



# A FOTOGRAFIA DE AUGUSTO CABRITA: CONTRIBUIÇÕES PARA O FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS

*Augusto Cabrita's photography: contributions to Portuguese photojournalism*

Recibido: 11-02-2022

Aceptado: 08-05-2022

## Denise Guimarães-Guedes

Universidade Estadual Paulista, Brasil

denise\_guimaraes@outlook.com  0000-0003-3040-6741

## Jorge Pedro Sousa

Universidade Fernando Pessoa, Portugal

jpsousa@ufp.edu.pt  0000-0003-0814-6779

**RESUMO** Augusto Cabrita é considerado um dos principais nomes do fotojornalismo português no século XX. Seu estilo marca um período em que a fotografia e, em especial, o fotojornalismo, ganhou novas abordagens, mais voltadas ao humano dentro da fotografia. Cabrita foi além e explorou a luz como poucos, criando imagens únicas através de contrastes, sombras e composições geométricas. O fotógrafo é reconhecido por sua obra na televisão e no cinema, no entanto, estudos sobre suas contribuições para o fotojornalismo português são ainda escassos e fragmentados. Este artigo pretende reunir, a partir de pesquisa bibliográfica, documental e depoimentos de nomes da fotografia portuguesa, aspectos singulares da personalidade e da obra de Augusto Cabrita que contribuíram para o desenvolvimento do fotojornalismo em Portugal. Pretende ainda analisar algumas de suas fotografias a partir das teorias de análise de imagem fotojornalística, a fim de identificar as principais características que Cabrita imprimiu à sua obra e que marcam época no fotojornalismo português. A pesquisa conclui que as contribuições de Augusto Cabrita apresentam uma linguagem visual inovadora e marcam uma mudança de paradigma na fotografia jornalística em Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE** Comunicação, Augusto Cabrita, fotojornalismo, Portugal.

**RESUMEN** Augusto Cabrita es considerado uno de los principales nombres del fotoperiodismo portugués del siglo XX. Su estilo marca una época en la que la fotografía, y el fotoperiodismo en particular, adquirió nuevos enfoques, más centrados en lo humano dentro de la fotografía. Cabrita fue más allá y exploró la luz como pocos, creando imágenes únicas a través de contrastes, sombras y composiciones geométricas. El fotógrafo es reconocido por su trabajo en la televisión y el cine, sin embargo, los estudios sobre sus contribuciones al fotoperiodismo portugués son todavía escasos y fragmentados. Este artículo pretende recoger, a partir de investigaciones bibliográficas y documentales y de testimonios de nombres de la fotografía portuguesa que convivieron con el fotógrafo, aspectos singulares de la personalidad y de la obra de Augusto Cabrita que contribuyeron al desarrollo del fotoperiodismo en Portugal. También se pretende analizar algunas de sus fotografías a partir de las teorías del análisis de la imagen fotoperiodística, con el fin de identificar las principales características que Cabrita imprimió a su obra y que marcan una época en el fotoperiodismo portugués. La investigación concluye que las contribuciones de Augusto Cabrita presentan un lenguaje visual innovador y marcan un cambio de paradigma en la fotografía periodística en Portugal.

**PALABRAS CLAVE** Comunicação, Augusto Cabrita, fotojornalismo, Portugal.

### Como citar este artículo:

GUIMARÃES-GUEDES, D. y SOUSA, J. P. (2022): "A Fotografia de Augusto Cabrita: contribuições para o fotojornalismo português", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (18), pp. 184-205. <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2022.18.11>

**ABSTRACT** Augusto Cabrita is considered one of the main names of Portuguese photojournalism in the 20th century. His style marks a period in which photography, and especially photojournalism, gained new approaches, more focused on the human within photography. Cabrita went beyond and explored light like few others, creating unique images through contrasts, shadows, and geometric compositions. The photographer is recognized for his work in television and cinema, however, studies on his contributions to Portuguese photojournalism are still scarce and fragmented. This article intends to gather, based on bibliographic and documental research and testimonials from names of Portuguese photography that lived with the photographer, singular aspects of Augusto Cabrita's personality and work that contributed to the development of photojournalism in Portugal. It also intends to analyze some of his photographs from the theories of photojournalistic image analysis, in order to identify the main characteristics that Cabrita printed to his work and that mark an epoch in the Portuguese photojournalism. The research concludes that Augusto Cabrita's contributions present an innovative visual language and mark a paradigm shift in journalistic photography in Portugal.

**KEYWORDS** Communication, Augusto Cabrita, photojournalism, Portugal

## Introducción y metodología

Augusto Cabrita foi um dos principais fotojornalistas portugueses do século XX. Sua obra fotográfica é extensa: fotografias para jornais e revistas e vasta produção documental sobre Portugal, especialmente de Barreiro, sua cidade natal. São também famosas as fotografias que fez da cantora Amália Rodrigues, ícone da música tradicional portuguesa. Além disso, fez trabalhos publicitários e documentou os estaleiros navais, um de seus temas prediletos (Cardoso, 2021) e são de Cabrita, juntamente com Antônio Homem Cardoso, as fotografias do livro *Cozinha Tradicional Portuguesa*, de Maria de Lourdes Modesto, sucesso de vendas, com mais de 400 mil exemplares vendidos (Abreu, 2018)<sup>1</sup>. A paixão pela imagem também o levou a atuar na televisão – ao longo de sua carreira produziu mais de 650 reportagens e curta-metragens para a RTP (Calado, Gomes e Aguiar, 1999) – e no cinema, como diretor de fotografia e produtor cinematográfico (Correio de Venezuela, 2014). Autodidata na fotografia, seu talento para as artes também é reconhecido na música, paixão que o acompanhou por toda a vida.

Em um primeiro momento, abordar a obra de Cabrita é desafiador. Embora seja possível encontrar alguns materiais sobre sua vida, obra e trajetória profissional, são poucas as referências que oferecem riqueza de detalhes. Um outro aspecto desfavorável é que, por muitos anos, as fotografias publicadas na imprensa não levaram os créditos de autoria do fotógrafo. Tal dificuldade é apontada por inúmeros pesquisadores na identificação dos autores e, conseqüentemente, no levantamento completo das publicações.

Durante a pesquisa foi possível constatar que mesmo em casos em que a equipe de profissionais da fotografia está listada no editorial de jornais ou revistas, muitas imagens não estão identificadas individualmente, como na edição 1532 de 13 de maio de 1967 da revista

1. Na época, Augusto Cabrita abriu mão dos direitos de autor das fotografias do livro *Cozinha Tradicional Portuguesa*. Por sua personalidade voltada às artes e pouco materialista, negociou o pagamento em troca dos custos das viagens pelo país, recebendo um pequeno valor pelo trabalho. Nos últimos anos de sua vida, recebeu da editora um montante que o ajudou a cuidar de sua saúde (Cardoso, 2021).

*O Século Ilustrado* e outras, o que reduz a quantidade de imagens atribuíveis a Augusto Cabrita. Ainda assim, suas contribuições para o fotojornalismo são sentidas através de seu estilo único na utilização da luz, um diferencial na época, e o aguçado senso de geometria nas composições. Por outro lado, foi possível encontrar nos acervos de museus e bibliotecas portuguesas algumas publicações em que Cabrita apresenta o seu olhar sobre o Barreiro, os castelos de Portugal, a região do Alentejo e Tejo, cenas do cotidiano. Ou seja, parte de seu trabalho documental está disponível para consulta em arquivos e centros de pesquisa de Portugal. Há também alguns livros para os quais Cabrita colaborou com suas fotografias, como os de contos e poesias de outros autores.

Este trabalho pretende colaborar para a construção da memória do trabalho de Augusto Cabrita e para a história do fotojornalismo português, ao investigar as contribuições de seu trabalho fotográfico em termos de linguagem e inovação para a fotografia de imprensa no país. Salienta-se aqui que entende-se como fotojornalismo a “atividade orientada para a produção de fotografias para a imprensa” (Sousa, 2000: 11), com a função de informar, documentar e contextualizar por meios de fotografias os fatos de interesse jornalístico. No caso, o foco desta pesquisa são as fotografias jornalísticas de Cabrita, que compõem seu acervo de fotografia documental. De maneira que, embora reconheça a dimensão da sua obra na área da imagem para a televisão e para o cinema, esta investigação se foca somente na produção fotojornalística de Augusto Cabrita. Ressalta-se ainda a importância de trazer ao presente a obra de Cabrita, cuja temporalidade é essencial para a elaboração de um dos capítulos da história da fotografia em Portugal.

Para constituir o *corpus* da investigação, realizou-se uma pesquisa bibliográfica em busca de publicações, científicas ou não, com informações sobre o fotógrafo Augusto Cabrita. Em seguida, uma pesquisa documental foi realizada na Biblioteca Municipal do Porto e no Centro Português de Fotografia, ambos na cidade do Porto, em Portugal, a fim de encontrar publicações com informações e fotografias de Augusto Cabrita em livros e catálogos. Na fase seguinte, foram definidos nomes para entrevistas, a fim de compor parte da história do fotógrafo que não pode ser encontrada nos suportes anteriores, através do relato de pessoas que com ele conviveram profissional ou pessoalmente. Esta etapa, também chamada de documentação oral, constitui-se de diálogos gravados em áudio ou vídeo (com prévia autorização) obtidos por meio de uma entrevista individual aberta, em profundidade, realizada a partir de um roteiro inicial básico de perguntas. À medida que o entrevistado respondia aos pontos principais, novas questões surgiram para que determinado assunto fosse melhor explorado. Foram entrevistados Augusto Cabrita Filho, filho de Augusto Cabrita, António Homem Cardoso, fotógrafo publicitário e amigo pessoal de Augusto Cabrita, e Inácio Ludgero, fotojornalista<sup>2</sup>. Por fim, a pesquisa apresenta uma análise, a partir de bibliografia de referência sobre análise de fotografias jornalísticas, de algumas imagens que aqui representam a obra documental de Augusto Cabrita.

---

2. Os autores agradecem a generosidade, o tempo e atenção despendidos.

## 1. O fotojornalismo

A representação do mundo e a maneira de contar histórias foram profundamente modificadas a partir da invenção da fotografia. Na imprensa, a fotografia avançou com o desenvolvimento das tecnologias de impressão. Primeiro, serviu de base para gravuras, até que a tecnologia fosse adequada para a impressão das imagens fotográficas em revistas e jornais. Em Portugal, a primeira fotografia publicada diretamente na imprensa data do final do século XIX, na *Revista Ilustrada* (Sousa, 2020). Naquele momento, as fotografias eram ainda utilizadas como ilustrações de um fato ocorrido, como o local de uma batalha já finda ou o cenário de um evento decorrido, por exemplo.

Lentamente, a fotografia foi se estabelecendo como veículo para a cobertura de atualidades, conquistando espaço em revistas ilustradas e, posteriormente, na imprensa diária. A demora, no caso dos jornais, ocorreu devido à necessidade de investimentos financeiros, adequações para melhorar a qualidade do papel e disponibilidade de recursos humanos e tecnológicos (Sousa, 2020).

A linguagem fotográfica, no fotojornalismo, também se transformou ao longo dos anos. No princípio, as câmaras pesadas<sup>3</sup> não permitiam ao fotógrafo grande mobilidade. As objetivas escuras e a baixa sensibilidade à luz das superfícies de captura de imagem limitavam ainda mais as possibilidades dos fotógrafos (Fontcuberta, 1990). Nesse sentido, nota-se que as primeiras mudanças na linguagem fotográfica dentro do fotojornalismo estão profundamente relacionadas à evolução dos dispositivos fotográficos e químicos que, à medida que se tornaram mais diversificados, “rápidos” e fotossensíveis, proporcionaram aos fotojornalistas a agilidade necessária para o registro imediato de um fato. Como consequência, Fontcuberta (1990) aponta para o surgimento de um novo estilo dentro do fotojornalismo, de nome *andid photography*, marcado pela espontaneidade e pela invisibilidade do fotógrafo.

Da mesma forma, a maneira como a informação visual era proposta nas fotografias foi também favorecida pelos avanços tecnológicos e se transformou com o passar do tempo; aos poucos os fotojornalistas foram imprimindo personalidade ao discurso fotográfico. Baeza (2001: 43) destaca a liberdade de expressão alcançada pela fotografia documental a partir da década de 1950, em que rompe-se com a visão “neutra” e os fotógrafos passam a adotar valores autorais de subjetividade a partir de seu ponto de vista pessoal.

Além disso, a compreensão de que as escolhas do fotógrafo quanto ao equipamento, técnica, composição da cena e enquadramento não alteram o valor testemunhal da fotografia foram, nesse aspecto, de fundamental importância para que os fotógrafos documentais explorassem a liberdade de expressão e temática que o estilo lhes possibilita. Como afirma Baeza (2001: 68), a fotografia é “um relevo da realidade e não a realidade em si mesma”.

---

3. Uma câmara, com acessórios, podia pesar mais de 50 quilos. (Fontcuberta, 1990)

## 1.1. Fotojornalismo, questões de gênero jornalístico

Existem diferentes gêneros jornalísticos fotográficos informativos que são definidos de acordo com o fim a que se destinam, sendo que a fotografia é o aspecto mais importante da unidade jornalística icônico-verbal (Sojo, 1998). Para definir os rumos desta investigação, é importante delimitarmos que gênero do fotojornalismo representa mais adequadamente o segmento da obra de Augusto Cabrita a ser analisado. Embora para Baeza (2001) não haja uma categorização estável e reconhecida dos diferentes tipos de fotografia de imprensa devido à grande complexidade de seus usos e funções ou normas comunicativas, Sojo (1998) apresenta três principais gêneros fotográficos dentro do jornalismo, a partir de definições de outros autores para construir sua própria definição sobre as representações da fotografia jornalística.

Ressalta-se que o assunto não se esgota em apenas uma proposta, visto que há diferentes classificações a partir de diferentes autores. Nesse sentido, destaca-se a importância da complementação do texto informativo à imagem, seja ele em formato de título, legenda ou um texto único para uma série de imagens, para que sejam caracterizadas como imagens jornalísticas.

De acordo com o Sojo (1998), o primeiro dos gêneros fotojornalísticos, o de fotonotícias, é definido por ser o mais impactante dos gêneros. A fotonotícia é composta por uma ou mais fotografias e compõe a síntese de um acontecimento. Deve estar em consonância com o texto que a acompanha, ser socialmente significativa, de atualidade e ser tomada no “instante decisivo”, ou seja, no momento em que se desenvolve o fato. O texto que a acompanha deve limitar-se a fornecer em uma legenda ou título as informações que a fotografia por si mesma não pode transmitir. A fotonotícia também carrega o caráter da novidade, de maneira que trata de um tema recente e ainda não explorado massivamente, preferencialmente com impacto emocional sobre o público leitor. Dentro do gênero de fotonotícias, há fotografias de menor impacto que não estão relacionadas a um momento, mas podem descrever temas como ciência, tecnologia ou outros, além das que exploram os interesses humanos, às vezes com apelo emocional. Essas imagens podem ser capturadas após um fato e até mesmo ganhar notoriedade muito tempo depois, a depender do contexto jornalístico no qual são inseridas.

O segundo gênero dentro do fotojornalismo é também o mais conhecido: a reportagem fotográfica ou fotorreportagem.

(...) uma reportagem fotográfica é um gênero informativo conformado por um conjunto de imagens relacionadas com um mesmo assunto e acompanhadas por um texto curto, ainda quando há alguns que prescindem deste. (Sojo, 1998: 54)<sup>4</sup>

4. Tradução livre de: (...) un reportaje fotográfico es un género informativo conformado por un conjunto de imágenes relacionadas con un mismo asunto y acompañadas por un texto corto, aun cuando hay algunos que prescinden de éste.

O gênero de reportagens fotográficas é bastante amplo e pode abranger uma infinidade de temas que vão do factual a temas atemporais; podem ser complexos ou mesmo recorrentes, porém, com novas abordagens. Também podem denunciar uma situação ou compor uma reportagem sobre um tema do passado, juntamente com fotografias de arquivo (que devem ter a data identificada). No caso dos trabalhos atemporais, há a possibilidade do fotojornalista pautar-se em um roteiro mental a partir de um estudo prévio do tema, que pode levar minutos, horas ou dias para ser concluído.

Ressalta-se que, diferentemente da reportagem informativa, em que as fotos complementam a informação contida no texto, na reportagem fotográfica a fotografia se constitui no alicerce da reportagem, de maneira que o texto, se houver, deve funcionar como complemento, cujo conteúdo não se sobrepõe à imagem e sim traz informações que não podem ser compreendidas apenas na fotografia.

Por fim, dentro do fotojornalismo encontra-se também o gênero de ensaio fotográfico que, de acordo com Sojo (1998), é uma fotorreportagem em que um tema é explorado em profundidade, sendo que este pode ser relacionado à atualidade, mas não necessariamente factual. Há uma grande variedade de temas que podem ser explorados no ensaio fotográfico e, por ser um trabalho em que cada fotografia deve ser considerada em conjunto com outras imagens, o tempo de execução do trabalho também pode ser maior que nos gêneros anteriormente descritos. Alguns ensaios fotográficos levam meses e até anos para serem concluídos, de acordo com a complexidade do assunto abordado e, como afirma o autor, podem fazer parte de uma atualidade permanente. Um roteiro é importante para que a ideia principal se mantenha em toda a sequência, bem como é fundamental que haja uma coerência visual em todo o trabalho.

O ensaio fotográfico é, para Baeza (2001), por definição, equivalente ao documentarismo. O gênero caracteriza-se pelo compromisso com a realidade, a flexibilidade nos prazos de elaboração e produção, distribuição em outros circuitos além da publicação na imprensa, como galerias, museus e livros autorais. Em geral, o trabalho é associado à maior liberdade de expressão e temática, além de não estar sujeito à pressão das empresas jornalísticas.

De acordo com os gêneros fotojornalísticos descritos acima, a obra fotográfica de Augusto Cabrita possui, em grande parte, características de ensaio fotográfico ou fotografia documental. Obviamente que o que aqui se propõe é uma análise com base em determinados conceitos sobre o fotojornalismo pois, como aponta Baeza (2001) há de se considerar o risco de encerrar as formas de representação em regras de estilo e códigos restritos, de maneira que as características descritas são formas de reconhecimento, em que o gênero, no caso, o documentarismo, apresenta sua linguagem, estilo autoral e subjetividade. Ressalta-se que qualquer classificação das imagens na imprensa contemporânea deve partir da finalidade de uso, das intenções comunicativas e completar-se com a análise do contexto comunicativo em que está inserida (Baeza, 2001).

## 2. Elementos e a análise de imagens

Nas últimas décadas, diversos autores dedicaram-se a desenvolver uma metodologia para aplicar na análise de imagens. De acordo com Felici (2007), a consciência metodológica para a análise das imagens é construída a partir do conhecimento das diferentes metodologias já existentes, bem como do proveito dos elementos positivos existentes entre elas. Neste estudo foram selecionados autores cujos trabalhos servem de base para muitos dos estudos posteriores. Nesse sentido, embora utilizem nomenclaturas e definições diferentes, seguem linhas conceituais paralelas, cujo teor, em síntese, propõe que a mensagem visual está sujeita a camadas ou níveis de investigação.

Para Panofsky (1972), a primeira camada diz respeito à existência de uma significação primária, que se divide em pré-iconográfico (identificação e descrição dos elementos que formam a imagem) e significação expressiva (identificação do fato retratado)<sup>5</sup>. O segundo nível corresponde ao que o autor chamou de iconográfico (análise no sentido mais restrito): relação entre os motivos e suas composições. Por fim, o terceiro e último nível é o da interpretação iconográfica, significação ou conteúdo e deve levar em conta o contexto em que a obra foi criada. É um nível mais profundo, onde se cruzam a expressão pessoal do autor e o conjunto de fenômenos da época, que Baeza (2001) chama de iconológico.

A iconologia, pois, se concebe como método de interpretação proveniente de uma síntese dos valores simbólicos e que, como assinala Panofsky, com frequência podem ser ignorados pelo próprio criador e que inclusive podem diferir do que este tencionava expressar.<sup>6</sup> (Baeza, 2001: 163)

As três modalidades de análise propostas por Panofsky (1972) atuam simultaneamente e por esse motivo devem ser abordadas em um processo “único, orgânico e indivisível” (Baeza, 2001: 164).

Costa (apud Fontcuberta, 1990: 26) também sugere que há três camadas de investigação na imagem pois, segundo ele, a fotografia fala da realidade, do fotógrafo e de si mesma. Assim como em uma fotografia há elementos relacionados aos signos de uma realidade exterior (o ambiente representado) e características relacionadas à realidade interior (aspectos psicológicos e interpretativos do fotógrafo), os elementos associados aos atributos tecnológicos como granulação, contraste, desfoque, são recursos utilizados intencionalmente pelo fotógrafo para interpretação da realidade e construção de uma mensagem. Assim, ao falar de si mesma, temos a análise pré-iconográfica; ao falar da realidade, temos a análise iconográfica e, por fim, ao falar do fotógrafo, temos a análise iconológica.

5. Baeza (2001) aponta para a correlação entre esta camada de análise e o nível denotativo definido por Barthes (o próprio *analogon*).

6. Tradução livre de: *La iconología, pues, se concibe como método de interpretación proveniente de una síntesis de los valores simbólicos y que, como señala Panofsky, con frecuencia pueden ser ignorados por el propio creador y que incluso pueden diferir de lo que este intentaba expresar.*

Essas camadas de análise são também apresentadas por Vilches (1992) sob outra abordagem, que o autor chama de isotopias: elementos presentes na imagem e que interagem continuamente. Essas isotopias são interpretadas a partir da competência do leitor e definidas pelo autor (Vilches, 1992: 34) como construções semióticas gerais. Para o autor, estudar a imagem apresenta-se como uma função semiótica que se manifesta em forma de textualidade dentro de um contexto comunicativo. O autor destaca que para analisar a imagem como um discurso visual exige, ao mesmo tempo, analisar a organização lógico-semântica das isotopias que asseguram sua coerência tanto no plano da expressão, como no do conteúdo.

Estudar a imagem como discurso visual exige, ao mesmo tempo, analisar a organização lógico-semântica das isotopias que asseguram sua coerência tanto no plano da expressão como no do conteúdo.<sup>7</sup> (Vilches, 1992: 39)

As isotopias se constituem em elementos, que podem situar-se em um nível mínimo da substância visual (espacialidade, cor, tonalidade, grão, relação das manchas, relação semântica do campo/fora do campo, direção). O autor propõe que as imagens sejam analisadas a partir da organização lógico-semântica das isotopias que proporcionam uma coerência visual tanto na apresentação, como no conteúdo.

Todas as intervenções do fotógrafo, seja no campo da técnica, seja na criação estética, podem ser alvo de análise e teorização como meio de expressão visual ou quanto ao conteúdo transmitido pela imagem. Vilches (1992) apresenta os elementos que compõem as isotopias individualmente, de maneira que contribui para elucidar a metodologia de análise de imagens. Pode-se dizer que esses elementos situam-se no âmbito das análises pré-iconográfica e iconográfica. São eles:

O contraste: unidade fundamental de visibilidade fotográfica. Pode ser classificado em dois tipos de contrastes: como categoria visual (nítido ou não nítido) e como categoria da forma (relação figura fundo). Ambas relacionadas a categorias complexas comuns a todas as imagens: o cromatismo e a forma geométrica. Essas categorias estão vinculadas a um primeiro nível de leitura. O contraste também está relacionado à densidade, de maneira que em uma fotografia em branco e preto pode se falar em maior ou menor densidade. As diferentes classes de contrastes se referem à outras formas de relação entre os elementos constitutivos da imagem:

- Claro/escuro (ou claro/sombra) - categoria semiótica (valor do contraste) – construído historicamente e culturalmente – são grandes unidades de leitura (Floch, 1985). É uma unidade textual isotópica que tem um lugar concreto no espaço da fotografia. Refere-se ao plano da expressão, que o autor classifica como semiótica e pode ser denominada como valor (valor do contraste).

---

7. Tradução livre de: Estudiar la imagen como un discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la organización lógico-semántica de las isotopías que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido.



- Luz e obscuridade – objetos e figuras na luz – referência ao plano do conteúdo, ou seja, unidades culturais que destacam o leitor, mas que vêm geradas como claros e sombras no plano da expressão.
- Contraste e cor – a fotografia é a ação da luz sobre uma superfície fotossensível ou, quando se trata da fotografia digital, é a codificação das matizes de luz em formato digital, segundo um código de zeros e uns, em um número finito de pontos, os chamados pixels (Sousa, 2000: 214). A imagem final é, portanto, resultado da ação dos raios refletidos diferentemente pelos objetos, de acordo com sua cor, textura e luminosidade. A relação das características dos objetos é que vai, na realidade, permitir o contraste maior ou menor dentro de uma fotografia. No caso da fotografia preto e branco os contrastes luminosos são responsáveis pelo contraste, sendo que o cinza é a representação do neutro. No caso, as cores são registradas como valores hipotéticos que reproduzem de maneira binária a propriedade luminosa das cores (Vilches, 1992: 48), que varia entre presença total de luz e ausência da mesma. Assim, o branco total e o preto total só podem ser distinguidos através dos valores intermediários de cinzas.
- Escala – A escala pode ser definida com a relação entre a superfície total do quadro e a proporção ocupada por um objeto dentro desse quadro. Algumas variáveis influenciam na escala do objeto e, conseqüentemente, na proporção que ocupam dentro do quadro: o tamanho do objeto, a distância entre a câmara e o objeto, o objetivo empregado. Além disso, interferem também a distância focal da objetiva, a opção de enquadramento<sup>8</sup>. A escala interfere na visualização do objeto, no contraste e na relação figura fundo, além de sugerir um posicionamento mais próximo ou mais afastado, o que interfere na leitura da imagem por parte do leitor. É possível reforçar as distâncias entre os objetos através da profundidade de campo.

A espacialidade fotográfica trata dos aspectos relacionados à composição. Segundo Vilches (1992: 56), as regras de uma sintaxe visual correta estão baseadas em inúmeros ensaios que pretendem tornar consciente a atividade estética e criativa do fotógrafo quanto à composição da imagem. Aspectos como perspectiva, ângulo de tomada, inclinação dos planos, profundidade podem ser objeto de uma teorização tanto a nível de expressão visual, como quanto ao conteúdo. Cada um desses elementos, quando analisado, pode indicar maior ou menor intervenção do fotógrafo, ou seja, o quanto ele inseriu seu modo de ver o mundo na imagem final.

A inclinação dos planos poderia estudar-se como marcas de enunciado do fotógrafo que estariam mais próximas de uma aproximação interpretativa, intencionalmente não objetiva, muito mais perto da ficção; enquanto a frontalidade estaria mais perto de um certo realismo.<sup>9</sup> (Vilches, 1992: 59)

---

8. Há uma tipologia de planos utilizada no cinema, que também é adotada na fotografia, para descrever a escala do objeto dentro do quadro. São chamados Plano Geral (P.G.); Plano Conjunto (P.C.); Plano Inteiro (P.I); Plano Médio (P.M.); Primeiro Plano (P.P). Além desses, algumas subdivisões são também utilizadas dentro do Plano Médio (Plano Americano, Plano Médio, Plano Médio Curto) e do Primeiro Plano (Primeiríssimo Plano e Plano Detalhe).

9. Tradução livre de: La inclinación de los planos podría estudiarse como marcas de enunciación del fotógrafo que estarían más cerca de una aproximación interpretativa, intencionalmente no objetiva, mucho más cerca de la

Destaca-se que desde o momento em que o fotógrafo aponta sua câmara a um objeto até que a fotografia exista de fato, uma série de processos produtivos como a luz ambiente, sistema óptico do equipamento, tempo de exposição e abertura do diafragma podem, inclusive, distorcer a intenção do fotógrafo, de maneira que o que o fotógrafo viu pode ser diferente do que o leitor verá (Vilches, 1992: 20). Nesse sentido, a análise da imagem que envolve os significados situa-se no âmbito da análise iconológica.

É importante ressaltar que as análises iconográfica e iconológica possuem componentes de subjetividade e permitem diferentes interpretações a partir de diferentes leituras. Por esse motivo, quanto mais informações acerca da técnica, recursos visuais, do autor e do contexto da imagem, mais completas serão as análises.

Mais recentemente, Felici (2007) propõe que o estudo da fotografia se dê através das condições de produção, recepção e materialidade da obra fotográfica. Em sua metodologia, Felici (2007) considera que forma e conteúdo estão entrelaçados, de maneira que separá-los torna-se quase impossível. O método de Felici nos ajuda a compreender a análise das imagens fotográficas a partir de um método profundo, em que questões relevantes são discutidas. A primeira delas, em que aponta que “o investigador sempre projeta sobre a imagem uma carga importante de prejuízos e suas próprias convicções, gostos e preferências” (Felici, 2007: 174), constatação que o autor busca eliminar a partir da proposição de metodologia de análise em níveis, sendo: contextual, morfológico, compositivo e enunciativo para, enfim, culminar em uma interpretação global.

No nível contextual, são considerados os dados gerais sobre a imagem, parâmetros técnicos e dados biográficos e críticos sobre o autor, além do movimento artístico ou escola fotográfica a qual pertence (o nível pré-iconográfico tangencia o nível contextual no quesito sobre atributos técnicos, mas apresenta um estudo menos detalhado). A seguir, o nível morfológico considera propostas de autores distintos e ainda que adote uma perspectiva descritiva (considera ponto, linha, espaço, escala, etc.), emerge a natureza subjetiva do trabalho de análise, pois os elementos não são aspectos apenas materiais. Felici (2007) interpreta os elementos com base em postulados sobre a composição de imagens, localização do centro de interesse e como a disposição desses elementos interfere na direção da leitura. Essa análise é também carregada de interpretação subjetiva.

O nível compositivo examina como se relacionam os elementos identificados no nível morfológico, do ponto de vista sintático. Aqui, são considerados os “elementos escalares (perspectiva, profundidade, proporção, dentre outros) e os elementos dinâmicos (tensão, ritmo)” (Felici, 2007: 175), aspectos espaciais e temporais do texto fotográfico. Por fim, de caráter subjetivo, o nível enunciativo direciona à “interpretação global do texto fotográfico” (Felici, 2007: 218) a partir da análise da articulação do ponto de vista do fotógrafo.

---

ficción; mientras la frontalidad estaría más cerca de un cierto realismo.

Cualquier fotografía, en la medida que se representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. (Felici, 2007: 218)

No nível enunciativo, a abordagem está centrada nos modos de articulação do ponto de vista, pois pressupõe que qualquer fotografia é fruto das escolhas do fotógrafo. Nesse nível são investigadas as decisões do fotógrafo no momento da tomada fotográfica: ângulo da câmara, ponto de vista físico, atitude dos personagens, presença do autor no texto visual, o olhar dos personagens, dentre outros aspectos. Essa análise possui pontos em comum à análise iconográfica, porém, Felici (2007) afirma que esta última não considera o problema da enunciação. O autor propõe reflexões acerca de diversos aspectos a fim de conhecer a ideologia implícita presente na imagem.

### 3. Augusto António do Carmo Cabrita (1923-1993)

No ano de 1923, a Europa vivia as consequências da Primeira Guerra Mundial, com forte recessão, inflação, baixos salários, desemprego e insatisfação da classe trabalhadora e da classe média. De acordo com Reis (2005: 198) o cenário de crise favoreceu o surgimento de regimes autoritários como forma de restabelecimento da ordem. Nesse contexto nasceu, a 16 de março de 1923, em Barreiro, Augusto António do Carmo Cabrita.

A relação de Cabrita com as imagens começou muito cedo. Aos 13 anos, iniciou, como autodidata, seu contato com a fotografia. As lembranças do fotógrafo, no entanto, indicam que a afinidade com o universo da imagem foi despertado em sua vida ainda antes: o fotógrafo relatou, em entrevista apresentada no documentário da série Fotografia Total (Carvalho e Pedro, 2012), que uma cena de incêndio em um animatógrafo, vista aos 5 anos de idade, é o que considera sua primeira fotografia... e sem câmara.

Augusto Cabrita desenvolveu-se na fotografia como autodidata. De acordo com Cabrita Filho<sup>10</sup> (2021), quando tinha em torno de 20 anos de idade começou a participar de concursos e salões de fotografia (muito comuns na época<sup>11</sup>). A câmara era sua companhia em todos os momentos e, nas palavras de seu filho, havia para ele uma “simbiose muito grande entre a fotografia e o cinema”<sup>12</sup>. Esse aspecto é marcante em sua obra; é possível notar que sua linguagem visual transita livremente entre a fotografia e o cinema na maneira como explora as linhas nas composições e, principalmente, como utilizava a luz natural - “a luz que Deus lhe

10. Entrevista concedida por CABRITA FILHO, Augusto. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp3 (31:10 min).

11. A partir da década de 1930 muitos concursos fotográficos e salões de fotografia estimulavam a participação dos jovens fotógrafos, além de dar a eles visibilidade. “Os salões eram fomentados pelo Estado Novo, como forma de regular e condicionar as escolhas dos fotógrafos, através de temas bem delimitados e admissões a concursos controladas, procurando assim evitar imagens inconvenientes para o regime.” (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 2018).

12. Entrevista concedida por CABRITA FILHO, Augusto. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp3 (31:10 min).

deu”. O uso do contraluz, aliado à rara utilização da luz artificial, é uma das fortes características de seu trabalho.

O Portugal em que Augusto Cabrita cresceu foi repleto de privações e contradições, algo que não interferiu diretamente em seu trabalho ou vida pessoal (Cabrita Filho, 2021), embora não apoiasse a ditadura e até mesmo mantivesse relações com o Partido Comunista (Cardoso, 2021). Após a instauração da ditadura militar, em 1926, o país sofreu com a censura da imprensa, a dissolução do parlamento, a interdição da atividade partidária e a dissolução da Confederação Geral dos Trabalhadores. Por outro lado, o ministro de Finanças Antônio de Oliveira Salazar, professor da Universidade de Coimbra, conseguiu equilibrar o orçamento e estabilizar a moeda e, ao redigir o projeto da Constituição de 1933, encaminhou o país ao regime do Estado Novo (Reis, 2005, p. 200), do qual foi líder durante mais de 40 anos.

As primeiras fotografias de Cabrita na imprensa foram publicadas no final da década de 1950, ainda na primeira fase do Estado Novo, possivelmente na revista *Século Ilustrado*<sup>13</sup>. O fotógrafo não esteve contratado oficialmente por veículos impressos, de forma que sua relação era sempre como colaborador. Contribuiu também para a revista *Flama*<sup>14</sup> e com a revista feminina *Eva*<sup>15</sup> (Fonseca, 2007). Há também registros de imagens publicadas em 1962 e 1967 na *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, 4.ª série, números 1 e 22, publicação oficial do Secretariado da Propaganda Nacional, durante o Estado Novo (Guarda e Oliveira, 2017).

Cabrita esteve em vários países e realizou grandes fotorreportagens, com destaque para o início da Guerra Colonial, em Angola, o cotidiano em Macau e uma reportagem na Índia Portuguesa, cujas fotografias, feitas na década de 1960, em formato 6x6, com uma Rolleiflex, farão parte de uma exposição organizada por seu filho para o primeiro semestre de 2022, na Madeira. Algumas das imagens, inéditas, compõem o conjunto de imagens em preto e branco em que Cabrita explora silhuetas, geometria e o contraluz.

De acordo com Cabrita Filho (2021), parte do trabalho de seu pai perdeu-se com o tempo; o fotógrafo não tinha o próprio acervo organizado. Augusto Cabrita viveu toda a sua vida no Barreiro, que chamava carinhosamente de Manhattan (Cardoso, 2021). Faleceu em 1993.

### 3.1. Poeta da Luz

O início de Augusto Cabrita na fotografia coincide com o período dos grandes salões internacionais de fotografia, fase de intenso estímulo à arte fotográfica e intercâmbio de imagens.

---

13. Entrevista concedida por CABRITA FILHO, Augusto. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp3 (31:10 min). A revista *Século Ilustrado* foi uma revista ilustrada de informação geral que deu grande espaço à reportagem fotográfica. Publicada pelo grupo do diário *O Século*, circulou entre 1933 e 1989.

14. A *Flama* foi uma revista ilustrada de informação geral que circulou em Portugal entre 1937 e 1976.

15. Revista feminina que circulou em Portugal entre 1925 e 1989.

Simultaneamente, a ascensão das revistas ilustradas é um fator importante na disseminação de tendências como a fotografia humanista, a fotografia de “livre expressão” e a fotografia como “verdade interior” do fotógrafo (Sousa, 2000, p. 123).

No caso do trabalho de Cabrita, o viés humanista desenvolve-se em uma perspectiva um pouco diferente daquela conhecida pela exposição *The Family of Man*<sup>16</sup> que, por sinal, não contou com representantes da fotografia portuguesa. Nas fotografias de Cabrita, o ser humano tem presença marcante, muitas vezes em um contraluz acentuado. Para Inácio Ludgero<sup>17</sup> (2021), fotógrafo desde 1972, Cabrita dava vida às coisas que não tinham vida, mesmo em imagens em que o ser humano não era o elemento principal da cena. A composição privilegia as linhas e formas, lembrando as influências do construtivismo - o fotógrafo era profundo conhecedor da Escola Bauhaus<sup>18</sup> e dos princípios do design (Cardoso, 2021). Cabrita imprime seu olhar de maneira muito particular, longe das tendências do fotojornalismo da época em Portugal e no mundo. Enquanto que no pós-guerra, há uma massificação da produção fotojornalística, Cabrita segue com olhar poético, inspirado pela sensibilidade inerente a si em registros das paisagens do Barreiro, sua terra natal e de Portugal. O fotógrafo António Homem Cardoso<sup>19</sup> (2021) ressalta a sensibilidade com que Cabrita fotografava; mesmo uma situação de tragédia podia ser abordada com rigor estético. Outro aspecto é que para o fotógrafo, tudo era cultura: o que se via, o que se dizia.

Cardoso e Cabrita conheceram-se no final dos anos 1960 (provavelmente 1968, aos 23 anos de Cardoso e 45 de Cabrita), no Alentejo, durante a cobertura da visita do Presidente da República. Cardoso conta que o ângulo do qual Cabrita fazia filmagens chamou-lhe a atenção, o que fez com que se aproximasse do fotógrafo, a quem chama ainda hoje de mestre, e perguntar se era ele Augusto Cabrita. Ali iniciava-se uma amizade que perdurou até o fim da vida de Cabrita. Cardoso conta que dentre os principais ensinamentos do mestre estão a ética e a estética, conceitos que o ajudaram a compreender e ser sensível à luz, elemento essencial na fotografia.

Inácio Ludgero<sup>20</sup> (2021), fotógrafo desde 1972, lembra que, por volta de 1970, Cabrita frequentava uma loja de fotografia na região do Chiado, em Lisboa, para imprimir suas fotografias,

---

16. Em março de 1954, a revista *Fotografia* (nº2), publicada em Lisboa, trouxe um convite do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque aos fotógrafos para que enviassem trabalhos para a seleção da exposição *The Family of Man*. No entanto, não há registros sobre a participação de fotógrafos portugueses na exposição ou processo seletivo. [https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2008/06/a-fam%C3%ADlia-do-homem-lisboa-1954.html](https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/06/a-fam%C3%ADlia-do-homem-lisboa-1954.html)

17. Entrevista concedida por Ludgero, Inácio. Entrevista II. [28.out.2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp4 (1:12:08 min).

18. A *Staatliche Bauhaus* foi uma escola alemã de artes que funcionou entre os anos 1919 e 1933. Explorou ideias de todos os movimentos artísticos de vanguarda, criando uma estética do design moderno; tem como característica a valorização de linhas e formas geométricas. Reuniu grandes nomes das artes, arquitetura e design. (Meggs & Purvis, 2009)

19. Entrevista concedida por Cardoso, António Homem. Entrevista III. [nov. 2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp3 (56:44 min)

20. Entrevista concedida por Ludgero, Inácio. Entrevista II. [28.out.2021]. Entrevistadora: Denise Guimarães-Guedes, 2021. Porto. Arquivo mp4 (1:12:08 min).

e conversava com jovens fotógrafos sobre técnicas e princípios para uma boa fotografia. Ali, Cabrita analisava as fotografias dos jovens iniciantes na profissão, muitas vezes com críticas ou conselhos sobre como aprimorar as técnicas fotográficas, sempre com doçura e sensibilidade. Ludgero ressalta as semelhanças perceptíveis entre as tonalidades das fotografias de Cartier-Bresson e Augusto Cabrita, a quem carinhosamente chama de “nosso Cartier-Bresson”. Outro ponto em destaque é que Cabrita, assim como Cartier-Bresson, não realizava cortes posteriores nas imagens para a ampliação, o que reforça os critérios de enquadramento e composição no momento de tomada da imagem e aproxima seus estilos. Cabrita dizia ainda, segundo Ludgero, que não se podia desperdiçar espaço.

Admirador confesso de Cartier-Bresson, Augusto Cabrita era adepto de um dos mais famosos conceitos criados pelo fotógrafo francês, que trata do “instante decisivo”. Para Cartier-Bresson, fotografar significa reconhecer, em uma fração de segundos, tanto o fato, como a organização das formas e é preciso concentração, disciplina e sensibilidade (Hill e Cooper, 2001: 77). E, assim como Cartier-Bresson, Cabrita enveredou-se pelos caminhos do cinema. No entanto, transpondo sua linguagem visual fotográfica para o audiovisual, algo que confronta a ideia de Bresson de que não haveria relação entre a fotografia fixa e a cinematográfica (Hill e Cooper, 2001).

Dentre suas grandes paixões estavam a indústria, as construtoras navais e as tradições do povo português. Um aspecto importante da fotografia de Cabrita é que a imagem “roubada” era contra seus princípios, de maneira sempre optava por fotos em que as pessoas soubessem que estavam a ser fotografadas. Além disso, a condição de vulnerabilidade não era para ele um recurso para criar imagens dramáticas: “Fotografava a pobreza, mas sem o pobre (...) fotografava o resultado daquilo, a essência daquilo, a razão daquilo, mas nunca tiraria na vida a dignidade humana de um pobrezinho para brilhar num salão de junta de freguesia”, nas palavras de Cardoso (2021). Para ele, a dignidade humana era um princípio que tinha que estar nas imagens, independentemente da condição social do sujeito fotografado.

Um incrível senso de humanidade - é o que é possível depreender a partir das falas de António Homem Cardoso. Não havia, para Cabrita, diferenças entre classes sociais, tinha amizade com ricos e pobres, sem discriminações e vivia em paz com o mundo como um lugar para dar mais de si e não de receber. Esse convívio entre diferentes classes explica seu trânsito entre políticos, artistas e intelectuais e correntes ideológicas diferentes, mesmo com estreita relação com o partido comunista.

## 4. A fotografia de Augusto Cabrita em análise

Augusto Cabrita faz parte de um grupo de fotógrafos que, espalhados pelo mundo, romperam com os parâmetros visuais mais conservadores, vigentes no fotodocumentarismo até então. Baeza (2001) aponta para as transformações ocorridas na década de 1950, estimuladas pelas vanguardas artísticas e que inseriram a fotografia documental também no circuito artístico.

É a hora de proclamar definitivamente a liberdade do autor para eleger seu estilo e aceitar que a beleza de uma estética elaborada é um fator de comunicabilidade de mensagem e não uma vantagem a respeito de sua eficácia.<sup>21</sup> (Baeza, 2001: 46)

Os valores de autoria, aliados à visão subjetiva do fotógrafo, marcam as rupturas na fotografia documental também em Portugal, através do olhar de Augusto Cabrita. As influências dos movimentos artísticos de vanguarda estão presentes nas composições geométricas e contrastes acentuados pelo uso do contraluz em muitas de suas fotografias. Também chama a atenção a maneira como Cabrita subverte as noções de volume e distância dentro da fotografia, criando imagens surpreendentes.

Ao retomarmos os conceitos de Costa (1977, apud Fontcuberta, 1990: 26), sabemos que a fotografia fala do fotógrafo, da realidade e de si mesma. Nesse sentido, as fotografias de Cabrita revelam muito de sua personalidade, evidenciada neste trabalho por companheiros que o conheceram: um artista sensível ao mundo que o rodeia, tanto para compor sua personalidade e repertório, quanto para construir suas narrativas do mundo. Ressalta-se o senso de igualdade e dignidade entre as pessoas, características que transparecem em suas fotografias, as tradições culturais do povo português e a essência de sua terra, representada principalmente nas fotografias do Barreiro.

As fotografias de Augusto Cabrita, selecionadas para análise neste trabalho, estão no livro “Augusto Cabrita: na outra margem. O Barreiro anos 40 - 60”, publicado em 1999 pela Companhia União Fabril. Embora não seja um livro especificamente do fotógrafo, mas sim da atuação da indústria CUF no Barreiro, todas as fotografias são de Cabrita, compondo um belo portfólio de seu trabalho documental. Há também uma imagem reproduzida a partir do livro “Fotógrafos portugueses do pós-guerra: em foco”, em que Augusto Cabrita figura entre fundadores da modernidade portuguesa na fotografia.

Para a análise das fotografias, optou-se por desenvolver uma metodologia híbrida que faz uso de conceitos apresentados pelos autores já citados. Isto porque há conceitos pensados especificamente para a imagem jornalística (como os do autor Lorenzo Vilches), categoria a qual pertencem as fotografias de Augusto Cabrita. Serviu também de inspiração para esta pesquisa o artigo sobre o fotógrafo Antoni Campañà, de autoria de Blanco e González (2020), cuja metodologia baseia-se nas proposições de Felici (2007). Felici (2007), inclusive, considera positivo o aproveitamento dos elementos das demais teorias.

Vimos que, de acordo com Panofsky (1972), Costa (apud Fontcuberta, 1990: 26) e Vilches (1992) a imagem possui camadas ou categorias de análise. Os dois primeiros autores possuem congruências que podem ser resumidas nas categorias pré-iconográfica (sobre os atributos tecnológicos), iconográfica (relação entre signos de uma realidade exterior e como

---

21. Tradução livre de: Es la hora de proclamar definitivamente la libertad del autor para elegir su estilo y aceptar que la belleza de una estética elaborada es un factor de comunicabilidad del mensaje y no un handicap respecto a su eficacia.

estão representados em suas composições) e iconológica (aspectos subjetivos e valores simbólicos). As isotopias, de Vilches, situam-se entre a análise pré-iconográfica e a iconográfica, e servem de base para a análise iconológica a partir das qualidades técnicas.

O modelo de Felici (2007) expande a percepção da obra fotográfica tanto em sua profundidade quanto no número de camadas a serem analisadas e possibilita, assim, uma investigação mais detalhada. Muitos dos elementos analisados estão presentes também nas análises pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas, como veremos a seguir. Não obstante, salienta-se que a subjetividade permanece presente em alguns dos componentes nas análises.

A primeira fotografia selecionada (figura 1) é uma cena em preto e branco em que trabalhadores atuam em uma grande estrutura. Na análise pré-iconográfica, nota-se o uso de grande profundidade de campo, decorrente do diafragma fechado, pois todos os elementos estão em foco. A foto foi realizada com uma objetiva de longa distância focal, devido ao pequeno ângulo de visão, e com conseqüente achatamento dos planos.

A imagem está nítida e com acentuado contraste em diversos níveis (acuidade por meio da nitidez e cromático, através do preto e branco evidenciado pelo contraluz) - e aqui passamos para a análise iconográfica. O ambiente é parcialmente retratado, pois não há referenciais de espaço e localização da cena, apenas é possível identificar a estrutura de uma grande construção e alguns personagens. A profundidade na cena é enfatizada pela presença de um homem em primeiro plano - ele está na lateral direita, segura parte de uma estrutura de metal que se repete por todo o frame, como uma trama; trama esta que preenche todo o quadro. Há outras pessoas, possivelmente todos trabalhadores, que aparecem ao longe e bem pequenos em relação ao espaço visual. Não é possível identificar rostos, apenas as silhuetas são perceptíveis na imagem de contraste acentuado, em que quase não há meios-tons. Não há um único ponto de fuga que denuncie a perspectiva de maneira clara e apenas a justaposição dos planos cria uma perspectiva imersiva. A imagem é repleta de contrastes, que criam um efeito visual muito próximo ao desenho, influência evidente dos movimentos de vanguardas artísticas da época, como o construtivismo.

As linhas são fortemente exploradas na composição, em diagonal, o que pode ser compreendido como parte da interpretação de uma cena pelo fotógrafo, a partir de sua visão do mundo e de como ele deseja transmitir determinada mensagem, dando início à análise iconológica. O ângulo diferenciado, fruto da leitura da cena pelo fotógrafo, remete aos ângulos experienciados pelo fotógrafo Alexander Rodchenko, ainda incomuns dentro do fotojornalismo. O ângulo contrapicado, em que a câmara está localizada abaixo do nível dos olhos e voltada para cima, valoriza o sujeito em primeiro plano. A localização da figura principal na lateral direita, voltada para dentro do quadro, fecha a cena em si mesma, de maneira que o olhar percorre a cena da direita para a esquerda, conduzido por parte da estrutura que é mais evidente, na base, até o trabalhador, e volta-se novamente para a estrutura do lado esquerdo, em um looping.

Para o modelo proposto por Felici (2007), os dados de autoria do fotógrafo Augusto Cabrita, já apresentados nesta pesquisa, compõem o nível contextual, juntamente com alguns parâmetros





**Figura 1.** Montagem da estrutura metálica para a construção das fábricas da União Fabril do Azoto da Companhia União Fabril, no Lavradio. Fotografia de Augusto Cabrita.

técnicos apresentados na análise pré-iconográfica. Os dados gerais da imagem estão identificados nas legendas (título e ano). Há ainda outros parâmetros que poderiam estar presentes, como os dados técnicos do equipamento, mas não há informações precisas sobre modelo de câmera, distância focal da objetiva ou suporte utilizado nestas amostras.

No nível morfológico ocorre a descrição da cena, assim como na análise iconográfica, porém mais detalhadamente. O grão, as linhas oblíquas formadas pelas vigas, o contraste acentuado da imagem, a profundidade de campo, posicionamento da câmera, nitidez, iluminação natural, forte contraste tonal são elementos que compõem o nível morfológico. O alto contraste, na imagem 1, evidencia também a antítese entre o corpo humano (orgânico) e a construção (inorgânica). Além disso, podemos depreender que na imagem figurativa, na qual não é possível identificar detalhes de textura da pele dos personagens, há um certo distanciamento entre imagem e espectador, por esta afastar-se do referente.

O nível compositivo também contém elementos de análise que estão contidos na análise iconográfica, apresentada anteriormente, em que a cena é interpretada a partir da análise dos elementos e recursos empregados pelo fotógrafo e a relação entre eles. O modelo de Felici (2007), no entanto, esquadrinha a imagem e sugere ainda as categorias de espacialidade e temporalidade. Nesse sentido, a imagem 1 apresenta o cenário de uma obra de construção. É um espaço aberto e que tem ao fundo apenas o céu. Não é um lugar comum para o espectador, porém é familiar pois o ângulo da fotografia é o mesmo da visão de um transeunte que vê a obra de baixo para cima. O protagonista na cena é o personagem em primeiro plano e, como elemento dinâmico, exigiu do fotógrafo certa habilidade para estabelecer o “instante decisivo” para a composição adequada da cena.

No nível enunciativo, a leitura da ideologia implícita na imagem culmina em uma interpretação global do texto fotográfico, através da articulação dos aspectos analisados. Essa camada de investigação é mais subjetiva e tem pontos em comum com a análise iconológica. Uma interpretação possível da imagem 1 é que o trabalhador “cresce” em relação aos outros elementos da cena, e ganha dignidade e importância objetiva e subjetiva. Além disso, parece “sustentar” a estrutura que o cerca. Por outro lado, as silhuetas delineiam sujeitos anônimos, o que pode ser compreendido como uma imagem que diz respeito a todos os trabalhadores e não apenas a um indivíduo específico. A imagem ganha, segundo essa leitura, uma dimensão ainda maior, considerando que poderia simbolizar a luta dos trabalhadores, por exemplo.

Na figura 2, os dados de autoria, ano e procedência compõem o nível contextual (pré-iconográfica), assim como na imagem anterior. No nível morfológico (análise iconográfica) a imagem representa uma cena rural em que três pessoas carregam baldes, supostamente de água. Compõem a cena também uma árvore, o solo, o céu e algumas nuvens. Aponta-se que a imagem, em preto e branco, tem boa profundidade de campo, com todos os elementos em foco, e pequeno ângulo de visão, o que indica o uso de objetiva com grande distância focal. A cena está bem iluminada e há um equilíbrio entre a árvore e os elementos humanos que, embora pequenos em relação ao quadro e à árvore, estão em maior número.

No nível compositivo (também na análise iconográfica), destaca-se o rigor da composição, em que os elementos alinham-se cuidadosamente, lembrando as composições de Cartier-Bresson. As pessoas na imagem possuem alturas diferentes, o que revela que não estão de fato alinhadas, mas em distâncias diferentes em relação à câmara, mas Cabrita fotografou-os no exato instante em que parecem posicionados na mesma direção da árvore, criando um vértice. A árvore divide o quadro na diagonal e não há simetria, mas a cena está equilibrada. A cena dá a impressão de que tem continuidade e as pessoas fotografadas continuaram a mover-se após a tomada da fotografia. As gradações em meio tom a aproximam do referente, bem como o ângulo de tomada da fotografia, na altura dos olhos.

No nível enunciativo (e análise iconológica), podemos apontar que ao mesmo



**Figura 2.** Sem título. Fotografia de Augusto Cabrita, Barreiro. Fonte: Amado, Miguel (ed.). *Fotógrafos portugueses do pós-guerra: em foco*. p.103 - 116. Assírio & Alvim: Lisboa, 2005

tempo em que a cena registra o cotidiano simples de indivíduos, transmite solidão e silêncio em um cenário vazio e distante. A dimensão das pessoas em relação ao quadro reforça a ideia de afastamento e impotência em relação ao mundo que as rodeia. A árvore, pendente sobre as pessoas, cria certa tensão na cena, ao sugerir o risco de cair a qualquer momento.

Nas próximas imagens, foi adotada a sistemática de análise a partir da metodologia de Felici (2007), porém subentendem-se as análises pré- iconográfica, iconográfica e iconológica, mesmo que os termos não estejam presentes no texto.

Nas figuras 3 e 4, o nível contextual é semelhante às anteriores, com os dados gerais de autoria. Em nível morfológico, observa-se que Cabrita subverte a proporção dos objetos e cria cenários surrealistas. As linhas e volumes dos objetos são protagonistas na imagem em preto e branco. Há boa profundidade de campo, com os elementos em foco, no entanto nota-se maior acuidade visual no elemento em primeiro plano. O pequeno ângulo de visão da imagem e o achatamento dos planos indica o uso de uma objetiva com grande distância focal.

No nível compositivo, dois barcos participam da cena, sendo que um deles aparece apenas parcialmente, além do céu e do mar. Há certa tensão criada pela proporção entre os objetos e sua composição indica que o fotógrafo optou por transgredir a relação existente entre eles na vida real, de maneira que o barco supostamente maior na realidade está, na imagem, muito pequeno. Tal condição é fruto do enquadramento e posicionamento do autor.

No nível enunciativo, fica patente o quanto o fotógrafo imprime à cena o seu ponto de vista, que pode ser interpretado como um jogo visual entre os elementos ou até mesmo como uma maneira de exaltar os pequenos diante dos grandes.

Na figura 4, observam-se dois barcos à vela e o que parece ser um grande navio, que ocupa cerca de metade do quadro. Há também dois homens, que aparentam serem os atletas dos dois barcos. É possível ver apenas parte do casco do navio, que contrasta com a cor do céu. As duas velas alinhadas na base do quadro estão em semelhante posicionamento, assim como os velejadores. As velas, destacadas na fotografia preto e branco, formam triângulos paralelos. A imagem também é em preto e branco, a profundidade de campo e a distância focal



**Imagem 3.** Barcos da pesca do Bacalhau ancorados no rio Coina, na Telha. Fotografia de Augusto Cabrita. Fonte: CALADO, J. e GOMES, G. (Org.). (1999): "*Augusto Cabrita: na outra margem. O Barreiro anos 40 - 60*". Portugal, CUF - Companhia União Fabril

da objetiva permanecem semelhantes às outras fotografias, com pequeno ângulo de visão e todos os elementos em foco. A geometria é marcante nesta imagem em que Cabrita brinca com os elementos e com as formas na composição.

Por fim, podemos identificar as influências do conceito de “instante decisivo” de Cartier-Bresson, ao mesmo tempo em que a geometria se mostra como um dos principais atributos da imagem. Na composição, a massa branca formada pelo navio oprime os pequenos velejadores, ao mesmo tempo em que o conjunto dos elementos forma uma imagem com uma composição elaborada.

**Figura 4.** Velas brancas. Fotografia de Augusto Cabrita. Fonte: CALADO, J. e GOMES, G. (Org.). (1999): “Augusto Cabrita: na outra margem. O Barreiro anos 40 - 60”. Portugal, CUF - Companhia União Fabril



## 5. Conclusão

Augusto Cabrita é um grande nome da fotografia em Portugal. Nascido no Barreiro, em 1923, aprendeu a fotografia como autodidata e registrou, durante décadas, cenas do cotidiano de seu país. Em um período em que a fotografia documental caminhava em direção à formação de sua própria identidade, Cabrita deu personalidade às suas imagens, influenciado por movimentos artísticos de vanguarda, e ajudou a escrever um novo capítulo na história do fotojornalismo português. Suas contribuições estão também na área de direção de fotografia na televisão e no cinema. Não há, no entanto, trabalhos acadêmicos que abordam a obra do fotógrafo e poucos livros sobre seu trabalho podem ser encontrados em bibliotecas públicas no país.

Ao revisitar a obra e colher depoimentos sobre a vida e a obra de Cabrita, foi possível notar que suas contribuições vão além da documentação de cenários portugueses simplesmente, e perpassam pela linguagem inovadora com que produziu suas fotografias. A documentação do Barreiro, do povo e da cultura portuguesa a partir da década de 1950 são, sem dúvida, documentos inestimáveis que compõem a história do país. Mas seguramente o domínio da luz, a composição criteriosa dos elementos, muitas vezes geometricamente posicionados, marcam uma mudança de paradigma na fotografia documental jornalística. Essa mudança de paradigma, ocorrida em diversos países e influenciada por vanguardas artísticas, tem seus primeiros registros no fotojornalismo de Portugal através do olhar de Augusto Cabrita.

A partir desta investigação, espera-se contribuir com a escrita da história do fotojornalismo português e com a biografia de um dos grandes fotojornalistas portugueses do século XX.

Entende-se que a história é feita por pessoas e que é necessário unir os estudos entre os personagens importantes que viveram essa história, no caso, os profissionais do fotojornalismo, para que se possa compreender suas contribuições na área. Ademais, esta pesquisa pretende ser um primeiro estudo, dentre outros que possam surgir sobre a vida e a obra do fotógrafo Augusto Cabrita.

## Referencias bibliográficas

- ABREU, M. M. S. G. M. P. (2018): “Cozinha Tradicional Portuguesa de Maria de Lourdes Modesto: Contributos para a construção das identidades e do património culinário português”. Dissertação de mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Disponível em Internet (12-11-2021): [https://run.unl.pt/bitstream/10362/60969/1/Abreu\\_2018.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/60969/1/Abreu_2018.pdf)
- AMADO, M. (ed.). (2005): *Fotógrafos portugueses do pós-guerra: em foco*. Lisboa, Assírio & Alvim, 103-116.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. (2018): “Mostra bibliográfica: fotoclubes e salões de fotografia”. Disponível em Internet (23-11-2021): <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/noticias/mostra-bibliografica-foto-clubes-e-saloes-de-fotografia/>
- BAEZA, P. (2001): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BLANCO, M.; GONZÁLEZ, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y comunicación social* 25(2), 309-321. Disponível em Internet (25-03-2022): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7694058>
- CALADO, J. (1999): “Arte e tecnologia no Barreiro”. En CALADO, Jorge e GOMES, Gilberto (Org.). *Augusto Cabrita: na outra margem. O Barreiro anos 40 - 60*. Portugal, CUF - Companhia União Fabril.
- CALADO, J. e GOMES, G. (Org.). (1999): *Augusto Cabrita: na outra margem. O Barreiro anos 40 - 60*. Portugal, CUF - Companhia União Fabril.
- CARDOSO, A. H. (2013): “Mestre Augusto Cabrita”. En *Catálogo Retrospectiva Augusto Cabrita*. Barreiro, Câmara Municipal do Barreiro. Disponível em Internet (28-11-2021): [https://www.cm-barreiro.pt/cmbarreiro/uploads/writer\\_file/document/596/catalogonet.pdf](https://www.cm-barreiro.pt/cmbarreiro/uploads/writer_file/document/596/catalogonet.pdf)
- CARVALHO, L. e PEDRO, F. (2012): “Augusto Cabrita”. En *Fotografia total*. TVI. Disponível em Internet (20-11-2021): <https://www.youtube.com/watch?v=uyLogYNUD8s>
- “Augusto Cabrita”. En: *Correio de Venezuela*, 2014. Disponível em Internet (18-11-2021): <https://correiode-venezuela.com/portugues/augusto-cabrita/>
- FLOCH, J.M. (1985): *Petites Mythologies de L’Oeil Et de L’Esprit: Pour Une Semiotique Plastique*. Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins - John Benjamins Publishing Company.
- FELICI, J. M. (2007): *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- FONSECA, P. (2007): “A pioneira Flama”. Jul/set. [https://www.clubedejornalistas.pt/uploads/jj31/jj31\\_54.pdf](https://www.clubedejornalistas.pt/uploads/jj31/jj31_54.pdf)
- FONTCUBERTA, J. (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*. Colección Medios de Comunicación en la enseñanza. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- GUARDA, I. e OLIVEIRA, J. (2017): “A fotografia e os fotógrafos na revista Panorama (1941-1973): 30 anos de propaganda?”, *Revista Comunicação Pública*, Vol. 12 n.23. Disponível em Internet (17-11-2021): <https://journals.openedition.org/cp/1927?lang=en>

- HILL, P. e COOPER, T. (2001): *Diálogo con la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- KOSSOY, B. (2012): *Fotografia & História*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- MEGGS, P. B. & PURVIS A. W. (2009): *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naif.
- PANOFSKY, E. (1972): *Studies in iconology*. EUA, First Icon. Disponible en Internet (29-11-2021): [http://tems.umn.edu/pdf/Panofsky\\_iconology2.pdf](http://tems.umn.edu/pdf/Panofsky_iconology2.pdf)
- POMAR, A. (2008): "A Família do Homem" e a revista "Fotografia", Lisboa 1954. Blog. Disponible en Internet (15-11-2021): [https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2008/06/a-fam%C3%AD-lia-do-homem-lisboa-1954.html](https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/06/a-fam%C3%AD-lia-do-homem-lisboa-1954.html)
- REIS, A. C. (2005): *Nova história de Portugal: das origens, no extremo ocidente da Ibéria, à actualidade, na União Europeia*. 4ª ed. Cruz Quebrada, Casa das Letras.
- SOJO, C. A. (1998): *Los géneros periodísticos fotográficos*. Libros de Comunicación Global. Barcelona, Editorial CIMS.
- SOUSA, J. P. (2020): *Para uma história do jornalismo iconográfico em Portugal: das origens a 1926*. Lisboa, Coleção Livros ICNova.
- SOUSA, J. P. *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental*. Col. Letras Contemporâneas. Editora Gri-fos: Chapecó, 2000.
- VILCHES, L. (1992): *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona, Ediciones Paidós.