

Verdade, ideologia e violência nas primeiras fotografias do povo em Portugal⁷⁶

Frederico Ágoas

Vale à pena começar por dizer que este artigo pode parecer um exercício algo peculiar da parte de quem não tem trabalhado sobre a história da fotografia nem tão pouco é historiador da cultura, como é o caso. Na verdade, enquanto sociólogo tenho trabalhado, sobretudo como historiador da ciência e das ciências humanas em particular – mais especificamente sobre as ciências sociais portuguesas na primeira metade do século XX. Mas no curso do meu próprio trabalho sobre o tópico, acabei por me cruzar com um conjunto de fotografias largamente desconhecidas desse mesmo período que assumi tratar-se da representação visual de um olhar científico sobre o povo ou, alternativamente, a visualização de uma certa representação científica desse mesmo objecto – o povo; e isto porque dei também por assumido (na senda de terceiros, como Michel Foucault, Edward Said ou Ian Hacking), que as ciências do homem não se limitam a estudar uma realidade estável, imutável, mas, à medida que operam, criam e recriam os próprios objectos em que se centram, em função das teorias, dos conceitos e dos métodos disponíveis, mas também em função das circunstâncias sociais e políticas. Foi precisamente o que procurei mostrar num trabalho anterior (Ágoas 2011), onde analisei um conjunto de estudos de Economia Agrária e Sociologia Rural produzidos em Portugal entre as décadas de 1920 e 1950, eles próprios largamente esquecidos – e de onde provêm as tais fotografias científico-sociais. Acabei assim por interessar-me pela história da fotografia em Portugal e pela história das imagens fotográficas do povo, precisamente com o intuito de deslindar a especificidade dessas imagens científico-sociais (a especificidade da representação que veiculam) no quadro de um itinerário por outras representações visuais do mesmo objecto ou, em duas, palavras, no seu contexto alargado.

Um tal exercício, que se encontra ainda numa fase preliminar, pretende ainda incorporar aquele conjunto de imagens na história da fotografia em Portugal e deverá permitir também acrescentar algo mais aos significados atribuídos a ou-

⁷⁶ Este artigo retoma uma conferência com o mesmo título apresentada no Postgraduate Research Seminar do Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos, School of Arts, Birkbeck, University of London, 22 de Maio de 2012.

tras fotografias do povo mais conhecidas, realizadas durante a primeira metade do século XX. O âmbito deste artigo, porém, está restringindo ao próprio itinerário de que vos falei, de alguma forma simplificado e acompanhado de algumas notas laterais, e que julgo ser pertinente em si mesmo porque, de certo modo, constitui também um itinerário visual resumido por cerca de meio século de história social, política e, em certa medida, de história cultural portuguesa. Felizmente existem alguns bons estudos sobre o tópico (sobre a história das fotografias do povo em Portugal), sobretudo de Emília Tavares e de Alexandre Pomar, de que me socorrei em grande medida durante boa parte deste artigo. Dividi-o em três partes, de maneira a ser mais claro: primeiras imagens; imagens impostas; e imagens contrastantes do povo.

Primeiras Imagens

Em Portugal, mas também noutros locais, é através do discurso artístico que o povo primeiro emergirá na fotografia, no último quartel do século XIX (TAVARES 2010a, p. 402). Carlos Relvas (1838-1894), um burguês rico e influente do Ribatejo e fotógrafo amador de nomeada internacional é geralmente considerado o principal fotógrafo português à época e os seus trabalhos podem ser tomados como representativos da fotografia nacional deste período. Além de outros tópicos, como monumentos, estatuária, paisagens ou animais, e de par com outros retratos, mais comuns, da alta burguesia e monarquia, Relvas fotografará e publicará uma série de retratos de mendigose mulheres e homens do povo (cf. VICENTE 1984). Neste gesto, contudo, como Emília Tavares assinala, não existe qualquer intenção democrática ou condenação social, nem sequer qualquer tipo de reconhecimento identitário, individual ou colectivo (por exemplo, identidade de classe); e isto por oposição aos retratos que Relvas tira das classes dominantes, que tendem a expressar um sentimento de individualidade tipicamente burguês (TAVARES 2010, p. 405). Na verdade sucede exactamente o contrário: as motivações estéticas (e lúdicas) por detrás destes retratos do povo tendem a sublinhar precisamente o anonimato daquelas figuras. De fato, os cenários artificiais e altamente formalizados de inspiração romântica constituem um enquadramento adequado a figuras elas próprias altamente tipificadas. Como Tavares (idem) afirma, “o estereótipo impera”: as barbas e os andrajos estilizados, no caso dos vagabundos; os trajes e as ferramentas de trabalho convencionais, no caso dos trabalhadores; as poses altamente artificiais em ambos os casos.

Esta “exploração estética do povo” é mais ou menos generalizada e encontra-se presente, por exemplo, em colecções privadas como as de D. Carlos e

D. Amélia (penúltimo rei de Portugal e sua mulher) (TAVARES 2010a, p. 416) e até mesmo noutros discursos visuais (não artísticos), como a etnografia ou, até certo ponto, o jornalismo, como veremos de passagem. Como também teremos oportunidade de ver, prevalecerá bem entrado o século XX e tornar-se-á altamente popularizada com o advento de novas tecnologias fotográficas e tipográficas e das novas indústrias da cultura, designadamente através do trabalho de Domingos Alvão (1869-1946) que, na senda de Emílio Biel (1838-1915), é a figura-chave na transição para a fotografia pictorial em Portugal (SENA 1998, p. 212). Nas palavras de Joaquim Vieira, a nova imprensa ilustrada, incluindo a importantíssima *Ilustração Portuguesa*, mas também os postais ilustrados, transformarão as fotografias naturalistas de Domingos Alvão – com destaque para as figuras femininas em ambientes pastorais – em verdadeiros «ícones populares de beleza nacional e de graciosidade da juventude», no que pode ser visto, em parte, como a transposição visual de um universo literário «naturalista e romântico» mas também como um «esforço consequente» para reforçar valores pátrios, apego à terra e o sentimentalismo tradicional, perante ideias perigosas que neste início de século se preparam para atravessar a fronteira (VIEIRA 1981, p. 44-46). O futuro regime fascista aperceber-se-á certamente destes efeitos ideológicos e irá utilizá-los para seu benefício, pela lente do próprio Domingos Alvão, entre outros. Uma vez mais, e parafraseando desta feita o comentário de Vieira relativamente a um subconjunto das imagens de Alvão, nestas fotografias não existe qualquer manifestação de conflito social ou sequer das complexidades do mundo real; numa palavra, nenhuma concepção documentalista a revelar-se já noutras paragens, mas também em Portugal, particularmente nas cidades (ibidem, p. 48)⁷⁷.

77 António Sena (1998, p. 212) atribui efectivamente uma dimensão documental a estas fotos de Alvão; como se pode confirmar abaixo, o próprio Alvão parece conferir-lhes esse estatuto. Este facto, porém, não invalida a apreciação de Vieira relativamente à presença de conflito social e das complexidades do mundo real. Na verdade, os discursos artísticos e científicos sobre o homem (designadamente etnográficos) não são, à época, universos mutuamente estanques; por seu turno, a fotografia documental, enquanto tal, não constitui ainda um género fotográfico consagrado. De fato a concepção documental de Alvão não se inibe do recurso à encenação e à criatividade. A este respeito, as suas declarações a Abel Barbosa em *O Mundo* (10 de Dezembro de 1913) são particularmente reveladoras: “Estes meus trabalhos são, por via de regra, preparados. Caminho, encontro um trecho de paisagem, lobrigo um palminho de cara agradável e fixo o tripé. Depois, segundo o meu critério artístico, disponho a personagem conjugando-a o mais harmoniosamente possível com o cenário, e disparo a máquina. Outras vezes são criaturas humildes, pobres e insinuantes raparigas que eu levo comigo e a quem mando colocar em atitudes próprias a troco de um salário. Ninguém calcula o esforço enorme, esgotante, arrasador que eu tenho de realizar para conseguir um *cliché* interessante. São horas

Ainda que marginalmente, as condições sociais estarão de fato presentes no emergente fotojornalismo português, igualmente possibilitado na viragem do século pelas novas tecnologias fotográficas e tipográficas. Entre outros nomes, vale a pena mencionar Aurélio Paz dos Reis (1862-1931) e a sua precoce e bastante conhecida fotografia de uma «ilha» (um bairro operário), no Porto, realizada em 1899 (cf. VIEIRA 1999a, p. 155). Mas durante as primeiras três décadas do século XX, o fotógrafo mais importante neste domínio será sem margem para dúvidas Joshua Benoliel (1873-1932), que produzirá também ele algumas imagens circunstanciais de bairros de lata lisboetas e dará alguma atenção à emigração portuguesa, particularmente intensa durante as décadas de 1910 e 1920 (cf. VIEIRA 1999b, p. 212-213). No seu trabalho, porém, sobressairão claramente, por um lado, os panoramas urbanos da multidão republicana e os primeiros-planos dos seus líderes políticos; e, por outro lado, os retratos de mulheres e homens do povo (TAVARES 2010a, p. 406-408; ver também TAVARES 2005), sobretudo trabalhadores, mas em larga medida organizados ainda por tipos, conceptualmente (optando de forma recorrente por personagens de rua imediatamente reconhecíveis) e esteticamente (de forma geral, fixando retratos frontais de corpo inteiro em ambientes de trabalho) (cf. VIEIRA 1999a, p. 144-147). Num certo sentido, e apesar de muito mais realistas (representando situações de trabalho propriamente ditas), estas fotografias podem ser pensadas como o equivalente urbano de um olhar etnográfico ainda emergente e predominantemente rural, já presente no trabalho

que se gastam para uma só fotografia. Porque o meu amigo compreende, estes modelos que me auxiliam são raparigas incultas, sem educação, tão rudes como rude é o seu trabalho. Conseguir delas uma expressão delicada, um olha inteligente e vivo, um sorriso galante, a natural colocação de braços, representa quase um milagre. É preciso ter muita paciência e sobretudo muito amor à profissão. É este amor que anima os meus trabalhos, que obriga a ter a iniciativa, que sugere motivos interessantes para os meus quadros que é em suma o autor de tudo que por aqui tenho espalhado, pelas paredes, pela gaveta, pelos álbuns... Esta galeria de tipos do Norte de costumes genuinamente portugueses, adquirido durante muitos anos de trabalho persistente e activo, não é por infelicidade minha apreciada pela multidão. O povo não está educado para observar as coisas da arte. Que tristeza isso faz! Estes trabalhos, não direi perfeitos, mas interessantes sob muitos pontos de vista, que fixam aspectos caprichosos da vida campestre, que retratam paisagens de uma delicada sobriedade, que surpreendem em flagrante as mais características figuras de trabalho desta região passam quase geralmente despercebidas aos olhos de um público ignorante, sem sentido estético, preguiçoso intelectual como poucos. Estas fotografias são o produto do meu estudo aturado, da minha observação nas que posso tirar à faina laboriosa do meu *atelier*. Ninguém mas paga. É um capital já importante que eu tenho empatado aqui!...” (apud SENA 1998, p. 214-215).

naturalista de Relvas ou nas fotografias pictoriais de Alvão e ainda tingido aqui, nas fotografias de Benoliel, por essa primordial representação artística do povo.

Imagens impostas

Muito se encontra ainda por explorar no que se refere à fotografia portuguesa das décadas de 1930 e 1940 e também é verdade que por essa altura alguns aspectos da vida quotidiana de Lisboa continuarão a surgir nos principais jornais ilustrados da capital⁷⁸; é seguro afirmar, porém, que com o advento do Estado Novo (1933) as condições sociais tenderão a desaparecer da imprensa periódica, onde a multidão republicana, enquanto actor político, será também ela substituída pelo povo fascista, um mero espectador ou uma “moldura vigiada e ordenada”, de acordo com a expressiva observação de Emília Tavares (2010, p. 419). Paralelamente, os tipos etnográficos naturalistas são consagrados como género oficial e quase universal, com a concomitante rarefacção do povo urbano. De fato, e com as reservas a que me referi em mente (o conhecimento parcelar do período e eventuais excepções), ocorre então uma absorção quase absoluta da fotografia pelo novo regime, que opera negativamente, através da censura e da repressão política (na imprensa e na fotografia associativa), e positivamente, através da promoção de salões semioficiais (organizados pelo Grémio Português de Fotografia), o envolvimento activo de profissionais (designadamente através de exposições oficiais nacionais e internacionais) e a edição prolífica de álbuns de propaganda (POMAR 2010, p. 423-425) – sobretudo por via da acção do Secretariado de Propaganda Nacional (mais tarde, Secretariado Nacional de Informação), criado em 1933 e responsável directo pelas directivas gerais e pelo cumprimento da política cultural do novo regime, e designadamente da fotografia.

78 É Emília Tavares quem o afirma (2009, p. 48): “Nesse período, desenvolve-se uma produção fotojornalística 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), inserem-se nos modelos fotográficos de alerta social que, desde Jacob Riis (1894-1914), 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”. Acerca de João Martins, cf. Tavares 2002.

De fato, esta instituição exercerá não só um controlo efectivo sobre as acções de fotógrafos amadores e profissionais, através da composição de júris e de encomendas directas, como imporá ainda uma «fotogenia» oficial do Estado Novo, para utilizar a expressão de António Sena (1998), através daqueles métodos e por via da constituição de um arquivo visual destinado a alimentar as suas próprias actividades e as de outras instituições (TAVARES 2010a, p. 410). A sua orientação, no que se refere à representação do povo, encontra-se claramente expressa, como assinala Emília Tavares, num daqueles álbuns de propaganda com o título *Portugal. Notes and Pictures*, destinado a promover no estrangeiro o país e o seu novo regime. Aqui, o estereótipo volta a imperar, através da representação de tipos folclóricos altamente convencionais e formalizados, tanto rurais como marítimos, “inventariados e seccionados segundo uma lógica geográfica” (ibidem, p. 411): os “sargaceiros” da Apúlia; os “salaios” dos arrabaldes de Lisboa; os “pescadores” da Nazaré, entre outros... O mesmo olhar tradicionalista e altamente idealizado sobre a realidade social – poder-se-ia mesmo dizer, sobre a realidade natural – impor-se-á também sobre as representações de meios urbanos, como no caso de *1934-1940 Bairros de Casas Económicas*, outro álbum de propaganda igualmente destacado por Tavares. Aqui, diz a autora, «mais do que um inventário sobre a arquitectura das casas económicas para trabalhadores» ou até mesmo mais, acrescentaríamos nós, do que um inventário do programa de habitação de tipo social desenvolvido pelo Estado Novo,

é a encenação da ‘casinha’ isolada para uma só família (...) que predomina (...); 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 (TAVARES 2010a, p. 411).

Estas imagens são, claro, altamente ideológicas, no sentido em que correspondem a uma concepção do povo cuidadosamente construída e baseada em valores associados ao mundo rural, como a «modéstia», a “família” e a “tradição”, activamente imposta pelo mencionado Secretariado Nacional de Propaganda em todos os domínios culturais, como parte da sua designada “Política do Espírito” e de modo a promover a identidade nacional e a garantir a paz social – ou, numa palavra, para assegurar a dominação política. Mas estas imagens são também altamente violentas, *simbolicamente violentas* (BOURDIEU 1977), para utilizar o conceito de Pierre Bourdieu, não só naquilo que ocultam (e designadamente as condições sociais) como também naquilo que exibem e, sobretudo, nos seus

ambicionados *efeitos de verdade*, não necessariamente presentes, por exemplo, nas não menos ideológicas anteriores fotografias de Domingos Alvão. De fato, em *Portugal. Notes and Pictures*, o capítulo sobre o povo (inteiramente composto pelas fotografias acima referidas, acompanhadas de singelas legendas folcloristas, sem qualquer observação adicional) é parte constitutiva de uma série única que contempla igualmente, entre outros tópicos, a História e a Economia do país, e que pretende mostrar Portugal tal *como é*, independentemente de como ele *possa de fato ser*. Em *1934-1940 Bairros de Casas Económicas* é o seu estatuto oficial (manifesto no design modernista e estilizado da capa e na sua notória insígnia oficial), o seu formato de inventário (devidamente sublinhado pelo correspondente mapa, com a distribuição geográfica dos conjuntos habitacionais) e o seu modernismo formal não-pictorial que, no seu conjunto, emprestam *autoridade epistémica* àquilo que é, não obstante, uma composição artística ou, pelo menos, de todo não-documental. Pouco surpreenderá portanto que Domingos Alvão tenha sido o fotógrafo escolhido para executar a encomenda...

Imagens contrastantes

Ora, esta violência simbólica pode ser parcialmente medida por contraste, contrapondo estas fotografias a dois outros conjuntos de imagens realizados antes ainda do que é normalmente considerado ser, no âmbito da fotografia em Portugal, a diversificação estética da década de 1950 e que têm sido associados a um outro campo ideológico, genericamente oposicionista, republicano ou comunista, e mais especificamente a influências neo-realistas⁷⁹.

O primeiro desses dois conjuntos pertence a Adelino Lyon de Castro, um fotógrafo amador com participação alargada nos salões fotográficos entre 1945 e 1952 e com um trabalho original interrompido por morte precoce (POMAR 2010, p. 434) – e que tomará parte, ele próprio, naquele movimento de diversificação⁸⁰. Obteve relativa notoriedade ainda durante a sua vida mas a sua obra só mais recentemente tem vindo a ser recuperada por Alexandre Pomar e Emília

79 Para uma discussão preliminar da relação entre neo-realismo e a fotografia portuguesa, em particular no âmbito das Exposições Gerais de Artes Plásticas (entretanto alargada através dos restantes textos aqui referenciados), cf. Tavares 2007; ainda sobre o neo-realismo e a fotografia portuguesa, por um lado, e a diversificação estética da década de 1950, vd. Tavares 2009. Sobre estes dois assuntos ver também a entrada sobre história da fotografia portuguesa no webiste de Alexandre Pomar: <http://alexandrepomar.typepad.com>.

80 Vale a pena referir que nos trabalhos mais recentes aqui citados o campo fotográfico deste período vem sendo creditado com mais diversidade do que em trabalhos anteriores.

Tavares. Apesar de integrado no campo fotográfico do seu tempo, como dissemos, o naturalismo aparente da maioria das suas composições (entre outras bastante mais abstractas) não cede aos modelos identitários então dominantes, para não dizer oficiais. De fato, de par com fotografias de trabalhadores de alguma forma glorificados, possivelmente devedoras de outros modelos identitários, mas nitidamente contrastantes com a abordagem folclorista prevalecente e, diga-se, altamente ambivalentes em si mesmas, Lyon de Castro (1980) retrata também o lado mais sombrio da condição laboral em fotografias como “Almoço na areia”. Mais relevante, como Tavares assinala, Lyon de Castro não ignora os excluídos – aqueles que não trabalham e que foram postos de parte – apreendendo-os por via de um duplo olhar que flutua consecutivamente entre objectividade e lirismo, em imagens como “Ex-homens” e “Sem destino” (TAVARES 2010b, p. 21), e que demarca de forma distintiva um discurso artístico que não se nega a si próprio enquanto tal.

No quadro do mesmo campo ideológico genérico embora de uma perspectiva mais objectiva, Maria Lamas, antiga e jornalista e romancista próxima do Partido Comunista Português, publicará entre 1948 e 1950 a sua reportagem pioneira *Mulheres do Meu País* com uma série de fotografias de trabalhadoras realizadas por terceiros e por si mesma que vale a pena também referir – particularmente as suas, de acordo com Pomar. Muito embora algo tipificados, os seus retratos apresentam «um sentido de documentário social, de denúncia e de esperança ou optimismo» para citar a caracterização que Pomar faz do trabalho de Lamas, “que tem ser associado ao neo-realismo (...)”. De fato, argumenta o autor, as suas imagens, ora interrompendo situações de trabalho ora retratando o próprio trabalho, para além de “Totalmente despidas de efeitos de luz e sombra, (...) prescindem também de toda a anedota ou nota de mistério, à beira de uma impressão de banalidade que se desmente na cumplicidade dos olhares trocados, na firmeza, confiança ou dignidade dos rostos, na eficácia documental das roupas, utensílios e outros objetos visíveis, numa objetividade enxuta e tocante”. Além disso, acrescenta Pomar, “Cada fotografia é acompanhada por várias linhas de texto que ultrapassam a condição de simples legendas para fornecer informações complementares e comentar o contexto económico e social de cada situação” (POMAR 2010, p. 434).

A violência simbólica acima referida, porém, torna-se ainda mais gritante confrontando aquelas imagens a que chamei impostas com um outro conjunto de fotografias do mesmo período, de alguma forma próximas das de Maria Lamas no seu olhar contextual mas paradoxalmente provenientes de um meio oficial – as

fotos a que inicialmente me referi, não mencionadas em qualquer estudo sobre a história da fotografia em Portugal. Na verdade, elas são parte constitutiva de um *Inquérito à Habitação Rural* executado durante a década de 1940 por economistas agrários da Universidade Técnica de Lisboa que encomendou a empreitada ao seu Instituto Superior de Agronomia, no âmbito de vastos projectos de reforma da economia e sociedade rurais empreendidos pelo Estado Novo a partir de 1935 (BASTO e BARROS 1943; BARROS 1948) – globalmente falhados, deve-se acrescentar. Elas são efectivamente mais realistas, no sentido em que representam em si mesmas as condições de vida (e por vezes apenas as condições de vida) sem recurso a legendas ou a comentários anexos, que indicam tão-somente a localização geográfica ou a divisão da casa em questão. Efectivamente, elas são explicitamente concebidas enquanto ferramenta acessória de um programa de pesquisa assente no conceito de «níveis de vida» e metodologicamente centrado no agregado familiar e no seu lar – cuja envolvente, exterior e interiores deverão ser visualmente documentados. Mas serão elas mais verdadeiras? Elas são, não obstante, igualmente uma construção. Senão vejamo-lo, apenas de relance.

No virar do século e no âmbito do mesmo discurso económico, o povo começará por ser imaginado, em termos literários e visuais, na então prevalecente linguagem folclorista (cf. COSTA e CASTRO 1900). Será apenas face à escassez de mão-de-obra e à alta de salários provocadas pela emigração e pelo conflito social, por um lado, e, por outro, com a introdução de novos métodos de pesquisa destinados a apurar as causas do designado problema da “despopulação” (um verdadeiro flagelo para proprietários agrícolas nas décadas de 1910 e 1920), que o povo, daí por diante concebido como “população”, passará a ser retratado (sempre no quadro desta economia rural) nos seus ambientes profissionais e, em particular, nos seus ambientes domésticos (cf. BAPTISTA 1926). Enfim, já nas décadas de 1930 e 1940, de par com os projectos reformistas que acima referi e no quadro de um renovado discurso económico fundado numa razão de Estado e perfeitamente alinhado com aqueles projectos, o povo passará então a fundir-se com as suas condições de vida e de trabalho – casa e terra, respectivamente, os pontos de apoio da reforma económica e social ambicionada – quase desaparecendo ele próprio de cena ou comparecendo, por vezes, apenas por metonímia.

Nessa medida, se aquelas imagens impostas e até mesmo as de Lamas ou as de Lyon de Castro ajudam de fato a divisar o quão longe foram estas imagens científico-sociais na denúncia do contexto económico e social de pessoas

concretas e o quanto, portanto, merecem ser resgatadas ao esquecimento⁸¹, elas também nos ajudam a entrever o quanto as pessoas retratadas nessas mesmas imagens científicas, no quadro de uma perspectiva produtiva e governamental (ou, numa palavra, numa perspectiva *económica*), não eram senão um elemento mais da exploração agrícola, nem sequer trabalhadores (como nas imagens mais épicas de Lyon de Castro) mas, mais propriamente, força de trabalho – e daí a preocupação com as suas condições de vida; objectos e não sujeitos, como de fato foram concebidos nos estudos científico-sociais que estas imagens ilustram. Por seu turno, este contraste pode ainda ajudar-nos a compreender devidamente o quanto (e talvez até mesmo porquê) aquelas primeiras fotografias neo-realistas (e particularmente as Lyon de Castro) foram além da mera denúncia e da intenção sociológica, trazendo à tona a subjectividade humana, a esperança e, até mesmo em circunstâncias sociais e políticas extremas, o limiar sempre presente da possibilidade e da fuga.

Referências

a) Fontes

AAVV. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, [1961] 2004.

BAPTISTA, Manuel Martins. “Estudos sob o ponto de vista económico e social, baseados no estudo das famílias segundo o método monográfico de Le Play (concelho de Cantanhede)”. Tese de licenciatura, Instituto Superior de Agronomia, 1926.

BARROS, Henrique de. *Inquérito à Habitação Rural*, vol. II, *A Habitação Rural nas Províncias da Beira (Beira Litoral, Beira Alta e Baixa)*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1947.

BASTO, E. A. Lima; BARROS, Henrique de. *Inquérito à Habitação Rural*, vol. I, *A habitação rural nas províncias do Norte de Portugal (Minho, Douro Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro)*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1943.

CASTRO, Adelino Lyon de. *O Mundo da Minha Objectiva*. Editado por Francisco Lyon de Castro. Lisboa: Europa-América, 1980.

COSTA, B. C. Cincinnato da; e D. Luís de Castro. *Portugal au point de vue agricole*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1900.

81 O mesmo foi já parcialmente efectuado no que toca a empreitadas subsequentes de natureza semelhante, como o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, da década de 1950 (cf. TAVARES 2007, p. 271).

LAMAS, Maria. *As Mulheres do Meu País*. Editado por José António Flores. Lisboa: Caminho, [1950] 2003.

PORTUGAL, Instituto Nacional do Trabalho e Previdência. *Álbum n.º 1, 1934-1940 Bairros de Casas Económicas*. Porto: Ed. Secção das Casas Económicas.

Portugal, Secretariado Nacional de Informação. N.d. *Portugal: notes and pictures*. Lisboa: S.N.I., 1940.

b) Bibliografia

ÁGOAS, Frederico. “Saber e Poder. Estado e investigação social agrária em Portugal”. Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “Sur le pouvoir symbolique”. *Annales, E.S.C.*, vol. 32, 3: 405-411, 1977.

POMAR, Alexandre. “O neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945-1963”. Em *Industrialização em Portugal no Século XX. O Caso do Barreiro, Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008*, coordenado por Miguel Figueira de Faria e José Amado Mendes, 423-442. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010.

SENA, António. *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

TAVARES, Emília. *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: Mimesis, 2002.

_____. (coord.) *Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter Fotográfico*. Cascais: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

_____. “Fotografia e neo-realismo em Portugal”. Em *A Batalha pelo Conteúdo*, coordenado por David Santos, 263-273. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neo-Realismo, 2007.

_____. *Batalha de Sombras*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neo-Realismo, 2009.

_____. “Retratos do povo”. Em *Como se Faz um Povo?*, coordenado por José Neves, 401-414. Lisboa: Tinta-da-china, 2010a.

_____. “O realismo e a sua imagem”. Em *Adelino Lyon de Castro. O Fardo das Imagens (1945-1953)*, coordenado por Emília Tavares, 12-22. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2010b.

VICENTE, António Pedro. *Carlos Relvas Fotógrafo (1838-1894)*. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX. Lisboa: INCM, 1984.

VIEIRA, Joaquim. “O fotógrafo Alvão e as suas pupilas”. *Colóquio Artes*, 51: 42-49, 1981.

