

Retratos do povo

Emília Tavares

QUANDO A INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA foi anunciada, em 1839, na Academia de Ciências francesa, Portugal vivia a sua Revolução Liberal de forma turbulenta. Recheada de golpes e contra-golpes políticos entre Setembristas (pugnando por um Liberalismo moderado) e Cartistas (fiéis mandatários da Constituição de 1822), a sociedade portuguesa sedimentava uma nova ordem social, muito embora ao sabor das intempéries políticas e de uma Monarquia Constitucional que apenas conheceria a sua agonia na transição para o século xx.

Contudo, 1839 foi um ano importante neste panorama social e político, sendo instituída uma nova Constituição, a de 1838, documento que queria congregar as duas facções do Liberalismo português e que definia a «soberania popular como base democrática do poder». Na prática, o povo continuaria arredado desse mandato de soberania e a intenção conciliadora da Carta seria substituída, em 1842, por novo documento. A movimentação das massas, a sua agitação política, conhece, contudo, nestes anos, um fervor e intensidade a que só voltará a assistir-se nos anos que antecedem a instauração da República.

Serve esta breve introdução histórico-política para delinear dois aspectos fundamentais para a compreensão do âmbito social e estético em que a fotografia irá afirmar-se. Assistimos, socialmente, a uma ascensão e estabilização da burguesia enquanto poder, ainda que partilhando a sua responsabilidade com o que ia restando da aristocracia do Antigo Regime, e a uma presença actuante de grupos populares no palco político e social, cujo apoio e acções de revolta será fundamental para instaurar e depor os governos liberais que se sucederão neste período.

A fotografia irá ter a relevância que alcançou noutros países, desde a sua expressão artística à sua aplicação científica e comercial,

domínios em que, aliás, a sua acção foi inicialmente mais pertinente. Um desses domínios interessa-nos particularmente — o do retrato. Em Portugal, a expansão deste novo modo de representação pessoal teve o mesmo impacto e sucesso comercial que por toda a Europa e América, e será precisamente a burguesia a grande adepta deste revolucionário instrumento de captar e registar a imagem pessoal. Assistimos, portanto, a uma proliferação de estúdios de fotografia, iniciativas económicas que ficarão também a cargo dessa mesma burguesia, e à instauração de uma nova «moda», que será a expressão de uma linguagem social diferente face à representação individual, até então no domínio do pictórico e acessível só a uma classe aristocrática. O ritual de reconhecimento social através do retrato continuará a existir, mas a possibilidade da sua massificação remete-o para a esfera de uma nova equação das fronteiras entre público e privado. A «vaidade» burguesa perante o assunto do retrato foi objecto de muitas odes literárias a favor e contra (talvez mais contra), sendo estas últimas as críticas ao fascínio de toda uma classe social, pela novidade da representação em massa, vendo nesse aspecto uma moderna e decadente forma de se expor publicamente.

O retrato fotográfico novecentista não ficaria confinado à casa, ao lugar de residência do retratado, à sua esfera privada — mas seria também exposto nas montras dos estúdios e reproduzido em postais, de forma a poder ser facilmente oferecido, espécie de cartão-de-visita ilustrado, em que a personalidade surge em todo o aparato visual do *parecer*. A imagem pessoal construía-se, assim, nesta sua nova forma de acessibilidade, entre a montra de comércio e a expressão de toda uma classe que se observava mutuamente.

Apesar da sua acessibilidade, o retrato de estúdio era ainda uma actividade demasiado dispendiosa para que o povo a ela pudesse aceder. O seu cunho comercial feroz e moderno era uma das muitas formas de implementação da burguesia, que assim dominava todo o círculo da sua influência, como prestador do serviço e como seu usufrutuário.

Nesse final de século XIX, o povo exprimia-se nas revoltas da Maria da Fonte e das Patuleias, mas a sua representação como personagem principal estava e permaneceria ainda longe das objectivas fotográficas. Neste período, o povo aparece na fotografia por uma via bem mais sinuosa e inesperada, através da sua eleição, pelo gosto das classes dominantes, como tema de deleite estético.

Jacques Rancière foi o pensador que melhor definiu a relação entre o surgimento das artes mecânicas, nas quais se inclui a fotografia, e a presença da representação popular através delas, afirmando que não foram as condições e especificidades técnicas dessas artes, mais democráticas na sua concepção de reprodutibilidade, que possibilitaram a representação do povo, mas sim a aceitação de tais artes enquanto arte e não como meras técnicas de reprodução ou de difusão.¹

A inclusão das artes mecânicas no panteão artístico irá definir aquilo que o autor designa como o «regime estético das artes», que irá imperar no século seguinte. Será no contexto deste regime que iremos assistir «à ruína do sistema de representação», do modo como até então o mesmo era constituído, «um sistema em que a dignidade dos sujeitos comandava a dignidade dos géneros de representação». Estavam, assim, criadas as condições para «o anónimo se tornar um tema de arte, e o seu registo poder também ser arte.»²

A fotografia veio, assim, a ser o veículo de uma nova relação estética que o século XIX irá construir com a figura do povo, a qual surge não enquanto classe mas mais próxima de uma noção de pitoresco a que a estética naturalista irá dar as suas pinceladas, trazendo as classes trabalhadoras, sobretudo rurais, para o universo pictórico, em cenários campestres plenos de intensidade luminosa. O início do século XX irá desenvolver outra aproximação estética ao Povo, mais próxima desse conceito de anónimo, cuja modernidade se funde com o desenvolvimento capitalista das cidades, aspecto que trataremos mais adiante.

É no contexto de instauração do conceito de pitoresco para a representação do povo — de eleição estética dos seus contornos, fazendo dele um tema a que assiste «uma beleza específica» que se tornará um género — que a fotografia irá buscar igualmente os seus modelos de afirmação artística.

Assim se podem entender os retratos de mendigos e de mulheres do povo que Carlos Relvas (1838-1894), um dos fotógrafos de referência do século XIX, executou no seu moderno e importante estúdio sediado na Golegã. O fotógrafo era um burguês rural, de enorme influência social, política e económica na região, e também um amador fotográfico diletante, rico, muito informado, actualizado, inovador e internacionalmente reconhecido.

Para além de ter retratado, no seu moderno e excelente estúdio, toda a alta burguesia e até a monarquia, por razões não comerciais, mas de prestígio artístico e relações pessoais, Carlos Relvas irá

elaborar uma série de retratos de mendigos e de mulheres e homens do povo, cuja envolvência cenográfica naturalista nos parece hoje um anacronismo estético, mas que encontra a sua pertinência naquilo que enunciámos anteriormente sobre a eleição burguesa do povo enquanto motivo artístico.

Nenhum ensejo democratizante ou de denúncia social está subjacente a estes retratos de Carlos Relvas. Estamos perante um arranjo formal de enorme cuidado, mas que encontra na inspiração naturalista, pelos temas pitorescos, a sua estrita influência. A sua prática de retrato de estúdio estava liberta dos procedimentos estereotipados representacionais dos profissionais de estúdios comerciais, permitindo-lhe uma abordagem exclusivamente artística, em que a estética do desvalido, do anónimo, irá conviver com retratos igualmente artísticos da alta burguesia ou da nobreza. Esta constitui, na verdade, uma temática invulgar, devido ao tratamento artístico que Carlos Relvas dá aos retratos, o que faz dele uma figura de referência na fotografia portuguesa da época. A sua exploração do tema oscilará entre a representação dos mais desfavorecidos, como os mendigos, velhos e crianças, e os camponeses e camponesas.

Os mendigos têm quase sempre um tratamento formal, sendo representados contra fundos de cenário naturalistas de inspiração romântica, em que a vegetação, a água e o sentido da perspectiva servem de enquadramento a figuras masculinas de corpo inteiro, vestuário andrajoso, olhar baixo; ou, então, aparecem em retratos de



Carlos Relvas, c.1880
(Casa-Estúdio Carlos
Relvas; Câmara Muni-
cipal da Golegã)

meio corpo, sobre fundos neutros, em que a pobreza dos trajes e o desalinho dos cabelos e barbas são os elementos mais trabalhados e cuja relevância estética se evidencia.

Nenhuma construção de identidade está subjacente a estes retratos, no sentido do registo enobrecido de uma personalidade, tal como acontece com todos os outros retratos de Carlos Relvas nos casos em que o retratado é de diferente classe social. O estereótipo impera. Mais do que o indivíduo perante a câmara, o que interessa ao desempenho artístico de Carlos Relvas é a exploração de um tema cujas premissas estéticas se estabelecem numa aproximação formal idêntica aos seus outros retratos, mas em que o resultado final é a representação de uma roupagem, mais do que do indivíduo pobre, na sua identidade, condição e contexto social.

Esta exploração quase barroca da figura estereotipada do mendigo estabelece, assim, essa possibilidade da representação dos humildes enquanto assunto estético, trazendo-os para o cenário anacrónico de uma natureza também ela cultivada e elitista, colocando-os num imaginário pitoresco e literário que os confina ao universo seguro e distante da ficção, a que o intrínseco realismo fotográfico dava toda uma possibilidade de exploração.

A ousadia estética de Carlos Relvas divaga de forma ampla nesse retrato de uma camponesa, representada de corpo inteiro, descalça, ao lado de uma figura feminina escultórica clássica, recuperando um arquétipo iconográfico nas representações dos retratos de estúdio das classes mais favorecidas. A estátua, assim como outros objectos com significado cultural, frequentemente utilizados como adereços, estabelecia uma relação metonímica entre o signo da figura clássica e o que dela incorporavam os retratados: distinção, erudição, cultura.

Ao colocar a camponesa diante dessa metonímia, Carlos Relvas desloca-a para o contexto da antinomia, no sentido em que esta é, pela sua condição, irreconciliável com o estatuto social e cultural da retratada. O retrato serve aqui não o propósito de um enobrecimento e conseqüente reconhecimento social, mas o da constatação da divergência de dois mundos que só a exploração estética pode colocar no mesmo plano. A pose pensativa da camponesa e o seu desfasamento em relação ao cenário que a envolve produzem o mesmo efeito que evidenciámos no caso dos mendigos: uma polarização entre figura e fundo no significado que adquirem, introduzindo outro dado

relevante, o ensejo da representação de um realismo evanescente, que se confundia então, estética e teoricamente, com o naturalismo.

Esta mesma exploração estética do povo enquanto tema povoa os passeios saloios da nobreza. A família real portuguesa de finais do século XIX, D. Carlos e D. Amélia, incorpora a fotografia na lista dos seus *hobbies* mais apreciados, e a aptidão para a viagem, quer no estrangeiro quer no país, passa a debruçar-se sobre os anónimos, tanto como sobre as paisagens. Encontramos assim, no espólio fotográfico dos dois monarcas, imagens sobre os arredores saloios de Lisboa, em que, mais uma vez, temas como as lavadeiras, os camponeses, os mendigos, as crianças pobres são objecto de «instantâneos» ao ar livre, dotando a expressão fotográfica dessa mesma prelecção estética que o naturalismo pictórico até tão tarde preconizará.

Mas a fotografia servia também de inventário imagético, substituindo-se ao desenho e à gravura, nesse afã tão novecentista de registo do «outro» e da instauração enciclopédica do saber, algo a que a fotografia deu o seu contributo precioso. Nesta categoria poderíamos incluir os álbuns pitorescos, em que as paisagens conviviam com os tipos lisboetas, como a varina, a lavadeira, o ardina e outros.

SE, COMO VIMOS, a estética de novecentos da representação fotográfica do povo privilegiou a sua natureza rural, quer em ateliê quer ao ar livre, no início do século XX esta representação transfere-se de forma mais interessante para a cidade.

É no ambiente citadino, da urbe moderna, espaço por excelência da construção do evento, desde o político ao cultural, que ocorre outra das actividades que irá desenvolver essa mesma modernidade — a emergência e consolidação da fotografia de reportagem e a imposição da imagem como cerne da notícia, através dos jornais ilustrados.

Os desenvolvimentos técnicos, tipográficos e fotográficos permitiram que a imagem fotográfica pudesse, finalmente, ser impressa directamente no jornal, sem ter de passar pela interpretação do gravador, como ocorria até então. Surge assim uma nova indústria cultural, a da imprensa ilustrada, e uma nova actividade profissional, a do foto-repórter moderno, o fazedor de um novo conceito de notícia.

A cidade, ou melhor, a capital Lisboa, sofre as mudanças consequentes de uma nova convivência social, derivada dos fluxos migratórios internos. O povo invade as ruas da capital, não só enquanto

trabalhador em trânsito, mas igualmente na forma de manifestação pública, seja mediante o regozijo, o protesto ou a revolução.

O anónimo é o cidadão comum, cuja representação privilegiará a sua movimentação em massa. O ambiente político e social de início do século xx, quando a Monarquia estiola perante o avanço republicano, serve de cenário a essa nova movimentação que reúne as grandes multidões sob a forma de comícios e manifestações.

O foto-repórter Joshua Benoliel (1873-1932) e a revista ilustrada *Ilustração Portuguesa*, suplemento do jornal *O Século*, são, sem dúvida, uma das referências históricas da imprensa ilustrada portuguesa e do nascimento da foto-reportagem com cariz actual e moderno. Se bem que o cerne da notícia continue a destacar os privilegiados, a *Ilustração Portuguesa*, de inspiração republicana, passa a olhar esse cidadão comum, o anónimo, que passa na rua ou que a ocupa sob a forma de protesto político. Quer seja no primeiro plano ou em plano secundário, o povo inunda as páginas dos jornais e a sua imagem torna-se objecto de publicação, o que lhe confere visibilidade, tornando-o parte do registo que fica para a história.

Mais do que uma narrativa, ficcionada ou não, o povo entra na história universal por via desse testemunho que é visual, logo, prova irrefutável de uma presença física e simbólica. O seu registo fotojornalístico torna-se também ele diverso, e o povo torna-se a urbe: a sua representação diversifica-se entre a criada que passeia com a patroa burguesa na Avenida, o retrato de grupo das mulheres em greve, operárias ou varinas, ocupando a via pública, os mendigos e excluídos ocupando o simbólico terreiro do poder, na Praça do Comércio.

Mas a imagem que melhor representa este novo cenário em que o povo se afirma e desempenha o seu papel social na cidade é, sem dúvida,



«Greve dos operários da CUF — Companhia União Fabril», Joshua Benoliel, 1911 (Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa)

quando ele serve de pano de fundo, enquanto massa anónima, às movimentações republicanas. Muitas são as reportagens deste período em que os grandes comícios republicanos são a imagem de uma enorme massa de pessoas, espelho de uma nova ordem social que se impunha e que se aproximava também, na sua relação física, do poder.

É interessante verificar como a Monarquia, em canto de cisne com D. Manuel II, adoptará a estratégia republicana de se deixar rodear pelas massas, praticando também essa relação de maior proximidade pública, deixando de lado o retrato oficial de estúdio e ocupando o mesmo espaço que a urbe.

O povo é agora publicamente visto na rua da cidade, habitando-a economicamente, mas também surge enquanto actor político e revolucionário — as imagens do Regicídio ou da Implantação da República são disso evidência.

Quer aclame reis, anarquistas ou republicanos, o povo marca uma presença veemente nas imagens que povoam as revistas ilustradas. A sua condição política e social pode permanecer inalterada, mas esta presença no corpo da notícia, no imaginário público em que a elite, apesar de se manter como o elemento fulcral e dominante, deixa de ser o único elemento, confere-lhe um protagonismo psicológico e histórico em consonância com o contexto da construção da modernidade.

No espaço da cidade constroem-se as relações de poder, mas, se o reconhecimento social ainda se faz pelo simbolismo dos espaços, este irá dando lugar à importância do protagonismo público. O movimento de «invasão» da cidade pelo povo imporá ao poder político a necessidade de ser reconhecido publicamente por aquele e vice-versa. O jogo do reconhecimento público alicerça a ideia de imagem pública, aquela que adquire importância porque se torna visível, publicada, acessível, saindo, assim, da sua esfera estritamente narrativa. O poder necessitará, a partir de então, de ser visto rodeado dos cidadãos, também eles visíveis como conjunto, e é desta forma que o poder republicano se fará representar frequentemente.

Neste relacionamento estratégico, não deixa de ser interessante verificar, numa das foto-reportagens mais importantes³ da autoria de Joshua Benoliel, após a Implantação da República, que o primeiro chefe do governo provisório, o escritor Teófilo Braga, é acompanhado pelos repórteres ao longo de um dia da sua vida. Desde as imagens do líder político no interior da sua casa até à deslocação para o gabinete de

trabalho, de eléctrico, um dos aspectos mais importantes a reter, para além de o político ser apresentado como um cidadão comum, no seu quotidiano, é o facto de se cruzar nesse percurso com as mulheres do povo, como a vendedeira de hortaliças ou a pedinte, mesmo à sua porta.

O protagonismo é do líder político, mas a sua mensagem e imagem pública são construídas através desse entorno pelo povo anónimo, na sua condição mais humilde, bandeira republicana de toda a sua acção revolucionária. A notícia ilustrada irá desempenhar um importante papel no acesso massificado à notícia, e na possibilidade do seu entendimento, em contraponto à notícia escrita, mesmo em contextos de elevado analfabetismo, como era o caso de Portugal no início do século xx. O povo não pode ler mas pode ver a notícia, esse será um veículo revolucionário para a compreensão, que depressa assumirá protagonismo como elemento fazedor da opinião pública.

Muito embora a fotografia artística tenha mantido a sua visão naturalista e pitoresca da ruralidade, herdada do século xix, veremos como ela será incorporada numa nova estratégia política de utilização da imagem, no Estado Novo. Se alguma liberdade encontramos na forma como o povo se representa neste início de século, em vésperas da instauração da ditadura de Salazar, o povo passará a ser a moldura vigiada e ordenada que o poder faz representar nas ocasiões por si escolhidas.

COM A INSTAURAÇÃO da ditadura do Estado Novo, o regime definiu uma «política do espírito» que visava o controlo de todas as actividades culturais e artísticas, conferindo-lhe uma imagem de Estado ideologicamente consonante com as suas directrizes noutras áreas. Para isso, criou um Secretariado Nacional de Propaganda — SPN (1933), mais tarde Secretariado Nacional de Informação (SNI), a exemplo dos regimes ditatoriais congéneres, como o italiano e alemão, dirigido pelo intelectual António Ferro.

O SPN veio a congregar toda uma acção e política culturais que marcaram de forma determinante o panorama artístico português ao longo de várias décadas. O seu âmbito alargou-se também à delineação de uma estratégia de propaganda do regime através da utilização da imagem, desde a do seu líder, Oliveira Salazar, até às das acções do governo do Estado Novo nas mais variadas áreas.

A representação popular assumirá, no Estado Novo, contornos ideológicos muito precisos, que Daniel Melo identificou e analisou

de forma bastante aprofundada, revelando que, na «concepção salazarista, a identidade do popular tem uma matriz rural evidente. [...] A cultura popular urbana é quase ignorada nos seus discursos, e quando se refere ao recreio urbano fá-lo de forma depreciativa»⁴.

Uma mudança de paradigma relativamente à identificação do poder com o povo ocorre de forma evidente na transição do republicanismo para o fascismo, com a transferência de uma aptidão cultural pelo contexto rural e uma tendência para a rejeição do modelo urbano, identificado também como símbolo dos «malefícios e degenerescência civilizacional da modernidade»⁵.

A negação por Salazar, no seu projecto político, de toda a filosofia subjacente ao ideário da Primeira República incluía, é claro, a crítica feroz à cidade como espaço passível de todas as anarquias e inevitável potenciador do desregramento social, sabendo que tinha sido nesse mesmo espaço urbano que a construção do republicanismo se tinha forjado. De acordo com esta filosofia política, o regime irá proceder, na sua acção propagandística através do SPN, a uma glorificação e a uma elegia constante dos valores rurais e marítimos do povo, secundarizando referências ou a representação deste num contexto operário ligado à actividade industrial. Esse era um terreno considerado também perigoso, fonte de agitações sociais, que o «fantasma» da ameaça comunista colocava em campo, sendo para tal necessário afastar qualquer protagonismo da sua facção. Assim sendo, será efectuada uma construção política ideologicamente baseada na «concepção da tradição, ou da cultura de raiz tradicional», que se apresenta como identidade nacional, de uma forma niveladora. Neste contexto, «o povo não constitui uma comunidade de cidadãos, na qual reside a soberania da nação, é a própria nação», permitindo assim um cenário de «equivalência de identidades», que «retira ao povo uma identidade própria»⁶.

O SPN procederá, assim, à construção de um elenco de actividades, publicações, exposições e acções culturais muito diversificadas, que tinham como suporte ideológico esta glorificação do povo. Nos primeiros anos da sua criação, procede à instalação de um arquivo fotográfico que será responsável pela gestão e produção de novos documentos fotográficos, destinados a alimentar as suas múltiplas actividades.

Para além das exposições nacionais e das participações em exposições universais internacionais, que não podemos analisar aqui, uma

das actividades que se revelará fulcral é a da edição. Através dos muitos álbuns ilustrados publicados durante a direcção de António Ferro, até final dos anos 40, é possível constatar de que modo a representação do povo obedeceu a essa filosofia do rural e do marítimo como expoentes de uma ancestralidade e de uma ordem social.

Muitos exemplos existem, mas podemos tomar dois álbuns como testemunho da ideologia representativa do povo: *Álbum n.º 1, 1934-1940 Bairros de Casas Económicas* e *Portugal — Notes and Pictures*. Se o primeiro se centra no programa de propaganda das obras públicas do regime, o segundo surge no contexto das muitas edições ilustradas produzidas pelo Secretariado, destinadas a divulgação externa do país e do novo regime. Mais do que um álbum/inventário sobre a arquitectura de casas económicas para os trabalhadores, é a encenação da «casinha» isolada, para uma só família, com o seu quintal e seu jardim⁷, que predomina. Destinadas ao «trabalhador rural, operário, o empregado, sócios das casas do povo e dos pescadores ou dos sindicatos e o funcionário público»⁸, as imagens dos habitantes destes bairros vão reflectir uma ordem que não é só arquitectónica, mas também social e moral. O modelo de representação dos trabalhadores surge integrado na unidade da família, eixo fundamental de vivência e habitabilidade destes bairros e esteio de uma ideologia que remete para a família a fundamentação moral do estado. Sucedem-se as cenas familiares em que os trabalhadores surgem vestidos nas suas roupas domingueiras, habitando casas soalheiras, e em que o quintal fronteiro à casa representa uma vez mais essa ligação sacramental à terra, mesmo nos bairros citadinos.

Mas, relativamente à representação popular, o enunciado ideológico do Estado Novo que predomina é o da estereotipação dos tipos populares, inventariados e seccionados segundo uma lógica geográfica. É neste espírito que se pode entender o exemplo da obra *Portugal — Notes and Pictures*, numa lógica de folclorização, «através da definição de diferenciações regionais concertadas na união nacional», em que «o sujeito *povo* tende a ser substituído pelo complemento *popular*»⁹. O livro organiza-se em várias secções e, no capítulo dedicado ao Povo, cada página apresenta uma montagem de imagens diversas. Envergando os seus trajes típicos, as imagens ostentam uma folclorização dos tipos populares alternadas com imagens de pose, sobretudo de mulheres envergando os seus trajes típicos, num desfile de estereótipos.

O modelo nivelador do grupo folclórico, inspiração da casa do povo corporativista, servia assim de modelo fotográfico à encenação nacional das gentes de Portugal, num esvaziamento científico e autónomo da própria etnografia.

Noutro âmbito, o da foto-reportagem, a imprensa fez eco de uma estratégia de construção de imagem do líder, Oliveira Salazar. Alimentando um «não protagonismo», Salazar não deixou de construir uma imagem, baseada na humildade e no ascetismo, baluartes com que inundou a ideologia política, numa apologia da pobreza como esteio moral.

As «massas» urbanas que Salazar tanto temia foram mitigadas na sua acção, passando a estar confinadas a manifestações organizadas e apenas celebratórias do regime ou do seu líder. Várias foram as ocasiões em que este apoio popular massificado se manifestou, quase sempre no cenário oficial por excelência para o Estado Novo — o Terreiro do Paço.

Mas aquela que mereceu ser perpetuada no álbum *Portugal 1940*, espécie de súmula do regime desde 1933, foi a manifestação integrada no Dia do Trabalhador, transformada numa jornada de apoio a Salazar, durante o 1.º de Maio de 1941. Este evento foi glorificado numa fotomontagem que apresenta uma panorâmica da Praça do Comércio, inundada por uma massa humana empunhando cartazes de apoio a Salazar. Este, perante a multidão de trabalhadores, num jogo de escala que o agiganta num primeiro plano, físico e simbólico, acena e saúda o apoio.

Nos jornais, outras reportagens davam conta das excursões organizadas pelas Casas do Povo e que diariamente chegavam a Lisboa, vindas de todas as partes do país, trazendo esse povo ordeiro e reconhecido, que marcharia pelas ruas da cidade numa jornada nacionalista.

Qualquer laivo de individualidade é abolido destas imagens do povo, tornando-se a sua representação uma mancha figurativa, para que o país e o mundo possam testemunhar uma consagração unânime, sem discórdia ou contestação.

Muito está ainda por conhecer sobre a fotografia portuguesa e sobre algumas das suas manifestações não oficiais. Sabemos, hoje, que até movimentos como o neo-realismo tiveram alguma dificuldade em incorporar o realismo fotográfico nas suas actividades, estética e teoricamente¹⁰, pese embora os ensaios de Adelino Lyon de Castro

ou as fotografias em meio industrial de Augusto Cabrita. O naturalismo fotográfico manteve-se como uma via possível de representação do povo, utilizando *nuances* e contrastes poéticos, adensando as paisagens e as figuras, mas conferindo-lhes esse cenário naturalista cenográfico de que dificilmente a estética enraizada se desligava.

Outros acervos e novos estudos permitirão aprofundar mais a estratégia fotográfica oficial do regime e a sua construção de *povo*, e talvez venham também a revelar as deambulações fotográficas marginais de muitos outros.



«Os trabalhadores de todo o país vieram a Lisboa...», Álbum Portugal 1940 (Museu do Chiado — MNAC; Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.)

SUGESTÕES DE LEITURA

Para leituras futuras sobre as questões da fotografia, política e imagem do povo, consultar: Jacques Rancière, *Le partage du sensible-esthétique et politique*, 2009; Emília Tavares, *Batalha de Sombras — Coleção de Fotografia Portuguesa da Década de 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado*, 2009; John Tagg, «The Currency of the Photograph: New Deal Reformism and Documentary Rhetoric», em John Tagg, *The Burden of Representation*, 1988; e Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», em Jorge Ribalta (coord.), *Efecto Real — debates posmodernos sobre fotografía*, 2004.

NOTAS

- 1 Jacques Rancière, *Le partage du sensible-esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2009.
- 2 Ibidem, p. 48.
- 3 Publicada na *Ilustração Portuguesa*, n.º 244, 24 Outubro 1910, pp. 513-21, e na revista francesa *L'Illustration*, n.º 3530, 22 Outubro 1910, p. 267.
- 4 Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Imprensa de Ciências Sociais, 22, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2001, pp. 44-5.
- 5 Ibidem, p. 45.
- 6 Ibidem, p. 48.
- 7 Pedro de Castro e Almeida, prefácio a *Álbum n.º 1, 1934-1940 Bairros de Casas Económicas*, Lisboa, SPN, 1941, com fotografias de Domingos Alvão e San Payo.
- 8 Ibidem.
- 9 Jorge de Freitas Branco, *apud* Daniel Melo, op. cit., p. 230.
- 10 Cf. Emília Tavares, *Batalha de Sombras — Coleção de Fotografia Portuguesa da Década de 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2009.