a natureza essencial do objecto a estudar. Esta visita a Paris teve outros pontos de interesse, nomeadamente, a Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e a Universidade Paris 8, incluindo as respectivas bibliotecas e áreas correspondentes aos domínios do nosso interesse. Referimo-los porque importam ao trabalho depois efectuado, à escolha da metodologia apropriada. A memória das nossas observações, das imagens contempladas, e a valorização da bibliografia foram o espólio enriquecedor desta estada em França.

Paris, porquê? Talvez por razões históricas. Mas... não só. Também coexistiram outras. Nomeadamente a já referida necessidade do estudo da Fotografia na perspectiva originada na década de setenta do século passado, tocada pelo acesso a discursos emergentes sobre estas matérias, divulgada em revistas como

«Communications» e «Communications et Langages», através de nomes como: Barthes, Metz, Eco, Moles – personalidades que nos dirigiram para uma investigação sobre as matérias teóricas e para a análise sobre imagens, cuja geração radica, em grande parte, na imagem fotográfica. Esta seria, com efeito, uma das fases da metodologia adoptada – metodologia que nos obrigaria a uma planificação mais apurada, a partir da elaboração do projecto de tese apresentado à consideração do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, a fim de formalizar a sua inscrição. Esta fase correspondia à *documentação e recolha*, antecedida pelas fases de *definição, planificação, sistematização*, e, posteriormente, *ordenação, análise, estruturação e avaliação de conceitos operativos*.

Um dos aspectos que importa referir, neste ponto, ainda relativo a questões metodológicas, respeita à análise feita às imagens, ao longo do texto. Falamos justamente de imagens, porque reconhecemos ser necessária a distinção entre as suas várias apresentações. Quase todas elas são de génese fotográfica, mas vistas por nós das mais diversas formas. Começaremos pelas que se mostram no seu *canal* original, o fotográfico, meio que podemos denominar de tiragens da época, se for o caso, também denominadas de «vintage prints»: conforme o processo, se a partir do negativo, podem ser positivadas pelo autor da tomada de vistas, responsável também pelo processamento do negativo. Outra possibilidade, ainda neste meio, verifica-se com a existência de provas positivas, posteriormente processadas por outros operadores, embora controladas e reconhecidas pelo autor. Estes procedimentos, quando executados temporalmente próximos da obtenção da tomada de vistas, são também, a nosso ver, os que contêm a maior genuinidade do processo – e, de uma forma geral, se tornam constituintes relevantes do acervo das instituições que possuem fotografias.

Algumas imagens, dada a fragilidade decorrente da própria idade, são raramente expostas e só em condições particulares e críticas. Ainda neste contexto, poderemos ver imagens com positivacões actuais, executadas a partir de negativos processados em outra época, devendo haver preocupacões de restituicão, o mais aproximada possível das intencões do autor, o que pressupõe a existênciade um trabalho de investigacão a vários níveis. Em todas estas condiçõese, a imagem apresenta-se no seu *canal* padrão. Tais são as formas primordiais de observacão e estudo de imagens fotogríficas, mas, considerando as circunstâncias e constrangimentos evidentes, fomos levados a observar imagens, cuja origem esteve na Fotografia, mas que se apresentam reproduzidas em livros e outros suportes, uma forma de circulaçãoda Fotografia que sempre se revelou de grande importânciade para a difusãoe afirmaçãode muitos dos seus produtores.

Naturalmente, nestas condiçõese de reproduçãofotomecânica e impressãocom tinta, offset, rotogravura ou serigrafia, por exemplo, teremos de admitir o efeito de mudançade *canal* portador de tais imagens, com consequênciade profundas na sua forma, aliás, assunto tratado por Rosalind Krauss, quando compara duas imagens em dois processos gríficos diferentes: torna-se «...*evidente que a diferençade entre duas imagens não é fruto da inspiraçãodo fotógrafo e da mediocridade do litógrafo. Cada uma delas pertence a um âmbito cultural específcio, assume diferentes expectativas no que respeita ao uso da imagem e transmite um tipo distinto de conhecimentos*»<sup>1</sup>.

Parece-nos pertinente o seu ponto de vista e sublinhamos a expressãode R. Krauss, «*uso da imagem*», por ser um dos objectivos do presente trabalho.

1. KRAUSS, Rosalind, - *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p. 146

Naturalmente que desejaríamos desenvolver uma observação dos originais fotográficos e nas circunstâncias referidas em primeiro lugar - canal padrão - o que aliás se verificou de facto, no Porto, em Lisboa, Paris, Londres ou Bruxelas. Tendo em conta os nossos objectivos e motivações, a adaptação cultural necessária para a visualização das reproduções impressas e a possibilidade *indirecta* de aceder às imagens disponíveis revelaram-se aceitáveis, sem, no entanto, deixarmos de sonhar com os originais.

Ficaram, assim, genericamente delineados os objetivos gerais do nosso trabalho: uma abordagem da **Fotografia** *em si* e como meio de análise e transformação da realidade, os campos operatórios da sua genealogia e tecnologia, espaço teórico da sua abordagem com os meios disponíveis, o seu processo multiforme, entre *canais* diferentes numa semelhança “apresentativa”; a **utilização** desse campo de expressão, desde o instantâneo e o construído ao fotojornalismo, à publicidade, aos novos meios tecnológicos, à comunicação visual e à interacção no domínio das artes plásticas, como testemunho, representação, registo de consequências históricas, intervenção criativa e cultural.

## **I- Definições e Teorizações da Fotografia**

---

# I- Definições e Teorizações da Fotografia

---

## I.1 O Início

É nossa intenção, neste capítulo, fazer um levantamento, através da pesquisa, compilação e conseqüente análise crítica e reflexiva, das diferentes produções teóricas sobre Fotografia, que corporizam as várias tentativas de classificação e constituição de um *corpus*.

Entendemos a Fotografia, entre outras definições a desenvolver, com a importância devida a uma matriz-chave do pensamento artístico contemporâneo. Por essa razão, julgamos importante adotar uma atitude crítica ampliada, tendo como finalidade atingir ordenamento e coerência que privilegiem a interdisciplinaridade. Assim, sentimos a necessidade de definir um percurso de atravessamento, nem rígido, nem impermeável, de zonas do conhecimento científico, tais como: Filosofia, Semiótica, Linguística, Psicologia e História. No entanto, preocupámo-nos sempre em não delinear o nosso trabalho num quadro meramente histórico, embora com alguma preocupação cronológica. Tivemos sempre em vista a análise das utilizações da Fotografia com a importância devida à ideia, teoria e cultura que as referidas utilizações proporcionaram e desenvolveram.

O aparecimento da Fotografia, em meados do século XIX, derivou, entre outras causas, de necessidades das indústrias emergentes em utilizar a imagem impressa, bem como do facto de grande número de pessoas acorrer aos pintores, funcionando o retrato como corolário de ascensão social.

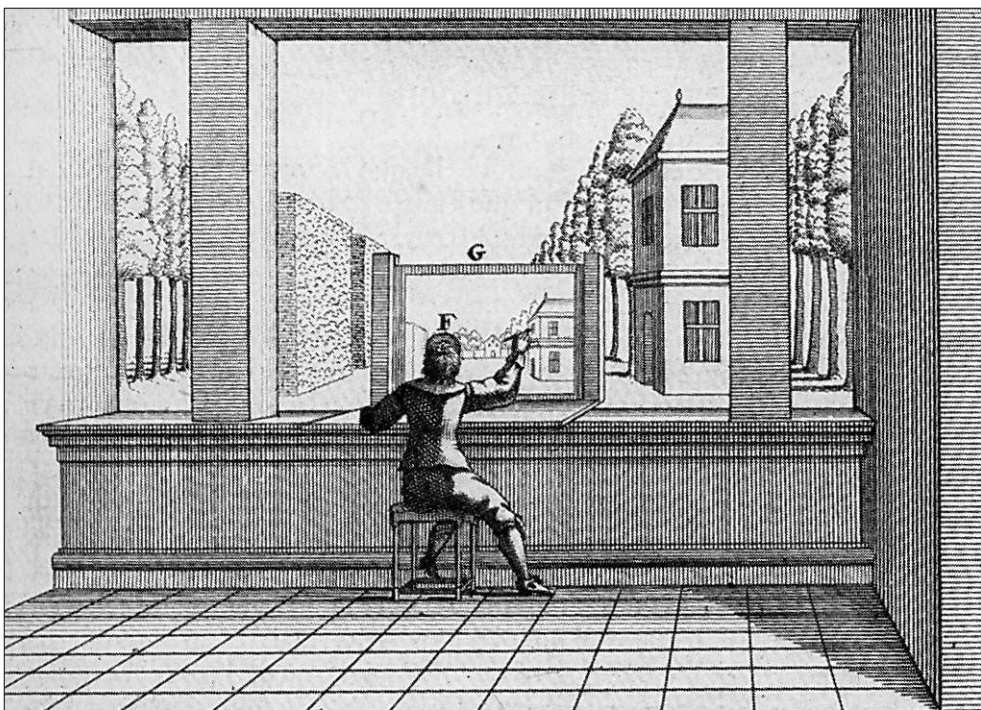
A Revolução Industrial em curso desencadeou transformações sociais, nomeadamente, as deslocações de população dos campos, onde trabalhava na agricultura, para as cidades, em busca de trabalho nas indústrias em desenvolvimento, o crescimento descontrolado das grandes urbes, a formação

---

## I.1 O Início

de um operariado nos limites da pobreza, que implicaram necessariamente o desvio do poder económico da agricultura para a indústria e a formação de classes sociais até então inexistentes ou sem expressão financeira. Estas classes, não só de industriais, mas também de comerciantes e artesãos, copiando os hábitos da aristocracia, recorreram aos retratistas, confrontando-os com excesso de trabalho.

As novas solicitações impulsionaram o progresso de processos e aparelhos, herdados, em alguns casos, de inovações anteriormente desenvolvidas pelos artistas renascentistas...



*Fig. 1 - Aparelho para desenhar em perspectiva, Paris, 1642*



## I.1 O Início

...no âmbito da resolução de representações perspécticas e do conhecimento ainda mais antigo do processo de formação de imagem na câmara obscura.

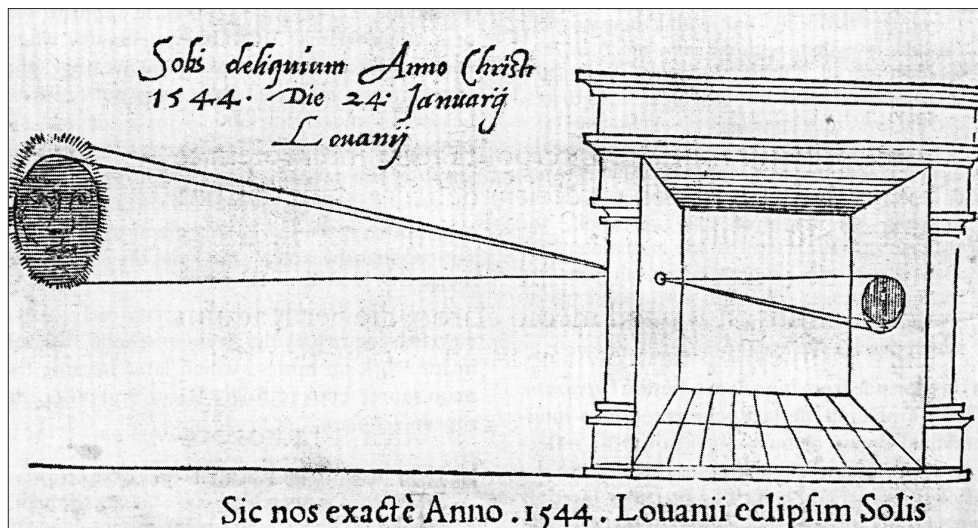


Fig. 2 - Primeira publicação da ilustração da câmara obscura, 1545

Procedente da Alemanha, onde há cerca de quatrocentos anos se inventara a tipografia, reconhecidamente importante pela comunicação e difusão através do texto, a litografia foi também um elemento que esteve na génese do aparecimento das primeiras imagens fotográficas.

A aceleração produzida pela produção industrial, na comunicação e em todos os sectores da sociedade, pelas inovações tecnológicas dela decorrentes, requeria ainda mais comunicação. Embora já existindo, confinava-se às diferentes possibilidades da expressão técnica que a produzia. Foi, pois, neste contexto que se assistiu ao desenvolvimento das redes de comunicação, caminhos de ferro, telégrafo e a tiragens e número crescentes de títulos de imprensa, e também às alterações produzidas pela chegada de um novo elemento (a imagem fotográfica), conforme trataremos em outro capítulo, de forma mais circunstanciada.

---

## I.1 O Início

O desenvolvimento e a difusão da Fotografia nas sociedades ocidentais do séc. XIX foram marcados, desde o início, pelo debate em voga nos meios artísticos e intelectuais, que referia alguma coincidência entre realismo e formalismo na produção estética.

A coincidência aparente da Fotografia com as proposições estéticas do realismo fizeram daquela um modelo a imitar pelos artistas influenciados pelos ideais estéticos e acadêmicos dominantes, que entendiam a criação partindo da fiel reprodução da natureza e não da transformação desta através da sua elaboração mental.

No entanto, estamos convictos de que a problemática de base no respeitante à Fotografia será o esclarecimento de uma questão, convertida no problema fulcral da maioria das opiniões teóricas, que, sobre este meio, se foram produzindo ao longo de cerca de cento e oitenta anos: a relação entre imagem fotográfica e sujeito representado.

## I. 2. O Espelho da Realidade

Neste ponto e por ora, seguiremos um pouco o delineamento que P. Dubois propôs, ajudando a definir uma evolução teórica sobre esta questão e que cremos importante no estudo da produção estética, na concepção social e cultural, bem como na utilização da imagem fotográfica.

Dubois propôs três etapas no percurso teórico sobre a Fotografia: a Fotografia como espelho do real, a Fotografia como transformação do real e a Fotografia como vestígio de um real.

A primeira, desenvolvida ao longo do século XIX e que se prolonga em alguns autores quase até aos nossos dias, é o conceito de que a Fotografia seria um “*espelho do real*”<sup>1</sup>.

A concepção da Fotografia como mimésis da realidade foi abordada por Henry Fox Talbot no seu livro **The Pencil of Nature**, onde explicava o processamento fotográfico conhecido como calotipo. Neste processo não há intervenção humana. É a própria natureza que realiza a imagem, segundo Talbot, que publicou, em Fevereiro de 1839, “The Art of Photogenic Drawing”<sup>2</sup>, cujo subtítulo revela um pouco do ambiente de entusiasmo e receio que, entretanto, se tinha instalado em redor do processo: “*Natural objects may be made to delineate themselves - WITHOUT THE AID OF THE ARTIST’S PENCIL*”<sup>3</sup> (na citação, respeitamos a ênfase que o uso das maiúsculas confere).

1. DUBOIS, Philippe, - **O Acto Fotográfico**, p. 21

2. GERNSEIM, Helmut, - **A concise History of Photography**, p.14

3. idem

---

## I. 2. O Espelho da Realidade

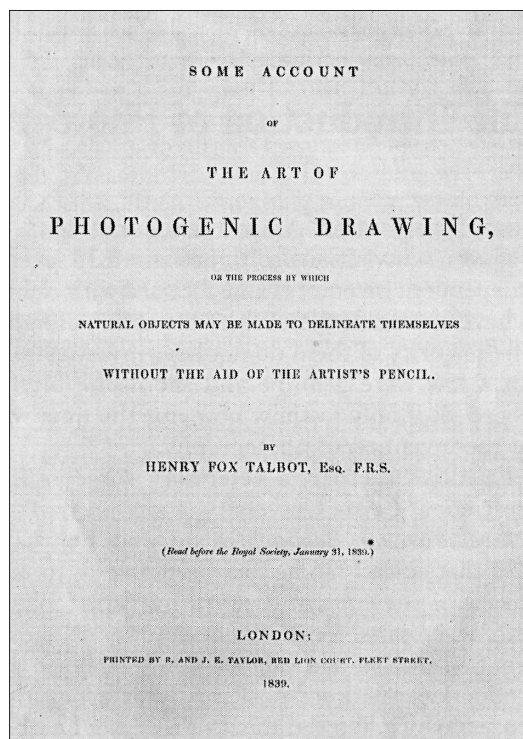


Fig. 3 - Facsimile de "The Art of Photogenic Drawing",  
Henry Fox Talbot, 1839

O processo que Talbot descreveu e demonstrou publicamente foi o que mais tarde se denominaria de fotograma, sistema de obter imagens em superfícies fotossensíveis, através da interposição de objectos opacos e translúcidos entre essa superfície e uma fonte de luz. A imagem resultante pode considerar-se objectiva e mimética. Em quase todas as produções teóricas do século XIX sobre Fotografia, esta posição acerca da reprodução fiel e objectiva da realidade foi uma constante. No relatório que apresentou na Câmara de Deputados em França, François Arago, político e investigador científico, referiu a impossibilidade de encontrar um meio de reprodução tão preciso e tão rápido<sup>4</sup>.

4. AAVV, - **Du bon usage de la photographie**, p. 22

---

## I. 2. O Espelho da Realidade

Porém, uma das mais divulgadas, é a seguinte opinião de Baudelaire, na sua carta contra o realismo, apresentada no salão de 1859, cujo expoente máximo se situava na Fotografia: *”Posto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (e se acreditam, os insensatos!), a arte é a fotografia.”*<sup>5</sup>.

Para Baudelaire, a Fotografia opunha-se à imaginação, porque a sua função de reprodução mecânica eliminava qualquer possibilidade de recriação das cenas, segundo o ideal estético da época. Como já afirmámos, esse mesmo sentido de objectividade e mecanicismo em oposição aos fundamentos da produção estética foram as causas do repúdio e das críticas emotivas de Baudelaire, entre outros, e da posição apaixonada de alguns que reivindicavam a Fotografia como fonte de conhecimento e substituto perfeito da realidade, atestando-se que uma enciclopédia fotográfica poderia substituir o conhecimento da realidade material através da imagem fotográfica dessa realidade.

Num clima de repulsa e paixão, medo e atracção, surgiram assim, as primeiras tentativas dos pintores de abandonarem a representação fiel de uma cena, e o recurso à imagem fotográfica dos primeiros documentalistas, para denunciar situações de injustiça, baseando-se na ideia da Fotografia como *“espelho”*, como memória objectiva.

Aliás, no texto supracitado, Baudelaire definiu com rigor uma profunda diferença entre a Fotografia, como simples instrumento de uma memória documental da realidade, e a arte, como uma criação imaginária. Uma obra não poderia ser simultaneamente documental e artística, dada a sua concepção da actividade artística como finalidade sem fim. A arte é, portanto, definida como o que permite escapar ao real.

5. BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, p. 317

---

## **I. 2. O Espelho da Realidade**

Esta ideia perdurará até aos nossos dias, considerando-se a analogia como uma das características mais importantes se não a principal da Imagem Fotográfica, característica essencial à sua semelhança com a realidade.

### I.3.1. Analogia e Semelhança – Algumas Concepções

A analogia é a parecença com a realidade, definição espontânea que o senso comum dá à imagem como algo que lembra o real, porque se podem reconhecer os objectos. *A imagem parece verdade* : diremos que ela é toda a realidade.

Ainda neste domínio, abordaremos algumas concepções que, na década de 60 do século passado, tiveram pontos de ancoragem semelhantes e aceites pelos teóricos da imagem, de forma ampla, nos seus textos. Consideravam a analogia como uma das características mais importantes, talvez até a de excelência, baseada possivelmente na tradição que define imagem em Pintura como a representação figurada da realidade. Não pretendendo assumir por ora uma posição que defina a nossa opinião, iremos tentar um mapeamento do estatuto de analogia nos estudos semióticos sobre a imagem. Estamos, no entanto, certos de que o conjunto de posições nesta matéria terá sofrido alguma desactualização, e, por isso, servir-nos-á como elo de ligação a outro capítulo que desenvolveremos adiante.

A noção de analogia é tratada por Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco, entre outros. Vejamos as interrogações expressas por C. Metz no seu texto, “Além da Analogia a Imagem”:

*“Quando a reflexão semiológica no que concerne à imagem é forçosamente levada, num primeiro momento, a acentuar o que distingue do modo mais manifesto esta imagem dos outros tipos de objectos significantes, e em particular da sequência de palavras (ou morfemas): o seu estatuto (analógico), a sua iconicidade, como diriam os semióticos americanos, a sua semelhança perceptiva global com o objecto representado”*<sup>6</sup>.

6. AAVV, **Análise das Imagens**, p.7

---

### I.3.1. Analogia e Semelhança – Algumas Concepções

A afirmação de Metz remete para outras referências que desenvolveremos, mas sem deixarmos de sublinhar que nesta não foi posta em causa a característica essencial da imagem: a semelhança com a realidade .

Após a leitura dos textos de semiologia da imagem dos autores acima referidos, vamos tentar resumir quatro tipos de concepção diferentes de analogia que esquematicamente apresentamos:

- 1- analogia é a semelhança com a realidade;
- 2- o analógico é contínuo;
- 3- analogia é o mecanismo que faz parecer a realidade;
- 4- o *analogon* é o lugar da realidade.

Nestas diferentes concepções que aparentam sobreposição, dado que alguns conceitos coincidem nos diversos usos em que são utilizados, propomos para o efeito uma designação mais precisa, a fim de analisarmos cada um destes pontos.

Assim, e em conformidade com o quadro anterior, utilizaremos os títulos seguintes, sobre os quais passaremos a desenvolver algumas ideias, tentando fixar estes conceitos e relacionando-os com a imagem fotográfica:

- 1- A Analogia icónica;
- 2- O Analógico;
- 3- A Analogia construída;
- 4- O *Analogon*.



### I.3.2. Tentativa de Definição de Analogia Icónica

A definição básica de analogia como ”*relação de semelhança entre objectos diferentes, quer por motivos de semelhança, quer por motivos de dependência causal*”<sup>7</sup>, poderemos acrescentar outra do domínio comum: a analogia é a semelhança com a realidade. É um conceito antigo, pois já no séc XVII se distinguia pintura alegórica de pintura *de verdade*, que, no entanto, traduz a impressão de semelhança de uma maneira vaga. Por exemplo, Vilches considerou que o termo semelhança funcionava para tudo, apto para muitas classes de significado<sup>8</sup>. Na tentativa de definir de maneira precisa o que se pode entender por semelhança, os semióticos europeus já citados estudaram os trabalhos realizados pelos americanos, nomeadamente, Charles S. Peirce e Charles Morris, encontrando-se com frequência citações suas. Na revista “Communications”, N° 15, encontrámos referências nos textos de Christian Metz, aliás, já mencionado neste capítulo, Umberto Eco e Elisio Veron. Referem-se de uma forma geral à denominada trilogia peirciana, que distingue símbolos, ícones e índices, e que abordaremos de seguida.

Num primeiro olhar, tudo indicava que as imagens se classificariam em bloco, na categoria dos ícones, caracterizados pelo facto de estes manterem um vínculo imitativo, e possuírem uma “*significação analógica*”<sup>9</sup>, de substituição. A semelhança é, neste caso, o critério de classificação de Eco que, fazendo o ponto da situação, faz a ligação a Peirce e Morris, consagrando a paternidade destes autores em matéria de teoria semiótica da semelhança.<sup>10</sup>

Peirce definiu os ícones como signos que tinham uma certa semelhança nativa com o objecto ao qual se referem. Adivinha-se em que sentido ele entendia

7. **Dicionário de Língua Portuguesa**, 5ª Edição, Porto Editora

8. VILCHES, Lorenzo, **La lectura de la imagen**, p. 18

9. AAVV, **Análise das Imagens**, p. 7

10. Revista «Communications, n°15 », p. 13

---

### **I.3.2. Tentativa de Definição de Analogia Icónica**

a «*semelhança nativa*» entre um retrato e a pessoa pintada; Quanto aos diagramas, por exemplo, afirmava que eram signos icónicos, porque reproduzem a forma de relações reais às quais se referem.

A definição do signo icónico conheceu um certo destino e foi retomada por Morris, a quem se deve a sua difusão e também porque ela constituía uma das tentativas mais cómodas e aparentemente das mais satisfatórias para definir semanticamente uma imagem. Para Morris, é icónico o signo que possui algumas propriedades do objecto representado”<sup>11</sup>.

Neste mesmo texto, Umberto Eco pôs em causa a teoria da semelhança formulada por Charles Morris, mostrando como ela poderá contentar o bom senso, mas não a semiologia.

11. Revista « Communications,nº15 », pag.13

### I.3.3.O Analógico

De momento, tentaremos analisar o termo *analógico* do ponto de vista de discussão semiótica. Neste contexto, achámos conveniente distinguir esta categoria do ponto anterior, visto que analogia e semelhança aparecem como termos passíveis de substituição um pelo outro. Roland Barthes, no seu célebre, mítico, texto "Rhétorique de l'image"<sup>12</sup>, passou sem transição da analogia-cópia para o código analógico, por oposição ao código digital:

*"Segundo uma etimologia antiga, a palavra imagem deveria estar ligada à origem de imitari . Nós estaremos já de seguida no centro do problema que se pode pôr à semiologia das imagens: a representação analógica (a cópia) poderá produzir verdadeiros sistemas de signos e não somente simples aglutinações de símbolos? Um código analógico - e não digital - será concebível"<sup>13</sup> .*

Salientamos a data de publicação deste texto (1964), porque em outro capítulo do nosso trabalho voltaremos ao tema: analógico *versus* digital, em Fotografia.

A Matemática diz-nos que o analógico se manifesta por graus de um processo contínuo e não por unidades discretas. A característica principal e distintiva do analógico é o contínuo por oposição ao digital. Este, e ainda reportando-nos à definição matemática, caracteriza-se por proceder ou manifestar-se por unidades discretas ou pontuais. As mensagens digitais são compostas por elementos pontuais separadas por intervalos; pelo contrário, as mensagens analógicas caracterizam-se pela relação de similaridade que mantêm com aquilo que representam, e, deste modo, não serão decomponíveis em unidades discretas. Afigura-se-nos, todavia, que para além da questão da semelhança

12. Revista « Communications n°4 », p. 40-51

13. Revista « Communications n°4 », p. 40

---

### I.3.3.O Analógico

e das interrogações em redor do analógico e da possibilidade de haver mensagens produzidas por outras linguagens, esta problemática insere-se numa discussão que continua em aberto. Actualmente e, por exemplo, em tratamento industrial da Fotografia, existem processos de sequência: analógico/digital/analógico, ou digital/analógico. Cremos que as nossas dúvidas se configuram numa concepção de linguagem: seu funcionamento, seu uso e suas finalidades.

No entanto, a distinção entre analógico e digital tem um aspecto que convém sublinhar: a linguagem verbal é apresentada como modelo da comunicação digital. Este estatuto deve-se à dupla articulação, que faz com que as unidades significativas se apoiem sobre os elementos discretos, que são as unidades distintivas. Deste modo, *analógico* torna-se, implícita ou explicitamente, um quase sinónimo de não verbal, de tal modo que o *digital* se opõe ao *analógico* como o *verbal* (referindo-nos aos objectos linguísticos) se opõe ao *não verbal* (referindo-nos aos objectos não abrangidos pela linguística).

É, aliás, em torno destas questões que Roland Barthes organizou, na sua “Rhétorique de l’image”<sup>14</sup>, o início da discussão que encontrámos em grande parte das opiniões sobre a imagem: verbal - não verbal, codificado - não codificado.

14. Revista << Communications n°4 >>

### I.3.4. Analogia Construída

Em relação aos dois primeiros pontos abordados, constataremos um certo deslocamento com a intenção de tentar analisar uma outra concepção de analogia. Nesse desvio, faremos uma abordagem aos mecanismos produtores de analogia, substituindo o estudo de uma analogia constatada, que foi abordada anteriormente.

A Analogia é o mecanismo que *faz parecer* com a realidade. Esta concepção de *analogia construída* situa-se no oposto de imagem como *cópia* do real ou *espelho* do mundo. Ela pressupõe que a aparência entre imagem e realidade resulta de um trabalho de produção, ao qual se denominará *representação*, logo *figuração*, logo *ilusão referencial*, etc. O âmbito de discussão desta concepção de *analogia construída* excede bastante o simples domínio da imagem. Ela ocupa, todavia, um lugar central em semiótica e, mais particularmente, nos estudos de semiótica aplicada aos objectos de história e teoria da arte.

Antes mesmo de se falar em semiótica da arte, encontrámos esta concepção desenvolvida em sociologia e psicologia da arte. Pierre Francastel, por exemplo, demonstrou o carácter social e histórico da representação perspectiva do mundo<sup>15</sup>.

Conhecemos também o trabalho de Ernst Gombrich, “**L’art et l’illusion**”<sup>16</sup> em que a *mimésis* em arte foi tratada, segundo o autor, como a imagem representante da realidade, por meio de códigos, os quais são historicamente construídos.

A imagem é um sistema simbólico que necessita de uma interpretação por parte do fruidor.

15. FRANCASTEL, Pierre - **Etudes de sociologie de l’art**, p.136

16. GOMBRICH, Ernst - **L’art et l’illusion**

Para uma semiótica da arte (da Pintura, em particular), a analogia icónica (a semelhança) está presente nos quadros figurativos: é a semelhança que propõe a *figura* que é percebida e reconhecida.

Saliente-se que nesta perspectiva semiótica, à vertente mimética da figura, se junta uma outra vertente, propriamente significante, que virá demonstrar que ela se relaciona reciprocamente com as outras figuras, no conjunto articulado do quadro<sup>17</sup>.

Na analogia construída, a *mimésis* é, pois, o resultado de um código figurativo e de um código perspectivo. A imagem será então duplamente codificada como representação e percepção.

Com a teoria da *figura*, a semiótica da arte propõe um modelo para pensar a construção da analogia. Assim é, por exemplo, o código perspectivo que Hubert Damisch propôs ser materializado com o aparelho fotográfico:

*“...esquecemos que a imagem que os primeiros fotógrafos pretenderam agarrar, é a imagem latente que tinham o conhecimento de revelar e processar, essas imagens não possuíam um elemento natural: porque os princípios que presidem à construção do aparelho fotográfico - e também aos da câmara escura - estão ligados a uma noção convencional do espaço e da objectividade, que foi elaborada previamente em relação à fotografia e à qual os fotógrafos, na sua imensa maioria, nada mais fazem do que se conformar”<sup>18</sup>.*

17. Revista « Communications, nº15 », p.210-221

18. Revista « L'arc, nº21 », p.36

### I.3.5. O Analogon

O termo *analogon* ou análogo, utilizado por alguns autores, como Roland Barthes ou Elisio Veron, poderá ter um estatuto teórico diferenciado. P. Dubois considerou--o “infeliz”<sup>19</sup>, criticando a sua utilização por Roland Barthes, tal como a sua definição de analogia de “flutuante e indefinida”.

O termo *analogon* foi empregue por Barthes em “Le message photographique”, publicado no primeiro número da revista “Communications”, em 1961, naquele que talvez se possa considerar como um dos primeiros textos sobre semiótica da imagem.

A avaliar pelo número de autores que o referem e citam, cremos tratar-se de um incontornável texto inaugural, no domínio da análise da imagem. Não podemos deixar de lembrar o famoso trecho sobre o estatuto da fotografia como mensagem sem código:

*“Do objecto à sua imagem, existe certamente uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas esta redução não é em nenhum momento uma transformação (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é de modo nenhum necessário decompor esse real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objecto que lhes deu origem; entre esse objecto e a sua imagem, não é de modo nenhum necessário haver uma ligação, melhor dizendo ter um código; certamente que a imagem não é o real, mas é pelo menos o analogon perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o sentido comum, define a fotografia. Assim aparece o estatuto particular da imagem fotográfica: uma mensagem sem código; proposição à qual carece seguidamente desempenhar um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua”<sup>20</sup>.*

19. DUBOIS, Phillipe, **O Acto fotográfico**, p. 30

20. Revista << Communications nº1 >>, p. 9-24

---

### I.3.5. O Analogon

Eis pois o objecto gerador de inúmeras discussões: “*analogon* perfeito”. Porém, Roland Barthes jamais o renegou, tendo-o defendido novamente, em **Câmara Clara**:

*“Precisamente porque é um objecto antropológicamente novo, a Fotografia, segundo me parece, deve escapar às discussões vulgares sobre a imagem. Actualmente, a moda entre os comentadores da Fotografia (sociólogos e semiólogos) é da relatividade semântica: não existe “real” (grande desprezo pelos realistas que não vêem que a foto é sempre codificada), apenas artifício: Thésis, não Physis. A Fotografia, dizem, não é um analogon do mundo. Aquilo que representa é fabricado, porque a óptica fotográfica está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e porque a inscrição em cliché faz de um objecto tridimensional uma efígie bidimensional. Este debate é inútil: nada pode impedir que a fotografia seja analógica. Mas, ao mesmo tempo, o noema da Fotografia não está de modo nenhum na analogia (característica que partilha com todas as espécies de representação). Os realistas nos quais eu me incluo e incluía já quando afirmava que a fotografia era uma imagem sem código -mesmo que, evidentemente, haja códigos que venham influenciar a sua leitura-, não tomam, de forma alguma, a foto por uma cópia do real, mas por uma emanção do real passado, uma magia, não uma arte”<sup>21</sup>.*

Neste texto, há um retomar da noção que confirma que o termo *analogon* abrange, em Barthes, dois campos conceptuais diferentes. Por um lado, o termo reenvia-nos para o ponto a que denominámos “O Analógico”, ou, de outra forma, a semelhança com a realidade. Recordando o texto “La Rhétorique de l’image”, desde o início, o termo *analogon* é relegado para segundo plano, em proveito de uma apresentação de analogia que conjuga com a questão analógico/digital.

21. BARTHES, Roland - **Câmara Clara**, p. 124 e 125



---

### I.3.5. O Analogon

Por outro lado, o *analogon* reenvia-nos para uma concepção filosófica da imagem. Interessante e sobretudo importante para compreendermos os desenvolvimentos da semiologia da imagem por Barthes, é de sublinhar, que entre os primeiro e segundo artigos, assistimos a uma oscilação na abordagem ainda amplamente demarcada por um questionamento filosófico em relação a questões de técnica semiótica. Neste ponto, somos levados a admitir que a concepção filosófica da imagem que serviu de referência a Barthes, que lhe serviu de quadro teórico para pensar o funcionamento da imagem frente ao qual se demarcará para elaborar a actividade semiótica, encontra no seu ser teorias de Sartre, bem como do estruturalismo, em geral.

Destas considerações, poderemos concluir que a análise das diversas concepções de analogia nos levaram ao mapeamento do qual falámos no início deste assunto (vd. I.3.1., p.19), ou melhor dizendo, a uma geografia da relação da significação com o mundo: desde as regiões teóricas mais acidentadas, a reproduzirem a visão espontânea dessa relação (como uma semelhança) até àquelas que, muito longínquas desta semiótica espontânea, reencontram a irreduzibilidade da imagem e a sua especificidade, face ao texto. A questão reside na problematização dessa “irreduzibilidade”.

Duas vias foram tomadas. A primeira aprofunda o estudo de “O analógico”. Inscreve-se no projecto da constituição de uma semiótica da imagem, como ramo da semiótica geral, procurando traçar a linha teórica e epistemológica, que ao mesmo tempo, liga e separa a semiótica da imagem do outro ramo da semiótica geral: a linguística. A segunda via prolonga a problemática aberta pelo *analogon*, tentando fazer a separação entre filosofia fenomenológica (como campo do saber) e ciências da linguagem (como positividade).

#### I.4. O Vestígio Luminoso

Das muitas definições que se poderiam mencionar para definir o processo fotográfico, elegemos a seguinte: sistema fotoquímico particular que permite obter imagens estáveis com a acção da luz. Inicialmente o processo nem se denominava de Fotografia, designação que só mais tarde adquiriu e etimologicamente significa *escrever com luz*. Por ora, esta definição serve-nos, embora saibamos da existência de materiais sensíveis nos quais também são obtidas imagens por acção de outros tipos de radiações não visíveis. Portanto, a imagem fotográfica é o efeito de um raio luminoso, feixe de fótons, reflectido por um objecto que, ao atingir a superfície do material fotossensível, modifica o seu comportamento molecular. Será, então, de forma mais ampla, um vestígio que um corpo físico imprime sobre outro corpo físico. Os procedimentos para efectuar este fenómeno são vários, por contacto directo ou à distância. Neste caso, interessa-nos a impressão à distância. Através da utilização de dispositivos apropriados (lentes ou sistemas de lentes, objectivas), intermedia-se a acção do raio luminoso entre o objecto e a superfície sensível. Este/estes raios, ou, na terminologia da teoria da informação, o fluxo de fótons modelizado pelos dispositivos, constitui/constituem um canal de informação. Consequentemente, a fotografia é uma impressão à distância, não havendo um contacto físico entre o objecto e a imagem obtida. Antes de se levantar eventualmente a questão de espelho, existe a da distância, percorrida pelo fluxo de fótons que vai retirar ao mundo do emissor os elementos que irão causar a impressão. Este movimento é irreversível. A impressão não pode voltar ao seu contexto; logo, a imagem obtida é incapaz de restituir o objecto em si mesmo. Para além da questão da distância, confrontamo-nos também com a questão importante do tempo, que Barthes referenciou: “*Aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.*”<sup>22</sup>.

22. BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, p. 17

---

#### I.4. O Vestígio Luminoso

Para maior precisão, recorreremos novamente a Barthes: ” *A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é , mas apenas e de certeza aquilo que foi* ”<sup>23</sup> . Jean-Marie Schaeffer abordou esta matéria, tendo mesmo proposto três processos de análise <sup>24</sup>:

1- Impressão por luminância directa: caracteriza-se pelo facto de o objecto impresso conter também a fonte do fluxo de fotões. Exemplo: uma fotografia do sol ou das estrelas.

2- Impressão por reflexo: o objecto impresso é distinto da fonte do fluxo de fotões. É o processo fotográfico vulgar, no qual muito simplesmente poderemos distinguir dois tipos de iluminação: a natural e a artificial, e, na última, a instantânea e a contínua. A iluminação natural, ainda segundo Schaeffer, depende de “*um factor físico incontrolável (a luz do dia)*”. Concordamos com esta afirmação, mas permitimo--nos afirmar que este *descontrole* pode ser utilizado para diversos efeitos: todos os que a inclinação do sol consinta, bem como as diferenças que a luz natural apresente em diversos dias ou estações do ano, no nosso caso. Por exemplo, para fotografar a fachada de um edifício, teremos de observar a sua localização em relação ao sol, a fim de decidirmos a hora em que este melhor define os pormenores volumétricos do objecto, se for nossa intenção realizar fotografia documental. O processo de impressão por reflexo com luz natural é frequentemente problematizado pelo receptor como uma relação, seja de submissão ao real, seja de simbiose com o mesmo. Tal não acontece com a luz artificial, com a qual é possível encenar ambientes, usualmente utilizada pela fotografia publicitária

23. BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, p. 120

24. SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, p. 18-20

3- Impressão por *travessia*: caracteriza-se pelo facto de o fluxo de fotões atravessar o objecto antes de sensibilizar o material. Exemplos: o fotograma, processo fotográfico que funciona fazendo passar luz através de objectos transparentes ou translúcidos, imprimindo directamente sobre o material fotossensível, utilizado por Talbot ou Man Ray, entre outros; a positivação fotográfica por contacto; a radiografia; a ecografia (embora através deste processo seja difícil afirmar que a informação obtida possa ser classificada como analógica, em virtude de a mesma se referir não ao exterior físico, mas à densidade dos objectos).

Por conseguinte, podemos considerar que o ponto de partida, o nível elementar da fotografia, é a impressão, o vestígio, o rasto.

Uma fotografia é uma impressão formada pelas partículas de energia luminosa provenientes do objecto. Esta é a sua essência. Que os fotões se canalizem através de um pequeno orifício numa caixa ou através de uma lente é outro aspecto da questão. Das características da impressão, poderemos deduzir a relação particular da imagem fotográfica com o referente, um único referente, aquele precisamente a que a imagem *adere*, e que ela produziu. Deste facto, resulta a especial importância do instante da exposição, a mínima fracção de tempo em que o referente e o suporte do fluxo de fotões actuam, um sobre o outro, sem que nada possa intervir no referido processo.

## I.5. A Tricotomia Peirciana

A “tricotomia peirciana”, título do presente ponto do trabalho, mereceu, por parte de Adriano Duarte Rodrigues, a definição que reproduzimos:

*“Deste modo, qualquer signo é, antes de mais, uma relação triádica com um representamen ou veículo do signo, com um objecto e com um interpretante. Pelo facto de o signo ser fundamentalmente um processo de semiose ou uma tríplice relação entre as categorias que o constituem, é um engendramento contínuo, dando assim origem a classes de signos.”<sup>25</sup>*

Peirce definiu o signo, o *representamen*, como algo que se oferece em lugar de alguma coisa, sujeita a certa relação ou a título de algo. Esta ideia de semiose ilimitada, “*engendramento contínuo*” (um signo que nos leva a outro signo e assim até ao infinito), induziu alguns autores, como Schaeffer, a enunciar conceitos, alguns dos quais a seguir referenciaremos. Peirce estabeleceu uma distinção dos signos em relação ao seu objecto baseada na seguinte classificação:

1. Um ícone é um signo que remete para o objecto que denota, simplesmente em virtude das características que possui e lhe são próprias, quer este objecto exista realmente ou não.
2. Um índice é um signo ou uma representação que remete para o seu objecto, não tanto por semelhança ou analogia com ele, nem por associação com as características gerais que este objecto possa ter, mas porque está em ligação dinâmica com o objecto individual, por um lado e, por outro, com o sentido ou a memória da pessoa à qual serve de signo.

25. RODRIGUES, Adriano Duarte - **Introdução à Semiótica**, p. 109

---

## I.5. A Tricotomia Peirciana

Um índice é um signo que remete para o objecto que denota, porque está realmente afectado por este objecto, na medida em que tem necessariamente qualquer qualidade em comum com ele. Sob este ponto de vista, quase parece uma espécie de ícone, ainda que de um género particular, em que não é só a simples semelhança com o objecto, que faz dele um signo, mas a sua modificação real pelo objecto.

3. Um símbolo é um representante, cujo carácter representativo consiste precisamente em que uma regra determinará o seu interpretante. Livros, frases e palavras e outros signos convencionais são símbolos.

As definições dos três signos peircianos encaminham-nos inegavelmente numa direcção: a inclusão da imagem fotográfica na categoria dos signos indiciais. Aliás, esta nossa convicção serve de ponto de partida tanto a Dubois como a Schaeffer para a sua análise semiótica da imagem fotográfica. Citando Schaeffer, vejamos a sua posição ao analisar um texto de Eco:

*“Deve-se notar logo de início que Eco, que se utiliza das categorias peircianas, coloca a fotografia sumariamente ao lado do ícone, isto é, do signo analógico, ao contrário de Peirce, que aí via em primeiro lugar um signo indicial, um signo, portanto, em circunstância de causa ligado ao seu objecto”<sup>26</sup>.*

O ícone mantém com o seu objecto uma relação de semelhança e não implica que este exista. É dentro das categorias peircianas, um signo primeiro que possui em si mesmo o carácter que o faz significante, ainda que o seu objecto não exista, o que não ocorre com o índice, que perderia imediatamente o carácter de signo se o seu objecto fosse suprimido.

26. SCHAEFFER, Jean-Marie - *L'image précaire*, p. 33

---

## **I.5. A Tricotomia Peirciana**

A relação entre o signo indicial e o seu objecto é de ordem causal. O índice significa o objecto por ter sido modificado realmente por ele.

A relação fundamental que mantém a imagem fotográfica com o seu objecto é, portanto, de ordem causal, se aceitarmos o princípio da impressão através do fluxo de fotões.

## **II - Relações e Interações da Fotografia com as Artes Plásticas**



## **II - Relações e Interações da Fotografia com as Artes Plásticas**

---

### **II.1 - Contextualização Histórica da Invenção**

Não temos dúvida em afirmar a existência de um forte vínculo entre o aparecimento da Fotografia e a civilização industrial, ligação tão forte que continuou até aos nossos dias, provocando transformações na sociedade e nas tecnologias da imagem. Não pretendemos, por ora, entrar na discussão latente sobre a “História da Fotografia”, problema que R. Durand propõe, referindo que, para R. Krauss, “ *a fotografia não se enquadra na história, nem na história da arte*” <sup>1</sup>, bem como posições semelhantes de R. Barthes. Preferimos abordar esta problemática pela via que mais nos interessa, na tentativa de delimitar o objecto de estudo e dar continuidade às nossas interrogações sobre a invenção da Fotografia, seus usos e utilizações, sem a preocupação de equacionar a sua paternidade objectiva e rigorosa, questão porventura difícil e de resultados confusos. Verifica-se, porém, que o estudo cronológico de factos relacionados com esta actividade coincide, por vezes, com o caminho de outras práticas artísticas, e talvez mais próximo do modernismo, conforme teremos oportunidade de abordar.

A produção de imagens não foi, nem é, espontânea. Em todas as épocas se *construíram* imagens destinadas a determinados usos individuais e colectivos.

Então, para que servem as imagens? Sabemos que a produção de imagens está subordinada a diversos fins: publicidade, informação, documentação, etc. Toda esta produção assenta no facto de a imagem pertencer, de uma forma abrangente, ao domínio do simbólico e, como tal, ser mediadora entre o espectador e a *realidade*.

1. DURAND, Régis - **El tiempo de la imagen**, p. 8

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Conforme já referimos no capítulo I, as necessidades da sociedade francesa, nos finais do séc. XIX, relativamente ao retrato e à carência de equipamentos e processos industriais para impressão da imagem, fazem-se sentir, incentivando as pesquisas e invenção de dispositivos, no sentido de suprir essas necessidades. Tais inovações serão os protomecanismos da Fotografia. A Revolução Industrial em curso origina o aparecimento de algumas disciplinas, de forma estruturada e com certa difusão, sendo a Fotografia a de maior evidência pelo seu carácter simultaneamente acessível e mágico, que gostaríamos de referenciar devido à nossa preocupação de ampliar o campo de visão em relação a este período, em que a complexidade e riqueza de inovação se fizeram sentir e cujo eco chegou aos nossos dias.

Com as transformações sociais que a Revolução Industrial desencadeou, os centros de poder transferiram-se da agricultura para o artesanato e deste progressivamente para a industrialização. A deslocação de grandes massas populacionais determinou a formação de grandes cidades (com o desenvolvimento inerente a nível de materiais e processos de construção, que a situação exigia), de vias de comunicação de todos os tipos e de novos artefactos e máquinas para produzir (quase) tudo, de molde a colmatar a avidez do processo em curso. Pelo seu carácter mecanicista e reprodutor, a industrialização acelerava todo o sistema, evoluindo. Tendo em conta as suas características específicas, o artesanato regredia, por não conseguir competir com adversário tão poderoso.

É neste contexto que nascem, com a Fotografia, a Sociologia e o Design, entre outras disciplinas com certeza, mas são estas que nos interessam particularmente, pela relação que poderão estabelecer com os usos e utilizações da primeira.

Iniciada na Inglaterra, na primeira metade do séc. XVIII, a industrialização viu crescer a sua acção em domínios diversificados. Da actividade mineira,

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

estendeu-se à indústria têxtil e a outras iniciativas, tendo por base condições propícias a este desenvolvimento, tais como: inovações de carácter científico e tecnológico, dispositivos para a indústria têxtil, a máquina a vapor, recursos naturais, como carvão e ferro, cujas minas se localizavam perto de cursos de água, o que facilitava o transporte dos materiais e incrementava novos sistemas de comunicação. Aliás, Patrice Flichy<sup>2</sup> refere que, na Inglaterra do século XVIII, a distinção entre ciência e técnica não era facilmente caracterizada. Os estudiosos seguiam com interesse os progressos técnicos na indústria e acompanhavam com atenção as comunicações científicas. Note-se, por exemplo, que James Watt, um dos inventores da máquina a vapor, foi mecânico da Universidade de Glasgow. O desenvolvimento dos processos industriais tornou-se imparável, intensificando-se nos anos 1730 // 1850.

A Revolução Industrial expandiu-se para França, em cerca de 1830-40, seguindo-se-lhe os Estados Unidos, entre 1846 e 1865, sendo essencialmente após esta data, com o fim da Guerra da Secessão, que se irá assistir a uma crescente industrialização. A Alemanha (1850), a Suécia (1870), o Japão (1880), a Rússia (1890) acompanhavam o movimento em curso, graças à existência de um esforço e a políticas nacionais que aproveitaram as condições propícias ao desenvolvimento industrial.

Em Portugal, a Revolução Industrial não se fez nesta época, nem mais tarde. Houve, de facto, alguma industrialização, mas progressiva e, na maior parte dos casos, por obra de estrangeiros. Em nossa opinião, talvez uma das causas derive do facto de Portugal ter estabelecido um tratado com Inglaterra (o tratado de Methuen - 1703), no qual se facilitava a compra de produtos industriais aos ingleses, os têxteis em particular. Em contrapartida, Portugal fornecia produtos agrícolas, especialmente, vinhos.

2. FLICHY, Patrice - **Una historia de la comunicación moderna**, p. 17

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Esta medida teve como consequência imediata o abandono da política de fomento industrial, levada a cabo pelo conde da Ericeira.

Com este acordo os ingleses viram alargados os seus mercados (Portugal e os territórios ultramarinos), imprescindíveis ao escoamento da crescente produção da sua indústria emergente.

Porém, não nos afastando do nosso objectivo, recordamos que nesta altura, em Inglaterra, França, E.U.A. e até em Portugal, a Fotografia iniciou a sua apresentação, posterior difusão e utilização, a qual foi muito rápida, como veremos.

Conforme já indicámos, uma das necessidades da sociedade e uma das vias de produção de conhecimentos, resultante de experiências e investigações, era a impressão de imagens, cuja carência se fazia sentir por uma actividade editorial crescente de jornais, revistas, impressos publicitários, livros, etc. Por isso, poderemos constatar que a Fotografia andou sempre associada à fotografia de artes gráficas ou fotomecânica, sendo prova disso as observações de Johann-Heinrich Schulze, professor de Anatomia, na Universidade de Altdorf-Nuremberga, sobre comportamentos anómalos em determinados produtos químicos por acção da luz. Concretizando, J.-H.- Schulze observou e registou a fotossensibilidade de sais de prata, fenómeno determinante para os desenvolvimentos posteriores da Fotografia, e publicou os resultados da sua experiência em 1727<sup>3</sup>. Houve continuadores nestes estudos, embora não tenhamos conhecimento de resultados imediatos relevantes.

No percurso da produção de imagem impressa, surgiu, em cerca de 1796, a litografia, etimologicamente “*escrita na pedra*”, que devemos a Alois Senefelder, nascido em Praga, mas tendo vivido em Munique e Offenbach, na Alemanha.

3. ROSENBLUM, Naomi - **Une Histoire Mondiale de la Photographie**, p. 193

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Ligado ao teatro através do pai, actor, começou a escrever peças que o próprio decidiu imprimir. E serviu-se dos processos já conhecidos: a tipografia e processos de gravura em cobre. Todavia, considerando-os complicados e onerosos, experimentou a utilização de blocos de pedra calcária, mais baratos, nos quais ensaiou os processos que usava no cobre. Dessas experiências, resultou a estabilização do processo, que, de forma simples se poderá dizer, na fase de formação da matriz, haver pontos próximos da Fotografia. Na fase de impressão o processo baseava-se no princípio da repelência da água e da gordura, processo, aliás, que com actualizações e inovações, continua a ser utilizado na maior parte do material impresso, faz parte do nosso quotidiano e actualmente se chama offset<sup>4</sup>.

A litografia vulgarizou-se rapidamente em França, e por este processo interessou-se Nicéphore Niépce, consensualmente considerado o homem que produziu uma imagem estável pela primeira vez, em cerca de 1826.

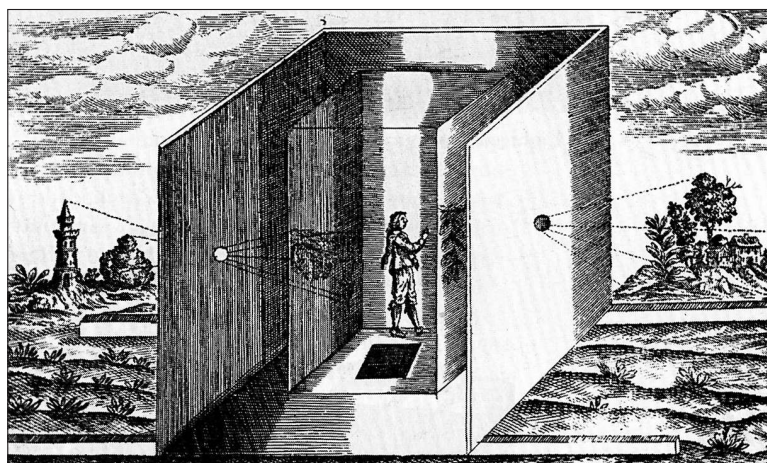


Fig. 4 - Athanasius Kircher, Câmara obscura portátil, 1646

4. BURDEN, J.W. - La Fotorreproducción en las Artes Gráficas

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Neste ponto, verificamos a confluência de dois percursos de investigação e experimentação no domínio das superfícies sensíveis: a fotomecânica e a Fotografia. É evidente que, para a execução da primeira imagem fotográfica, vários saberes concorreram, sendo os mais antigos o da formação da imagem em câmara escura e o da observação da modificação do comportamento de materiais em presença da luz. Também os dispositivos que os artistas renascentistas materializaram para o aperfeiçoamento da representação perspéctica, foram importantes. Os retratistas desenvolveram-nos e, paralelamente com a investigação encetada e os resultados entretanto conseguidos no domínio da óptica, surgiram os primeiros apetrechos de tomada de vistas.

Apesar de variados e conhecidos progressos, como a ida de Niépce a Inglaterra, onde visitou o irmão e deu conhecimento do seu processo, ou a aliança com Louis-Jacques-Mandé Daguerre, em 1829, a experimentação e produção da Fotografia circulavam num meio restrito, devido à complexidade dos processos e aos equipamentos de elevado preço e de manuseamento difícil.

François Arago, político, físico e investigador científico, deputado da Monarquia de Julho e da Segunda República, a quem se deveu a abolição da escravatura, previu a grande importância da Fotografia, e a possibilidade particular do processo, que permitiria a cada um realizar as suas próprias fotos. Animado por essa convicção, empenhou-se em redigir um relatório que apresentou na Câmara dos Deputados, a 3 de Julho de 1839, e à Academia de Ciências a 19 de Agosto do mesmo ano, onde além de uma defesa apaixonada do processo e da sua divulgação técnica, propunha que o Estado adquirisse o invento e o oferecesse ao mundo<sup>5</sup>, dadas as possibilidades e vantagens proporcionadas.

5. AA VV - *Du bon usage de la photographie*, p. 11

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Em 1846, a venda anual em Paris foi de aproximadamente dois mil aparelhos fotográficos e quinhentas mil placas <sup>6</sup>. Esta evolução prosseguiu sempre num sentido prometedora, utilizando-se materiais fotossensíveis cada vez com maiores sensibilidade e definição, permitindo poses cada vez mais curtas e resultados mais rigorosos.

William Henry Fox Talbot, inglês, académico e cientista, publicou em 1839, *Desenhos Fotogénicos*, processo referido no capítulo I.2. deste trabalho, onde descreveu o método através do qual se obtinham imagens de objectos “*desenhados por eles mesmos sem a ajuda do lápis do artista*”<sup>7</sup>. É atribuída a Talbot a invenção do processo negativo /positivo, tal como o conhecemos, excepção feita à fotografia digital da qual falaremos em outro capítulo. Talbot chamou a este processo calotipo. A divulgação e difusão do processo Niépce/ /Daguerre fizeram-se com a designação de daguerreótipo.

E foi Samuel F.B.Morse, físico e pintor americano, que contactou Daguerre, em Paris, em 1839, quem ainda nesse ano ensaiou o processo nos Estados Unidos, tornando-se possivelmente no precursor da execução de imagens fotográficas no seu país. Referimos o seu nome, porque Morse inventou o telégrafo eléctrico, outro grande contributo para a comunicação, provocando também o aceleramento da industrialização e transformações sociais concomitantes.

Será interessante acrescentar que, exceptuando a associação de Niépce com Daguerre, pública e contratual, todos os outros pioneiros da invenção desenvolveram trabalhos sem conhecimento recíproco.

6. FREUND, Gisèle, **Photographie et Société**, p. 30

7. GERNSEIM, Helmut - **A Concise History of Photography**, p. 15

---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Em Portugal, cerca de vinte e seis anos depois da invenção de Senefelder, a litografia foi divulgada no relatório de Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque, em 1822, no “ANNAES DAS SCIENCIAS, DAS ARTES E DAS LETRAS”, volume XVI<sup>8</sup>, e, em 1829, abriu a “LITHOGRAFIA NACIONAL DE SANTOS”, em Lisboa.

A notícia da invenção chegou a Portugal através de dois periódicos, no mesmo ano da intervenção de Arago na Câmara dos Deputados, em Paris. “O Panorama de Lisboa” e a “Revista Literária”, do Porto, divulgaram, respectivamente, os processos de Daguerre e Talbot. E como assinalou António Sena, “*demonstrando a influência francófona e britânica a sul e a norte*”<sup>9</sup>, estes textos traduzem um entusiasmo e uma exuberância, que reflectem o espírito com que a invenção foi conhecida.

E os *daguerrotipistas* e *calotipistas* expandiram a sua actividade por todo o país, de uma forma geral exercendo o retrato. O maior número de executores segue o processo de Daguerre. Cremos, no entanto, ver um pioneiro do método de Talbot em Frederick William Flower, que realizou um notável número de calotipias de qualidade assinalável, sendo as primeiras de cerca de 1845. Dele se fez uma grande exposição no Museu do Chiado, integrada em “Lisboa, Capital Europeia da Cultura, 94”.

Wenceslau Cifka, originário de Praga, outro pioneiro (este executando o daguerreótipo), instalou um estúdio em Lisboa, em 1848. E, assim, conforme já tivemos oportunidade de referir, estamos em presença de actividade técnico - científica, que nos chega através de estrangeiros.

8. SENA, António - **História da Imagem Fotográfica em Portugal**, p.13

9. SENA , António - **Uma História de Fotografia**, p. 9



---

## II.1 - Contextualização Histórica da Invenção

Portugal atravessava uma época algo conturbada. O regresso da família real do Brasil, onde se refugiara em virtude das invasões francesas, a promulgação da Carta Constitucional e Independência do Brasil, em 1822, consecutivas revoltas militares e populares, vários governos, o mau ano agrícola de 1846, o aumento de preços de bens essenciais, provocariam um mal-estar social, que viria dar origem à rebelião da Maria da Fonte.

Procedendo de motins populares, este movimento colheu o apoio de vários sectores políticos: miguelistas, setembristas e cartistas dissidentes, cujos objectivos eram os de derrubar o governo de Costa Cabral, de tendência conservadora e autoritária, o que aconteceria a 18 de Maio de 1846.

Nesta época, em que as acalmias políticas eram oásis face a uma continuada turbulência, fundam-se as Academias de Belas-Artes em Lisboa e no Porto, assentes em programas de ensino esteticamente apoiados em modelos setecentistas franceses e romanos, que, lentamente e pela mão de alguns artistas que viajaram pelo estrangeiro, nomeadamente, Paris e Roma, evoluíram para o romantismo, assinalando-se uma prática aprofundada da paisagem, género que mais tarde seria abordado também, a par do retrato, pela Fotografia.

Nesta transição do romantismo para o naturalismo, a Fotografia iniciou a sua rápida difusão entre nós, país com grande taxa de analfabetismo, estático, numa vivência imobilizada, em que a cultura urbana surgiu como irrelevante senão inexistente e Júlio Dinis pontificava oferecendo o retrato de um mundo campestre e melancólico.

Não sendo nosso objectivo um levantamento exaustivo de todos os pioneiros envolvidos nesta fase, referenciámos os que mais interessam ao presente estudo.

---

## **II.1 - Contextualização Histórica da Invenção**

Que nos perdoem os outros, com o merecido respeito que a Fotografia lhes dedica frequentemente, em quase todos os estudos de carácter histórico sobre o tema.

## II.2. Críticas às Produções da Industrialização

Começaremos pelo que, no nosso entender, parece importante relacionar: Baudelaire com o seu famosíssimo e muito referenciado texto sobre o Salão de 1859, em Paris, em que critica de forma estruturada e com alguma emoção as *pretensões* da Fotografia e dos seus usos, mas inserindo a crítica específica da Fotografia numa análise mais ampla. Vejamos:

*“Nestes deploráveis dias, uma nova indústria apareceu, que não contribuirá senão para confirmar a tolice na sua crença e destruir tudo o que poderia restar de divino no espírito francês”<sup>10</sup>.*

As referências à indústria são múltiplas neste texto. Recordaremos que nesta data e conforme mencionámos no ponto anterior, a Revolução Industrial iniciava o seu percurso em França (e em Inglaterra ainda há mais tempo), com consequências igualmente já apontadas: deslocamento de populações da agricultura para a indústria, isto é, do campo para as cidades, e a produção de objectos industriais fabricados em quantidade, na maioria dos casos sem grande preocupação com o seu aspecto funcional e muito menos com a forma. Perante tal situação, desenvolveu-se em Inglaterra um movimento de reacção a esta conjuntura, denominado “Arts & Crafts”, precisamente na segunda metade do século XIX, cujo início simbólico ficou assinalado pela construção da “Red House”, em Bexleyheath, Kent, justamente em 1859, com projecto de Philip Webb.

O movimento era liderado pelo designer, arquitecto, pintor, escritor e activista social William Morris, inspirado nos escritos de A.W. Pugin, arquitecto, designer e escritor, que produziu muitos textos reveladores de nítida oposição à descaracterização dos objectos produzidos industrialmente, defendendo o regresso à produção artesanal.

10. BAUDELAIRE, Charles - *Curiosités esthétiques*, p. 317

---

## II.2. Críticas às Produções da Industrialização

Convertido ao catolicismo em 1836, propôs o regresso ao estilo gótico revivalista, que, na perspectiva de Pugin, expressava melhor a espiritualidade cristã, sustentando esta atitude por oposição ao declínio das artes, o qual se deveria ao movimento da reforma.

John Ruskin foi outro grande inspirador de Morris e do movimento “Arts & Crafts”. Personalidade marcante da época, pensador, pintor, crítico de arte, professor, influenciou profundamente o movimento, bem como este período, pela sua visão criativa, que deixou em obra muito vasta, da qual se destacam temas como: artes europeias e problemas sociais e humanos. Na última problemática, através de palestras e textos críticos, provocou e levou por diante, importantes reformas sociais: pensões de velhice, nacionalização da educação e organização do trabalho, entre outros direitos sociais, conquistados a um capitalismo emergente, sustentado por uma poderosa indústria, que se afirmava sem qualquer preocupação moral, social ou humana.

Da sua obra destacamos “A Poesia da Arquitectura”, publicada entre 1837 e 1838 na “Architectural Magazine” e **Pintores Modernos**, em cinco volumes, entre 1843 e 1860. Ruskin fez a defesa da arte como linguagem universal, baseada na integridade e moralidade nacional e individual. **As Sete Lâmpadas da Arquitectura**, publicado em 1849, manifesta a forte ligação de Ruskin à arquitectura gótica. **As Pedras de Veneza**, três volumes editados entre 1851 e 1853, constituem importante e sólido estudo sobre arte italiana.

Professor de Belas-Artes, na Universidade de Oxford, desde 1869, deixou o cunho da sua insigne presença, que ainda hoje permanece na “Ruskin School of Drawing and Fine Art”<sup>11</sup>, e cremos que também num museu com o seu nome.

11. <http://www.ox.ac.uk/departments/>

---

## II.2. Críticas às Produções da Industrialização

A obra vasta e as brilhantes palestras, às quais acorria numerosa assistência, fizeram de Ruskin uma figura emblemática e influente na sociedade vitoriana do século XIX.

Para além destes dois ilustres e importantíssimos inspiradores, William Morris era amigo e colega, em Oxford, de Edward Burne-Jones, com quem partilhou a casa, até ao seu casamento com Jane Burden, em 1859.

Burne-Jones, pintor e designer, com os pintores John Everet Millais, Holman Hunt e Ford Madox Brown fundaram, em 1848, a sociedade ou irmandade pré-rafaelita. Tinham como objectivo fundamental a recuperação da pureza e claridade que caracterizavam algumas das pinturas medievais anteriores ao pintor renascentista Rafael, portanto, anteriores ao Renascimento, à tradição da arte académica e dos velhos mestres. Este movimento artístico apresentava como princípio a busca da verdade absoluta, que se obtinha trabalhando até ao mínimo detalhe a natureza e somente a natureza. Em todas as pinturas pré-rafaelitas as paisagens seriam pintadas no exterior<sup>12</sup>.

Aquando do casamento de Morris com Jane Burden, inaugurou-se, como já vimos, com projecto de P. Webb, a “Red House”, cujo interior foi alvo de projectos vários a nível de equipamento e decoração, da autoria deste conjunto de personalidades, com produções continuadas e diversificadas: bordados, têxteis, jóias, mobiliário, azulejos, peças de cerâmica, vidros... Todas revelavam a omnipresente inspiração gótica e medieval.

12. ROUJON, M. Henry - **Burne Jones, Les Peintres Illustres**, p. 22

---

## II.2. Críticas às Produções da Industrialização

Em 1858, Morris publicou o seu primeiro livro de poesia **A defesa de Guenevere e outros poemas**. Em 1862, desenhou papéis de parede com motivos vegetais e imprimiu livros elaborados manualmente, inclusive o papel.

A sua apaixonada oposição à industrialização e respectivos produtos e a sua crença na possibilidade de produzir objectos mais belos que pudessem ser fruídos por largas camadas da população, entravam em conflito. Com efeito, os objectos deste grupo de artistas tornavam-se caros, devido ao processo de fabrico e às pequenas e luxuosas tiragens, o que impossibilitava a sua aquisição pelas classes trabalhadoras que idealmente o grupo defendia.

Foi, no entanto, um movimento muito importante pela influência que exerceu (e perdurou) em Inglaterra e por todo o mundo industrializado. Poderemos afirmar que, com este movimento, se assistiu ao nascimento do Design, visto que determinados princípios delineados na época (nomeadamente, a problemática de forma / função, projecto / fabricação) são ainda hoje as linhas definidoras do conceito teórico do Design e da sua prática.

Nos E.U.A., o movimento ocorreu mais tardiamente, de 1875 até cerca de 1910, e revestiu-se de características algo diferentes do inglês, por razões já referidas, pois a guerra civil americana terminaria em 1865.

Por vezes visto como um precursor do modernismo, com algum fundamento, a reflexão posterior aos dados questionados pelo movimento em Inglaterra iria ter influências subsequentes importantes.

Os seus ideais utópicos, um apelo à reforma no modo de vida, das pessoas e também no modo de produção artística, chegaram aos E.U.A., onde as fotografias românticas e nebulosas de Edward Steichen e Alfred Stieglitz prestavam uma homenagem ao povo americano.

---

## II.2. Críticas às Produções da Industrialização

Aliás, estes dois fotógrafos viriam a formar em 1902, em Nova Iorque, uma sociedade com outros participantes, para promover o reconhecimento da fotografia pictorialista. Segundo uma classificação de 1860, ao ser utilizada para diversos fins, a Fotografia foi objecto de uma categorização em cinco rubricas: arquitectura, paisagem, documentação, retrato e fotografia pictórica. A última foi considerada a primeira tentativa de elevar a Fotografia a um reconhecimento das suas potencialidades artísticas. Esta associação tinha uma tripla intenção:

- 1- investigar o desenvolvimento da Fotografia, aplicado à expressão pictorialista;
- 2- reunir os americanos que se interessassem por Fotografia ou a praticassem;
- 3- realizar periodicamente, em locais diversos, exposições que não estariam necessariamente limitadas às produções do grupo, nem a trabalhos americanos.

Esta organização denominava-se Foto-Secessão. Escolheu-se este nome (Secessão) por ser utilizado por artistas de vanguarda na Áustria e Alemanha e para assinalar a sua independência do academismo<sup>13</sup>.

A Fotografia tinha correspondido nos E.U.A., à ideia e à intenção do movimento “Arts & Crafts”, com alguns dos grandes artistas da época, a produzirem trabalhos vincadamente diferentes na forma e na substância, em seguimento dos mentores de Inglaterra e do resto da Europa.

13. NEWHALL, Beaumont - **Historia de la fotografia**, p. 160

### **II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual**

Nas críticas aos produtos da industrialização, inserimos a Fotografia em lugar de destaque, dado que ela terá sido, em nossa opinião, alvo de violentos e profundos conflitos e litígios desenvolvidos em diversos sentidos.

Contudo, poderemos assinalar duas vias distintas, opostas, de encarar o novo processo, em França. A primeira situava-se a nível das interrogações que o novo meio despertou, sustentada por uma nova consciência de classes que emergiam culturalmente, devido às transformações sociais decorrentes da industrialização, estabilidade e desenvolvimento proporcionados pela política de Napoleão III. Nasceu assim uma burguesia proveniente da indústria e comércio, que se afirmava pela riqueza e luxo. Ressalve-se desde já que a emergência intelectual e cultural é sempre mais lenta que a económica e financeira. Estas questões estruturavam-se em volta da ideia de que a Fotografia, a nova técnica, retirava objectivamente da natureza, com rigor e rapidez, o que o artista perseguia.

E, como tal, não seria o novo processo uma nova forma de arte? Os defensores desta opinião colocavam o pintor e o fotógrafo ao mesmo nível. Sustentavam que a intenção do fotógrafo, ao eleger o enquadramento, intervinha na composição e noutros elementos constituintes do resultado final, embora fosse a máquina a executar a Fotografia.

Pelo contrário, a outra via, igualmente apoiada e defendida apaixonadamente, reduzia a captação de imagens a um acto meramente mecânico, logo, nada tendo ver com arte. Pensamos que ambas as atitudes são respeitáveis. Acompanharam até hoje a prática fotográfica, que, conforme veremos, teve e tem diversas utilizações.

No início da segunda metade do século XIX, discutia-se em França uma nova tendência artística, o realismo, movimento que surgia na sequência do naturalismo e se definia como reacção ao subjectivismo e idealismo classicista das temáticas historicistas e mitológicas do romantismo.



### II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual

O realismo defendia a abordagem de outro tipo de relação e consciência, entre o homem, a natureza e a vida social, favorecendo a observação directa da natureza e da realidade.

Estas posições são indissociáveis do novo espírito científico e do interesse que suscitam todos os novos meios e processos que dele emanam, bem como da pesquisa das causas da decadência social, uma consequência do processo industrial em curso. Daí que possamos a propósito inserir o que é, a nosso ver, o nascimento da Sociologia, denominação usada pela primeira vez pelo filósofo positivista A. Comte, em 1824, o qual trataria novamente esta problemática em **Curso de Filosofia Positiva**, obra publicada em 1838. Considerado um dos fundadores da Sociologia, a ele poderemos associar os nomes de A. Tocqueville, K. Marx, e, mais tarde, para consolidação científica do conceito moderno de Sociologia como Ciência Social, E. Durkheim e Max Weber.

Em 1856, editou-se o primeiro número de “Le Réalisme”, manifesto das tendências realistas<sup>14</sup>, revelando no seu pensamento uma clara ligação à estética positivista e fortemente influenciado pelo novo processo de obter imagens, a Fotografia.

Os naturalistas, que antecederam este movimento, já defendiam concepções que os aproximavam da prática fotográfica. Representados por Rousseau e Corot, recusam o nome de artistas e aproximam-se da natureza, da observação directa da pintura ao ar livre. E predominam os movimentos paisagistas, onde, para além dos já citados, pontua também a escola de Barbizon, com Rousseau, Charles-François Daubigny, entre outros, e a que estaria ligado o nome de Silva Porto.

14. FREUND, Gisèle - **Photographie et société**, p. 75

### II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual

No entanto, apesar das ideias defendidas pelos naturalistas mais intensa e veementemente pelos realistas se aproximarem da essência da Fotografia, enquanto registo particular do mundo visível, a Fotografia era recusada como forma de arte. Assinalamos aqui mais uma contradição neste encontro / desencontro da Fotografia com outros agentes artísticos.

Jovens pintores, chegados a Paris, na segunda metade do século XIX, confrontavam-se com estas questões, que os naturalistas e realistas tinham enfrentado cerca de vinte ou trinta anos antes com o aparecimento da Fotografia. Todavia, a prática da Fotografia nesta época já encontrava uma utilização diferente, mais acessível sob o ponto de vista de operacionalidade, mas também com um uso mais segmentado e aplicações diferentes. Tinha deixado de ser objecto curioso de feira, refúgio de pintores sem talento ou, pelo menos, com o seu trabalho diluído numa gama ampliada de utilizações. Afirmava-se, então, Adam Salomon, escultor, que, ao apresentar o seu trabalho fotográfico, marcou a diferença da utilização da Fotografia, com outro tipo de critérios e propósitos, apoiados na sua formação artística, o que lhe permitia utilizar a luz, modelizando as suas figuras, criando fotos, que na época geraram críticos do processo. O poeta Lamartine, em 1858, condenava o processo, *“esta invenção do acaso que jamais será uma arte mas um plágio da natureza pela óptica”*, e afirmava, após ter observado as fotos de Salomon:

*“A fotografia, contra a qual lancei um anátema, inspirado pelo charlatanismo que a desonra multiplicando-lhe as cópias, a fotografia, é o fotógrafo. Desde que admirámos os maravilhosos retratos que Adam Salomon retirou a um brilho do sol, não mais dizemos que é um ofício: é uma arte; é melhor do que uma arte, é o fenómeno solar em que o artista colabora com o sol”*<sup>15</sup>.

15. FREUND, Gisèle - **Photographie et société**, p. 79

### II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual

Ora, os jovens pintores desta época não se deixaram envolver pelas acesas e apaixonadas questões que a Fotografia proporcionara. Desenvolveram um trabalho que gradualmente se foi afastando da representação da realidade que o naturalismo e o realismo seguiam em parceria com as primeiras imagens fotográficas. Não se deixaram envolver aparentemente, pois a Fotografia fazia parte do seu trabalho e das suas vidas, mas de forma clandestina, na continuação de um certo secretismo que caracterizava a relação dos pintores com a Fotografia. Era imprescindível a maior das precauções para abordar este tema, ao contrário dos artistas anteriores que tinham sido abalados pelas implicações da descoberta. A maior parte evitava o assunto mantendo uma atitude de grande discrição conspiratória. Era-lhes interdito um juízo franco sobre a questão, de modo a que fosse compreendido, sem ser viciado ou desvirtuado. Estes novos artistas iniciavam assim um movimento: o Impressionismo.

E a invenção da Fotografia mantinha o papel que Baudelaire lhe destinara: o de “*servidora das artes... a mais humilde*”, aquela que não se vê. No entanto, não só era utilizada por quase todos os impressionistas, como também pelos pré-rafaelitas em Inglaterra, conforme referimos, caracterizando os elementos que estiveram na génese e constituíram o movimento “Arts & Crafts”. Inserido na crítica aos efeitos da industrialização, um dos princípios do movimento inspirado em Ruskin, era “*a busca da verdade absoluta, a qual se obtinha trabalhando até ao mínimo detalhe a natureza e somente a natureza... as paisagens seriam pintadas no exterior*”. Conhecendo o clima predominante em Inglaterra, muitas paisagens de fundo das pinturas de Burne-Jones e Gabriel Rossetti teriam sido executadas a partir de fotografias. O próprio Ruskin ilustrou alguns dos seus livros com desenhos de origem fotográfica (**As Pedras de Veneza**, por exemplo), havendo também vários indícios da utilização secreta da Fotografia.

### II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual

O filho de Millais era descrito como hábil fotógrafo. No seu diário, em 1847, Ford Madox Brown referia ter contactado um fotógrafo, a fim de obter imagens para poupar tempo na execução de um quadro. Burne-Jones e William Morris teriam utilizado um modelo com armadura medieval em diversas poses e Rossetti possuía muitas fotografias da esposa de Morris, Jane, que poderiam servir para esboço ou apoio nos quadros em que serviu de modelo<sup>16</sup>. E se por vezes Ruskin defendia o processo, aconselhando os artistas a servirem-se da Fotografia para executar estudos e esboços com resultados semelhantes à observação do natural, logo se retratava dizendo “*que as fotografias não são verdade, são simplesmente natureza deitada a perder*”<sup>17</sup>.

Esta dualidade na posição de Ruskin perante a Fotografia atravessou todos os seus contemporâneos, tanto em Inglaterra como em França, demonstrando o excessivo peso da ideia de naturalismo, cujo resultado era o conflito com a estrutura própria da essência fotográfica.

Tendo conhecimento destas polémicas, os impressionistas optaram pelo carácter sigiloso da utilização do meio. Consciente ou inconscientemente foram influenciados por ele, exceptuando talvez Sisley, que parece não ter utilizado fotografias para a elaboração dos seus trabalhos. Pelo contrário, Degas utilizou telas impressionadas fotograficamente para pintar. Quase todas estas questões foram levantadas após o desaparecimento físico dos intervenientes, através da descoberta de correspondência trocada entre si e por processos técnicos particulares que permitiram analisar as suas pinturas, fotografando-as.

16. SCHARF, Aaron - **Arte y fotografía**, p.112-114

17. SCHARF, Aaron - **Arte y fotografía**, p. 104

### ————— **II.3. Os Impressionistas e o Novo Meio de Expressão Visual**

No entanto, é nossa convicção ser demasiado simples a tese de que os impressionistas se teriam afastado da representação da realidade, tal como até então era concretizada, por acção directa do aparecimento da Fotografia – como espelho da realidade. Também o aparecimento e a divulgação das tintas em tubo permitiriam aos pintores deslocarem-se para o exterior dos seus estúdios e assim observarem as paisagens, os modelos, os objectos, com outra luz. Retomaremos, porém, este assunto noutro ponto do nosso trabalho.

## II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

É no mínimo curioso que o retrato seja uma das origens da invenção da Fotografia, através de diversos contributos, nomeadamente, artefactos e inovações técnicas, embora tudo indique que a primeira fotografia tenha sido uma paisagem.

Desde as primeiras manifestações artísticas que o retrato marcou presença constante, indissociável da prática e da circunstância da arte. Como oportunamente referido em outro momento do nosso trabalho, a Fotografia, “*o espelho da realidade*”, esta disciplina da pintura, esteve ligada de forma mais presente, próxima e talvez em maior número à prática do retrato. É uma actividade que, encarada de modo mais amplo, contém elementos complexos e referências históricas longínquas, tendo sido objecto de inúmeras reflexões teóricas. Vida, morte, representação, reconhecimento, verosimilhança, foram alguns dos conceitos abordados em produções teóricas sobre a concepção do retrato. No que respeita ao retrato fotográfico, achámos conveniente enumerar algumas etapas de carácter tecnológico que deram corpo a esta actividade e ao longo dos tempos provocaram transformações de vária índole.

A câmara *obscura* é um dos elementos mais antigos que compõem o conjunto a que se chamaria máquina fotográfica e estruturalmente peça basilar do sistema. Foi referida por Aristóteles, com a qual terá observado um eclipse solar, e também por Platão, tendo sido várias as aplicações deste sistema no domínio particular da observação astronómica<sup>18</sup>.

Tudo indica que o seu uso no mundo da arte se tenha exercido na Renascença, com grande expressão, e a sua utilização por parte dos pintores da época atingiu um nível assinalável. No século XVI, a câmara *obscura* foi contemplada com

18. LEMAGNY, J-C. - **Histoire de la photographie**, p. 12

---

## II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

uma inovação que veio melhorar a imagem obtida: a colocação de uma lente no orifício.

Poderemos, pois, concluir que os sistemas técnicos desenvolvidos em torno desta ideia deram forte contributo para a expansão e a transformação verificadas no desenho e, em particular, na representação perspéctica. Esta ocasionaria um profundo debate, provocado pela importante modificação na maneira de pintar e desenhar, representando no plano a *ilusão* do volume e das distâncias, estabelecendo leis geométricas baseadas nos conhecimentos sobre o funcionamento da visão, pesquisa perseguida e objectivo primordial da arte ocidental até ao início do século XX.

Os artistas recorriam com frequência a meios estranhos à prática do desenho e da pintura para a representação volumétrica e espacial sobre uma superfície.



*Fig. 5 - Método italiano para desenhar um motivo segundo o princípio da perspectiva linear, Albrecht Dürer, gravura sobre madeira, 7,5x21,5cm.*

Estamos convictos de que a utilização destes meios se fazia no sentido de acelerar processos. Dürer, artista prolífico, é um exemplo claro: desenhou e gravou, tendo produzido uma obra de grande volume e qualidade, a qual se evidenciava por vezes em feiras e outras manifestações populares.

---

#### II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

Nos reinados de LuísXV e LuísXVI, o retrato miniatura foi uma actividade importante, efectuada nos mais diversos suportes, muito utilizados pela nobreza e mais tarde pela burguesia em ascensão.

Todos estes processos de apreensão gráfica do real e da procura da semelhança dariam origem a aplicações anunciadoras de um novo meio de representação.

Ainda hoje, em Paris, na zona de Montmartre, é possível encontrar alguém a executar

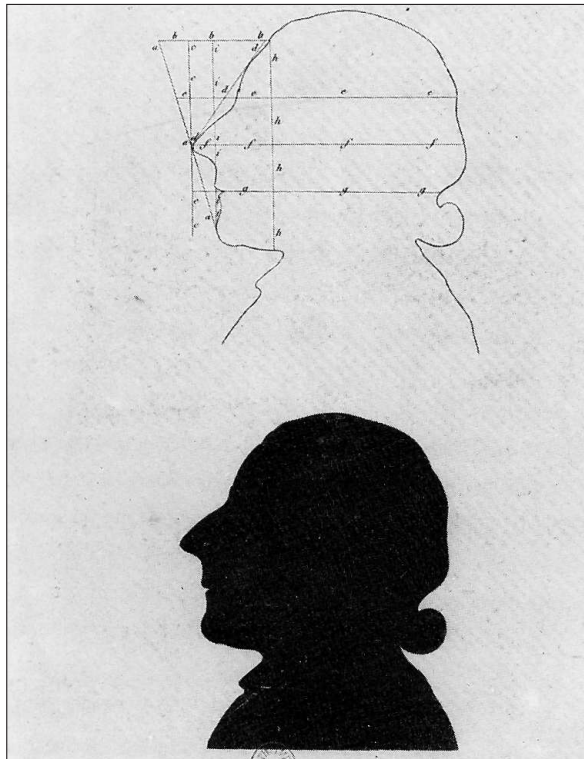


Fig. 6 - Retrato "A la silhouette", de Lavater.

uma actividade que remonta ao tempo de Luís XIV: a execução de perfis da silhueta humana em papel negro com o auxílio de uma tesoura.



## II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

Este processo, muito em voga em finais do século XVII - princípios do século XVIII, na altura denominado “silhouette”, requeria uma certa destreza e era vulgarmente utilizado em festas populares e ambientes nobres.

Dentro do desenvolvimento e aperfeiçoamento desta técnica, para reduzir o tempo de aprendizagem, colmatar a menor destreza e acelerar o processo de obtenção de resultados,

construiu-se, na época, “uma máquina segura e cómoda para traçar silhuetas”<sup>19</sup>.



Fig. 7 - Máquina “segura e cómoda” para desenhar silhuetas

19. LEMAGNY, J-C. - **Histoire de la photographie**, p.14

## II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

Consistia na existência de um plano translúcido onde se projectava em perfil a sombra da pessoa a *retratar*, produzida por uma fonte luminosa, a qual era desenhada ou recortada.

E da técnica da silhueta passou-se a um novo apetrecho, neste percurso de inovações rumo à execução do retrato fotográfico: o fisionotrace, cujo inventor foi Gilles-Louis Chrétien e que se baseava no princípio do pantógrafo:

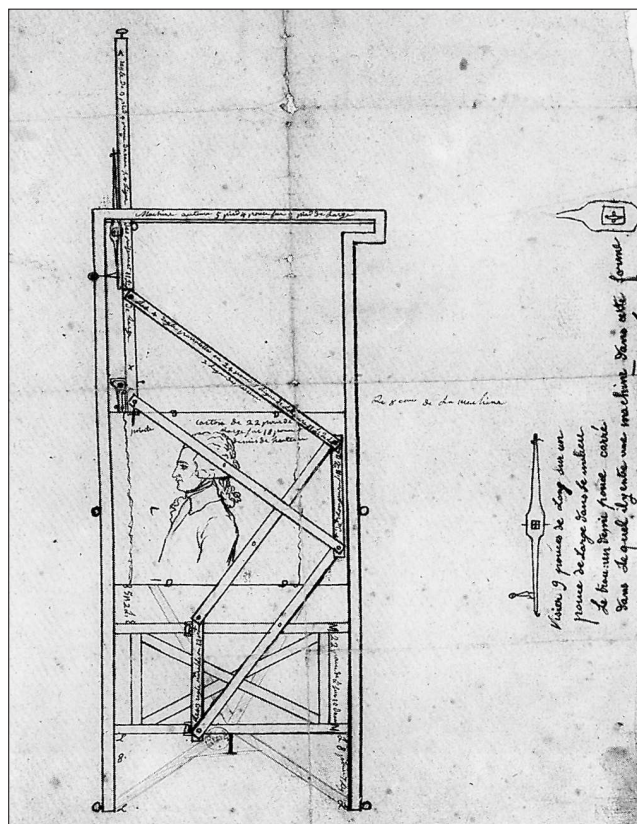


Fig. 8 - Phisionotrace, máquina de desenhlar perfis,  
Desenho de Quenedey, 1786

---

#### II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

*“Tratava-se de um sistema de paralelogramos articulados capazes de se deslocar num plano horizontal. Com a ajuda de um estilete seco, o operador seguia os contornos de um desenho. Um estilete a que se dera tinta seguia os deslocamentos do primeiro estilete e reproduzia o desenho numa escala determinada pelas suas posições relativas”<sup>20</sup> .*

Por este processo acelerava-se a obtenção do retrato, objecto desejado na nova sociedade, saída da Revolução de 1789, em que uma burguesia mercantil urbana se afirmava vencedora, perante a grave crise da monarquia derrotada. As classes sociais em ascensão política e económica copiavam os hábitos da aristocracia que derrubaram, tentando obter uma legitimação “artística”, baseada numa atitude de ostentação do seu estatuto emergente. Entre eles encontrava-se o gosto de se fazerem retratar, função até então assegurada pelos pintores, que, devido à morosidade do processo e ao alargamento da pirâmide social, dificilmente davam conta das encomendas.

Sob um ponto de vista tecnológico, as diferentes técnicas descritas relacionam-se pontualmente com o processo fotográfico, mas nas suas intenções e utilizações não duvidamos das coincidências com a essência da futura descoberta, aliás, na sequência de várias evoluções, determinadas quer por necessidades sociais, quer por certo grau de ineficiência de alguns resultados dos aparelhos descritos. A título de exemplo, temos os resultados apresentados pelo fisionotrago: a mesma expressão, esquemática, fixa, denotando uma origem mecanizada, cujo maior interesse seria o seu valor documental, em oposição ao retrato efectuado por pintores ou até aos retratos miniaturas. Nestes, a relação pintor / retratado ( revelaria em alguns casos algo mais que a simples busca da parecença ): algo da essência do carácter do retratado.

20. FREUND, Gisèle - **Photographie et société**, p. 14

---

#### II.4. O Retrato e as Necessidades Sociais

Aliás, por muito que Baudelaire o tenha assinalado como impossível, o mesmo também aconteceria com o retrato fotográfico, com resultados diferenciados, tendo a ver com a qualidade do fotógrafo e a empatia estabelecida com o modelo.

De resto, esta questão viria a ser objecto de posição contraditória por parte de Baudelaire que, em correspondência trocada com a mãe, produz afirmações definidoras de posições muito diferentes das anteriores, tão peremptórias.

Numa primeira fase, desde a sua aparição até cerca de 1850, o retrato foi executado por uma limitada classe de fotógrafos, oriundos da média e alta burguesia.

O número reduzido de equipamentos fabricados e o processamento moroso e oneroso restringiam consideravelmente a sua utilização a um também pequeno número de utilizadores, cultural e socialmente bem definidos. Deste período assinalaremos os nomes de Nadar, Carjat e Le Gray, como exemplos da fase artesanal do retrato, à qual correspondem belíssimos exercícios dessa nobre disciplina, a Fotografia, com fotos de quase todos os notáveis da época.

Ulteriormente a actividade fotográfica vulgarizou-se e o seu uso massificou-se, pela mão de Disderi, que industrializou a sua execução, tornando o retrato mais despido de atributos. Confrontando-o com os da fase anterior, oferecia naturalmente menos qualidade, mas Disderi, através da implementação de uma série de processos fez baixar o preço do retrato, uma das razões para a grande adesão popular.

## II.5. A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria

Nos meados do século XIX, consideraremos de uma maneira geral as necessidades da indústria de uma forma ampla e abrangente. A Revolução Industrial em curso carecia de comunicação para as diferentes solicitações que a dinâmica do processo exigia. Assim, ao analisarmos a indústria gráfica em particular, estamos a referir-nos à imprensa, entendendo esta como um conjunto de técnicas conducentes à produção de um produto impresso de qualquer tipo: livros, folhetos, jornais, revistas, cartazes, etc.. E aqui iremos recordar uma afirmação enunciada anteriormente: neste período assistiu-se ao nascimento de várias disciplinas do conhecimento humano, ou verificou-se o desenvolvimento acelerado e profundo de outras.

Tal aconteceu com os processos ligados à imprensa, que, desde a invenção da tipografia de caracteres móveis de Gutenberg, (caracteres usados para a composição do texto) no século XV e até finais do século XVII, não registaram nenhum desenvolvimento tecnológico significativo, situação que viria a alterar-se através da confluência das várias inovações que, entretanto, foram surgindo.

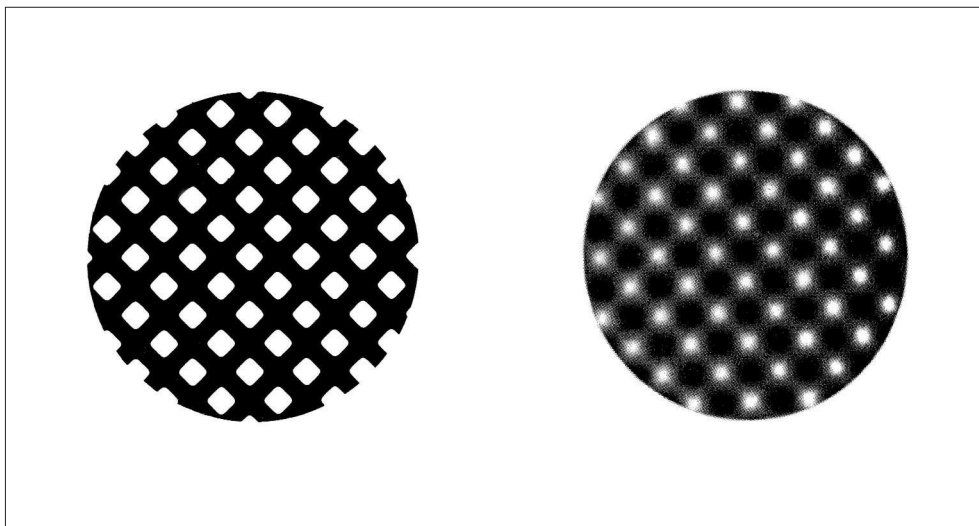
A invenção de Gutenberg, datada de cerca de 1450, resultante de várias investigações anteriores produzidas por artistas e artífices renascentistas, é reconhecidamente importante nas transformações ocorridas em vários aspectos: cultural, comunicacional e civilizacional. Para além dos caracteres móveis, já referidos para a composição do texto, como matrizes para as ilustrações, usavam-se a xilografia e a calcografia, isto é, gravura em madeira e em metal. As máquinas de impressão eram a prensa tipográfica e prensa calcográfica, que imprimiam em papel fabricado manualmente. E este sistema manteve-se praticamente intacto durante cerca de quatrocentos anos. Achamos interessante salientar que a data da primeira utilização deste processo por Gutenberg ocorreu em 1447, na Alemanha. Chegaria a Lisboa em 1473 <sup>21</sup>,

21. FIORAVANTI, Giorgio - **Diseño y reproducción**, p. 23

## II.5. A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria

mais rapidamente do que a outras cidades do centro da Europa, nomeadamente, Londres, onde só funcionaria três anos depois, o que nos leva a concluir do prestígio de Lisboa, nesta época, devido ao intenso comércio que as rotas marítimas proporcionavam.

No final do século XVIII, os progressos que se faziam sentir na investigação e estudo da química e da física em geral, e que teriam em parte contribuído para o desenvolvimento da litografia na Alemanha, viriam a revelar-se importantes para o advento das aplicações técnicas da industrialização na imprensa (nomeadamente, a máquina a vapor e inovações da indústria mecânica). Assim nasceram novos processos, concretamente, no respeitante à composição de texto, a linotipia e monotipia, ou seja, a composição de linhas inteiras fundidas em chumbo ou letra a letra, no caso da elaboração de matrizes para ilustrações, a pedra litográfica, a matriz de trama, o fotolito.



*Fig. 9 - Ampliação de trama de vidro*

*Ampliação de trama de contacto*

## II.5. A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria

No campo em epígrafe, fundiam-se, conforme já tivemos oportunidade de indicar, a fotografia e a fotomecânica ou fotografia de artes gráficas, para a possibilidade de imprimir tons de cinzento ou de meio tom, só possível com o uso da trama e do fotolito. Este objectivo, um dos mais desejados na época, dada a manifesta impossibilidade de impressão de meios tons devido a constrangimentos de ordem técnica, foi alcançado, graças à fotografia e à fotomecânica, com a reprodução de originais de meio tom. Por exemplo, na fotografia, através de uma trama, obtinha-se um fotolito, onde a gama de cinzentos originava uma sucessão de pontos, em que os mais unidos reproduziam as baixas luzes e os mais espacejados mostravam as altas luzes. Dava-se, deste modo, resposta às solicitações prementes, quer da indústria gráfica, quer da restante produção industrial, que necessitavam de um veículo eficaz para comunicar em grande escala com os possíveis compradores da produção crescente de objectos e mercadorias que a mecanização tinha acelerado, atingindo números inimagináveis até ao momento.

Nos processos de impressão apareceram de forma mecanizada: a prensa litográfica, a máquina litográfica plano-cilíndrica, a máquina litográfica (offset) e a rotativa tipográfica, tão importante para a produção de jornais e revistas. Com estes novos apetrechos mecânicos surgiram também as máquinas de dobrar e alcear. Em relação ao papel, o seu fabrico passou a ser mecânico e a utilizar-se a pasta de celulose, obtida a partir de madeira.

A fabricação em massa dos mais variados produtos num ciclo acelerado pelos progressos da industrialização influenciava, pressionando, o mercado emergente, baseado naturalmente no sistema da oferta e da procura. A indústria gráfica via-se obrigada a dar resposta às solicitações específicas da sua actividade, também ela em desenvolvimento, assumindo um papel importante neste meio: o da comunicação.

---

## II.5. A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria

A informação visual, produzida pelos novos meios de processamento gráfico, ganhou importância, como forma primordial de comunicação. Utilizada em vários domínios, foi, contudo, na publicidade que expressivamente a utilização da imagem conseguiu contornos mais definidos. Sob pressão dos fabricantes, que necessitavam de dar a conhecer as características dos seus produtos às grandes massas, a indústria gráfica evoluiu, transformando-se profundamente. Também o exigiam as novas tecnologias da imagem, produzindo efeitos que posteriormente viriam a ser utilizados noutros domínios, nomeadamente, na política.

A gama de medidas e género de caracteres gráficos alargou-se e a introdução da imagem expandiu o sentido da documentação visual e da informação ilustrada. A adopção da cor na litografia trouxe imagens sempre com mais movimento e imaginação para cada lar, proporcionando uma transformação social, ao promover a divulgação de objectos de uso até então muito mais restrito. Estes novos meios de produção gráfica permitiram, pois, uma difusão dinâmica e exuberante de formas imaginativas e de novas funções do design gráfico.

Neste período da segunda metade do século XIX, assistiu-se a uma fase inventiva e prolífica de novos desenhos de alfabetos de todas as categorias, aplicados nas mais diversas utilizações. Aliás, historicamente, este período é considerado como um dos mais importantes da indústria gráfica, não só pelo desenvolvimento tecnológico adquirido, mas também pelo seu reconhecido papel, enquanto agente de comunicação, a nível social e cultural.

Antes do século XIX, a circulação de informação através de jornais e livros assumia uma função dominante. O ritmo acelerado e as necessidades de comunicação de massa, que, de forma crescente, a nova sociedade urbana e industrializada suscitava, produziram uma rápida expansão da actividade dos impressores e designers, designadamente, a grande produção de folhetos



## ———— II.5. A Reprodução Gráfica e as Necessidades da Indústria

e, em particular, cartazes, forma bastante usada na época para publicitar, e que se serviu com intensidade de imagens, muitas de génese e reprodução fotográficas.

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

Conforme já mencionámos, a Fotografia foi uma invenção, cujo aparecimento sucedeu numa época de grandes transformações, que davam origem a outras inovações. Porém, devido às suas características particulares, a sua acção junto dos artistas foi, a nosso ver, de uma importância decisiva em relação a outro tipo de influências. Segundo Gombrich, no tempo da Revolução Francesa, o fenómeno a que chamou “*a ruptura na tradição*”<sup>22</sup> transformou, sem dúvida, as condições de vida e de trabalho dos artistas, por várias razões: a crítica, os amadores, as academias e as exposições periódicas tiveram o seu efeito na modificação da actividade artística. Mas toda a estrutura sobre a qual esta actividade decorria, secularmente alicerçada, seria ameaçada por um devir, que iria transformar inevitavelmente o sistema: a Revolução Industrial. E citamos novamente Gombrich que, aludindo à civilização industrial, referiu o seguinte:

*“vai provocar a decadência das sólidas tradições artesanais, o trabalho manual vai ceder lugar à máquina, o atelier à fábrica”*<sup>23</sup>.

Na referência às consequências da mecanização, consideramos já implícito o aparecimento da Fotografia, embora neste ponto reconheçamos fundamental interrogarmo--nos sobre se estas influências directas não teriam tido um impacto esbatido ao longo do tempo, e se não deverão ser encaradas de uma forma mais ampla, inserindo-as no complexo desenvolvimento humano. Vejamos as descobertas da Renascença, por exemplo, no domínio da perspectiva linear. Não teria sido esta uma etapa para a construção do apetrecho de tomada de vistas, que viria a denominar-se de máquina fotográfica? Também, em certo sentido, o desenvolvimento e divulgação, nesta época, dos conhecimentos de perspectiva e anatomia teriam acentuado o desvio dos artistas para um mundo abstracto, noção que nunca terá deixado de os

22. GOMBRICH, E.H. - *L'Art et son histoire*, p. 216

23. GOMBRICH, E.H. - *L'Art et son histoire*, pag.233

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

influenciar na sua visão espontânea, nem, ao longo dos tempos, no aperfeiçoamento dos seus meios de traduzir o mundo visível. A arte da pintura foi utilizada, por vezes, para fins utilitários, casos do retrato e de alguma pintura com intenção documental. Neste domínio, a Fotografia deixou pintores sem trabalho. No entanto, a Fotografia trouxe também alterações.

Quando Gombrich se refere aos efeitos verificados nas práticas artísticas com a chegada da industrialização, considerou-os determinantes para a rapidez com que a implementação dos impressionistas se realizou. Acrescentou que essa rápida afirmação se ficou a dever a dois factores: a Fotografia e a influência exercida pelas xilogravuras coloridas de origem japonesa, coleccionadas por Manet e artistas do seu círculo, as quais teriam ajudado a construir alguns conceitos definidores da utilização da cor no impressionismo.

Consideramos que a influência da Fotografia foi aumentando, inversamente à redução das dimensões do equipamento, bem como à facilidade na sua manipulação: “*a máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado*”<sup>24</sup>.

É claro que este conceito de utilização da Fotografia se refere ao uso que a mesma teve nos primeiros tempos, a fase de descoberta e deslumbramento, que, aliás, permaneceu até aos nossos dias: *é o instante decisivo*, tão próximo do fotojornalismo. Mas passados os primeiros ensaios iniciáticos, logo uma atitude de ponderação e reflexividade conduziram a Fotografia a uma utilização mais substantiva, com mais intenção, no sentido da obtenção da imagem *construída*.

24. GOMBRICH, E.H. - *L'Art et son histoire*, p. 249

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

Perante o desenvolvimento da Fotografia, ao registar visualmente o retrato e a paisagem, os dois géneros de início mais vulgarizados, com resultados rápidos e eficazes, os pintores, consciente ou inconscientemente, afastaram-se da representação convencional. Ensaaiaram novos processos, explorando e experimentando, transformaram as suas práticas artísticas, criando assim uma ruptura, que, no nosso entender, pôs fim a toda uma tradição de representação assente na analogia e semelhança.

De algum modo, poderemos ler nestas atitudes um efeito libertador, assinalado, aliás, por Herbert Read, quando se referiu a esta libertação da pintura de uma das suas funções sociais, “*a de ajuda visual*”<sup>25</sup>, acrescentando que tal efeito produziu uma distinção clara entre *ilustração* e *interpretação*.

Mas o efeito da imagem fotográfica nos artistas continuaria a exercer a sua influência para além destes primeiros contactos com o processo. Concordamos um pouco com as palavras de Malraux :

*“Deste modo, ao mesmo tempo que a Fotografia fazia chegar aos artistas a sua profusão de obras-primas, a atitude destes modificava-se em relação à própria noção de obra-prima. Entre os séculos XVI e XIX, a obra-prima existe por si própria”*<sup>26</sup>.

Naturalmente, Malraux referia-se à reprodução de pinturas em grande variedade e com grandes tiragens, fotografadas de acordo com uma determinada ordenação e classificadas segundo um estilo. Eram observadas e estudadas pelos artistas, utilizadas como processo recorrente. Passe a ideia de semelhança ou comparação, poderemos afirmar que eram (e são) quadros de Goya, Velásquez e Holbein, três situações que nos ocorrem, como exemplo.

25. READ, H. - **A Filosofia da Arte Moderna**, p. 15

26. MALRAUX, André - **As Vozes do Silêncio**, p. 16

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

Muitos anos decorreram entre o conhecimento das pinturas, através de reproduções e descrições, e a presença em directo com as obras, num dos casos cerca de vinte anos.

Entendemos que a Fotografia, ao provocar reacções diversificadas entre os artistas e intelectuais, na altura do seu aparecimento, deu origem a opiniões de repúdio, medo, entusiasmo, que não se esgotaram nesse período. Perduraram e deram ensejo a discussões e debates, motivando assim interesse redobrado por um assunto que permanece vivo, activo, polémico.

Os autores de algumas posições, talvez por terem sido assumidas num ambiente tenso, entraram em contradição ou acautelaram-se em opiniões emitidas posteriormente. A Fotografia continua, por conseguinte, cerca de dois séculos após a sua invenção, a gerar controvérsia e discussão.

Vejamos três casos exemplificativos desta situação: no seu célebre texto, em que caracterizava a Fotografia como serva das ciências e artes, mas a mais humilde, Baudelaire assumia uma posição nitidamente oposta a outra que depois revelou numa carta dirigida à mãe, onde manifestava o desejo de possuir uma fotografia desta, e (em opinião bem diferente da anterior) reconhecia qualidades e características específicas do meio, bem como dos seus operadores.

Gombrich discorreu sobre as imagens fotográficas, referindo as suas qualidades de reconhecimento e compreensão universal, na obra **L'Art et L'Illusion**. Posteriormente, em **The Image and the Eye**, acautelou a posição precedente, sublinhando a necessidade de algum saber, para *ver* uma fotografia. E, por fim, através do artigo de Anne Bertrand<sup>27</sup>, evocamos as controversas

27. Revista «La recherche photographique, n° 20 », p. 6

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

mas profundas relações de Francis Bacon com a Fotografia, o qual numa entrevista muito conhecida a David Sylvester, em 1975, definiu a sua posição em relação à Fotografia:

*“...em 99% dos casos considero que as fotografias são muito mais interessantes que uma pintura, seja abstracta, seja figurativa”.*

Na mesma entrevista, Bacon continuou, afirmando que as imagens fotográficas sempre exerceram sobre ele grande influência, pelas características analógicas que as ligam *violentamente* aos factos, e que graças à Fotografia descobrira que, através dela, sentia melhor a realidade do que olhando o objecto, caracterizando-a como *interruptores de ideias*.

Ainda citando o artigo de Anne Bertrand, Bacon, declarava em entrevista concedida a Michel Archimbaud, alguns meses antes da sua morte, em 1992: *“Para mim as fotografias só me interessam como documentos. Certamente, há artistas nos fotógrafos, mas não é esse o aspecto que eu considero”*<sup>28</sup>.

Julgamos interessantes estas duas situações em que são emitidos pontos de vista que parecem contraditórios quando Bacon se referia às fotografias em si, mas em nosso entender não o são. Claro que a opinião de Bacon, em 1975, apesar do excesso de entusiasmo, definia o papel da imagem fotográfica no seu trabalho, o que não foi negado em 1992, acrescentando até o reconhecimento da Fotografia também como forma de expressão artística autónoma. No entanto, as duas posições definem um pouco as relações que, ao longo da existência da Fotografia se estabeleceram entre os diferentes operadores estéticos, que com ela conviveram ou a utilizaram, produzindo interações e transformações recíprocas, as quais continuam a exercer o seu efeito.

28. Revista «La recherche photographique, n° 20 », p. 6

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

Esses mesmos operadores assumem uma posição pública, nem sempre concordante com a utilização por vezes próxima e intensa, todavia sempre continuada, da Fotografia. A esta relação, algo tumultuosa, mas na nossa opinião, com vantagens mútuas, refere-se Gil Deleuze como “*relação simultânea de fascinação e desprezo*”<sup>29</sup>.

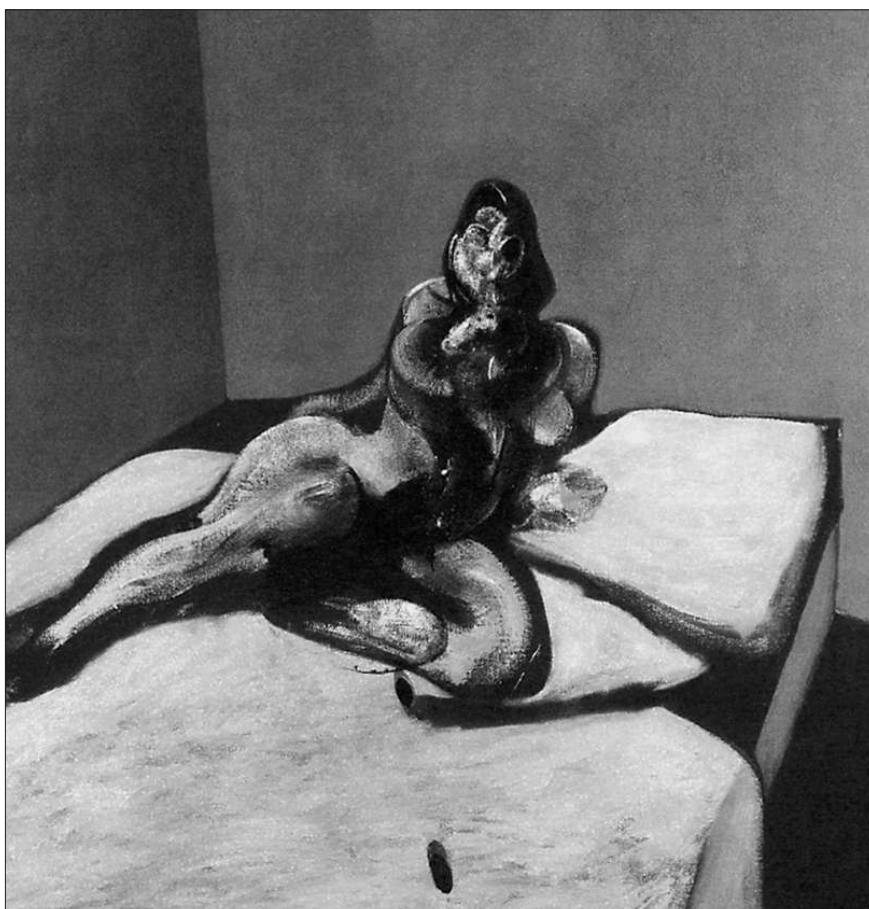


Fig. 10 - Francis Bacon, retrato de Henrietta Moraes, óleo sobre tela (1963).

29. Revista « La Recherche photographique n° 20 », p. 7

---

**II.6. A Fotografia como Agente Transformador  
de Processos e Práticas Artísticas**



*Fig 11 - John Deakin, Henrietta Moraes (1960).*



---

## **II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas**

A aparente contradição de Francis Bacon, nas entrevistas concedidas a David Sylvester (1975) e, pouco antes da sua morte, a Michel Archimbaud (1992), lembra a própria indefinição que tanto marcou o público, personalidades de assinalável cultura, e a diferença entre pontos de vista reveladores, ao fim e ao cabo, da semelhança essencial que parece tornar afins as obras fotográficas. O que acontece, e acabámos de o referir, passa muito pelo deslumbrante aparecimento da Fotografia como meio técnico-expressivo capaz de representar a aparência da realidade. Num espaço sócio-cultural então ainda largamente dominado por estéticas pictóricas de inclinação mimética, embora já tocado pela luz dos impressionistas, a Fotografia funcionava enquanto curiosidade tecnológica. Muitos fotógrafos e artistas se aperceberam, a breve trecho, das potencialidades daquele registo de grande mobilidade, susceptível de alargar o campo da consciência na apreensão testemunhal do pulsar sensível de diversos públicos. Os impressionistas – como depois os cubistas, embora em diferente problemática – revolucionaram a forma plástica bidimensional, procurando aproximar-se da realidade de maneira mais científica, deixando de privilegiar a matéria e a modelação subtractiva da cor. A singularidade, das suas inovações convergiu para a mistura óptica das cores, em tratamento de certa autonomia instrumental, todas as pinceladas, maiores ou menores, justapondo-se em clara diferença e produzindo, a alguma distância, o efeito de uma interacção óptica e por consequência uma maior limpeza lumínica dos quadros. Ora, a Fotografia acabaria, assim, por demonstrar que não era inimiga das formas de representação não mecânicas e que a dinâmica do acto visual se esclarecia amplamente através dela.

Hoje a fotografia convencional pode chegar mais longe do que a pintura na tradução da aparência percebida pelo olho humano. Mas isso está longe de constituir o objectivo crucial da arte.

---

## II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas

De facto, a verdade mostra-nos que as novas tecnologias (fotografia digital inclusivé) desenvolvem apreciáveis evoluções técnicas, podendo traduzir a luz com maior precisão, ampliando as utilidades aglutinadoras de outras absorções do visível. Em todo o caso, nem por isso resolvem o problema da sensibilidade e do pensamento plástico, a luta subjectiva de um absoluto procurado, o plano que transcende o lado rico e fenomenal de manifestações tão diferentes e tão semelhantes como «As Meninas», de Velasquez, e «Guernica», de Picasso. Seja como for, é tão artística a possibilidade digital ou analógica na Fotografia, em termos de indiscutível autoria estética, como o tem sido amplamente a Pintura, apesar dos mais radicais despojamentos e das mais prolixas misturas que a envolveram no século XX. No que se refere à condição artística, ergue-se desde logo um problema de qualidade – identidade, personalidade –, patamar de mil avaliações acima de tecnologias e técnicas, incluindo a própria desmontagem dos géneros em vista a novas hipóteses formais, a novas dinâmicas de expressão.

A câmara fotográfica permite alcançar formas transformadoras do visível. É uma prótese oferecida pelo Homem ao Homem, tanto ou mais do que os velhos pincéis, máquinas elementares de sopragem, rolos, cavaletes e pontas de apoio, nada nos impede, portanto, de estabelecer uma aproximação entre o suporte da película fotográfica e os modernos materiais de suporte e acção da pintura. Estes materiais têm vocações específicas, dão corpo ao discurso artístico em *diferentes* comprimentos de onda ou segundo diferentes manipulações técnicas. Mas poderemos anular liminarmente a semelhança entre um retrato fotográfico e um retrato em desenho monocromático? Seria preciso, então, começar a pôr em causa os juízos redutores que negam qualidade artística à Fotografia, essa longa minimização que os fotógrafos tanto se empenharam em contrapor com as suas próprias obras – e até, mais

---

## **II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas**

tarde, através da natural mistura de meios, quer da forma fotográfica sobre o desenho ou a pintura, quer da pintura na vida daquela. Muito recente é a experiência, no cinema e pelo seu especial registo, de aproximar até à sobreposição (porque ilusão é sempre) um plano fílmico e uma inimitável figura pintada por Vermeer.

Nos nossos dias, não só terminaram as crises de negação entre tendências artísticas (figuração/abstracção, por exemplo) como se diluíram as reservas sobre a Fotografia enquanto meio de formulação esteticamente bem delimitado. Deste modo, a verdade é que, numa base de convívio entre soluções plásticas e diversas artes, nomeadamente o desenho, a Pintura, a Fotografia e o Cinema, os compromissos interdisciplinares ou de interacção multiplicaram-se por todo o mundo. As matérias e os materiais de várias artes, léxicos afins, práticas idênticas permitiram aos operadores estéticos, superando immobilismos seculares, urdirem os mais surpreendentes enlances e a busca de uma comunicação intensa, umas vezes recuperando o que uma linguagem encobriria e outras levando para a linguagem da Fotografia vocabulários das artes plásticas. Muitos testemunhos do fotojornalismo, dos processos de impressão, das soluções publicitárias, entre demais meios e matérias sobejantes, têm sido retrabalhados na Pintura, em osmose mais ou menos profundas, e também na interinfluência vocabular, caso bem ilustrado pelas composições da Art Pop e por certas vias dos Novos Realismos.

Esta ideia leva-nos a sintetizar, como peça específica de alguns meios de interacção entre Pintura e Fotografia, exemplos ainda em prática e que igualmente motivaram diferentes artistas. Tal como a Pintura se pode pensar em termos de modificação significativa quanto às suas fronteiras canónicas, por corte, colagem, intromissão de matérias diferentes, de materiais inesperados, de despojamentos radicais, o mesmo acontece com a Fotografia – e com ambas as linguagens em comum.

---

## **II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas**

A saber:

- A reprodução fotográfica como base transformável segundo processos fotomecânicos de cópia e retratamento formal para uso plástico enquanto materiais, adoçamento à tela e convívio com matérias específicas da pintura.
- A fotografia sem câmara, gerando matérias e materiais para um adoçamento híbrido à tela e outros elementos.
- A ampliação monumental de fotografias (retratos, entre outros materiais) por processos técnicos fotográficos e manuais, no intuito de intensificar a absurdidade da própria representação (Chuck Close foi o grande intérprete desta «variante»).
- O estudo de efeitos fotográficos, entre a desfocagem, o varrimento e o contraste, como referente tratável em pintura ou desenho, em termos de representação manual.
- O uso de telas fotoimpressionáveis sobre as quais se reproduzem matrizes fotográficas e a elas se juntam processos parcelares de cromatização manual.
- O tratamento do suporte com colagem de fotografias (de imprensa e outras, originais e manuseadas) no desenvolvimento de uma linguagem de compromisso.
- A simulação da fotografia (de tipos diferentes, conforme o projecto) na realização de documentos pictóricos de compromisso e grande apelo testemunhal.

---

## **II.6. A Fotografia como Agente Transformador de Processos e Práticas Artísticas**

Tais práticas foram absorvidas e reinventadas por largas dezenas de autores portugueses, cuja citação exaustiva ultrapassaria largamente o âmbito deste trabalho mas o tema mantém-se de indiscutível interesse para o aprofundamento do estudo da arte portuguesa contemporânea.

A ordem natural do mundo não acontece senão pelo filtro da nossa inteligência visual, experimentada na base das linguagens e da nossa consciência alargada de *ser*.

### **III- A Fotografia e as suas Utilizações**

---

---

### III.1. O Fotojornalismo

Neste trabalho, a grande maioria das abordagens efectuadas incidiu sobre a actividade fotográfica e, em especial, sobre o seu estudo como imagem. Porém, conforme referimos oportunamente, a sua classificação enquanto mensagem só se pode dar no contexto de uma aplicação utilitária concreta, aliás, como o próprio título do capítulo III assinala.

Para estudar a utilização fotográfica numa perspectiva de meios de comunicação, teremos de considerar aspectos vários e complexos, de que realçamos duas vertentes fundamentais: a determinação do conteúdo intrínseco da imagem, o qual fica sujeito ao acontecimento e ao seu valor como notícia, sobrepondo o que se poderá denominar de valor fotográfico; teremos ainda a considerar a sua subordinação formal às normas de produção dos meios impressos, em que sublinhamos as regras de ideologia profissional de quem opera, mecanismos de registo de quem as selecciona e as aplica no contexto do meio. Analisando a ficha técnica de qualquer publicação periódica, jornal ou revista, verificaremos a existência de um responsável pelo texto (chefe de redacção), de um responsável pelas imagens fotográficas (normalmente, editor de imagem) e de um responsável pelo Design (director gráfico), sendo o conjunto destes elementos um dos elos das normas de produção interna do meio.

Dois sistemas significantes distintos operam essencialmente para produzir a notícia: a Fotografia e a narração escrita (o texto). Poderemos chamar à união dos dois elementos fotonotícia. Nos jornais, a estes podem ainda unir-se o título e a paginação ou design gráfico, dando origem a uma outra unidade. Consideramos que a associação da imagem com o texto é susceptível de proporcionar sujeições, dominações e alterações com algum grau de complexidade, aspectos que não iremos abordar. Queremos, no entanto, salientar que um facto ou acontecimento, ao produzir uma variação no sistema, faz supor a ruptura de uma norma.

Torna-se claro que a Fotografia só por si é uma ruptura na norma principal do quotidiano, porque é um desenvolvimento no tempo. Ao *congelar* um instante desse

---

### III.1. O Fotojornalismo

desenvolvimento, a Fotografia vai transformá-lo em extraordinário. Não é inocente nem espontaneamente que uma das normas do fotojornalismo consista na busca do lado dramático do quotidiano, na captura daquilo que Cartier Bresson denominou como “*momento decisivo*”.

Portanto, como vemos, a prática do fotojornalismo sofre vários constrangimentos: o redactor, o editor, o designer, o próprio meio. Por este conjunto de razões, os fotógrafos associaram-se em torno de agências, tentando libertar-se das directrizes dos responsáveis da redacção. A agência está ao serviço dos fotógrafos e não o contrário. A selecção dos acontecimentos difere entre jornais diários, semanários e revistas. Numa agência de fotógrafos, por exemplo, a Magnum, talvez um modelo paradigmático no mundo do fotojornalismo, a selecção dos acontecimentos a fotografar resulta da conjugação de três situações: o fotógrafo quer fazer a cobertura do acontecimento; a direcção da agência quer realizar a cobertura e o fotógrafo aceita; um cliente encomenda directamente o trabalho a um fotógrafo da agência.

Se uma revista pretende um fotógrafo para o Afeganistão, a agência selecciona os possíveis e propõe o trabalho. Na realidade, a situação resulta na conciliação entre aquilo que o fotógrafo quer fazer e o que se lhe pede que faça. Existem mais agências (Sygma, Gamma, Vu, etc.) e a elas estiveram e estão ligados grandes nomes do fotojornalismo e da fotografia.

Na ausência de factos *fotografáveis*, os fotógrafos dirigem a sua actividade para outro tipo de assuntos, como a fotografia de viagens, temas de fundo, e a chamada imprensa “cor-de-rosa” ou publicações do “coração”, onde os famosos se fazem retratar, proporcionando assim trabalho aos fotojornalistas.

Os meios informativos dizem viver do inesperado, do imprevisível, sendo o fotojornalismo apontado como perseguidor da captura, à caça do imprevisto, através da câmara fotográfica, e da capacidade de reacção do fotógrafo perante o acontecimento.



---

### III.1. O Fotojornalismo

“A câmara estava lá !” ou “O fotógrafo estava lá !” são expressões conhecidas que alimentam o mito do fotojornalismo, cuja prática se encontra quase toda planificada, através de uma estrutura organizacional, essencial para a produção do produto informativo.

Recordamos personagens de fotojornalistas em filmes como “Apocalypse Now”, com Dennis Hoper, ou “Salvador”, com James Woods, onde os fotógrafos são invariavelmente apresentados no acto de captação de imagens, matraqueando os seus aparelhos fotográficos, quase sem olhar o assunto, oferecendo uma imagem distorcida daquela prática profissional.

O planeamento a que nos referimos segue duas classificações genéricas: as notícias duras e as notícias brandas. Este planeamento transforma-se de acordo com a natureza da notícia.

Classificadas segundo um critério temporal, as notícias duras referem-se a acontecimentos imprevistos, que se desenvolvem num ciclo curto; as notícias brandas estão sempre disponíveis. Se o critério de classificação assentar em aspectos de conteúdo, notícias duras são as *interessantes para os seres humanos*, enquanto as brandas são *interessantes, porque tratam de assuntos da vida dos seres humanos*.

Naturalmente que os assuntos referentes a notícias duras, temporalmente de ciclo curto, correspondem a um planeamento que desenvolve mecanismos de actuação mais rápida para a captura das imagens, porque as características do acontecimento exigem rapidez. Pelo contrário, os outros assuntos correspondem a factos ou temas de interesse humano e o fotógrafo está menos pressionado pelo tempo. Em cada caso, utiliza-se material tecnologicamente adequado às situações apresentadas. Supomos importante referir que, relativamente a aspectos relacionados com a produção fotográfica, é da classificação das situações, perante as quais um fotógrafo se encontra, que ele estabelece condições à volta do conceito de pré-visualização tratado por Ansel Adams: “*O fotógrafo imagina sempre mentalmente o resultado*”

---

### III.1. O Fotojornalismo

*final antes de carregar no obturador, melhor dizendo, sempre em maior ou menor medida pré-visualiza a foto”<sup>1</sup>.*

Este acto pode ser de três tipos, atendendo ao factor temporal: o instantâneo, que exige tomada de decisões rápidas por parte do fotógrafo; a pré-visualização a curto prazo, que permite algum ensaio (exemplo: uma conferência de imprensa, onde será possível estudar enquadramentos ainda sem as pessoas); a pré-visualização a longo prazo, que corresponde a uma fotografia de viagens ou a documentação de um local. No caso do tipo instantâneo, actualmente existem equipamentos que, pelas suas características técnicas, exposição e foco automáticos, motor para arrastar a película e armar o obturador (operação realizada em fracções de tempo), auxiliam bastante o desempenho do operador nessas condições.

Estamos a abordar esta temática de uma forma lata, considerando produção de imagens do fotojornalismo, todas aquelas cujo destino seja a impressão em jornais ou revistas publicados periodicamente. Torna-se difícil listar de forma sistemática todo o género de publicações e de imagens usadas, perante o fenómeno da segmentação de tipos e interesses com que hoje nos defrontamos. Mesmo nos jornais diários, que consideraremos generalistas, existe alguma especificidade nas tarefas dos fotógrafos, como: desporto, arte, ciência, moda, etc..

Nesta actividade, como já afirmámos, produziram-se imagens de notável qualidade, cujos autores foram e são grandes fotógrafos. Alguns, por razões variadas, abandonaram as agências, e actualmente editam ou propõem edições de temas da sua escolha, situação de que é exemplo Sebastião Salgado.

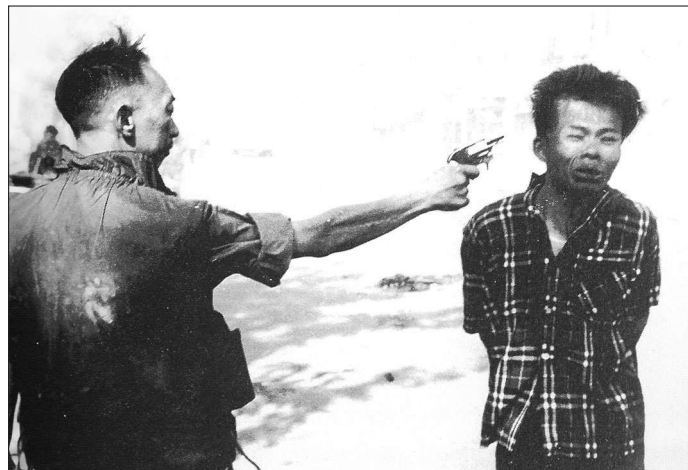
Achamos interessante apontar uma característica que algumas fotografias executadas neste âmbito, o do fotojornalismo, possuem: a possibilidade de aquisição de uma

1. ADAMS, Ansel - **The Camera**, p. 3

---

### III.1. O Fotojornalismo

certa transversalidade de categorização. Aquando da captura e utilização da imagem, estávamos perante um objecto de comunicação, executado e usado com essa intenção. Decorrido um tempo, a mesma imagem adquire uma outra identidade e um outro uso: a de objecto artístico, de culto, ou mesmo a de um ícone da nossa civilização. Ocorrem-nos dois exemplos: a foto do chefe da polícia de Saigão, general Nguyen Ngoc Loan, executando publicamente um presumível adversário com uma pistola, e o retrato de Che Guevara.



*Fig. 12 - Eddie Adams, Fevereiro 1968.*

---

### III.1. O Fotojornalismo



*Fig. 13 - Alberto Diaz Gutierrez (Korda), Março 1960.*

Entendemos esta actividade como uma das mais importantes vias de divulgação e afirmação da Fotografia, quer na primeira metade do século XX, quer depois do advento da televisão, continuando a revelar grandes fotógrafos e constituindo-se como um dos grandes arquivos de memória visual, social e cultural do nosso tempo.

---

### III.2. O Instantâneo e o Construído

Pelas suas características próprias, a utilização da Fotografia teve uma enorme difusão e vários campos de aplicação. Nomeadamente, é acessível na utilização e rápida na obtenção de resultados. Estas suas características viriam a revelar-se como um atributo com certo grau de perversidade. Desde a sua invenção que nem sempre foi utilizada por operadores com formação estética sólida e devidamente acautelados, os quais, induzidos pela aparente facilidade do processo, foram produzindo grandes quantidades de imagens sem qualidade.

Reflectindo um pouco sobre a nossa experiência no ensino da Fotografia, à luz do contexto em que estamos a abordá-la, verificamos que, no início do percurso, a maioria dos alunos revela entusiasmo e deslumbramento, especialmente se os primeiros resultados são encorajadores. Depois, à medida que o projecto se vai executando, caem no desalento e na desilusão, na maior parte dos casos, devido a falta de empenhamento e de convicção para vencer, dominar, um processo que inicialmente se tinha revelado quase *instantâneo*.

Tentaremos fazer uma distinção por categorias, no sentido de especificar em que circunstâncias as utilizações da Fotografia têm vindo a ser feitas, com o objectivo de clarificar algumas ideias sobre *instantâneo* e *construído*.

Os primeiros fotógrafos trabalharam com um sistema técnico, fechado à volta do produtor, que captava as imagens com os apetrechos adequados, executava o processamento químico posterior, sendo do autor a total responsabilidade do produto final.

Até ao aparecimento dos primeiros aparelhos portáteis da Kodak, nos finais do século XIX (publicitados com a célebre frase: “Carregue no botão, nós fazemos o resto”), existiram muitos fotógrafos que produziram imagens com as mais diversas intenções e finalidades, sendo de destacar: retrato, paisagem, arquitectura. Poderemos considerar todas estas actividades de documentalistas. Na segunda metade do século XIX, surgiu o pictorialismo,

---

### III.2. O Instantâneo e o Construído

a primeira tentativa de elevar a Fotografia à categoria de arte. Através da manipulação dos materiais, criavam-se granulações, tons, e por intervenções manuais, tentava-se competir com a pintura. Alguns curiosos, investigadores, normalmente oriundos de classes abastadas, procuravam consagrar-se através do processo, no meio de grandes aventuras e experiências, como é o caso de Nadar e da sua fotografia aérea feita a partir de um aeróstato<sup>2</sup>. Poderemos afirmar que quase todas as imagens executadas neste período, pelas características dos equipamentos com ópticas pouco luminosas e materiais fotossensíveis lentos, obrigavam a longos tempos de exposição e, naturalmente, a longos tempos de pose para as pessoas fotografadas. Este termo, pose, ainda hoje utilizado em Fotografia, tem dois significados: um, em “fazer a pose”, significa “construir a cena”; o outro, em “Qual a pose a dar?” significa “Que tempo de exposição?”. Em relação às imagens produzidas nesta época, concluímos, por conseguinte, que, na sua maioria, eram *construídas*, ou, para sermos mais exactos, em alguns casos, encenadas.

Com a primeira acessibilidade e vulgarização do processo, o sistema Kodak, assistimos a uma nova faceta em que os utilizadores das máquinas desta marca eram responsáveis pela eleição do motivo fotografado, bem como pelo respectivo enquadramento, mas o posterior processamento do negativo e positivação, por contacto ou ampliação, ficava na mão de outrem. Nestas circunstâncias, e dado que uma das características do equipamento era a de possuir tempos de exposição mais curtos, tentando evitar fotografias tremidas, poderemos admitir a hipótese da existência das primeiras fotografias, obtidas a partir de um *instantâneo*, que *congelava* no tempo aquele objecto ou aquele real.

Com a evolução dos processos, foi-se assistindo cada vez mais a uma segmentarização do processo por vários intervenientes, nomeadamente,

#### 2. NADAR - Quand j'étais Photographe

---

## III.2. O Instantâneo e o Construído

os laboratórios de fotoacabamento (processando películas e papel), retocadores, pós-produção etc..

Nesta fase, podia estabelecer-se uma outra distinção dos produtores de imagem: os que dessa actividade retiravam a sua subsistência e vantagem e os que, sem esse objectivo, interessavam aos profissionais, que nos laboratórios executavam as operações a jusante da tomada de vistas.

Também agora aparecem mais segmentações da actividade, ao nível da tomada de vistas. Para além dos já referidos, mencionamos o fotojornalismo, o fotógrafo de publicidade e os fotógrafos de casamentos, baptizados e outros eventos sociais.

Analisando a actividade de cada grupo, vamos encontrar situações de *construído* e *instantâneo*, nos retratistas. Os primeiros, como Nadar, Carjat, David Octavius Hill, entre outros, utilizaram, pelas condições já apontadas, o *construído*, e, na maioria dos casos, a encenação era parte fundamental na realização do retrato. Utilizavam-se fundos, adereços e acessórios, tais como cadeiras, colunas e mobiliário, que integravam o conjunto. A pose era ensaiada e mantida durante algum tempo. Para isso, os fotógrafos dispunham de uma série de dispositivos, localizados no eixo óptico e por detrás do fotografado, que o auxiliavam a não mudar de posição. É claro que para se conseguir um bom retrato teria de se estabelecer uma certa empatia e identificação entre fotógrafo e fotografado. Esta actividade, que atingiu expressão apreciável, devido a exigências sociais e funcionais, tem vindo a desaparecer. Em sua substituição e dada a necessidade de retratos para identificação, esta função é actualmente executada por via electrónica e, em alguns casos, através da fotografia instantânea (tipo polaroid). A operação de executar o retrato pode ser assegurada por qualquer pessoa, perante a facilidade de operação dos aparelhos: captação de imagem, iluminação e fundo estão predefinidos e regulados.

---

### III.2. O Instantâneo e o Construído

Presentemente está a vulgarizar-se um aparelho que permite obter várias poses, dando ocasião ao fotografado de previamente as ver em monitor, escolher a que preferir ou repetir a sequência. Nestas circunstâncias, poderemos dizer que a forma utilizada é o *instantâneo*.

Embora tenhamos tratado em particular este tema, vejamos como funciona o fotojornalismo, relativamente a esta questão.

Tendo a incumbência de obter imagens de factos e acontecimentos, o trabalho dos fotojornalistas desenvolve-se num quadro de normas com um planeamento apertado, deixando pouca margem para o “*instante decisivo*”. No entanto, ele acontece e cada vez mais, apesar da pré-visualização, à qual já nos referimos. Com os novos equipamentos de tomada de vistas, apetrechados com câmaras equipadas de motor, que permitem obter várias imagens por segundo, cremos que a atitude instintiva ou intuitiva do operador se sobreporá a qualquer outra. E, neste caso, poderemos falar em *instantâneo*.

Os fotógrafos de publicidade produzem fotografias totalmente planificadas, feitas com base em estudos visuais antecipadamente elaborados, que contêm quase todos os pormenores necessários à sua execução, podendo acontecer que, depois da cena montada e imediatamente antes do disparo final, se faça uma fotografia instantânea, através da câmara, para verificar se é necessária alguma alteração. Actualmente esta actividade evoluiu, como quase todas as restantes utilizações da Fotografia, para o suporte electrónico, digital, que, entre outras características, permite a pré-visualização sem o recurso à fotografia instantânea. Portanto, independentemente do processo ou da velocidade de obturação, não estamos em presença do *instantâneo*, mas do *construído e encenado*.



---

### III.2. O Instantâneo e o Construído

Casamentos e batizados são acontecimentos indissociavelmente ligados à produção de imagens, e que Pierre Bourdieu caracteriza da seguinte forma:

“ *A função que confere ao grupo familiar o saber solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar, enfim, reforçar a integração do grupo familiar reafirmando o sentimento que ele tem de si mesmo e da sua unidade*”<sup>3</sup>.

Estes eventos dão azo à produção de imagens em quantidade considerável, proporcionando a existência de um número apreciável de profissionais, nesta actividade, com alguma expressão económica. Estamos em presença de uma situação maioritariamente *construída* e *encenada*, onde eventualmente poderá ocorrer o *instantâneo*.

Entendida na perspectiva de uma forma de expressão artística autónoma, a Fotografia leva-nos a admitir que, na maioria dos casos, as imagens que conhecemos foram obtidas, reunindo as condições do *construído*. De algumas, durante muito tempo consideradas como um acaso feliz ou o “*instante decisivo*”, veio a saber-se que teriam sido obtidas com o recurso a modelos pagos e em situações previamente ensaiadas. Certos autores contemporâneos, como Cindy Sherman e Douane Michaels, utilizam a Fotografia dentro desta classificação, conceptualizando e prolongando o planeamento das mesmas, encenando e *construindo* os seus trabalhos, quer em fotografias isoladas ou em séries.

Ainda referindo a produção contemporânea, em que o *instantâneo* é fundamental na execução de alguns trabalhos de grande espontaneidade e relativa preocupação técnica ou de pré-visualização, citamos a lomomania ( Fotografias obtidas com uma pequena máquina - Lomo - originalmente construída na Rússia,

3. BOURDIEU, Pierre - **Un art moyen**, p. 39

---

### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

e actualmente feita noutros países, que, pelas suas características, permite fotografar em qualquer condição), em alguns casos, a Fotografia instantânea (tipo polaroid), e também as câmaras descartáveis, que fizeram a sua aparição no início da década de 80, proporcionando a obtenção de imagens com um apetrecho para eliminar, após a conclusão da película.

Desde o seu início, a Fotografia sempre oscilou entre o uso utilitário e a pesquisa estética, facto que motivou grandes debates, e criando dificuldade na sua afirmação, dificuldade acrescida pela escassez de uma sustentação teórica que pudesse contribuir para a definição clara do seu estatuto. Como outras actividades humanas, também a Fotografia, no seu percurso e desenvolvimento, nos revela aspectos determinantes e afirmativos do poder e valor que cremos que o meio possui. Porém, tendo em conta a sua produção e utilização, bem como os fins a que se destinam, outros impedem que o reconhecimento da sua importância se faça de forma mais profunda e apoiada. No entanto, de uma maneira ou de outra, este meio sempre granjeou a adesão popular e, nas suas diferentes manifestações, provocou algumas mudanças. A indiferença nunca esteve com a Fotografia. O interesse que a Fotografia suscita está presente e cresce entre nós. Encontros da Imagem em Braga, Encontros da Fotografia em Coimbra, Bienal Internacional de Lisboa, World Press Photo no Centro Cultural de Belém e Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, são exemplos que nos ocorrem, entre outros, demonstrativos da forte curiosidade e atenção que estes eventos despertam no público, que acontece em grande número.

Neste nosso trabalho, referimo-nos já às relações da Fotografia com as Artes Plásticas, e com a Pintura em particular, das quais ficaram sequelas recíprocas. No que respeita à Fotografia, permaneceu a impressão de que o pictorialismo teria sido uma invasão em “*terreno alheio*”, a qual marcou de certo modo a sua posição ulterior.

---

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Sobre este assunto, Lemagny afirma:

*“Na época acreditava que o pictorialismo histórico necessitava de ser reabilitado. Penso que tal não é necessário. Mas apercebi-me recentemente de que o pictorialismo num sentido geral continua a servir de pretexto para acusação contra certas obras contemporâneas”* <sup>4</sup>.

Prossegue, referindo que só a falta de cultura permitiria ignorar a influência de uma arte sobre as outras, bem como a sua incontestável legitimidade.

De facto, Lemagny aborda de forma clara a questão, com que iniciámos este ponto: a oscilação da Fotografia entre função/utilização e função/contemplação. Por consequência, teremos de distinguir entre duas atitudes opostas: ver a Fotografia como documento ou como ela própria. Quanto a nós, é uma das questões de fundo que entendemos se deverá debater.

Mas o que significará ver *a fotografia em si*? Supomos que olhar a Fotografia com esta atitude poderá significar também desenvolver um conhecimento crítico do meio e do mundo que o rodeia.

No final do século XIX e princípio do século XX, à medida que a manipulação dos equipamentos materiais sensíveis e respectivos processamentos químicos se tornavam progressivamente mais acessíveis, a Fotografia foi objecto de experiências e investigações, no sentido de explorar as técnicas e as possibilidades dos materiais. Consideramos que o aparecimento de um movimento denominado fotografia pictorialista foi uma consequência dessas experiências, entre outras razões, conforme veremos.

4. LEMAGNY, J.C. - *L'Ombre et le temps*, p. 21

---

### **III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética**

Nascido no seio da ideia aceita na altura de que a Fotografia era um espelho da realidade, mas questionando este conceito e a sua natureza, os pictorialistas deixaram esquecida a questão da analogia, para abordarem a Fotografia em si mesma.

A natureza da imagem fotográfica é questionada pelos fotógrafos, não no sentido de saber se a Fotografia possuía as mesmas qualidades de outros procedimentos de representação, mas se continha algo digno de ser comparado. Não se levantava a questão de inspiração em outros modelos já reconhecidos, mas sim a de estabelecer comparação. Com esta atitude, punha-se em causa tanto a possibilidade de a Fotografia perder características específicas, como a de resvalar para situações de sobreposição, correndo o risco de ser confundida.

Este jogo, que alguns fotógrafos da época assumiram, com a tentativa de esconder ou iludir as origens e natureza do meio, tentando afastar-se de algo que se tinha rapidamente difundido e possuía características bem definidas, colocou a Fotografia numa posição bastante crítica.

Influenciados por movimentos anteriores, academismo e naturalismo, os pictorialistas, renunciando aos princípios da especificidade fotográfica, desmontam o processo. Decompõem a sua principal característica, a verosimilhança, tentando chegar a um reconhecimento de obra única. Esta fragmentação da representação do real, através da manipulação, do retoque e do recorte, tentava fugir ao estigma do acto mecânico, da reprodução, assumindo uma nova identidade e pretendendo estabelecer uma nova ordem.

---

### **III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética**

Na primeira metade do século XX, estabeleceu-se a ideia de que o debate sobre a tomada de vistas se exercia apoiado nos seguintes pontos:

- 1- condição indispensável: a presença de um sujeito visualizador (fotógrafo ou espectador);
- 2- corolário do primeiro ponto, postula os limites de representação do real, pois tanto a mão do pintor como a máquina fotográfica dependem da visão humana e das suas características e limites;
- 3- agregada à imagem e às respectivas qualidades, tendo em conta a reprodução da escala de valores e a ligação entre os objectos e a sua representação, através das tintas, tonalidades e luzes, a restituição de cada um destes valores terá menos importância do que a qualidade da analogia, com ou sem contraste, mas no essencial com uma ligação harmónica.

Reverendo aspectos referidos no nosso trabalho, actualizá-los-emos, ao analisar a Fotografia e a sua essência, na tentativa de melhor situar a problemática:

A Fotografia é um meio fotoquímico particular, que se modifica estruturalmente quando, através de aparelho específico, é atingido por um canal de informação, constituído por um fluxo de fótons reflectido pelo objecto. Esta acção tem constituintes mecânicos, ópticos e químicos. A sua primeira etapa, a da tomada de vistas, depende da escolha do operador, que vê, por exemplo, uma paisagem e dela elege este ou aquele pormenor, sob um ou outro ângulo de observação. Tal pormenor pode estar perto ou afastado, a luz ser forte, fraca, difusa ou aberta, e haver mais variáveis, diante das quais o fotógrafo terá de fazer opções, isto é, encontrar uma solução, que não será aleatória ou arbitrária, sob risco de não conseguir dar sentido ou intenção à sua acção, por não comandar os diferentes mecanismos de que dispõe.

---

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Estamos, pois, em presença de uma atitude humana informada pela sua visão, a qual desencadeia mecanismos de opção, que serão menos de ordem fisiológica e em maior escala de ordem mental e conceptual.

Assim, a opção do fotógrafo é decidida depois de uma selecção rigorosa e minuciosa, tal como a acção de um “scanner” programado para eliminar o excesso de *realidade*. Destacamos a seguinte posição de Paul Virilio, a propósito deste assunto, que poderá contribuir para melhor definir a nossa afirmação:

*“A veracidade da obra depende, em parte, desta solicitação do movimento do olho, (e eventualmente do corpo) do testemunho que, para sentir um objecto com um máximo de clareza, deve executar um número considerável de movimentos minúsculos e rápidos de um ponto ao outro desse objecto.*

*Pelo contrário, se esta mobilidade ocular se transforma em fixidez (devido a algum instrumento óptico ou a um mau hábito) goram-se e destroem-se as condições necessárias para a sensação e visão natural”<sup>5</sup>.*

O debate de ideias sobre a Fotografia como representação do real sofria, pela primeira vez, o efeito de uma deslocação: a Fotografia como espelho da realidade era questionada. Em entrevista de Rodin a Paul Gsell, transcrita por Paul Virilio, a propósito da interpretação do movimento, Gsell faz notar que a arte se encontraria em completo desacordo com a Fotografia, perante a afirmação da característica da Fotografia como “*testemunho mecânico irrecusável*”, e Rodin afirma:

*“Não, o artista é que é verdadeiro, a fotografia mente, pois na realidade o tempo nunca pára, se o artista consegue produzir a impressão de um gesto,*

5. VIRILIO, Paul - **La Maquina de Vision**, p. 10

---

### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

*o qual se executa em instantes, a sua obra é sem dúvida muito menos convencional que a imagem científica, na qual o tempo fica bruscamente suspenso*<sup>6</sup>.

O novo debate decorre e interessa mais à imagem do que às imagens e às relações que existem entre si. A imagem legítima é a que o olho percebe, a imagem retiniana, sendo a Fotografia considerada já não como uma referência da realidade, mas como um real *filtrado* pelo olho e captado como uma impressão pelo sujeito.

Com efeito, desloca-se a ideia anterior da analogia e semelhança da realidade. O *espelho* que a Fotografia transportava desde o seu invento começa a ser posto em causa e o seu estatuto move-se agora na direcção do modernismo e da *realidade transformada*.

A alteração técnica que se tinha produzido e intensificado nos finais do século XIX, nos processos fotográficos, levou as pessoas a comprar meios de produção de fotografia, em vez de comprar fotografias (caso Kodak). Transformaram-se radicalmente as condições de produção das imagens fotográficas, tornando o processo acessível a um número considerável de utilizadores, desenvolvendo-se uma nova classe de produtores de imagem (os amadores), para quem a Fotografia não estava submetida a qualquer tipo de constrangimentos profissionais, sendo antes objecto de lazer e instrumento de prazer.

Apesar de acessíveis, o aparelho Kodak, as películas e o seu posterior processamento, não estavam ao alcance de todos.

6. VIRILIO, Paul - **La Máquina de Vision**, p. 10

---

### **III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética**

Em França, eram preferencialmente utilizados pela burguesia em ascensão, oriunda de uma nova ordem social, provocada pela industrialização. Era uma classe apoiante das mutações sociais e políticas do último quartel do século XIX, tendo-se verificado um progressivo abandono do liberalismo e gradual crescimento de partidos democráticos de ideal republicano. Neste quadro de transformações sociais, políticas e culturais, e num contexto de grandes alterações da indústria, do mercado e da prática fotográfica, uma certa categoria de amadores e alguns profissionais entendem que devem reagir contra a profusão de imagens, a maioria das quais, a seu ver, estavam fora de qualquer controle estético. Muitos praticantes pertenciam ou provinham da nova classe dirigente, em que de uma forma geral o empenho cultural surgia depois do estatuto económico e social. Esta classe em crescimento necessitava de afirmação, representação, reconhecimento, necessidades que, em parte, a Fotografia poderia oferecer. De que forma? Tentando elevar ou deslocar o seu estatuto.

Gerada por uma sucessão de investigações e experiências de génese científica e técnica, a Fotografia é, assim, levada pela mão de uma nova classe, que ambicionava uma nova categoria para um meio que se vulgarizava com grande rapidez. Pretendia-se obter a legitimação do processo e de quem o utilizava, através do seu reconhecimento como forma de expressão artística autónoma.



### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Reagindo a este novo ânimo, os fotógrafos organizam e promovem exposições, concursos e outros eventos, onde se destacam trabalhos de Alfred Stieglitz, que estudou na Europa e levou para os E.U.A. os ideais do movimento “Arts & Crafts”, de Inglaterra, e uma vontade profunda de defesa da Fotografia como obra de arte, conforme referimos noutra capítulo do nosso trabalho. Stieglitz declarava emotivamente que:

*“No mundo da Fotografia presentemente só são reconhecidas três categorias de fotógrafos: o ignorante, o puro técnico e o artista”<sup>7</sup>.*

De algum modo, esta afirmação corresponde à classificação de utilizadores por nós já apresentada, que equivale aos usos da Fotografia, os quais, com a devida actualização do equipamento, continuam hoje da mesma forma, a perseguir as intenções adequadas a cada procedimento. Existem equipamentos com um grau de automatismo tão elevado que, para a sua utilização, não é necessário conhecer muita informação técnica. O uso da Fotografia a diversos níveis exige sem dúvida fortes e consolidados conhecimentos: lembramos a fotografia técnica e científica. Finalmente, temos a utilização da Fotografia para contemplação, usada por aqueles a quem Stieglitz se refere como artistas.

Nesta época, surgem trabalhos que tentam incorporar com intensidade, para além de novas técnicas de intervenção no processo, a intuição, o sentimento do autor, algo que o personalize e distinga aos olhos dos outros, através da sua obra, inspiração, sensibilidade. Caracterizando assim, a qualidade da obra dependia da inspiração do fotógrafo.

7. LEMAGNY, J.P. - **Histoire de la Photographie**, p. 85

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Por consequência, surgem novas texturas, novos métodos, gomas bicromatadas, por exemplo, que dão origem ao aparecimento de objectos de procedimento fotográfico, que se aproximam da Pintura, com resultados e aspectos semelhantes. Era, afinal, um dos grandes objectivos deste movimento: a Fotografia considerada como uma das Belas-Artes.

O movimento expressa-se publicamente por grandes e prestigiosos eventos, apoiados pelo poder político, sempre com grande assistência de público. Aproveitavam-se todos os momentos para confrontar resultados, debater questões e emitir opiniões, dando origem ao aparecimento de uma produção impressa de catálogos e portfólios abundantemente ilustrados. Igualmente se editam boletins de associações fotográficas, manuais e monografias técnicas e muitos textos, na maioria, ensaios, cujo tema era, inevitavelmente, a Fotografia como arte. Todos estes textos quase se tornavam em manifestos, dado o clima de militância e agitação em que eram apresentados, sustentando sempre a intenção do reconhecimento da Fotografia como forma artística, entre as já consagradas. E, no entanto, a Fotografia vende-se como objecto contemplativo, concorrendo nos mesmos lugares da Pintura. Apesar de ser para a Fotografia lugar e uso estranhos à sua essência e natureza, tentava conquistar um estatuto, incorporando aquilo que Walter Benjamim denominaria de “*aura*” de obra única<sup>8</sup>.

Os textos produzidos na tentativa de legitimar cultural e filosoficamente a produção resultante do movimento evocam Velásquez, Delacroix, Constable, os pré-rafaelitas e os impressionistas, e citam Kant e Hegel.

8. BENJAMIM, Walter - **Sobre Arte, técnica, linguagem e política**, p. 79

### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

Por acção deste movimento bem estruturado e com objectivos bem definidos, numa época em que a comunicação se desenvolvia, acelerando a divulgação de técnicas, a produção fotográfica internacional conseguiu obter fotografias ligadas, na sua maioria, por fortes elos de composição estética.

Nos finais do século XIX, acreditava-se que desde a sua invenção a Fotografia já inventariara toda a realidade e nada mais haveria para fotografar. De facto, a Fotografia excedera o papel que Arago lhe tinha conjecturado, em 1839. Da Astronomia à Arqueologia, do movimento humano ao movimento animal, tudo parecia ter sido fotografado. Ideia errada. A intuição de que a realidade tinha sido conquistada, leva a que os amadores captem o real, com a sensação de aventura em terreno já dominado, assumindo uma atitude identificadora. Pelo contrário, os fotógrafos intensificam a sua produção de imagens, utilizando técnicas de *distanciação*, técnicas que podiam ser naturais (nevoeiros, neblinas ou tomadas de vistas em contraluz) ou artificiais, manipulando os materiais, acrescentando tramas e filtros e fotografando em ambientes onde o fumo existia, para obter efeitos de difusão, distanciando o meio da nitidez e clareza que o caracterizavam. Esta questão da nitidez por oposição a difuso, sendo “flou” o termo usado nesta situação, proporcionava debates particulares, acerca da utilização deste efeito de forma tão excessiva. É um efeito que ainda hoje está à disposição de qualquer um, pois todos os fabricantes de filtros têm o “flou” com vários graus de intensidade, em lugar de destaque no seu catálogo. Recordamos David Hamilton que, na década de 70 do século passado, não prescindia do seu uso.

O movimento pictorialista definha antes da primeira guerra mundial. Nos E.U.A., poderemos mesmo falar de abandono do movimento e até da Fotografia, por parte de algumas figuras importantes, como Stieglitz, dinamizador central do movimento,

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

fundador do grupo Foto-Secessão com Edward Steichen, da revista “Camera Work” e da pequena galeria “291”, em Nova Iorque, onde, a partir de 1908, a presença da Fotografia deixa de se notar. Era nesta galeria que Stieglitz divulgava os inovadores trabalhos de Braque e Picasso, nos E.U.A.. Na Europa, os fotógrafos diluem-se nas vanguardas artísticas e com elas colaboram, evidenciando um esforço de modernização. Trabalham com os pintores sobre as formas modernas produzidas pela Ciência e Indústria e aceitam a tarefa de lhes dar uma significação cultural.

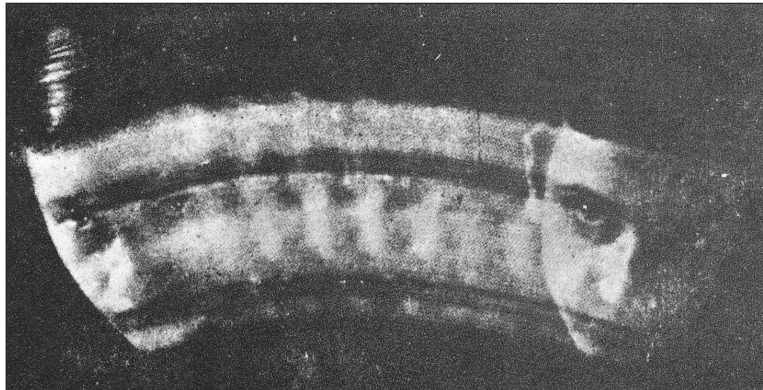
A evolução da Fotografia faz-se agora com o apoio e desenvolvimento de dois importantes factores: a reprodução mecânica e o fotojornalismo.

Diários, semanários e revistas vão usando cada vez mais a imagem fotográfica, em consequência do desenvolvimento da fotomecânica e outros meios de reprodução, os quais asseguravam uma crescente qualidade de impressão. A utilização da Fotografia foi-se intensificando e tornou-se essencial, dando origem ao aparecimento dos jornais ilustrados, com um número apreciável de títulos e grandes tiragens. E, nesta altura, a solicitação que se faz aos fotógrafos é a de que produzam imagens verdadeiras da realidade e não recriações estéticas.

Com a industrialização, assiste-se ao aparecimento de uma nova actividade: a publicidade. Nesta, muitos fotógrafos e pintores colaboraram e trabalharam em conjunto, embora sem se reunirem totalmente, em virtude da existência de uma certa hierarquia, resquício da Pintura, que deveria ser mantida. Neste período, a Fotografia assume-se como documento, embora seja publicada em paridade com a Pintura. A nitidez, como uma das principais características da Fotografia, tinha sido restaurada e todos os processos usados pelos pictorialistas, de *interposição* ou *distanciação*, tinham sido abandonados.

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Com os futuristas, a Fotografia continuará a ser um documento e também um elemento de investigação, usado com grande entusiasmo e intensidade, em particular na análise do movimento, com trabalhos de decomposição e congelamento, ou produzindo arrastamentos. Destacamos Anton Giulio Bragaglia<sup>9</sup>, encenador de teatro e realizador de cinema, elemento integrante do movimento futurista e subscritor do respectivo manifesto. Com o seu trabalho de Fotografia, utilizando quer as técnicas já referidas, bem como práticas de sobreimpressão, repetindo a exposição no mesmo negativo em diferentes posições, obtinha um resultado de simulação de movimento de grande efeito dinâmico.



*Fig. 14 - Anton Giulio Bragaglia, Jovem que se move de um lado para o outro, 1911*

Em 1913, este autor publicou o livro **Fotodinamismo futurista**<sup>10</sup>, onde descreveu os seus procedimentos para a obtenção das imagens, defendendo a tese da possibilidade de enobrecimento do processo mecânico de reprodução a um nível a partir do qual o resultado se transformaria num testemunho artístico.

9. HULTEN, Pontus - **Futurism & Futurisms**, p. 435

10. TAUSK, Petr - **Historia de la fotografía en el siglo XX**, p. 37

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Através da intensa utilização da Fotografia, das reflexões produzidas, bem como das interações que se estabeleceram, os futuristas deram à Fotografia a possibilidade de um avanço no seu percurso em direcção a um outro estatuto.

Neste conturbado período, em que os movimentos se sucediam, com os dadaístas, a Fotografia ganha um novo impulso e desenvolve um campo de experimentações recente e importante. São os fotogramas, executados quase da mesma forma que Talbot, mas agora objecto de elaboradas e complexas construções, revendo o conceito etimológico da Fotografia (escrever com luz). O fotograma é a prática fotográfica que permite que o primordial da construção do mesmo seja concedido à composição, dadas as suas características específicas: a ausência de dispositivo mecânico para a obtenção da imagem.

Man Ray e Moholy-Nagy utilizam-no de forma continuada. Desenvolvendo o processo, atingem resultados excelentes, que nos remetem para uma sensação de descoberta de algo de novo na observação das imagens dos objectos fotografados: como se observássemos através deles, como se de uma radiografia se tratasse. É o processo denominado de impressão por travessia, quando se trata de objectos translúcidos<sup>11</sup>.

Falando do processo numa perspectiva de didáctica da Fotografia, a nossa experiência confirma que, no contexto de exercício escolar, se reveste de grande importância, pois permite uma abordagem de forma acessível e, num segundo tempo, a descoberta das possibilidades de organização combinatória, com resultados de observação rápida, o que motiva novas experiências, de que resultam originais com grandes potencialidades gráficas e plásticas, normalmente desenvolvidas após atitude reflexiva.

11. ver neste trabalho p. 32

### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

A fotomontagem foi também um dos processos de génese fotográfica utilizado e desenvolvido pelos dadaístas e por outros movimentos. Na Alemanha, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Moholy-Nagy, entre outros, utilizam várias imagens e também textos, elementos que, depois de organizados, assumiam uma nova identidade, e, por vezes, um novo uso.

Verificou-se que uma das identidades que a fotomontagem adquiria era a de se constituir num poderoso canal de informação. Veiculando mensagens políticas, foi abundantemente utilizada na propaganda.

Os construtivistas soviéticos utilizaram a fotomontagem em larga escala, quer como meio de propaganda do regime, em cartazes e na decoração de “stands”, em exposições internacionais, quer na ilustração de poesias, sendo assinalável a qualidade de trabalhos de El Lissitzki, Alexander Rodchenko, Kazimir Malévich.

Com uma utilização diferente, a fotomontagem foi objecto de experimentações e produções por parte dos surrealistas, os quais, ao utilizarem o meio fotográfico, constituíram novos elos, produzindo interacções que marcaram a produção da Fotografia posteriormente. De facto, quando mencionamos outra utilização que os surrealistas deram à fotomontagem, queremos referir que estes não a utilizaram com tanta intensidade, nem com tanta ousadia como os dadaístas. No entanto, e a propósito, convém estabelecer desde já uma distinção. Consideramos serem processos de origem fotográfica, dado que utilizam materiais fotossensíveis, tanto o fotograma como a fotomontagem e outros processos, por exemplo, as solarizações. Porém, tendo em conta as suas características especiais para obtenção do resultado final, sem câmara ou decompondo, ou repetindo imagens, poderemos classificar o produto final como composto.

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Por seu lado, poderemos denominar de simples a Fotografia obtida através de positivação de negativo naturalmente exposto e processado normalmente. Esta classificação servir-nos-á para orientação em relação às diferentes apresentações de produções do meio.

Rosalind Krauss utiliza outra classificação: fotografias manipuladas e fotografias não manipuladas<sup>12</sup>. Quanto a nós, ambas as definições são insuficientes, pois não explicitam perfeitamente a situação. Não existem fotografias não manipuladas, nem simples, visto que o processo contém muitas variáveis e muitas zonas de intervenção do operador, que modificam profundamente o resultado final. Quando referimos que os surrealistas usaram a fotomontagem, lembramos, em particular, Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton e a capa da sua **Escrita Automática**, datada de 1938.

O maior contributo do movimento surrealista para a confirmação da Fotografia foi, sem dúvida, ao nível da fotografia *simples*. O meio enriqueceu de forma substantiva o seu exercício, através da incorporação de noções criadas e desenvolvidas pelos surrealistas, em particular, no que concerne ao estabelecimento de novas ligações entre a ideia e a prática fotográfica.

Como corolário destas associações e respectivas influências, a fotografia *simples* continuava a ser utilizada por fotógrafos, cuja obra se ia notabilizando progressivamente e cuja importância crescente fazia com que a Fotografia caminhasse num sentido, a que já nos referimos como sendo a Fotografia em si. É exemplo a Fotografia produzida de forma serena e pausada por Paul Strand que, imbuído do espírito da galeria “291” de Stieglitz, realiza um trabalho claro, sem a utilização de qualquer tipo de artifício, abordando assuntos do quotidiano com uma visão límpida e possante.

12. KRAUSS, Rosalind - **Le Photographique**



### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

A Fotografia define-se no seio das vanguardas e do movimento modernista com um sentido primordial: a objectividade.

Nos E.U.A., a redução e decomposição das formas, na fotografia modernista, não se executam da mesma forma que Picasso ou Matisse na sua pintura. Redução significará simplicidade, e fragmentação a utilização de grandes planos, ou, pondo a questão de outra forma, consistirá em adoptar uma descrição ponderada de um objecto, um ambiente ou uma pessoa.

Neste contexto, destacamos alguns dos novos nomes que fazem a sua apresentação: Edward Weston, Walker Evans e Ansel Adams. Utilizando a fotografia com objectividade e rigor, Weston e Adams fundam o grupo “f 64”, em S. Francisco. Conforme o nome indicia, “f 64” significa um diafragma muito fechado, que proporciona grande profundidade de campo, logo, grande nitidez, objectivos que o grupo pesquisa, utilizando toda uma técnica dirigida para atingir esse fim. Os diafragmas fechados, processamentos de película e papel críticos, utilização de grandes formatos de negativos, preferência pelas positivacões por contacto em detrimento da ampliacão, permitiam resultados deslumbrantes pela riqueza de pormenor.

O testemunho teórico deste movimento ficou bem cumprido, através da obra escrita de A. Adams, na sua trilogia (**A Câmara, O Negativo, e A Impressão**), em que, para além de consideracões genéricas, descreve com pormenor e precisão os percursos metodológicos e técnicos do processamento fotográfico que usava.

Na Europa, entre os contemporâneos desta nova atitude da Fotografia, sobressaem nomes como o de August Sander que, na Alemanha, realiza um trabalho notável, fotografando pessoas na sua profissão e fazendo retratos

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

de grande objectividade, física e psicológica, de vários representantes de diferentes categorias sociais.

Também na Alemanha e nesta época, acontece um facto novo e importante para a cultura visual moderna e contemporânea: a criação da Bauhaus. Na sequência das críticas às produções industriais, consubstanciadas e estruturadas no movimento “Arts & Crafts”, fundou-se na Alemanha o “Deutscher Werkbund”, em 1907, organização cultural da qual faziam parte artistas, arquitectos e industriais, liderada por Hermann Muthesius, designer e arquitecto alemão. A organização discutia temas, como a relação entre forma/função na produção de objectos, defendendo a industrialização dos mesmos.

Desta organização fez parte o que viria a ser o fundador e primeiro director da Bauhaus, Walter Gropius, que, entre outros, igualmente sensibilizados para uma transformação necessária na produção industrial, dariam origem ao nascimento da escola que iria agir como elemento de mudança da situação. Tornar-se-ia numa escola de extrema importância, quer pela forma estruturada do ensino integrado de Design, domínio em que foi pioneira, quer pela influência que teve, depois do seu fecho, em 1933, em áreas como Design, Arquitectura e Fotografia. Apesar da sua curta duração, catorze anos, a Bauhaus reuniu um conjunto de professores de várias origens e especialidades: Kandinsky, Itten, Klee e Moholy-Nagy foram alguns dos que, conjuntamente com os alunos, desenvolveram um trabalho que se tornaria referência inevitável para a maioria das escolas de Design e Arquitectura.

A expansão da influência da Bauhaus iria determinar ligações com a *Nova Objectividade* que, na Europa, como já referenciámos, decidia o rumo da Fotografia em direcção diferente. A nosso ver, um dos intervenientes que maior importância adquiriu neste processo, foi Laszlo Moholy-Nagy, pintor de origem húngara, contratado como professor, em 1923, com obra fotográfica anterior

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

de inspiração construtivista, que se desenvolve agora, estruturada na questão do papel da imagem, na cultura industrial, com as transformações produzidas, e ainda em torno das funções dos novos materiais destinados às utilizações das novas condições da vida moderna.

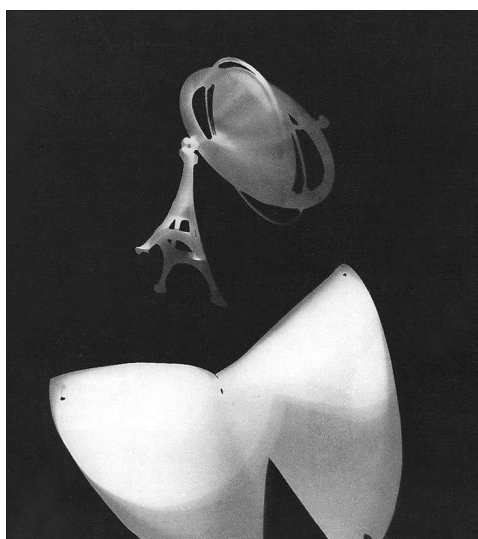


Fig. 15 - Laszlo Moholy-Nagy, fotograma, 1925-1929.

O seu trabalho fotográfico expande-se pela fotomontagem e pelo fotograma com resultados reveladores de grande pesquisa formal e de forte construção conceptual. Realiza fotografia documental, sublinhando as características do meio para reproduzir com rigor. A sua investigação sobre materiais prolonga-se numa reflexão acerca da imagem como documento, revendo considerações, relativamente à cultura industrial, de forma substantiva. A sua investigação avança no campo da integração da imagem com o texto, num âmbito de organização espacial da página a imprimir, pesquisa tendente a encontrar maior eficácia na forma de comunicar, com resultados que viriam a revolucionar a estética da página impressa. Apesar da sua vasta obra, quer na Fotografia, quer na produção teórica de várias disciplinas, de que deixou testemunho em diversas

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

publicações que incentivou, Moholy-Nagy nunca exerceu actividade docente em Fotografia.

Em França, Atget liga-se aos surrealistas, na década de 30 do século XX, realiza uma obra importante e assumidamente documental, passível, no entanto, de diferentes olhares e interpretações e é a ele que W. Benjamim se refere, quando diz:

*“... o homem que andava com as suas fotografias pelos ateliers, passando-as a patacos... na realidade as fotografias parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista; tropas avançadas da única linha verdadeiramente forte que o surrealismo pôde pôr em movimento”* <sup>13</sup>.



Fig. 16 - Eugène Atget, “Au tambour”, 1908.

13. BENJAMIM, Walter - **Sobre Arte, técnica, linguagem política**, p. 126

---

### **III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética**

Na sequência do trabalho de Atget, em Paris, uma nova geração de fotógrafos realiza trabalho fotográfico com as características do novo espírito de que o meio estava impregnado. Destacamos os nomes de Robert Capa, André Kertész e Brassai, todos de origem húngara.

Capa fotografou Paris, tal como os outros, tendo partilhado a mesma câmara escura com Henri Cartier Bresson, mas a sua obra notabilizou-se com a reportagem de guerra, tendo efectuado trabalhos na Guerra Civil de Espanha (1936/39); na China, para fotografar o movimento de resistência à invasão japonesa (1938); na Europa a II Guerra Mundial (1941/45); a Primeira Guerra Israelo-Árabe (1948); a Guerra França-Indochina (1954). Capa morre neste ano, quando pisa uma mina anti-pessoal.

Embora a obra de Capa se tenha desenvolvido essencialmente ao serviço do fotojornalismo, produziu imagens que se tornaram ícones do nosso tempo, de que recordamos “A morte de um miliciano, Córdoba, 1936”. Kertész, já com experiência da prática fotográfica, desenvolve em Paris uma obra mais refinada e até talvez um pouco intimista, em que se destacam as suas imagens distorcidas de nus. Brassai, iniciado na Fotografia pelo seu compatriota Kertész, desenvolve um trabalho de profunda e cuidada análise, revelando uma forte componente gráfica e plástica na sua obra.

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

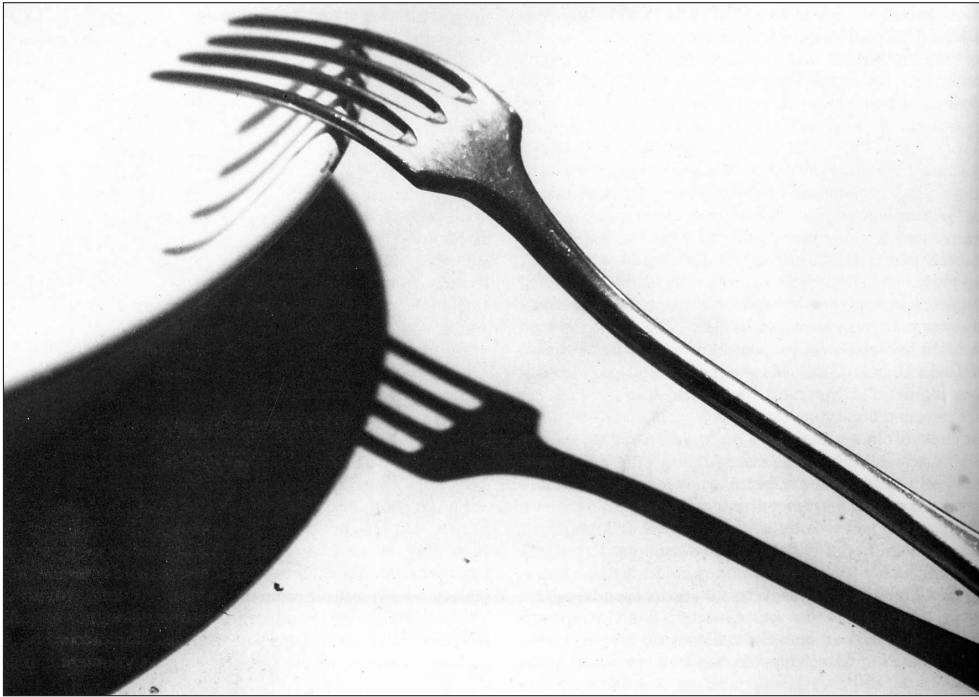


Fig. 17 - André Kertész, "La fourchette", 1928.

Saber olhar, saber mostrar: condição primeira da fotografia documental. Aliás, é uma regra que poderemos estender a outras áreas da comunicação visual, que, nesta altura, renovando a sua prática, se disponibilizam, servindo as novas exigências da vida moderna.

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

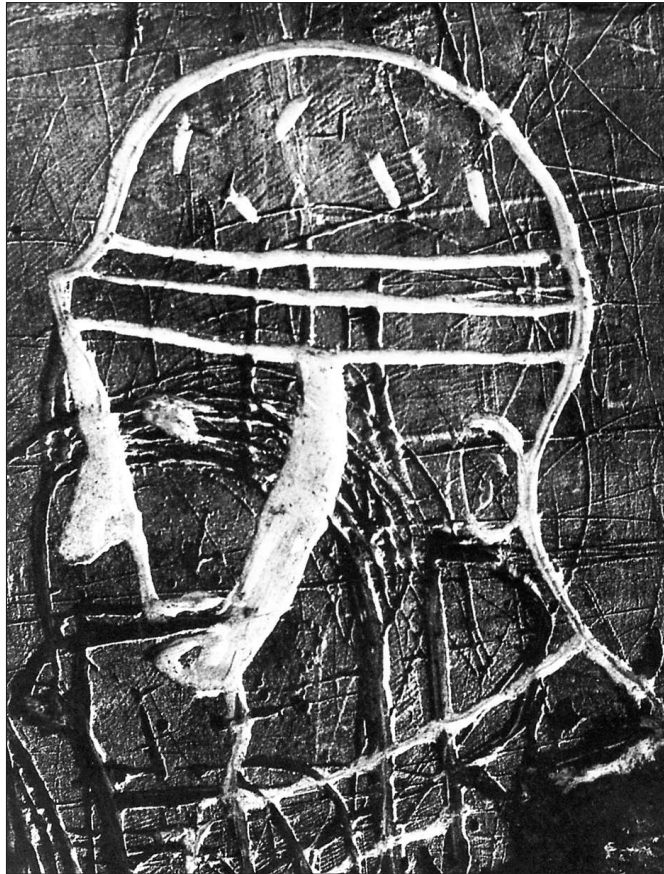


Fig. 18 - Brassai, Grafitti, "La magie, Le guerrier", 1933.

No século XX, a Fotografia desenvolve a sua produção de forma acentuada, sobretudo a partir dos anos 20, em particular ao serviço do fotojornalismo, que utiliza a imagem fotográfica cada vez em maior número. Verifica-se, contudo, um certo declínio a partir dos anos 50, face à concorrência que a televisão progressivamente irá assumir.

Neste período, os equipamentos sofrem uma grande alteração, em especial com o aparecimento de aparelhos de dimensões mais reduzidas, Ermanox, e posteriormente a Leica, concebida por Oskar Barnack, em 1923, na Alemanha, o qual utilizava a película de 35 mm usada em cinema. Este apetrecho de tomada de vistas de formato pequeno e grande maneabilidade permitia obter

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

imagens de apreciável qualidade, em circunstâncias luminosas deficientes, dadas as características ópticas das suas objectivas. Também de fabrico alemão, a Rolleiflex foi outro aparelho que revolucionou o meio. Estes dois equipamentos revelavam, para além das qualidades já enunciadas, uma robustez assinalável, de tal modo que alguns ainda se encontram em funcionamento e em boas condições.

As características técnicas especiais destes equipamentos, desde o manuseamento à visualização e aos resultados obtidos, proporcionaram imagens fotográficas (em particular as que contemplavam pessoas), com situações mais naturais. A dimensão dos aparelhos e os tempos de pose menores, em virtude de as objectivas serem cada vez mais luminosas e as películas mais rápidas, diminuía, assim, os constrangimentos provocados por um volumoso aparelho fotográfico, assestado durante muito tempo.

Os resultados do uso destes equipamentos tornavam-se mais evidentes no fotojornalismo, ao serviço de revistas e jornais profusamente ilustrados, que atingem o seu apogeu na Europa e, em particular, na Alemanha, nos anos 20 e 30 do século XX.



*Fig. 19 - Rolleiflex*



### III.3. Expressão Artística Autónoma. a Ambição Estética



*Fig. 20 - Leica*

Com a tomada do poder pelos nazis, muitos profissionais refugiam-se nos E.U.A. e no Canadá, continuando a trabalhar, influenciando, por exemplo, a criação da *Life*, em 1936, revista particularmente sensível à utilização da imagem fotográfica e de grande exigência nos critérios de selecção, que se tornou um veículo preferencial na divulgação da obra de grandes fotógrafos.

Após a II Guerra Mundial, a Europa devastada inicia a sua reconstrução, que poderemos entender de várias formas, seleccionando as que mais nos interessam para o presente trabalho: as ideias, as artes, a Fotografia. Esse refazer de ideias em países que, para além de completamente destruídos, saíam de uma guerra, libertando-se na maioria dos casos de regimes políticos autoritários, revelava uma esperança e uma vontade de mudança que viriam a encontrar expressão em novas correntes e movimentos intelectuais e artísticos, com os quais a Fotografia iria partilhar pontos de vista, agora com um estatuto um pouco mais definido. É novamente a Alemanha, ressurgindo e ressuscitando o espírito da República de Weimar, a qual durou o mesmo tempo da Bauhaus, catorze anos, tão rica culturalmente que permitiu o aparecimento de invulgar quantidade e qualidade de autores e de eventos, numa situação contrária ao ambiente económico e social vigente.

### III.3. Expressão Artística Autônoma. a Ambição Estética

Após a 1ª Guerra Mundial, a Alemanha tinha ficado obrigada a pagar dívidas de guerra e amputada de parte do seu território, o que originaria desvalorização monetária, desemprego e pobreza. Vejamos o que Gisèle Freund nos relata sobre este período:

*“Nos anos vinte impõe-se na Alemanha toda uma plêiade de grandes escritores. A **Montanha Mágica**, de Thomas Mann, aparece em 1924. Franz Kafka, o mais importante escritor em língua alemã desse tempo, morre no mesmo ano em Berlim. Um ano mais tarde, publica-se a sua obra póstuma, o romance inacabado **O Processo**... Os novos músicos são Alban Berg e Paul Hindemith; os maestros mais célebres, Wilhelm Furtwangler e Bruno Walter. Einstein recebe o prêmio Nobel, em 1921.*

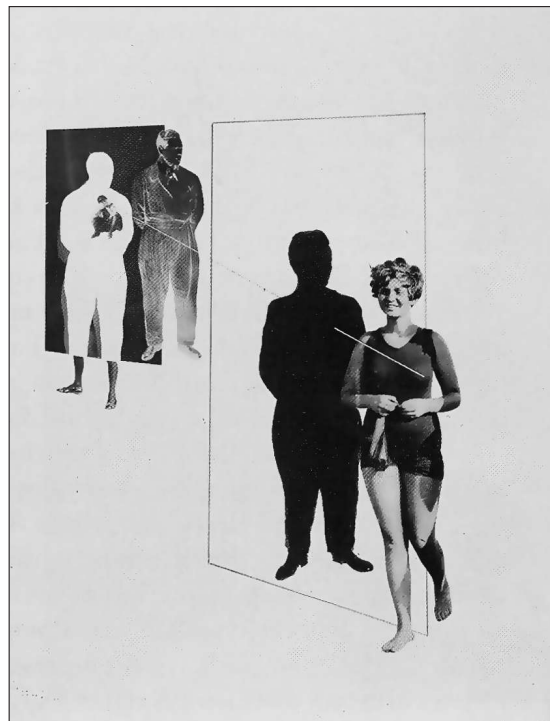


Fig. 21 - Celos Lazlo Moholy-Nagy, 1930

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

*As investigações psicanalíticas de Freud e a sua terapia tornam-se mundialmente célebres. Entre os pintores, Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Kathe Kollwitz e George Grosz dominam as novas tendências na arte. Kurt Schwitters e Richard Huelsenbeck são os mais notáveis representantes de Dada, na Alemanha.*

*Em 1919, o arquitecto Walter Gropius funda a Bauhaus cuja influência cresce de ano para ano, ultrapassando as fronteiras alemãs. Laszlo Moholy-Nagy, que se tornará professor da Bauhaus, virá a ter uma influência decisiva na fotografia. Berlim, capital da jovem república, afirma-se como centro dos movimentos políticos e intelectuais. O seu teatro torna-se célebre graças aos encenadores Max Reinhardt e Erwin Piscator, às peças de Bertolt Brecht, de Erns Toller e de Karl Zuckmayer. Os filmes mudos da UFA, dirigidos por Fritz Lang, Ernst Lubitsch e outros talentos, conhecem uma reputação universal”<sup>14</sup>.*

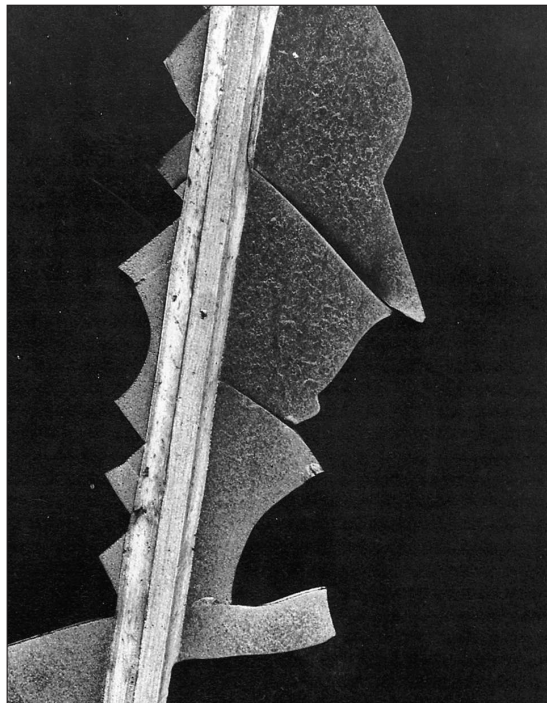
Este ressurgimento do espírito de Weimar, inspirado pelo desenvolvimento da expressão individual que os totalitarismos tentaram apagar, o dinamismo da reconstrução, a afirmação definitiva da Pintura de vanguarda, a arte abstracta e a consagração de Picasso, todo este ambiente proporcionaria, no que concerne à Fotografia, o aparecimento de novas dúvidas e interrogações. Consequentemente, surgiria uma nova corrente, a «fotografia subjectiva», a qual fez a sua aparição na Photokina, Feira Internacional de Colónia dedicada à Fotografia, em 1950, através de um grupo denominado Fotoform, de que faziam parte Otto Steinert e Hans Hajek-Halke, que antes da guerra tinham executado fotomontagens dadaístas, e Peter Keetman e Wolfgang Reisewitz. O grupo, liderado por Otto Steinert, apresenta trabalhos de grande rigor formal e de forte pendor abstraccionista, construídos dentro de alguns princípios já usados na Fotografia (alterações químicas, sobreposições de negativos).

14. FREUND, Gisèle - **Photographie et société**, p. 106-107

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

Nos trabalhos oriundos deste grupo, vislumbrava-se uma nova tentativa de aproximação aos valores e objectivos da Pintura, agora abstracta. Organizando exposições, divulga obras de outros fotógrafos, como Ansel Adams, Bill Brandt, Cartier-Bresson, Dorothea Lange, William Klein, e, com esta iniciativa, o grupo de Otto Steinert permite que a Alemanha, saída de um isolamento cultural, tome conhecimento das novas formas que a Fotografia vinha adoptando.

Um pouco por toda a Europa, nesta época, assiste-se a um movimento de revolta, face às tradicionais sociedades de Fotografia, aos concursos e salões. Nos E.U.A., Aaron Siskind e Harry Callahan mostram fotografias com uma nova maneira de ver, no caminho do abstracto. Na Inglaterra, Cecil Beaton e Bill Brandt produzem trabalhos de grande consistência.



*Fig. 22 - Aaron Siskind, New York 3, 1947.*

---

### III.3. Expressão Artística Autónoma. A Ambição Estética

Em França, Jean Dieuzaide encabeça um grupo decidido a que a Fotografia avance num sentido mais sólido. Na Suécia, Lennart Nilsson encontra um novo campo visual a explorar fotograficamente: o interior do corpo humano.

Ao longo do nosso percurso através da obra de vários produtores de imagens, tivemos por fio condutor as diversas tentativas de afirmação do meio como forma de expressão artística e autónoma, experimentações induzidas por influências endógenas e exógenas à Fotografia, que em alguns casos, pela sua ousadia, quase fizeram a Fotografia perder o seu estatuto. Como em quase todos os domínios do saber e práticas humanas, só tardiamente numerosos produtores de imagens fotográficas foram reconhecidos com expressão artística, muito depois do cinema, sobre o qual, aliás, rapidamente se produziram abundantes textos, estudando, analisando e defendendo o meio. Recordemos que logo no seu nascimento, a Fotografia foi objecto de ataques e acesas discussões que afastaram a possibilidade da realização de estudos mais pausados do processo. O seu percurso no sentido da afirmação estética que ambicionava fez-se lentamente. Poderemos salientar que Otto Steinert, liderando o seu movimento, a importante influência da República de Weimar a nível cultural e a força interventiva dos textos de Walter Benjamin ( a **Pequena História da Fotografia**, em 1931 e a **Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**, em 1936) elevaram a Fotografia à categoria de objecto teórico.

Consideramos a obra de W. Benjamin como o primeiro passo no sentido da sustentação teórica da Fotografia. Outros se seguiram nesse caminho. Destacaremos, pela importância que lhes reconhecemos, a obra de Gisèle Freund, **Fotografia e Sociedade**, trabalho de componente sociológica, de análise ao nível da produção, e a de Barthes, contributo fundamental para o estudo da Fotografia, apoiada na semiologia, iniciada em 1961,

---

### III.3. Expressão Artística Autônoma. A Ambição Estética

com **Mensagem Fotográfica** e que culmina, postumamente, com **A Câmara Clara**, em 1980. Toda a produção deste autor é atravessada pela sua clara preferência pela imagem fixa, embora a tenha sempre entendido dentro da tradição da imagem como reflexo da realidade, e no caso da Fotografia, como vestígio do referente.

Queremos também assinalar a importância da obra de Susan Sontag e Rosalind Krauss, sobre Fotografia, contributos importantes para a sustentabilidade intelectual e cultural do meio, bem como para a sua visibilidade e legitimação artística. Philippe Dubois, J.C. Lemagny e Victor Burgin, entre outros, desenvolvem trabalhos apoiados na semiótica, linguística e também nos estudos de Peirce e convocam a legitimação teórica e institucional da Fotografia.

No decurso do presente trabalho, abordámos a obra de alguns produtores de imagens, que, em nossa opinião, concorreram no sentido de dar um outro estatuto ao processo. Evocámos igualmente alguns daqueles cuja contribuição ao nível da reflexão se constituiu como muito importante para a afirmação de outra categoria do processo fotográfico: o de objecto estético. Consideramos que o esforço surtiu efeito pelo mérito e qualidades do processo, mas também pela consensualidade, que se tem vindo a fortalecer com a diluição das fronteiras limitantes dos campos de acção dos diferentes produtores estéticos. Os meios não cessaram de actuar uns em relação aos outros, a transversalidade perpassa em toda a produção artística actual, revelando objectos híbridos e miscigenados, demonstrando o aspecto polimorfo da arte contemporânea.

**O paradoxo de ontem é o consenso de hoje.**

---

### III.4. A Objectividade e a Mensagem Codificada

A imagem fotográfica contém em si características que a tornam um canal particular de comunicação, porque é de certo modo auto-autentificadora, sendo no entanto de considerar que tal característica de auto-autentificação é concorrente com interpretações e assimilações totalmente diferentes ou erradas em relação ao sujeito representado, *erros* que, na maioria dos casos, não teriam sido acidentais mas *construídos*. Portanto, a característica de objectividade que aparentemente a Fotografia possuía, fragilizou-se a partir do momento em que se tornou possível a manipulação que permitia alterar os resultados finais, o que é realizável desde o início da prática fotográfica. Concretizemos esta posição com dois exemplos. A opinião da jurisprudência sobre a Fotografia é objecto de duas atitudes que, a nosso ver, são contraditórias. Por um lado, não se aceita a Fotografia como prova incriminatória; por outro, o cidadão possui a protecção legal em relação à utilização da sua imagem. Em resumo, no primeiro caso, nega-se a objectividade na Fotografia; no segundo, admite-se. O fotojornalismo é outro exemplo do carácter ilusório da objectividade da Fotografia. Torna-se evidente que a utilização da imagem associada ao texto adquire um novo estatuto, podendo, de acordo com a utilização de diferentes textos, adquirir outras leituras e outros sentidos.

Perante estas questões, colocadas diante da “inquestionável” característica objectiva do processo fotográfico, seremos levados a considerar a hipótese de que o processo poderá conter elementos que nos induzam a pensar na existência de outras características tais como a da codificação. A pretensa universalidade dos signos fotográficos é, assim, contestada. Para apreciar uma imagem fotográfica como tal, torna-se necessário, obviamente, saber o que é uma imagem fotográfica, ou melhor dizendo, torna-se necessário saber que se trata de algo que se nos apresenta no lugar de outra coisa, sujeito ou facto, bem como as suas formas de produção.

---

### III.4. A Objectividade e a Mensagem Codificada

O conhecimento da forma como são obtidas as fotografias leva-nos a identificar a imagem que vemos como Fotografia.

Por consequência, não existe auto-autenticação, auto-revelação, transparência do signo fotográfico, sem o conhecimento e a aprendizagem do processo. As leis que regem o processo não pertencem ao mundo das convenções humanas, mas às leis da natureza, que determinam a transmissão luminosa e os seus efeitos sobre determinadas matérias.

Uma vez compreendido o processo fotográfico, as imagens obtidas por este meio percebem-se sem dificuldade. Apesar da fábula do espelho ter deixado de fazer sentido, as características objectivas do meio, ao serem utilizadas, têm sempre um sentido: visão e vontade do operador. De facto, ao eleger um enquadramento, o autor está deliberadamente a transferir a observação: da relação que o dispositivo estabelece com a realidade para uma nova afinidade, construída entre os elementos da própria imagem, com o simbolismo mental que possuem para o autor e este pretende transmitir ao receptor. As fotografias não se limitam a copiar a natureza num processo de metamorfose. Transfiguram-se, transferindo os fenómenos tridimensionais para o plano, seccionando as suas ligações com o meio envolvente. Ao fixar um aspecto do real, a Fotografia acciona um mecanismo de selecção e, portanto, de transcrição. De entre todas as qualidades do objecto, retêm-se somente as visuais, que se dão num instante e a partir de um ponto de vista único. Estas são transcritas a preto e branco, ou, se for o caso, numa escala de cinzentos, geralmente reduzidas e projectadas bidimensionalmente. A Fotografia é um sistema convencional que representa o espaço, segundo as leis da perspectiva, e está considerada como um registo realista e objectivo do mundo, razão pela qual foi utilizada, desde a sua origem, em usos sociais, considerados como reais e objectivos.



---

### III.4. A Objectividade e a Mensagem Codificada

No entanto, a activação dos mecanismos de reconhecimento de semelhança, que a perspectiva pictórica em funcionamento desde o Renascimento e milhares de anos de figuração analógica proporcionam, será reconhecidamente fácil para um adulto, mas muito provavelmente oferecerá algum grau de dificuldade a uma criança ou um selvagem.

A descodificação da imagem fotográfica poderá resultar nestes dois casos, que Schaeffer assinala <sup>15</sup>, numa certa incapacidade de entender a imagem. Por isso, neste exemplo dos dois grupos estudados, a posição de que a Fotografia é um objecto sem código, poderá ser posta em causa.

São vários os pontos concorrentes para este resultado, situando-se o principal na impossibilidade de separar a função reprodutora da Fotografia da actividade selectiva do fotógrafo, a qual se poderá exercer antes, durante e depois da tomada de vistas, segundo diversas formas e intensidades, conforme já tivemos oportunidade de referir. Relatamos, a título de exemplo, a situação seguinte: ao eleger o enquadramento, o fotógrafo obtém um negativo do qual poderá positivar só uma parte. Ao segmentar o negativo, destacando um pormenor dessa representação, provoca um desvio profundo em relação à tomada de vistas primitiva. Portanto, consciente ou inconscientemente, o operador introduz no processo um certo coeficiente de criatividade. Poderemos, então, afirmar que a eleição do enquadramento fotográfico é um acto de mediação entre o objecto, a câmara e o fotógrafo. Daí resultando que, ao observar uma Fotografia são estabelecidas condições que pertencem tanto à percepção do meio, como à própria representação da realidade. A percepção é selectiva e elege o que terá mais interesse para quem observa, respeitando naturalmente a índole própria de cada indivíduo.

15. SCHAEFFER, J.-M.- *L'Image Précaire*, p. 42

---

#### **III.4. A Objectividade e a Mensagem Codificada**

Este factor pessoal é fundamental para valorizar a percepção humana no entender da imagem fotográfica. Neste ponto, teremos de pensar a câmara fotográfica como um mecanismo que oferece uma expressão própria, por vezes, difícil de descobrir, e, como tal, possui limitações e qualidades, em relação a outros meios de comunicação visual.

A humanidade perseguiu sempre a tentativa de imitar a natureza, criando por vezes ilusões que se confundem com as suas referências. Conhecemos o longo caminho em redor da captação de imagem, desde a Antiguidade até aos nossos dias. Este percurso trouxe-nos a uma época em que a imagem circula em larga escala e se faz representar quotidianamente em quase todos os locais da presença humana, nas sociedades industrializadas ou em vias disso. A informação circula através dos meios mais diversos e rápidos, e as estatísticas informam que a taxa de alfabetização tem vindo a subir. No entanto, estudos recentes feitos entre nós, revelaram factos de que ninguém suspeitava. O chamado “analfabetismo funcional” veio ao nosso conhecimento sob o título de literacia / iliteracia, demonstrando estados de carência de conhecimentos identificadores e interpretadores de texto, que se julgavam consolidados e ultrapassados.

A este propósito e na sequência do nosso estudo sobre a objectividade e codificação das imagens fotográficas, sugerimos uma reflexão sobre o tema, mas em relação às imagens: projectar e construir um inquérito apoiado em grupo interdisciplinar, no sentido de avaliar a capacidade de reconhecimento, identificação da imagem, tendo em vista recolher informação sobre este assunto. Talvez os resultados pudessem contribuir para o entendimento substantivo desta problemática, a da leitura das imagens, que é consensualmente aceite como um sistema de comunicação tendencialmente universal. Este estudo poderia questionar alguns conceitos sobre iconismo perante os signos,

---

#### **III.4. A Objectividade e a Mensagem Codificada**

que, apesar de motivados (regidos pela semelhança), não deixam de estar submetidos às convenções culturais.

---

### III.5. Os Novos Meios Tecnológicos

A revolução técnico-científica em curso, em especial na microelectrónica, está a produzir transformações a diversos níveis da nossa sociedade.

Uma delas, pela sua omnipresença e visibilidade, refere-se ao sistema de produção de imagens. Neste ponto, a aceleração de transformação tem provocado uma mudança que abrange largos sectores desta actividade, à medida que novos meios vão surgindo com características mais rigorosas.

Em curto espaço de tempo, assistimos a uma corrida, idêntica à do aparecimento da Fotografia e subsequente desenvolvimento dos meios, mas agora noutra quadro. A electrónica e a informática dão-nos notícia de maior definição, maior capacidade de armazenamento e maior velocidade de processamento.

Nesta mudança, aparece a captação de imagens em ambiente digital, que distinguiremos das imagens geradas em ambiente puramente electrónico, vulgarmente denominadas de virtuais. Esta distinção permitirá fazer uma abordagem mais detalhada da captação de imagens geradas a partir do real. Consideramos que este novo passo na obtenção de imagens é portador de características que apontam no sentido de uma maior expansão do processo, tendo em conta a sua acessibilidade e difusão.

Ao estabelecermos esta diferença, baseamo-nos na convicção de que, no primeiro caso, a captação de imagens em suporte electrónico codificado (digital), não existe uma descontinuidade cultural, nem uma divergência substancial das condições apriorísticas no processo de obtenção de uma imagem. As condições necessárias para obter imagens no processo fotoquímico (luz, escolha do enquadramento, etc.) mantêm-se. Só o registo se alterou: das películas fotossensíveis passamos aos sensores de captação de imagem, formados por fotodíodos (CCD – Charge-Coupled Device), os quais, ao receberem o fluxo de fotões definidor de um objecto, codificam-no,

---

### III.5. Os Novos Meios Tecnológicos

no sistema binário (digital), dando origem, assim, a uma imagem, que é guardada em ambiente electrónico, magnético ou óptico. Aliás, já abordámos esta questão numa perspectiva de análise semiótica, no capítulo I.

Pensamos que, no segundo caso, o das imagens criadas electronicamente, portanto, virtuais, os fundamentos da sua formulação e construção estarão mais próximos de outras práticas, projectuais (como o Design) ou artísticas (como o Desenho e a Pintura).

Achamos importante citar Adriano Duarte Rodrigues, que equaciona esta questão actual e complexa do seguinte modo:

*“A realidade virtual não substitui a realidade natural, como muitas vezes se pensa, mas os princípios que definiam aquilo que, desde os gregos, era designado por simulacros.*

*De facto, já há muito que tínhamos perdido a ilusão da apreensão imediata do real; não precisámos de esperar pela invenção das tecnologias digitais da informação. A descoberta da autonomia dos significantes em relação aos significados e às coisas designadas é anterior à própria invenção da escrita e está na origem do despertar da reflexão racional que, desde então, a nossa civilização não parou de aprofundar.*

*Aquilo que os actuais dispositivos da informação põem em questão é a relação dos simulacros com a realidade, ao elaborarem objectos que, embora inexistentes no mundo natural, são sensorialmente apreendidos de maneira mais real do que a realidade natural”<sup>16</sup>.*

No entanto, quer na tomada de vistas digital, quer na sua possível manipulação no instante ou posterior, existem inúmeras possibilidades de intervenção,

16. Revista <<Comunicação e Linguagens, nº25-26>>, p. 90

---

### III.5. Os Novos Meios Tecnológicos

que tornam o sistema mais rápido e eficaz, em termos de aplicação, em Design, Artes Gráficas, Fotojornalismo e, de uma forma geral, em todas as situações de utilização da imagem no quotidiano.

Todavia, achamos interessante sublinhar um aspecto do qual nos apercebemos no decorrer da nossa investigação. Como já referimos, na fotografia digital a grande mudança reside no suporte, no plano onde se formam as imagens. Existem dorsos compatíveis com alguns modelos de máquinas fotográficas, os quais substituem os carregadores de película, o que quer dizer que do sistema óptico para a frente, isto é, do lado dos objectos, tudo se mantém. Portanto, questões como as de focar ou desfocar planos, utilizar o diafragma intencionalmente para obter determinados efeitos de profundidade de campo, manipular deliberadamente velocidades de obturação no intuito de conseguir efeitos de congelamento ou arrastamento, são possibilidades técnicas existentes, praticamente, desde os primórdios da Fotografia. O mesmo sucede nos programas informáticos de processamento de imagem, que possuem uma miríade de possibilidades de manuseamento, naturalmente de operação específica, na maioria dos casos mais rápida, mas quase todas baseadas em conhecimentos e possibilidades já presentes nos processos fotoquímicos, embora estes de realização mais morosa e complicada.

A venda de equipamentos e consumíveis de fotografia digital cresce de forma inversa ao equipamento fotoquímico. Aliás, a sua introdução terá já ocorrido nos laboratórios de Fotografia, com os equipamentos industriais, em que existem máquinas de positivação em papel, a partir de negativo cor, cujo processo já não decorre através da óptica e projecção, mas sim da leitura do negativo por um dispositivo electrónico (“scanner”) e a positivação através de sistema “laser”. O restante processamento segue o percurso convencional químico de reveladores e fixadores.

---

### III.5. Os Novos Meios Tecnológicos

Neste ponto, poderemos afirmar que se trata de um simulacro de fotografias fotoquímicas por processos digitais.

Quando falamos de consumíveis, em fotografia digital, estamos a falar de dispositivos que, na sua maioria, são reutilizáveis, a saber: os cartões de armazenamento de imagens que substituem as películas (a informação que guardam pode ser transferida para o disco rígido de um computador, ou para um cd-rom, ou para um zip, ou para uma disquete, e novamente ser utilizada); os acumuladores que alimentam a câmara têm um tratamento semelhante, o que torna o sistema mais ecológico, em especial na fotomecânica que, conforme já tivemos oportunidade de afirmar, acompanhou sempre a Fotografia. Embora a digitalização de fotografias fotoquímicas se tenha iniciado já há dezenas de anos, a selecção de cor, a manipulação química da fotomecânica e a utilização dos corantes das tintas colocavam a indústria gráfica entre as mais poluentes.

Além da difusão e da acessibilidade a operacionalidade e a facilidade da fotografia digital, vão produzir efeitos na cultura contemporânea, que ultrapassam a simples mudança de suporte técnico. Um novo desvio do modelo de conhecimento está em curso e será também à volta deste desvio que se deverá analisar o papel da Fotografia actualmente.

---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

Uma das consequências da industrialização e da fabricação em série foi a produção em massa de bens e objectos, que em determinadas circunstâncias se acumulavam nos armazéns em virtude de o processo produtivo não estar sujeito a um planeamento. Este fenómeno deu origem ao aparecimento de outras disciplinas, tais como a publicidade e o “marketing”, tendo em vista gerar novos desejos de consumo ou procurar novos consumidores, a fim de escoar os excessos de mercadorias.

Então, poderemos afirmar que também a publicidade nasceu com a industrialização. Não sendo uma disciplina autónoma do saber e do fazer humano, ela está, no entanto, subordinada à organização económica em que se insere.

Pensamos que o conceito de marca terá nascido nos E.U.A.. Um fabricante de vestuário de trabalho (Levi Strauss), ao identificar os produtos que fabricava desta forma, saía do circuito de comercialização, dominado pelos distribuidores intermediários, que impunham condições aos produtores e definiam preços aos retalhistas.

Este conceito, dizemos nós, só é possível funcionar com a utilização massiva da publicidade.

Assim, a publicitação e divulgação de uma marca estão directamente ligadas a um fenómeno que vem até aos nossos dias: o seu enorme poder visual e objectivo na identificação de um produto ou serviço, o qual é construído e mantido com fortes e estruturadas campanhas de publicidade.

É curioso verificar que, das marcas mundialmente conhecidas, talvez as cinco primeiras sejam americanas, fenómeno que passa pela observância rigorosíssima de normas definidoras da imagem: de ordem gráfica (a embalagem de uma



---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

película Kodak não se confunde com uma da Fuji); de ordem cromática (a cor das garrafas de Coca-Cola não difere na China ou no Texas); de globalização (as campanhas de publicidade são estudadas de forma a tentar ultrapassar todos os eventuais constrangimentos de ordem cultural, de ordem religiosa, ou de quaisquer outros factores impeditivos da identificação tendencialmente universal do produto e da mensagem que lhe está atinente).

Esta poderosa actividade interdisciplinar, de funcionalidade e eficácia verificáveis, poderá funcionar ao serviço da promoção de um sabonete ou de um candidato político. Contém em si particularidades e subtilezas de ordem e grandeza variadas, e nela concorrem diversos saberes, como Psicologia, Sociologia, Antropologia, Semiótica e outros.

Desde o seu início, utilizou imagens (ilustrações ou fotografias) e delas tirou partido, dadas as características intrínsecas que o meio proporciona: objectividade e rigor.

De acordo com o plano estrategicamente definido, as fotografias têm desempenhado um papel importante nas acções publicitárias. Especialmente utilizada em todos os suportes impressos estáticos, cartazes, folhetos, jornais e revistas, a imagem fotográfica transformou-se por via da sua aplicação na fotografia publicitária.

Encontrando-se esta actividade bem definida, tanto pelas qualidades que terá de conter, como pelo enquadramento onde funciona, tem sido objecto de vários estudos. Salientamos um dos primeiros e referencial, o de R. Barthes, sobre uma fotografia publicitária das massas Panzani, publicado na revista “Communications”, Nº 4, em 1964, sob o título “Rhétorique de l’image”,

---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

em que o autor fez uma análise do meio, apoiada na pesquisa semiológica que Barthes sempre dedicou à Fotografia.

No início do século, os cartazes realizados por Mucha ou Chéret, em pleno ambiente “Art Nouveau”, viriam a ser considerados pelos intervenientes no processo publicitário como pouco eficazes enquanto elementos de comunicação.

O pormenor do estilo sobrepunha-se à marca, tornando difícil a identificação e a leitura da mensagem.



*Fig. 23 - Cartaz para papéis de mortalha JOB,  
Mucha, 1897.*

---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

Assim, a hierarquia de valores estava posta em causa. O produto, a marca, deviam ter mais destaque. Os publicitários consideravam necessário mostrar o produto e a marca, secundarizando um dos iniciais e principais atributos da publicidade, o da informação das características do produto.

Inserida nestas estratégias publicitárias, estruturadas para funcionar como elemento de persuasão, e modernamente de sedução, a Fotografia foi progressivamente sendo utilizada, assinalando-se um período posterior a 1920, em que a actividade publicitária era executada pelos artistas plásticos, que compunham as vanguardas artísticas, e, conjuntamente com os fotógrafos, contribuíram para a sua renovação. A célebre fotografia do garfo de André Kertész foi utilizada num anúncio de imprensa de uma marca de talheres.

A publicidade impressa em diferentes suportes já referidos contém várias participações, para além dos contributos teóricos já referenciados. Designers de comunicação ou gráficos participam com responsabilidades inseridas numa prática projectual, executam o projecto integrando texto e imagens, numa perspectiva de equilíbrio entre forma/funcionalidade, conforme determinam os princípios do Design. Os produtores de textos, cuja responsabilidade se dirige à inventiva e eficácia da linguagem escrita, contribuem para dar corpo à comunicação que se pretende estabelecer. E, por fim, os ilustradores ou fotógrafos poderão ser os produtores de imagem. Aliás, todo o processo pretende ser apelativo, inventivo, criativo, para atingir o objectivo em vista: despertar o consumidor.

No caso da fotografia publicitária, devemos referir alguns pontos que, no nosso entender, podem ajudar a definir esta utilização particular do meio. Começaremos por afirmar que esta actividade é talvez aquela que exige mais rigor e apetrechamento tecnológico ao processo fotográfico .

---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

De uma forma geral, a maioria das fotografias executadas neste domínio interpreta muito subtilmente orientações predefinidas e enquadradas na estratégia globalmente adoptada e consubstanciada, sob a forma orientadora e definidora de uma maqueta, realizada pelo designer e aprovada pelos restantes interventores no projecto, incluindo naturalmente o promotor. Tal maqueta é afinal um simulacro do resultado que se pretende alcançar.

Evidentemente que o fotógrafo faz a *interpretação* das orientações visuais que a maqueta define, num plano limitado, ou, por outras palavras, o fotógrafo não interfere no plano conceptual, pois este já foi definido pela equipa que deu origem à maqueta. Existe, no entanto, e continuando no mesmo exemplo, um vasto e complexo meio de actuação deste profissional: pesquisa da forma de iluminar (Como? E com que resultados?); ângulos de tomada de vistas, que as ópticas exigem e a imaginação não; brilhos; sombras; reflexos... um nunca mais acabar de efeitos que cada situação impõe e o profissional deve saber utilizar.

E porquê? Porque a publicidade exige sempre que os objectos a fotografar sejam visualmente enfatizados e exacerbados, de modo a que, de forma construída e encenada, se obtenham imagens, cuja função seja a de sugerir situações, ambientes ou objectos, visualmente atractivos e cheios de carga simbólica, que misturam o real e o maravilhoso, a fim de seduzir o consumidor para aquela opção. Utiliza-se assim, a imagem como canal particular, na tentativa de convocar outro tipo de vontade ou propósito.

A produção do tipo de Fotografia que referimos pode ainda envolver outros profissionais, cuja intervenção se desenvolverá em diferentes planos: fotos com modelos humanos implicam, em situações mais complexas, por exemplo, fotografias de situações que façam parte de um filme publicitário. Neste caso, em que é necessário estabelecer uma ligação entre os dois canais de comunicação,

---

### III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade

a colaboração de um encenador torna-se fundamental e, se o filme tiver modelos, a acção de cabeleireiros e maquilhadores é igualmente importante. A fotografia de alimentação necessita de estilista particularmente especializado em preparação e composição de alimentos para fotografar, a fim de otimizar a proposta visual do designer. Outros profissionais podem contribuir para a realização deste tipo de trabalho: os electricistas e iluminadores, cuja acção tem sido recentemente denominada, especialmente no teatro, de desenho de luz, acrescentando um sentido mais substantivo a esta importante função.

Recordamos um grande profissional da fotografia publicitária e amigo, que sempre dizia: “Em estúdio o difícil é iluminar, fotografar não!”. Deixamos um exemplo desta afirmação: como se resolve a situação de, iluminar objectos polidos, aços, jóias, relógios, cristais, porcelanas, que reflectem tudo o que está à volta, até a máquina?

Pensamos ter abordado o essencial desta actividade de uma forma ampla. Existem outras situações em que o papel do fotógrafo não é alvo deste tipo de constrangimentos.

Quando se solicita ao fotógrafo a realização de uma imagem para inserir numa determinada campanha, o processo funciona de forma inversa: a imagem fotográfica irá determinar a orientação do designer e restantes membros da equipa.

O processo que designamos de geral refere-se à publicidade dita comercial, que se reporta a bens de consumo, e é baseado numa reflexão sobre a nossa experiência. Contudo, nos E.U.A., a situação é totalmente diferente: a actividade está segmentada, existindo fotógrafos especializados em quase todos os géneros, alguns, porventura, impensáveis.

---

### **III.6. A Comunicação Visual. A Publicidade**

Enunciaremos casos do nosso conhecimento: moda (com diversas especializações), alimentação (também com diversos géneros), indústria (com diversas espécies), arquitectura, automóveis, jóias, embalagens ou crianças, animais...

## Conclusão

---

## Conclusão

---

*“Não sou dos que ficam contentes... com o que escrevem, porque podemos sempre ir mais longe, é isso que torna duro o trabalho de um escritor: a lucidez.”*<sup>1</sup>

No entanto, pensamos ter desenvolvido a intenção inicial de abordar o tema em análise do nosso trabalho de forma crítica, sistematizada e sustentada em fundamentos sólidos, de que se poderá concluir com seriedade do aparecimento da Fotografia como um produto partilhado entre aspirações e tradições, estas de carácter artístico, social e também científico.

Desejamos agora encarar a conclusão como balanço final, porque acreditamos que actualmente a investigação, bem como a sistematização e estruturação de saberes, não permitem derradeira e definitivamente realizar trabalhos que cheguem a um ponto único. Pela continuidade imparável e celeridade da informação, pelo recurso aos preciosos auxiliares de memória artificial que a revolução científico--tecnológica propicia, em especial na microelectrónica, proporcionando constantes alterações exógenas e endógenas, acreditamos mais: e aqui usaremos à maneira de alentejanos e açorianos que sabiamente utilizam o gerúndio, cremos que vamos *chegando* a pontos, que talvez indiquem direcções e situações de partida para novos estudos e contribuam para uma outra reordenação de conceitos e consolidação de ensaios sobre os usos e utilizações deste sublime meio de expressão visual.

Com um pouco de nostalgia apetece lembrar agora, uma expressão usada literariamente cremos que pelos franceses, Aragon ou René Clair: *Servidão e Grandeza*. Poderemos assim referir de forma lata que a Fotografia

1. MITRANI, Michel - **Conversas com Albert Cossery**, p. 27



tem encontrado uma manifesta diversidade de utilizações, umas mais nobres outras mais servis, o que se verifica desde o seu aparecimento, mas reconhecamos que essa dualidade ou mesmo pluralidade, presentes também noutras actividades humanas são afinal, características da natureza do Homem.

Como actividade humana a Fotografia, depara-se hoje com um extenso campo de actuação: em alguns casos é excessivamente visível, noutros muito discreta. Recordamos os registos fotográficos de aplicação científica que vão do infinitamente pequeno ao grandioso do espaço sideral, das pesquisas específicas com auxílio de imagens para o estudo e identificação de anomalias climáticas, florestais e agrícolas e ainda no campo das menos nobres, as utilizações estratégicas e militares.

Acreditamos nas suas potencialidades ainda por desvendar, bem como no aprofundamento do estudo e da identificação de características já utilizadas, e em particular num domínio que directamente se relaciona também com a essência deste trabalho: o carácter específico da Fotografia no ensino artístico.

Efectivamente, a prática da tecnologia fotográfica num contexto de experimentação didáctica de processos artísticos, baseados, na nossa experiência de ensino, o que facilita a compreensão das opções metodológicas (documentais, introspectivas, objectivadoras), estimula no aluno a expressão da sua individualidade.

Proporciona também a confrontação dos elementos visuais constituintes do processo, ao estabelecer-se uma avaliação dos apoios que a sua utilização demanda e os limites que o meio inevitavelmente confere.

A produção artística contemporânea utiliza abertamente a Fotografia nos seus diversos suportes. Indirectamente as imagens de génese fotográfica, ou,

para sermos mais precisos, imagens geradas pelo reflexo do fluxo de fótons, quer sejam captadas em superfície fotossensível de processamento químico ou de captura electrónica, sustentam e fornecem várias actividades baseadas em imagens. Impulsiona e desenvolvem estratégias próprias de consolidação quer do processo, quer dessas mesmas aplicações. Como tal, na nossa opinião, será fundamental divulgar e desenvolver os conhecimentos técnicos que proporcionam o manuseamento dos artefactos fotográficos, bem os respectivos sistemas de controle na elaboração das imagens e respectivos sistemas de articulação com outros usos.

Assumindo embora o risco de cair em redundâncias em alguns pontos já expostos, entendemos por bem retomá-los agora, de forma consentânea com as nossas posições, na parte final de um trabalho que se propôs acompanhar e reflectir sobre as utilizações da Fotografia e sua relação com a realidade.

Creemos como consensual afirmar que terão sido as grandes transformações técnico-científicas, sociais e políticas dos finais do século XVIII e princípio do século XIX, o ponto de referência para a invenção da Fotografia. Contudo, tal questão oferece dúvidas na sua avaliação, visto que analisando-a posteriormente se conclui que os primeiros usos já satisfaziam necessidades existentes antes da invenção.

A nosso ver, parece mais coerente, sugerir este como o período primordial, em que de facto se gerou um sobrelevado volume de pensamentos expectantes, e cujos espírito e produtos responderam completamente às necessidades. Subsiste, no entanto, a concepção de que os artefactos de ajuda mecânica, utilizados pelos artistas renascentistas e pós-renascentistas, influenciaram e desenvolveram em grande escala a sua produção, em especial no que respeita às leis da perspectiva linear, oferecendo notável contributo ao desenvolvimento

dos meios que dariam origem ao aparecimento da Fotografia, e mesmo depois: de forma continuada, muitos pintores executaram pinturas derivadas de fotografias.

O corolário extremo desta concepção situa-se na noção de que a Fotografia adoptou ou usurpou a representação funcional da Pintura, forçando os pintores a caminharem no sentido da abstracção. Porém, actualmente, este argumento, perde consistência. E não pode relacionar-se, de forma coerente, em toda a sua extensão, com muito do que se explanou ao longo dos capítulos que constituem a nossa reflexão. É verdade que a Fotografia, na própria vertigem da sua evolução, quase fechou o espaço que lhe permitisse reagir - depois relacioná-la com o mundo das imagens pictóricas ou outras. Algumas transformações ocorridas nos planos social e artístico foram, com efeito, resultantes do advento da Fotografia e do seu poder de substituição. Mas, a par, decorria um pensamento plástico novo, com Cézanne num pólo de pesquisa, além dos impressionistas, cuja informação teórica e técnica terá, em certos casos, reflectido sobre fenómenos de natureza científica ( profundidade, teoria das cores, percepção visual), embora sem perder a dimensão poética.

O argumento a que aludimos há pouco, relativamente à passagem dos pintores para o domínio da abstracção, terá sido lançado em cerca de 1900, directamente pelos artistas que o usaram, para justificar a sua rejeição ao naturalismo do século XIX. Entre rejeições por polémica e procuras de novas formas de acordo com o espírito de transformação social baseado no crescimento industrial vai uma distância considerável, aliás, esclarecedora. A abstracção pictórica – que chegou depois a influenciar a Fotografia numa via semelhante – deriva mais da problematização da arte, da sua natureza e dos seus fins.

A representação perdia a sua força, sem o mecenato da Igreja Católica, e o encontro dos artistas com a vida abriu-se em muitas direcções. A teoria da imagem aplicada à pintura tanto poderia exacerbar a análise das aparências, tornando visível o real, segundo escreveu Paul Klee, como estaria em condições de apagar a ilusão perceptiva das coisas em redor. O esforço feito nesse sentido, aliás em paralelo com a descoberta de outras culturas, levou longe a transformação da realidade plástica: se o quadro é uma superfície coberta de cores, segundo uma determinada ordem, conforme Maurice Denis, que razão haveria para sobrecarregar esse objecto de elementos supérfluos, artifícios complicados, panejamentos bordados a ouro, maçãs, jarras de flores? A falta de medida compromete muito estas áreas, onde uma parte de irracionalidade se torna necessária para dar suporte à dimensão poética, ao espaço do espírito.

A ideia atrás expendida radica na convicção – nascida em 1939 – de que a Fotografia seria o epítome do realismo. Vimos como estas orientações se tornaram o lado perverso da evolução artística no século XX e ajudaram a prolongar o analfabetismo sobre essa área até hoje. Embora não fosse intenção nossa alargar este estudo às aplicações formativas (no ensino e em geral) da Fotografia e das suas variações tecnológicas, técnicas e expressivas, a verdade é que a conclusão ficaria incompleta, se não se deixasse firmado o evidente impulso que a Fotografia pode fornecer às metodologias e unidades pedagógicas a diferentes níveis. Tal acontece em toda a produção de sentido, outras formas de expressão, com relações interdisciplinares e interactivas que entretanto cresceram em muitos campos: a Fotografia não seria excepção certamente. O cinema (e o vídeo) tiveram e mantêm um papel relevante na formação de gerações de alunos, na segunda metade do século XX. A eles se acrescenta a informática, não como ferramenta lúdica, mas como espaço capaz de atravessar

linguagens diversificadas, tanto ao nível estatístico e histórico como no próprio plano criativo. E a Fotografia, neste caso a digital, entra progressivamente nessa osmose de canais de comunicação, nessa amálgama de culturas.

Durante muito tempo, o ensino artístico (secundário, superior e superior universitário) era visto pela óptica dos que lançavam o seu anátema contra as maquinas da Fotografia e do Cinema, produtos trabalhados por gente sem graduação, curiosos, habilidosos, ou pessoas a quem a intuição emprestara capacidades de entretenimento. Era natural conceber o perfil de um arquitecto com duas máquinas fotográficas penduradas sobre a barriga. Já o pintor era personagem da boémia ou, modernamente, da competição entre as indústrias da cultura, trabalhando com a sua intuição e habilidade para a burguesia que costumava criticar. Sabemos, contudo, que número crescente de artistas, nos países mais avançados, são agora vistos pelos governos como agentes culturais alicerçando a base da própria civilização, contribuindo para os estudos e as práticas sobre a ordenação dos espaços, em grupo com outros operadores, numa visão superior do território e do ambiente natural ou urbano. Há sempre fotógrafos nestas equipas multidisciplinares.

A finalizar evocamos, por manter certa actualidade uma significativa frase de Peter Galassi, adequada a preconceitos e insuficiências ainda persistentes:

*«a fotografia, em relação ao discurso estético, não é uma filha bastarda da ciência, abandonada no longo percurso da arte, mas antes uma filha legítima da tradição pictórica ocidental»<sup>2</sup>*

2. GALASSI, Peter - **Before Photography**, p. 12

## **Bibliografia**

---

## Bibliografia Genérica

---

AA VV, *A Análise das Imagens, Selecção de Ensaios da Revista "Communications"*. col, Novas Perspectivas em Comunicação, Ed, Vozes, Petrópolis, 1973

AA VV, *Indústria da Cultura*. col, O Homem e o Tempo, Ed, Meridiano, Lisboa, 1971

AA VV, *Abordagens do Real*. (dir.) M-O Monchicourt, col, Viragem 35 Ed, Publicações D. Quixote, Lisboa 1987

AA VV, *Estruturalismo-Antologia de Textos Teóricos*. col, Problemas, Portugal Editora, Lisboa, s/data

AA VV, *Leituras Roland Barthes, Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Fac. de Letras de Lisboa*. Março 1982, col, Universidade Moderna, Ed, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1982

AA VV, *Metodologia das Ciências*. (dir.) Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto, col, Biblioteca das Ciências do Homem, Ed. Afrontamento, 7ª ed, Porto, s/data

AA VV, *O Movimento Surrealista*. (dir.) Franco Fortini, col, Perspectivas, Ed, Presença, Lisboa, 1965

AA VV, *Páginas de Estética Contemporânea*. (dir.) Arnaldo Saraiva, col, Perspectivas, Ed, Presença, Lisboa, 1966

AA VV, *Panorama das Ideias Contemporâneas*. col, Panoramas Contemporâneos, Ed, Estudios Cor, Lisboa, 1968

---

## Bibliografia Genérica

AA VV, *Problemas da Informação, I Seminário de Jornalismo*. Ed, Secretaria de Estado da Comunicação Social, Lisboa, 1976

AA VV, *Psicología y Artes Visuales*. (dir.) J. Hogg, col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1975

AA VV, *Sociología de la Comunicación de Masas, I - Escuelas y Autores. II - Estructura, Funciones y Efectos. III - Propaganda Política y Opinión Pública*. (dir.) M. de Moragas, col, GG MassMedia, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 3ª ed, 1993

AA VV, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. (dir.) Mário Cesariny, Ed, Perspectivas e Realidades, Lisboa, 1977

ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e a Bauhaus*. col, dimensões, Ed, Presença, Lisboa, 1984

ARNHEIM, Rudolf, *Para uma psicologia da arte, Arte e entropia*. Dinalivro, Lisboa, 1997

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual - Psicología de la Visión Creadora*. col, Temas de Eudeba / Artes Visuales, Ed, Universitária de Buenos Aires, 8ª ed, Buenos Aires, 1977

ASHTON, T. S., *A Revolução Industrial*. col, Saber, Ed. Publicações Europa-América, Lisboa, 1977

AYER, A.J., *O Problema do Conhecimento*. col, Livros Pelicano, Ed, Ulisseia, Lisboa, s/data



---

## Bibliografia Genérica

BARDIN, Laurence, *A Análise de Conteúdo*. Ed, Edições 70, Lisboa, 1994

BARTHES, Roland, *Lição*. col, Signos, Ed, Edições 70, Lisboa, 1977

BARTHES, Roland, *O Grão da Voz*. col, Signos, Ed, Edições 70, Lisboa, 1982

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*. col, Signos, Ed, Edições 70,  
Lisboa, 1989

BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*. col, Signos, Ed, Edições 70, Lisboa,  
1999

BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. col, Signos, Ed, Edições 70, Lisboa,  
1987

BARTHES, Roland, *Sistema de la Moda*. col, Comunicación Visual,  
Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1978

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*. Édition  
de H.Lemaître, Classiques Garnier Multimédia, Paris, 1999

BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention*, Éditions Jacqueline Chambon,  
Paris, 1991

BAYER, Raymond, *História da Estética*, col, Imprensa Universitária,  
Ed, Estampa, 1979, Lisboa

BAZIN, Germain, *História da Arte*, Ed, Bertrand, Lisboa, .

---

## Bibliografia Genérica

- BENJAMIM, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'Água Editores, 1992
- BERGER, John, *Algunos Pasos hacia una Pequeña Teoría de lo Visible*. col, Árdora Expres, Ed, Árdora, Madrid, 1997
- BERGER, John, (dir.), *Modos de Ver*. Col, Arte e Comunicação, Ed, Edições 70, Lisboa, 1999
- BERGER, René, *Arte y Comunicación*. col, Punto y Línea, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- BERGER, René, *Découverte de la Peinture, L'Art de Voir*. 1, 2 e 3, col, Marabout Université, Ed, Marabout, Verviers, 1968
- BONSIEPE, Gui, *El diseño de la Periferia, Debates y Experiencias*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- BONSIEPE, Gui, *Teoría y Práctica del Diseño Industrial, Elementos para una Manualística Crítica*. col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1978
- BOUDON, Raymond, *Os Métodos em Sociologia*. col, Prisma, Ed, Rolim, Lisboa, 1990
- BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*. col, Memória e Sociedade, Ed, Difel, Lisboa, 1989
- BOURDIEU, Pierre, *Sobre a Televisão*. Ed, Celta, Oeiras, 1997

---

## Bibliografia Genérica

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*. col, idées, Ed, Gallimard, Paris, 1964

CARDET, Ricardo, *Manual de Jornalismo*. col, Nosso Mundo, 6ª ed,  
Ed, Caminho Lisboa, 1988

CASSIRER, Ernest, *Linguagem Mito e Religião*. col, substância, edições RÉS  
Porto, 1976

CHARTIER, Roger, *A História Cultural, Entre práticas e Representações*.  
col, Memória e Sociedade, Ed, Difel, Lisboa, 1988

CLAIR, René, *Reflexões*. Ed, Aster, Lisboa, s/data

COPPLESTONE, Trewin, *Modern Art Movements*. col, The Colour Library  
of Art, Ed, Paul Hamlyn, London, 1967

COSTA, Daciano da, *Design e mal estar*. Centro Português de Design, Lisboa,  
1993

CRAIG, James, *Production for the Graphic Designer*. Ed, Watson - Guptill,  
Publications, New York, 1980

DEBORD, Guy, *Commentaires de la Société du Spectacle*. col, Folio,  
Ed, Gallimard, Paris, 1992

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*. col, Folio, Ed, Gallimard, Paris,  
1992

DEBORD, Guy, *Panegírico*. Ed, Antígona, Lisboa, 1995

---

## Bibliografia Genérica

DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*. col, Filosofia, Ed, Relógio d'Água, Lisboa, 2000

DIONÍSIO, Mário, *A Paleta e o Mundo I e II*. Ed, Pub. Europa-América, Lisboa, 1963

DIONÍSIO, Mário, *Introdução à Pintura*. col, Saber, Ed, Pub. Europa- América, Lisboa, 1963

DORFLES, Gillo, *Novos Ritos Novos Mitos*. col, Arte e Comunicação, Ed, 70, Lisboa. (s/data)

DORFLES, Gillo, *Oscilações do Gosto, A Arte de Hoje entre a Tecnocracia e o Consumismo*. col, Arte no Tempo, Ed, Livro Horizonte, Lisboa, 1974

DORFLES, Gillo, *Símbolo, Comunicación y Consumo*. col, Palabra en el Tiempo Ed, Lumen, 4ª ed, Barcelona, 1984

DORFLES, Gillo, *Tendências da Arte de Hoje*. col, BAB, Ed, Arcadia, Lisboa, 1964

DORMER, Peter, *Os Significados do Design Moderno, a Caminho do séc. XXI*. Centro Português de Design, Lisboa, 1995

DUCASSÉ, Pierre, *História da Técnicas*. col, saber, Ed, Europa-América, Lisboa, 1949

---

## Bibliografia Genérica

- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte, A Arte e a Ciência da Arte nos nossos dias*. col, Ciências sociais e Humanas, Ed, Bertrand, Lisboa, 1982
- DUFRENNE, Mikel, *Estética e Filosofia*. col, debates, Ed, Perspectiva, 2ª ed, S. Paulo, 1981.
- ECO, Umberto, *As Formas do Conteúdo*. col, Estudos, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1974
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*. col, debates, Ed, Perspectiva, S. Paulo, 1976
- ECO, Umberto, *O Signo*. col, Biblioteca de Ciências Humanas, Ed, Presença, Lisboa, 1977
- ECO, Umberto, *Diário Mínimo*. Ed, Difel, 2ª ed, Lisboa, 1984.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*. col, Debates, Ed, Perspectiva, S. Paulo, 1976
- ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*. Ed, Difel, Lisboa, 1992
- ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*. col, Nova Enciclopédia, Ed. Pub. D. Quixote, Lisboa, 1993
- FIEDLER, Konrad, *De la Esencia del Arte*. Colección Arte y Estética, Ed, Nueva Visión, Buenos Aires (s/ data)

---

## Bibliografia Genérica

- FISKE, John, *Introdução ao Estudo da Comunicação*. col, Comunicação-Ação, Ed, Asa, 2ª ed, Porto, 1995
- FLICHY, Patrice, *Una Historia de la Comunicación Moderna, Espacio Público y Vida Privada*. col, MassMedia, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1993
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. col, Problemas, Ed, Portugalia, (s/data)
- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*. col, October Book, Ed, MIT, 1993
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica, Nos séculos XIX e XX*. col, vida e cultura, Ed, Livros do Brasil, Lisboa, (s/data)
- FRANCASTEL, Pierre, *Études de Sociologie de l'Art: Création Picturale et Société*. col, Meditations74, Ed, Denoël, Paris, 1970
- FRANCASTEL, Pierre, *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. col, Arte & Comunicação, Ed, Edições 70, Lisboa, 1998
- FRANÇA, José Augusto, *Arte em Portugal no séc. XIX, I e II*. Ed. Bertrand, Lisboa, 1966
- FRANÇA, José Augusto, *Arte em Portugal no séc. XX*. Ed. Bertrand, Lisboa, 1974
- FUSCO, Renato de, *História da Arte Contemporânea*. Ed, Presença, Lisboa, 1988

---

## Bibliografia Genérica

- GALÍ, Montserrat, *El Arte en la Era de los Médios de Comunicación*. col, Impactos. Ed, Fundesco, Madrid, 1988
- GIDDENS, Antony, *Capitalismo e Moderna Teoria Social*. col, Biblioteca de Textos Universitários, Ed, Presença, 4ª ed, Lisboa, 1994
- GIL, José, *A Imagem - Nua e as Pequenas Percepções, Estética e Meta Fenomenologia*. col, Filosofia, Ed, Relógio de Água, Lisboa, 1996
- GIL, Fernando, *Mimésis e Negação*. col, Estudos Gerais., Série Universitária, Ed, Imprensa Nacional-C.M., Lisboa, 1984
- GOLDMANN, Lucien, *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. col, Biblioteca de Ciências Humanas, Ed, Presença, Lisboa, 1976
- GOLDMANN, Lucien, *Dialéctica e Ciências Humanas I e II*. col, Biblioteca de Ciências Humanas, Ed, Presença, Lisboa, 1972
- GOMBRICH, Ernst, H., *The Image and the Eye - Further Studies in the Psychology*. Ed, Phaidon, London, 1997
- GOMBRICH, Ernst, H., *L'Art et l'Illusion, Psychologie de la Représentation Picturale*. Ed, Gallimard, Paris, 1987
- GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*. Biblioteca Breve, Ed, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980

---

## Bibliografia Genérica

- GRASSI, Ernesto, *Arte e Mito*, LBL enciclopédia, Ed, Livros do Brasil, Lisboa,(s/data)
- GREGORY, R.L., *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)*. col, biblioteca universitária, Ed, Inova, Porto, (s/data)
- HABERMAS, Jürgen, *Técnica e Ciência como “Ideologia”*. col, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Ed, Edições 70, Lisboa, 1993
- HADJINICOLAOU, Nicos, *História da Arte e Movimentos Sociais*. col, Arte e Movimentos Sociais, Ed, Edições 70, Lisboa, 1970
- HAMPSON, Norman, *O Iluminismo*. col, Pelicano, Ed. Ulisseia, Lisboa, 1973
- HARRISON, R. J., *O Homem esse Conhecido*. col, Livros Pelicano, Ed. Ulisseia, Lisboa, s/data
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*. col, Biblioteca de Textos Universitários, Ed,Presença, 2ª ed,Lisboa, 1978
- HEGEL, *Estética, Pintura e Música*. col, Filosofia e Ensaios, Ed, Guimarães, Lisboa, 1974
- HEIDEGGER, Martin, *Língua de Tradição e Língua Técnica*. Ed, Veja, 2ª ed, Lisboa, 1999
- HESS, Walter, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Col, Vida e Cultura, Ed, Livros do Brasil, Lisboa, (s/data)



---

## Bibliografia Genérica

HUDEC, Vladimir, *O que é o Jornalismo? Essência, Características, Funções Sociais e Princípio do seu Desenvolvimento*. col, Nosso Mundo, Ed, Caminho 2ªed, Lisboa, 1981

HUISMAN, Denis, *L'Esthétique*. col, Que sais-je?, Ed, PUF, Paris, 1971

HUYGHE, René, *Dialogue avec le Visible, Connaissance de la Peinture*. Ed, Flammarion, Paris, 1955

HUYGHE, René, *Formes et Forces, de l'Atome a Rembrandt*. Ed, Flammarion, Paris, 1971

HULTEN, Pontus, (dir.), *Futurism & Futurisms*. Ed, Thames and Hudson, London, 1987

JONES, J. Christopher, *Métodos de Diseño*, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1976

KANDINSKY, Wassily, *Cursos de la Bauhaus*, Ed, Alianza Forma, Madrid, 1985

KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en Particulier*, col, Folio, Ed, Denoël, Paris, 1989

KRIPPENDORFF, Klaus, *Metodología de Análisis de Contenido, Teoría y Practica*. col, Paidós Comunicación, Ed, Paidós, Barcelona, 1990

LÉGER, Fernand, *Funções da Pintura*. Ed, Bertrand, Lisboa, (s/data)

---

## Bibliografia Genérica

LEVEY, Michaël, *La Peinture à Venise au XVIII Siècle*. Ed. Le Livre de Poche, Paris, 1967

LORENZ, Christopher, *A Dimensão do Design*. Ed, Centro Português de Design, Lisboa, 1991

LUHMANN, Niklas, *A Improbabilidade da Comunicação*, col, Passagens, Ed, Vega, Lisboa, 1992

LUKACS, George, *Realismo e Existencialismo*. col, Biblioteca Arcádia de Bolso, Ed, Arcádia, Lisboa, (s/data)

LYON, David, *A Sociedade da Informação*. col, Sociologias, Ed, Celta, Oeiras, 1992

LYONS, John, *O que é a Linguagem? Introdução ao Pensamento de Noam Chomsky*. col, Teses, Ed, Estampa, Lisboa, 1972

LYOTARD, Jean-François, *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*. 2ªed, col, Novos Rumos Ed, Estampa, Lisboa, 1997

MALRAUX, André, *As Vozes do Silêncio*, I e II. col, Vida e Cultura, Ed, Livros do Brasil, (s/data)

MADSEN, S. Tschudi, *Art Nouveau*. col, Biblioteca Universitária Inova, Ed, Inova, Porto, 1967

MANTEGAZZA, Paolo, *Fisiologia do Bello*. Ed, Santos & Vieira, Lisboa, 1911

---

## Bibliografia Genérica

- MANZINI, Ezio, *A Matéria da Invenção*. Ed, Centro Português de Design, Lisboa, 1995
- MARCOLLI, Attilio, *Teoria del Campo 1, Corso di educazione alla visione*. Sansoni Editore, Firenze, 1978
- MARCOLLI, Attilio, *Teoria del Campo 2, Corso di metodologia della visione*. Sansoni Editore, Firenze, 1978
- MASSIRONI, Manfredo, *Ver pelo Desenho, Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*. Ed, Edições 70, Lisboa, 1983
- MATTELART, Armand et Michèl, *Historia de las Teorías de la Comunicación*. col, Paidós Comunicación, Ed, Paidós, Barcelona, 1997
- MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Ed, Ulisseia, Lisboa, (s/data)
- MELO, Alexandre, *O que é Arte*. Ed, Difusão Cultural, Lisboa, 1994
- MERLEAU-PONTY, O *Olho e o Espírito*. 3ª Ed., Editorial Vega, Lisboa, 2000.
- MEYNAUD, Jean, *Os Grupos de Pressão*. col, saber, Ed, Europa-América, Lisboa, 1966
- MITRANI, Michel, *Conversas com Albert Cossery*. Ed, Antígona, Lisboa, 2002

---

## Bibliografia Genérica

MOLES, Abraham A., *Teoria de los Objectos*. col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, 2ª ed, Barcelona, 1975

MOLES, Abraham, *Arte e Computador*. Ed, Afrontamento, Porto, 1990

MORIN, Edgar, *O Paradigma Perdido, - A Natureza Humana*. Europa América, Lisboa, 1974.

MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoria de los signos*. Ed, Ediciones Paidós, 2ª Ed, Barcelona, 1994

MORRIS, Charles, *Signos e Valores*. Ed, Via Editora, Lisboa, 1978

MOSCOVICI, Serge, *Homens Domésticos, Homens Selvagens*. col, Tempo Aberto, Ed, Bertrand, Lisboa, 1976

MUKAROVSK, Jan, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. col, Imprensa Universitária, Ed, Estampa, Lisboa, 1981

MUNARI, Bruno, *A Arte como Ofício*. col, dimensões, Ed, Presença, Lisboa, 1978

MUNARI, Bruno, *Diseño y Comunicación Visual*. col, comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, 5ª ed, Barcelona, 1979

MUNARI, Bruno, *Artista e Designer*, col, dimensões, Ed, Presença, Lisboa, 1979

---

## Bibliografia Genérica

- MUNARI, Bruno, *Como Nacen los Objectos? Apuntes para una metodología proyectual*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1989
- MYRDAL, Gunnar, *A Objectividade nas Ciências Sociais*. col, Textos de Ciências Sociais, Ed, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976
- NEWTON, Eric, *Pintura e Escultura Europeias*, col, Livros Pelicano, Ed, Ulisseia, Lisboa, s/data
- PANOFSKY, Erwin, *Significado nas Artes Visuais*. col, debates, Ed, Perspectiva, 2ª ed, S. Paulo, 1979
- PAPANEEK, Victor, *Design pour un Monde Réel*. col, environnement et société, mercure de France, Paris, 1974
- PATRIX, Georges, *Design et Environnement*. col, Mutations, Orientations, Ed, Casterman Poche, Tournai, 1973
- PEIRCE, Charles, *Écrits sur le Signe, Rassemblés, Traduits et Commentés par Gérard Delledale.*, col, L'Ordre Philosophique, Ed, du Seuil, Paris, 1978
- PELTZER, Gonzalo, *Jornalismo Iconográfico*. Ed, Planeta, Lisboa, 1992
- PEVSNER, Nikolaus, *Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño*. col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, 4ª ed, Barcelona, 1978

---

## Bibliografia Genérica

- PIGNATARI, Décio, *Información, Lenguaje, Comunicación*. col, Punto y Línea, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- POLI, Francesco, *Producción Artística y Mercado*. col, Punto y Línea, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- PONGE, Francis, *Méthodes*. col, Folio-Essais, Ed, Gallimard, Paris, 1961
- POSTMAN, Neil, *Divertir-se hasta Morir, el Discurso Público en la Era del «Show Business»*. Ed, de la Tempestad, Barcelona, 1991
- QUINTERO, Alejandro Pizarroso, *Información Y Poder, El mundo después de la Imprenta*. , Ed, Eudema, Madrid, 1993
- QUIVY, Raymond e Luc Van Campenhoudt, *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. col, Trajectos, Ed, Gradiva, Lisboa, 1992
- RAMEAU, Henri, *Os Olhos e a Visão*. col, Enciclopédia Diagramas, Ed, Estúdios Cor, Lisboa, 1971
- READ, Herbert, *A Educação pela Arte*. col, Arte e Comunicação, Ed, Edições 70, Lisboa, 1982
- READ, Herbert, *A Filosofia da Arte Moderna*, Ed, Ulisseia, Lisboa, (s/data)
- RODRIGUES, Adriano Duarte, *As Técnicas da Comunicação e da Informação*. Ed. Presença, Lisboa, 1999

---

## Bibliografia Genérica

- RODRIGUES, Adriano Duarte, *Introdução à Semiótica*. 2ª ed., Ed. Cosmos, Lisboa, 2000
- RODRIGUES, António Jacinto, *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Ed. Presença, Lisboa, 1989
- ROUJON, M. Henry, *Les Peintres Illustrés, Burne Jones*. Ed, Pierre Lafitte, Paris, 1914
- RUDEL, Jean, *Técnica da Pintura*. col, Saber, Ed, Europa-América, Lisboa, 1975
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna* col, Biblioteca das Ciências do Homem, Ed, Afrontamento, 3ªed, Porto, 1993
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Um Discurso sobre as Ciências*. Ed, Afrontamento, 6ª ed, Porto 1993
- SAUSMAREZ, Maurice de, *Desenho Básico, as Dinâmicas da Forma Visual*. col, Dimensões, Ed, Presença, Lisboa, 1979
- SCHAFF, Adam, *História e Verdade*. col, Nova História, Ed, Estampa, Lisboa, 1994
- SEDLMAYR, Hans, *A Revolução da Arte Moderna*. col, LBL Enciclopédia, Ed, Livros do Brasil, Lisboa, s/data

---

## Bibliografia Genérica

SFEZ, Lucien, *A Comunicação*. col, Epistemologia e Sociedade, Ed, Instituto Piaget, Lisboa, s/data

SILVA, Augusto Santos, *Entre a razão e o sentido, Durkheim, Weber e a Teoria das Ciências Sociais*. col, Biblioteca das Ciências do Homem, Ed, Afrontamento, Porto, 1988

SOMBART, Werner, *Amor, Luxo e Capitalismo*. Ed, Bertrand, Lisboa, 1990

SPENCER, Herbert, *Pioneros de la Tipografía Moderna*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1995

TÀPIES, Antoni, *La Pratique de l'Art*. col, idées, Editions Gallimard, Paris, 1974

TENGARRINHA, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. col, Universitária, Ed, Caminho, 2ª ed, revista e aumentada, Lisboa, 1989

TRABANT, Jürgen, *Elementos de Semiótica*. col, Biblioteca Universal Presença, Ed, Presença, Lisboa, 1980

VENTURI, Lionello, *Para compreender a Pintura, de Giotto a Chagall*. col, Ideias e Formas, Estúdios Cor, Lisboa, 1968

VIEIRA, R.A. Amaral, *O Futuro da Comunicação*. col, Cadernos Didáticos, 1974, Rio de Janeiro 1974



---

## Bibliografía Genérica

VOLPE, Galvano della, *Esboço de uma História do Gosto*. col, Teoria, Ed, Estampa, 1973

WILLIAMS, Raymond, *Sociologia de la Cultura*. col, Paidós Comunicación, Ed, Paidós, Barcelona, 1994

WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*. col, idées, Ed, Gallimard, Paris, 1952

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*. Ed, Le Livre de Poche, Paris, 1967

WONG, Wucius, *Fundamentos del Diseño*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1995

## Bibliografía Específica

---

AA VV, *De la Photographie comme un des Beaux-Arts*. Photo Poche, Centre National de la Photographie, 1989

AA VV, *Du bon usage de la photographie*. Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris, 1987.

AA VV, *Fotografía y Información de Guerra. España 1936-1939*. (org.) Bienal de Venecia, col, Punto y Línea, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1977

AA VV, *Histoire de Voir*. (3 Vol.), Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris, 1989

AA VV, *Images d'un autre Monde - la Photographie Scientifique*. (dir.) Monique Sicard, col, Photo Poche, Ed, Centre National de la Photographie et Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991

AA VV, *La communication par l'image*. Ed, Nathan, Paris, 1990

AA VV, *La Photographie*. Ed, Milan, Paris, 1995

ADAMS, Ansel, *The Negative*. Trustees of The Ansel Adams Publishing Rights Trust, 1981

ADAMS, Ansel, *The Print*. Trustees of The Ansel Adams Publishing Rights Trust, 1983

---

## Bibliografia Específica

ADAMS, Ansel, *The Camera*. Trustees of The Ansel Adams Publishing Rights Trust, 1980

ADES, Dawn, *Fotomontaje*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona. , 2002

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Imagem da Fotografia*. Ed, Assírio&Alvim, Lisboa, 1995

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *O Plano de Imagem*. Ed, Assírio&Alvim, Lisboa, 1996

AMAR, Jean-Pierre, *História da Fotografia*. Edições 70, Lisboa, Maio 2001

ARCARI, António, *A Fotografia as Formas, os Objectos, o Homem*. Ed, edições 70, Lisboa, 2001

ARISTARCO, Guido e Teresa, *O Novo Mundo das Imagens Electrónicas*, col, Arte e Comunicação, Ed, 70, Lisboa, 1990

ASSOULINE, Pierre, *Cartier- Bresson, L'oeil du Siécle*. Gallimard, Paris, 1999

AUMONT, Jacques, *L'Image*. Ed, Nathan Université, Paris, 1990.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Ed, Edições 70, Lisboa, 1981

BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire, The Conception of Photography*. Ed, MIT Press, 1997

---

## Bibliografía Específica

- BAURET, Gabriel, *Approches de la Photographie*. Ed, Éditions Nathan, Paris, 1992
- BERGER, John, *Algunos Pasos hacia una Pequeña Teoría de lo Visible*. Ed, Árdora ediciones, Madrid, 1997
- BERGER, John, *Modos de Ver*. Ed, edições 70, Lisboa, 1999
- BETTON, Gérard, *La Photographie Scientifique, col, que sais-je?*, Ed, PUF, Paris, 1978
- BLANCO, Rafael Calderón, *De la Imagen fija a la Imagen Móvil*. Serie tesis doctorales, servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995
- BOORSTIN, Daniel J., *The Image, A Guide to Pseudo-Events in America*. Ed, Vintage Books, N. York, 1992
- BOURDIEU, Pierre, (dir.), *Un Art Moyen, Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Éditions de Minuit, 2 iéme edit. Paris, 1995
- BURDEN, J.W., *La Fotorreproducción en las Artes Gráficas*. Col, Nuevas Fronteras Gráficas, Ed, D. Bosco, Barcelona, 1978
- BURGIN, Victor, (dir.), *Thinking Photography*. Ed, Macmillan Press, London, 1982

---

## Bibliografía Específica

- CADAVA, Eduardo, *Words of Light, Theses on the Photography of History*.  
Ed, Princeton University Press, New Jersey, 1997
- CARVALHO, Rómulo de, *História da Fotografia*. Col, Ciência para Gente  
Nova, Ed, Atlântida Editora, Coimbra, 1976
- CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario Histórico de la Fotografía*, Ediciones  
Istmo, Madrid, 1999
- DEBRAY, Régis, *Vida y Muerte de la Imagen, Historia de la mirada en  
Occidente*. Ed, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994
- DIEUZEID, Henri, *As Técnicas Audiovisuais no Ensino*, col, saber,  
Ed, Europa-América, 2ª ed, Lisboa, 1973
- DONDIS, D.A., *La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual*.  
col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, 2ª ed, Barcelona,  
1978
- DUBOIS, Philippe, *El Acto Fotográfico, De la Representación a la Recepción*.  
Paidós Comunicación 2ª ed., Barcelona, 1994
- DURAND, Régis, *El Tiempo de la Imagen, Ensaio sobre las Condiciones  
de una Historia de las Formas Fotográficas*. Ed, Universidad  
de Salamanca, 1998
- ERAUSQUIN, Manuel Alonso, *Fotoperiodismo: Formas e Códigos*.  
col, Ciências de la Información, Ed, Síntesis, Madrid, 1995

---

## Bibliografia Específica

FABRIS, Annateresa, (dir.), *Fotografia Usos e Funções no séc. XIX*.  
Ed, da Universidade de São Paulo, 1991.

FIORAVANTI, Giorgio, *Diseño y Reproducción*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona,  
1988

FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica*.  
Ed, Relógio D'Água Editores, Lisboa, Novembro de 1998.

FONTCUBERTA, Joan,(dir.) *Ciencia y Fricción,Fotografia,Naturaleza,  
Artificio*. Ed, Mestizo, Murcia,1998

FONTCUBERTA, Joan,*El beso de Judas, Fotografia y Verdad*. Ed, Gustavo  
Gili, Barcelona, Barcelona,1997

FRADE,Pedro Miguel, *Figuras do Espanto, A Fotografia antes da sua Cultura*.  
Ed, ASA, Porto, Outubro de 1992.

FREUND, Gisèle, *Photographie et Société*. Ed, du Seuil, Paris, 1974

GALASSI, Peter, *Before Photography, Painting and the Invention of Photograph*.  
Museum of Modern Art, New York, 1981

GERNSHEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*. Ed, Dover edition,  
London, 1986

GILLARDI, Ando, *Storia Sociale della Fotografia*. Ed, Bruno Mondadori,  
Milano, 2000

---

## Bibliografía Específica

GREENE, Alan, *Primitive Photography-A Guide to making Cameras, Lenses, and Calotypes*. Ed, Focal Press, London, 2002

GRUZINSKY, Serge, *La Guerre des Images, de Christophe Colomb à “Blade Runner” (1492-2019)*. Fayard, Paris, 1990.

HUYGHE, René, *Les Puissances de L’Image*. Ed, Flammarion, Paris, 1965

IVINS, William M., Jr., *Imagen Impresa y Conocimiento, Análisis de la Imagen Prefotográfica*. col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1975

JACOBSON, Ralph E., *Manual de Fotografía*. Ed, Omega, 2ª ed, Barcelona, 1996

JOLY, Martine, *Introdução à Análise da Imagem*. Ed, 70, Lisboa, 1999

JOLY, Martine, *L’Image et les Signes, Approche Sémiologique de l’Image Fixe*. Ed, Nathan, Paris 1994

KRAUSS, Rosalind, *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Ed, Alianza Forma, Madrid, 1996

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une Théorie des Ecart*s. Ed, Macula, Paris, 1990

---

## Bibliografía Específica

- LAUGHTER, Gene, *El Bromóleo Monocromo: Guía y Manual de Trabajo*. col. Cuadernos de Fotografía Alternativa, Ed, Estébanez-Consuegra & King Editores, Alicante, 2000
- LAVAUD, Laurent, (dir.), *l'Image*. Flammarion, Paris, 1999
- LEMAGNY, Jean-Claude, et Rouillé, André, (dir.) *Histoire de la Photographie*. Larousse-Bordas, Paris, 1998.
- LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps, Essais sur la Photographie comme Art*. Ed, Nathan, Paris, 1992
- LISTER, Martin, (dir.), *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Ed, Paidós Multimèdia 6, Barcelona, 1997
- MARIN, Louis, *Des Pouvoirs de l'Image, Gloses*, Col, L'ordre philosophique, Ed, du Seuil, Paris, 1993
- MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo, O Auto-Retrato Contemporâneo*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000
- MELO, Luís de Sousa, *Vicentes Photographos*. Ed, Ilhatur, Funchal, Madeira, 1978
- MORA, Gilles, *Petit Lexique de la Photographie*. Ed, Abbeville, Paris, 1998
- NADAR, *Quand j'étais Photographe*. col, Lécole des loisirs Ed, Seuil, Paris. 1994



---

## Bibliografía Específica

PLÉCY, Albert, *La Photo, Art et Language - Grammaire Élémentaire de l'Image*. col, Marabout Université, Ed, Gérard & Co, Verviers, 1975

PULTZ, John,- Anne de MONDENARD, *Le Corps Photographié*. col, Tout l'Art, Contexte Ed, Flammarion, Paris, 1995

QUIRÒS, Concha Casajús, *Manual de Arte y Fotografía*. Ed, Universitas, Madrid, 1998

RENNER, Eric, *Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique*. 2ª ed, Ed, Focal Press, Boston, 1999

ROH, Franz, *Teórico e Fotógrafo*. Ed, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, València, 1997

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'Idée d'Image*. Ed, Presses Universitaires de Vincennes, 1995

ROSENBLUM, Naomi, *Une Histoire Mondiale de la Photographie*. Ed, Abbeville, Paris, 1996

SANZ, Juan Carlos, *El Libro de la Imagen*. Ed, Alianza Editorial, Madrid, 1996

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image Précaire, du Dispositif Photographique*, Ed, du Seuil, Paris, 1987

---

## Bibliografía Específica

- SCHARF, Aaron, *Arte y Fotografía*, col, Alianza Forma, Ed, Alianza Editorial, Madrid, 1994
- SENA, António, *Uma História de Fotografia*, col, Sínteses da Cultura Portuguesa, Ed, Comissariado para a Europália, 91- Portugal, Imprensa Nacional – C.M., Lisboa, 1991
- SONTAG, Susan, *Ensaio sobre Fotografia*. Ed, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986
- SONTAG, Susan, *Under the Sign of Saturn*. Ed, Vintage, London, 2001
- SOUGEZ, Marie-Loup, *História da Fotografia*. Ed, Dinalivro, Lisboa, 2001
- SOULAGES, François, *Esthétique de la Photographie, la Perte et le Reste*. col, Fac.Cinema-Image, Ed, Nathan, Paris, 1998
- SUSPERREGUI, José Manuel, *Fundamentos de la Fotografía*. Ed, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.
- TAUSK, Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX, de la Fotografía Artística al Periodismo Gráfico*. col, Comunicación Visual, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 1978
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la Chambre Claire, Photographie et Inconscient*. Ed, Flammarion, Paris, 1996

---

## Bibliografía Específica

- VICENTE, António Pedro, *Carlos Relvas Fotógrafo, Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*, col, arte Artistas, Ed, Imprensa Nacional-C.M., Lisboa, 1984
- VILCHES, Lorenzo, *La Lectura de la Imagen. Prensa, Cine, Televisión*, Col, Paidós Comunicación, 6º ed, Ed. Paidós, Barcelona, 1995
- VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la Imagen Periodística*, Col, Paidós Comunicación, 2º ed, Ed. Paidós, Barcelona, 1993
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 2000
- VIRILIO, Paul, *La Máquina de Visión*. Ed, Cátedra, Madrid, 1998
- WARD, John L., *The Criticism of Photography as Art*. Ed, University Presses of Florida, seventh Impression, 1988
- WELLS, Liz, (dir.) *Photography, A Critical Introduction*. Ed, Routledge, London, 1997
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des Images*. Ed, PUF, Paris, 1997
- YATES, Steve, (dir.) *Poéticas del Espacio, Antología Crítica sobre la Fotografía*. Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- ZUMETA, Gorka, *Diálogos Fotográficos Imposibles*. Ed, Centro Andaluz de la Fotografía, 1996

---

## **Bibliografía Específica**

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la Imagen*. Ediciones Cátedra/Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998.

---

## Dicionários e Enciclopédias

BYARS, Mel, *The Design Encyclopedia*. Ed, Laurence King Publishing,  
London, 1994

COSTA, J. Almeida e Melo A. Sampaio, *Dicionário da Língua Portuguesa*.  
Ed, Porto Editora, 5ª ed, Porto, s/data

DUCROT, Oswald e Tzvetan Todorov, *Dicionário das Ciências da Linguagem*.  
Ed, Pub. D. Quixote, 6ª ed, Lisboa, 1982

Enciclopédia Einaudi, nº 3, *Artes - Tonal / Atonal*. Ed, Imprensa Nacional -  
Casa da Moeda, Lisboa, 1984

Enciclopédia Einaudi, nº 25, *Criatividade - Visão*. Ed, Imprensa Nacional -  
Casa da Moeda, Lisboa, 1992

MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*. Ed, Pub. D. Quixote, 3ª ed,  
Lisboa, 1978

---

## Revistas e Catálogos

Catálogo da Exposição de “*Frederick William Flower - Um Pioneiro da Fotografia Portuguesa*”, Museu do Chiado, Lisboa Capital Europeia da Cultura, Electa, Lisboa, 1994

Revista “*Archivos de la Fotografia*”, vol III, nº2, Ed, Photomuseum, Zarautz, 1997

Revista “*Comunicação e Linguagens*”, nº25 e 26, (dir.) José Bragança de Miranda, Ed, Cosmos, Lisboa, 1999

Revista “*Communication Arts*”, Photography Annual, nº41, August, 2000

Revista “*Communications*”, nº1 e nº4, 1964 - nº15, 1967 - nº28 / 29, 1978, École des Hautes Études en Sciences Sociales - Centre d'Études Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Semiologie ), Seuil, Paris

Revista “*Communication et Language*”, Publié par le Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, Paris, nºs 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 de 1969 a 1972

Revista “*La Recherche Photographique*”, nºs 18, 19 e 20, Ed, Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel et l'Université Paris - VIII ( Département Image Photographique ), Paris, 1995-1996

Revista “*L'Arc*”, Cahiers Méditerranéens, nº 21, Ed, dir. S. Cordier, Aix-en Provence, 1963

---

## Revistas e Catálogos

Revista “*Papel Alpha*”, Cuadernos de Fotografía, nº2-1996, nº3-1997, nº4-1999, Ed, Universidad de Salamanca

Revista “*Telos*”, Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad, nºs3, 13, 17, 28, Ed, FUNDESCO ( Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones ), Madrid, 1991 / 1993

## Índice de Imagens

---

- Fig. 1 – Père Jean Dubreuil, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude- *Histoire de la Photographie*), ob.cit., p.13
- Fig.2 – Gemma Frisius, Observing de Solar Eclipse, 24 January 1544,(Extraído de RENNER, Eric, - *Pinhole Photography*), ob. cit., p.12
- Fig.3 – Henry Fox Talbot, The art of photogenic drawing,(Extraído de GERNSHEIM, Helmut – *A Concise History of Photography*), ob cit., p. 14
- Fig.4 – Athanasius Kircher, (Extraído de GERNSHEIM, Helmut – *A Concise History of Photography*), ob. cit., p. 5
- Fig 5 – Albrecht Dürer, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude – *Histoire de la Photographie*), ob. cit., p.12
- Fig. 6- Lavater, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude – *Histoire de la Photographie*), ob. cit., p. 14
- Fig.7 – R.Schellenberg, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude- *Histoire de la Photographie*), ob.cit., p.14
- Fig.8 – Edme Quenedey, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude-*Histoire de la Photographie*), ob. cit., p. 15
- Fig.9 – Trama de meios tons,(Extraído de CRAIG, James, *Production for the Graphic Designer*), ob.cit., p.74
- Fig.10 – Francis Bacon, óleo sobre tela, 1963, (Extraído da revista «La Recherche Photographique, n° 20, 1997», p.8
- Fig. 11- John Deakin, foto de Henrietta Moraes, 1960, (Extraído da revista «La Recherche Photographique, N° 20, 1998», p.9
- Fig.12 – Eddie Adams, Fevereiro de 1968, (Extraído de PULTZ, John-Anne de Mondenard, - *Le Corps Photographié*),p. 103
- Fig. 13 – Alberto Diaz Gutierrez (Korda), (Extraído do Jornal «O Público» 02/11/07
- Fig, 14 – Anton,Giulio Bragaglia,1911,(Extraído de TAUSK, Petr, - *Historia de la Fotografía en el siglo xx*), p.38
- Fig.15 – Laszlo Moholy-Nagy, 1925-1929, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude - *Histoire de la Photographie*) ob. cit.,p.115
- Fig.16 – Eugène Atget, 1908, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude – *Histoire de la Photographie*), ob.cit., p.113



---

## Índice de Imagens

- Fig. 17 – André Kertész, 1928, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude – *Histoire de la Photographie*), ob.cit., p. 118
- Fig 18 – Brassäi, 1933, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude- *Histoire de la Photographie*), ob. cit., p.179
- Fig.19 – Rolleiflex.1932, «Extraído de Catálogo de Franke & Heidecke»
- Fig. 20 – Leica, 1929, «Extraído de catálogo da marca »
- Fig. 21 –Lazlo Moholy-Nagy, 1930, (Extraído de ADES, Dawn,- *Fotomontaje*), ob.cit., pag.154
- Fig.22 – Aaron Siskind, 1947, (Extraído de LEMAGNY, Jean-Claude – *Histoire de la Photographie*), ob.cit.,p. 178
- Fig.23 – Mucha, 1897, (Extraído de MADSEN, S. Tschudi – *Art Nouveau*), ob.cit.,p. 88

## Índice onomástico

---

- Adams, Ansel, 83,107,118  
Albuquerque, Luiz da Silva M. de, 43  
António, Sena, 43  
Arago, François, 14, 39,43, 101  
Archimbaud, Michel, 72, 75  
Aristóteles, 56  
Atget, 110, 112  
Bacon, Francis, 71, 72, 75  
Barnack, Oskar, 113  
Barthes, Roland, 7, 17, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 34, 119,130  
Baudelaire, Charles, 15,45, 53, 62,71  
Beaton, Cecil, 118  
Benjamim, Walter, 100, 110, 119  
Berg, Alban, 116  
Bertrand, Anne, 71, 72  
Bourdieu, Pierre, 91  
Brandt, Bill, 118  
Braque, 102  
Brassaï, 112  
Brecht, Bertolt,117  
Bresson, Cartier, 82, 112,118  
Breton, André, 106  
Brown, Ford Madox, 47, 54  
Burden, Jane, 47, 54  
Burgin, Victor, 120  
Burne-Jones, Edward, 47,53, 54  
Cabral, Costa, 44  
Callahan, Harry, 118  
Capa, Robert, 112  
Carjat, 62, 89  
Chéret, 131  
Chrétien, Gilles-Louis, 60  
Cifka, Wenceslau, 43  
Close, Chuck, 78  
Comte, A, 51  
Constable, 100  
Corot, 51  
Daguerre, 14, 39,43  
Damisch, Hubert, 24  
Daubigny, Charles-François, 51  
Degas, 54  
Delacroix, 100  
Deleuze, Gil, 73  
Denis, Maurice, 140  
Dieuzaide, Jean, 119  
Dinis, Júlio, 44  
Disderi, 62  
Dubois, Philippe, 13, 25, 32, 120  
Duchamp, Marcel, 106  
Durand, Régis, 34  
Dürer, Albrecht, 57  
Durkheim, E., 51  
Eco, Umberto, 7, 17, 19, 20, 32  
Einstein, 116  
Ernst, Max, 106  
Evans, Walker, 107  
Flichy, Patrice, 36  
Flower, Frederick William, 43  
Francastel, Pierre, 23  
Freund, Gisèle, 119  
Furtwangler, Wilhelm, 116  
Gombrich, Ernst, 23, 68, 69, 71  
Goya, 70

---

## Índice onomástico

- Gropius, Walter, 108, 117  
Grosz, George, 105, 117  
Gsell, Paul, 96  
Gutenberg, 63  
Hajek-Halke, Hans, 117  
Hamilton, David, 101  
Hausmann, Raoul, 105  
Heartfield, John, 105  
Hegel, 100  
Hill, David Octavius, 89  
Hindemith, Paul, 116  
Höch, Hannah, 105  
Holbein, 70  
Hoper, Dennis, 83  
Huelsenbeck, Richard, 117  
Hunt, Holman, 47  
Itten, 108  
Kafka, Franz, 116  
Kandisky, 108, 117  
Kant, 100  
Keetman, Peter, 117  
Kertesz, André, 112, 132  
Klee, 108, 117, 140  
Klein, William, 118  
Kolwitz, Kathe, 117  
Krauss, Rosalind, 9, 36, 106, 120  
Lang, Fritz, 117  
Lange, Dorothea, 118  
Le Gray, 62  
Lemagny, Jean-Claude, 6, 93, 120  
Lissitzki, El, 105  
Lubitsch, Ernst, 117  
Malévitch, Kazimir, 105  
Malraux, 70  
Manet, 69  
Mann, Thomas, 116  
Marc, Franz, 117  
Marx, K., 51  
Matisse, 107  
Metz, Christian, 7, 17, 18, 19,  
Michaels, Douane, 91  
Millais, John Everet, 47, 54  
Moholy-Nagy, 104, 105, 108, 110, 117  
Molder, Jorge, 7  
Moles, Abraham, 7  
Morris, Charles, 19, 20  
Morris, William, 45, 46, 47, 48, 54  
Morse, Samuel, 40  
Mucha, 131  
Muthesius, Hermann, 108  
Nadar, 62  
Nadar, 88, 89  
Niépce, Nicéphore, 38  
Nilsson, Lennart, 119  
Nolde, Emil, 117  
Peirce, Charles S. 19, 120  
Picasso, 76, 102, 107  
Piscator, Erwin, 117  
Platão, 56  
Porto, Silva, 51  
Pugin, A.W., 45, 46  
Rafael, 47  
Ray, Man, 29, 104  
Read, Herbert, 70

- Reinhardt, Max, 117  
Reisewitz, Wolfgang, 117  
Rodchenko, Alexander, 105  
Rodin, 96  
Rodrigues, Adriano Duarte, 31, 126  
Rossetti, Gabriel, 53  
Rousseau, 51  
Ruskin, John, 46, 47, 53  
Salgado, Sebastião, 84  
Salomon, Adam, 52  
Sander, August, 107  
Schaeffer, Jean-Marie, 24, 29, 32, 123  
Schulze, Johann-Heinrich, 37  
Schwitters, Kurt, 117  
Senefelder, Alois, 37  
Sherman, Cindy, 91  
Silvestre, David, 72, 75  
Siskind, Aaron, 118  
Sisley, 54  
Sontag, Susan, 120  
Steichen, Edward, 48, 102  
Steinert, Otto, 117, 118, 119  
Stieglitz, Alfred, 48, 99, 101, 106  
Strand, Paul, 106  
Talbot, Henry Fox, 13, 14, 29, 40, 43  
Tocqueville, A, 51  
Toller, Erns, 117  
Velásquez, 70, 76, 100  
Vermeer, 77  
Veron, Elisio, 19, 25  
Vilches, Lorenzo, 19  
Virilio, Paul, 96  
Walter, Bruno, 116  
Watt, James, 36  
Webb, Philip, 45, 47  
Weber, Max, 51  
Weston, Edward, 107  
Woods, James, 83  
Zuckmayer, Karl, 117

