

HIBRIDISMO E SUPERAÇÃO: A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO PORTUGUÊS

EMÍLIA TAVARES

No quadro das dissonâncias e da alteridade do Modernismo português, a história da fotografia portuguesa constitui, entre 1910 e 1960, uma das facetas mais complexas, apresentando-se, a um mesmo tempo, como factor de ausência de substanciação mas também como o enunciado de uma particular diversidade, sendo historicamente um «retrato» esquecido desse mesmo Modernismo.

A crítica contemporânea¹ elaborou já uma nova interpretação das dissonâncias do Modernismo nacional, promovendo uma leitura que evidencia as suas especificidades, inserindo-as numa perspectiva da valorização dos conteúdos de «fronteira», produzidos numa «zona de interferências onde as possibilidades de hibridação são grandes e se ordenam em micro-sequências pouco susceptíveis de globalização»².

É, pois, neste quadro interpretativo que nos interessa analisar a fotografia portuguesa, tanto mais que os seus discursos operaram em áreas como a da imprensa, da fotografia amadora ou da cultura política, que permaneceram pouco valorizadas no quadro global modernista da crítica das artes. Ao longo das décadas em análise, a fotografia enredou-se na sua redoma de paradoxos, mantendo-se maioritariamente ignorada pelos movimentos artísticos da época, salvo, como veremos, fugazes excepções, sem nenhuma integração concertada no discurso estético e/ou programático do Modernismo, prevalecendo, assim, marginal ao meio artístico e à luta antiacademista das belas artes.

Mas foi precisamente o carácter marginal da sua operabilidade estética e artística que conferiu à fotografia uma maior liberdade de experimentações, assim como um despudor relativamente à crítica e aos constrangimentos teórico-históricos ou conjunturais. Que a fotografia não tenha sido integrada nesse discurso, é relevante a dois níveis contraditórios e diversos, mas que esclarecem uma vez mais a alteridade desse mesmo Modernismo. Por um lado, atesta a ineficácia das sucessivas gerações modernistas em se libertarem duma mentalidade discriminatória das artes, e de conseguirem romper com todo um legado de constrangimento estético. Por outro, conferiu a esse mesmo Modernismo mais um contributo de especificidade, instituindo novas relações de pensamento e de prática sensível em áreas novas e inesperadas, possibilitando a heterologia de uma prática artística de «fronteira».

Desenham-se assim, ao longo do período mencionado, dois desenvolvimentos complementares e muitas vezes dissociados: por um lado, uma continuidade das práticas fotográficas constituídas no final do século XIX, mas com novos enunciados; por outro, a emergência de dissonâncias estéticas em instituições e modelos de organização mais ortodoxos. É na altercação entre estes dois axiomas que podemos definir as linhas interpretativas fundamentais da fotografia portuguesa.

Começamos pela longa tradição de associativismo fotográfico amador, suportada pelos interesses culturais da aristocracia e da alta burguesia e que, desde o século XIX, tinha sido fulcral no incremento artístico desta prática. Muito embora as aproximações ao meio artístico no período novecentista tenham sido, de forma geral, escassas ou de natureza circunstancial, uma elite de amadores, com destaque para a figura tutelar de Carlos Relvas com a participação de alguns profissionais de relevo, como Emílio Biel ou Francisco Camacho, definiram um gosto estético e promoveram a divulgação da fotografia artística.

No século XX, a fotografia amadora muda a sua faceta social constitutiva, perdendo a participação da aristocracia, cada vez mais isolada e desiludida, na sequência da instauração da República, dando lugar à aculturação da prática fotográfica como *hobby*

à média burguesia, e de forma muito frequente a um grupo de formação científica, como os médicos ou engenheiros.

Consideramos que esta reformulação do *corpus* social na prática fotográfica amadora foi fulcral para a redefinição dos seus pressupostos estéticos, muito embora perdurasse uma situação de marginalização, já que era tida como uma manifestação de «baixa cultura», não integrada nos modelos operatórios de consagração oficial e histórica das artes.

Podemos considerar dois períodos de desenvolvimento da fotografia: um primeiro que vai do início do século até ao final dos anos 40, e que se caracteriza pela institucionalização associativa da fotografia amadora, outro, durante a década de 50, e que exponencia uma diversidade de grupos e práticas, responsável pela constituição de uma «anarquia» estética, desagregadora de léxicos normativos. Aliás, este segundo período define, em nossa opinião, um momento de importância capital para a história da fotografia portuguesa, e foi já objecto de ampla teorização³, justificando assim que alguns dos seus principais autores e obras tenham sido integrados na colecção do MNAC – Museu do Chiado, entre 2006 e 2009.



Afonso Lopes Vieira
«Photographia Moderna», in *Ilustração Portuguesa*
1909, 13 de Dezembro, n.º 199, pp. 756

Em ambos os períodos e contextos importa também enunciar a natureza das relações que se estabeleceram entre a fotografia e as outras artes. No primeiro período, consolida-se uma estética ligada ao pictorialismo novecentista, de influência inglesa através do exemplo do *Linked Ring*, e que pugnava por uma estética fotográfica dos valores naturais, privilegiando o paisagismo e as técnicas fotográficas, como o bromóleo, cujo resultado formal incidia sobre os *flores*, os altos contrastes entre luz e sombra, e uma evidente

exploração sensível da natureza. Um dos grandes eventos expositivos que consagrou esta estética foi, em 1910, o Salão de Fotografia Artística, promovido pela recém-criada Sociedade Portuguesa de Photographia⁴, realizada no salão de exposições da revista *Ilustração Portuguesa*.

Associados a esta dinâmica da sociedade e à defesa da fotografia pictorialista estariam algumas figuras destacadas da cultura e ciência portuguesas, como o escritor Afonso Lopes Vieira⁵, o médico Aníbal Bettencourt, e um dos fotógrafos profissionais mais conceituados no dealbar do século, Júlio Worm. A predominância de uma estética pictorialista adequava-se à persistência do Naturalismo, enquanto devoção aos ditames do descritivo da natureza e da sua atmosfera e na instauração do «pitoresco» como possível (e também por isso impossível) aproximação ao Realismo.

Neste contexto, aquilo que deve ser objecto de reflexão é também a incapacidade de filiação da fotografia nos movimentos descompassados da modernidade portuguesa ou mesmo nas fugazes experiências de vanguarda. A falta de arrojo dos referentes das novas gerações pode ser uma das causas da relutância em incorporar a fotografia num discurso plástico e estético da modernidade que, nos anos 20, para além da «referência mais contemporânea que o Picasso classicista personifica», vai optar por referentes para «a actualização da pintura e da escultura que retrocedem no tempo, ignorando as conquistas das primeiras vanguardas, até às figuras emblemáticas de transição entre séculos, Cézanne e Rodin»⁶.

A fotografia terá tido o mesmo destino de «melancolia e decepção»⁷ que a ilustração acabaria por ter no quadro do Modernismo português: ausente dos circuitos expositivos, publicações ou corpo teórico, constitui-se, ainda assim, como um dos seus resíduos mais motivantes. A década de 20 viu estabelecerem-se algumas ligações entre a fotografia e as novas gerações modernistas, ainda que ténues e sem articulação concertada, tal como a galeria de arte que o histórico estúdio de fotografia Bobone⁸, ou os salões da revista *Ilustração Portuguesa* disponibilizaram, acolhendo exposições de Eduardo Viana, António Soares ou Mário Eloy.

Nem mesmo em 1917, quando acontece o *Ultimatum* futurista às gerações portuguesas do século xx por Almada Negreiros, a fotografia pode ser entendida de forma vanguardista pelos seus protagonistas. Fica como marco e exemplo o desacerto com que um dos mais aclamados e bem-sucedidos fotógrafos retratistas da época, Manuel San Payo⁹, criticou a fotografia, no âmbito do movimento futurista internacional. O que não seria de estranhar para quem não vira de Paris a Londres nada que pudesse afrontar o seu mérito fotográfico artístico, e da pintura não trazia mais novidades do que as dos grandes mestres classicistas do Louvre e da National Gallery. Ainda assim, as exposições dos trabalhos que realizou no seu estúdio foram das mais comentadas na imprensa da época, o que releva também do quanto a sua estética, polvilhada de uma dose de Modernismo mais mundano que informado, coincidia em pleno com o gosto e a dependência da burguesia pela arte do retrato fotográfico, cuja tradição se iniciara no século xix.

Ainda que as galerias de retratos, como era o estúdio Bobone, acolhessem outras formas de expressão plástica, seria preciso esperar por 1930 para que a fotografia pudesse estar presente numa exposição de arte. E aconteceu naquela que seria uma das mais importantes exposições da década, o I Salão dos Independentes, de reacção à persistência do gosto oitocentista e a uma crescente oficialização da cultura.

Caracterizada pelo seu eclectismo e vontade de alargar os limites hierarquizados das tipologias artísticas, a exposição teve, contudo, três únicas participações na secção de fotografia, a do fotógrafo profissional Mário Novais¹⁰ e a inesperada presença de dois escritores, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt.

No caso de Mário Novais, dadas as características do seu trabalho mais documental e também publicitário, assim como o facto de o seu círculo de influências estar mais próximo das artes plásticas do que dos seus colegas amadores ou profissionais salonistas¹¹, é bem evidente a razão da sua presença no I Salão dos Independentes.

Quanto aos dois escritores mencionados, a sua participação continua a requerer uma análise mais aprofundada, mas uma explicação possível poderá ser o que ficou designado como o «espírito presencista», ligado ao corpo editorial e à grande influência da revista *Presença*¹², que se caracterizaria por «uma certa ingenuidade, independência, afirmação do génio e valorização da modernidade por si própria, dentro de um certo eclectismo»¹³.

Por esta altura, a fotografia salonista congregava amadores e profissionais, e teria um ano depois, em 1931, uma nova importante etapa com a criação do Grémio Português de Fotografia, que sucedia à Sociedade Portuguesa de Photographia, e com a realização da sua I Exposição Nacional de Arte Fotográfica¹⁴, em 1932, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, habitual panteão oficial das artes.

Contudo, é também no início do século xx que se desenha uma das áreas mais inovadoras e menos valorizadas da fotografia portuguesa – o fotojornalismo –, precisamente porque ela vem romper com a tradicional inaptidão da cultura portuguesa em agregar no seu discurso as manifestações da cultura de massas, que tão importantes se vieram a revelar na expansão dos cânones do Modernismo.

Se existe área em que a actualização dos conceitos e dos processos visuais nacionais foi mais consentânea com as grandes linhas de desenvolvimento cultural internacional, a imprensa ilustrada foi uma delas. É por iniciativa de alguns dos principais periódicos diários, como o *Século Ilustrado*, que surgem os semanários ilustrados, como a importante e histórica *Ilustração Portuguesa*, em que a primazia noticiosa passa a ser construída pela imagem.

A transferência, no discurso noticioso, da narrativa para a imagem, constitui, segundo Walter Benjamin, um dos reflexos, do «domínio da burguesia e da ascensão do capitalismo, que vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes»¹⁵, constituindo, assim, uma nova forma de comunicação oposta à ideia de narrativa, que seria a «informação». Uma característica desta nova forma de comunicação era a necessidade de ser «comprovada de imediato», algo que tinha de ser «compreensível por si próprio», e que só era «válido enquanto actualidade», não necessariamente mais exacto, segundo Benjamin, que via na decadência da narrativa o fim de um mundo das «histórias maravilhosas» e de uma «forma artesanal de comunicação», ligada às classes trabalhadoras.

Não admira, portanto, que a imagem tenha sido instaurada nesta nova forma de comunicação como esse elo de imediatismo que a sociedade exigia. Em Portugal, o dealbar do século assiste a um expoente desenvolvimento da imprensa, a que o fotojornalismo vai conferir novos pressupostos e modelos. Os nomes incontornáveis de Joshua Benoliel, António Novaes, Arnaldo Garcez, Arnaldo Fonseca ou Aurélio da Paz dos Reis, constituem uma primeira geração de foto-repórteres que produziram um corpo de imagens fundamental para entender a sociedade portuguesa do início do século xx, assim como as suas novas formas de comunicação.

HIBRIDISMO E SUPERAÇÃO:
A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO PORTUGUÊS



Foto-reportagem de Ferreira da Cunha
Capa de *O Notícias Ilustrado*, n.º 36, 17 Fevereiro 1929



Página do *Álbum Portugal 1940*
Direcção Gráfica de Leitão de Barros
Col. MNAC – Museu do Chiado

Uma segunda geração forja-se num novo período de renovação da imprensa, a partir de 1928, com a criação do *Notícias Ilustrado*¹⁶ que, sob a direcção gráfica do cineasta Leitão de Barros e com a novidade técnica da rotogravura, criou uma verdadeira «revolução» nos meios de comunicação ilustrados. Dela fazem parte fotógrafos como Ferreira da Cunha, Mário Novais, Horácio Novais, Serra Ribeiro, Raul Reis, Salazar Dinis, Denis Salgado e muitos outros, que seriam também os principais obreiros de uma imagética de propaganda oficial do regime do Estado Novo¹⁷, a partir de 1934.

Foi pois, neste terreno da cultura de massas, que a fotografia mais floresceu na sua reivindicação de uma modernidade visual e gráfica, impossível que foi afirmar-se e desenvolver-se no seio das realidades e movimentos artísticos.

No período do pós-guerra, e no contexto de um panorama político e social de contestação ao regime ditatorial do Estado Novo, os movimentos artísticos do Neo-Realismo e do Surrealismo iriam defrontar o Modernismo oficializado que anulava a valorização das dissidências artísticas.

Por seu turno, a fotografia amadora salonista, que de certo modo também se «oficializara» nos salões nacionais e internacionais e nas actividades promovidas pelo Grémio a que já fizemos referência, assiste no final dos anos 40 à emergência do fenómeno dos foto-clubes e associações fotográficas que vieram dinamizar o meio. Assumiram particular relevo, três grupos que se distribuíram por Lisboa e Barreiro (Foto-Clube 6x6, 1950, e secção de fotografia do Grupo Desportivo dos Trabalhadores da CUF), Coimbra (Grupo Câmara 1949) e Porto (Associação Fotográfica do Porto, 1951) e que vão, durante a década de 50, formar e acolher alguns dos fotógrafos mais influentes.



Selo de divulgação do 5.º Salão Internacional de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF, 1955
Col. MNAC – Museu do Chiado

Conquanto muitos destes fotógrafos continuassem a participar nos salões expositivos do Grémio Português de Fotografia, a verdade é que estes foto-clubes criaram eles próprios as suas revistas, o seu corpo crítico e técnico, além de promoverem também os seus próprios salões e coordenarem todo o processo de participação dos seus associados em salões internacionais realizados em todos os continentes. Importa salientar que este estabelecido, e federado¹⁸, circuito internacional de salões fotográficos constituiu uma das mais abrangentes manifestações do amadorismo fotográfico, sendo ele próprio um

fenómeno de âmbito social, que estabeleceu relações de entendimento e interpretação estética muito particulares¹⁹.

Nesta mesma década de 50, um pequeno grupo de fotógrafos (Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet e Sena da Silva), também eles amadores, delineou outra abordagem da fotografia, que viria a ser reivindicada como a única «vanguarda» e oposição estética²⁰ ao meio ortodoxo e desinformado dos salões fotográficos e da fotografia oficial do regime.

Tivemos já oportunidade de refutar os moldes deste antagonismo, considerando que existem margens identitárias, e que entre salonistas e anti-salonistas, se alicerçaram influências e práticas que se desconheciam, mas que na evidência da obra produzida revelam cruzamentos de mais ou menos hibridação das referências. Se o grupo anti-salonista, a que nos referimos, teve na sua formação e gosto a influência da fotografia publicada em algumas das revistas de referência internacionais, que clandestinamente chegavam a Portugal; os salonistas colheram a sua formação estética por via desse mesmo internacionalismo fotográfico que, na voragem da sua heterogeneidade, incluía muitas e variadas correntes fotográficas, podendo assim afirmar-se que nas obras de ambos os lados existiriam tantos motivos de diálogo como de discórdia.

Julgamos que é precisamente na amplitude destas práticas que se estabeleceram as linhas fundamentais da fotografia portuguesa deste período, e que ele corresponde também a um momento particularmente activo e reactivo em termos formais e de contexto. Razão por que considerámos tratá-lo como um corpo prolixo de identidade estética, integrando-o no quadro da colecção do MNAC – Museu do Chiado, e permitindo que algumas das leituras estéticas e teóricas com o Neo-Realismo e com a Fotografia Humanista pudessem ser finalmente estabelecidas, dentro da mesma colecção²¹.

Os fotógrafos e obras reunidos na colecção do MNAC – Museu do Chiado expressam assim a tal heterogenia de influências e práticas fotográficas, além do interesse adicional de terem sido figuras particularmente mobilizadoras no interior das suas associações. É o caso de Eduardo Harrington Sena ou Varela Pécurto, que na secção de fotografia da CUF do Barreiro, ou no Grupo Câmara de Coimbra, respectivamente, tiveram uma relevante acção editorial e até de reflexão teórica sobre a fotografia. Para além disso, são autores que apresentam na sua obra a mobilidade dos seus referentes, promovendo a prossecução de processos técnicos de grande rigor, mas também de enorme experimentação, já que o salonismo acabou por favorecer estratégias de dissociação das ortodoxias em que se estruturava.

É pois possível encontrar na obra destes dois autores ou de outros, patentes na colecção, como Fernando Taborda, António Paixão ou Franklin Figueiredo, linguagens fotográficas híbridas, que deambulam entre o Humanismo realista, a Abstracção ou ainda um Naturalismo poético, com mais ou menos liberdade e diversidade.

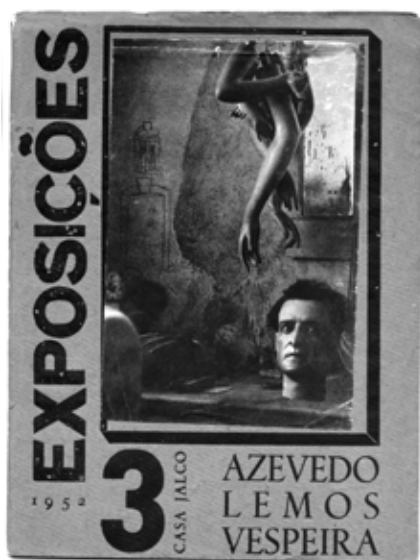
Nesta breve análise e resenha da fotografia portuguesa e da sua estratégia interpretativa, resta invocar três autores: Adelino Lyon de Castro e Fernando Lemos, que estabelecem cada um à sua maneira e de forma muito diversa, sùmulas das aproximações da fotografia aos movimentos artísticos do Neo-Realismo e do Surrealismo, respectivamente, e finalmente Victor Palla, o obreiro dum projecto fotográfico que irá ser determinante na renovação e na integração plena da fotografia no discurso estético e artístico da contemporaneidade.

As Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) serão, ao longo de uma década, a frente de uma luta estética mas também de cultura política, de oposição ao regime do Estado Novo, com evidentes ligações teóricas ao movimento neo-realista.

A fotografia estaria presente em apenas três edições²² das Gerais, e para além da presença incontornável de Victor Palla, também ele um dos principais estrategas e organizadores das EGAP, surge o nome de Adelino Lyon de Castro²³, homem das letras, mas também um fotógrafo salonista, cuja presença na 9.ª EGAP, em 1950, revela muito sobre o conteúdo exponencial que vimos atribuindo ao salonismo.

Este é, aliás, um autor em que melhor se expressa esse difícil compromisso entre a representação da realidade e a sua interpretação ideológica. Um dos mais importantes teóricos do Neo-Realismo, Mário Dionísio²⁴, encontrou no entendimento sensível e transformador da expressão fotográfica argumentos teóricos para defender até a sua vertente mais naturalista, já que ela não podia ser vista como a cópia mimética da realidade, mas antes um processo de transformação sobre essa realidade, que a «visão pessoal» do fotógrafo incutia a qualquer motivo.

Deste modo, a presença da fotografia nas EGAP pode oscilar entre um Naturalismo reincidente e um Humanismo de influência documental e social, de que a obra de Adelino Lyon de Castro²⁵ é um dos melhores exemplos.



Capa do catálogo *Exposição Azevedo, Lemos, Vespeira*, Casa Jalco, 1952

Noutra perspectiva se fundamentou a expressão fotográfica surrealista de Fernando Lemos, existindo um maior encadeamento teórico e expositivo com o movimento surrealista, particularmente na histórica exposição Azevedo, Lemos, Vespeira, em 1952, na Casa Jalco, ao Chiado. Mais do que uma experiência fotográfica do vocabulário psicanalítico do inconsciente automático, a breve mas intensa obra fotográfica de Lemos

inscreve-se numa nomenclatura do Surrealismo que versou antes o confronto com o mundo social e cultural burguês, resultando nos desassombros visuais que provocavam toda a moral e bem pensante conduta vigente.

Lemos serviu-se de um enunciado que passava pelo informe, o erotismo, a dualidade entre orgânico e inorgânico, e a utilização de técnicas fotográficas como a sobreposição ou a solarização, que contribuíam para a desvirtuação de toda a percepção legível do real, instaurando o desconforto da perda de todos os referentes, numa lógica de desarticulação dos códigos visuais burgueses, com desprezo por qualquer desejo de entendimento ou aceitação.

Em frentes diversas mas com intenções comuns, o Neo-Realismo confiou na linguagem figurativa e acessível da fotografia para poder ser lida e entendida pelo povo, minando o poder e domínio burguês, enquanto o Surrealismo criou imagens incompreensíveis para fazer desabar a cultura ortodoxa e moralista da burguesia, mas ambos apostaram no ensejo de instaurar a liberdade, através mas muito para além da cultura.

As fotografias que integram a colecção do MNAC – Museu do Chiado e apresentadas neste catálogo, consagram assim as múltiplas direcções que a fotografia portuguesa pode alicerçar, apesar de todo o enclausuramento e escassez de comunicação com a cultura internacional do seu tempo. Que o tenha feito, num quadro de tão precárias e vigiadas condições, constitui, sem dúvida, uma constatação do modo como as culturas de periferia ensaiam mecanismos dinâmicos e específicos de procura da sua identidade, que se destacam do fugaz conceito da novidade artística para uma potenciação dos valores da diferenciação sensível, num quadro de novas sociabilidades culturais.

1. LAPA, Pedro – *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa (1911–1965)*. 2004, pp. 13-55.

2. *Idem*, p. 16.

3. TAVARES, Emília – *Batalha de Sombras: Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. 2009.

4. Era uma secção da Sociedade de Propaganda de Portugal, destinada a promover o turismo e a cultura portuguesas.

5. O escritor foi o autor de um interessante artigo sobre a fotografia pictorialista, seus métodos e inspiração intitulado: «Photographia Moderna». *Ilustração Portuguesa*. 1909, 13 de Dezembro, n.º 199, pp. 756-760; e *Ilustração Portuguesa*. 1909, 20 de Dezembro, n.º 200, p. 792.

6. ÁVILA, María Jesús – *Arte Moderna em Portugal na Colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. 2007, p. 24.

7. *Idem*, p. 16.

8. O estúdio Bobone foi criado por Augusto Bobone (1852–1910), por compra do antigo estúdio de A. Fillon em 1889. Situado na Rua Serpa Pinto, 79, Lisboa, foi ainda, no século XIX, um local de referência cultural da cidade como galeria de arte e com ligações a alguns artistas. No século XX, o seu filho, Octávio Bobone manteve o estúdio e a tradição da galeria de exposições, bem como o prestígio do mesmo.

9. Artigo publicado por ocasião da visita de Marinetti a Portugal intitulado: «A Fotografia e o Futurismo», in *A Voz*. 13 Junho 1932.

10. Herdeiro de uma família de fotógrafos relevantes desde o século XIX, Mário Novais era fotógrafo profissional e manteve um estúdio de grande relevância na área da fotografia artística e publicitária. Manteve-se sempre mais ligado ao meio artístico em geral do que ao meio fotográfico, na sua expressão salonista.

11. Mário Novais nunca participou em nenhum Salão de Arte Fotográfica, dos muitos que se realizaram entre as décadas de 30 e 60 do século XX.

12. Fundada por Branquinho da Fonseca, José Régio e João Gaspar Simões e publicada entre 1927 e 1940.
13. ÁVILA, María Jesús – *Op. cit.*, p. 36.
14. Que se tornaria Salão Internacional de Arte Fotográfica, em 1937.
15. BENJAMIN, Walter — «O Narrador», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1992, p. 33.
16. Suplemento semanal do *Diário de Notícias*.
17. Muitos destes fotógrafos foram os autores das imagens que serviram de compilação às principais edições de propaganda do regime, editados pelo Secretariado de Propaganda Nacional, destacando-se o álbum *Portugal 1934 e Portugal 1940*.
18. Na Fédération Internationale d'Art Photographique, criada em 1950, e que funcionava como um órgão internacional regulador das regras e da divulgação das centenas de salões fotográficos realizados em todo o mundo.
19. A este propósito consultar: CASTEL, Robert, SCHNAPER, Dominique – «Ambition esthétique et aspirations sociales, in BOURDIEU, Pierre (dir.) – *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 1965.
20. Ideia defendida e desenvolvida por António Sena, que foi, na verdade, o grande divulgador destes fotógrafos na década de 80, na galeria Ether – Vale tudo menos tirar olhos, em Lisboa. Consultar também: SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839–1997)*. 1998.
21. No caso do Surrealismo e da obra singular e única de Fernando Lemos, um importante conjunto de obras fotográficas tinha sido já incorporado na colecção em 2000.
22. Nomeadamente na 1.ª EGAP (1946), 5.ª EGAP (1950) e 9.ª EGAP (1955).
23. Irmão de Francisco Lyon de Castro e ambos fundadores das Publicações Europa-América, e duas figuras de destaque da cultura oposicionista na década de 50.
24. DIONÍSIO, Mário – «Fotografia e Pintura», *Vértice*. 1955, Fevereiro, n.º 127, pp. 99-104.
25. Todo o espólio do fotógrafo integrou a colecção do MNAC – MC, por doação de Tito Lyon de Castro em 2009.