



## **Fortuna Própria, Malogro Alheio**

### **Nuno Pinheiro**

Desde meados do século XIX a fotografia tem sido uma forma importante de representação social. Gisèle Freund considera-a como um meio de representação apropriado para a burguesia ascendente<sup>1</sup>. Falava da França do terceiro império, mas podem-se aplicar as suas palavras a outras sociedades da mesma época. A fotografia não é o primeiro meio de representação visual do estatuto social. A pintura já o desempenhava desde há muito, porém a fotografia conseguia fazê-lo em relação a novas camadas sociais, aquelas de que fala Freund.

Desde os anos 1840 e do ainda caro e demorado daguerreótipo que a fotografia contribuiu para uma expansão da possibilidade dessa representação. É sobretudo através do processo Carte de Visite que a fotografia se populariza e se democratiza. Freund considera, mesmo, que o seu aparecimento correspondia a uma necessidade naquela altura.<sup>2</sup>

Nadar relata um episódio em que Napoleão III ao partir para a sua campanha em Itália em 1859 teria obrigado as tropas a fazer um desvio pelo estúdio de Disderi (que patenteou o processo Carte de Visite em 1854) onde se teria feito fotografar<sup>3</sup>. Este pequeno episódio é hoje posto em causa, mas é certo que é partir desta data e da venda de fotografias de Napoleão III por Disderi que o processo se tornou popular. É o início daquilo a que Newhall chamou “cardomania”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Seuil, Paris, 1974, p. 57

<sup>2</sup> Idem, p.59

<sup>3</sup> Nadar, *Quand J'étais Photographe*, Seuil, Paris, 1994, p. 253,254

<sup>4</sup> Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, MOMA, Nova Iorque, 5ª ed, 2009, p. 64

As pequenas fotografias de 6,5 x 9 cm, coladas em cartão, feitas com uma máquina que permitia tirar 8 imagens numa única chapa, tornaram-se numa moda. Formato e custo permitem-lhes tornar-se numa “social currency”, tal como descrevia em 1863 o Dr. Oliver Wendal. De facto estas pequenas fotografias coladas em cartão eram trocadas em grande quantidade pelas pessoas das relações familiares, de amizade ou de trabalho. O formato e o preço possibilitavam-no. Este tipo de fotografias corresponde a uma etapa importante na industrialização da fotografia. Não só se expandem os estúdios de fotografia, como se criam algumas indústrias à sua volta. Os materiais sensíveis, chapas e papeis ainda eram preparados pelo próprio fotógrafo, e continuariam a sê-lo por mais algumas décadas, mas os cartões e álbuns com recortes para que as fotografias, em formatos normalizados são industrializados a uma escala internacional.

Além das fotografias das pessoas próximas este formato também era um veículo para as fotografias de “celebridades”: cabeças coroadas, políticos, e militares que assim integravam o álbum de família.

A distribuição destas imagens tornava-as num meio ideal para a representação social. Estas fotografias eram o meio pelo qual uma pessoa, ou uma família se fazia representar junto de outra. Era a forma com que se ficava no próprio, ou noutros álbuns de fotografias.

Estereotipadas, muito carregadas de símbolos, eram uma das formas como se podia transmitir uma ideia de sucesso. O seu estudo hoje, permite conhecer os símbolos e códigos do sucesso.

Se estas fotografias que representam o sucesso eram as que se produziam em maior quantidade, desde os anos 1850 que se vinha produzindo um outro tipo de imagem que tende a reproduzir o malogro. Estas imagens eram produzidas para a imprensa ou com intenções sócias muito claras. Nas fotografias de Jacob Riis e Lewis Hine respectivamente de finais do Século XIX e inícios do Século XX havia uma intenção clara de intervenção sobre as realidades sociais (mau alojamento e trabalho infantil, respectivamente) representadas nas fotografias. Foi um tipo de imagem que se expandiu depois da Grande Guerra, mais ainda a partir da existência de máquinas fotográficas de pequeno formato.

Até muito tarde não encontramos em Portugal, este tipo de fotografia. Em alguns casos encontramos a pobreza, neste caso, a mendicidade tratada como mais um “tipo social”, fazendo capa da Ilustração Portuguesa não por aquilo que representa, mas pelo pitoresco. A situação extrema de malogro na sociedade, aquela que se exprimia pela mendicidade era numa imagem de Aníbal Bettencourt, respeitado médico, investigador e fotógrafo amador, capa da Ilustração Portuguesa em 1910, tratada como mais um “tipo” popular. A fotografia de tipos populares era muito apreciada entre os amadores, nas publicações ilustradas e na nascente indústria dos postais, inspirando-se no padrão naturalista da pintura. Mais relevante que a adesão a padrões estéticos era o facto de o malogro ser o malogro alheio, um malogro em que jamais se poderia cair de tal forma havia um abismo na sociedade entre uns e outros.

É essa distância que torna o malogro pitoresco, é a impossibilidade de nele se cair que o torna um objecto estético. Entre fotógrafo e fotografado não existe proximidade ou identificação. O bem sucedido e respeitado médico e o pobre mendigo estão em mundos distantes unidos naquele instante pela fotografia. O mendigo sorri para o retrato. Era um momento de sucesso, muito antes de todos terem direito aos seus 15 minutos de fama estava na capa da Ilustração Portuguesa, não que o soubesse na altura, mas o facto de ser fotografado dava-lhe importância.

A fortuna, pelo contrário, é a fortuna própria, aquela que se tenta mostrar, real ou fingida, na maior parte dos casos melhorada e que alimenta o negócio do retrato fotográfico desde os anos 1840. Se em 1850 o simples facto de ser fotografado era já uma demonstração de fortuna a fotografia banalizou-se rapidamente necessitando de criar convenções para a demonstração desse sucesso. Nadar, um dos mais importantes fotógrafos retratistas, descreve a forma minuciosa como os seus clientes, mesmo as personagens mais importantes, mostram “a inquietação, a extrema agitação, quase a angústia em relação ao mais insignificante pormenor o seu traje ou de “uma nuance na sua expressão”.<sup>5</sup>

O tão detestado (pelos artistas da altura – e alguns historiadores da Fotografia) gosto burguês não é mais do que o conjunto de convenções que permite a demonstração desse sucesso. Segundo Audrey Linkman, a pose que se tornou estereotipada destina-se a

---

<sup>5</sup> Nadar, *idem*, p 162

auxiliar a idealização do fotografado<sup>6</sup>. A mesma autora refere diferentes convenções de pose, luz e cenário, conforme a pessoa fotografada. Um retrato de criança não deveria ter sombras pronunciadas, uma senhora necessitava de uma luz suave e delicada, mas num retrato de homem as sombras podiam significar energia, vigor e determinação.<sup>7</sup> Disderi, em 1862, definia o bom retrato como aquele que conseguia mostrar o verdadeiro caracter do individuo.<sup>8</sup> Isso conseguia-se com o enquadramento, a técnica, a luz. Para a pose, que deve ser natural, faz apelo aos grandes mestres da pintura: Rafael, Ticiano, Van Dyck, Velasquez, não esquecendo que esta deve estar em harmonia com a idade, a estatura, os hábitos e a mentalidade do fotografado.<sup>9</sup>

Os retratos fotográficos, a partir da carte de visite, destinavam-se a circular. Circulando contribuíam para a coesão do grupo, fosse familiar ou outro construindo uma imagem de fortuna.

A pertença a um grupo como o dos estudantes de Direito em Coimbra em 1893 era um sinal de fortuna e correspondia a uma posição privilegiada na sociedade e umai garantia de continuidade dessa posição. É esse o significado de um álbum do curso de 1893 com fotografias de 63 estudantes e um professor com a mesma pose, o mesmo traje, feitas pelo mesmo fotógrafo (A.S. Sousa). Em todas existe no verso uma dedicatória ao colega a quem pertencia o álbum. Isso significa que de cada imagem se produziam pelo menos estas seis dezenas de exemplares, mais do professor repetido a cada ano letivo.

Todas estas imagens eram, como referi, semelhantes na pose quase sempre de  $\frac{3}{4}$  (excetuando uma imagem frontal e uma de perfil) o fotografado está sentado num enquadramento que o mostra até um pouco abaixo da cintura, num fundo escuro. Não há na pose e no enquadramento nada que possa distinguir estes retratados de tantos outros, o mesmo se pode dizer da pomposa cadeira, da mesinha ou coluna em que apoiam por vezes as mãos. O traje e os acessórios é que marcam a pertença àquele grupo. Todos os fotografados o são com o traje académico, a sua pasta (já que são sempre diferentes) e em alguns casos as fitas, sinal de que são finalistas. O destaque dados às pastas não é sempre igual, seguras por uma ou ambas as mãos, algumas são mostradas de forma

---

<sup>6</sup> Linkman, Audrey, *The Victorians, Photographic Portraits*, Tauris Park Books, Londres, Nova Iorque, 1993, p. 45

<sup>7</sup> Linkman, op. cit. p 55

<sup>8</sup> Disderi, Eugène, "Sur le Portrait Photographique", in, Frizot, Michel, et al. , ed. *Du Bon Usage de la Photographie*, Paris, Photo Poche, 1987, pp. 37, 47, p. 38

<sup>9</sup> Disderi, op. cit, p 44, 45

clara, por vezes até ostensiva, e são uma componente importante da fotografia, outras limitam-se a estar presentes. Mas a sua presença invariável torna-as, tal como o traje académico, numa componente simbólica, num símbolo que significa que o seu dono e portador é um estudante finalista.

Não são muito frequentes em Portugal estes retratos em que se mostra claramente a profissão do fotografado, Asa Briggs refere que são raros os retratos de artesãos<sup>10</sup> só em situações em que ou se trata de profissões muito prestigiadas, como médicos, atores e militares de patente superior, ou em situações em que o traje signifique um ritual de passagem. Há muitas fotografias de praças fardados, a tropa é um desses rituais de passagem. O uniforme é, aliás, prestigiante e são frequentes as fotografias de uniforme<sup>11</sup>. Também a universidade o era. Neste caso existem as duas situações. Estes universitários faziam-se fotografar num ritual de passagem, mas também numa situação muito prestigiada.

A fotografia reproduz os sinais da pertença ao grupo e é um manifesto da sua coesão no momento em que se separa. A coesão do grupo não se faz só pela presença no mesmo álbum: o traje académico, as poses e cenários normalizados e até um custo financeiro elevado significam a pertença de um grupo especial. O simples ano académico. Era um pequeno grupo, dentro do grupo maior Estas fotografias repetiam-se ano após ano, com os mesmos trajes, os mesmos elementos cenográficos. O grupo eram os que se formavam em Direito na Universidade de Coimbra, ou até todos os que lá se formavam. A elite do país.

Este é um exemplo extremo da fotografia como sinal da fortuna, mas todo o género “Carte de Visite” tende a ser uma demonstração dessa fortuna. Grandes sectores da sociedade participam nesta demonstração, mais do que os verdadeiramente afortunados.

Coloca-se a questão do que se procura de facto com estes retratos o que distingue um retrato bem-sucedido? Quais são os sinais de fortuna que permitem transmitir essa ideia de sucesso. Há que ter em conta que, para a maioria dos fotografados, essa fortuna não vai estar presente no retrato por meio da profissão. Asa Briggs cita um fotógrafo americano que teria dado a receita para o sucesso. “O original deve ser representado

---

<sup>10</sup> Briggs, Asa, *A Victorian Portrait, Victorian Life and Values as Seen Through the Eyes of Studio Photographers*, Harper & Row, Nova Iorque e outros, 1989, p 75

<sup>11</sup> Idem p. 78

numa situação de pose, arranjo, luz e sombra, acessórios que devem sugerir caracter, enquanto, ao mesmo tempo, conduzem a um efeito pictórico”.<sup>12</sup> Pretende-se pois uma boa fotografia que mostre o caracter, os sinais de sucesso não são então apenas materiais, os materiais nem são referidos.

Regressemos às fontes, neste caso a um grupo de 39 fotografias, Carte de Visite de homens, por fotógrafos portugueses. Não existe aqui uma unidade geográfica, a cronologia é alargada (1860-1910), assim como os autores das fotografias, uma boa parte dos fotógrafos portugueses com atividade nessa altura.

Primeira observação, em reforço do já referido, a identidade profissional não está presente na maioria das fotos. Aparecem, de novo, estudantes de Coimbra, uniformes militares, caçadores, atores e também trajes ligados à tauromaquia. Impossível de saber se estes últimos são trajes de trabalho, de lazer, ou mesmo disfarces carnavalescos. Certo é que a medida da fortuna na fotografia se faz pouco por via da identidade profissional.

Pensemos nos fundos e cenários. Na maior parte dos casos os fundos são lisos, claros ou escuros. Os poucos que tentam representar alguma cenas são bastante interessantes. Num retrato de corpo inteiro de Baumont, em Lisboa um homem ainda jovem aparece de pé, encostado a uma coluna, o que é bastante habitual, porém o cenário pintado sugere, de forma algo esfumada uma estante com grandes livros, numa arranjada desarrumação. O traje deste homem, bastante cuidado, também mostra a corrente do relógio, a jóia permitida aos homens e comum nos retratos de corpo inteiro a partir do momento em que o relógio de bolso se tornou mais popular.

Estes fundos com livros que sugerem homens de cultura ou de leis são comuns para o norte da Europa. Se em Portugal nunca foram muito apreciados, mesmo quando são de épocas próximas das comemorações camonianas ou da morte de Alexandre Herculano faz pensar que era limitada a importância dada a tudo isso que se relacionasse com livros.

Noutros casos os elementos sugerem apenas um interior burguês, com colunas, cortinas, janelas. A cortina além de ser uma forma prática de separar cenários, marca simbolicamente a separação entre o público e o privado, situação em que ficavam

---

<sup>12</sup> Briggs, op. Cit. P. 196

muitas destas fotografias. O único cenário que sugere um interior mais pobre, com uma coluna bastante simples e algumas plantas surge, precisamente numa fotografia feita por um fotógrafo de Alcântara. Menos capacidade financeira para a construção de cenários, ou apenas a necessidade de não criar cenários pouco plausíveis.

Mas, de uma forma que pode espantar, a verdade é que a maioria dos retratos não apresenta cenários, nem acessórios de estúdio, caindo a representação do sucesso mais no carácter, tal como defendia o citado fotógrafo americano. Isto é mais verdade à medida que se avança dos anos 1860 para o início do século XX em que o retrato de corpo inteiro vai sendo substituído pelo retrato de busto.

Parece que o ostentatório mau gosto burguês que tanto aparece criticado era afinal muito mais próximo do bom gosto artístico que o criticava. O retrato masculino é discreto e austero, com poucos elementos cenográficos, sendo a medida da fortuna menos mensurável em sinais materiais, do que no carácter. A crítica à ostentação e ao gosto burguês parece estar incorporada nesse gosto.

A fotografia surge como uma forma privilegiada de representar um malogro que é alheio e de uma fortuna própria. Não dando muita possibilidade de demonstração de riqueza e por razões ideológicas, a Carte de Visite vive da proclamada ideia de que a fortuna se vê sobretudo pelo carácter, esse exprime-se de uma forma padronizada estereotipada que fazem parte do próprio modelo deste tipo de fotografia. No entanto, esta natureza estereotipada e estandardizada contradiz a proclamação sobre o carácter, expressão do individualismo oitocentista.