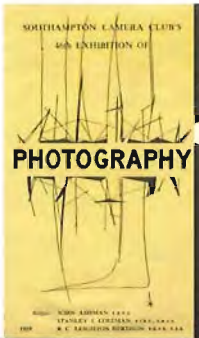
BATALHA DE SOMBRAS

Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50
do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

EMÍLIA TAVARES


SOUTHAMPTON CAMERA CLUB'S
EXHIBITION OF
PHOTOGRAPHY

Die Welt
fotografiert
III.Internationale
Ausstellung
der Foto-Gilde
Frankfurt am Main
vom 31.August bis 8.Sept.1957

FOTO-CINE CLUBE
BANDEIRANTE
16
SALÃO
INTERNACIONAL
DE ARTE
FOTOGRÁFICA
S. PAULO - 1957

CLUB FOTOGRAFICO
Y CINEMATOGRAFICO
DE VALPARAISO
CHILE
EXHIBIDA EN EL
VIII SALON INTERNACIONAL
DE ARTE FOTOGRAFICO
1959
CASINO MUNICIPAL - VIÑA DEL MAR

International 1959
SYDNEY

FOTO CLUBE
6x6
LISBOA
III
EXPOSIÇÃO
FOTOGRÁFICA
1955

We oil the world
ACCEPTED
Third International
CavOILcade
Exhibition of Photography
1957
PORT ARTHUR, TEXAS
U.S.A.

III SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA
—AMADORES—
1954
Salão de arte fotográfica
PÓVOA DE VARZIM

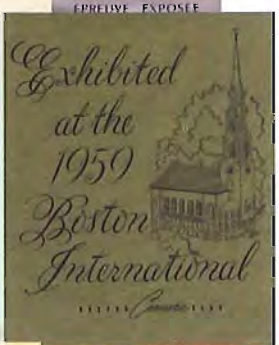
GALERIE SAINT JACQUES
EXPOSITION D'ART PHOTOGRAPHIQUE
PHOTO-CINÉMA
magazine
EPREUVE EXPOSÉE

IRIS
1957
24e
INTERNATIONAAL
FOTOSALON
ANTWERPEN

I. MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA
UMĚLECKÉ FOTOGRAFIE
PRAHA 1958
BRATISLAVA 1958

XIe SALON INTERNATIONAL
D'ART PHOTOGRAPHIQUE
BORDEAUX — 1959
F. I. A. P.
F.N.S.P.F.

IVe
Salon International
de
Photographie
1956
PÉRIGUEUX
FRANCE


Exhibited
at the
1959
Boston
International

SALON INTERNATIONAL
D'ART PHOTOGRAPHIQUE
1957
PÉRIGUEUX
FRANCE

MODENA
biennale
fotografia
biennale
internazionale
arte
2B
2ª BIENNALE INTERNAZ. DI ARTE FOTOGRAFICA
MODENA 1958
31 Agosto - 15 Settembre

AGRUPACION FOTOGRAFICA
DE IGUALADA
IGUALADA
XIII
CONCURSO NACIONAL
(VIII Ibérico)
1957

MOCIDADE PORTUGUESA
II EXPOSIÇÃO
DE
FOTOGRAFIA
DO
CENTRO UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA
1-10 Dezembro 1956

VIIIe SALON
INTERNATIONAL
D'ART
PHOTOGRAPHIQUE
ORGANISÉ PAR:
CAMERA LUXEMBOURG
DU 7 AU 31 AOUT 1958

UMJETNIČKE FOTOGRAFIJE
I. MEĐUNARODNA IZLOŽBA
ZADAR JUGOSLAVIJA 1957.
„THE MAN AND THE SEA"
„ČOVJEK I MORE"

CLUB FOTOGRAFICO DE CUBA
EXHIBIDA
1958

5º salão
1955

3º
SALÃO
INTERNACIONAL
de
ARTE FOTOGRÁFICA
Santos
1958

FICHA TÉCNICA

Museu do Neo-Realismo

Coordenador
David Santos

Conservação e investigação
David Santos
Luísa Duarte Santos
Sílvia de Araújo Igreja

Inventariação e catalogação
Luísa Duarte Santos
Sílvia de Araújo Igreja
Graça Silva
Luísa Cordeiro
Lurdes Pina

Serviço Educativo
Marta Borges
Ana Anacleto

Comunicação e Relações Públicas
Rogério Silva

Comunicação e edição
David Santos
Rogério Silva
Lurdes Aleixo

Registo
Luísa Duarte Santos
Graça Silva

Biblioteca
Luísa Cordeiro

Secretariado
Maria Trindade Veiga
Gabriela Candeias
Eugénia Viana

Recepcionistas-vigilantes
Maria Guiomar Alves
Vanda Isabel Arsénio
Alice Cardoso
Rute Oliveira

Exposição

Organização
Câmara Municipal de Vila Franca de Xira Divisão de Património e Museus
Museu do Neo-Realismo
Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

Curadoria
Emília Tavares

Assistência de curadoria
Lurdes Aleixo

Investigação, selecção e org. documental
Emília Tavares

Apoio à pesquisa
Graça Silva
Luísa Cordeiro
Lurdes Pina

Concepção e museografia
Emília Tavares
David Santos

Apoio
Alexandra Encarnação

Coordenação de Produção
Emília Tavares

Produção
Luísa Duarte Santos
David Santos
Graça Silva
Lurdes Aleixo

Secretariado
Maria Trindade Veiga
Gabriela Candeias
Eugénia Viana

Conservação e restauro
Luísa Duarte Santos
Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação: Alexandra Encarnação e Élia Marques
Departamento de Conservação e Restauro do IMC: Agostinho Oliveira

Montagem
Emília Tavares
Ana Anacleto
David Santos
Eugénia Viana
Graça Silva
Luísa Cordeiro
Luísa Duarte Santos
Lurdes Aleixo
Lurdes Pina
Marta Borges
Rogério Silva
Sílvia de Araújo Igreja
DOVSM/ DEFG: carpintaria, pintura e electricidade
Expomus

Planeamento e logística
David Santos
Luísa Duarte Santos
Lurdes Aleixo

Seguros
Allianz Seguros

Comunicação
GGIRP
Filomena Serrazina

Serviço Educativo
Marta Borges
Ana Anacleto
Maria Guiomar Alves

FICHA TÉCNICA

Catálogo

Edição
Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
Museu do Neo-Realismo, Março de 2009

Organização e coordenação editorial
Emília Tavares

Textos
Maria da Luz Rosinha
David Santos
Pedro Lapa
Emília Tavares

Produção
Emília Tavares

Apoio à produção
Lurdes Aleixo

Pesquisa e organização documental
Emília Tavares

Apoio à pesquisa
Graça Silva
Luísa Cordeiro
Lurdes Pina

Catalogação
Emília Tavares
Anabela Carvalho

Design gráfico
Júlio Miguel Rodrigues
GGIRP

Fotografia e digitalização
Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação
Fotografia das obras: Luísa Oliveira; digitalização e tratamento: Alexandra Pessoa, Cláudia Sequeira, José Pessoa, Luísa Oliveira e Marta Monteiro
Inventário Fotográfico Nacional: Tânia Olim e José António Moreira
Museu do Neo-Realismo

Produção gráfica:
Pré-impressão, Impressão e Acabamento
Soartes

Revisão
Lurdes Aleixo
Luísa Duarte Santos
Rogério Silva

ISBN
978-989-96007-1-3

Depósito Legal
290038/09

Tiragem
600 exemplares

Museu do Neo-Realismo
Rua Alves Redol, 45
2600-099 Vila Franca de Xira
neorealismo@cm-vfxira
www.museudoneorealismo.pt

© Museu do Neo-Realismo
© Dos textos e das fotografias, os autores

Agradecimentos
Ana Paula Taborda, Argentina Paixão, João Paixão, Clara Paixão, Vera Paixão, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Danièle Castello-Lopes, Gérard Castello-Lopes, Eugénio Sena, Francisco Lyon de Castro, Tito Lyon de Castro, Frederico Pinheiro Chagas, Leonor Sena, Edite Figueiredo, Paulo Figueiredo, Varela Pécurto, Maria José Palla, João Palla, Rita Palla, Jorge Silva Melo, Lúcia Marques, Luís Camanho, Luísa Costa Dias, José Luís Neto, Cecília Cameira.

MUNICÍPIO DE VILA FRANCA DE XIRA

neorealismo

MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Apoios:
SOARTES

ÍNDICE

Maria da Luz Rosinha..... p.11

David Santos.....p.13

Pedro Lapa.....p.17

Ensaio

Emília Tavares

Nota Prévia..... p. 19

1. "Batalha de Sombras" - metodologia.....p. 25

2. Contexto cultural e fotográfico.....p. 27

3. A imagem pode ser uma arma?. A Fotografia entre os "ismos".....p. 32

3. 1. Surrealismo: a fotografia ao serviço da "inquietação".....p. 36

3.2 Elementos para uma teoria da fotografia no contexto do neo-realismo.....p. 42

4. Fotógrafos salonistas e anti-salonistas: discrepâncias identitárias.....p. 55

4.1. Foto-clubes e salões: onde reside a arte fotográfica?.....p. 55

4.2. Sob a influência da *fotografia humanista* e outras derivações.....p. 65

Catálogo

Salonismo e a herança naturalista.....p. 77

Surrealismo: a fotografia ao serviço da "inquietação".....p. 93

Incursões abstractas e explorações formais da luz.....p. 111

Formas sociais do realismo fotográfico.....p. 133

Sob a influência da *fotografia humanista* e outras derivações.....p. 157

Biografias.....p. 189

A disciplina da fotografia demorou muitos anos a afirmar-se de pleno direito entre as chamadas "Belas-Artes". O preconceito e a tecnicidade associada ao meio dificultaram sobremaneira esse percurso de ascensão e legitimidade. Hoje, ninguém duvida da grandeza estética e documental da fotografia e a sua dimensão artística é reconhecida como um dos universos criativos mais decisivos da nossa contemporaneidade. Porém, nem sempre foi assim, e em Portugal mais se fez sentir o clima de desconfiança em torno deste meio simultaneamente de registo e reinvenção da realidade. Das limitações culturais do nosso país ao desdém do regime do Estado Novo por tudo quanto ousasse pôr em causa a situação política e social, a fotografia teve de contornar inúmeros obstáculos à sua afirmação. Apesar de tudo, por entre o salonismo reinante e o experimentalismo vanguardista de alguns, a fotografia portuguesa de meados do século XX revelou afinal um dinamismo e diversidade assinaláveis, mesmo que ainda hoje pouco conhecido.

A exposição "Batalha de Sombras" que agora se apresenta no Museu do Neo-Realismo, tem por base a colecção de fotografia dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e pretende dar a conhecer a um público mais vasto uma parcela significativa desse acervo de imagens que demonstram a qualidade intrínseca da fotografia portuguesa dessa época. Se existe ainda um grande distanciamento sobre o valor do envolvimento da fotografia com a estética e a realidade social e política de Portugal, é chegado agora o momento para apreciarmos de modo mais directo esse labor ao nível da imagem do nosso país.

À curadora da exposição, Drª Emília Tavares, bem como ao director do MNAC-MC, Dr. Pedro Lapa, gostaríamos de agradecer desde já o entusiasmo e o empenho inexcedível no estabelecimento desta primeira iniciativa de parceria museológica e de produção com o Museu do Neo-Realismo. Estamos certos de que, depois do êxito do presente momento, outros se seguirão com o mesmo objectivo

de dar conhecer um valor patrimonial e artístico ainda pouco conhecido do grande público.
Esta é uma exposição que em muito dignifica o programa cultural do Museu do Neo-Realismo, sabendo que despertará o entusiasmo não apenas daqueles que de modo mais estreito se interessam pelo domínio da fotografia, como ainda de todos os que procuram uma reflexão crítica sobre os sinais de um país marcado pelo salazarismo.

Maria da Luz Rosinha
Presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Desde a sua fundação que um dos objectivos centrais do Museu do Neo-Realismo assenta na divulgação da cultura neo-realista e do seu tempo histórico. Nesse sentido, a instituição tem procurado desenvolver um conjunto de iniciativas de âmbito museológico que apostam em novas perspectivas de investigação, ajudando desse modo a desmistificar alguns dos clichés erroneamente associados ao movimento.

No contexto de uma programação diversificada e atenta a novos sentidos e leituras sobre a cultura portuguesa de Novecentos, surge agora a oportunidade de apresentar uma exposição que resulta de um extraordinário trabalho de investigação, conduzido por Emília Tavares, em torno da fotografia portuguesa de meados do século XX. "Batalha de Sombras. Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado" é o título de uma mostra que apresenta pela primeira vez ao público parte significativa do acervo de fotografia do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC – MC), dirigido desde finais dos anos 90 por Pedro Lapa. Com efeito, a constituição de um importante núcleo de fotografia numa das maiores instituições museológicas do nosso país resultou, na verdade, do esforço e empenho do seu director, coadjuvado nos últimos anos pela leitura atenta e informada de Emília Tavares, uma das maiores especialistas nacionais neste domínio, e curadora da exposição que agora se apresenta no Museu do Neo-Realismo.

Deste modo, é para nós um enorme privilégio e satisfação poder produzir esta exposição, tendo em conta a sua concepção conjunta, ainda que os conteúdos e a colecção exposta sejam maioritariamente oriundos do MNAC – MC. Esta colaboração só foi possível, no entanto, por duas razões essenciais. Em primeiro lugar, porque entre as duas instituições existe um excelente relacionamento e comunhão ao nível da promoção crítica da arte moderna portuguesa, o que pode resultar, como agora, numa união de esforços no sentido de rentabilizar recursos em prol da valorização do património

cultural dos dois museus. Em segundo, porque esta exposição não resulta, como por vezes acontece em instituições fora das grandes cidades, da adaptação de uma exposição já apresentada em outro contexto de maior visibilidade. Pelo contrário, ela nasce de uma coincidência de intenções entre museus, partindo do pressuposto, para nós fundamental, de promover pela primeira vez a exibição do que até aqui não havia ainda chegado ao grande público. Ainda neste sentido, não devemos esquecer que, a propósito da exposição documental "Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português", o MNR desafiou no início de 2007 um conjunto de investigadores a repensar o contexto de afirmação e consolidação da cultura neo-realista em diversos domínios disciplinares, tendo Emília Tavares apresentado então um dos primeiros estudos, senão mesmo o primeiro, sobre a relação da disciplina da fotografia com o neo-realismo, envolvendo o cruzamento entre as práticas salonistas e o "novo humanismo" desenvolvido pela cultura oposicionista. É, assim, na sequência desse trabalho iniciado há dois anos que surge agora a oportunidade de alargar algumas pistas então apresentadas. O interesse matricial do MNR pelos estudos da fotografia portuguesa foi assim ao encontro de uma investigadora e da sua própria instituição, resultando na feliz oportunidade de ser o MNR a mostrar pela primeira vez um acervo tão decisivo sobre a fotografia portuguesa como o que tem vindo a ser constituído, com esforço e dedicação, pelo MNAC – MC.

Estamos certos, por isso, que "Batalha de Sombras" constitui, a todos os níveis, um momento maior na história ainda recente do MNR. Na verdade, a surpreendente qualidade das fotografias agora apresentadas, bem como o magnífico trabalho de investigação desenvolvido desde há muito por Emília Tavares sobre esta matéria, contribuirão inevitavelmente para a dignificação museológica e cultural do Museu do Neo-Realismo.

Deste modo, quero manifestar o meu profundo reconhecimento pelo trabalho, bem como pelo entusiasmo constante, da curadora e mentora desta exposição, Emília Tavares, investigadora do MNAC – MC, que encontrou no MNR o acolhimento e o sentido de uma oportunidade para nos dar a ver, a todos, um autêntico tesouro ainda desconhecido. Para ela vai, necessariamente, o nosso maior agradecimento, não esquecendo obviamente o contributo essencial da restante equipa do MNAC – MC, que foi determinante para a conclusão deste trabalho.

Ao Pedro Lapa, director do MNAC – MC, gostaria de agradecer o inexcedível empenho na promoção desta mostra e a confiança absoluta que desde o primeiro momento depositou no MNR e em toda a sua equipa de produção, esperando que este tenha sido apenas o início de uma mais ampla e futura colaboração.

Ao Dr. Manuel Bairrão Oleiro, responsável máximo pelo Instituto dos Museus e da Conservação, estende-se igualmente o agradecimento pelo reiterado apoio manifestado não só em relação à presente colaboração entre instituições, como ainda, de um modo geral, ao programa museológico desenvolvido pelo Museu do Neo-Realismo, museu tutelado, como se sabe, pelo Município de Vila Franca de Xira.
Aos fotógrafos e às suas famílias, bem como aos detentores dos direitos sobre as fotografias agora reproduzidas em catálogo, em especial à Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação, e ainda ao Departamento de Conservação e Restauro desta mesma instituição, o mais sincero agradecimento pela abertura e disponibilização imediata de todas as condições para o bom resultado do nosso trabalho.
Da equipa do Museu do Neo-Realismo, gostaria de sublinhar, uma vez mais, o empenho total demonstrado ao longo das diversas fases de produção desta exposição, destacando aqui o incansável trabalho de Lurdes Aleixo, Rogério Silva, Luísa Duarte Santos, Sílvia de Araújo Igreja, Graça Silva e Lurdes Pina. Ao GGIRP, um agradecimento especial à directora Filomena Serrazina, e ainda ao designer Júlio Miguel Rodrigues, que tudo fizeram para a dignificação da imagem e promoção desta mostra. O sucesso de um museu, acredito, só é possível com o contributo de todos, desde os técnicos que diariamente cuidam dos acervos e da produção das exposições, passando pelos criativos que lhes dão rosto de comunicação, à liderança hierárquica que apoia e fundamenta as opções mais decisivas de uma instituição museológica. A todos reitero o meu vivo agradecimento.

David Santos
Coordenador do Museu do Neo-Realismo

Esta exposição constitui a primeira apresentação pública de uma colecção de fotografia que o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado deu início há uma década. De facto, era urgente ultrapassar as hierarquizações tradicionais dos sistemas das Belas-Artes e das Artes Plásticas, que haviam excluído esta tecnologia da imagem das colecções de um museu de arte contemporânea. Infelizmente em Portugal estes critérios perduraram excessivamente, promovendo uma inércia no pensamento sobre a imagem e os desenvolvimentos da história da arte por demais constrangedora. Esqueceram-se assim os muitos cruzamentos, encontros e desencontros das modernidades e seus protagonistas com a fotografia, mesmo num Portugal tão afastado desse mundo moderno. Também as práticas artísticas contemporâneas ao misturarem os géneros e as tipologias de modo recorrente trouxeram o papel da fotografia para o centro da problematização de novos conceitos. Todas estas razões tornavam cada vez mais premente olhar para os desenvolvimentos específicos desta disciplina, não circunscrever a sua prática a uma estrita contemporaneidade e sobretudo considerar como desde há muito problematizava questões de relevância maior para a história da imagem. Por outro lado, a circunscrição desta disciplina a um museu próprio, como felizmente veio a acontecer nos últimos anos do século XX, ainda que legítima e necessária, enforma uma situação simétrica da referida e exclui a aproximação e sobreposição da disciplina nas outras disciplinas artísticas, as suas contaminações e o seu papel no domínio compósito da imagem tal como hoje a pensamos. Também outras colecções particulares se construíram entretanto neste domínio, potenciando assim as questões referidas e promovendo novas abordagens, quer do passado da disciplina, quer das suas relações actuais no âmbito das práticas artísticas contemporâneas.

Tudo isto implicou uma acção da parte do Museu Nacional de Arte Contemporânea e a sua curadora de fotografia e novos media, Emília Tavares, desenvolveu um profundo trabalho de pesquisa sobre as práticas fotográficas em Portugal no pós-guerra até à década

de 60's, como um primeiro passo para a recuperação e integração deste domínio na colecção do museu. A exposição e o catálogo que agora se apresenta são o produto desse longo trabalho realizado com grande profundidade e que dotou o museu nacional de um importante segmento da história da fotografia em Portugal. Tal foi possível pela aceitação deste projecto e empenho do director do Instituto dos Museus e da Conservação, Manuel Bairrão Oleiro. A apresentação deste projecto, que contribui para aprofundar a história da arte portuguesa dos anos 50, só foi possível pelo generoso e atento trabalho do director do Museu do Neo-Realismo, David Santos, bem como pelo louvável empenho da autarquia de Vila Franca de Xira e da sua presidente Maria da Luz Rosinha, a quem desejo agradecer esta oportunidade de colaboração.
Com este trabalho estou certo de que alguma justiça se começa a prestar aos artistas e familiares que doaram e disponibilizaram com entusiasmo os seus espólios, pelo que reitero o meu mais vivo e penhorado agradecimento a todos.

Pedro Lapa
Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea
– Museu do Chiado

Nota Prévia

A colecção de fotografia do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado foi iniciada em 1999 pelo seu director, Pedro Lapa, com o processo de doação das obras fotográficas de Fernando Lemos, através do mecenato da A. T. Kearney (Portugal).
É do conhecimento geral as lacunas que a referida colecção apresenta, devido às próprias vicissitudes históricas e ideológicas da sua constituição, e foi no âmbito duma estratégia contemporânea e actualizada de enriquecimento das colecções, que a fotografia portuguesa foi integrada na colecção, projectando a possibilidade do seu conhecimento em articulação com todas as outras tipologias.
Neste sentido, para além das incorporações mais contemporâneas, a década de 50 do século XX surgiu como uma escolha de relevância histórica, já que representa um momento de síntese e de viragem da fotografia portuguesa. A investigação que tinha sido já realizada[1] havia produzido algumas linhas de reflexão e entendimento deste período que foram importantes para a selecção de autores e obras visando sempre alargar o estrito âmbito estético da sua produção, atendendo também à sua acção e reflexo no domínio cultural, social e político.
A fotografia portuguesa dos anos 50 reflecte de forma ímpar muitas das dissonâncias e conflitos estéticos então vividos, que só podem ser lidos e entendidos em articulação e cruzamento permanente com todas as outras áreas da vida cultural, social e política. Considerámos sempre que a pouca historiografia portuguesa dedicada a esta década, a bipolarizara de forma demasiado simplista, entre imagens pró e anti-regime, ignorando as profundas e significativas tensões, clivagens, diferentes ritmos históricos e de significado que entre essa bipolarização ocorreram.

---

1) Emília Tavares – *João Martins (1898-1972) Imagens de um Tempo "Descritivo Desolador"*, dissertação de mestrado, História de Arte Contemporânea, Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Maio 2000, policopiado.

A história fotográfica deste período é bem mais complexa, e foi atendendo a essa complexidade que optámos por uma política de aquisições e doações que a reflectisse, assumindo que a história da fotografia deste período não se fez só na miragem da fotografia como arte, mas que domínios como o da baixa-cultura, o amadorismo fotográfico, a fotografia documental ou a ilustração literária, são essenciais para a sua identidade.
Os autores e obras que integram agora a colecção do Museu, apresentados nesta exposição, representam algumas das mais importantes vertentes que caracterizam a fotografia portuguesa, mas não se esgota neles a necessidade de investigar e aprofundar ainda mais as dinâmicas que a caracterizam. Este é apenas o início duma reflexão e representação absolutamente necessária sobre a história da fotografia portuguesa, que esperamos possa ser continuada e enriquecida.
Por todas as razões enunciadas gostaria de agradecer ao Pedro Lapa pelo apoio e confiança incondicionais às minhas escolhas e metodologia de análise para a elaboração deste núcleo da colecção, compreendendo que se tratava de recuperar um tempo histórico em grande desvantagem.
Para além disso, para a elaboração e apresentação deste projecto foram fundamentais as colaborações de instituições e particulares que importa agradecer e referenciar:
Ao David Santos, director do Museu do Neo-Realismo, pela confiança e entusiasmo com que acolheu a apresentação desta colecção do MNAC-MC, e por todo o apoio à investigação e concretização do mesmo, assim como à Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
A todos os colegas do MNAC-MC, em especial a Anabela Carvalho e António Rasteiro.
A todos os colegas da Divisão de Documentação Fotográfica do IMC, em especial às conservadoras, Alexandra Encarnação e Élia Marques, pelo excelente trabalho de restauro das obras presentes nesta exposição e a Luísa Oliveira pelo rigor e qualidade da fotografia das obras.
Ao Dr. José Luís Amador por toda a colaboração e a Agostinho Oliveira da Divisão de Conservação e Restauro do IMC pela competência e profissionalismo na execução dos *passe-partouts*.
Aos técnicos do Museu do Neo-Realismo por todo o seu empenho e profissionalismo na produção e montagem da exposição, em especial a Lurdes Aleixo, Luísa Duarte Santos, Júlio Miguel Rodrigues, Rogério Silva e Filomena Serrazina.
À Luísa Costa Dias e Lúcia Marques pela troca de ideias e diálogo.
À Sónia Serrano e Anabela Carvalho pela revisão do texto.
À Alexandra Encarnação pelo apoio na concepção de montagem da exposição.
Às instituições e particulares que cederam obras ou documentação,

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Divisão de Documentação Fotográfica do IMC, Museu do Neo-Realismo, Luísa Costa Dias, José Luís Neto e Luís Camanho.

O meu agradecimento muito especial a todos os fotógrafos e herdeiros que com toda a generosidade doaram obras e forneceram documentação, preservando a materialidade e memória destas imagens: Ana Paula Taborda, Argentina Paixão, João Paixão, Clara Paixão, Vera Paixão, Eduardo Harrington Sena, Eugénio Sena, Francisco Lyon de Castro, Tito Lyon de Castro, Leonor Sena, Edite Figueiredo, Paulo Figueiredo, Varela Pécurto.

Aos restantes fotógrafos que contribuíram para a elaboração desta colecção: Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Gérard Castello-Lopes.

E ainda a João Palla, Maria José Palla e Rita Palla por toda a colaboração para que as obras de Victor Palla ainda integrassem esta exposição.

L'image n'est jamais une réalité simple

Jacques Rancière

1. "Batalha de Sombras" – metodologia

A historiografia sobre fotografia portuguesa é parca e altamente deficitária na publicação de estudos, assim como dum "corpus" de debate sustentado e desenvolvido. Assim sendo, ainda permanece como referência pioneira e incontornável a *História da Imagem Fotográfica em Portugal,*[2] de António Sena, na qual se delinearam algumas das ideias basilares sobre essa mesma história.

Sena analisa a fotografia portuguesa da década de 50 sob uma ideia de polaridade antagónica, *"enquanto vários grupos se formavam e organizavam Salões e Concursos, uma dúzia de pessoas pensava "fotograficamente", começava a definir projectos individuais."* Neste sentido, considera Sena que se operou uma *"revolução doméstica e quase silenciosa, mas talvez a mais gratificante".*[3]

Sena, encontra nesta *"revolução doméstica"* as premissas duma renovação da linguagem fotográfica nacional em oposição ao academismo que pairava nas acções ligadas ao foto-clubes de amadores e aos seus salões/concurso. Muito embora essa polaridade possa ter tido alguma expressão, o que este ensaio e exposição propõem é uma análise dialéctica deste binómio tanto mais que, quando observada na sua dinâmica intrínseca, a fotografia de salão surge-nos bem mais complexa e rica nos seus propósitos do que aquela análise de confronto poderia supor, e o significado da *"revolução doméstica"* fotográfica deste período requer também algum aprofundamento.

Por outro lado, as linguagens fotográficas, nos contextos do Surrealismo e do Neo-Realismo, exigem uma releitura, enquanto vertentes estético-políticas dos discursos teóricos destes movimentos, assim como merecem ser analisadas no âmbito mais específico das categorias de representação crítica do real.

Em última análise, este projecto pretende colmatar o desconhecimento interno sobre um dos períodos mais interessantes da cul-

---

2) Porto Editora, Porto, 1997.

3) Ibid. cap. VII, *A revolta silenciosa da intimidade 1946-1959*, p. 261.

tura fotográfica portuguesa, assim como o seu desconhecimento internacional.

Ao analisarmos as múltiplas vertentes da fotografia portuguesa neste período, pareceu-nos óbvio o carácter isolado em que toda esta produção decorre, independentemente da sua natureza. Quer seja através do léxico informado e teoricamente sustentado do Surrealismo, das heterodoxas proposições neo-realistas ou da polissémica expressividade da fotografia amadora de salão, em qualquer dos casos, os seus autores encontram-se isolados em si mesmos e em relação aos outros.

A "*batalha de sombras*" que estas imagem evocam é também a repercussão duma sociedade cada vez mais polarizada entre a perpetuação duma ilusão e o desengano, produzindo imagens ensombradas por uma cultura fotográfica e artística pouco debatida, ignorando-se mutuamente, e em que cada imagem é a expressão dum dilema entre a "arte pela arte" e as rupturas (im)possíveis em prol duma arte de dimensão e participação social e humanista.

Mais do que uma batalha entre tradição e inovação assistimos a uma ambivalência entre representação e apresentação, alta e baixa cultura, estética e ética, arte e ideologia, visibilidade e invisibilidade. Na década de 50, todas as dissonâncias e incoerências são o reflexo duma relação interrogativa, se bem que muitas vezes inconsciente, do objecto fotográfico face aos diversos entendimentos estéticos da cultura portuguesa, assim como da sua história.

Nesta análise da fotografia portuguesa pareceu-nos que o caminho metodológico mais informado seria o da interrogação dos vazios e das incoerências desse mesmo panorama fotográfico, nelas desvendando o carácter vivo da sua natureza. Não quisemos afirmar novos talentos, mas sim confrontar o excessivo peso de certas autorias com outras desconhecidas e avaliar a produção de cada uma, de forma dialéctica e contextualizada. A historiografia *do autor pelo autor* não nos interessa, nem tão pouco promover percursos individuais ao "*reino das belas-artes*".

Tanto mais, que a fotografia portuguesa da década de 50 constrói-se numa génese de ambivalências muito marcadas, assente na ideia de grupo ou de identificação de propostas, em qualquer das suas vertentes avessa à consagração autoral como foi construída na década de 80, nos casos de Carlos Afonso Dias (1930), Carlos Calvet (1928), Gérard Castello-Lopes (1925) ou Sena da Silva (1926-2001), e sob pressupostos de identidade estética bem diferentes dos que lhe deram origem.

Pensamos igualmente que a validade internacional da fotografia portuguesa passa pela interrogação esforçada e subliminar de áreas e domínios da sua acção que foram até hoje relegados para um segundo plano. A história da fotografia internacional reconhece, a passo e passo, a hegemonia redutora das suas abordagens en-

tre França, Grã-Bretanha e Estados Unidos, dando espaço crescente a projectos que impliquem a inclusão das histórias fotográficas dos países até então dela arredados.[4]

É no estudo e divulgação de aspectos, também eles mal estudados ou quase sempre esquecidos, da historiografia internacional, que a fotografia portuguesa tem muita matéria a afirmar, como são exemplos a fotografia de salão, a utilização política da imagem fotográfica, a ilustração e a documentação a vários níveis, que rompem com a redutora afirmação autoral e estética, possibilitando entendimentos cuja natureza vai de encontro a uma história da fotografia que promove cada vez mais o estudo pulverizado da sua produção e repercussão, e das facetas multidisciplinarmente críticas do seu entendimento.

Esta apresentação da colecção de fotografia do MNAC-MC, reflecte esse ensejo de interrogação crítica, o que veio a revelar a existência de questões também elas novas e a constatação de ritmos múltiplos na sua articulação que levantam debates subjacentes ao objecto fotográfico de interesse generalizado e actuante.

2. Contexto cultural e fotográfico.

A fotografia portuguesa aqui apresentada produz-se entre 1946 e o final da década de 50, altura em que se alicerçam modificações culturais e políticas relevantes na ditadura do Estado Novo,[5] sendo a fotografia portuguesa confrontada com esses novos panoramas, que não os oficiais, sobre a realidade do país e da sua representação.

O panorama artístico e cultural português vive uma ruptura significativa logo a seguir ao fim da II Guerra Mundial, acompanhando uma turbulência social esperançada de que o fim do nazismo ajudasse a aniquilar uma ditadura que sofria, então, os primeiros ataques concertados à sua eficácia demagógica.

As décadas de 30 e 40 tinham sido períodos de afirmação duma nomenclatura estética oficial, moldada sob os compromissos dum modernismo vigiado, com históricas excepções de rebeldia artística. António Ferro (1895-1956) fora o mentor e o estratega da "*política do espírito*" do Estado Novo, cuja vigência soçobrava em 1950. O conceito de propaganda tornava-se perigoso e desapropriado no vocabulário do pós-guerra, e o regime reformulava a nomenclatu-

4) Como é o caso do projecto de *História da Fotografia Europeia*, promovido e organizado pelo FOTOFO (Central European House of Photography), que irá congregar em 2 volumes a história da fotografia europeia no século XX, com contributos de todos os países europeus, Portugal incluído, permitindo pela primeira vez colocar em diálogo histórias fotográficas até então omitidas.

5) A Ditadura civil foi instituída em 1933 e durou até 25 de Abril de 1974. Oliveira Salazar foi o chefe do Governo de 1933 a 1968, tendo-lhe sucedido Marcelo Caetano até à queda do regime e à instauração da democracia.

ra do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) para Secretariado Nacional de Informação e Turismo (SNI), logo em 1945.

António Ferro seria demitido do cargo de director dos destinos da cultura e da propaganda do regime, nesse momento delicado de repúdio internacional das ideologias fascistas. Os argumentos da cultura e da estética oficial, a ela subjugada, requeriam novas designações e uma estratégia de maior discrição, o mesmo é dizer de mansa cultura e repetição de arquétipos definidos duas décadas antes.

O empenho cultural do regime cristalizou-se, a partir da década de 50, nos mecanismos que António Ferro delineara, e a esses mesmos protótipos de apoio e produção se manteve adstrito até ao fim do regime em Abril de 1974.

É neste contexto de realinhamento das forças ideológicas e políticas internacionais, e num sopro de contestação interna organizada que se firmam as estéticas e se alinham as éticas entre Neo-Realismo e Surrealismo. Numa clara oposição aos modelos oficiais de apoio à arte, a que os *Salões de Arte Moderna* do SPN sempre tinham dado expressão, os dois movimentos artísticos servirão de suporte teórico a um dos mais profícuos debates/embates na história da arte portuguesa.

O decorrer da década verá diluírem-se as esperanças de mudança política, as candidaturas à Presidência da República, oposicionistas ao regime, do general Norton de Matos (1867-1955) em 1948, e do General Humberto Delgado (1906-1965)[6] em 1957/58, que tinham gerado significativas vagas de apoio, de vários quadrantes, acabariam por ser "esmagadas" de forma autoritária e ditatorial, provocando um mau estar geracional profundo, sobretudo, nos intelectuais e artistas que tinham acreditado numa possibilidade de mudança.

Assiste-se, então, ao exílio de algumas das figuras mais carismáticas e relevantes da cultura portuguesa, como Jorge de Sena (1919-1978), Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), José Rodrigues Miguéis (1908-1980) ou Fernando Lemos (1926), assim como à perseguição política violenta de personalidades como Jaime Cortesão (1884-1960) ou Bento de Jesus Caraça (1901-1948). Desse tempo e dos sonhos desfeitos diria, décadas mais tarde, José-Augusto França (1922), em forma de balanço crítico: " *Vê-se ao espelho essa geração, sem se ver, que o espelho é cego, na opacidade sem remédio do tempo perdido. "Tempo de fantasmas" chamou-lhe um poeta, em lento mover fora do tempo e fora da história, para que história não houvesse, como é próprio dos povos felizes...*"[7]

---

6) Viria a ser assassinado pela polícia política (PIDE) em 1965.

7) "Serão pedidas contas a esta geração", in *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*(6), FCG, Lisboa, Abril 1982, p. 159.

É, pois, no panorama duma cultura estilhaçada pela constância e endurecimento crescente do regime, que em 1946 é organizada a *I Exposição Geral de Artes Plásticas* (EGAP),[8] em franca dissensão com os salões artísticos oficiais, e apoiada ideologicamente no *Movimento de Unidade democrática* (MUD)[9] de oposição ao regime, e na estética neo-realista.

Pela mesma altura, o Surrealismo português perfilhava-se com a vaga surrealista do pós-guerra internacional, animando o debate estético nacional ao confrontar-se com o Neo-Realismo, tanto no seu aspecto filosófico e formal, como nas razões ideológicas a que a estética então obrigava.

É também no contexto destes dois movimentos artísticos que serão delineadas algumas das manifestações fotográficas mais inesperadas com repercussões e dinâmicas diversas.

Nesta dualidade de movimentações artísticas de vanguarda, perdia fôlego a estética oficial, pelo menos na sua operacionalidade. Os mais relevantes e importantes artistas portugueses congregaram-se em torno destes dois movimentos, deixando os salões oficiais e as suas iniciativas culturais esvaziados de propostas da tão ultrapassada modernidade a que António Ferro tinha dado toda a prioridade.

Mas em que moldes se definia então a criação fotográfica, face a este panorama de revigoramento estético? Por desacerto e confusão estética na medida em que os principais eixos da sua vitalidade como a propaganda e a foto-reportagem, sofriam, no final da década de 40, o mesmo desgaste que o regime.

Análise que poderá não ser tão literal para a foto-reportagem como para a fotografia de propaganda, o estudo da primeira neste período está por fazer, mas a dinâmica que a década de 30 tinha produzido, neste contexto, terá deixado repercussões na reformulação e na reinvenção da sua linguagem.

A fotografia com fins de propaganda cristalizara-se no manancial de produção, por via da foto-reportagem e das encomendas oficiais, até ao final da década de 30, e que o arquivo fotográfico do Secretariado de Propaganda Nacional geria de forma criteriosa. Com o afastamento de António Ferro em 1949, a linha editorial do SPN sofria também um desaceleramento evidente, e o modelo do álbum profusamente ilustrado teria o seu epílogo mais "feliz" e simbólico, no *Portugal 1940*.[10]

---

8) Doravante mencionadas pela sigla EGAP.

9) Mais particularmente na sua secção *Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos* (CEJAD) que ganhariam as eleições para a Direcção da *Sociedade Nacional de Belas-Artes* em 1946, promovendo a realização das *EGAP*.

10) Publicado por ocasião da *Exposição Comemorativa do Duplo Centenário*, em 1940, uma das realizações mais ambiciosas do Estado Novo, que reuniu inúmeros artistas em redor da sua concretização, incluindo fotógrafos.

A par desta conjuntura, a fotografia de amadores conhecia desde o início da década de 30, mais concretamente 1934, data do *I Salão Nacional de Arte Fotográfica*, um incremento crescente,[11] com as evidentes ligações ao meio fotográfico amador internacional. Organizado *pelo* Grémio Português de Fotografia,[12] a associação fotográfica por excelência do panorama fotográfico nacional até ao início da década de 50, o *Salão Internacional de Fotografia de Lisboa* era realizado na convicção, também ideológica, de que o fotógrafo amador, cidadão comum, podia ser um elemento importante e participativo na construção e divulgação da imagem do país. Por isso mesmo, o *Salão* teve o apoio incontestado do SPN/SNI, até na constituição do júri.

Mas o desenvolvimento da fotografia amadora iria ser objecto, no início da década de 50, duma alteração nos contornos da sua expressão social e estética. Os foto-clubes ou associações fotográficas de amadores, independentes do Grémio, tiveram uma franca dinamização nesta década, tecendo-se toda a actividade fotográfica em torno de três dessas associações, dispersas pelos 3 grandes centros do país, Coimbra, Lisboa e Porto, respectivamente: o Grupo Câmara (1949), o Foto-Clube 6x6 (1950) e a Associação Fotográfica do Porto (1951).

Catálogo da 3ª Exposição do *Grupo Câmara*, Coimbra, 1950

Lateralmente a estas manifestações associativas amadoras ou de movimentos artísticos, outro grupo de amadores[13] sem filiações associativas, alinhava com a referência da *fotografia humanista* de inspiração francesa, numa rejeição dos modelos salonistas, muito embora sem conseguir questionar a sua fractura programática em relação aos mesmos. Aliás, a releitura de algumas das propostas dos fotógrafos salonistas acabam por encaixar na hibridez desse discurso visual *humanista*, revelando-nos o modo como a sua inspiração filosófica foi bem mais abrangente do que a valorização artística ulteriormente lhe atribuiu.

Outras variantes, nomeadamente a fotografia destinada à ilustração e a fotografia documental, foram produções com repercussões importantes, como é o caso do levantamento fotográfico que acompanhou o estudo da *Arquitectura Popular Portuguesa*, levada a cabo por uma nova geração de arquitectos, assim como o trabalho de inventário que outros dois arquitectos, Victor Palla (1922-2006) e Costa Martins (1922-1996), iriam realizar com o projecto de *Lisboa, cidade triste e alegre*, ou ainda os levantamentos geográficos de Orlando Ribeiro (1911-1997).

O modo como todas estas variantes conviveram, os seus pontos de convergência e conflitualidade, o seu espaço de implementação

11) Em 1937 passou a ser Salão Internacional.

12) Criado em 1931, como secção de Fotografia da Sociedade de Propaganda de Portugal, e sucedendo à Sociedade Portuguesa de Photographia, criada em 1907.

13) Constituído por Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Gérard Castello-Lopes e Sena da Silva.

e repercussão, são as questões que lideram as análises subsequentes, numa opção clara de interrogar os contextos da sua articulação, demarcando-se do isolamento epistemológico a que sempre têm estado confinadas e da simplista e superficial valorização artística a que algumas das referidas vertentes foram submetidas.

Se a fotografia portuguesa vive então de alternâncias entre o efeito academizante estético de valorização pictórica e as aproximações dispersas a movimentos estéticos consolidados ou a narrativas políticas e ideológicas, no contexto internacional, este mesmo estigma sobre o efeito estético purista da fotografia conhecia novos desenvolvimentos, que alguns historiadores vêem como uma estagnação da vitalidade que se anunciara antes da II Guerra Mundial.

Particularmente esclarecedora é a análise de Jean-François Chévrier sobre a fotografia internacional no pós-guerra, deslocando o eixo de toda a inovação para os Estados Unidos, e vendo na realidade francesa, uma *"falta de relevo geracional"* exceptuando Brassaï e Cartier-Bresson, à qual *"faltava uma consciência histórica ou uma inquietude intelectual, que pudesse fundar uma verdadeira exigência artística". Acrescenta ainda, "podemos chegar à conclusão de que Paris, que em 1950 continuava a ser a capital cultural da Europa, era pouco favorável a uma renovação da criação fotográfica. Todas as ambiguidades dos anos trinta entre arte e ofício confinavam-se e agravavam-se, assim como o peso da tradição, o imobilismo das instituições nacionais e a indiferença do âmbito da arte"*[14]

A experimentação fotográfica dava lugar ao *humanismo* de inspiração francesa, algo que se *"situava a meio caminho entre a empatia idealista e a constatação documental"*,[15] que contaminaria também a fotografia norte-americana, sendo, porventura, a categorização fotográfica mais abrangente e pulverizante do século XX. Por outro lado, o movimento *Fotoform*, criado na Alemanha do pós-guerra por Otto Steinert (1915-1978), propunha-se explorar a subjectividade fotográfica sob um manto de rigor e virtuosismo técnico, ao mesmo tempo que desenvolvia relações com fotógrafos do *humanismo* francês.

Face a este panorama, o que certa historiografia mais recente tem procurado é o *"interrogar da ambiguidade das classificações e filiações tradicionais no seio da história da fotografia."*[16] Algo a

14) *La Fotografia entra las bellas artes y los médios de comunicacion*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 138 e 141. Trad. da autora.

15) Laure Beaumont-Maillet - "Cette photographie qu'on appelle humaniste" in *1945-1968 - La Photographie Humaniste, Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis*, Bibliothéque nationale de France, Paris, 2006, p.12. Trad. da autora.

16) Marta Gili e Ute Eskildsen - *Résonances 1 : Photographier aprés la guerre France- Allemagne 1945-1955*, Jeu de Paume, Paris, 2007. Trad. da autora.

que a história da fotografia portuguesa pode igualmente dar um valioso contributo, conforme veremos, já que nela ocorre a formação de complementares ambiguidades e de processos de inquietação face ao objecto fotográfico e à sua validade artística e social, cuja especificidade pode acrescentar matéria de reflexão ao estado visível e invisível da fotografia internacional no pós-guerra.

3. A imagem pode ser uma arma? A Fotografia entre os "ismos".

Um dos aspectos que nos parecem mais relevantes no estudo da fotografia portuguesa deste período é a interrogação sobre o modo operante como a mesma foi entendida, no contexto dos movimentos surrealista e neo-realista portugueses, e dos seus propósitos de intervenção política através duma estética.

Aspecto tanto mais relevante se o analisarmos em função dos postulados de propaganda política a que a imagem fotográfica vinha sendo sujeita, desde o início do século XX, com a instauração da República, mas que seria particularmente organizada e estruturada a partir do Estado Novo.

Portugal não foi excepção na utilização da imagem fotográfica como instrumento de propaganda política. A valorização e crescente implemento da imagem fotográfica nos modelos de comunicação de massas provou, após a I Guerra Mundial, a inegável capacidade da informação visual e da preponderância que a mesma viria a ter nas décadas subsequentes.

Desde o início do século XX, Portugal acompanhou os desenvolvimentos da imprensa ilustrada, fomentou o desenvolvimento da foto-reportagem, assim como o poder político usufruiu desta nova linguagem de forma actuante e modernizada.

A Ditadura Militar, instaurada em 1926, assim como a criação do Estado Novo (1933) que a secundarizou, transferindo a ditadura para o domínio civil, tiveram uma relação de proximidade e instrumentalização da fotografia como veículo de propaganda. O Estado Novo e a sua figura tutelar, Oliveira Salazar (1889-1970), cedo compreenderam a importância dos organismos de propaganda, a exemplo do que pela Europa e Estados Unidos se fora alicerçando, promovendo por isso mesmo a criação, logo em 1934, do já citado Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), cuja organização interna incluiu, cerca de dois anos mais tarde, um arquivo fotográfico.[17]

A imagem fotográfica e os contextos da sua produção, sob a égide da "*política do espírito*" do SPN de António Ferro e da ideologia do Estado Novo, constituem mais um capítulo, por divulgar, da his-

17) Todo o espólio do referido arquivo encontra-se actualmente disponível aos investigadores e ao público, em geral, na Direcção-Geral dos Arquivos Torre do Tombo, em Lisboa.

tória da fotografia portuguesa, fulcral para entender que mecanismos de entendimento e produção da imagem fotográfica lhe sucederam, que constrangimentos ideológicos e estéticos colocaram ao formalismo de certas linguagens, interrogando ainda quais as cambiantes nesse terreno tão sinuoso da representação ideológica da realidade.

Os estudos já efectuados nesta matéria, permitem-nos uma mais ampla interrogação de enunciados que não se constroem apenas e só na década de 50, muito pelo contrário, cuja dificuldade de inserção e afirmação encontram eco numa cultura visual marcada por algumas constantes programáticas muito precisas.

O fascismo português tinha-se apoderado das imagens dos camponeses e dos pescadores e tinha feito deles uma tipologia visual simbólica, eco de raça, ancestralidade, fundamento histórico, e até invencibilidade, retrato culminado na exaltação do trabalho. As imagens "reais" do país e dos seus habitantes, tiveram em muitos exemplos emblemáticos o contributo cinematográfico, ou o pendor naturalista/pictorialista profundamente imbricado na estética oficial.

Um realismo ainda de inspiração naturalístico-idílica e tipos humanos pitorescos, foram uma fórmula de sucesso nos álbuns de propaganda, nas exposições, em suma, na construção duma identidade visual nacional. Esta é a herança que, após a década de 50, e o afastamento de António Ferro do SPN/SNI mais prevaleceu no discurso fotográfico oficial, ao contrário do que acontecera no arranque do arquivo fotográfico de propaganda do regime, quando a foto-reportagem e o seu vigor documental abasteceram, por excelência, a avidez de toda uma estrutura vocacionada para a propaganda.

A linearidade dos intentos desta fotografia, assim tão real, só viria a ser questionada de forma intensiva após a II Guerra Mundial, quando muitas das possibilidades de manipulação da imagem realista aconteceram, e o conceito de verdade foi colocado em confronto com a iconografia dessas realidades.

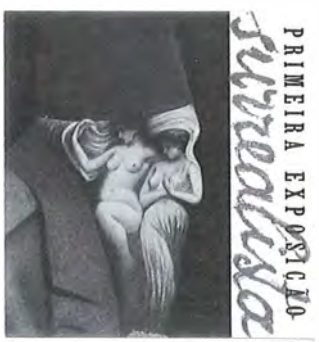
É neste contexto que, após a II Guerra Mundial, em Portugal, os dois movimentos artísticos, Neo-Realismo e Surrealismo, vão exercer uma acção artística de recusa total dos modelos modernistas oficializados, reivindicando simultaneamente uma acção política e de transformação social, se bem que em moldes diversos entre si. O desenvolvimento das suas estratégias de representação, de entendimento do sensível e da sua função social, irão confrontar-se com modelos de representação figurativa, cuja definição social e política estava já traçada e oficialmente consagrada.

Deste modo, o sistema das vanguardas era a única resposta, historicamente consagrada, para colocar em articulação estética e política. Em Portugal restava uma ditadura, uma forma de totalitarismo para combater e ainda não era tempo de transferir *a valorização das reivindicações sociais de classe para a romantização humanista do indivíduo*, que a Europa e os Estados Unidos do pós-guerra vão co-

nhecer. É importante entender que a prevalência das vanguardas, é também, para o caso português, factor de pressão cultural para uma mudança política e social, demarcando-se assim da tendência internacional em que *"a visão vanguardista da arte e da fotografia como práticas sociais ligadas às acções do colectivo tinham cristalizado, à medida que as noções de audiência através do desenvolvimento do sistema museológico* e *da celebração do artista (masculino) como um não conformista, provocaram a ruptura das conexões institucionais entre a vanguarda* e *a política da classe trabalhadora."*[18]

O Neo-Realismo seria o movimento que se conectou mais directamente com as forças políticas de oposição ao regime, sobretudo, através da acção do Partido Comunista, enquanto que o Surrealismo se cindia entre a acção individualizada do artista como solitário rebelde, protagonizada por Mário Cesariny (1923-2006) e o seu grupo *Os Surrealistas,*[19] e a outra facção procurava inspiração na vertente internacional politizada, muito embora procurando adequá-la ao contexto particular nacional, caso do *Grupo Surrealista de Lisboa.*[20]

Um percurso inicial de algum modo comum, pelo menos quanto aos objectivos políticos, que unira os dois movimentos, depressa divergiu quanto às estratégias duma arte de intervenção social, criando cisões irreparáveis entre os seus protagonistas, de que a retirada dos surrealistas da *III EGAP*, em 1948, foi acto significativo.



Convite da *I Exposição Surrealista*, Lisboa, 1949

A noção de vanguarda que atravessa os dois movimentos, teria também resultados diversos na sua transversalidade política, no entanto, ambos significaram para a cultura portuguesa, aquilo que Jacques Rancière definiu como o sentido da *vanguarda no regime estético das artes, "(...) não do lado dos destacamentos avançados sobre a novidade artística, mas do lado da invenção das formas sensíveis e dos quadros materiais duma vida no futuro. Foi isso que a vanguarda "estética" trouxe à vanguarda "política", ou que ela quis e acreditou ter trazido, transformando a política em programa total de vida."*[21]

O ano de 1946 com a realização da *I Exposição Geral de Artes Plásticas,* pode servir de marco histórico para a arte tomar partido, renunciando à oficialização de todo e qualquer acto artístico e assumindo-o como uma possibilidade de transformação social. A teorização em torno do Neo-Realismo, sobretudo literário, vinha sendo efectuada, desde o final da década de 20, mas será no pós-guerra

18) John Roberts – *The Art of Interruption, Realism, Photography and the Everyday*, Manchester United Press, Oxford, 1998, p. 115. Trad. da autora.

19) Formado em 1948 por cisão com o Grupo Surrealista de Lisboa, formado em 1947.

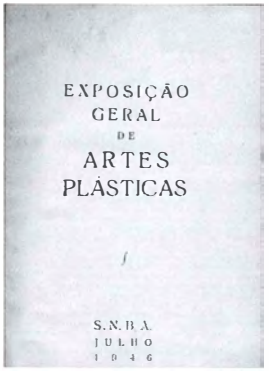
20) Integrou inicialmente Fernando Azevedo, Mário Cesariny, António Domingues, José-Augusto França, Alexandre O'Neill, António Pedro, João Moniz Pereira e Marcelino Vespeira.

21) "Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonyms" in *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, p. 44-45. Trad. da autora.

que essa mesma teorização se expandiria de forma categórica ao panorama artístico, em geral, e que encontra pela primeira vez, um contexto para o seu desenvolvimento e prática com repercussões efectivas.

A máxima expressão da fotografia no contexto do movimento Surrealista ficaria a cargo de um só autor, Fernando Lemos (1926), cuja passagem ainda que episódica, entre 1948 e 1952, por esta forma de expressão seria marcante e única. Já na prática neo-realista, as *EGAP* realizadas entre 1946 e 1956, seriam uma clara opção nesse congregar de todas as formas artísticas numa produção de transformação social, muito embora a fotografia acabasse por estar presente apenas em três[22] das dez edições da exposição, com autores e obras que expressam algumas das indefinições formais ligadas à fotografia neo-realista.

E é precisamente no contexto das *EGAP*, ou dos fenómenos a ela ligados, que assistimos a uma heterodoxia da linguagem fotográfica quando se esperaria uma ortodoxia sustentada, surpreendendo antes inusitadas ligações ao supostamente ultrapassado mundo estético dos salões fotográficos, a par de manifestações mais modernizadas alinhadas com a fotografia internacional *humanista*.



Catálogo da *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, 1946

Situação ambivalente e resistente a uma linguagem mais identificadora que encontra analogias com o que terá sido a própria prática da fotografia neo-realista internacional. Tivemos já oportunidade de referir que *denúncia* e *mudança*, parece ter sido a dualidade subjacente ao panorama da fotografia documental italiana neste período, com grupos a defenderem o primado do assunto sobre a forma (em redor do escritor Elio Vittorini (1908-1966) e da revista *Il Pollitecnico*, 1946), outros apostando na exploração formal de modo privilegiado, caso do grupo *La Bussola* (1947) e numa dinâmica concertada das duas posições, o grupo *La Gondola* (1948), defendendo uma preocupação documental que deixasse espaço para a expressão individual desenvolvida da forma.

De certa forma, a fotografia surrealista parece ter produzido um corpo de imagens mínimo, mas cuja eficiência programática estético-política, apesar da sua curta duração foi mais operante, conforme veremos, do que a produção fotográfica neo-realista mais contaminada por outras influências e menos certeira na génese dum discurso enfaticamente denunciador da realidade, assim como na construção duma ortodoxia fotográfica do real conforme aos seus postulados.

Mas se o léxico fotográfico surrealista se esgotou na duração do próprio movimento, a abrangência visual *humanista* e de realismo poético de algumas das manifestações da fotografia de sentido rea-

22) A Fotografia apresentou-se nas seguintes *EGAP*: 1ª em 1950, 5ª em 1950 e na 9ª em 1955.

lista, já que não podemos falar em *strictu sensu* de fotografia neo-realista, acabou por ser influente em manifestações tardias, desde a fotografia artística à foto-reportagem.

O suporte ideológico de intervenção social e política destes dois movimentos assimilou de forma bem diversa o objecto fotográfico, inseguros ou indiferentes à ontologia e fenomenologia do mesmo, e pouco conscientes do seu poder comunicativo. Num sentido inverso, a propaganda do regime assumia de forma mais "arrumada" e agressiva a utilização da imagem como modelo de construção do real. O estado da teorização em torno do realismo, favorecia, então, mais o naturalismo tardio apaziguador do que os incómodos duma arte mecânica de representar a realidade.

O modo como surrealistas e neo-realistas entenderam a representação mecânica da realidade e integraram a fotografia no seu discurso teórico e produção artística denota, como veremos, a natureza das discussões então subjacentes, suas rivalidades e (in)consequências programáticas.

3.1. Surrealismo: a fotografia ao serviço da "inquietação".

Coevo e acertado com a manifestação internacional surrealista do pós-guerra, o surrealismo nacional teria a sua máxima teorização consagrada nos anos de existência dos dois grupos surrealistas já mencionados.

Sobre o objecto fotográfico em concreto, pouco ou nada se teceu que não ficasse associado ao trabalho fotográfico de Fernando Lemos, que protagonizou toda a sua possibilidade expressiva entre 1949 e 1952. O ambiente em que esta retórica fotográfica surrealista emergia era assim caracterizado por Fernando Azevedo (1923-2002), seu companheiro da surrealidade: "*Haveria alguns bons fotógrafos, que Fernando Lemos não frequentava sequer; convencionais uns, só preocupados de realidade social outros, bastante interessantes os que buscavam no lirismo urbano novidade; mas nenhuma aventura assemelhável à sua (Fernando Lemos). Por outro lado, a informação que nos chegava, que lhe chegava, era curta, pobre, então. De Man Ray, como Man Ray, não creio que Fernando Lemos soubesse alguma coisa. E, no entanto, possuía também ele aquele génio assim, de saber lidar com a realidade, com o dado objectivo, sem lhe obedecer; de o usar somente como material permeável, múltiplo, contraditório, procurando desvendar-lhe e fixar o outro lado do visível. A revelação ausente.*"[23]

A hiperbolização da genialidade, assim como alguma *naiveté*, que reconheceremos também noutros autores e latitudes formais diversas, serviram a construção deste retrato do artista surreal, na sua

23) Catálogo exposição *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, FCG, Lisboa, 1994.

versão tão modernizante de arauto solitário duma nova estética. É um retrato subjectivo, como só poderia ser, mas que importa complementar tentando entender o alcance dessa "*pobreza de informação*", e donde veio então um léxico surreal tão preciso.

O isolamento estético do autor, em relação às outras práticas fotográficas é basilar, apesar da convivência laboratorial com Mário de Almeida Camilo, dos laboratórios fotográficos dos *Armazéns do Chiado*, um profissional cuja actividade como salonista era importante, e com um percurso artístico ainda por desvendar. Eis, de novo, o princípio de todas as contaminações, a fotografia amadora, de circuito expositivo fechado, anónimo, convivendo com algumas formas de vanguarda fotográfica, pelo menos, na sua concretização técnica.

À época, José-Augusto França, seria o único a tecer mais sustentadas apreciações estéticas sobre a fotografia de Fernando Lemos, afirmando que: "*Falar em Man Ray a propósito destas coisas, é de uma elementar instrução que eu também tenho e não adiantará nada dizer que a última exposição de M. Ray (Paris, Junho de 51) não tinha qualquer interesse. Para além dela, ficaram álbuns que dizem muito da sua arte – mas, a par deles, estas fotografias de Lemos formariam um outro álbum com muitas coisas superiores. (Como considerações técnicas sei informar que, com toda a certeza, a máquina de Lemos é inferior à de Man Ray e que nenhum trabalho de revelação interveio nas provas que se vêem).*"[24]

Man Ray (1890-1976), surge assim como o peso da balança, quer na visão crítica da época, quer na visão nostálgica historicista de Fernando Azevedo, para afirmar uma especificidade de Fernando Lemos, como se não bastasse o seu entendimento do que poderia ser o produto surreal do fotográfico. Não deixa de ser igualmente interessante, o facto de José-Augusto França, reafirmar a perda de importância de Man Ray, no contexto do surrealismo, algo que a politização do movimento tinha já ditado, desde a década de 30. Outro aspecto não menos significativo deste texto crítico, é a afirmação duma genialidade técnica por parte de Lemos, mesmo com piores recursos e a "pureza" duma suposta não intervenção laboratorial. Purismos técnicos que ditavam a genealogia dum processo estético, do mesmo modo que os salonistas, por esta altura, discutiam também a expressão artística, segundo razões igualmente químicas e mecânicas.

A rigidez dos pressupostos técnicos aqui defendida por José-Augusto França parece desfasada da própria essência matricial da fotografia surrealista, quando sabemos serem várias as técnicas que implicavam uma manipulação laboratorial, de que a solarização pode ser um exemplo, e que Fernando Lemos também executou. À defe-

24) "Artes Plásticas - Exposições de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira", in *Seara Nova*, nº 1244-5, 5-26 Janeiro 1952, p.9

sa desta rigidez dos princípios surrealistas e deste depuramento fotográfico tecnicista pode não ser alheia essa querela sempre subjacente, com os pressupostos de produção ortodoxa das imagens, em que se revia a estética neo-realista.

No texto de apresentação da exposição de Fernando Lemos, na Galeria de Março[25] Fernando Azevedo afirmava que o autor: *"não precisou da máquina fotográfica para acreditar na realidade, o que quer dizer que começou desde o princípio a servir-se dela melhor do que dela se servisse só para ter uma certeza sobre o sentido das coisas, que não fosse já a da sua intimidade"*, e que a sua linguagem fotográfica seria algo de *"extraordinário para uma altura em que, por força da sua extensão, esta se tornou um instrumento caricato para ilustrar toda a espécie de chateza quotidiana"*.

Catálogo da exposição *Fernando Lemos-Fotografia de várias coisas*, Lisboa, 1952-53

Estamos perante uma distanciação do carácter mimético da realidade, contraposto pela imperiosidade do olhar subjectivo e transformador do autor. Formalmente antagónicos, contudo, neo-realismo e surrealismo concediam a mesma categoria operante ao artista como transformador/denunciador da realidade, independentemente dos seus mecanismos de produção artística.

Se a crítica coeva ou os companheiros artísticos do autor se preocuparam em afirmar a singulariedade da sua obra fotográfica, cotejando as implicações da sua produção com os exemplos reverenciais internacionais, a crítica contemporânea tem privilegiado a valorização onírica subversiva.

Se ambas revelam muito sobre a natureza do breve, mas incisivo, percurso fotográfico de Fernando Lemos, parece-nos necessário acrescentar a esta análise a compreensão do seu original léxico, no contexto das estratégias de "desordem" social que as mesmas se propuseram instaurar.

Catálogo da exposição *Fernando Lemos-Fotografia de várias coisas*

Na revista *Revolution surrrealiste*, foram elencados os tipos de fotografia passíveis duma prática surrealista, nomeadamente: *Fotografias de objectos (propositadamente construídos para serem fotografados), straight photographs (cenas de rua, retratos, etc), fotografias manipuladas (duplas exposições, duplas impressões, fotogramas, fotomontagens), fotogramas de filmes, fotografias documentais como trabalhos etnográficos ou fotografias como as de interesse arquivístico (Salpetrière), imagens populares (como postais).*

A estética surrealista acolhia as possibilidades múltiplas da performance reprodutiva da imagem fotográfica, quer fosse o material bruto, passível de uma posterior transformação, quer a manipulação directa dos objectos fotográficos através de técnicas específicas.

Fernando Lemos irá acolher com mais empenho a vertente produtiva, deixando para segundo plano, as apropriações ou a releitura de material já produzido. Algo que Fernando Azevedo praticará com

25) *Fotografia de várias coisas*, Dezembro 1952-Janeiro 1953.

mais consistência, através das *ocultações*, técnica de intervenção sobre imagens dadas, criando espaços de alteração do seu significado original e da sua aparência formal.

Nessa vertente produtiva, assistimos a uma prática caracterizada pela constância de algumas nomenclaturas técnicas e conceptuais como a sobreposição, o culto do informe, a exploração da dualidade entre o orgânico e o inorgânico, a erotização como elemento perturbador da ordem moral, e ainda a intervenção no significado social do espaço citadino.

A análise da sobreposição na obra de Fernando Lemos foi vista pelo próprio, e pela crítica consequente, como um rudimentarismo técnico da máquina que o autor utilizava, uma *Flexaret*, extensão filosófica duma precaridade *"que era em parte consequência da pouca verba que sobrava da pobreza, de um lado e da mensagem, pelo outro, que estava implícita na ética surrealista, ou seja, a simplicidade, o "abaixo o luxo", na tal operação de colecta sobre o inconsciente que aparentava sempre o lado milionário da nossa imaginação e sonho – a realidade inteira e uma só – mas que ao passar para o consciente, como na Flexaret, se abismava no terreno subdesenvolvido, no retrato sem retoques, mas livre de lamúrias do tipo "tenha paciência" ou "o que se há-de fazer""*.[26]

O mecanicismo básico e não automatizado da máquina fotográfica permitia a construção de imagens sobrepostas, *com combinações programadas, conscientes e, ao final, obter várias dezenas de opções para imprimir cópias ampliadas de detalhes que se tornavam entidades.*[27] Nenhum acaso, ao contrário do que muitas vezes tem sido entendido, subjaz à realização destas imagens, o seu objectivo é a *plasticidade pictórica*, como o autor afirmaria, o acaso ocorre na construção do significado do objecto final, aí se afirma o poder de desdobramento dos mesmos, quando duma imagem se multiplicam e autonomizam várias incursões estéticas. Obtém-se assim, uma leitura dispersante do significado, o que desde logo inscreve a fotografia surrealista numa *poesis* receptiva, desligando-se de forma espalhafatosa do indício mimético que lhe estava inerente.

O autor queria libertar-se da *técnica fotográfica legislada pela máquina*, mas a ela precisa de voltar para operar a expressividade surreal, e a técnica assume-se, a um mesmo tempo, como empecilho e potenciador epistemológico para uma interiorização romântica e revolucionária do artista surrealista.

O confronto artístico com a sociedade releva da prática artística surrealista um modo de actuação também social, cujo espírito libertário pretendia chocar e confrontar uma sociedade desgastada pelo regime ditatorial e por enganos culturais.

---

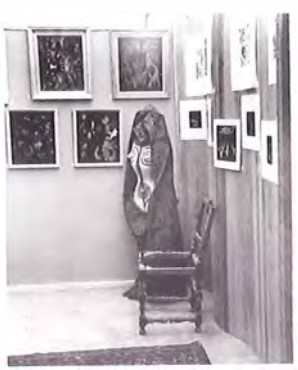
26) Fernando Lemos, in catálogo *À Sombra da Luz*, FCG, Lisboa, Julho 1994
27) Ibid.

Nas reflexões de F. Lemos acerca dos propósitos da sua fotografia surrealista encontramos invariavelmente a crítica ao conservadorismo e repressão política da sociedade portuguesa e decorrentemente da sua vida artística, *"Defronte das montras de vidro do magazine, espelhávamos a nossa juventude cotidiana ameaçada de repressão, os desejos aflitos, sonhos políticos, devaneios poéticos e terapias com os manequins, tão realistas e provincianos nas suas roupas, como nós, surrealmente alinhavados no tecido cultural "chiado"".*[28]

Catálogo da exposição
Azevedo, Lemos, Vespeira, Lisboa, 1952

José-Augusto França dá-nos um retrato "a quente" dessa sociedade burguesa dos anos 50, emergida em secular ignorância sobre a apreciação da arte, *"que pode parar gratuitamente diante duma obra de Arte como diante duma montra da Baixa. As suas experiências são, segundo a sua categoria social, (o que é muito de considerar para se prever os lugares de exposição que visita), limitadas a uma angústia orçamental e a uma má-creação doméstica tão frequente ou, mais alevantadamente, a um exibicionismo snobe de raposas caras e beija-mãos elegantes (...) Ora de tal público, repelido pela ofensa de certo tipo de Arte (a moderna, por exemplo) não se pode exigir a boa vontade de continuar a absorver a mensagem da obra. Nem, de mais, ele tem com que o fazer. A história desse público acaba aqui. É que ele não pode admitir certos "horrores" estéticos da actualidade (...)"*[29]

E é neste aspecto de acção social que neo-realismo e surrealismo se distanciam quanto aos seus métodos e fins, enquanto que o neo-realismo acredita na transformação social através duma metodologia estética dirigida ao povo, logo, formalmente compreensível para o mesmo, o surrealismo invectiva-se contra a burguesia, assim sendo, o seu postulado estético visa a provocação e o confronto e, neste sentido, quanto mais formalmente encriptada e bizarra for a sua mensagem, melhor se cumprirá o objectivo de "inquietação" a que o movimento se propunha.



Aspecto da exposição
Azevedo, Lemos, Vespeira, 1952

O móbil do movimento surrealista português, no final da década de 40, é a *"desmoralização do pensamento (e das categorias burguesas do quotidiano) no interesse das classes trabalhadoras."*,[30] a exemplo do que as acções primordiais do surrealismo francês tinham trilhado.

Neste sentido, a exposição na *Casa Jalco* em 1952, em pleno Chiado, onde Fernando Lemos apresenta pela primeira vez as suas fotografias ao lado dos trabalhos de Marcelino Vespeira (1925-2002) e de Fernando Azevedo, representa bem esse espírito provocador, destinado a instaurar a mais eficaz das "inquietações", nessa

28) Ibid.

29) José-Augusto França "Do Publico diante da Obra de Arte (Plástica)" in *Horizonte*, ano I, nº 10, 1ª quinzena Maio 1947, p. 2

30) Jonh Roberts, op. cit., cap. 5, p. 99. Trad. da autora.

sociedade e nesse público burguês de que José-Augusto França esboçara o retrato em 1947, numa estratégia que entende os *"significados não como pré-adquiridos, mas produzidos no acto da recepção e re-recepção"*.[31]

A escolha dum espaço do comércio *chique* do Chiado para expôr as obras dos três artistas cumpria, segundo o glossário surrealista, uma intervenção de questionamento dos lugares-comuns e de vivência quotidiana duma classe social dominante, a burguesia. O que se inseria numa lógica primacial do surrealismo mais preocupada em *"working out os espaços simbólicos e iniciais"* da cidade, como lugar de *"confrontação entre o desejo, a perda e o mundo social, e não a retaguarda de "experiências" psicanalíticas ou de manifestações terapêuticas"*.[32]

A emergência da fotografia surrealista de Lemos no Chiado lisboeta encaixa numa das facetas do surrealismo de André Breton (1896-1966), como um modelo da *"fotografia urbana surrealista e não positivista que inscreveu as relações políticas e sociais de poder nas próprias divisões do espaço."*[33] Algo que Fernando Lemos ao relembrar em 1992 a exposição de 1952, tão incisivamente observaria: *"se a exposição tivesse acontecido por ex. numa capelista em Xabregas, ninguém teria salivado raiva com tanta cultura."*[34]

As componentes de exploração do erotismo e do informe correspondem igualmente a uma proposta que se confronta com os valores e comportamentos morais da mesma sociedade burguesa. A fotografia *"Intimidade dos Armazéns do Chiado"* (catálogo 15) é, a este propósito, síntese dessa interrogação do espaço social e dos comportamentos morais de toda uma sociedade urbana dominante, mas também ela dominada, que um certo *"surrealismo comportamental"* poderia denunciar.

Neste capítulo, Lemos vagueia entre formas femininas e manequins inanimados, fragmentos de corpo, volatizados, sobrepostos, evocação do universo freudiano e da simbologia de *Olympia*, em que *fetichismo* e desejo se fundem para uma agitação das pulsões individuais, que são afinal o reflexo de mais vastos e reprimidos comportamentos sociais.

É Fernando Lemos que nos guia, de novo, pelas motivações individuais sempre lidas como a expressão de uma condição plural, de recorte social, auto-crítica e processo de libertação. *" O meu manequim, meio corpo decapitado (na recusa de carapuça) resgatado nas oficinas dos Grandes Armazéns do Chiado, foi esfarrapado por mãos tintadas como ampliação digital. (...) Retrato falado e gestual,*

---

31) Jonh Roberts, op. cit., cap. 5, p. 110. Trad. da autora.

32) Ibid.

33) Ibid.

34) Fernando Lemos – "1952- Depoimento-1992", in *Colóquio Artes*, 2ª série, 34º ano, nº 94, Setembro 1992, p.12

ele quis dar o alerta da sensualidade maliciosa e juvenil do apalpão tipicamente urbano e lisboeta. (...) O Surrealismo comportamental e cotidiano residia no meu ego como o pensamento menos dogmático que flui no homem. Sua capacidade de erotização fez e continua a fazer todo o resto periférico, sensitivo, não mental."[35]

Compreender esta mesma opressão de costumes habitando uma sexualidade reprimida, angustiada, rendida a um duelo desigual entre vontade e propósito moral, passa obrigatoriamente pela literatura, e por romances como *Adolescentes* de Adolfo Casais Monteiro, ou *Histórias de Amor* de José Cardoso Pires (1925-1998). Esta é a geração que sofre e compreende o quanto na vivência da sexualidade reside também uma forma de repressão política e moral.

O episódico e fugaz surrealismo fotográfico diluir-se-ia na adjectivação subjectiva do movimento alemão *Fotoform*, quando em 1953, José-Augusto França[36] na crítica à última exposição fotográfica de Fernando Lemos antes do seu exílio, o alinha com a estética e forma daquele movimento alemão do pós-guerra, relendo em algum do experimentalismo dessa proposta fotográfica a herança subsequente possível do surrealismo.

O crítico fundia o "surrealismo comportamental" de Fernando Lemos na recuperação estilizada e formal dos mecanismos técnicos da expressão fotográfica "subjectiva", em oposição clara ao olhar "objectivo", que se recusava como anátema duma estética do século XIX.

A batalha ideológica de oposição estética ao regime, que parecia perdida para as acções concertadas do neo-realismo, revelam as múltiplas interpretações que a representação do real colocava, então, à expressão artística. "*A consciência de arte à fotografia*" de que fala José-Augusto França era afinal o cair do pano da crítica surreal ao quotidiano, tão real quanto as mais surrealistas fotografias de Lemos.

A plasticidade surreal das suas fotografias serviam agora para uma leitura abstracta, que era também a recusa a todo o custo, estética e ideológica, de qualquer forma de figuração associada ao neo-realismo e a consequente crise do seu espírito de vanguarda.

3.2. Elementos para uma teoria da fotografia no contexto do neo-realismo.

Um dos aspectos mais problemáticos que se colocaram a esta exposição e à caracterização da fotografia portuguesa neste período, é a forma como o neo-realismo encarou a fotografia, do ponto de vista teórico, e como a assimilou na sua prática artística e ideológica.

Os elementos directos para análise destes aspectos são escassos e é apenas através do cruzamento de muitas outras referências pa-

35) Fernando Lemos – "1952- Depoimento-1992", p. 12.

36) "Nota sobre "Fotografia Subjectiva" in *O Comércio do Porto*, 10 Março 1953.

ralelas, que é possível reconstituir algumas das ideias fotográficas nesse contexto.

O estudo inaugural que há cerca de um ano foi efectuado sobre a presença da fotografia nas *EGAP*,[37] continua a servir de referência em muitos dos seus aspectos a esta análise, muito embora o estado da investigação, assim como a maturidade de algumas das reflexões ali enunciadas, seja agora objecto de novos desenvolvimentos, que se reflectem igualmente em novas componentes da colecção do MNAC-MC agora exposta.[38]

Referimo-nos já à dispersa e vaga participação da fotografia nas *EGAP* realizadas entre 1946 e 1956.[39] Pese embora o carácter de unidade na diversidade tipológica que as *Gerais* quiseram incutir ao panorama artístico nacional, a fotografia acabaria por ser das tipologias menos representadas, o que desde logo acentua as heterogeneidades já mencionadas, em contraponto a uma exponencialização e valorização artística crescente da gravura, do mural ou da publicidade, o que não deixa de ser significativo e matéria para outro tanto aprofundamento que aqui não pode ter lugar.

Se todas as outras formas de expressão artística, no interior do neo-realismo encontraram reformulações formais, de rejeição do academicismo naturalista[40] e da surrealidade, construindo léxicos próprios, a fotografia não beneficiou de uma sistematização da sua produção nem da experimentação fotográfica, enquanto prática artística, que pudesse implementar uma evolução e um questionar desses propósitos.

Contudo, se na diversidade dos autores e da sua prática fotográfica poderia confundir-se toda a lógica ortodoxa do neo-realismo noutras vertentes, é precisamente nessa diversidade e heterogeneidade que encontramos a caracterização de muitas das conjunturas da fotografia portuguesa na década de 50.

A aparente incomunicabilidade entre o academismo da fotografia amadora de salão ou as linguagens mais depuradas, objectivas e

---

37) Emília Tavares - "Fotografia e Neo-Realismo em Portugal", in *Batalha pelo Conteúdo-Exposição Documental Movimento Neo-Realista Português*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2007.

38) Foi possível no último ano de investigação localizar mais obras presentes nas *EGAP*, nomeadamente, da autoria de Adelino Lyon de Castro, através de toda a colaboração e apoio do Dr. Francisco Lyon de Castro, director das Publicações Europa-América, no acesso ao referido espólio, bem como à posterior doação do mesmo (Dezembro 2008) ao MNAC-MC. Da autoria de Frederico Pinheiro Chagas foi possível localizar duas imagens fotográficas nas colecções do Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira.

39) *1ª EGAP* (1946) participou: Mário Novais; *5ª EGAP* (1950) participaram: Adelino Lyon de Castro, Rodrigo de Vilhena, Manuel Peres e Francisco Keil do Amaral; *9ª EGAP* (1955) participaram: Frederico Pinheiro Chagas, Manuel Correia, Avelino Braga, Augusto Cabrita, Alberto Cardoso, Francisco Keil do Amaral, Joaquim Bento d'Almeida, Manuel Moreira e Victor Palla.

40) Muito embora alguns autores defendam alguma impossibilidade do neo-realismo português em ter concretizado uma ruptura com a herança naturalista.

modernas do grupo de arquitectos que se dedicou também à fotografia, Francisco Keil do Amaral (1910-1975), Victor Palla, Joaquim Bento d'Almeida (1918-1997) ou Manuel Moreira (1933), assim como outras participações menos contextualizadas, traduz algumas das incoerências do próprio movimento, mas tem o mérito de assim ter reunido algumas das dinâmicas já consolidadas e outras emergentes na fotografia portuguesa desta década.

Mas importa, antes de mais, situar o neo-realismo enquanto movimento, assim como a sua evolução. A teorização em torno do neo-realismo teve o seu início no final da década de 30, e foi amplamente discutida por toda uma geração, até final dos anos 50. Vários momentos decisivos atravessam o neo-realismo português, um dos quais foi, sem dúvida, a acção das revistas *Presença*, até 1940 e *Seara Nova* (1ª série 1921- 1958/59), veículos fundamentais de discussão e difusão duma arte humanista e de empenho social, elaborando algumas das premissas que continuariam a prevalecer para a década seguinte, como o confronto entre a utilidade e o formalismo da arte.

Os acontecimentos do pós-guerra, o endurecimento da oposição política e a consequente organização clandestina das ideologias comunista, anarquista e socialista, promoveram uma evolução do pensamento em torno destas questões acabando por ditar alguma cisão sobre o entendimento da amplitude dessa mesma ideia progressista e humanista da arte.

Conforme refere David Santos: "*Se do modernismo presencista, herdeiro em parte do grupo de Orpheu, José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca ou Adolfo Casais Monteiro faziam jus a uma essência da arte que em si deveria buscar o seu progresso e autonomia, ainda que considerando sempre uma vasta tradição humanista, do outro lado da barricada, alguns seareiros e sobretudo os colaboradores regulares de O Diabo (1934-1940), Sol Nascente (1937-1940), e da Vértice (criada em 1942, mas assumindo apenas em 1945 uma orientação mais próxima do neo-realismo), defenderiam progressivamente, e de um modo cada vez mais urgente, uma nova "arte útil", uma "arte social" e "humanista", de preocupação conteudista, que buscasse o homem real, sobretudo o das classes mais desfavorecidas, actuando assim contra o isolamento e a autonomia das formas modernas, em prol de outros resultados sociais, ou afinal uma arte ao serviço de valores ideológicos emergentes, que nasciam entre a ala marxista do movimento de oposição ao regime de Salazar.*"[41]

Em termos teóricos, o neo-realismo português terá tido as mesmas dificuldades de implementação dum vocabulário visual que qualquer estética de denúncia da realidade teria, ultrapassada a ver-

41) "O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra", in *Batalha pelo Conteúdo-Exposição Documental Movimento Neo-Realista Português*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2007, p. 173.

tente vanguardista do construtivismo, rejeitada, aliás, pelo totalitarismo estalinista que se afirmava então. A "realidade" do realismo social tropeçava com uma imagética das classes mais desfavorecidas, da natureza do trabalho, da preponderância da ruralidade, que vimos serem igualmente arquétipos fundamentais da iconografia oficial do Estado Novo.

Face a uma imposição fotográfica oficial tão laboriosamente construída, porque razão o neo-realismo não explorou mais a fotografia como meio de massas cuja utilidade se afirmava em crescendo? Porque razão a fotografia é um domínio tão apagado no léxico neo-realista, objecto de crítica feroz, ou de inovadoras reflexões sem continuidade? Estas são algumas das questões cuja resposta se constrói dentro do próprio movimento e numa conjuntura externa e histórica precisa, que analisaremos em seguida.

Senão vejamos, a importância das artes mecânicas para a modernidade estética, enquanto "*elementos transformadores da mudança dum paradigma artístico e duma relação nova da arte com os seus sujeitos*", base de sustentação da tese materialista marxista de Walter Benjamin (1895-1943), é relida por Jacques Rancière, que a coloca sob outro prisma de entendimento: "*Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, mais concretamente, ao indivíduo anónimo, elas devem primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, elas devem ser praticadas e reconhecidas como outra coisa que não apenas técnicas de reprodução ou de difusão. (...) É porque o anónimo se tornou um sujeito de arte que o seu registo pode ser uma arte. A fotografia não se constituiu como uma arte devido à sua natureza técnica.(...) A fotografia não se tornou arte por imitação das maneiras da arte. (...) Benjamin demonstra-o bem a propósito de David Ocavius Hill: é através da pequena pescadora anónima de New Haven, não pelas suas grandes composições pictoriais que ele fez a fotografia entrar no mundo da arte. Não são os sujeitos etéreos e os flous artísticos do pictorialismo que asseguraram o estatuto de arte fotográfica, foi muito mais a assunção de qualquer um: os emigrantes de "L'Entrepont" de Stieglitz, os retratos frontais de Paul Strand ou de Walker Evans*"[42]

Rancière resume, posicionando esta *glória do anónimo* num registo pictural e literário, antes de ser fotográfico ou cinematográfico. Ora, a inscrição do quotidiano na categoria das belas-artes tinha sido partilhada entre o Realismo e Naturalismo oitocentista, e sobreviveria pelo século XX, apesar dos exemplos duma modernidade emergente.

Os modelos, já o referimos, tinham sido agregados a uma cultura oficial, e será nesse terreno de ruralidade estilizada que a literatura e

42) Jacques Rancière, "Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonyms" in op. cit., p.49-50

a pintura neo-realistas tiveram de operar novos signos de leitura desse mesmo rural, enquanto que o universo citadino e o mundo industrializado viviam dificuldades de expressão que permaneciam reflexo da persistência social e económica duma sociedade rural.

O neo-realismo teve assim de contradizer e refutar a estratégia visual de propaganda do regime que colocou a fotografia e o cinema ao serviço dum vocabulário de tipos, demasiado simplista e cenográfico, naquilo a que poderíamos apelidar uma folclorização dos tipos nacionais, retirando-lhes toda e qualquer densidade de identificação.

As raízes dessa tipificação são ancestrais e encontram paralelos noutras culturas meridionais como é o caso de Espanha e Itália. Conforme refere Antonella Russo, *"se a viagem pitoresca do século XVIII forjou imagens privadas do sul da Itália, a crescente indústria do turismo no início do século XIX tornou a viagem ao sul da Itália num produto de acesso público, realçando o seu exotismo e promovendo a sua colonização. Tópicas vistas ensolaradas do sul, paisagens como contextos fotográficos e imagens de género das gentes do sul, ajudaram a inaugurar uma nova geografia de imagens estereotipadas: um exemplar itinerário de lugares comuns que até hoje moldam o conceito do sul da Itália."*[43]

A mesma tipificação assiste aos produtos de divulgação turística/propagandística que, na década de 30 o SPN /SNI profusamente publica, assim como essa aura de meridionalidade solarenga permanece nas mais variadas publicações ilustradas estrangeiras sobre Portugal, umas independentes outras sob os auspícios do Secretariado.[44]

Do mesmo modo, as viagens fotográficas que na década de 50, muitos fotógrafos estrangeiros farão por Portugal,[45] exemplos do género humanista, deambulando pelos mesmos territórios visuais da propaganda oficial nacional, requeriam certamente um aprofundamento desta matéria, analisando contaminações e descontinuidades, os contextos da sua produção e divulgação, assim como dos seus autores.

Conforme refere ainda A. Russo, a ruptura nesta visão seria dada, por um lado, através do programa ideológico marxista de Ernesto de Martino (1908-1965) e António Gramsci (1891-1937) que se propu-

---

43) "The Invention of Southernness" in *Aperture*, nº 132, Summer 1993, p. 58-67.

44) Como exemplos: Douglas Crimp - *To Portugal*, Rich & Cowan Ltd, London, 1934; E. A. Stasen - *Portugal*, Imprensa Barreiro, Lisboa, 1943; Marcel Pagnol – *Le Portugal*, Les Documents de l'Art, Mónaco, 1952; Roy Campbell - *Portugal*, Max Reinhardt, London, 1957 ou Suzanne Chantal - *Portugal its land and its people*, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1959.

45) Especialmente Peter Fink, Thurston Hopkins, Kees Scherer, Henri Cartier-Bresson, Cecil Beaton e Édouard Boubat. Estão representados na colecção da Caixa Geral de Depósitos e integram-se num projecto de aquisição e estudo efectuado pelo Eng. Jorge Calado. Existe catálogo duma exposição itinerante intitulado: *Olhares Estrangeiros - Fotografias de Portugal*, Culturgest, Lisboa, 2005.

nha *"olhar" as populações do sul e as suas culturas de forma a erradicar as noções dicotómicas de cultura, entre alta e popular, criando antes os fundamentos dum conceito de "cultura nacional"*, a que os fotógrafos e etnólogos dariam o seu contributo testemunhal. Por outro lado, através das "missões literárias" cujo principal impulsionador seria Elio Vittorini, através da obra emblemática *"Conversazione in Sicília"*, escrita em 1938, mas publicada somente em 1941, sendo a sua reedição de 1953 ilustrada por um conjunto de fotografias de Luigi Crocenzi (1923-1984) e Giacomo Pozzi-Bellini (1907-1985), primeira edição do género em Itália, com coordenação gráfica e selecção de imagens do próprio Vittorini.

Se o programa neo-realista português encontrou a inspiração das "missões literárias" associadas com outras manifestações artísticas, de que o *Ciclo do Arroz*[46] é o exemplo mais imediato, para romper com os modelos tipificados e turísticos da identidade popular, a documentação fotográfica do mesmo, parece ter servido apenas de livro de esboços e estudo ao vivo para obras plásticas decorrentes da iniciativa, conforme refere Alexandre Pomar.[47]

O neo-realismo recusava, assim, o estatuto estético ao documental fotográfico, preferindo incorporar nas suas manifestações artísticas oficiais exemplos dum realismo de feição mais ambivalente. É nos aspectos subjacentes a essa opção ou indução histórica, que iremos encontrar muitas questões pertinentes sobre a natureza ontológica do real fotográfico.

Para maior desacerto duma estratégia fotográfica neo-realista, existiam antecedentes históricos, não consciencializados é certo, duma ruptura de alguns dos enunciados naturalistas do real, através da modernidade jornalística vivida no final da década de 20 e ao longo da década de 30, em exemplos como *O Notícias Ilustrado*.[48]

---

46) Experiência colectiva que reuniu o escritor Alves Redol e os artistas plásticos Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Cipriano Dourado e António Alfredo, nos arrozais do Ribatejo, numa forma directa e activa de testemunho das condições dos trabalhadores. Da iniciativa resultaram trabalhos plásticos dos artistas envolvidos.

47) *"algumas fotografias associadas ao programa de visitas às zonas de cultivo do arroz nas proximidades de Vila Franca de Xira, orientado por Alves Redol em 1952-53, em que participaram diversos artistas. Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro terão sido autores de fotografias que certamente nunca foram expostas e só muito mais tarde se publicaram enquanto documentos, a acompanhar dados biográficos. Ignoro se Lima de Freitas também fez fotografias (o seu pai teria tido um estúdio de fotografia em Évora - inf. a confirmar). É particularmente relevante que não tenham sido expostas nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, onde se mostraram as pinturas que usaram estas fotografias como elementos de apoio, auxiliares de observação e memória"* in: *http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/neorealismo.*

48) Suplemento ilustrado semanal do jornal diário de maior referência em Portugal, o *Diário de Notícias*. O Suplemento foi lançado em 1928 e foi o primeiro a ser totalmente impresso em rotogravura, teve a direcção do cineasta Leitão de Barros e pode ser comparado ao seu congénere francês *VU*, na qualidade, inovação gráfica e fotográfica.

Nesse período, desenvolve-se uma produção foto-jornalística cujos contornos se aproximam dos exemplos da fotografia realista norte-americana da década de 30, antecâmara da *fotografia humanista*, de vocação unificadora e elegíaca do ser humano, no pós-guerra.

Reportagens como as das condições sociais das crianças, da autoria de João Martins (1898-1972),[49] inserem-se nos modelos fotográficos de alerta social que, desde Jacob Riis (1849-1914), vinham ganhando preponderância. O espaço da vida quotidiana, do cidadão comum e anónimo, será, a partir do século XX, um microcosmos de intensidade fotográfica que acabaria por ditar novas estratégias de espelhamento social, cultural e político.

Contudo, esta alternativa possível duma construção identificadora do homem comum com a sua imagem e condição, era um campo minado pela censura, e um registo de baixa cultura não valorizado artisticamente, confinado ao indistinto mundo da comunicação de massas, também ele encerrado sobre si próprio e sem dinâmicas de leitura que o transferissem para o discurso estético.

Reportagem de João Martins para *O Notícias Ilustrado*, 28 de Julho de 1935.

Assim sendo, a primeira referência teórica sobre a fotografia entre os neo-realistas é internacional e nela se desvenda uma orientação programática que pode explicar a sua utilização auxiliar da pintura, no caso da campanha do *Ciclo do Arroz*.

Trata-se dum breve excerto do texto do surrealista Louis Aragon (1897-1982), inserido na colectânea *"La Querelle du réalisme"*,[50] tardiamente publicado em 1945, na página de arte do jornal *A Tarde*,[51] dirigida por Júlio Pomar (1926) e um dos periódicos basilar na produção duma teoria estética neo-realista. No referido artigo, Aragon disserta sobre a relação tripartida entre fotografia, pintura e realismo social, num contexto muito particular da *Frente Popular* e da luta anti-nazi. O Surrealismo tinha já, por esta altura, incorrido numa cisão entre uma politização crescente, de pendor estalinista, do seu ideário estético, protagonizada aqui por Aragon, e uma permanência em redor dos seus valores revolucionários, mas por uma via sempre surreal, ainda defendida por Breton.

O texto dum surrealista dissidente e defensor ulterior de uma ortodoxia política e estética do real, servia as intenções do movimento neo-realista português, e colocava-se também nos antípodas da linguagem surrealista que então se advogava. Aragon recusava a experimentação surrealista da fotografia de Man Ray, qualificada como *"desligada da vida"* e defendia, sem tréguas, a fotografia do real, sem manipulações que a desligassem do sentido social, evocando por isso a fotografia de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) ou de John Heartfield (1891-1968).

---

49) Iniciou a sua carreira como foto-repórter, foi depois fotógrafo de cena de cinema entre a década de 30 até à sua morte em 1972. Foi também um activo salonista, e defensor duma estética muito academizante.

50) Originalmente publicado em 1936.

51) Também já analisado em *Fotografia e Neo-Realismo em Portugal*, in op. cit.

Mas o excerto publicado no jornal *A Tarde*, centra-se na relação entre o pintor e a fotografia, e na exortação desta como "*uma experiência humana que não se pode imitar, e que o novo realismo que virá, queiramo-lo ou não, verá na fotografia não um inimigo, mas um auxiliar da pintura.*" O que assenta programaticamente na indiferença face à fotografia enquanto expressão artística, capaz de contribuir para a transformação social, acantonando-a no domínio ilustrativo e auxiliar da pintura.

A *décalage* histórica e teórica do texto surge assim desgarrada, sem análise nem recensão, e focalizada numa consciencialização dirigida mais aos pintores do que ao entendimento teórico da fotografia, no contexto da produção artística neo-realista, ou da arte, em geral.

E se Aragon não foi aqui complementado com a leitura mais actualizada de Henri Lefebvre (1901-1991) e da sua "*Critique de la vie quotidienne*" (1947), na defesa do documental fotográfico, da sua verdade não oficial e consciência de classe, secundando aquele no ataque à ineficácia onírica do surrealismo, foi uma referência para Mário Dionísio (1916-1995),[52] um dos principais teóricos e críticos de arte ligados ao movimento.

ARTE

PORTINARI

Futurismo e Cubismo

O Pintor e a Fotografia

Artigo "O Pintor e a Fotografia", excerto de texto de Louis Aragon no suplemento Arte do jornal *A Tarde*, 29 de Julho de 1945

No referido ensaio Lefebvre insurgia-se contra a inexistência na França do pós-guerra, de um *ethos* documental, perguntando então "*E acerca da vida urbana, da vida das pessoas, da vida nos bairros sociais? Onde, como e em que experiências pode a sua essência ser descoberta?*[53] Os ecos subsequentes da *querela do realismo* permaneceriam distantes das preocupações neo-realistas nacionais e da escaramuça com o surrealismo em 1949, de modo que a incorporação fotográfica nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas* mostram uma insólita mescla de naturalismo reincidente e de um humanismo de influência documental diversa.

Se esta primeira aproximação teórica neo-realista à fotografia foi feita com base numa teorização internacional que perdera vigor e actualidade para os exemplos fotográficos europeus do pós-guerra, internamente, a reflexão mais consistente terá sido a de Mário Dionísio, no seu ensaio "*Não se pode copiar*", inserido na obra *A Paleta e o Mundo* (1956).[54] Nele podemos resgatar algumas das noções que Lefebvre lançara no final da década de 40, sobre o conceito de arte e a sua função social, assim como os cruzamentos que essa reflexão sobre a natureza do real efectuava então com a fotografia.

O autor começa por estabelecer alguns enunciados sobre o naturalismo para afirmar que "*o mais naturalista dos artistas não co-*

52) Foi também artista plástico, romancista e professor, uma figura fundamental na cultura portuguesa deste período.

53) Cit. in John Roberts – op. cit., p. 9.

54) Mário Dionísio – *A Paleta e o Mundo*, vol. I, Publicações Europa-América, Lisboa, 1956, p. 104-113. Publicado anteriormente um excerto, sob o título "Fotografia e Pintura", na revista *Vértice*, vol, 15, nº 127, Fevereiro 1955, p. 99-104.

pia (...) A transcrição que faz não é qualquer transcrição, mas a sua transcrição. Não transfere cada acidente, cada ruga, cada curva. Só vê certos acidentes, certas rugas, certas curvas. Só os vê de certa maneira. Só representa alguns deles. E ainda por cima, altera-os. Enquanto julga afastar-se, intromete-se; enquanto julga abster-se, interfere. Condena, aprova, escolhe."[55]

Neste sentido, Dionísio aproxima-se da ideia de Lefebvre sobre o naturalismo, quando nele encontra o eco duma teorização do "*absoluto dentro do relativo*" e da "humanização" da natureza material da obra de arte.[56]

Dionísio concede à fotografia a capacidade duma revelação, a de que "*o registo mecânico da realidade não corresponde ao que consideramos realidade. Um recanto de paisagem só existe para nós de acordo com a experiência que dele temos.*"[57] À fotografia é então reconhecida a capacidade de ter alargado "*consideravelmente a nossa realidade visual.*"

Entre a capacidade intrínseca da fotografia de ser "*esse prodígio de ausência de vontade e de sentimento*" que o autor associa a um idealismo estético ultrapassado, contrapõe as exigências modernas da fotografia, "*que não seja aquela realidade natural, que tanto se tem exigido da pintura, mas um artifício*", *desta forma é evidente que a fotografia pode ser considerada arte. E a prova está feita. Mas só quando a passividade mecânica da chapa é de certo modo corrigida pelo homem que a utiliza. Só quando uma visão pessoal consegue impor-se, mesmo através da evidente desumana impassibilidade da objectiva. (...) Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma*".[58]

Neste seu enunciado encontramos o realismo crítico de Siegfried Kracauer (1889-1966) e a sua noção de que a realidade física é uma construção humana, em que *as imagens fotográficas não copiam e captam a natureza mas metamorfoseiam-na.*[59]

No pólo oposto, o escritor Manuel Campos Lima (1916-1956), publicava um ano depois o artigo "*O retrato e a fotografia*",[60] que se apresenta como um libelo feroz contra o "*naturalismo fotográfico e o formalismo*", adversários nocivos da ideia de "novo realismo".

O escritor torna equivalentes arte fotográfica e naturalismo, e equipara os seus vãos e vazios fundamentos à arte abstracta: "*Assim, a arte "fotográfica", que pretende uma identificação total com*

55) Ibid. p. 106.

56) Mário Dionísio cita Henri Lefebvre e a sua obra *Contributions à L'Esthétique* (1953).

57) Mário Dionísio, op. cit., p. 107.

58) Ibid. p. 110

59) Aspectos analisados e desenvolvidos por Dagmar Barnow – *Critical Realism: History, Photography and the work of Siegfried Kracauer*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994, p. 114-115.

60) In *Vértice-revista de cultura e arte*, volume XVI, Jan-Fev. 1956, p. 39-44.

a realidade, afasta-se tanto dela, como a arte que, num pólo oposto, se proponha voltar as costas à vida. Sob o aspecto de retransmitir a vida é tão pobre, tão estéril, como a arte abstracta, como a arte mais extremamente formalista."[61]

Tratava-se, então, de responder a uma questão mais imbricada, *"se a condenação da fotografia seria também a condenação do retrato? Se as palavras fotografia e retrato seriam consideradas expressões equivalentes?"* Para bem do "novo realismo" o escritor conclui que fotografia e retrato nada têm em comum, e que o retrato pode assim afirmar-se como uma forma do "novo realismo" sem interferências inexpressivas da fotografia. Na radical e desinformada argumentação, conclui que: *"Duma grande largueza de pontos de vista, sem imposição de receitas (ao contrário do que costumam dizer os seus detractores) o novo realismo abrange uma multiplicidade de expressões formais e no seu combate ao naturalismo fotográfico não combate o retratismo, a expressão plástica do homem como é."*[62]

A vertente mais ortodoxa do neo-realismo, revia assim a fotografia como a essência do pesadelo da forma sem conteúdo, cujo par só poderia ser o abstraccionismo. As exigências ideológicas interferiam com a auto-proclamada abertura e congregação de correntes com que as *EGAP* se iniciaram, e extremavam as linhas estéticas programáticas dentro do próprio movimento. O exemplo destas duas posições não revela apenas as directrizes do pensamento neo-realista em matéria do objecto fotográfico, mas através dele, encontramos também algumas das suas mais violentas ambiguidades e antagonismos.

A cisão essencial que o neo-realismo teria de efectuar na associação implicitamente histórica entre objectividade fotográfica e naturalismo, no sentido de cópia da natureza, perfilhava-se apenas no entendimento teórico duma facção, enquanto que a outra preferia refugiar-se num extremismo estético, mais políticamente dominado, logo, encerrado numa ortodoxia visceral.

Mário Dionísio, parece ter entendido aquilo que podia ser uma das vias para destrinçar a linguagem fotográfica do seu peso mimético da realidade, a de que a fotografia podia até ser livremente associada ao naturalismo, uma vez que qualquer gesto artístico e expressivo era sempre uma construção sobre a realidade, nunca a sua mera cópia.

Outro conceito que parece dar corpo à expressão fotográfica entre o neo-realismo é o de *"realismo humanista"*,[63] expresso por

61) Manuel Campos de Lima, op. cit., p. 39.

62) Ibid., p. 43.

63) Fernando de Azevedo – "O neo-realismo na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas (1947)", in *Colóquio/Artes*, 2ª série, 23º ano, nº 48, Março 1981, pp. 20-27. Publicado originalmente in *Horizonte, Jornal das Artes*, 1ª quinzena de Maio de 1947, Lisboa.

Fernando de Azevedo em 1947. Nele, o artista vê a vastidão estética que podia ir de Falcão Trigoso (1879-1956) a António Pedro (1909-1966) e Cândido Costa Pinto (1911-1976), sem acidentes nem cisões de percurso, base essencial para que a aproximação da arte com o povo pudesse acontecer. *""A justeza do tema" parece assim cumprir esse fim aglutinador entre formalismos diversos, desempenhando o "papel de condutor de relações entre o meio social não preparado e o criador", invalidando assim, a "relutância que se observa, constantemente, na aceitação dos processos formais não naturalístico-académicos, característicos da arte moderna.""*[64]

Elipse de Augusto Cabrita, década de 50, exposta na 9ª *EGAP*, 1954

Melhor se pode assim entender o recrutamento de autores salonistas como Adelino Lyon de Castro (1910-1953),[65] Frederico Pinheiro Chagas (1919-2006), Manuel Correia ou Augusto Cabrita (1923-1995) cuja linguagem fotográfica deambulava entre essa tradição naturalista e as macro aproximações aos temas socialmente desfavorecidos. As reminiscências do naturalismo podiam, segundo estes dois enunciados teóricos, traduzir sempre uma interpretação do real e ainda servir a exigência de legibilidade para um receptor inculto.

Se esta leitura construtiva dos propósitos naturalistas, como um meio cujos fins se justificavam, está presente na obra de alguns dos autores, como é o caso mais flagrante de Frederico Pinheiro Chagas cujo apego às modulações da natureza num registo bucólico persiste mesmo num tema dado a rigores documentais de acontecimento como é o caso de "*A Cheia*" (catálogo 9), outros ensaiam uma combinação dessa tradição com assuntos mais humanos, em que a rudeza que lhes está implícita não é adocicada por técnica ou enquadramento, caso de "*Ex-homens*" (catálogo 62) de Adelino Lyon de Castro.

Alcântara de Augusto Cabrita, década de 50, expostas na 9ª *EGAP*, 1954

O fascínio dos contrastes das formas e da sua luz, com clara influência das heranças puristas, como é o caso de "*Alcântara*" ou "*Elipse*" sobrepõe-se mesmo em Augusto Cabrita aos postulados da foto-reportagem como forma artística, numa área em que ele seria um dos principais autores.

Nas obras fotográficas até agora identificadas como tendo estado presentes nas *EGAP*, o olhar sobre os outros confunde-se com o primado do virtuosismo técnico das formas, nem sempre privilegiando a aliança entre conteúdo e forma. Arriscamos a presumir que esta última terá existido de forma mais depurada nas obras fotográficas apresentadas por parte dos autores arquitectos, Francisco Keil do Amaral e Victor Palla, ambos conhecidos pelo conjunto da sua obra.

No caso de Keil do Amaral, nos levantamentos de arquitectura popular e inerentes apontamentos de vida das populações, resultan-

64) Ibid., p. 25.

65) Irmão de Francisco Lyon de Castro (1914-2004), com o qual nos anos 40 fundou as Publicações Europa-América, editora de referência na publicação de muitas obras-primas da literatura mundial e nacional, que foram frequentemente objecto da censura do Estado Novo, desafiando os paradigmas culturais então vigentes.

te numa publicação[66] de referência, que no seu prefácio advertia ironicamente o leitor: *"Cabe aqui, porém, uma advertência importante: os exemplos que se apresentam, principalmente as fotografias foram colhidos nos povoados, entre milhares de casos com menos interesse, e submetidos ainda, depois de organizado o ficheiro, a uma selecção rigorosíssima. Dessa selecção resulta, necessariamente, um falseamento do aspecto real e das condições de vida dos povoados, em que nem tudo é exemplar. Da pobreza, do abandono e da insalubridade, tão característicos de muitas das nossas aldeias e lugares, não há indícios neste livro, e poderiam assacar-nos culpas por termos falsificado uma realidade inegável."*[67]

Capa de *As Mulheres do meu País*, da autoria de Maria Lamas

Forma engenhosa de chamar a atenção para o que não ficava publicado, não esqueçamos que a edição da obra tinha sido patrocinada pelo SNI, mas ainda assim os arquitectos seus autores não deixavam de apelidar ao conjunto publicado *"uma rude mas verídica colecção de fotografias"*.

Condições como a *"a pobreza, o abandono e a insalubridade"* ilustravam outro livro, *As Mulheres do meu País,*[68] inventário no feminino, como jamais voltaria a ser feito em Portugal, que teve Maria Lamas (1893-1983) como a autora dos textos e de algumas fotografias, assim como muitos outros fotógrafos desde Domingos Alvão (1872-1946) a Adelino Lyon de Castro. O pendor naturalista de muitas imagens contrasta com a rudeza objectiva das imagens de Maria Lamas, assim como revela o mesmo carácter sistemático na pesquisa, de autores como Adelino Lyon de Castro.[69] (catálogo 52 a 59)

Fascículo "A Camponesa" pág. 10 de *As Mulheres do meu País*, com fotos da autora

Encontramos, nestes casos, a fotografia na sua vocação mais primitiva, a de ilustrar, e nesse entorno procuramos mensagens de denúncia que complementem o que a palavra não disse. Estas imagens encerram uma mudez e uma contradição dos seus contextos que adensam qualquer exercício literal, é sempre num registo de contradição intrínseca que a imagem fotográfica se associa ao neo-realismo.

Exemplo maior desta ideia reside no romance com fotografias à mistura, *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*[70] dum dos autores neo-realistas por excelência, como foi Alves Redol (1911-1969).

---

66) Foi um dos autores e participantes do inédito e ainda hoje importantíssimo trabalho de levantamento da *Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1961. Envolveu 18 arquitectos que durante 3 meses percorreram 50.000 km e produziram um volume de 10.000 fotografias.

67) *Arquitectura Popular em Portugal*, p. XV.

68) Foi publicado em fascículos pela Actuális em 1948. Foi objecto duma reedição fac-similada em 2003 pela Editorial Caminho.

69) No espólio deste autor foi encontrado um envelope com vários negativos, impressos e patentes na presente exposição da colecção do MNAC-MC, identificados como "Mulheres", algumas dessas imagens integram o livro mencionado.

70) Editado pela Portugália, Editora, Lisboa, 1962. O livro é ilustrado com fotografias do próprio Alves Redol e de António Neto.

Capa de *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*, de Alves Redol, com fotos do autor e António Neto

Página de *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*

Parece-nos interessante que Alves Redol utilize a fotografia, com imagens suas e de outro autor, para "ilustrar" um romance juvenil. Tal como nos diz o próprio: "*Embora inspirado na vida de um jovem Constantino Cara-Linda, meu vizinho e amigo, este livro não é bem a crónica rigorosa do seu passadio. Inspira-se nele, reprodu-lo nas imagens que ilustram o texto, mas recria-o e inventa-o também naquela medida em que o escritor decanta ou engravida a realidade de que se apossa com amor ou com raiva.*"[71]

Neste sentido, a utilização da fotografia opera uma relação de verosimilhança "rigorosa" com a realidade, de que o texto quer destacar-se. A aliança que aqui se estabelece entre texto e imagem opera em sentidos opostos, e marca essa oposição, a imagem cola a inspiração do texto à realidade, ajuda a posicionar essa realidade na narrativa, deixando o autor livre para todo o subjectivismo crítico ao longo do romance. Desta forma, a fotografia é lida sob a forma dum conceito documental cientificista, inexpressivo, inoperante esteticamente, mero reflexo duma realidade a que a narrativa romanceada dará outro corpo de significado. Ainda que as imagens não escapem a um lirismo latente.

As fotografias servem de suporte ilustrativo ao romance, dão-lhe a verosimilhança da dura realidade, a da biografia dum pobre rapaz do campo e da sua vida entre trabalho e lazer, mas essas mesmas imagens seguem um curso narrativo, aceitam o naturalismo de muitas das imagens, contrapõem com outras o grande plano do esforço e da dureza do trabalho, a sua eficácia documental compromete-se com o bucolismo que lhe é inerente, criando um corpo de imagens híbrido. Muito ao contrário do que a literatura tinha conseguido, com a óbvia *ruptura com a cenografia bucólica nas narrativas rurais neo-realistas*.[72]

Quanto a Victor Palla, em 1954, o seu trabalho fotográfico deambulava já por Lisboa, naquele que viria a ser um projecto síntese de foto-livro, em co-autoria com Costa Martins. O assunto não podia ser mais humano e a forma resgatava influências múltiplas da história da fotografia de rua, desde o espírito realista poético norte-americano à elegia humanista francesa, muito embora, inaugurando um léxico visual de associação entre texto e imagem, fracturante e inédito.

Neste percurso pela teoria e a prática da imagem fotográfica no contexto do neo-realismo, encontramos ecos duma pueril, mas crescente interrogação às categorias de representação do real, quando internacionalmente essa interrogação se estabelecia já no confronto dos modelos humanistas da realidade com as suas leituras existenciais e semióticas, que as décadas subsequentes irão aprofundar.

---

71) Redol, Alves, op. cit., p. 8.

72) Vítor Viçoso – "A ficção narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção" in *Batalha pelo Conteúdo- Exposição Documental Movimento Neo-Realista Português*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2007, p. 69.

A fotografia nas *EGAP* tem o mérito de reforçar e elucidar-nos sobre o leque de heterogeneidades que a fotografia portuguesa apresenta na década de 50, mais do que sobre qualquer discurso neo-realista da imagem. Nesse espaço e contexto houve lugar a manifestações fotográficas cuja identidade é a expressão de alguns dos vectores determinantes da sua conjuntura, desde a fotografia de salão ao humanismo fotográfico.

As *EGAP* ou outras manifestações neo-realistas não serviram para efectuar cisões no panorama fotográfico nacional, elas foram apenas pretexto de algumas das práticas então consolidadas ou emergentes. Mas em última análise, serviram talvez para a construção de algumas das interrogações no interior do movimento, sobre como ultrapassar essa incomodidade entre a tradição naturalista e o realismo social.

Neste sentido, a fotografia não se define nunca, nem se esclarece num discurso teórico neo-realista, as suas repercussões ou assimilações extra *EGAP* provam, aliás, o exponencial de outras influências e dinâmicas a que a síntese neo-realista não poderia nunca dar toda a amplitude. O neo-realismo teve de recrutar aquilo que lhe era contingente em matéria fotográfica, talvez mais pela aproximação política dos seus autores ao projecto duma *"arte ao serviço do povo"*, do que por uma qualquer unidade formal e de estilo, um pouco como acontecera noutras áreas.

Por isso, a presença da fotografia nas *Exposições Gerais*, é o reflexo duma amplitude da sua vivência nesta década, tanto nas presenças, da fotografia amadora ligada aos foto-clubes e salões fotográficos ou dos ensaios documentais *straight* dos arquitectos, como nas ausências, em particular do grupo a que Gérard Castello-Lopes chamou de *"geração esquecida."*[73]

4. Fotógrafos salonistas e anti-salonistas: discrepâncias identitárias.

4.1 Foto-clubes e salões: onde reside a arte fotográfica?

O universo dos concursos/exposições de fotografia, genericamente designados de *salão*, estiveram ligados aos foto-clubes ou associações fotográficas, e têm evidente inspiração do salão artístico novecentista. Os salões de fotografia foram um fenómeno mundial, cuja mais ampla difusão decorreu desde a década de 30 até ao final de década de 60. A divulgação da fotografia como *hobby* e a renovação económica do pós-guerra, foram responsáveis pelo incremento da fotografia enquanto modelo de lazer e ocupação dos tempos livres.

73) Na designação de Gérard Castello-Lopes, que incluía o próprio, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet e Sena da Silva.

Abordar este tema obriga necessariamente a uma revisitação do conceito demasiado preconceituoso e formatado em relação à fotografia amadora, como um *sub-mundo*, inculto, desinformado e atávico de expressão fotográfica. No contexto da fotografia amadora existem ao longo da sua história dinâmicas que são dissonantes e distintas dessa homogeneidade de pressupostos, critérios e práticas, conforme tivemos já oportunidade de afirmar.

Por ela passam obrigatoriamente muitas das questões que determinam a caracterização da fotografia portuguesa neste período, além de, na sua génese, estar também implícita uma perspectiva internacional que com ela convive e dialoga, razões mais que válidas para que finalmente possa estar representada na colecção do MNAC-MC.

A investigação em torno dos autores e obras representados nas *EGAP* permitiram também o aprofundamento e a revisão, em alguns aspectos, duma primeira abordagem sobre a fotografia amadora, que tínhamos já ensaiado em anterior trabalho.[74]

No trabalho a que nos referimos, a fotografia de amadores tinha sido abordada sob o ponto de vista de um dos seus principais promotores, apesar do seu estatuto profissional, o fotógrafo de cena de cinema João Martins. Colocar, hoje, as suas ideias e acções em diálogo com os autores presentes nas *EGAP*, assim como com as ideias de outros fotógrafos amadores seus contemporâneos, como Eduardo Harrington Sena (1923-2007) ou Franklin Figueiredo (1915-2003), permite uma outra visão, mais esclarecida e complementada deste capítulo particular da história da fotografia portuguesa.

Visita da *Associação Fotográfica do Porto* ao *Grupo Câmara* de Coimbra, cortesia Varela Pécurto

Isto, porque é também no contexto da fotografia amadora que se debatem algumas das posições sobre o conceito de fotografia artística, seu âmbito, método e processos de avaliação. Nela se confrontam também os mais ortodoxos entendimentos pictorialistas da fotografia, e a sua autonomização em função da sua especificidade técnica e artística.

Entre 1949 e 1951 foram criados três dos foto-clubes que viriam a ter maior expressão organizativa e directora ao longo da década de 50 e 60, foram eles, conforme já referido, o Grupo Câmara (1949), o Foto-Clube 6x6 (1950) e a Associação Fotográfica do Porto (1951). O associativismo fotográfico tinha estado confinado até então, às acções do Grémio Português de Fotografia (GPF), criado em 1931, que tinha lançado as bases de uma *Exposição Nacional de Fotografia* (1932) que se tornaria *Internacional* em 1937.

As suas primeiras iniciativas ao longo da década de 30, aproveitando o impulso dinamizador da sua criação congregaram amadores e profissionais indistintamente nas suas exposições, que eram no fundo concursos fotográficos com júri de selecção e uma lógica de ar-

74) Emília Tavares - *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*, Mimesis, Porto, 2002. Neste trabalho o capítulo 4 é dedicado à fotografia amadora de salão.

rumação das provas a concurso/exposição por categorias, desde o retrato à paisagem, à maneira dos salões de pintura académicos.

Apesar desta adesão inicial de fotógrafos ligados até aos meios mais inovadores da fotografia portuguesa da época, casos de Salazar Dinis (1900-1955) ou de João Martins, na foto-reportagem, Silva Nogueira (1892-1959) e San Payo (1890-1974) no retrato de estúdio, a verdade é que o entendimento do salão fotográfico para os fundadores e directores do GPF residia numa "*acepção muito aristocrática de clube privado, assente em regras estritas e só acessíveis a alguns, sendo notório um certo empoamento da actividade fotográfica como ocupação de uma elite económica e intelectual, que contrastava com carácter populista*"[75] de outras acções, como os concursos fotográficos ligados aos jornais de maior expansão.

Os clubes e associações nomeados, assim como a expansão de muitos outros pequenos clubes ligados às actividades de tempos livres dos trabalhadores, viriam a estabelecer uma concorrência com o GPF, que em alguns aspectos contribuiu para a modernização da própria orgânica e filosofia da fotografia amadora e das suas actividades.

Aspecto de exposição do *Grupo Câmara*, Coimbra, cortesia Varela Pécurto

Entramos assim na década de 50 com a proliferação e actividade inebriante destes clubes, que organizam concursos e exposições, incentivam uma rede de participações dos seus sócios em concursos e exposições internacionais congéneres e publicam revistas da especialidade.[76]

Importa, no entanto, dissecar o conceito de fotografia amadora, na óptica do associativismo, bem como os seus contornos de implantação social, cultural e estética. Uma das questões essenciais que lhe está inerente é o carácter marginal da sua produção e divulgação. Marginal, no sentido tradicional e hierarquizado das categorias estéticas e da sua valorização artística, já que era na órbita externa a qualquer movimento, consagração institucional ou historiográfica que a sua actividade se desenrolava.

Assim sendo, as motivações de ordem individual que impelem estes apaixonados pela fotografia, geralmente pertencentes à média burguesia e ligados a profissões liberais, como advogados, médicos ou engenheiros, que irão conviver com alguns profissionais da fotografia de carreiras técnicas, como impressores ou repórteres, é a aspiração duma prática fotográfica para além do âmbito familiar.

Conforme referem Robert Castel e Dominique Schnaper,[77] o primeiro acto dos fotógrafos amadores inseridos nestes clubes é o de

75) Emília Tavares – *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*, cap. 4, p. 64.
76) O Grupo Câmara publicava a revista "*Grupo Câmara*", o Foto-Clube 6x6 a revista com o mesmo nome e o mesmo aconteceu com o boletim da Associação Fotográfica do Porto.
77) Num importante estudo "Ambition esthétique et aspirations sociales" in Pierre Bourdieu (direction) – *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965, 2ª parte, cap. 1, p. 144-145.

"romper com o que liga a fotografia à instituição familiar (...) Eles recusam ser os fabricantes e os consumidores de uma fotografia que não teria outra função senão solenizar os acontecimentos da vida familiar". Emerge, portanto, uma ruptura, ou pelo menos a sua intenção, com a ideia da prática da fotografia enquanto função meramente lúdica, na expectativa duma mestria e valorização que começa por ser técnica e distintiva dos demais praticantes.

O recurso a um elenco de "repúdios" parece ser o aspecto regulador dos foto-clubes franceses, analisados no citado estudo, mais "estetizantes" e sociologicamente identificados com a pequena e média burguesia. "Repúdio" que começa por ser da vocação técnica da fotografia, ou de *"fazer da técnica uma etapa essencial da criação fotográfica"*.[78]

A persistência duma contradição e luta interna latente entre estética e técnica parece singularizar toda a actividade destes foto-clubes, quer eles se inscrevam numa sociedade mais fechada, caso do foto-clube de Bologne, ou estejam mais permeáveis à diversidade cultural de Paris, caso do clube 30 x40.

Página de álbum com fotos e selos de concursos pertencente a Eduardo Harrington Sena, cortesia Eugénio Sena

A observação desta constante pode ser encontrada em alguns dos fotógrafos aqui mencionados e apresentados,[79] como é o caso de João Martins, Eduardo Harrington Sena ou Franklin Figueiredo, muito embora com variações interessantes que podem trazer algum esclarecimento sobre o carácter menos rígido e ortodoxo de alguns dos foto-clubes portugueses, já que acrescentam dados aos estudos internacionais sobre esta matéria assim como patenteiam possíveis derivações sociológicas à sua natureza.

Podemos estabelecer uma divisão de ideias sobre este binómio estética /técnica, que se reflecte numa idêntica polarização do espírito associativo fotográfico que ocorre na década de 50. Internamente alguns dos foto-clubes nacionais mencionados, irão assistir a um debate, quando não confronto, sobre as combinações possíveis deste dilema, contribuindo os diferentes resultados do mesmo para influenciar algumas das práticas de concurso e expositivas.

João Martins representa a este nível uma das posições menos inovadoras e receosas sobre a aceitação da fotografia como "arte". Importa, contudo, precisar que quase todos estes fotógrafos, mesmo os que mais veementemente efectuaram a defesa da faceta artística da fotografia, o fizeram numa perspectiva de relação com a pintura ou duma concepção abrangente de "belas-artes", encerrando-se no ciclo duma estética isolada, em que *"o modelo impossível da pintura está omnipresente através do seu ideal da fotografia."*[80]

78) Ibid., 2ª parte, cap. 1, p. 147.

79) Resta referir outros autores mencionados neste ensaio que não integram nem a colecção nem a exposição mas que pertenceram a clubes fotográficos, casos de Augusto Cabrita, Manuel Peres, Manuel Correia ou Avelino Braga.

80) Robert Castel e Dominique Schnapper, op. cit., 2ª parte, cap. 1, p. 156.

O autor mencionado pertence também a uma geração cuja memória do associativismo de Oitocentos está mais presente, e no qual toda uma estética do pictorialismo fotográfico continua a ser tradição, além de ser o suporte histórico sobre o qual o GPF se podia afirmar como garante duma sucessão.

No entanto, o próprio conceito de pictorialismo, histórica e originalmente associado a técnicas fotográficas que exploravam o efeito pictural da fotografia, como o bromóleo ou a goma bicromatada, foi abandonado no decorrer da década de 50, a favor do contraste "quente" do processo de cloro-brometo, de alta definição e sensibilidade.

Da análise dos textos publicados pelo fotógrafo ao longo de duas décadas, evidencia-se uma constante, a de definir o conceito de *"arte fotográfica"*, assim como uma preocupação latente com aquilo que considerava ser uma regressão da arte, de modo geral, quando sob a influência de ideias *"modernistas"* ou *"futuristas"*, visíveis nas obras que inundavam os salões, desvirtuando o *"Belo e a Realidade Fotográfica"*.

Crítico e incompreensível face à arte moderna, sobretudo, nas suas facetas não figurativas, o seu modelo de expressão artística continuaria a ser *a absoluta correcção das formas passadas*.[81]

Para João Martins, a história da arte atingira a sua máxima evolução antes das vanguardas do século XX, apresentando-se estas como desvirtuadoras da tradição clássica da Pintura e do Belo, agentes da fealdade e da aberração, contribuindo apenas para tornar incompreensível a realidade, e retirar *"verdade"* à arte e aos seus objectos.

Movimentos como o Surrealismo ou o Dadaísmo interpretava-os como *"aberrações e impressionantes deformações"* que em nada tinham contribuído para o enriquecimento da arte em geral.[82] E artistas como *"Matisse, Rounault, Picasso, Braque, Villon, Duchamp, Chagall, Klee* e *Morandi"* eram vistos como tendo *"exagerado extraordinariamente"* as suas obras.

Era, portanto, sob a influência destes cânones classicistas que a arte fotográfica era entendida. O fotógrafo evidencia uma sempre difícil aceitação da fotografia na mesma hierarquia das outras artes, ao mesmo tempo que estas, sobretudo, a pintura lhe servem de referencial constante.

Ao longo da sua carreira, João Martins reviu algumas posições mais inseguras quanto ao papel artístico da fotografia, mas na essência manteve-se fiel a uma postura classicista, e a uma permanente obsessão com a fidelidade ao assunto. O cânone superior da pintura esteve sempre como elemento comparativo de qualquer das suas re-

81) "Como admitir o Belo na Arte?" in *Grupo Câmara*, IV Série, nº40-45, Setembro 1954 a Janeiro 1955, p. 388-389.

82) "Técnicas Perturbadoras" in *Grupo Câmara*, Novembro 1957-Abril 1958, nº71-76, p. 637.

flexões sobre a arte fotográfica, desde os anos 30, quando via na fotografia uma *arte deficiente*, porque estava limitada à realidade, ao contrário da liberdade interpretativa do pintor,[83] até à década de 50 quando a valorização artística da fotografia implicava *"(...) a boa maneira de compor e da preferência de determinados assuntos, focados com interesse de ângulos ou de enquadramentos clássicos, segundo as notáveis regras dos consagrados mestres da pintura."* [84]

As posições de João Martins então expressas enquadram-se amplamente nos estereótipos analisados no estudo já citado, denotando as mesmas dificuldades de assimilação do discurso estético de forma paritária entre pintura e fotografia, e prolongando o debate entre o poder da inspiração contra o vazio do poder mecânico, numa manifesta inferioridade cultural, num mundo regido pela hierarquia das artes, em que a fotografia era o patamar menos valorizado da expressão artística.

Se as matérias assim enunciadas são também reflexo duma pressão social, em que a cultura da sociedade dominante pauta-se pela tradição e resistência à novidade, conforme vimos em capítulos anteriores, ela também acentua uma falta de refrescamento de fontes e actualizações teóricas sobre o conceito de arte em geral.

As referências teóricas de João Martins tinham como princípio um naturalismo arreigado à sua versão mais ortodoxa, secundado e citando Paulo Mantegazza (1831-1910),[85] médico e antropólogo italiano, de cientificidade muito contestada, mas com grande sucesso editorial no nosso país. Este autor, expunha na sua obra *Fisiologia do Belo*, traduzida por Arlindo Varela (1865-1934) e editada em 1911,[86] a teoria de um conceito de belo alimentado pela natureza e pela arte.

Encontramos de novo a querela da *"fidelidade ao natural"* como argumento estético, quer para lhe conceder o acesso ao regrado mundo das artes, quer para ser atacada na sua aridez de conteúdo, conforme vimos em certas correntes do neo-realismo.

Mas tal como temos vindo a afirmar, esta faceta mais conservadora e teoricamente desactualizada de João Martins, iria ser contestada por outros fotógrafos salonistas, no âmbito dos foto-clubes. Ao longo da década de 50, alguma da ortodoxia relativamente aos júris e regras de apreciação das imagens, foram sendo objecto de questionamento, tentando romper alguma passividade e estagnação do próprio meio.

---

83) "Algumas reflexões sobre Arte Fotográfica" in *Objectiva*, Ano I, nº11, Abril 1938, p. 168-169.

84) "Da Personalidade" in *Grupo Câmara*, III Série, nº24-25, Maio-Julho 1953, p. 198

85) Publicou diversas obras, muito contestadas cientificamente, sobre fisiologia dos sentimentos. Abordou também a questão do Belo, nas obras *Fisiologia do Belo* e *No Mundo das Coisas Belas*. A Enciclopédia Luso-Brasileira refere que este autor tinha muitas obras traduzidas em português com largas tiragens.

86) Paulo Mantegazza - *Fisiologia do Belo*, Lisboa, Santos & Vieira, 1911.

Franklin Figueiredo, co-fundador do Grupo Câmara de Coimbra e Eduardo Harrington Sena, em Lisboa, pertencente ao Foto-Clube 6x6 e um dos impulsionadores da Secção de Fotografia da CUF (Companhia União Fabril), no Barreiro, assim como o principal redactor dum suplemento de fotografia publicado no *Jornal do Barreiro*, entre 1954 e 1957, representam a face dessa transição, e dum entendimento menos ortodoxo em relação à autonomia artística do objecto fotográfico.

Tal como tínhamos já afirmado em estudo anterior,[87] um dos artigos que consideramos mais fundamentados e reflectido sobre a situação dos salões de fotografia na década de 50 é da autoria de Franklin Figueiredo sob o título *"Salões e Salonites"*.[88] Nele, o autor citava um artigo de Bruce Downes[89] que *"considerava a fotografia de salão morta, excepto para os júris e os expositores, que ano, após ano executam as mesmas velhas fotografias à velha maneira de sempre"*, afirmação que o mesmo secundava. Franklin Figueiredo alertava para a necessidade de enriquecer o circuito dos salões fotográficos e dos seus protagonistas com *"um sólido estudo da cultura artístico-social de cada país."*

FOTOGRAFIA

A FOTOGRAFIA
Como expressão de arte

Um Foto-Clube no Barreiro

PORTUGAL
a Força das Nações

Secção de Fotografia do *Jornal do Barreiro*, dirigida por Eduardo H. Sena, 5 de Abril de 1955

E no final do seu artigo, uma inusual lista bibliográfica desde Herbert Read (1893-1968) a Cecil Beaton (1904-1980) consolidava algumas das considerações do fotógrafo amador para se insurgir contra uma "velha escola" pictórica, procurando promover o combate por um "novo pictorialismo".

Eduardo Harrington Sena, por seu turno, apresenta-se como o amador cuja defesa da individualidade artística do fotógrafo é veemente, propondo novas regras para os salões fotográficos, em que seria dado relevo à valorização selectiva por autores e convite, integrando, portanto, os modelos de selecção e exposição da fotografia em nomenclaturas similares do mundo artístico. Esta sua posição requeria a formação de novos júris em que a conjugação de apreciações técnicas e artísticas fosse imperiosa, tentando apontar uma saída para a eterna quezília entre técnica e arte subjacente à expressão fotográfica amadora.

A segurança com que defende a expressão artística fotográfica é fruto duma elaboração menos comprometida com a ortodoxia hierárquica das artes, que o levaria a afirmar *"Existe, assim, um analogismo entre todas as formas de Arte (mormente plásticas) visto que, utilizando meios diferentes de expressão, elas procuram, em qualquer caso, ter a mesma finalidade (...) Umas não são inferiores nem superiores às outras. Em Arte não há, nem pode haver, graduações*

87) Emília Tavares – *João Martins (1898-1972). Imagens de um tempo "descritivo desolador", dissertação de mestrado.*

88)"Salões e Salonites" in *Grupo Câmara*, vol. I, nº 3, Abril 1951, p. 42-47.

89) Foi fotógrafo e editor da revista norte-americana *Popular Photography*.

Selo do 5º salão de arte fotográfica da *CUF*, Barreiro, 1955

"A minha fotografia preferida" por Eduardo Harrington Sena in *Fotografia*, nº7, Dez.-Jan. 1955

Certificado "Excellence" da *FIAP* concedido a Fernando Taborda, em 1962

de valores entre as suas variadas formas de expressão. Uma tela, uma escultura, uma cerâmica, uma fotografia (...) têm idêntico mérito, o mesmo sentido artístico."[90]

Contudo, o espectro do facilitismo técnico subjacente à fotografia não deixa de ensombrar mesmo as ideias mais inovadoras dentro do movimento salonista. O citado autor atribui assim à facilidade de execução fotográfica, em comparação com as outras artes, as razões duma secundarização do seu valor estético, já que os *"artífices"* se confundem muitas vezes com os *"artistas"*, contrapondo, por outro lado, que tal característica a tornava na *"manifestação artística mais universalista."*

Desde as posições mais conservadoras às mais inovadoras encontramos, afinal, repercussões dum ambiente artístico e cultural que se pauta por uma organização marginal ao meio da alta cultura, sendo assim evidente que mesmo nas suas diferentes conjunturas, os fotógrafos amadores salonistas portugueses debatem-se com o mesmo dilema dos seus pares internacionais em que *"A vontade de salvaguardar uma definição de obra de arte contra a técnica não vem das exigências da própria arte, mas do facto que a arte é pensada através de uma imagem idealizada das suas condições e do seu papel social, que exclui a participação franca a uma técnica, ela mesma representada como "vulgar" a partir das suas condições e do seu papel social."*[91]

Num meio de regras próprias, internacionalmente consagradas pela *Féderation Internationale d'Art Photographique*, (FIAP),[92] a fotografia amadora nacional extremava-se, na década de 50, entre a defesa da *"boa maneira de compor e da preferência de determinados assuntos, focados com interesse de ângulos ou de enquadramentos clássicos, segundo as notáveis regras dos consagrados mestres da pintura"*,[93] e o ataque, no editorial da revista do *Foto-Clube 6x6*, a uma "velha escola" em que se propunha o abandono das *"fragatas altaneiras do Tejo e os típicos barcos rabelos do Douro, os nocturnos muito poéticos de Alfama, os retratinhos dos pescadores da Nazaré ou de outras praias semelhantes em poses à Gregory Peck, os contra-luzes e tantas outras fórmulas exploradas até à medula, em favor de uma fotografia com mais conteúdo"*.[94]

Seria, assim, num clima de procura doutros referentes que o Boletim do Foto-Clube 6x6 inaugurava, no número seguinte ao edito-

90) "A Fotografia como expressão de arte", in *Fotografia*, Ano II, nº 10, Outubro 1955.

91) Castel, Robert e Schnapper, Dominique, op. cit., p.153-154

92) Criada em 1950 para regular os concursos fotográficos ligados às associações e foto-clubes internacionais.

93)João Martins, "Da Personalidade" *in Grupo Câmara*, III Série, nº24-25, Maio-Julho 1953, p.198

94) Carlos Santos e Silva , "Caminho errado" in *Boletim Foto Clube 6x6*, 3º série, nº 10, Março-Abril 1959, p. 3

Capa revista *Plano Focal*, dir. Ernesto de Sousa, nº 4, Maio-Junho 1953

Página revista *Plano Focal*, entrevista a Man Ray, nº 4, Maio-Junho 1953

rial acima mencionado,[95] uma rubrica dedicada aos "Grandes Fotógrafos Mundiais", que abria com Henri Cartier-Bresson e a fotografia "Procissão em Espanha".

Com o avançar da década, o estiolamento de alguns dos valores e métodos organizativos das exposições/concurso de fotografia amadores foi sofrendo contestações internas, de que as páginas das suas revistas são reflexo, onde vemos conviver os artigos de opinião de um dos mais académicos fotógrafos espanhóis, Miguel Tubaú (1903), com os conselhos para obter uma boa foto de Henri Cartier-Bresson.[96]

Tal como na única proposta editorial fotográfica extra-salões, a revista *Plano Focal* (Fevereiro a Junho 1953), responsável pela inserção de uma visão mais crítica e informada da fotografia internacional, da responsabilidade de José Ernesto de Sousa (1921-1987),[97] uma entrevista a Man Ray ladeava com as paisagens naturalistas e brumosas de António Rosa Casaco (1915-2006),[98] e recrutava como correspondente em Coimbra, Varela Pécurto (1925), um dos principais promotores do Grupo Câmara de Coimbra.

Ao longo da década, as referências internacionais para o meio fotográfico salonista nacional evoluem no sentido duma aproximação aos modelos humanistas tal como o *Salon national* francês, ligado ao Groupe des XV, o foi fabricando. A visita de Roger Doloy,[99] fundador do grupo 30x40, em Paris,[100] ao Grupo Câmara em Coimbra, e as referências de autores internacionais, mesmo os que viriam a ser violentamente críticos contra os salões, como foi o caso de Daniel Masclet (1892-1969),[101] indiciam esse intercâmbio e as consequentes interrogações em prol duma renovação dos modelos vigentes.

A circularidade que preside a toda a estrutura destas associações e dos seus eventos expositivos, não deve servir-nos de matriz identificadora dos seus propósitos. É na identificação dos desvios a esta matriz, na contestação, ainda que pueril ou menos informada, a nomenclaturas que são também conceitos estéticos e fotográficos, que reside a composição de todo o retrato dum meio cultural próprio, caracterizado por uma amplitude em si contraditória.

O desconhecimento a que esta circularidade condenou muitos destes fotógrafos amadores, assim como o contexto das suas práticas

95) *Boletim do Foto-Clube 6x6*, nº 13, 3ª série, Setembro-Outubro 1959.

96) *Grupo Câmara*, nº 71-76, Novembro 1957-Abril 1958.

97) Artista, crítico e curador, foi um dos principais construtores da contemporaneidade artística portuguesa. Seria o autor dum dos textos fundadores da contemporaneidade fotográfica, intitulado *A Nova Fotografia*, durante a década de 70.

98) Era cônsul e foi um dos mais famosos inspectores da Polícia Política (PIDE)

99) Visita noticiada in *Grupo Câmara*, Nº 57-60, Julho-Outubro 1956.

100) O grupo fotográfico foi objecto de estudo comparativo na obra a que nos temos vindo a reportar sobre o contexto social da fotografia de salão, Robert Castel e Dominique Schnaper, op. cit.

101) Citado por autor anónimo no artigo "As Fotografias de salão" in *Fotografia*, Ano I, Junho-Julho 1954.

e ideias, só pode ser ultrapassado com o aprofundar da sua história, de modo a que possamos continuar a ser surpreendidos com projectos e autores como Jorge Henriques e o seu *Domingo de Manhã*.[102]

Apesar do estereótipo do academismo pictorialista colar-se de forma persistente à fotografia de salão, nela convivem outras vertentes cuja identificação se torna por vezes demasiado evasiva, dada a sua origem demasiado abrangente. Muito embora frequentemente repetitivos na sua formatação estética, os salões fotográficos que profusamente se realizavam da China ao Brasil, compreendendo todos os continentes, acabavam por ser invariavelmente veículos de circulação de múltiplas influências artísticas e visuais.

Além disso, se em alguns países como foi o caso de Portugal ou de Espanha em que a fotografia de salão fortaleceu algumas das vertentes mais académicas da sua expressão, também é certo que foi no contexto destas associações e dos seus modelos de actuação que surgiram novas linguagens e inovação.

Em Espanha essa ruptura teve uma organização coerente, através das associações Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL) e a Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), e foi no contexto dos modelos da fotografia de salão que se desenvolveram outras propostas que os renegavam, em termos formais e organizacionais.[103]

ROGER DOLOY

Um agradável encontro

Notícia da visita de Roger Doloy do *Groupe 30x40*, Paris in *Grupo Câmara*, nº47-60, Jul-Out. 1956

Em Portugal, a expressão do academismo naturalista sofreu os seus desagravos por via de autores isolados, ou momentaneamente congregados num objectivo, como foi o caso dos salonistas presentes nas *EGAP*, Adelino Lyon de Castro e Manuel Correia (1916-1978), ou ainda dos autores cujo percurso se pautou por uma diversidade formal e de influências, desde a defesa purista dos modelos de Edward Weston (1886-1958) às influências do subjectivismo alemão do *Fotoform*, e da sua derivação exploratória do abstracto, como é o exemplo de Varela Pécurto ou Eduardo Harrington Sena.

Muito embora nenhum desenvolvimento fracturante tenha extravasado da realidade particular destas associações e dos seus protagonistas, não é menos importante que muitos dos debates aí ocorridos sejam o reflexo dos paradigmas culturais da sociedade, em geral, constituindo-se assim contributo novo e inestimável para um outro questionamento da arte portuguesa e do seu sentido estético na década de 50.

---

102) Fotógrafo pertencente à Associação Fotográfica do Porto, desenvolveu um projecto ao longo da década de 50, fotografando sempre ao domingo de manhã. O Centro Português de Fotografia dedicou ao autor e a este projecto uma exposição e um catálogo: *Jorge Henriques – Domingo de Manhã*, CPF, Porto, 2002.

103) Sobre este tema é imprescindível a consulta das seguintes obras: Pepe Formiguera e Carlos Cánovas – *Tiempo de silencio: Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya,1992 e *El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y Photovisión*, Bello Gestión Cultural, Madrid, 2005.

4.2 – Sob a influência da *fotografia humanista* e outras derivações

A já mencionada bipolarização e oposição estética entre os fotógrafos salonistas ligados aos foto-clubes e um grupo muito restrito de autores, também eles amadores, como Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Gérard Castello-Lopes ou Sena da Silva quando revisitada nos seus contextos divergentes, apresenta-se ambígua nesse pressuposto, criando margens identitárias que importa incorporar na sua história.

Nem o percurso destes amadores anti-salonistas é homogéneo e coerente como grupo, nem as suas influências e percursos posteriores podem ser contextualizadas numa dinâmica de oposição estética fundamentada e concertada, porque a mesma não se construiu. O percurso destes alinhava com os modelos não experimentais da fotografia do pós-guerra, de que a fotografia *humanista* foi modelo fundador como vimos.

Sena da Silva, apresenta-se como o autor cujo entorno profissional o levará também à exploração dos modelos de suporte documental da fotografia, enquanto que o universo editorial francófono fortemente marcado pelos fotógrafos *humanistas*, lhe servirá de inspiração mais directa.

De que modo, então, as propostas e organização destes amadores contrariou o sentido academicista que sempre criticaram na fotografia amadora de salão?. Em concreto, renunciando à participação em qualquer actividade destes foto-clubes e reivindicando, à posteriori, uma mais informada cultura fotográfica.

Quando confrontamos as referências com que estes autores dizem ter-se cruzado, a influência da fotografia de pendor humanista é evidente, quer seja por via dos modelos da *Life*, quer das revistas da especialidade como *Amateur Photography* ou a *Photography*, e no confronto com as obras de autores que se tornariam referências.

Mas, conforme foi já referido, as condicionantes internas da fotografia de salão apresentam-se bem mais fracturadas e desniveladas, e os modelos de inspiração destes fotógrafos anti-salonistas acabam por cruzar-se com algumas das vertentes expressas no contexto dos salões.

Se o isolamento cultural e político impedia o acesso a fontes mais diversificadas e actualizadas sobre o que internacionalmente sucedia, como por diversas vezes o afirmaram muitos dos fotógrafos anti-salonistas, o cariz internacional destes salões fotográficos permitiu aceder a estilos e modos de ver diferentes.

No final, as influências cruzam-se frequentemente, e a estética fotográfica dos anos 50 veiculada, sobretudo, através das revistas e livros ilustrados, encontra ressonâncias em muitas das referências que povoam os salões fotográficos.

Notícia sobre o movimento *Fotoform* in *Grupo Câmara*, nº 77-86, Maio 1958-Fev.1959

Numa altura em que uma das culturas fotográficas de referência, a francesa, vivia a sua crise de valorização institucional da fotografia, a opção era aquela em que *"Os próprios artistas tomavam a cargo a sua própria organização e financiamento. Publicar as suas obras às custas de um grande nome era vista como uma oportunidade formidável e a fotografia que entrava no mundo pobre do livro beneficiava, ao mesmo tempo, do seu sistema de promoção."*[104]

Aliás, não podemos esquecer que parte da dinâmica que assistiu à fotografia humanista em França, influência igualmente capital para os autores da *"geração esquecida"*, foi articulada através do conceito de salão fotográfico. Em 1946 era inaugurado o *1º Salão nacional de fotografia*, organizado pela Biblioteca Nacional de França, naquilo que seria *"uma síntese das exposições da época: o Salão Internacional de arte fotográfica da Sociétè française de photographie, as exposições itinerantes da federação de França dos clubes amadores e do Groupe des XV, assim como de profissionais associados para a defesa das suas obras."*[105]

Idêntica nomenclatura organizativa e de selecção dos trabalhos, efectuadas pelos membros das diversas associações fotográficas, presidiam a este salão. E participando neles encontramos nomes reverenciados por alguns autores nacionais da mesma época, como Robert Doisneau (1912-1994), Édouard Boubat (1923-1999) ou Willy Ronis (1910).

A proclamada cisão dos autores como Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias ou Sena da Silva ao meio dos salões fotográficos nacionais, mais construída historicamente à posteriori, do que uma tomada de posição informada e fundamentada na época,[106] encontra, afinal, quando olhamos lado a lado as suas obras tantos motivos de diálogo como de discórdia.

Salonismo fotográfico tornou-se sinónimo de fascismo, posição em grande parte reforçada pela abordagem historiográfica de António Sena, e que de alguma forma também foi objecto da nossa anterior análise a este aspecto, em obra já referida.

Parece-nos hoje, mais evidente, dado o aprofundamento dos estudos nesta matéria e o seu cruzamento com outras realidades, que

---

104) Véronique Figini – "Photographie, littérature et chanson: rencontres croisées" in *1945--1968 - La Photographie Humaniste, Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis*, Bibliothéque nationale de France, Paris, 2006, p.67. Trad. da autora.

105) Dominique Versavel – "Présence de l'homme"- La Photograhie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961)" in *1945-1968 - La Photographie Humaniste, Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis*, Bibliothéque nationale de France, Paris, 2006, p. 59. Trad. da autora.

106) A este propósito, Gérard-Castello-Lopes continuou a ser o mais crítico em relação aos salões fotográficos. Numa recente entrevista a Carlos Afonso Dias, este autor admitiu a falta de informação aprofundada, que existia na época, sobre as obras e os autores ligados ao salonismo, reconhecendo a alguns deles a excelência e originalidade do seu trabalho, como é o caso de Jorge Henriques, já mencionado.

essa relação não pode ser entronizada. Se existe uma componente de propaganda pela imagem, que os salões fotográficos também cumpriram, com o apoio do SPN/SNI, e aspecto mais elucidativo dessa mesma vertente é a participação no júri dos salões do Grémio Português de Fotografia do director do Secretariado, também não é menos verdade que outras solicitações e ideias fotográficas atravessavam as associações menos oficiais, conforme já vimos.

Aliás, as três associações mais activas que temos vindo a mencionar, viram frequentemente censuradas as suas "encomendas" de fotografias, quando a troca de e para concursos internacionais implicava países comunistas.[107]

Por isso, há que atender também às releituras efectuadas sobre a função ideológica da fotografia no pós-guerra, equacionando as intenções nacionalistas que o próprio movimento *humanista* então encetou, cruzando-as com o seu clímax, a exposição *The Family of Man*,[108] organizada por Edward Steichen (1879-1973), então responsável pelo departamento de fotografia do *Moma* (Musem of Modern Art, Nova Iorque), e uma das exposições mito para os fotógrafos anti-salonismo.

Selo da *I Exposição de Fotografia Artística* de Bratislava e Praga, cortesia Eugénio Sena

O próprio conceito de *fotografia humanista* apresenta-se dúbio e altercante com as mais variadas manifestações fotográficas do pós-guerra, e a sua posterior teorização. *"A expressão de "fotografia humanista" designa uma corrente privilegiando o humano, a sua dignidade e relação com o meio. Podemos acordar nesta definição a mínima, mas não existe verdadeiramente uma escola humanista, se considerarmos que uma escola tem os seus teóricos, consigna modos de expressão em termos estruturados, em forma de "canons"*.[109]

Para outros autores como Peter Hamilton, o *humanismo* fotográfico nasceu fora de França, nos autores estrangeiros emigrados que nas décadas de 20 e 30 construíram uma imagética nova através da imprensa ilustrada, como André Kertész (1894-1985), Brassaï (1899-1984) ou Germaine Krull (1897-1985), ou na imprensa estrangeira que no pós-guerra, publicou amplas reportagens sobre Paris. Um imaginário parisiense, uma identidade nacional mas com contornos de simbolismo universal de liberdade, resistência e solidariedade, valores que no pós-guerra imperavam e faziam todo o sentido.

Conforme refere o citado autor, *"A fotografia humanista contribuiu imenso para o restabelecimento da França e dos franceses após as tristes épocas da Ocupação (...). A França nas suas representações fotográficas, era um país mítico, mas que correspondia também às*

107) Varela Pécurto – "A Propósito de uma Frase" in *Jornal Centro*, 10 a 24 Maio 2006, p. 21.

108) A exposição foi inaugurada em Janeiro de 1955 no Moma em Nova Iorque. Era composta por cerca de 500 fotografias, de 68 países e cumpriu itinerância por diversos países europeus e não europeus.

109) Laure Beaumont-Maillet, op. cit., p. 11. Trad. da autora.

esperanças dos próprios franceses. Era um olhar passadista, por vezes, já que esta corrente fotográfica do pós-guerra procurava renovar com a solidariedade, os bons, mas vagos, valores universais do humanismo, aqueles duma mesma natureza partilhados por todos os homens e que se reencontram em 1955 na exposição "The Family of Man".[110]

A *fotografia humanista*, aproxima-se também duma reformulação dos pressupostos de propaganda pela imagem, na qual quase todos os autores revêem, a construção duma imagem nacional, identitária não só dos franceses, como dos seus valores, tornados universais pela guerra. Contexto que justifica os numerosos contratos que muitos dos fotógrafos "engagés" com o olhar humanista irão realizar com o *Comissariat général au tourisme* e com a *Documentation française*.

O realismo documental renovava-se, sob a égide da *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, num anseio de revigoramento dos seus conteúdos ideológicos, num panorama geo-político e cultural que se redefinia num ambiente de guerra fria.

Capa do catálogo *The Family of Man*, Moma, NY, 1955 (reedição de 1997)

Desta forma, a essência mais filosófica do que formal da *fotografia humanista* encontrava a sua face mediática com a exposição *The Family of the Man*, projecto também ele universal, democrático, abrangente. O projecto de E. Steichen integrava-se nas comemorações do 25º aniversário do Museu, e apelava à participação de fotógrafos de todo o mundo, profissionais e amadores, e no seu enunciado afirmava a "*aceitação da fotografia como arte*", além de se propor ser uma exposição que exprimisse "*os elementos e emoções universais, bem como a unidade do comportamento humano, através do mundo. É provavelmente o propósito mais importante que a fotografia jamais encarou e um projecto para o qual, creio, a arte fotográfica se qualifica de forma única.*"[111]

A crítica pós-moderna olhou a exposição e o seu significado como a "*bête noire*" *do novo criticismo fotográfico e um ponto de partida para o novo anti-humanismo cultural.*"[112] A realização da exposição em plena Guerra Fria, serviu também de contexto para que ficasse colada a uma gigantesca estratégia de propaganda por parte do governo norte-americano, e do outro lado do Atlântico, Roland Barthes (1915-1980) proclamava as mais duras críticas contra aquilo que considerava ser um humanismo reducionista e exótico, elaborando uma reavaliação da verdade fotográfica.

John Roberts argumenta sobre as críticas de Barthes e reelabora uma explicação sobre o significado imperialista e sentimental da ex-

110) Hamilton, Peter – "La Photographie Humaniste: *un style made in France?*" *in 1945-1968 - La Photographie Humaniste*, Autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis, Bibliothéque nationale de France, Paris, p. 28 e 30-31.

111) Citado in *Fotografia*, Ano I, nº 2, Março 1954, p. 30.

112) John Roberts, "Inside Modernism: American photography and post-war culture" in op. cit., p.20

posição, assente na análise institucional e política da época. Para este autor, Steichen operou uma *"acção radical, alinhando fotografia com a cultura de massas sustentada na leitura rápida de imagens anónimas (...) Assim, entendeu que se a fotografia não queria ser ela própria academizada como um conjunto de acções estéticas altamente codificadas, conforme Newhall tinha advocado - então teria de reter as suas ligações ao mundo social."*

O conteúdo ideológico da exposição é justificado pelo autor citado, como uma concessão de Steichen, de forma a elaborar um projecto em que a fotografia assumia um *"compromisso social"*. A sua génese e estrutura, em que a montagem das imagens, tanto na exposição como no catálogo, assumiam diálogos comunicantes, em detrimento da consagração ou organização autoral, servem de argumento a este entendimento da exposição na sua vertente ideológica menos conservadora, apesar das condições adversas institucionais e culturais a este modelo.

Apesar do enunciado fértil que esta proposta de análise coloca, aquilo que nos interessa reter, no presente contexto, é a nomenclatura ideológica em redor do *humanismo fotográfico*, assim como as múltiplas faces que a mesma adquire nas suas variadas manifestações.

A exposição *The Family of Man* recupera o modelo salonista internacional das convocatórias para exposição que proliferavam por todo o mundo, distancia-se delas porque não atribui prémios, mas alterna esta forma de consagração com a presença numa exposição organizada por um Museu, cuja notoriedade e notabilidade eram já uma referência. Profissionais e amadores surgem congregados sem distinção, tal como nos salões, e as fotografias obedecem a uma temática geral, subdividida noutras, com outro conceito é certo, mas numa estruturação basilar idêntica.

A socialização do objecto fotográfico que John Roberts refere, subjacente à exposição, sustenta-se também, segundo a nossa opinião, num modelo social de vivência e circulação do objecto fotográfico que o circunstanciava marginalmente face aos circuitos de consagração autoral da fotografia, tal como vinha sendo definida pelos foto-clubes amadores e as suas actividades fotográficas.

É partindo deste enunciado sobre a infiltração dos modelos da baixa cultura nos propósitos ideológicos fotográficos enunciados pela alta cultura, cuja validade pode vaguear, segundo a teoria, entre os valores democráticos e os totalitários, que melhor podemos compreender os contornos da oposição salonistas/autores independentes.

São muitos os conceitos diversos associados à *fotografia humanista*, que se enquadram mais numa ética do que numa categorização estética, em que *realismo poético* lhe serve frequentemente de sinónimo. As imagens fotográficas que lhe servem de mote são tão universais quanto os seus conceitos, como sinceridade, respeito pelo

modelo, autenticidade, sensibilidade, solidariedade, assim como os universos da vida popular, as ruas, os cafés, o descanso, o trabalho, a festa, etc.

A vida, poderia ser o mote tanto mais diáfano quanto veemente que se prestou a toda a atenção dos *fotógrafos humanistas*, e sobre ela tanto se expressaram os fotógrafos mais informados quanto os menos. Nenhum fotógrafo, que se saiba, concorreu à exposição *The Family of Man*, mas o concurso/exposição foi anunciado nas páginas da revista *Fotografia*,[113] na rubrica *"Calendário de salões"*, com a tradução na íntegra do manifesto de Edward Steichen que acompanhava o anúncio do concurso. Posteriormente, a exposição foi vista, por associados do Grupo Câmara, merecendo na revista do foto-clube mencionado os maiores elogios e a seguinte nota: *"A Exposição como o título deixa prever aborda o valor humano, em prejuízo do artístico. Esta ideia da organização em nada prejudicou a Exposição mostrando sim à humanidade conturbada que a base da compreensão e felicidade universais é a Família."*[114]

A FAMÍLIA DO HOMEM

Notícia sobre a exposição *The Family of Man* in *Grupo Câmara*, nº 77-86, Maio 1958 - Fev. 1959

A universalidade dos valores deixava espaço à polaridade ideológica, e no contexto nacional, ora se deixava falar Steichen, sem comentários, ou a ideia servia muito bem a analogia salazarista da família como corpo da Nação. A história da própria exposição veio a provar que um dos seus enunciados *"Não nos interessamos pelas fotografias que se limitem à propaganda pró ou contra ideologias políticas"*, seria historicamente contrariada por práticas e teorias.

A querela que poderia opôr os fotógrafos amadores *salonistas* portugueses aos autores independentes tem também sido a da informação, em que a ideia à priori, é que os primeiros viviam desinformados e enclausurados nos clichés academicistas ultrapassados, enquanto que os segundos, acediam, embora clandestinamente, às revistas estrangeiras actualizadas. O que pode ser verdade para os segundos, não será para todos os primeiros.

Conforme vimos, as referências fotográficas e culturais de alguns dos fotógrafos salonistas afastam-se deste modelo simplista, e as suas imagens são o testemunho de inquietações estéticas e de conteúdo tão válidas como as dos fotógrafos clandestinamente informados.

O espírito dos temas, eis outra das possíveis impossibilidades aproximativas de linguagem entre ambos os grupos. Mas qual das sinceridades é mais sincera no rescaldo humanista das imagens, *a Nazaré* de Carlos Afonso Dias e Gérard Castello-Lopes ou de Varela Pécurto? Em qual das imagens reside de forma mais verdadeira, "a verdade do homem comum",[115] nas mulheres rurais de Adelino Lyon de Castro ou nas citadinas de Sena da Silva e Carlos Calvet?

113) *Fotografia*, Ano I, nº 2, Março 1954, p. 30.
114) *Grupo Câmara*, nº 77-86, Maio 1958- Fevereiro 1959, p. 729.
115) Dominique Versavel, op. cit., p. 63

É de distância que se constrói a linguagem diversa entre salonistas e anti-salonistas, se os primeiros se apropriam dum olhar macroscópico dos seus temas dos desfavorecidos, os segundos estão imbuídos dum pudor do olhar que coloca as figuras na paisagem com a distância duma alegoria muito embora em ambos presida uma melancolia, ora épica ou emudecida.

Ensaiamos uma das respostas possíveis, a de que a fotografia dos anti-salonistas não se queria rever num comprometimento político, enquanto que os salonistas que se envolveram políticamente foram incorporados em propostas artísticas de inspiração política, como foi o caso das participações de Adelino Lyon de Castro ou Manuel Correia nas *EGAP*. Facto a que será excepção, Carlos Afonso Dias que não se apresentou nunca às Gerais, quando a sua filiação política no *Movimento de Unidade Democrática* (*MUD*), deixaria antever uma consequente e evidente participação, por, segundo palavras do autor, *"Não querer que a fotografia fosse influenciada pela actividade politica (...)"* e uma renúncia a tudo o que fosse uma *"fotografia lamechas"*, além de *"alguma insegurança quanto à validade artística do seu trabalho"*.[116]

O único fotógrafo anti-salonista verdadeiramente *engagé*, não se revia numa expressão fotográfica digna de ser apelidada artística, insegurança partilhada, aliás, por muitos dos amadores fotográficos salonistas mais ortodoxos, e temia pela instrumentalização ideológica do purismo fotográfico.

Poderemos colocar as dissensões no plano ideológico dos seus autores, mas quando as imagens parecem identificá-los, torna-se evidente que os percursos e as imagens não se filiam de forma transparente, e os salonistas, os tão limitados *"Medinas da fotografia"*,[117] revelam uma inesperada apetência ao campo da experimentação procurando explorar todas as possibilidades, figurativas ou abstractas da fotografia, sem preocupações com a coerência dum género, encontrando na polissemia expressiva fotográfica o garante dum domínio artístico da mesma.

Assim sendo, o sopro de *olhar humanista* que atravessa a fotografia portuguesa na década de 50, foi trazido por via dos autores que procuravam novidade e informação, mas também por via da amálgama formal que atravessava os salões fotográficos internacionais.

A edição foi o meio por excelência de divulgação e afirmação da *fotografia humanista*. Em Portugal, esse foi mais um sonho não concretizado, no caso de Sena da Silva, na associação gorada com a *Guilde du Livre*, panteão de todos os grandes projectos de auto-

116) Declarações prestadas em entrevista à autora em 2008.

117) Expressão utilizada, na época, por Gérard Castello-Lopes e Carlos Afonso Dias para caracterizar os salonistas. Numa clara referência ao pintor Henrique Medina (1901-1988), defensor duma estética retrógrada e passadista.

res *humanistas* de referência,[118] dum projecto de livro ilustrado sobre Lisboa, que Victor Palla e Costa Martins irão concretizar nessa mesma década, noutras circunstâncias mais solitárias, mas referencialmente tão bem acompanhados.

Para lá dos sonhos ou dos projectos independentes, Portugal pouca ou nenhuma concorrência teve aos álbuns fotográficos do SPN/SNI, salvo na intensificação das viagens fotográficas internacionais que passam a incluir o país, e onde o olhar universal *humanista* se viu também transformado em trunfo do regime, quando Jean Dieuzaide (Yan) (1921-2003)[119] vendeu, em 1957, ao Secretariado Nacional de Informação (SNI) o seu acervo de imagens sobre Portugal.[120]

Muito do nosso discernimento sobre a associação intrínseca desse olhar estrangeiro a um meio informado, culto e actualizado precisa de ser reavaliado, quando cotejamos a obra de Jean Dieuzaide com Artur Pastor (1922-1999), por exemplo, nesse estereótipo nacional que é Nazaré. É precisamente na hibridez formal *humanista*, mais assente numa ética do que num programa estético, que Chévrier identifica a estagnação da fotografia francesa nesta década.

Capa de *Nazaré* de Artur Pastor, Livraria Portugal, Lisboa, 1958

Algo que para os mais informados anti-salonistas poderia permanecer como uma visão vantajosa, mas não suficientemente experimentalista ou liberta das referências já históricas da fotografia internacional. Na realidade, o humanismo fotográfico mais não fez do que recuperar alguns dos modelos formais da foto-reportagem das décadas de 30 e 40, agora revestidos duma dialéctica ideológica que elevava a expressão do quotidiano à categoria de elegia visual como bandeira da fé no ser humano, consequência inevitável dum pós-guerra demasiado recente.

Este grupo, também ele não dialogante nem consciente de outras experimentações fotográficas não salonistas, como as de Victor Palla e Costa Martins, encantava-se com a fulgurância da tradição renovada da foto-reportagem, e os seus registos, de forma mais ou menos persistente, evocam a miragem do instantâneo poético e esteticamente consciente.

Joshua Benoliel (1873-1932), o pioneiro da foto-reportagem no início do século XX, era uma referência para alguns destes autores,

118) Editor nomeadamente das obras: Robert Doisneau e Blaise Cendrars - *La Banlieu de Paris*, 1949; Izis – *Paris des rêves*, 1950; Paul Strand e Claude Roy - *La France de Profil* (1952), entre outras.

119) O fotógrafo editou inúmeras obras ilustradas sobre vários países, sobretudo, com a editora Benjamin Arthaud com a qual trabalhou durante cerca de 15 anos.

120) "Adquiridos já os negativos da colecção Jean Dieuzaide (Foto Yan) que constituem uma bela colecção (....)". O valor de aquisição em 1957 foi de 100.000$00. In *Arquivo Salazar*. Correspondência oficial. Presidência do Conselho. AOS/CO/PC/53. Plano de Acção da Repartição de Turismo do SNI para 1958. pt.11, pág. 39. (Arquivos Nacionais/Torre do Tombo. Lisboa)

mas não existia nem meio nem cultura que permitisse o desvendamento da escola de foto-reportagem das décadas de 30 e 40 e da sua inovadora linguagem. Assim, de forma a-histórica, algumas das imagens então produzidas na década de 50, com o modelo *Magnum* e *Life* por horizonte, têm também por assimilação a linguagem visual foto-jornalística moderna de foto-repórteres como Ferreira da Cunha (1901-1970), Denis Salgado, Horácio (1910-1988) ou Mário Novais (1889-1968).

Salonistas e anti-salonistas nunca se encontraram nem dialogaram de forma consistente, os seus cruzamentos na época foram efectuados por via da execução técnica. Mário Almeida Camilo, impressor no laboratório dos *Armazéns do Chiado* e António Paixão (1915-1986) na *Filmarte*, foram os esteios possíveis de ligação do mundo dos salonistas com estes fotógrafos que se queriam à parte. Ambos imprimiram muitos dos trabalhos de Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias ou Sena da Silva, mas desse encontro técnico não se pode construir um diálogo estético.

Excursão fotográfica do *Foto Clube 6x6*, 1947, cortesia Ana Paula Taborda

Nem mesmo a participação isolada de Gérard Castello-Lopes no *7º Salão de Arte Fotográfica*, organizado pelo Grupo Desportivo da CUF em 1957, e ao qual estiveram desde sempre ligados nomes como Augusto Cabrita ou Eduardo Harrington Sena, teve continuidade ou repercussão concreta nesse diálogo.

Ainda assim, o modelo organizador dos salões presidiu às acções fotográficas do grupo que então se juntou em redor de Gérard Castello-Lopes,[121] congregados que estavam em torno dum tema, na sua execução e avaliação. Os álbuns compilados desses programas fotográficos, não deixam de ter similitude com as concorridas excursões fotográficas que os foto-clubes então promoviam.

Aquilo que parece comum a estas facções da fotografia portuguesa é a invisibilidade da sua produção numa perspectiva de circuito artístico oficial ou não. Se a invisibilidade do trabalho dos anti-salonistas sofreu a indiferença do meio artístico de forma generalizada e se demarcou do meio fotográfico em particular, também os salonistas, exceptuando o caso da participação nas *EGAP*, não tiveram uma visibilidade artística, e só através da pouca edição puderam dar a conhecer o seu trabalho.

Apenas pela via editorial existiu alguma divulgação da fotografia portuguesa nesta década. Desde os inventários ilustrados, como a *Arquitectura Popular Portuguesa* (1961), *As Mulheres do meu País* (1948) de Maria Lamas, o romance ilustrado *Os Pescadores* de Raul Brandão, edição especial complementada com fotografias de vários

121) Compreendia José Manuel Afonso Dias, Carlos Afonso Dias, Jorge Vieira, Maria do Céu Vieira, Gil Graça e Michael Barret. Ver entrevista de Luísa Costa Dias no catálogo *Gérard Castello-Lopes: Oui/Non*, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004.

autores,[122] editada pelos Estúdios Cor, de Manuel Correia[123] ou a inovadora *Lisboa, cidade triste e alegre* de Victor Palla e Costa Martins.

A versão ilustrada de *Os Pescadores* e *Lisboa, cidade triste e alegre* são, no final da década, exemplos limite e opostos do que até então estava traçado e do que se viria a trilhar para a fotografia portuguesa. Essa oposição adensa-se pela via dum realismo que decidiu, pela objectiva dos dois últimos autores, descolar-se do real, enquanto ode poética, em clara renúncia do enunciado dos fotógrafos presentes em *Os Pescadores*.

"A fotografia destinada a ser incluída num conjunto" eis o que separa Victor Palla e Costa Martins de todos os outros fotógrafos da sua geração, amadores salonistas ou independentes. Lúcia Marques[124] inventariou e reflectiu já sobre algumas das mais importantes influências que atravessam o projecto de "poema gráfico", *Lisboa, cidade triste e alegre, "desde a influência humanista, via arquitectura brasileira e a revista Life, na visão bipartida e sintonizada entre fotógrafos e arquitectos, via Londres e a "Grelha CIAM", do 9º Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (1953), que privilegiava as relações entre a casa, rua e bairro e finalmente via Nova Iorque, através das múltiplas "referências tutelares" para os autores da fotografia internacional."*

Página de *Os Pescadores* de Raul Brandão, com foto de António Paixão, 1957

Neste projecto confluem algumas das dinâmicas mais importantes que o pós-guerra evidencia em termos fotográficos, e que se revelam também na fotografia portuguesa. No contexto de tudo o que ficou já explicitado, e nas diferentes dinâmicas que a fotografia portuguesa encerra, é particularmente significativo que Victor Palla e Costa Martins adoptem, sem preconceitos e um domínio teórico invulgar, uma atitude fotográfica que irá privilegiar o conceito de *"naturalismo mais documental"*, opondo-se *"à experimentação que incide primordialmente sobre o formal (...) (seja esse formal, em dois pólos, o dos Salons ou o dos creative methods americanos)."*[125]

A realidade podia, depois de uma década de atribulações, fotografar-se na consciência da sua ambiguidade, do seu significado informativo e deformativo, da pressão social do seu público, da tradi-

122) Com a participação dos seguintes fotógrafos: António Paixão, António Rosa Casaco, Arnaldo Monteiro Júnior, Artur de Araújo, Artur de Sousa, Augusto Cabrita, Eduardo Harrington Sena, Fernando Vicente, Helena Correia Barros, João da Costa Leite, João Martins, José Rodrigues, Júlio Dinis, Luís Correia Peixoto, Manuel Correia, Manuel Pimenta, Norberto Silva, Santos de Almeida Júnior e Saul J. Correia.

123) Personalidade multifacetada, foi editor, gráfico e fotógrafo amador, cultivou amizades no meio surrealista, participou nas *EGAP*, foi um dos sócios-fundadores do Foto-Clube 6x6 de Lisboa, vindo anos mais tarde a ser o director gráfico da revista *Colóquio/Artes* da Fundação Calouste Gulbenkian, até à sua morte em 1978.

124)Ver os sites http://luciamarques.blogspot.com e http://imagensdacidade.blogspot.com

125) Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa. Cidade triste e alegre*, Edição dos autores, Lisboa, 1959.

ção e inovação em constante debate, dum fôlego - da possibilidade dum fotográfico realismo em que a palavra tinha também o lugar devido.

Outro elemento fulcral para o entendimento do projecto de Palla e Martins é a noção de montagem, subjacente à exposição[126] e ao livro, conceito fundamental na construção de todo o pensamento marxista sobre a imagem e da sua relação com a história e o real, desde Walter Benjamin a Bertolt Brecht. O conceito de montagem opôs-se, algures no debate histórico, com a estética do realismo, na renúncia da primeira à compreensão do todo a favor de uma praxis que "*dispõe e recompõe, logo interpreta por fragmentos em lugar de querer explicar a totalidade.*"[127]

Não podemos esquecer o envolvimento ideológico, sobretudo de Victor Palla, na reflexão e prática dum programa estético cujo horizonte de intervenção social esteve sempre presente, desde as *EGAP*. Neste sentido, é evidente que o processo de trabalho dos autores procure tão múltiplas referências, numa persistente busca da dialéctica da imagem, em que o processo de montagem podia assim servir "*enquanto tomada de posição, ao mesmo tempo tópica e política, enquanto recomposição das forças, poderia oferecer uma imagem do tempo que faz explorar o relato da história e a disposição das coisas.*"[128]

Neste projecto confunde-se a utilidade literária e a gráfica, "*na construção de um livro como este é impossível manter um processo de trabalho rígido; e se, na maior parte das vezes, a poesia veio ilustrar sequências gráficas existentes, não pouco frequentemente aconteceu dar-se o contrário, e dois ou três versos nos impressionarem a ponto de procurarmos seguir a sua sugestão.*"[129]

O "*lirismo documental*" que atravessa todo este projecto reinterpreta também a "*tradição de muitas das utilizações literárias da fotografia*", e vai buscar à poesia essa sua capacidade de "*remontar a história contra a corrente do fluxo histórico.*"[130]

Os autores entendiam já que esse *fluxo histórico* não pode ser desligado da consciência comunicacional que a fotografia tomou na modernidade, e que a sua vocação para "*ser vista por milhares de leitores*", só podia cumprir a sua intenção quando a matéria da mesma fosse " *o povo, as pessoas, nunca - ou quase nunca – as ideias.*"[131]

Assim, Palla e Martins construíram o seu projecto, na recuperação de modelos de interpretação e praxis da vanguarda fotográfica ideo-

126) Realizada na Galeria Diário de Notícias em 1958.

127) Georges Didi-Huberman – *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo, A. Machado Libros, 2008, p. 127. Trad. da autora.

128) Ibid. p. 151.

129) Victor Palla e Costa Martins, op. cit., p. 94 e 95.

130) Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 212.

131) Victor Palla e Costa Martins, citando Richard Avedon, op. cit., p. 4.

lógica internacional, numa informada consciência de que a construção da realidade tinha tomado invariavelmente o caminho de uma permanente dialéctica. No final da década, este projecto resolve as tensões documentais que prevaleceram nos vários quadrantes da fotografia portuguesa, e desencadeia um sentido de maior liberdade na pesquisa das contradições implícitas à representação da realidade, e mais importante ainda da *ironia da realidade*, conforme então afirmariam, os autores.

No rescaldo, a fotografia ajudou à construção doutras parcelas da vivência cultural e da sua socialização, deu-nos imagens de hiatos e contradições, anseios e (im)possibilidades, adaptações e desvios. Obrigou-nos a entender por que razão a informação e o diálogo são tão importantes quanto a falta deles, e que desta última tibieza padeceu a cultura nacional, de forma geral, até que na década seguinte outras condicionantes, propósitos, recusas e interpretações deste passado pudessem ser reconstruídos dando corpo à contemporaneidade.

Emília Tavares
Janeiro 2009

Salonismo e a herança naturalista

A fotografia amadora na década de 50, nacional e internacionalmente, define-se através dos foto-clubes e duma organização de concursos/exposição geralmente apelidados de salões fotográficos. Os amadores e foto-clubes portugueses integram-se assim numa rede internacional de apresentação fotográfica que tenta exprimir a influência de múltiplas vertentes estéticas da fotografia. Uma delas é a tradição novecentista de elegia naturalista da paisagem. Note-se que esta leitura naturalista foi ainda integrada no discurso estético de inspiração neo-realista, como é o caso de Frederico Pinheiro Chagas e a sua participação com as fotografias aqui apresentadas na *9ª Exposição Geral de Artes Plásticas* em 1955. A paisagem é fotografada com um reportório recorrente como o artifício da luminosidade natural, no caso de António Paixão, o tratamento dramático dos céus, muitas vezes fotomontados, em Adelino Lyon de Castro, uma persistente melancolia da figura humana em contraponto com a vastidão da paisagem em Varela Pécurto, ou ainda os efeitos brumosos da atmosfera traduzidos em aproximações poéticas, caso de João Martins. E o motivo da roupa a secar impôs-se como um dos mais explorados por quase todos os fotógrafos amadores, espécie de talismã duma estética cujo harmonioso entendimento da natureza iria conviver com uma mais livre experimentação dos instantâneos fortuitos da forma.

1 - Eduardo Harrington Sena, Colaboração fotográfica, década de 50

2 - António Paixão, Sedução, década de 50

3 - António Paixão, Competição, década de 50

4 - António Paixão, Outono, década de 50

5 - João Martins, Sem título (barcos na doca), década de 50

6 - Adelino Lyon de Castro, Ala-Arriba, 1950

7 - Adelino Lyon de Castro, Céu de trovoada, década de 50

8 - Frederico Pinheiro Chagas, Proa,1954

9 - Frederico Pinheiro Chagas, A Cheia, 1954

10 - João Martins, Sem título (árvores), década de 50

11 - António Paixão, Roupa a secar, década de 50

12 - Varela Pécurto, Atalho, 1956

13 - Adelino Lyon de Castro, A Caminho, 1950

14 - Adelino Lyon de Castro, Contra-luz, década de 50

Surrealismo: a fotografia ao serviço da "inquietação"

O movimento surrealista português afirma-se no pós-guerra, entre 1946 e 1952, aproveitando a conjuntura internacional duma retoma dos enunciados estéticos e éticos do movimento. Fernando Lemos é o único artista a explorar todo o léxico fotográfico surreal que artistas como Man Ray tinham já estabelecido. Mas a natureza da surrealidade portuguesa foi também política, momento de subversão e "inquietação" dos valores burgueses culturais e sociais, contributo esperançado para o fim do regime ditatorial que se veria gorado nos anos subsequentes. Nomenclaturas surreais como o informe, o inorgânico e a erotização, assim como a utilização de técnicas fotográficas como a sobreposição visavam desconstruir paradigmas estéticos e éticos, agitar consciências e sintomas sociais de atavismo, falso moralismo e engano cultural. Noutra vertente, o surrealismo fotográfico envereda já por uma linguagem abstracta, sintoma do esgotamento da sua eficácia comportamental.

15 - Fernando Lemos, Intimidade dos Armazéns do Chiado, 1952

16 - Fernando Lemos, Nu de ensaio, 1950

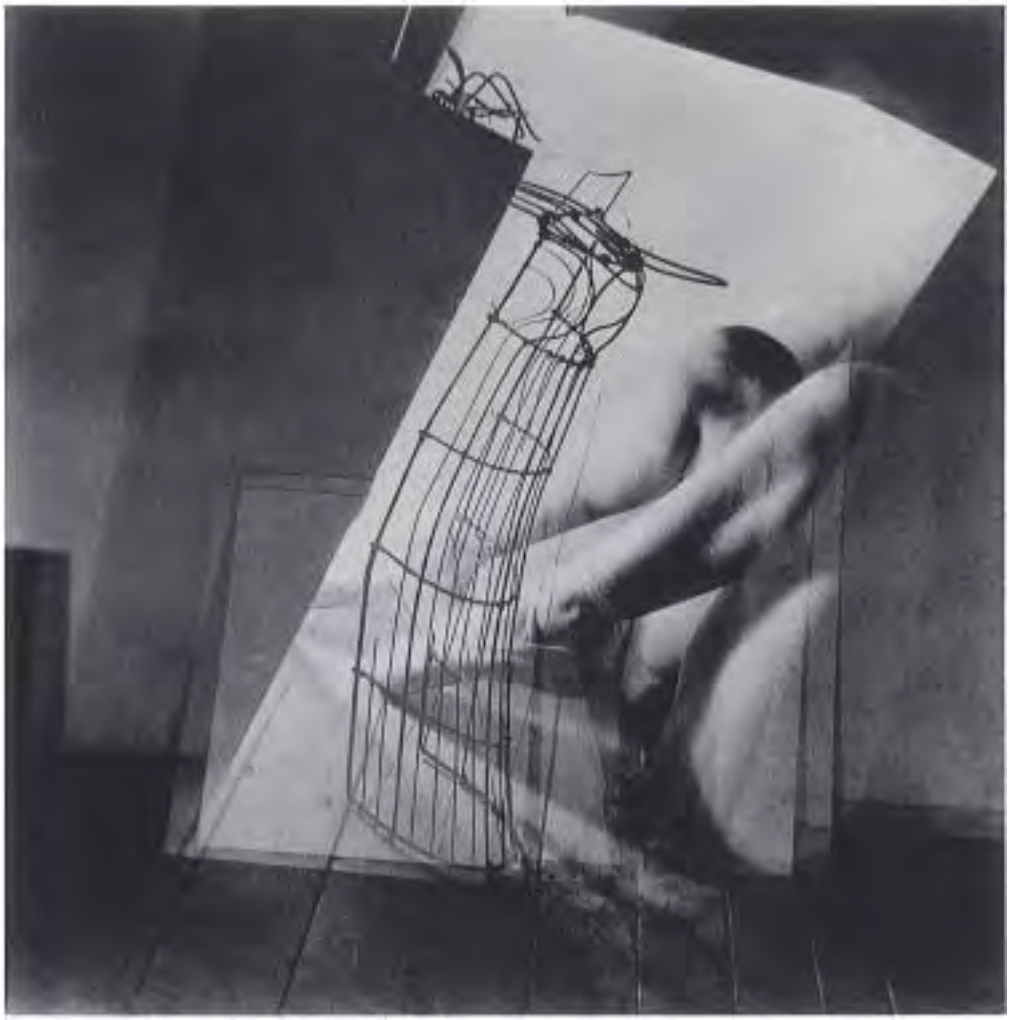
17 - Fernando Lemos, Hospital de Bonecas, 1949-1952

18 - Fernando Lemos, Cena esfolada, 1949-1952

19 - Fernando Lemos, Natal do talho, 1949-1952

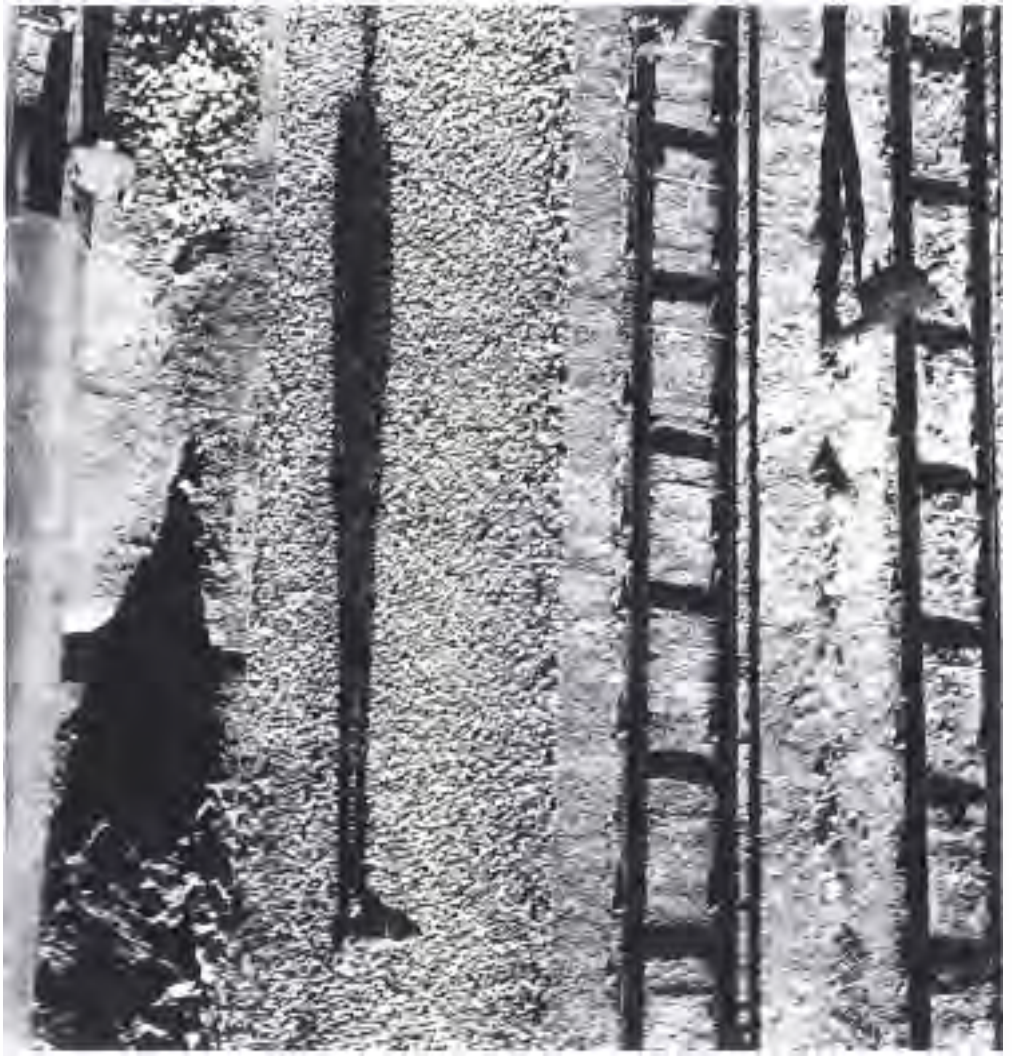
20 - Fernando Lemos, Nudez dança, 1949-1952

21 - Fernando Lemos, Nu lento, 1949-1952



22 - Fernando Lemos, Gesto emoldurado, 1949-1952

23 - Fernando Lemos, Movimento, 1949-1952



24 - Fernando Lemos, Pôr do sol, 1949-1952

25 - Fernando Lemos, Roupa lisboeta, 1949-1952

26 - Fernando Lemos, José-Augusto França, 1949-1952

27 - Fernando Lemos, Vespeira figurativo, 1949-1952

28 - Fernando Lemos, Fernando Azevedo, 1949-1952

29 - Fernando Lemos, Eu, 1949-1952

Incursões abstractas e explorações formais da luz

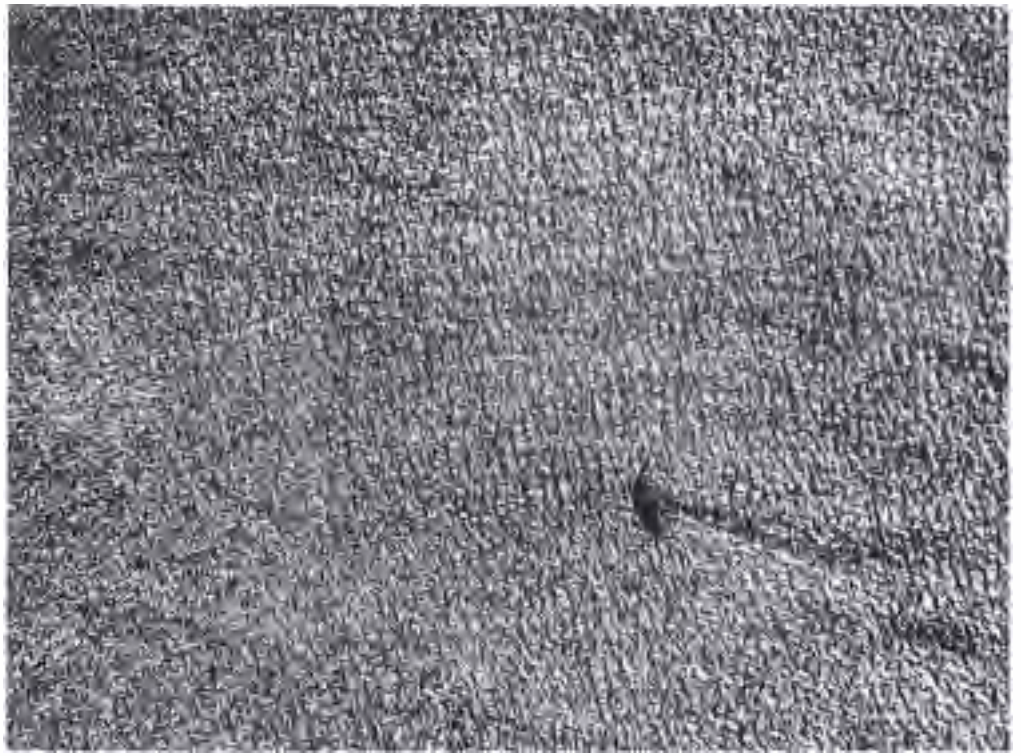
À experimentação das possibilidades formais da fotografia esteve sempre associado um virtuosismo técnico, observável desde as vanguardas artísticas de início do século XX. Dar a ver outros modos de ver a realidade explorando as capacidades de manipulação da técnica fotográfica no sentido duma abstracção dessa mesma realidade, é o que observamos neste núcleo. No pós-guerra, um movimento fotográfico alemão o *Fotoform* (1949), será um dos polarizadores da representação fotográfica pela via da abstracção. Muito embora as notícias publicadas sobre este movimento só tivessem chegado a Portugal dez anos depois, a prática fotográfica de autores salonistas revela que já no início da década de 50 fizeram incursões na exploração técnica a favor dum resultado estético abstracto. Do mesmo modo, até a vertente mais humanista da fotografia portuguesa, no caso de Carlos Afonso Dias, se deixou seduzir pelo jogo da sombra e da luz como matéria de subversão da objectividade do real. Desde as experimentações mais radicais de Varela Pécurto até à inspiração da estética do metal em Eduardo Harrington Sena, vários foram os modos de interpretação da forma enquanto motivo central.

30 - Varela Pécurto, Belezas da noite, 1951

31 - António Paixão, Baixo-relevo, década de 50

32 - Varela Pécurto, Poesia no bosque (Buçaco), c.1954

33 - Varela Pécurto, Inverno (arredores de Coimbra), 1958



34 - Varela Pécurto, Épico, 1952

35 - Eduardo Harrington Sena, Sem título, década de 50

36 - Fernando Taborda, Linhas dominantes, década de 50

37 - Fernando Taborda, Linhas incidentes, 1954

38 - Fernando Taborda, Um cantinho e você, 1954

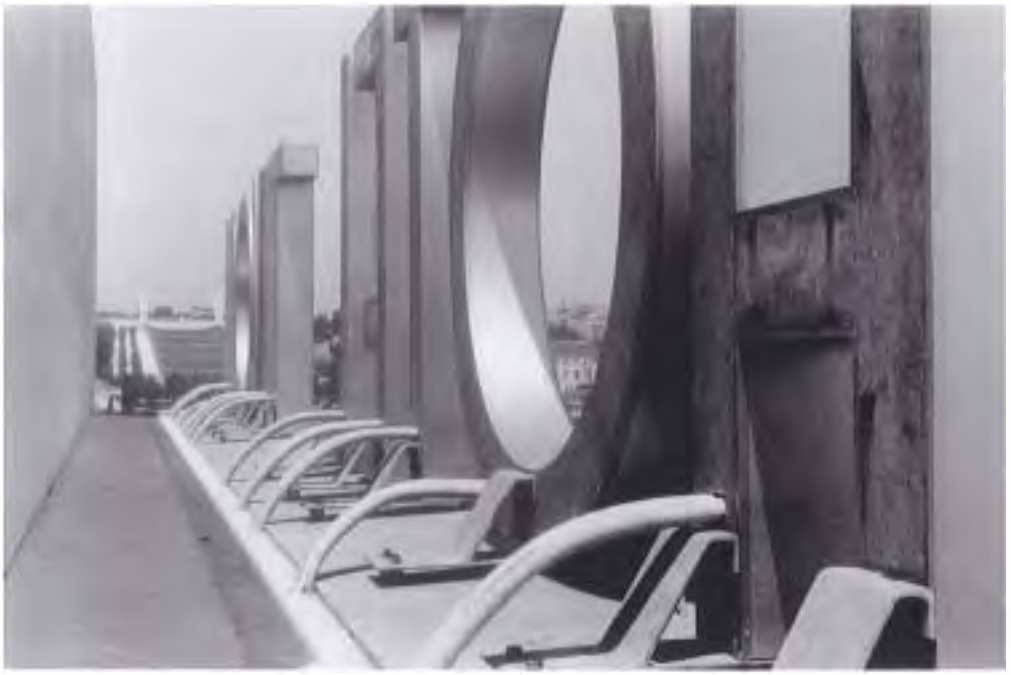
39 - Fernando Taborda, Interferência, década de 50

40 - Fernando Taborda, Estrada da vida, 1954

41 - Eduardo Harrington Sena, Altura, 1956

42 - Eduardo Harrington Sena, Alvo atingido, 1954

43 - Eduardo Harrington Sena, Sinfonia do metal, 1954



44 - Carlos Calvet As Grandes Letras (Lisboa), 1959

45 - Eduardo Harrington Sena, Poligonal, 1954

46 - Eduardo Harrington Sena, Dogma, 1954

47 - Eduardo Harrington Sena, Estilização, 1959

48 - Carlos Afonso Dias, Évora, 1958

49 - Fernando Taborda, Homem de amanhã, 1954

Formas sociais do realismo fotográfico

Neste núcleo, elaboram-se algumas das ligações fotográficas com o âmbito social da representação da realidade. Autores como Adelino Lyon de Castro expôs algumas das fotografias aqui apresentadas na *5ª Exposição Geral de Artes Plásticas* (cat. 62 e 69) e outras foram publicadas em obras de referência para este tratamento social do real, como foi o caso de *As Mulheres do meu País* (1948) de Maria Lamas. Este é o caso mais linear, aqui apresentado, de enquadramento ético e estético no contexto das Exposições Gerais de inspiração neo-realista e com um conhecido contexto de oposição política ao regime a elas inerente. O trabalho, o abandono, o lugar ícone que era Nazaré, conteúdo geográfico e social de possibilidades plásticas que envolveram todos os quadrantes da fotografia portuguesa são percorridos por todos os autores. Fazem-no através duma poética de distanciamento focal melancólico, como é o caso de Carlos Afonso Dias ou Gérard Castello-Lopes, duma aproximação cenográfica como em Franklin Figueiredo, ou dum entorno entre o épico e o tratamento plástico dos opostos como em Varela Pécurto ou Harrington Sena.

50 - Gérard Castello-Lopes, Bruxelas, pavilhão URSS, 1958

51 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

52 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

53 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

54 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

55 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

56 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

57 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

58 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

59 - Adelino Lyon de Castro, Mulheres, final anos 40

60 - Adelino Lyon de Castro, Lavadeiras do Mondego, 1948

61 - Adelino Lyon de Castro, Sem destino, década de 50

62 - Adelino Lyon de Castro, Ex-homens, 1950

63 - Franklin Figueiredo, Os Refugiados, 1952

64 - Varela Pécurto, Viúva da Nazaré, 1958

65 - Franklin Figueiredo, Sem título, década de 50

66 - Varela Pécurto, Domingo (Figueira da Foz), 1954

67 - Gérard Castello-Lopes, Nazaré, 1958

68 - Carlos Afonso Dias, Nazaré, 1958

69 - Adelino Lyon de Castro, Esforço, 1946

70 - Varela Pécurto, Sem título (Madeira), 1954

71 - Adelino Lyon de Castro, Os meninos e as redes, 1951

Sob a influência da *fotografia humanista* e outras derivações

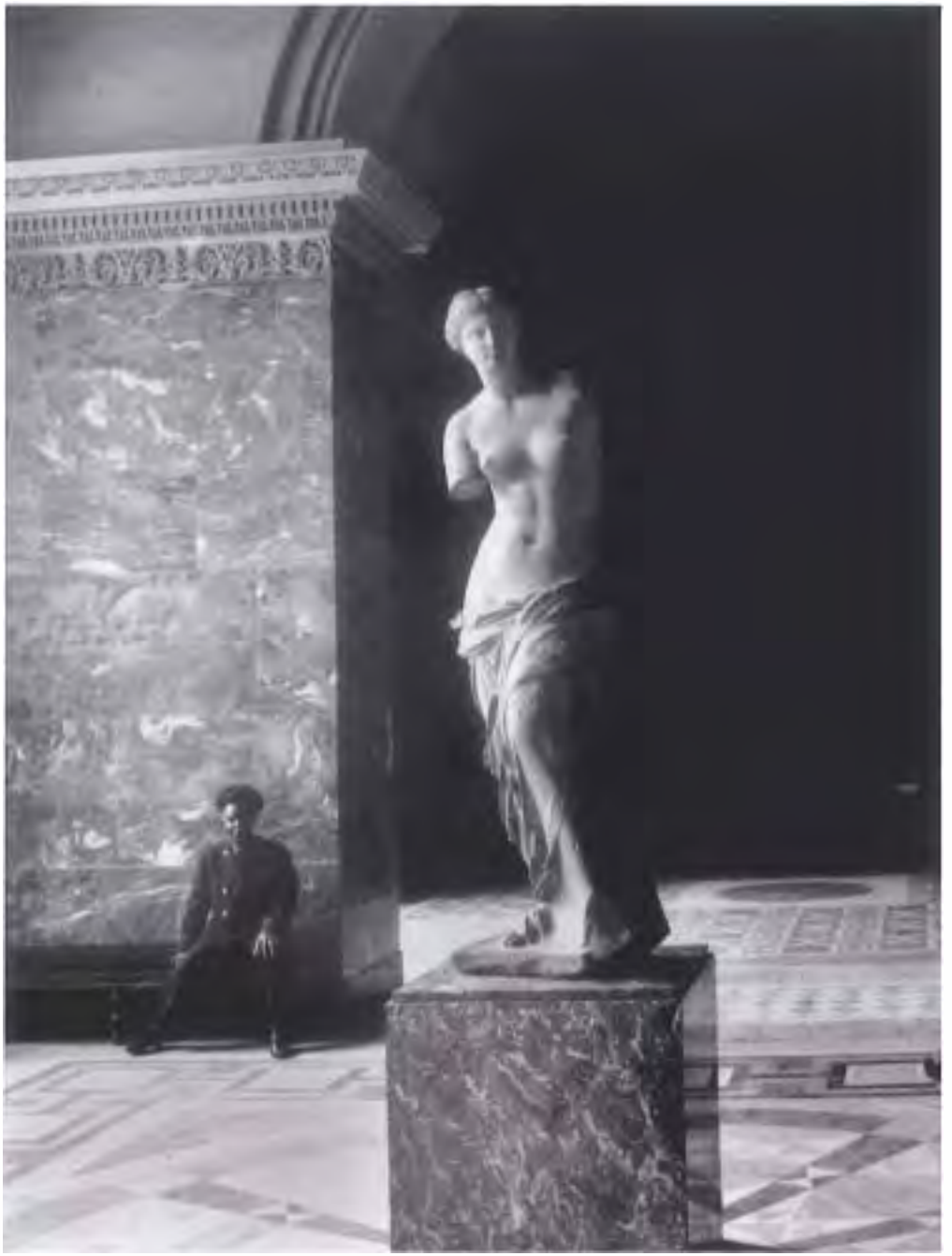
Muito dos autores aqui representados, apesar das diferenças de percurso e de ideia estética sobre a fotografia, acabaram por encontrar-se nessa designação ampla de *fotografia humanista*, que no pós-guerra se constrói através da acção de diversos fotógrafos e instituições francesas. Uma persistente observação do ser humano nas suas mais variadas facetas, desde o trabalho ao lazer, desde o amor à religião torna-se a imagem de marca dum movimento que pedia um olhar fotográfico construtivo e enaltecedor, através do puro instantâneo, espontaneidade e ironia. Em Portugal, esse olhar sobre os outros vai permanecer envolto numa imagem de nostalgia, já que encontra reflexo histórico numa década que vê persistir o triunfo da ditadura, enquanto o ar de libertação europeia permanecia inacessível. Mas outras derivações acontecem a partir desta imagética, a mais importante, no caso português, de Victor Palla e Costa Martins com o projecto de exposição e livro, *Lisboa, cidade triste e alegre* (1958-59), e com a produção fotográfica independente de Victor Palla. Nela encontramos uma súmula das múltiplas influências e construções fotográficas da primeira metade do século XX, e uma consciência de que a fotografia teria de expandir o seu território formal e conceptual para permanecer actuante estética, cultural e socialmente. O objecto fotográfico torna-se então matéria da ideia de montagem enquanto permanente dialéctica, abrindo caminho à contemporaneidade.

72 - Varela Pécurto, Últimas recomendações (Algeciras), 1958

73 - Gérard Castello-Lopes, Paris, 1958

74 - Carlos Afonso Dias, New York, 1959

75 - Carlos Afonso Dias, Ottawa, 1959



76 - Varela Pécurto, Vigilante cansado (Louvre), 1960

77 - Sena da Silva, Arte em trânsito (Caxias), 1954

78 - Sena da Silva, Lisboa (S. Vicente), c.1958

79 - Carlos Calvet, Desembarque de Isabel II (Lisboa), 1957

80 - Carlos Calvet, Mulher de branco, 1956

81 - Varela Pécurto, Viajante madrugador (Campanhã, Porto), 1957

82 - Sena da Silva, Lisboa, 1958

83 - Carlos Afonso Dias, Lisboa (Avenida da Liberdade), 1957

84 - Gérard Castello-Lopes, Algarve, 1957

85 - Gérard Castello-Lopes, Lisboa, 1957

86 - Victor Palla, Sem título, década de 50

87 - Victor Palla, Sem título, década de 50

88 - Victor Palla, Sem título, década de 50

89 - Victor Palla, Sem título, década de 50

90 - Victor Palla, Sem título, década de 50

Cat. 1 [p. 79]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Colaboração fotográfica
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2899
Doação do artista em 2006

Cat. 2 [p. 80]
António Paixão (1915-1986)
Sedução
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2925
Doação de Argentina Paixão em 2006

Cat. 3 [p. 81]
António Paixão (1915-1986)
Competição
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2900
Doação de Argentina Paixão em 2006

Cat. 4 [p. 82]
António Paixão (1915-1986)
Outono
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2920
Doação de Argentina Paixão em 2006

Cat. 5 [p. 83]
João Martins (1898-1972)
Sem título (barcos na doca)
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 00176.001.001
Colecção Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto dos Museus e da Conservação

Cat. 6 [p. 84]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Ala-Arriba
1950
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L 30cm
n.º inv. 2982
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 7 [p. 85]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Céu de trovoada
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2990
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 8 [p. 86]
Frederico Pinheiro Chagas (1919-2006)
Proa
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. R-000664-06
Colecção Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira

Cat. 9 [p. 87]
Frederico Pinheiro Chagas (1919-2006)
A Cheia
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. R-000665-06
Colecção Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira

Cat. 10 [p. 88]
João Martins (1898-1972)
Sem título (árvores)
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 00175.001.002
Colecção Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto dos Museus e da Conservação

Cat. 11 [p. 89]
António Paixão (1915-1986)
Roupa a secar
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2924
Doação de Argentina Paixão

Cat.12 [p. 90]
Varela Pécurto (1925)
Atalho
1956
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2895
Doação do artista em 2006

Cat. 13 [p. 91]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
A Caminho
1950
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2989
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 14 [p. 92]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Contra-luz
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2986
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 15 [p. 95]
Fernando Lemos (1926)
Intimidade dos Armazéns do Chiado
1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2391
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 16 [p. 96]
Fernando Lemos (1926)
Nu de ensaio
1950
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2394
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 17 [p. 97]
Fernando Lemos (1926)
Hospital de bonecas
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2396
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 18 [p. 98]
Fernando Lemos (1926)
Cena esfolada
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2390
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal), 1999

Cat. 19 [p. 99]
Fernando Lemos (1926)
Natal do talho
1949-1952

Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.ºinv. 2389
Doação de mecenato A.T. Kearney (Portugal), 1999

Cat. 20 [p. 100]
Fernando Lemos (1926)
Nudez dança
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2404
Doação de mecenato A.T. Kearney (Portugal), 1999

Cat. 21 [p. 101]
Fernando Lemos (1926)
Nu lento
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2403
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 22 [p. 102]
Fernando Lemos (1926)
Gesto emoldurado
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2405
Doação de mecenato A.T. Kearney (Portugal), 1999

Cat. 23 [p. 103]
Fernando Lemos (1926)
Movimento
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2402
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 24 [p. 104]
Fernando Lemos (1926)
Pôr do sol
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2384
Doação de mecenato A.T. Kearney (Portugal), 1999

Cat. 25 [p. 105]
Fernando Lemos (1926)
Roupa lisboeta
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2383
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 26 [p. 106]
Fernando Lemos (1926)
José-Augusto França
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2413
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 27 [p. 107]
Fernando Lemos (1926)
Vespeira figurativo
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2409
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 28 [p. 108]
Fernando Lemos (1926)
Fernando Azevedo
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999

A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2408
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 29 [p. 109]
Fernando Lemos (1926)
Eu
1949-1952
Prova gelatina sal de prata, impressão de 1999
A. 45 x L 45cm
n.º inv. 2407
Doação de mecenato A. T. Kearney (Portugal) em 1999

Cat. 30 [p. 113]
Varela Pécurto (1925)
Belezas da noite
1951
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2897
Doação do artista em 2006

Cat. 31 [p. 114]
António Paixão (1915-1986)
Baixo-relevo
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2896
Doação de Argentina Paixão em 2006

Cat. 32 [p. 115]
Varela Pécurto (1925)
Poesia no bosque (Buçaco)
c.1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2921
Doação do artista em 2006

Cat. 33 [p. 116]
Varela Pécurto (1925)
Inverno (arredores de Coimbra)
1958
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2911
Doação do artista em 2006

Cat. 34 [p. 117]
Varela Pécurto (1925)
Épico
1952
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2905
Doação do artista em 2006

Cat. 35 [p. 118]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2928
Doação do artista em 2006

Cat. 36 [p. 119]
Fernando Taborda (1920-1991)
Linhas dominantes
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 50 x L. 40 cm
n.º inv. 2976
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 37 [p. 120]
Fernando Taborda (1920-1991)
Linhas incidentes
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2965
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 38 [p. 121]
Fernando Taborda (1920-1991)
Um cantinho e você
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2964
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 39 [p. 122]
Fernando Taborda (1920-1991)
Interferência
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2978
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 40 [p. 123]
Fernando Taborda (1920-1991)
Estrada da vida
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2967
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 41 [p. 124]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Altura
1956
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2892
Doação do artista em 2006

Cat. 42 [p. 125]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Alvo atingido
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2893
Doação do artista em 2006

Cat. 43 [p. 126]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Sinfonia do metal
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2935
Doação do artista em 2006

Cat. 44 [p. 127]
Carlos Calvet (1928)
As Grandes Letras (Lisboa)
1959
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2927
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 45 [p. 128]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Poligonal
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2922
Doação do artista em 2006

Cat. 46 [p. 129]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Dogma
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2903
Doação do artista em 2006

Cat. 47 [p. 130]
Eduardo Harrington Sena (1923-2007)
Estilização
1959
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2906
Doação do artista em 2006

Cat. 48 [p. 131]
Carlos Afonso Dias (1930)
Évora
1958
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A.50 x L. 40 cm
n.º inv. 2907
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 49 [p. 132]
Fernando Taborda (1920-1991)
Homem de amanhã
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2969
Doação de Ana Paula Taborda em 2007

Cat. 50 [p. 135]
Gérard Castello-Lopes (1925)
Bruxelas, pavilhão URSS
1958
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A.30 x L.40cm
n.º inv. 2943
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 51 [p. 136]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2993
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 52 [p. 137]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2994
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 53 [p. 138]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2995
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 54 [p. 139]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2996
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 55 [p. 140]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2997
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 56 [p. 141]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2998

Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 57 [p. 142]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 2999
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 58 [p. 143]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 3000
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 59 [p. 144]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Mulheres
Final anos 40
Prova gelatina sal de prata, impressão de época
A. 4,5 x L. 4,5 cm
n.º inv. 3001
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 60 [p. 145]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Lavadeiras do Monclego
1948
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2985
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 61 [p. 146]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Sem destino
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2984
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 62 [p. 147]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Ex-homens
1950
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L 40cm
n.º inv. 2988
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 63 [p. 148]
Franklin Figueiredo (1915-2003)
Os Refugiados
1952
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2918
Doação de Edite S. F. Figueiredo em 2006

Cat. 64 [p. 149]
Varela Pécurto (1925)
Viúva da Nazaré
1958
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2939
Doação do artista em 2006

Cat. 65 [p. 150]
Franklin Figueiredo (1915-2003)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2931
Doação de Edite S. F. Figueiredo em 2006

Cat. 66 [p. 151]
Varela Pécurto (1925)
Domingo (Figueira da Foz)
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época

A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2904
Doação do artista em 2006

Cat. 67 [p. 152]
Gérard Castello-Lopes (1925)
Nazaré
1958
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A.30 x L.40cm
n.º inv. 2950
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 68 [p. 153]
Carlos Afonso Dias (1930)
Nazaré
1958
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 40 x L. 50 cm
n.º inv. 2914
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 69 [p. 154]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Esforço
1946
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L 30 cm
n.º inv. 2981
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 70 [p. 155]
Varela Pécurto (1925)
Sem título (Madeira)
1954
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2934
Doação do artista em 2006

Cat. 71 [p. 156]
Adelino Lyon de Castro (1910-1953)
Os meninos e as redes
1951
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L 30 cm
n.º inv. 2983
Doação de Tito Lyon de Castro, 2008

Cat. 72 [p. 159]
Varela Pécurto (1925)
Últimas recomendações (Algeciras)
1958
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2936
Doação do artista em 2006

Cat. 73 [p. 160]
Gérard Castello-Lopes (1925)
Paris
1958
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A.40 x L.30cm
n.º inv. 2952
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 74 [p. 161]
Carlos Afonso Dias (1930)
New York
1959
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de 1960
A. 30 x L. 20 cm
n.º inv. 2916
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 75 [p. 162]
Carlos Afonso Dias (1930)
Ottawa
1959
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de 1960
A. 30 x L. 20 cm
n.º inv. 2919
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 76 [p. 163]
Varela Pécurto (1925)
Vigilante cansado (Louvre)
1960
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época

A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2937
Doação do artista em 2006

Cat. 77 [p. 164]
Sena da Silva (1926-2001)
Arte em trânsito (Caxias)
1954
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2941
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 78 [p. 165]
Sena da Silva (1926-2001)
Lisboa (S. Vicente)
c.1958
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2948
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 79 [p. 166]
Carlos Calvet (1928)
Desembarque de Isabel II (Lisboa)
1957
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2901
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 80 [p. 167]
Carlos Calvet (1928)
Mulher de branco
1956
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A.30 x L. 40 cm
n.º inv. 2913
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 81 [p. 168]
Varela Pécurto (1925)
Viajante madrugador (Campanhã, Porto)
1957
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 30 x L. 40 cm
n.º inv. 2938
Doação do artista em 2006

Cat. 82 [p. 169]
Sena da Silva (1926-2001)
Lisboa
1958
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2945
Doação de Leonor Sena em 2006

Cat. 83 [p. 170]
Carlos Afonso Dias (1930)
Lisboa (Avenida da Liberdade)
1957
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2006
A.40 x L. 50 cm
n.º inv. 2912
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 84 [p. 171]
Gérard Castello-Lopes (1925)
Algarve
1957
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A.30 x L. 40 cm
n.º inv. 2940
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 85 [p. 172]
Gérard Castello-Lopes (1925)
Lisboa
1957
Prova gelatina sal de prata (cloro brometo), impressão de época
A. 40 x L. 30 cm
n.º inv. 2944
Adquirido pelo Estado em 2006

Cat. 86 [p. 173]
Victor Palla
(1922-2006)
Sem título
Década de 50

Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 50 cm
nº inv. 3003
Adquirido pelo Estado em 2009

Cat. 87 [p. 174]
Victor Palla (1922-2006)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 50 cm
nº inv. 3005
Adquirido pelo Estado em 2009

Cat. 88 [p. 175]
Victor Palla (1922-2006)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 50 cm
nº inv. 3006
Adquirido pelo Estado em 2009

Cat. 89 [p. 176]
Victor Palla (1922-2006)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 50 cm
nº inv. 3004
Adquirido pelo Estado em 2009

Cat. 90 [p. 177]
Victor Palla (1922-2006)
Sem título
Década de 50
Prova gelatina sal de prata, impressão de 2009
A. 40 x L. 50 cm
nº inv. 3002
Adquirido pelo Estado em 2009

BIOGRAFIAS

Carlos Calvet
Lisboa, 1928

Arquitecto e pintor. Começou a expor pintura em 1947, e dedicou-se à fotografia de forma mais intensa entre 1956 e 1975. O seu percurso como arquitecto e pintor afirmou-se posteriormente em detrimento da fotografia que abandonou como expressão artística. Esteve ligado ao movimento surrealista na década de 50 e desenvolveu projectos de filmes surrealistas com Mário Cesariny e António Areal. Em 1989, teve uma primeira exposição do seu trabalho fotográfico na Galeria Ether, Lisboa. Continua a pintar e a expor regularmente.

Gérard Castello-Lopes
Vichy, França, 1925

Profissional de cinema e economista. A partir de 1956 dedica-se à fotografia como amador, em colaboração estreita com Carlos Afonso Dias. Desenvolveu, a partir de então, um percurso artístico dos mais relevantes no âmbito da fotografia portuguesa, com uma forte influência de Henri Cartier-Bresson. Foi também crítico de cinema, encenador e assistente de realização. Foi um dos membros fundadores do *Centro Português de Cinema*. O seu trabalho fotográfico foi pela primeira vez apresentado em 1982, na Galeria Ether, Lisboa, e teve uma exposição retrospectiva no Centro Cultural de Belém (2003). A sua obra está representada em diversas colecções nacionais e estrangeiras e tem exposto de forma regular em individuais e colectivas.

Carlos Afonso Dias
Lisboa, 1930

Engenheiro geógrafo, investigador das pescas e desenhador. A partir de 1953 dedica-se também à fotografia de forma amadora, tendo realizado em 1958 um curso de especialização em fotografia cartográfica em Itália. Entre 1957 e 1958 inicia um período de colaboração e convívio fotográfico com Gérard Castello-Lopes. Ainda nos anos 50 adere ao *Movimento de Unidade Democrática* (MUD), efectuando desenhos para a imprensa MUD juvenil. A partir dos anos 60 vive e trabalha em Angola, onde realizou diversos levantamentos fotográficos que veio a perder em consequência da guerra colonial. Regressa a Portugal em 1981, abandonando então a fotografia. Em 1989 o seu trabalho é pela primeira vez objecto duma exposição retrospectiva na Galeria Ether em Lisboa. Recomeça a fotografar em 1998 e tem apresentado exposições regulares da sua obra.

Franklin Figueiredo
Goa, Índia, 1915 – Coimbra, 2003

Médico citopatologista, exerceu 5 anos em Bombaim, tendo a partir de 1954 trabalhado em Coimbra, na Faculdade de Medicina e depois no IPO, onde foi além de chefe de Serviço, o chefe da secção de Fotografia. Pertenceu ao Grupo Câmara de Coimbra e foi autor de diversos artigos sobre o salonismo fotográfico. Participou em diversos salões e concursos fotográficos tanto nacionais como internacionais.

Eduardo Harrington Sena
Lisboa, 1923 – Lisboa, 2007

Engenheiro da Companhia União Fabril (CUF). Desde os anos 40 que se dedicou à fotografia amadora, e foi no âmbito da Secção de Fotografia do Grupo Desportivo da CUF que organizou em conjunto com Vítor Chagas dos Santos o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* da CUF, a partir de 1951. No *Jornal do Barreiro* dirigiu uma secção de fotografia entre 1954 e 1957 e nos 60 chegou a director do referido jornal. Foi ainda um dos fundadores do *Cine Clube do Barreiro* e programador das sessões no Cinema-Ginásio. Pertenceu ao Foto-Clube 6x6, tendo sido júri e participado em centenas de salões nacionais e internacionais, onde ganhou diversos prémios. Em 1962 foi distinguido com o prémio *Excellence* da Féderation Internationale d' Art Photographique (FIAP).

Fernando Lemos
Lisboa, 1926

Pintor, escultor, designer e poeta. Iniciou a sua actividade artística ligado ao movimento surrealista no início da década de 50, altura em que se dedicou de forma mais consistente à fotografia, tendo exposto pela primeira vez na Casa Jalco (1952) em Lisboa, conjuntamente com Marcelino Vespeira e Fernando Azevedo, e em 1953 na Galeria de Março, Lisboa, em exposição individual. A sua breve mas intensa e significativa produção fotográfica entre 1946 e 1952, permanece como incursão única pelo vocabulário surrealista. Em 1953 exila-se no Brasil onde fixará residência, dedicando-se então à pintura, ilustração, tapeçaria e design de pavilhões para eventos culturais, abandonado a fotografia. Participou em diversas Bienais de São Paulo. Em 1994 foi realizada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian uma importante exposição retrospectiva da sua obra fotográfica. Está representado em diversas colecções nacionais e internacionais e tem realizado regularmente exposições individuais e colectivas.

Adelino Lyon de Castro
São Martinho do Porto, 1910 – Lisboa, 1953

Editor. Em conjunto com o seu irmão Francisco Lyon de Castro fundou as edições Europa-América. Foi editor do *Jornal Ler*, que viria a ser suspenso pela censura logo após a sua morte. Esteve ligado a diversas actividades desportivas. Iniciou a sua actividade como fotógrafo amador nos anos 40 participando em dezenas de salões fotográficos nacionais e internacionais. Integrou a secção de fotografia da 5ª *Exposição Geral de Artes Plásticas* (1950).

João Martins
Cidade da Praia, ilha de S. Tiago, Cabo Verde, 1898 – Lisboa, 1972

Iniciou a sua actividade profissional na década de 30 como foto-repórter. Ainda na década de 30, começa a trabalhar como fotógrafo de cena de cinema, participando em grande parte da filmografia nacional até 1972. Realizou documentários e foi um dos fundadores da produtora Cinal com o realizador Jorge Brum do Canto. Foi um dos fundadores do Foto-Clube 6x6 e um dos principais dinamizadores da fotografia amadora e dos circuitos de salões e concursos nacionais. Foi júri e participou em centenas de salões fotográficos nacionais e internacionais tendo ganho diversos prémios. Desenvolveu também uma intensa actividade como crítico escrevendo sobre fotografia em diversas revistas da especialidade.

António Paixão
Coimbra,1915 – Almada, 1986

Iniciou a sua actividade fotográfica profissional cerca de 1932, como impressor nos *Laboratórios Filmarte*, em Lisboa, do qual viria a ser sócio, até 1983. Foi uma das figuras mais destacadas na década de 50 no meio fotográfico nacional. Fez parte do Foto-Clube 6x6 em Lisboa e do Grupo Câmara de Coimbra. Participou e foi júri em inúmeros salões nacionais e internacionais, tendo ganho diversos prémios.

Victor Palla
Lisboa, 1922 – Lisboa, 2006

Arquitecto, gráfico, pintor, ceramista e escritor. A sua actividade cultural foi multifacetada quer em termos criativos, quer na gestão de iniciativas diversas, desde a edição, fundou com José Cardoso Pires em 1949, a colecção de bolso Os Livros das Três Abelhas, à organização das *Exposições Gerais de Artes Plásticas* entre 1946 e 1956, de que foi um dos principais mentores. Na área da arquitectura trabalhou durante 25 anos em parceria com o arquitecto Bento d'Almeida, sendo responsáveis por algumas das obras mais emblemáticas da arquitectura portuguesa, como os cafés Galeto, o Carrossel e o Piquenique em Lisboa, ou o Cunha no Porto, e ainda a aldeia das Açoteias no Algarve. Como fotógrafo a sua parceria com o arquitecto Costa Martins tornar-se-ia emblemática com o projecto *Lisboa, cidade triste e alegre*, que resultou numa exposição e livro entre 1958 e 1959, sendo eleito em 2001 como um dos melhores livros do século XX. Para além disso, a sua obra individual produziu uma linguagem nova para a fotografia portuguesa. Foi-lhe atribuído o *Prémio Nacional de Fotografia* em 1999, pelo Centro Português de Fotografia.

Varela Pécurto
Ervedal do Alentejo, 1925

Iniciou a sua actividade fotográfica em Évora no estúdio Nazaré &Freitas, com Eduardo Nogueira. Em 1950 mudou-se para Coimbra onde trabalhou na secção fotográfica da Livraria Atlântida e foi depois sócio-gerente do estúdio Hilda até à sua reforma. Foi foto-repórter e operador correspondente da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) na região centro durante 25 anos. Foi sócio fundador do Grupo Câmara de Coimbra. Participou em dezenas de concursos nacionais e internacionais, desde 1949, e foi distinguido em 1954 pela Féderation Internationale d'Art Photographique (FIAP) com o título *Excellence*. Em 2005 foi-lhe atribuída a medalha de *Mérito Cultural* pela Câmara Municipal de Coimbra. Desenvolveu, ao longo de várias décadas, um importante levantamento patrimonial, objecto de publicações diversas. Parte do seu espólio encontra-se no Arquivo Fotográfico da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa.

Frederico Pinheiro Chagas
Lisboa, 1919 – Lisboa, 2006

Engenheiro civil, foi também presidente da *Cooperativa dos Trabalhadores de Portugal*. Sendo bisneto do escritor Pinheiro Chagas manteve ligações ao meio cultural por tradição familiar. Cultivou amizades no meio neo-realista, entre as quais o escultor Vasco Pereira da Conceição, o pintor Júlio Pomar, o escritor Alexandre Cabral e o actor Rogério Paulo. Foi sócio da *Cooperativa Gravura*. Expôs fotografia na *9ª Exposição Geral de Artes Plásticas* (1955) e participou também em salões e concursos fotográficos.

Sena da Silva
Lisboa, 1926 – Lisboa, 2001

Arquitecto e designer, tendo desenvolvido também actividade na área da fotografia, pintura, cenografia, tecnologia de pintura decorativa e montagem de exposições. Começou por utilizar a fotografia profissionalmente, na documentação de peças defeituosas de motores diesel, a partir de 1956 o seu contacto com a fotografia toma uma feição artística, acompanhada dos ensinamentos técnicos de António Paixão e Mário Novais. Trabalhou com este último na decoração mural fotográfica do pavilhão português da Feira de Lausanne em 1957. No mesmo ano desenvolveu um projecto de livro de fotografias sobre Lisboa com o escultor João Cutileiro, que nunca chegou a ser publicado. As suas fotografias foram capa de alguns romances publicados pela editora Ulisseia, em 1958. O seu trabalho fotográfico foi pela primeira vez apresentado em 1987 na Galeria Ether, Lisboa e em 1990 teve uma exposição retrospectiva na Fundação de Serralves.

Fernando Taborda
Lisboa, 1920 – Lisboa, 1991

Profissional de seguros. Iniciou a sua actividade fotográfica cerca de 1950. Foi um dos sócios fundadores do Foto-Clube 6x6 e pertenceu também ao Grupo Câmara de Coimbra. Participou em centenas de salões e concursos fotográficos. Foi distinguido com o prémio *Excellence* da Fédération Internationale d'Art Photographique (FIAP), e foi sócio de honra de diversas associações internacionais.