

PARA UMA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA PORTUGUESA ENTRE 1939 E 1970: ESBOÇO DE UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

Resumo: No período da ditadura auto-designada como Estado Novo, a afirmação política e o controlo apertado de informação contribuíram para uma estagnação cultural, levando sobretudo à aposta em grandes exposições que reforçam a propaganda do regime. Muitos artistas construíram a sua internacionalização à custa de emigrarem para fora do país, como Vieira da Silva ou Paula Rego. Neste texto, procura-se contextualizar a produção fotográfica deste período, focando-se no confronto entre as iniciativas estatais e os percursos que certos fotógrafos construíram à revelia desta conjuntura.

Emília Tavares

Museu Nacional de Arte Contemporânea.
Museu do Chiado
mnac.mc.emiliatavares@gmail.com

Palavras-chave: Fotografia portuguesa, Estado novo, Neo-realismo.

TOWARDS A HISTORY OF PORTUGUESE PHOTOGRAPHY 1939-1970: A CONTEXTUALIZING OUTLINE

Abstract: During the dictatorship period of the so-called “Estado Novo” (New State), the aim for empowerment and information censorship had mainly contributed to a cultural stagnation. Cultural politics mainly invested in big propaganda events em images in order to reinforce the state apparatus. Many portuguese artists, suchia Vieira da Silva or Paula Rego obtained internacionalization due to immigration to France and England. In this survey, the ai nis to contextualize photographic works of this lapse of time, focusing in the opposition between state iniciatives and authoral paths that were made against it.

Keywords: Portuguese photography, New state, New-realism.

No final da década de 30 do século XX, marcado uma II Guerra Mundial que reformulou todo panorama político da Europa, Portugal conhecia a afirmação e consolidação da sua ditadura, através do Estado Novo, consagrado constitucionalmente em 1933. Proibindo as liberdades e garantias dos cidadãos, como a livre associação e a existência de partidos políticos, o Estado iria basear a sua acção na ideia corporativista do Estado, apoiado no partido legitimador do mesmo Estado Novo, a União Nacional: eliminou as eleições livres, com a interdição de voto às mulheres, e interveio em todos os sectores da sociedade, normalizando e controlando, e no caso das relações de trabalho abolindo qualquer direito dos trabalhadores em se associarem sindicalmente de forma autónoma, substituindo-os pela criação das casas dos povo e das casas corporativas, sob o domínio das entidades patronais.

Na esfera da família, submeteu-a à validade da inspiração moral cristã, transformando-a num dos núcleos estruturadores de toda a hierarquização da sociedade portuguesa, em que o homem como pai e marido desempenhava o mesmo papel tiranizador e regulador que o chefe de Estado, cabendo à mulher como mãe e esposa a total submissão familiar e social aos objectivos determinados pelo topo desta hierarquia.

A cultura sofreu ainda mais a oficialização do Estado, através da “política do espírito” de que o Secretariado de Propaganda Nacional (1934) foi o principal organizador, enquanto que a liberdade de imprensa, com a censura de textos e imagens, se foi intensificando. Estabilizada a contestação interna ao regime, o chefe do Estado, Oliveira Salazar, decidiu pela neutralidade de Portugal no conflito da II Guerra Mundial, permanecendo durante o mesmo numa ambivalência diplomática, optando pela capitalização do conflito em causa própria, apesar das declaradas simpatias ideológicas do regime, sobretudo, com Mussolini e o apoio incontestado, em várias frentes a Franco durante a Guerra Civil Espanhola. Apesar do distanciamento em relação à figura de Hitler, a propaganda nazi foi bem acolhida, sob a forma de intercâmbio organizativo, entre a Juventude Hitleriana e a Legião Portuguesa, ou sob a forma de eventos culturais.

Lisboa, a capital, tornou-se durante a Guerra um lugar que espelha bem essa ambiguidade com que o país enfrentou o conflito mundial. Eixo de ligação fulcral entre a Europa e o continente americano, nele confluíram todas as esperanças de grande parte dos refugiados que aqui embarcaram rumo aos Estados Unidos ou à América do Sul. Tornou-se igualmente um importante posto abastecedor, devido às suas ligações atlânticas, tornando Lisboa um lugar idílico para muitos dos europeus que nele viram um oásis de paz numa Europa devastada pela guerra.

Contudo, apesar dessa ambivalência de objectivos e operações diplomáticas, a verdade é que o regime reforçava internamente a sua política ditatorial, e nem mesmo a vitória dos Aliados levou à queda do regime e à sua democratização. No final da guerra intensificou-se a contestação interna, de vários quadrantes, sobretudo, da parte de muitos intelectuais e do partido comunista, tentando aproveitar a vaga europeia de eliminação dos regimes fascistas italiano e alemão.

Entre o final da década de 40 e o final da década de 50, ocorrem, então, uma série de iniciativas políticas e culturais tendentes a contestar o regime, sendo as mais importantes as candidaturas do general Norton de Matos (1948) e Humberto Delgado (1958) às eleições presidenciais, este último congregando uma vaga de apoio inesperada e que abalou significativamente o regime, levando uma vez mais à fraude eleitoral e à eleição do candidato do regime, almirante Américo Tomás.

Apesar da passividade e até aceitação internacional perante uma das resistentes ditaduras europeias, a que não foi alheia a questão estratégica de Portugal no quadro da Guerra Fria, daí a sua integração na NATO, internamente intensificaram-se as actividades de oposição, levando ao exercício mais agressivo e actuante da polícia política (PIDE), responsável pela prisão e morte de muitos cidadãos contestatários do regime.

Culturalmente, a eficácia das acções de propaganda do regime foi perdendo amplitude, e em 1950, o Secretariado de Propaganda Nacional mudou a sua designação para Secretariado Nacional de Informação, dada a mudança de paradigmas políticos internacionais, agora desfavoráveis a uma acção cultural de teor tão marcadamente ideológico de ligação ao fascismo.

Ainda em plena guerra, em 1946, uma nova geração de artistas irá reunir-se em torno dum movimento político de contestação ao regime, o Movimento de Unidade Democrática (MUD), com fortes ligações ao movimento neo-realista, organizando até 1956, as Exposições Gerais de Artes Plásticas, formando, então, uma das acções artísticas mais comprometidas ideologicamente e que veio a esvaziar de conteúdo as exposições de arte moderna oficiais, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação.

Por outro lado, no final da década de 40, o movimento surrealista português forma-se e convive com a retoma surrealista internacional, vindo a ter um importante papel como agente de “inquietação” da sociedade burguesa e ditatorialmente acomodada.

No decorrer da década, a modernidade pulveriza-se em acções de grupo estranhas às organizações artísticas oficiais, permitindo através de circuitos de clandestinidade aceder à

informação cultural e artística internacional. Surgem galerias, fundadas com o compromisso de estimular e dar a conhecer os artistas portugueses não oficiais, como a Galeria de Março (1953) ou a Pórtico (1958), trazendo novas linguagens como o abstraccionismo geométrico, o cinetismo ou o neo-plasticismo.

Na década de 60, a conjuntura da guerra colonial, com o intensificar da sua violência em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, e as acções externas de repúdio contra um dos últimos países europeus colonizadores, fragilizou de forma persistente o regime. No mesmo ano, eclodem diversas manifestações estudantis de protesto, numa espécie de Maio de 68 *avant la lettre*, não reconhecido nem apoiado internacionalmente.

A intensificação da contestação interna, de diversos quadrantes, conhece um epílogo favorável em 1968, com a doença súbita de Oliveira Salazar e a sua incapacidade de continuar a governar o país. Exonerado, é nomeado como seu substituto Marcelo Caetano, que virá a representar uma faceta mais modernizadora e menos totalitária do regime. Com a morte de Salazar, em 1970, inicia-se o principio do fim de uma das ditaduras mais persistentes e consolidadas da Europa no pós-guerra, com a instauração da democracia em Abril de 1974, através de um golpe de estado protagonizado pelos militares que queriam igualmente terminar com uma agonizante guerra colonial.

Nesta década, o trabalho intensivo de uma série de galerias, a par da acção da Fundação Calouste Gulbenkian, foram os elementos fulcrais para que os artistas portugueses de uma nova geração expusessem libertos dos critérios oficiais. Foi também, através da acção da Fundação e das suas bolsas de estudo, que os artistas portugueses puderam vivenciar o clima artístico internacional, sem os constrangimentos à sua liberdade de circulação que o regime sempre impusera. Pode-se, assim, instaurar um clima mais propício ao experimentalismo, com a emergência de novas tipologias como a poesia visual, a fotografia, a instalação, o filme, e um actualizado panorama artístico, cuja expressão e visibilidade sofreu, contudo, as vicissitudes dum país que permanecia periférico e encerrado em si mesmo.

Os exemplos de Vieira da Silva ou Paula Rego, são o sintoma duma internacionalização dos artistas portugueses, mas também a constatação duma impossibilidade, nestes anos, de vivência artística e cultural plena no país, levando ao exílio de muitos artistas e intelectuais.

Fotograficamente, é nas décadas de 50 e 60 que se observam as mais significativas dinâmicas da sua produção. A década de 40 permaneceria como um repositório das iniciativas editoriais e expositivas do Secretariado de Propaganda Nacional, a que a fotografia deu um

valioso contributo, com a regular organização dos salões internacionais de arte fotográfica, e na proliferação das revistas ilustradas, de inspiração da *Life* norte-americana. A fotografia de propaganda durante a guerra acentua-se, e observamos a afirmação de modelos idênticos de representação fotográfica com objectivos políticos diversos.

Já na década de 50, constata-se a renovação de alguns paradigmas da fotografia de salão, através dos foto-clubes, bem como a importância da expressão fotográfica no contexto de movimentos artísticos como o neo-realismo e o surrealismo, ou ainda as interpretações nacionais dos modelos da *fotografia humanista* internacional.

Na década seguinte, a fotografia expande definitivamente o seu território estético, através das explorações conceptuais, da incorporação da fotografia em discursos artísticos híbridos, e do entendimento mais lato sobre a imagem na cultura pós-moderna.

Analisando de forma mais aprofundada a evolução da fotografia portuguesa entre 1939 e 1970, observamos que a construção imagética fotográfica com fins de propaganda tinha sido prontamente criada pelo órgão de supervisão cultural do regime do Estado Novo, em 1934, e compilaria alguns dos seus melhores exemplos final da década de 40. A produção fotográfica no domínio da sua utilização ideológica durante o regime do Estado Novo, apresenta características emblemáticas e estruturantes, em analogia com outros exemplos internacionais no mesmo período. Apesar de desconhecida, a produção fotográfica ideológica da ditadura do Estado Novo, constituiu-se de forma estruturada e segundo metodologias internacionais, muito embora obedecendo a critérios específicos inerentes às características do regime português.

O Secretariado de Propaganda editou centenas de publicações ilustradas, com fins de propaganda, tanto interna como externamente, com elevados padrões de qualidade gráfica, convocando para tal alguns dos melhores designers e fotógrafos.

As exposições internacionais foram uma das grandes apostas do regime como veículos privilegiados de propaganda, como é o caso da *Exposição Universal de Paris* de 1937, em que na construção do pavilhão português participaram alguns dos mais importantes e destacados artistas, e em que a fotografia teve, é claro, presença fulgurante através das fotomontagens de grande escala.

Compreendendo que a lógica expositiva era, nas sociedades modernas, uma forma de afirmação da nacionalidade e de comunicação de dimensão globalizante, o regime decidiu realizar, em 1940, a grande *Exposição do Mundo Português*, laudatória do país, da sua história e das realizações do Estado Novo.

O projecto, lançado em plena II Guerra Mundial, denota bem a indiferença relacional que o regime defendia, pretendendo desta forma consagrar a superioridade histórica e visão política do seu líder, afirmando Portugal como um país à parte, incólume e independente ao curso da história dos outros. Documento importante deste evento, é o álbum *Portugal 1940*, espécie de sùmula gráfrica de algumas das mais importantes imagens produzidas ao longo da década de 30, num arranjo de fotomontagem laborioso e de grande qualidade, repto de fim de década do álbum inaugural do regime, *Portugal 1934*, denotando ainda a lição construtivista através do exemplo emblemático da revista *URSS em construção*.

O álbum construía-se num rigor objectivo que extrapolava a sua função documental quando agigantado na sua escala, cumprindo a dupla função de ênfase e monumentalidade da mensagem ideológica, num desfilar de sucessos económicos, sociais, educacionais, enfim, cobrindo todas a áreas de acção governativa.

Ao longo da década, o Secretariado de Propaganda diversificou a sua actividade editorial, sendo nesta área que se produziram algumas das obras mais significativas, em que a ilustração fotográfica foi determinante.

As encomendas de levantamentos fotográficos sobre aspectos determinantes da acção do regime, desde as obras públicas à saúde, cultura, tempos livres, etc., sucederam-se ao longo da década de 40, sendo particularmente significativas as obras, *1934-1940 – Bairros de Casas Económicas*, com fotografias de Alvão e San Payo, ou *1932-1947 – 15 anos de Obras Públicas*, com fotografias de vários autores.

Por outro lado, o Secretariado, privilegiou a associação entre turismo e propaganda, publicando alguns ilustrados da paisagem e das gentes do país¹, em edições multilingues, ao mesmo tempo que operava com as Casas de Portugal, estrategicamente implementadas em Paris ou Nova Iorque, a divulgação destas edições a par duma programação cultural regular.

A edição da revista *Panorama*, tornou-se um dos veículos fundamentais de congregação dos múltiplos aspectos de propaganda do país e do regime, nela participando inúmeros fotógrafos, com a mais variada temática de assuntos.

Paralelamente, de forma orquestrada com a imprensa, os organismos oficiais de propaganda construíram a imagem do líder político, Oliveira Salazar, em registos fotográficos articulados com o momento político. Com uma presença constante e bem deliberada nos principais periódicos ilustrados, muitos dos aspectos fundamentais da sua imagem pública foram delineados ao longo da década de 40, assentes numa estratégia de humildade,

¹) Como por exemplo: *Portugal: Notes et Images*, publicado em inglês e francês.

simplicidade e programa solitário de vida em prol do sacrifício pela pátria. Em inúmeras reportagens fotográficas, a imagem de Salazar constrói-se na ideia de anti-imagem, algo que contrastava com a exuberância imagética de outros ditadores seus contemporâneos, como Mussolini ou Hitler. Este estratagema de construção da sua imagem pública foi eficaz, já que se definiu como um dos adjectivos fundamentais do seu carisma, e foi objecto duma profusão divulgativa repetidamente elaborada.

Mas é na década de 50 que a fotografia portuguesa apresenta uma complexidade e expressão dialéctica significativas. A importância que a fotografia amadora de salão tinha tido nas décadas anteriores, consubstancia-se em moldes de organização diversa, e será do seu contexto que surgirão algumas das propostas fotográficas mais consistentes. Aliás, a dinamização da fotografia amadora de salão portuguesa, acompanha a emergência internacional deste movimento, a que se assiste em vários continentes.

Muito embora, o Grémio Português de Fotografia continuasse a prevalecer como órgão histórico no seu papel associativo e organizador *dos Salões Internacionais e Nacionais de Arte Fotográfica*, a emergência de três foto-clubes, a Associação Fotográfica do Porto, o Grupo Câmara, em Coimbra e o Foto Clube 6x6 em Lisboa, será decisiva para o refrescamento de alguns dos pressupostos estéticos da fotografia de salão.

Estes três clubes fotográficos irão desenvolver uma actividade intensa, desenvolvendo os seus próprios salões e coordenando as participações dos fotógrafos salonistas em exposições internacionais congéneres. Para além disso, editaram revistas da especialidade, divulgando aspectos variados da sua prática fotográfica, desde os consultórios técnicos aos artigos de opinião e crítica.

A análise e estudo efectuada ao contexto da fotografia de salão nesta década, revelou-se fulcral para entender de forma mais dialéctica o próprio movimento, permitindo rever a posição demasiado simplista e retrógrada com que se tem entendido as manifestações fotográficas no seu âmbito. A associação simplista entre fotografia de salão e pictorialismo é ultrapassada nesta década, no caso da fotografia portuguesa, por aproximações estilísticas à fotografia pura, às influências dum certo realismo social e ainda aos pressupostos da fotografia humanista de inspiração francesa.

Estudos recentes² vieram permitir a descoberta de obras e autores cuja diversidade de expressão fotográfica, elaborada no contexto destes foto-clubes, constitui um caso importante

²) Tavares, Emília, *Batalha de Sombras: Fotografia Portuguesa dos anos 50 da colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*, (Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-Realismo, 2009).

de afirmação de especificidade, permitindo reformular muitas das ideias generalistas associadas à estética da fotografia amadora de salão.

Muito embora a persistência dos valores da paisagem associados a uma estética naturalista seja evidente em muitos dos autores, como é o caso de António Paixão, João Martins ou Adelino Lyon de Castro, ela convive com as experimentações abstractas e formalistas de Varela Pécurto, Eduardo Harrington Sena ou Fernando Taborda, ou a aproximações realistas de intenção ideológica em alguns dos autores já mencionados.

É importante frisar que a conjuntura cultural, social e política do país impedia o acesso a informação actualizada sobre o que se passava nos grandes centros culturais internacionais, sendo o conhecimento das principais correntes estéticas efectuado de forma irregular e nem sempre no tempo devido. Neste contexto, os salões internacionais de arte fotográfica, eram a única via de circulação da produção dos fotógrafos portugueses, assim como do seu contacto com as produções externas.

Um modelo de expressão estética associado à baixa cultura, como era o domínio amadorístico da fotografia de salão, desempenhou assim um importante papel na formação e informação artística dos fotógrafos portugueses, revelando que a hierarquização e valorização tradicional das artes e dos seus contextos sociais de produção afastou do discurso crítico e histórico fluxos de criação fundamentais para entender toda a sua amplitude e heterogeneidade.

Foi também na conjuntura do salonismo que as questões críticas ligadas à validade artística da fotografia tiveram lugar. Se por um lado, o espectro de superioridade valorativa da pintura continuou a desempenhar a sua função de cânone, a partir do qual alguns fotógrafos, como é o caso de João Martins, entendiam a validade estética da fotografia; outros, como Eduardo Harrington Sena, afirmaram em pleno a equidade estética entre a fotografia e todas as outras tipologias artísticas, afirmando o carácter universal da sua expressão, apesar de inserido num contexto de baixa cultura como era o amadorismo fotográfico.

Do meio salonista surgiu também uma aproximação ao movimento neo-realista português cuja actividade artística foi particularmente intensiva entre 1946 e 1956, década em que se realizaram as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, e que se afirmariam como o lugar de contestação estética e ética ao regime da ditadura.

Apesar de no conjunto das dez edições, a fotografia ter estado apenas representada em três, na 1ª (1946), 5ª (1950) 9ª (1955), as participações contemplaram foto-repórteres, como

Augusto Cabrita, os arquitectos, Francisco Keil do Amaral, Joaquim Bento d'Almeida, Victor Palla e os salonistas, Adelino Lyon de Castro, Manuel Correia e Frederico Pinheiro Chagas.

O movimento neo-realista e surrealista portugueses, elaboraram no pós-guerra uma estratégia veemente de oposição estética e ética ao regime da ditadura. A fotografia foi integrada em ambos os movimentos, muito embora com estratégias e resultados diferentes.

A teoria neo-realista integrou a fotografia de forma díspar; ora vendo nela a capacidade de elaboração dum discurso inteligível para o povo, aceitando até a linguagem naturalista apesar da sua origem meramente formalista, imprimindo-lhe uma finalidade ideológica; ora recusando a sua vocação mecânica de representação da realidade, comparando-a à forma sem conteúdo do abstraccionismo pictórico.

Na prática, as manifestações expositivas do neo-realismo português integraram a fotografia na vertente naturalista e segundo uma objectividade lírica, na prossecução duma linha programática de arte inteligível, ainda que não ideologicamente comprometida na sua origem histórica. Elaborou-se assim uma construção ideológica sobre o formalismo fotográfico naturalista, atribuindo conteúdo à forma, numa estratégia de politização de todo o acto artístico. O realismo fotográfico, por seu turno, aliou a dureza expressiva da foto-reportagem com a dramatização hiperbólica dos assuntos, num resultado muitas vezes cenográfico.

Em Portugal, no contexto do movimento neo-realista desenvolve-se, assim, a especificidade de uma base teórica e dum acolhimento formal polissémico da fotografia, demonstrativo dos esforços de instauração duma leitura do real que se demarcasse dos tipos pitorescos da varina, do pescador e do camponês que o regime instaurara na sua iconografia oficial como símbolos da identidade portuguesa.

O carácter hiperbólico e mesmo encenado de muitas das imagens de desfavorecidos, no caso de autores como Adelino Lyon de Castro, impõe assim uma leitura enfática sobre uma condição social, buscando temas pouco comuns, derivando o contexto das representações possíveis, a vagabundos, mulheres, e crianças.

A conjuntura teórica do neo-realismo português, que se estrutura desde o final dos anos 30, irá alicerçar-se na reorganização do partido comunista no pós-guerra, estruturando aí a sua base política. Cientes da dificuldade em educar artística e culturalmente o povo, quando esses valores eram o espelho duma superioridade económica e social da burguesia, o neo-realismo português teve de integrar o naturalismo e a exploração estética da paisagem no seu

léxico, sabendo que esse era um trunfo indispensável, porque facilmente legível, à elaboração duma sensibilidade artística de cariz social.

Quanto ao surrealismo, coube a um único artista, Fernando Lemos, a exploração fotográfica dentro do movimento. Numa produção que se concentrou entre 1949 e 1952, o artista partiria em 1954 para o exílio no Brasil, o léxico fotográfico surrealista do informe, erótico e inorgânico, serviu de mote a uma estratégia de “inquietação social”, que visava atingir os valores culturais, sociais e políticos burgueses.

A primeira exposição dum vasto conjunto de fotografias surrealistas, a par de esculturas e pinturas de Fernando Azevedo e Marcelino Vespeira decorreu em pleno Chiado, zona nobre da capital do país, espaço simbólico de tradições culturais, mas também local de afirmação do comércio chique e da exibição social duma burguesia inculta e atávica.

O escândalo da exposição foi notório, e a mentalidade burguesa viu nas obras expostas atentados múltiplos desde a ordem ao pudor. Cumpria-se assim o desígnio de crítica do quotidiano a que o surrealismo tão estrategicamente se dedicou, o Chiado foi tomado como espaço simbólico e desarticulado pela virulência das imagens da sua hegemonia burguesa. O conteúdo ideológico de toda a operação estética cumpria-se, sendo a imagem fotográfica o garante duma “inquietação” social e moral de âmbito alargado, em que o experimentalismo não se confinava apenas a resultados oníricos ou psicanalíticos, mas atingia também um raio de intervenção crítica sobre o simbolismo espacial da cidade e das suas hegemonias sociais.

Paralelamente, muitos dos fotógrafos amadores ligados aos salões exploravam a abstracção, fundindo o purismo técnico com a dissecação da luz e da forma fotográfica, o tratamento de superfícies, linhas, oposições, contrastes, num objectivo comum que os aproxima da linguagem do *Fotoform* alemão.

A influência da *fotografia humanista* de inspiração francesa, assim como os modelos do realismo poético da norte-americana *Life*, e da emblemática exposição *The Family of Man*, também foram particularmente importantes neste período. Outro grupo de amadores, (Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, e Sena da Silva) não ligado aos foto-clubes e associações fotográficas, desenvolveu igualmente um interesse e uma produção relevante, olhando alguns dos ícones imagéticos do país, como a vila marítima da Nazaré e os seus tipos populares numa perspectiva menos laudatória e mais crítica, e instaurando também uma procura dos temas urbanos, estabelecendo uma estética da cidade com as claras influências do *film noir* e da focalização nos ambientes nocturnos ou instantes melancólicos.

Na transição da década de 50 para a de 60, será por acção dos arquitectos portugueses, que se elaborará um dos levantamentos da arquitectura popular portuguesa mais importantes³, em que a fotografia teve um papel fulcral, como ilustração e testemunho gráfico não só dos aspectos arquitectónicos, mas da sua contextualização social e económica, revelando a pobreza e insalubridade nas zonas rurais em muitas zonas do país. O volume e importância da documentação fotográfica então recolhida, cerca de dez mil imagens efectuadas pelos dezoito arquitectos integrantes do projecto, ultrapassou em muito o âmbito de estudo arquitectónico do mesmo, sendo hoje objecto de um interesse renovado e alargado às questões do documental e da sua importância ideológica.

Mas a década terminaria com um projecto de exposição e livro ilustrado (1958-1959), da autoria de dois arquitectos, Victor Palla e Costa Martins, intitulado, *Lisboa, cidade triste e alegre*, considerado recentemente um dos melhores foto-livros do século XX.

Ao longo de três anos os dois arquitectos fotografaram as gentes de Lisboa nos seus mais variados aspectos, submetendo depois o material recolhido à operação sistemática de “cropping”, bem como à associação das imagens a poemas e prosa de alguns dos mais destacados poetas e romancistas portugueses.⁴

Editado em fascículos em 1959, o livro constitui uma súpula de alguns dos aspectos mais relevantes da fotografia internacional ao longo do século XX, sobretudo, no contexto da fotografia como documento e como matéria de reflexão sobre os mecanismos de representação da realidade.

Os próprios autores, no prefácio ao livro, enunciam as múltiplas influências que perpassam pelo seu trabalho, desde as outras áreas como o cinema, os meios de comunicação de massas ou a literatura, e as referências como Renoir, Dreyer, Weegee, Capa, Penn, Avedon ou Bresson, entre outras.

Assim como afirmavam a sua fidelidade a um enunciado de intervenção social, quando na génese do seu projecto estava uma filosofia que atendia ao facto de cada uma daquelas fotografias se destinar a “ser incluída num conjunto, gravada, impressa, vista por milhares de leitores. [...], sendo que o negativo é cada vez mais um passo intermédio.”⁵

É importante ressaltar que Victor Palla tinha sido durante a década de 50 um dos artistas mais activos na organização das Exposições Gerais de Artes Plásticas, já

³) AAVV, *Arquitectura Popular em Portugal*, (Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1961).

⁴) Incluídos no livro poemas e prosa de Álvaro de Campos David Mourão-Ferreira, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alexandre O’Neill, Jorge de Sena ou José Rodrigues Miguéis, entre outros.

⁵) Palla, Victor e Martins, Costa, *Lisboa, cidade triste e alegre*, (Edição dos autores, 1959), pág. 56

mencionadas, sendo a sua consciência estética profundamente marcada pela intervenção social e política. Neste sentido, *Lisboa, cidade triste e alegre*, surge como uma dialéctica de montagem, em que texto e imagem produzem significados múltiplos sobre as pessoas e a elas dirigidos. Montagem é o conceito chave para entender toda a obra, assim como a sua filosofia, em que as estruturas de representação são submetidas a uma remontagem, criando novos fluxos históricos que interpelam qualquer verdade historicamente construída sobre as gentes de Lisboa.

No final duma década, em que a fotografia enquanto documento tinha sofrido algumas das suas mais diversificadas abordagens, ao mesmo tempo que começara a suscitar as mais violentas acusações, *Lisboa, cidade triste e alegre*, afirma a complexidade da imagem e relembra-nos que a realidade, tal como a conhecemos, foi construída pela fotografia.

Mas a especificidade da fotografia portuguesa, bem como a marginal operância de algumas das suas propostas manteve-se desconhecida internacionalmente. Nem foi colmatada com a visita fotográfica que muitos autores internacionais efectuaram a Portugal, durante a década de 50, como Henri Cartier-Bresson, Jean Dieuzaide, Peter Fink, Thurston Hopkins, Kees Scherer, Cecil Beaton ou Édouard Boubat,⁶ incluindo Portugal nas suas rotas, frequentemente retomando os temas pitorescos de sempre, e a iconografia oficial do regime. O regime, aliás, viria a incluir a obra de Jean Dieuzaide no seu arquivo oficial, comprando, em 1957, um conjunto de negativos que o fotógrafo tinha efectuado sobre Portugal.

Este fluxo internacional fotográfico interesse continuaria durante a década de 60, com as visitas de Irving Penn, Bill Perlmutter, Alma Lavenson, Brett Weston, Leon Levinstein, George Krause, Stanley Kubrick, Sabine Weiss, Ray Metzker ou Sid Kerner.

O resultado editorial destas duas décadas de olhares estrangeiros sobre Portugal, tem em *Portugal* (1956) de Jean Dieuzaide, com texto de Yves Bottineau e em *Portugal* de Neal Slavin (1968), dois exemplos separados por uma década.

Por outro lado, a foto-reportagem portuguesa reinventa-se na década de 60, com autores, como Augusto Cabrita, Eduardo Gageiro ou Jorge Guerra, cujo protagonismo virá de novo lembrar o vigor do final dos anos 20 e anos 30.

Nessa década, Jorge Guerra inicia o projecto de *Lisboa, cidade de sal e pedra*, remake fotográfico ao projecto de Victor Palla e Costa Martins, que só seria publicado 1994, sob o

⁶) Sobre o conjunto de fotografos que visitou Portugal nas décadas de 50 e subsequentes ver: Calado, Jorge, *Olhares Estrangeiros – Fotografias de Portugal*, (Culturgest, Lisboa, 2005)

título de *Mandados Oblíquos*, conferindo à foto-reportagem uma proposição estética muito particular e fracturante.

As propostas desta e duma nova geração de foto-repórteres, que na década de 70 incluiria ainda Alfredo Cunha e Carlos Gil, seriam claramente marcadas pela liberdade de imprensa, a partir de 25 de Abril de 1974.

A década de 60 apresenta-se com uma nova mudança de paradigma da fotografia portuguesa, com a sua expansão e incorporação no discurso artístico de forma mais multidisciplinar, privilegiando a sua exploração conceptual, como foi o caso de Ângelo de Sousa, ou os territórios de exploração das percepções limite entre a pintura e a fotografia no caso de Cruz-Filipe ou Noronha da Costa.

O clima de refrescamento da cultura e arte portuguesas foi-se insidiando através dos exílios e da acção individual ou colectiva de galerias e grupos de artistas, bem como do papel fundamental de ligação com o meio exterior que a Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, viria a desempenhar.

Nesse clima foram-se articulando novos entendimentos e percursos para a fotografia portuguesa, ainda que tímidos e escassos, mas marcantes para o que a década de 70 viria a significar, em termos duma eclosão abrupta de novas práticas e autores, enquadrados por uma conjuntura de revolução democrática, o que conferiu à década de 70 portuguesa, um momento particular e único no seu ambiente artístico e cultural, em que o fotográfico sofreria o corte ontológico com a modernidade.

Ao longo de três décadas, a cultura fotográfica portuguesa aprofundou o seu âmbito de utilização ideológica e a correspondente capitalização política atingiu o seu expoente, enquanto noutras vertentes, como a fotografia amadora de salão, eram redefinidas algumas das suas dinâmicas, enquanto expressão de baixa cultura com ingerência nos processos estéticos de movimentos como o neo-realismo, ou como responsável pela circulação de múltiplas linguagens fotográficas. No final da década de 60, o panorama fotográfico português preparava a transição das ambivalências que o tinham caracterizado no último decénio, reivindicando o carácter estético da foto-reportagem, fazendo jus à tradição inovadora que na década de 30 e 40 se produzira e integrando a fotografia de forma plena no conceito artístico da pós-modernidade.