

Fotografia social e documental: um lugar entre arte e militância

Social and documentary photography: a place between art and militancy

Ana Beatriz Pereira de Andrade, Ana Maria Rebello Magalhães, Paula Rebello Magalhães de Oliveira & Henrique Perazzi de Aquino

Desenho Industrial, Fotografia Social, Políticas Visuais.

Uma fotografia de Robert Capa nos tempos da guerra civil espanhola motivou questionamentos e reflexões acerca do valor social e histórico dos discursos imagéticos. O manifesto intitulado *Photographie, arme de classe*, publicado por Henri Tracol em 1933, coloca em cena a Fotografia Social como possibilidade de uma nova ética das imagens. A produção contextualizada no entre guerras, motivada por disseminação da produção visual. Havia presença participante de fotógrafos amadores, encorajada por organizações comunistas, intelectuais, militâncias sindicais e jornalistas da esquerda radical, nos leva a repensar a relevância daquele período para a História da Fotografia.

Key words: Industrial Design, Social Photography, Visual Policies.

A photograph of Robert Capa during the Spanish Civil War prompted questions and reflections about the social and historical value of imagery discourses. The manifesto entitled Photographie, class arm, published by Henri Tracol in 1933, introduces Social Photography as the possibility of a new ethics of images. The contextualized production among the wars, motivated by the dissemination of visual production. It was registered the presence of amateurs, encouraged by communist organizations, intellectuals, union activists and radical left journalists, leads us to rethink the relevance of that period for the History of Photography.

1 Cenário (ou pano de fundo)

O jornalista Henri Tracol¹ escreveu, em 1933, *Photographie, arme de classe*, para publicação da AEAR- Associação de Escritores e Artistas Revolucionários. Nesse manifesto negava que a fotografia servisse a interesses burgueses, conforme veiculava a mídia impressa da época. Tracol afirmava que as verdadeiras respostas imagéticas eram as propostas por fotógrafos operários.

Fotojornalistas voluntários e amadores registravam situações cotidianas de miséria, repressão policial, manifestações de massa, dentre outras. Como não traçar um paralelo, na contemporaneidade, com a prática da militância veiculada na internet, quanto à disseminação dos registros visuais em situações de conflito, denúncias de violência ou injustiças?

Colocam-se em cena possíveis reflexões quanto às contribuições da tecnologia para o equilíbrio de forças. Para traçar um paralelo é preciso levar em conta o contexto do período entre guerras, singular na perspectiva historiográfica da fotografia. Emergia nova ética das imagens motivada por disseminação da produção visual, da presença participante de amadores, encorajada por organizações comunistas, intelectuais, militâncias sindicais e jornalistas da esquerda radical. Nesta ocasião surgiram práticas de produção imagética que conectavam motivos populares das imagens do século XIX à fotografia *que acusa*, denominação proposta por René Crevel², em *Documentos da vida social* (1935).

Com a aproximação entre amadores, profissionais, militantes, jornalistas e comunistas, despontava uma radicalidade visual. Denunciavam-se horrores da primeira guerra. Surgiam

¹ Henri Tracol (1909-1997) foi um jornalista, fotógrafo e etnólogo francês.

² René Crevel (1900-1935) poeta, romancista e ensaísta francês.

visões dos mutilados em trincheiras, de corpos operários cansados, manifestações mal sucedidas, miseráveis abandonados presentes também na cena cinematográfica, no teatro operário e na literatura. A fotografia fez aflorar a indignação.

Em 1918, as revistas *Vu* e *Nos Regards*, iniciaram nova fase na imprensa ilustrada francesa. *Nos Regards* inaugurava um modelo participativo, com leitores na produção e distribuição. Multiplicaram-se exposições fotográficas e cresceu a oferta impressos ilustrados. A estruturação do discurso, incluindo o da fotografia, ampliava o sentido político das mensagens escritas. A organização de fotógrafos amadores operários equiparava forças com a AEAR. Se a perspectiva de análise se limitasse a 1936, quando fotógrafos profissionais ainda permaneciam presos à ética e ao caráter foto-jornalístico, originados na guerra da Espanha, perderíamos a percepção do caráter militante e olhar humanista expressos na fotografia social, aspectos só considerados depois dos anos 50. Justifica-s, assim, o recorte voltado ao período entre 1928 e 1936, que adquire especificidade na história da fotografia. Faz-se presente nas 7000 imagens expostas no Centro Georges Pompidou sobre o tema da fotografia social.

Esse conjunto soma-se à produção da AEAR, criada em março de 1932, para organizar a produção de esquerda. Reunia fotógrafos documentais dos círculos comunistas. A seção fotográfica da AEAR encontrou resistência, inclusive, quanto ao emprego dos conhecimentos técnicos. Revelou o desafio de questionar estratégias de difusão, produção de imagens, de compreender, avaliar questões da fotografia formal e de um olhar com consciência de classe, frente ao meio artístico burguês.

Da influência comunista e antifascista constituiu-se a fotografia *avant garde*. A programação de exposições dedicava-se à arte “à margem”, fotografia contemporânea, fotografia amadora, pintura esquizofrênica e humor fantástico na fotografia. Segundo esse viés ideológico, organizou-se um coletivo com fotógrafos modernos, mobilizados a partir da questão social. Após 1933, membros da AEAR expunham regularmente. Em maio de 1935 realizaram a exposição *Documents de la vie sociale*, de grande relevância para compreender a polarização da cena artística por comunistas, simpatizantes, pois permite analisar o conjunto de práticas militantes adotadas pelas organizações artísticas.

Os registros historiográficos têm destacado o importante papel da fotografia francesa do entre guerras no que se refere ao contexto político. Fotógrafos trataram a questão em exposições e o Centro George Pompidou organizou mostra de Henri Cartier-Bresson³, confirmando a relevância da influência comunista na fotografia da França.

Essa perspectiva nos leva a pensar na história da fotografia, de 1920 à primeira metade dos anos 30, também sob a ótica do fim do modernismo, da emergência do Surrealismo e da *Nouvelle Vision*. Houve ecos na América Latina materializados na obra do fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo, que expôs seu trabalho ao lado de Cartier-Bresson, sendo admirado por André Breton. Ainda se construía, nesse momento, uma teoria da fotografia, indagando-se seu lugar entre arte e meio de expressão social, como propunha o crítico Jorge Romero Brest, em 1935, na revista argentina *Sur*, analisando uma exposição de Horacio Coppola e Grete Stern, realizada em Buenos Aires.

As modalidades de difusão da imagem fotográfica do período merecem pesquisa mais aprofundada, também por constituírem imagens a serviço da ação política. A veiculação e eficácia dessas imagens ampliam debates acerca da fotografia documental e social. Considera-se, portanto, o surgimento de novo realismo fotográfico. Esta investigação trata da necessidade de conferir visibilidade às presenças de profissionais menos compreendidos e valorizados, propondo ampliar a perspectiva histórica da fotografia social e o conhecimento acerca de conexão com o contexto vivenciado.

³ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) fotógrafo, jornalista e desenhista francês.

2 Em foco a vida social

A Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, AEAR, formada em 1932 sob os auspícios do Partido Comunista francês, tinha uma seção de fotografia coordenada por Eli Lotar⁴. Dentre os associados incluem-se nomes de fotógrafos franceses como Jacques-André Boiffard (1902-1961), Henri Cartier-Bresson e Roger Parry (1905-1977); dos húngaros Robert Capa (1913-1954) e André Kertész (1894-1985); da fotógrafa alemã Germaine Krull (1897-1985), e do norte americano Man Ray⁵.

Coube à seção de fotografia organizar a exposição intitulada *Documents de la Vie Social*, na Galeria *Pléiade* em junho de 1935. A mostra assumia o tom de manifesto e deixava clara a posição sócio-política da AEAR acerca do realismo e propaganda socialista que manifestava uma estética *avant-garde* e surrealista.

A exposição foi dividida em duas partes: numa galeria expunham-se as fotografias que tratavam de temas sociais e, outra voltava-se ao fotojornalismo, ainda incipiente na época, incluindo reportagens publicadas nos impressos comunistas *L'Humanité* e *Nos Regards*.

O primeiro espaço, ocupado por trabalhos de Brassai⁶, Roger Parry, André Kertész e Cartier-Bresson exibia as imagens da miséria social e cenas que focalizavam os trabalhadores. A segunda parte reunia registros das lutas antifascistas nas ruas de Viena, Cuba, Espanha e Alemanha.

A característica combativa, de esquerda, do grupo foi ressaltada por um conjunto de imagens da Comuna de Paris.

Na França, em março de 1932, reuniram-se artistas e fotógrafos objetivando organizar um grupo cultural. As adesões foram imediatas e surgiu, assim, a AEAR, fundada por fotógrafos do movimento *avant-garde* e surrealistas, rapidamente seguidos também por jovens.

Cabe ressaltar que a Europa vivia um momento de crise econômica e social e lidava com um grande crescimento da imigração proveniente da Europa Oriental. Dentre os nomes mobilizados, também, diante da ameaça fascista, encontrava-se Henri Cartier-Bresson.

Uma das iniciativas importantes da AEAR foi o curso ministrado para orientação e formação de fotógrafos amadores e operários. Contemplava-se, ainda, desta forma, o objetivo de construir e organizar um acervo dos registros de cunho social, que fez do setor fotográfico uma vitrine da fotografia sócio-política. A visibilidade destes fotógrafos aproximava-se à dos renomados nomes, como Man Ray e Brassai. O olhar documental e a reportagem social passavam a exigir nova postura ética e estética, separada do formalismo tradicional presente nas décadas anteriores. A fotografia assumia o status de uma arma sincera a serviço da causa proletária e da luta antifascista.

3 Em foco a luta de classes e a “fotografia que acusa”

Desde que passaram a ser expressão de propaganda e ideais políticos, os documentos fotográficos adquiriram maior dinamismo, colocados em foco por jornalistas na exposição da AEAR. Esta era divulgada amplamente pelo jornal francês *L'Humanité* que, desde sua criação, destinava um caderno específico à fotografia. Constata-se que, a partir de seu início, as exposições montadas por fotógrafos da AEAR adquiriram um caráter explícito de militância sócio-política.

Em 1936, a seção de fotografia da Associação uniu-se à Escola Karl Marx. No mesmo ano, “companheiros” húngaros, do Coletivo Trabalhista, reuniram-se aos membros da Associação,

⁴ Eliazar Lotar Teodorescu, mais conhecido como Eli Lotar (1905-1969) foi fotógrafo e cineasta francês. Frequentava círculos do teatro e cinema, nos quais se encontrou com diretor teatral Antonin Artaud e o cineasta espanhol Luis Buñuel, para quem trabalhou como diretor de fotografia no filme *Las Hurdes: tierra sin pan*.

⁵ Nascido Emanuel Radnitsky, Man Ray (1890-1976) foi pintor, fotógrafo e cineasta americano. Importante figura do Dadaísmo e depois do Surrealismo.

⁶ Brassai era o pseudônimo do escritor, fotógrafo e cineasta húngaro, Gyula Halász (1899-1984)

incluindo-se, entre eles, um grande número de mulheres fotógrafas, dentre as quais cabe ressaltar os nomes de Ylla⁷, Germaine Krull (1897-1985) e Denise Bellon (1902-1999).

Os associados da AEAR participaram do Salão de Artistas Revolucionários, na *Porte de Versailles*, agregando suas fotografias às do famoso grupo escolar Karl Marx, depois publicadas na revista *Nos Regards*.

Buscando difundir diversas formas de construção de um olhar social, incentivavam-se os membros a se filiarem a agências de imprensa, a coleções particulares e públicas. Neste momento estabeleceu-se o lugar e o emprego da fotografia como arma, embora não houvesse intenção de dissociar desta a beleza estética, como a que se observa na obra de Cartier-Bresson, mas utilizá-la como espaço de provocação e diálogo.

Com o tempo, no entanto, a relação entre profissionais e amadores havia se tornado difícil, por conta da tensão entre o ideal da arte e o ideal proletário.

Ressalta-se, nesse contexto, a relevância da Conferência a *Fotografia que Acusa* proferida por René Crével, na *Galerie Pléiade*, em 1935, poeta parisiense que integrava o grupo de surrealistas, desde 1922, tendo participado, com André Breton, da criação do movimento e da redação do manifesto surrealista.

Convidado pela seção de fotografia da AEAR, René Crével, apresentou um discurso à frente do seu tempo, trazendo para o debate a nova perspectiva das provocações visuais propostas na exposição *'Documents de la vie social'*. Denunciava, ainda, o gosto da burguesia decadente pelo aspecto pitoresco da miséria. Traçava um paralelo entre o papel desempenhado pelos fotógrafos, ao expor processos sócio-políticos do momento e o papel do sistema judiciário, ou seja, ambos se colocavam na função de acusadores, ou de promotores, a serviço das classes populares.

A partir desse momento considera-se o poder da imagem da reportagem documental fotográfica, prescindindo da legenda, como teorizava Walter Benjamin na mesma época. A retórica da acusação da imagem difundiu-se na Europa e alcançou os EUA expondo as questões ligadas ao imperialismo colonial, às desigualdades sociais e econômicas, ao avanço do fascismo, o medo da guerra. Temas frequentes, a partir de então, nos discursos fotográficos.

4 Ecos latinos: Manuel Alvarez Bravo, Grete Stern e Horacio Coppola

Lo importante en un fotógrafo es su obra, su sinceridad, su capacidad de trascender el plano documental para alcanzar la plenitud humana.

Manuel Alvarez Bravo

O interesse do mexicano Manuel Alvarez Bravo por fotografia, inspirado pelo pai e o avô, tornou-se maior em contato com a obra do fotógrafo alemão Hugo Brehme, que havia fotografado as facções em luta na Revolução Mexicana. Motivado, comprou a primeira câmera e, mais tarde, entre 1929-1930 estudou na Academia San Carlos, sob a direção do muralista Diego Rivera. Realizou fotos do trabalho dos muralistas para a *Mexican Folkways*.

Em 1934 conheceu Henri Cartier-Bresson e expuseram juntos, em 1935, no Palácio de Belas Artes. Após encontrar-se com André Breton, em 1938, passou a participar de mostras com os surrealistas, no México e em Paris.

A “fantástica arte”⁸ de Manuel Alvarez Bravo foi apreciada por André Breton. Suas fotografias falavam, frequentemente, da vida reconciliada com a morte, marca da cultura mexicana, como em *Escada de escadas*, que mostra uma loja de caixões para crianças

⁷ Ylla, nome adotado pela fotógrafa vienense Camilla Koffler (1911-1955)

⁸ Palavras de André Breton sobre a fotografia de Alvarez Bravo, *apud* Dawn Ades, 2000, p. 218.

organizados num arranjo escalonado, ou na imagem do grevista morto em Tehuantepec, deitado, com o rosto banhado em sangue reluzente. Essas fotografias assinalavam a injustiça social, apontando o estigma da crescente mortalidade infantil ou da violência, sem perder, no entanto, a característica de expressão visual criativa da realidade.

Dentre os artistas mexicanos, nem Alvarez Bravo, nem Frida Kahlo julgavam-se surrealistas, porém por serem reconhecidos como tal por Breton, ocuparam um lugar de destaque na Exposição Internacional do Surrealismo realizada na *Galería de Arte Mexicano*, em janeiro de 1940. Uma fotografia de Alvarez Bravo ilustrava a capa do catálogo.

Em Buenos Aires, Jorge Romero Brest publicou o texto “Fotografias de Horácio Copolla e Grete Stern” no número 13 da Revista *Sur*, em 1935, um artigo sobre a primeira mostra conjunta desses fotógrafos na Argentina. Transcendendo a descrição das fotografias em si, o artigo realizava uma discussão teórica sobre a fotografia como arte.

Jorge Romero Brest publicou o texto “Fotografias de Horácio Copolla e Grete Stern” no número 13 da Revista *Sur*, em 1935, um artigo sobre a primeira mostra conjunta desses fotógrafos em Buenos Aires. Transcendendo a descrição das fotografias em si, o artigo realizava uma discussão teórica sobre a fotografia como arte.

Esta mostra de Stern e Copolla foi considerada a primeira exposição moderna no país. As obras expostas, a forma de apresentá-las, o espaço que abrigou a expo marcaram um ponto de mudança da fotografia na Argentina.

Coppola e Stern despontaram na cena fotográfica introduzindo temas e técnicas inovadores. Buscavam focalizar objetos não usuais na fotografia convencional. Eles haviam se conhecido em Berlim e frequentado aulas de *Walter Peterhans*⁹ e da *Bauhaus*. Lá tiveram acesso a linguagens técnicas e enfoques teóricos diferentes dos tradicionais da fotografia argentina. Grete, por exemplo, já empregava fotomontagens em mensagens publicitárias, de valor simbólico, em seu estúdio *Ringl & Pit*, fundado em Berlim com a amiga Ellen Auerbach, com quem trabalhou de 1929 até sua saída da Alemanha em 1933.

Horácio Copolla, que era também cineasta, iniciou sua obra fotográfica no final dos anos 1920. Experimentava uma linguagem moderna, adicionava transparências e efeitos luminosos às suas pesquisas de possibilidades da representação fotográfica.

Naquela época, fotógrafos consideravam sua atividade apenas como meio de expressão, não se autodenominando artistas nem se referindo a seus trabalhos como arte. O crítico Jorge Romero Brest, no entanto, insistia: “se não é arte, que se chame de outra maneira, se quiserem, mas não lhe desnudem do valor estético e sobre tudo do valor expressivo e social.”¹⁰ Brest passava agregar, nessa análise, valor estético aos aspectos sociais e expressivos da fotografia, um meio controvertido, fundamentando-se no ato de escolha do objetivo pelo fotógrafo. Para o crítico, a escolha configurava um ato de criação, confirmando sua teoria sobre a fotografia como arte moderna.

O realismo de Copolla e Stern não se tratava de “referência e reprodução das aparências físicas, mas de re-criação da realidade partindo das essências fundamentais”¹¹ O conceito de fidelidade ao real assumia, assim, o sentido de captar “o valor expressivo das coisas em seu sentido mais fiel”¹²

5 Conclusão

A intenção principal foi refletir sobre os aspectos específicos de um momento marcante da história da fotografia e, dar visibilidade ao engajamento de fotógrafos na luta antifascista, em

⁹ Walter Peterhans foi chefe do departamento de fotografia da Bauhaus, em Berlim, entre 1929 e 1933, migrando, depois do fechamento da Bauhaus para Chicago, EUA, onde foi professor de *Visual Training* no *Illinois Institute of Technology* até 1960. Droste, 1994, p.250.

¹⁰ Jorge Romero Brest, *apud* Veronica Tell, 2005, p.245.

¹¹ Jorge Romero Brest, *apud* Veronica Tell, 2005, p. 247

¹² Jorge Romero Brest, *apud* Veronica Tell, 2005, p. 247

revoluções sociais, avaliando, compreendendo e empregando a força da retórica da imagem fotográfica para o alcance de seus propósitos sociais.

Os profissionais associados à Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, AEAR, na França do período entre guerras e os amadores operários associados à APO, perceberam o potencial da fotografia como um instrumento, uma arma, para denunciar e documentar as realidades sociais e políticas. Nesse sentido essas imagens também adquiriram valor de evidências históricas.

As novas práticas, nesse momento, deram origem à possibilidade de construir uma gramática visual e gráfica eficaz, a serviço de um combate político possível e visível em diversos suportes impressos, marcando presença dinâmica, intensa em cartazes, revistas, jornais. Observamos, ainda, que a fotografia passou a suscitar discussões a respeito do lugar da fotografia como arte, para além da simples reprodução do visível, quando se leva em conta, como o fez o crítico argentino Jorge Romero Brest, o ato criativo e a imaginação, envolvidos na fotografia a partir da relação do fotógrafo com a realidade.

Por sua eficácia comprovada, a retórica da acusação exercida pela imagem fotográfica, difundiu-se rapidamente na Europa, chegando aos países do outro lado do Atlântico. Assim se expuseram o imperialismo colonial, desigualdades sociais e econômicas, a escalada do fascismo, a crueldade impiedosa da guerra. Um olhar lançado a esses fatos nos permite ampliar reflexões na contemporaneidade, quando entram em cena a internet e as redes sociais.

Referências

- Ades, Dawn. (1997). *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Ades, Dawn. (2000) Dada e Surrealismo. In: Stangos, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Amao, Damarice; Ebner, Florian; Joschke, Christian (2018) *Photo-grafie arme de classe: La photographie sociale et documentaire en France: 1928-1936*. Paris: Les Éditions Textuel.
- Burke, Peter. (2004) *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC
- Droste, Magdalena.(1994) *Bauhaus-archiv*. Germany: Benedikt Taschen.
- Florence Henri y las olvidadas fotografías de la Bauhaus - el país -
https://elpais.com/cultura/2019/04/11/babelia/1554982642_050616.html?id_externo_rsc=FB_CC&fbclid=IwAR1l-Jppg3jm1h5LXoPgCThYdcdjP3Oqj7lStiDIZfJs2tZdQ2mnncE3PGU
- Hall, Stuart; Evans, Jéssica. (1999) *Visual Culture*. London: Sage Publications.
- Valdivieso, Mercedes. (2005) *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació Caixa D'estalvis I Pensions De Barcelona.

Sobre os autores:

Ana Beatriz Pereira de Andrade, UNESP, Brasil, <anabiaandrade@openlink.com.br>
Ana Maria Rebello Magalhães, UERJ, Brasil <anarebel2@yahoo.com.br>
Paula Rebello Magalhães de Oliveira, UNIVERSO, Brasil, <paularebello2@hotmail.com>
Henrique Perazzi de Aquino, UNESP, Brasil <mafuadohpa@gmail.com >