

FOTOGRAFIA: A ARTE SUBMETIDA À CRÍTICA

As revistas *Objectiva* (1937-1947) e *Foto Revista* (1937-1939)

Laura Fialho Almeida

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Outubro, 2014

FOTOGRAFIA: A ARTE SUBMETIDA À CRÍTICA
AS REVISTAS *OBJECTIVA* (1937-1947) E *FOTO REVISTA* (1937-1939)

Laura Fialho Almeida

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Outubro 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Margarida Brito Alves, pelo precioso incentivo, pela atenção e disponibilidade incansáveis e ainda pela atitude positiva e extrema simpatia.

À professora doutora Margarida Acciaiuoli, cujo entusiasmante seminário, *A Arte e Poder no Tempo das Ditaduras*, me levou a enveredar pela presente temática. À professora doutora Paula Lobo pelas mesmas razões.

À Natasha Revez, pela disponibilidade e simpatia demonstradas.

Aos meus pais e irmãs, pelo constante consolo e motivação.

Ao Richard, por me amparar, e me aguçar o espírito crítico.

Ao Joaquim, pelas gargalhadas.

Aos demais, que de alguma forma contribuíram para este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho consiste num estudo sobre as revistas *Objectiva* (1937-1947) e *Foto Revista* (1937-1939), estabelecendo-se como uma reflexão em torno da crítica de arte fotográfica.

Na década de 1930, assistiu-se, em Portugal, a um interesse renovado pela fotografia (tida como) artística. O Estado Novo suportou regulares eventos neste domínio - são exemplos os Salões Nacionais de Arte Fotográfica, com início em 1932, que posteriormente tomaram contornos mais alargados, com o advento dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica em 1937. Entretanto, a crítica de arte dedicada à fotografia ficara sem um suporte jornalístico. Contudo, em finais dos anos 30, o entusiasmo em torno da fotografia artística tomou contornos mais expressivos com a aproximação dos salões de foro internacional, o que levou ao ressurgimento de publicações periódicas dedicadas à fotografia. Depois de seis anos sem qualquer revista especializada neste domínio, assiste-se ao advento da *Objectiva* e *Foto Revista*, publicações mensais, as quais proporcionaram espaço e visibilidade para a crítica dedicada à fotografia artística. As duas publicações dedicaram-se, entre outras vertentes, à apreciação dos eventos mais significativos no território nacional, ao aconselhamento dos amadores fotográficos emergentes e à discussão dos temas mais pertinentes à época. Num período em que a produção artística fotográfica se encontrava, de um modo geral, dessincronizada do panorama internacional, e tendo em conta a conceção de crítica de arte como orientadora de tendências, importa conhecer as opções, entendimentos e proliferação de valores que esta promoveu, respeitantes à fotografia nacional (então) contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: crítica de arte, fotografia, Estado Novo, *Objectiva*, *Foto Revista*

ABSTRACT

The present work is a study of two journals, *Objectiva* (1937-1947) and *Foto Revista* (1937-1939), centering on a reflection on the criticism of artistic photography.

In Portugal, interest in (so called) artistic photography resurfaced during the 1930's. The New State (Estado Novo) sponsored a number of regular events, like the *National Exhibitions of Photographic Art*, starting in 1932, which would later become more prominent with the advent of the *International Exhibitions of Photographic Art* in 1937. Notwithstanding, art photography criticism had, in the meantime, lost its journalistic expression. In the late 30's however, enthusiasm for art photography increased substantially, leading to the creation of periodical publications dedicated to the subject of photography. After a six year period in which there were no specialized publications, the appearance of the monthly journals of *Objectiva* and *Foto Revista* gave back some importance to the criticism of art photography by giving it greater visibility. These two journals were committed, among other things, to the appreciation of Portugal's more significant events, to the relaying of advice for the emerging amateur photographers and to the discussion of the more pressing concerns of the time. In a period in which the production of artistic photography was, generally speaking, out of touch with the international scene, and bearing in mind the influence of art criticism in the shaping of tendencies, there is a real need to understand the options, concepts and values which it passed on, regarding the (then) contemporary national photography.

KEYWORDS: art criticism, photography, Estado Novo, *Objectiva*, *Foto Revista*

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 1 |
| 1. Do contexto | |
| 1.1. Fotografia artística e crítica: breves apontamentos relativos ao contexto português de inícios do séc. XX | 10 |
| 2. As revistas <i>Objectiva</i> e <i>Foto Revista/Foto</i> | 22 |
| 3. A crítica da fotografia artística nas revistas <i>Objectiva</i> e <i>Foto Revista</i> | |
| 3.1. Serviço de crítica: “Saiba o que vale!” e “Aos que começam”..... | 30 |
| 3.2. Crítica das exposições..... | 42 |
| 3.2.1. Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica de Lisboa..... | 44 |
| 3.2.2. A exposição de Elmano da Cunha e Costa..... | 61 |
| 3.3. Debates teóricos | |
| 3.3.1. O caso “flagrante”..... | 67 |
| 3.3.2. Os júris das exposições de arte fotográfica..... | 81 |
| 3.3.3. Em torno do “amador fotográfico”..... | 89 |
| 3.3.4. Clássico <i>versus</i> Modernista..... | 94 |
| Considerações finais..... | 102 |
| Bibliografia..... | 111 |

INTRODUÇÃO

“Art history should be capable of functioning as a living and transformable archive, always rich in new possibilities of interpretation, and in which the story never forms a reductive closure.”¹

- Jean Fisher

*What happened to art criticism?*²

- James Elkins

O presente trabalho consiste num estudo sobre as revistas *Objectiva* (1937-1947) e *Foto Revista* (1937-1939), estabelecendo-se como uma reflexão em torno da crítica de arte fotográfica.

Aliaram-se artificialmente os dois excertos acima citados com o propósito de trazer a conversa as motivações e intenções desta dissertação. Atualmente, a história da arte apresenta-se como uma disciplina que se apoia em ferramentas multidisciplinares, acolhendo a pluralidade de práticas artísticas e esforçando-se para acompanhar o desenrolar da produção artística contemporânea. Contudo, é muitas vezes privilegiada a distância histórica como elucidadora, resultando no descuido dos testemunhos de crítica contemporâneos que oferecem subjetivos e distintos, modos de ver, experienciar e interpretar. Trata-se de uma postura visivelmente redutora e ingênua: atualmente já não é sequer possível traçar uma clara e satisfatória distinção entre a crítica de arte e a história da arte³. Afinal, a “história da arte, sendo a história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte”⁴. Por enquanto, o panorama da crítica de arte atual é, pelo menos, confuso: não é usualmente lecionada no circuito acadêmico⁵, falha na tentativa de encontrar interesse junto dos leitores e os próprios críticos divergem nas suas concepções

¹ Fisher, J. (2007) *The Art Seminars*, p. 134. Em Elkins, J. & Newman, M. (2007). *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge.

² Elkins, J. (2004). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm.

³ A relação crítica de arte-história de arte encontra-se indeterminada: nem o critério de contemporaneidade do objeto de estudo, nem a (pretensa) anulação do julgamento por parte do historiador podem ser utilizados como critério distintivo. Ao fim ao cabo, parece não haver distinção entre as duas áreas. Subscrevendo James Elkins, “criticism exists always already everywhere in history”. Elkins, J. & Newman, M. (2007). *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge. P. 140

⁴ Argan, G. (1977). *Preâmbulo ao estudo da história da arte*, pág. 29. Cit. por Unes, W. (2007, Julho) *Crítica e perenidade da obra de arte. Artefilosofia*, nº 3, p. 45. Obtido em 2014, Março 14: http://www.rafi.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_02_filosofia_poetica_critica_03_wolney_unes.pdf

⁵ Há que referir o seminário lecionado por Nuno Crespo, *Crítica de arte: modelos, práticas e problemas*, que no ano letivo 2012/2013, na FCSH-UNL, contrariou esta tendência.

de crítica⁶. Assim, e apesar da sua vitalidade quantitativa⁷ e qualitativa, a crítica de arte parece ter ficado pelo caminho: “Art criticism is in worldwide crisis”⁸, constatou Elkins em 2004.

Entretanto, a temática da crítica de arte está novamente a ganhar notoriedade. Um importante impulso e contribuição para o presente ensaio foi o recente entusiasmo, e consequente aumento do estudo e problematização, em torno deste domínio. Tomou-se consciência de que urge estudar e pensar a crítica de arte no papel preponderante que desempenha no meio artístico e como disciplina enriquecedora, imprescindível e, em boa verdade, inseparável da história da arte. Atualmente, discutem-se o conceito, métodos e fins da mesma, a sua validade e poder, entre outras pertinências⁹. Apesar de e devido à falta de consenso em muitas das questões que o exercício da crítica artística despoleta, tem-se verificado, na última década, um reconhecido esforço para a entender a prática nos seus contornos atuais.

⁶ O termo “crítica” encontra a sua gênese na palavra grega *kritikos*, a qual se pode traduzir simplesmente para “falar sobre”. Assim, podemos, grosso modo, definir a crítica de arte como uma atividade que se dedica a “falar sobre” ou escrever acerca da arte. Contudo, a prática desta desdobrou-se numa imensidão de discursos, metodologias e finalidades, tão díspares que resistem às tentativas de assimilação e definição. Por exemplo, se à primeira vista parece consensual que a crítica de arte deve envolver a descrição, contextualização, interpretação e avaliação da obra de arte, esta abordagem não se aplica a todos os críticos: alguns procuram recriar através da escrita uma experiência análoga à sua aquando do encontro com a obra e outros optam pela supressão dos juízos de valor por não os considerarem vitais para a prática, entre outras vias de abordagem da obra de arte (a este respeito, ver Szántó, A. (2002). *The Visual Art Critic: a survey of art critics at general-interest news publications in America*. National Arts Journalism Program: Columbia University). Já se indagou em torno de uma abordagem essencialista, baseada nas características padrão da crítica de arte mas a mesma revelou-se insuficiente – nem mesmo o critério baseado na contemporaneidade do objeto de crítica, por oposição à distância histórica que caracterizava a história da arte, é uma opção viável. Do mesmo modo, uma abordagem comparativa com vista a diferenciar a crítica de arte das demais disciplinas a ela associadas, como a filosofia, estética ou a teoria da arte, resulta em inconclusivas conclusões, na medida em que “instead of standing apart (...) art criticism is widely viewed as overlapping substantially with those fields” (Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson. P. 7). Contudo, a crítica de arte encontra na sua indefinição uma mais-valia: atualmente trata-se mais de uma confirmação da sua versatilidade do que de um defeito. Assim, a atividade permanece dinamizada, ainda que difusa, tomando contornos interdisciplinares e acolhendo toda a variedade de abordagens, discursos e graus de comprometimento. Autores como Michael Schreyach partilham desta postura, acrescentando que uma definição de “crítica de arte” poderá atenuar a multiplicidade de práticas que esta compreende atualmente - do comentário numa secção cultural de um periódico generalista a densos ensaios de teorização - “making them appear similar and uniform” (Elkins, J. & Newman, M. (2007). *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge. P. 12). Julian Stallabrass aponta mesmo a falta de clarificação do conceito como “fundamental” (*idem*).

⁷ De acordo com James Elkins, “Art criticism is massively produced, and massively ignored.” Elkins, J. (2004). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm. P. 4

⁸ *idem*, p. 2

⁹ Podemos encontrar, grosso modo, as problemáticas da crítica de arte atual de maior pertinência em discussão em *The State of Art Criticism*, no capítulo “The Art Seminars”: são transcritos debates - com mediação de James Elkins e participação de críticos de renome - onde são discutidas algumas questões, a saber, a definição de crítica de arte e o lugar do julgamento na mesma, as práticas que esta engloba/devia englobar, o ensino da disciplina, a sua tarefa, a articulação da crítica de arte com a história de arte, etc.

A este propósito, o alarmante relatório *The Visual Art Critic: a survey of art critics at general-interest news publications in America* (parcialmente disponível online¹⁰), de 2002, merece referência por nos alertar para as divergências e consequente nova configuração da prática da crítica atual (norte-americana). Igualmente, o já citado *What Happened to Art Criticism?*¹¹, de 2004, tece considerações acerca do estado da crítica de arte, propondo uma diferenciação tipológica. Também *The State of Art Criticism*¹², de 2007, conta com importantes críticos contemporâneos e revela-se bastante pertinente na discussão de algumas questões que se prendem com a definição e limites da crítica, com o lugar do julgamento na mesma e com a posição da crítica de arte no meio universitário e na história da arte. Mais recentemente, a publicação de 2013, de Kerr Houston, *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*¹³ constitui um completo documento, que inclui uma rara história internacional da crítica de arte (excluindo a brevíssima obra de Argan, *Arte e Crítica de Arte*¹⁴, de 1988 e a *História da Crítica de Arte* de Venturi, de 1979). No caso específico português e no domínio da crítica de arte, merece destaque a secção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte¹⁵, bem como os relevantes contributos de Vítor Sérgio Ferreira, compilados no artigo “Do lugar da crítica”¹⁶ – o autor indaga acerca da prática da crítica e do lugar do crítico, enquanto reúne vários testemunhos de críticos portugueses, os quais, à época, exerciam este ofício nos principais periódicos nacionais. Também a recente publicação de Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*¹⁷, de 2012, não pode passar despercebida.

Uma vez tomada consciência dos últimos estudos em torno da crítica de arte, procurou-se, na presente dissertação, desenvolver um tema ligado a este domínio. Apesar dos múltiplos contributos que têm surgido¹⁸, a crítica de arte portuguesa continua

¹⁰ Szántó, A. (2002). *The Visual Art Critic: a survey of art critics at general-interest news publications in America*. New York: National Arts Journalism Program, Columbia University. Obtido em 2014, Janeiro 06: <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf>

¹¹ Elkins, J. (2004). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm.

¹² Elkins, J. & Newman, M. (2007). *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge

¹³ Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism : Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson

¹⁴ Argan, G. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa

¹⁵ <http://www.aica.pt>

¹⁶ Ferreira, V. (1995). Do lugar da crítica, pp. 977-1022. *Análise Social*, vol. XXX, nº 134

¹⁷ Esquível, P. (2012). *Teoria e crítica da arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Edições Colibri

¹⁸ Veja-se, por exemplo: Marques, B. (2011). *Júlio Sarmiento dentro do texto: reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Leandro, S. (2002). *Teoria e Crítica da arte em Portugal: 1871-1900*. Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Alves, M. (2007). *A Revista Colóquio/Artes*. Lisboa: Edições Colibri; Figueiredo, R. (2007). *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri

a carecer de investigação, o que sublinha a urgência de um esforço no sentido de contribuir para uma história (inevitavelmente crítica) da crítica de arte portuguesa¹⁹. A importância de uma investigação desta natureza não deve ser diminuída, afinal, a crítica de arte (quando feita a obras contemporâneas do crítico) oferece-nos um testemunho pessoal e, simultaneamente, acesso direto a (algumas das) preferências, concepções e opiniões estéticas da época²⁰. Para além disto, a crítica atua como produtora de valores e criadora de opiniões, de maneira que é fundamental repensá-la nas suas repercussões. Que impacto tinham/têm as obras de arte portuguesas para os críticos portugueses? Como encaravam/encaram a produção artística nacional? O que entendiam/entendem por crítica de arte?

Perante a impossibilidade de realizar um estudo tão vasto que abarcasse toda a prática da crítica de arte nacional, optou-se por tratar uma área tendencialmente ignorada pela historiografia portuguesa – “salvo raras e honrosas exceções”²¹, como bem advertia Gérard Castello-Lopes: a fotografia, abordando-a de forma incisiva, na esperança de disponibilizar um documento introdutório e complementar para o estudo da atividade crítica portuguesa no campo da fotografia artística²².

Assim, a propósito da fotografia portuguesa no campo da arte, vejamos o ponto da situação relativamente à produção escrita – com especial destaque para os contributos relativos à primeira metade do século XX. É, antes de mais, de referir o legado crítico de Pedro Miguel Frade, destacando-se a pioneira obra *Figuras do Espanto*²³, de 1992, de inegável importância para o panorama português em matéria de reflexões teóricas acerca da fotografia. António Sena surge como uma figura incontornável quando se trata de

¹⁹ Reconhece-se também a importância da articulação do presente estudo com a prática da crítica de arte portuguesa em geral, relativa a outros campos artísticos, nomeadamente a pintura. No entanto, devido ao carácter conciso da presente dissertação, este eventual e pertinente estudo comparativo é deixado para outra ocasião.

²⁰ Esta afirmação faz mais sentido se considerarmos o crítico como porta-voz do “gosto” público, postura que este conservava, de um modo geral, antes das primeiras vanguardas, quando era considerado detentor de “bom gosto” ou “gosto educado”, como aponta Boris Groys. Groys, B. (2007). *Critical Reflections*, p. 69. Em Elkins, J. & Newman, M., *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge

²¹ Castello-Lopes, G. (2004). *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os Outros*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pág. 5

²² Vale a pena recordar, não obstante, Sérgio Mah quando anota “a constatação de que a fotografia, enquanto dispositivo plural, não pode ser exclusivamente pensada no campo específico da arte”. Um estudo mais abrangente proporcionaria, claro, uma visão mais completa acerca da prática da crítica, por críticos portugueses e/ou acerca de fotógrafos portugueses. (Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e século XX: focagens a uma (não) história*, p. 155. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento, Fundação de Serralves). Do mesmo modo, a sinopse de referências e considerações que no presente estudo se almejou compilar encontra-se, à partida, comprometida e condicionada pela abrangência dos temas da crítica de arte e da fotografia, que a tornam necessariamente redutora.

²³ Frade, M. (1992). *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa

fotografia portuguesa, com a indispensável e inédita *História da Imagem Fotográfica em Portugal*²⁴ (1998). Sérgio Mah também já se debruçou sobre a produção e crítica fotográficas portuguesas – entre tantos outros contributos para a reflexão em torno da fotografia –, a verificar pelo valioso e perspicaz ensaio, “Fotografia, arte e século XX: focagens a uma (não) história”²⁵, publicado no *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, de 2002. Emília Tavares é outro nome que se destaca neste campo, importando, para o presente estudo, o capítulo “History of Portuguese Photography 1900-1938” em *History of European Photography*²⁶, de 2010 e o contributo do seu ensaio de síntese do panorama fotográfico nacional entre 1910 e 1960, *Hibridismo e Superação: a fotografia e o Modernismo português*²⁷, de 2011. São também incontornáveis os contributos de Margarida Medeiros²⁸ e Bernardo Pinto de Almeida²⁹, na teorização e problematização da fotografia. Alexandre Pomar, que no seu blog³⁰ tem disponibilizado pertinentes críticas para o estudo da fotografia portuguesa, é também uma figura de referência – salientam-se os *posts* dedicados à revista *Objectiva*. Outro blog, *Arte Photographica*³¹, reúne uma grande variedade de testemunhos críticos atuais.

Na última década verificou-se ainda um aumento das dissertações académicas acerca do panorama fotográfico português. Destaca-se o notável trabalho de Filipe de Figueiredo, que na sua tese, intitulada *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*³² (2000), concretiza dois capítulos, que se revelaram muito úteis para a presente tese, relativos à conjuntura portuguesa: “O meio fotográfico à luz das revistas da especialidade” e “Enquadramento institucional e cultural da produção fotográfica”. No primeiro, é mesmo realizada uma breve reflexão e problematização da evolução das revistas em estudo nesta tese, bem como dos exemplos de crítica mais relevantes nelas publicados. Realça-se ainda

²⁴ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora

²⁵ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, pp. 155-202. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

²⁶ Macek, V. (ed. lit.). (2010). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

²⁷ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>.

²⁸ Veja-se, por exemplo: Medeiros, M. (2000). *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim; Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim

²⁹ Veja-se: Almeida, B. (1995). *A Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim

³⁰ <http://alexandrepomar.typepad.com>

³¹ <http://artephotographica.blogspot.pt>

³² Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado não-publicada, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

a dissertação de mestrado de Natasha Revez, de 2012, acerca d' *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940*³³, a qual constitui um importante contributo para a história da fotografia portuguesa. Também Mariana Gaspar, em 2013, surge com a tese *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos encontros de fotografia de Coimbra*³⁴.

Ainda assim, atualmente, no que respeita à fotografia de arte em território nacional, a ideia que paira é a de que “generalizando, o sentido mais forte da opinião dos diversos agentes é que em Portugal não existe crítica de fotografia. O que se encontra é pessoas que escrevem ou escreveram regularmente sobre fotografia, pessoas com interesse especial pela fotografia, “comentadores”³⁵.

Embora o processo da crítica se inicie na génese da obra de arte, já que “o primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista”³⁶, posteriormente, os juízos multiplicam-se em conversas, comentários, ensaios, notícias... e em testemunhos de tom variado, mais ou menos crítico, mais ou menos empenhado. Na presente dissertação, a necessidade de abordar um tema conciso levou a que se optasse por focar os artigos jornalísticos intencionalmente críticos, publicados nas duas revistas da especialidade em circulação no início do Estado Novo, que surgem já nos finais da década de 30: a *Objectiva* (1937-1947) e a *Foto Revista* (1937-1939)³⁷. Apesar de se constituírem como publicações independentes, encontram na crítica de arte fotográfica um elo comum. Deste modo, a decisão de abordar as duas em conjunto prende-se com o interesse que um estudo comparativo transporta, expondo os pontos convergentes e divergentes entre as duas revistas, no âmbito da crítica de arte fotográfica. Para além disso, os dois suportes periódicos encontram-se inevitavelmente ligados: chegaram a

³³ Revez, N. (2012). *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

³⁴ Gaspar, M. (2013). *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos encontros de fotografia de Coimbra*. Dissertação de mestrado não-publicada, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

³⁵ Gorjão, V. (1996) «*Não são fotógrafos, são artistas?*»: *A divulgação da Fotografia como Arte em Portugal (1980-1990)*. Dissertação de mestrado não-publicada, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa, Lisboa, p. 201. Cit. por Gaspar, M. (2013). *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos encontros de fotografia de Coimbra*. Dissertação de mestrado não-publicada, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, p. 15

³⁶ Argan, G. (1977). *Preâmbulo ao estudo da história da arte*, pág. 29. Cit. por Unes, W. (2007, Julho). Crítica e perenidade da obra de arte. *Artefilosofia*, nº 3, p. 45. Obtido em 2014, Março 14: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_02_filosofia_poetica_critica_03_wolney_unes.pdf

³⁷ Ainda que, durante o período cronológico em estudo, a matéria em análise se estenda a outras publicações e suportes jornalísticos de temática mais generalizada, optou-se por limitar o objeto de estudo às duas revistas da especialidade.

fundir-se, brevemente, numa única publicação, constituem os únicos exemplos oficiais da especialidade do final dos anos 30 e verificou-se um constante diálogo entre os críticos de ambos. Assim, a *Objectiva* e a *Foto Revista* constituem, em conjunto, um ótimo meio para o estudo da crítica da fotografia artística que, por aqueles anos, teria mais visibilidade enquanto nos informam acerca do gosto oficial e dominante. A análise circunscreveu-se ao exercício de críticos³⁸ portugueses, dirigido às obras de artistas-fotógrafos também nacionais³⁹ ou acerca de temáticas polémicas em torno da fotografia e com lugar em território nacional continental, com o intuito de melhor entender a dinâmica do meio artístico português no que respeita à receção da produção artística contemporânea pela crítica de então (a reação da produção à crítica já constituiria outro estudo). Relativamente à baliza temporal estabelecida, corresponderá portanto, grosso modo, ao período de publicação das revistas, as quais se inserem na entusiasmante conjuntura portuguesa do Estado Novo. Ainda assim, procurou-se alargar sumariamente estes limites a fim de proporcionar uma melhor contextualização dos assuntos abordados.

Importa ainda, antes de mais, realçar o papel fulcral da imprensa especializada em fotografia para o caso português na divulgação e democratização de conhecimentos e pela dinamização do meio fotográfico. Subscrevendo Filipe de Figueiredo, “as revistas de fotografia representam aquele [mecanismo] que mais influência terá tido, pela sua assiduidade, na maioria mensal, e diversidade de assuntos fotográficos que trata, dirigidos a um público diversificado, de amadores e profissionais”⁴⁰. E se as revistas especializadas em fotografia de arte, quase sempre existiram ao longo do século XX⁴¹, no período em estudo, o ressurgimento em pleno Estado Novo das publicações

³⁸ Entenda-se a palavra “críticos” no sentido mais vago da mesma, isto é, indivíduos que estabelecem juízos estéticos e de valor acerca de uma obra de arte. Para o presente estudo, convencionou-se apelidar com este vocábulo o corpo de colaboradores das revistas em estudo, na sua maioria fotógrafos que exerciam a atividade de forma comprometida e empenhada mas não profissionalizada.

³⁹ Também a definição de produção nacional não deixa de ser problemática. Afinal, tomam-se como portugueses os indivíduos que produzem dentro dos limites geográficos de Portugal? Ou os que possuem nacionalidade portuguesa? No presente estudo, é seguido o ponto de vista de ambas as revistas. Do mesmo modo, consideram-se artistas os fotógrafos assim encarados pelas publicações.

⁴⁰ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado não-publicada, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, p. 38

⁴¹ Só desde o início do século, são de referir, a nível nacional (Lisboa e Porto), as seguintes revistas: *Boletim Photographico – Revista Mensal Ilustrada de Photographia* (1900-1914), *Sombra e Luz – Revista de Literatura, Arte, Sport e Photographia* (1900-1901), *Echo Photographico – Jornal Mensal de Sport Photographico* (1906-1913), *Photo Revista – Jornal dos Amadores de Photographia* (1909), *Iris – Guia Ilustrado dos Amadores de Fotografia* (1914), *Arte Photographica* (1915-1931), *O Mundo Fotográfico - Revista de Informação e Documentação Fotográfica* (1926-1927) e a *Revista Portuguesa de Fotografia* (1929). Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado não-publicada, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. P. 91

especializadas em fotografia⁴² coincidiu com o advento de Salões Internacionais de Arte Fotográfica em Lisboa, de frequência regular, com início também em 1937. De acordo com Margarida Acciaiuoli, o surgimento das duas revistas da especialidade em estudo decorre mesmo do entusiasmo em torno destes salões internacionais⁴³. Esta situação permitiu e resultou na proliferação de exemplos de crítica regular, pelo menos, durante um delimitado espaço de tempo⁴⁴. Assim, para além do interesse que suscita o enquadramento político da altura, encontramos uma massa crítica que reúne tanto um objeto de estudo como um meio de divulgação constantes. Importa ressaltar que já se realizavam, desde 1932, os Salões Nacionais de Arte Fotográfica, que se concretizaram anualmente até 1937 (prossequindo depois sob a forma de salões internacionais). Contudo, as exposições de foro internacional trouxeram um novo fôlego e entusiasmo para a arte fotográfica e também para a crítica que a ela se dedicava, como ficará claro nesta dissertação.

A propósito do espírito crítico nacional, Fernando Pessoa escreveu, no início da década de 30 do século passado, *O Caso Mental Português*⁴⁵, pertinente ensaio acerca da sociedade portuguesa. Distingue três estados mentais - o povo, incapaz de criticar; a “burguesia” que critica com ideias de outrem e o escol, capaz de criticar com ideias próprias -, sendo que todos os estratos da sociedade portuguesa, incluindo esta última elite, são considerados “provincianos”, no que respeita à sua adaptação mental à novidade. Quer com isto dizer que o “provincianismo” que nos caracteriza/caracterizava nos deixa o “espírito desperto, mas incompletamente desperto”, assemelhando-se ao de uma criança, na medida em que lhe falta desenvolvimento. Seríamos portanto capazes de reconhecer o progresso como artificialmente novo, e amá-lo por isso, sem no entanto o assimilarmos ou dele tirarmos proveito. Segundo Pessoa, será então esse o panorama português com que nos iremos deparar também no que respeita à crítica de arte.

Posto isto, procurar-se-á averiguar a existência de uma crítica especializada em fotografia, bem como o grau de “provincianismo” (ou não) nela contido. E ainda satisfazer

⁴² Em 1931 havia-se publicado o último exemplar de *Arte Photographica*, ficando o panorama português desamparado neste domínio.

⁴³ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Editorial Bizâncio. Pp. 163, 164

⁴⁴ Delimitado e breve espaço de tempo, de cerca de dois anos, já que a *Foto* cessou de publicar em 1939 e a *Objectiva* lançou-se, no mesmo ano num período de pausa. Após o seu retorno, em 1941, entrou em gradual declínio e a assiduidade na publicação não voltou a ser a mesma.

⁴⁵ Pessoa, F. (1932). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática. Obtido em 2014, Março 03: <http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/29>

algumas pertinências: em que moldes se desenvolveu? E, questionando António Sena, a fotografia chegou a ser alvo de crítica regular e consistente?⁴⁶

Atenta-se agora na estrutura adotada para a presente dissertação. Num primeiro momento, é sucintamente abordado o contexto nacional, com especial enfoque nos anos 30, até ao momento em que se inicia a publicação de ambas as revistas – a *Objectiva* e a *Foto Revista*. Assim sendo, é tecido um esboço do panorama fotográfico artístico português, atentando nos acontecimentos relacionados com a história da fotografia de arte, como as tendências e exposições fotográficas, e nos contributos para a reflexão acerca da crítica de arte. No segundo capítulo são brevemente apresentadas as publicações periódicas em estudo.

No terceiro momento da presente tese, seguindo um movimento de “afunilamento”, são analisados os exemplos de crítica fotográfica publicados na *Objectiva* e *Foto Revista*. Este capítulo subdivide-se em três outros: “Serviço de crítica”, no qual o objeto criticado pelos colaboradores das revistas corresponde a uma fotografia concreta; “Crítica das exposições”, onde se analisam os exemplos de crítica que abordam o tema dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica e a afamada exposição do Dr. Elmano Cunha e Costa⁴⁷; e “Debates teóricos”, que se centra na análise das discussões em torno da arte fotográfica contemporânea⁴⁸, as quais nos proporcionam um ponto de vista mais pessoal dos variados posicionamentos dos críticos. Nos debates é frequentemente debatido o caminho a seguir na arte fotográfica portuguesa, e ainda que não se rotulem como “crítica”, a posição e argumentação dos críticos carrega sempre uma crítica à arte, razão pela qual se constituem como entusiasmantes testemunhos e objetos de estudo.

⁴⁶ De acordo com António Sena, “em Portugal, a fotografia nunca chegou a ser objecto de história, crítica ou estética regular e consistente”. Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 11

⁴⁷ Escolheu-se analisar esta exposição, em detrimento das demais que aqui poderiam figurar, por se constituir como uma exceção neste período – trata-se uma exposição individual de fotografia. Mais, as ligações que a fotografia e a crítica partilham com o Estado Novo tornam-se, na exposição do Dr. Elmano Costa, bastante claras e justificam a visibilidade atribuída ao evento. É um ótimo caso de estudo para que nos apercebamos das possibilidades que já então eram exploradas através da fotografia.

⁴⁸ Contudo, não foi possível integrar todos os artigos críticos acerca de fotografia artística portuguesa. Assim sendo, a maioria dos testemunhos isolados/artigos de crítica únicos serão apenas referenciados ao longo do texto. Devido à absoluta falta de espaço, procurou-se focar os exemplos de crítica que se inseriam numa discussão, de dois ou mais intervenientes, em torno de um assunto específico e relevante para a época.

1. DO CONTEXTO

1.1. Fotografia artística e crítica: breves apontamentos relativos ao contexto português de inícios do século XX

“Muito embora as aproximações ao meio artístico no período novecentista tenham sido, de forma geral, escassas ou de natureza circunstancial, uma elite de amadores, com destaque para a figura tutelar de Carlos Relvas (...) definiram um gosto estético e promoveram a divulgação da fotografia artística.”⁴⁹

Em contexto nacional, a fotografia começou a ser praticada com fins artísticos desde cedo – Carlos Relvas (1838-1894), um dos nomes mais sonantes da fotografia portuguesa é disso exemplo, o qual terá iniciado a sua atividade por volta de 1862; amador internacionalmente reconhecido, destacou-se pelo seu empenho na prática fotográfica, fixando retratos, monumentos, paisagens e animais. Contudo, a fotografia não era ainda entendida, institucional e publicamente, como um *medium* artístico. É no dealbar do século XX que a fotografia começa a ser pensada e defendida como arte.

Ainda antes da viragem do século, em Dezembro de 1899, a *I Exposição Nacional de Photographias de Amadores*, com lugar na Sociedade de Geografia, apresenta-se como um acontecimento significativo para a reflexão e discussão em torno da problemática do estatuto artístico da fotografia, a julgar pela imprensa – generalizada⁵⁰ e especializada – que se dedicou a debater a questão. Data do mesmo ano o primeiro número do *Boletim do Photo Velo Club*, uma *Revista Mensal Illustrada de Photographia, Pintura e Bicycleta*, com sede no Porto, que noticiou e comentou o evento. A discussão ganha então pertinência e toma lugar no domínio público.

Por volta da mesma época, inicia-se o processo de democratização da produção fotográfica - devido à simplificação dos aparelhos (a Kodak em 1888, a Pocket em 1895 e a Leica, mais tarde, em 1925) e maior acessibilidade do preço –, o qual promove a distinção entre fotógrafos amadores e profissionais. Os dois “rótulos” começam então a tomar contornos mais definidos: os primeiros, debruçados sobre as novidades técnicas e

⁴⁹ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*, p. CXXVII. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>.

⁵⁰ É disso exemplo o periódico *Século*, que noticiou o acontecimento na primeira página. [s.n.]. (1900, Janeiro 14). *Exposição Nacional de Photographia. Século*, Ano XX, nº 6:473, p. 1

revelando preocupações estéticas, irão contribuir em muito para o desenvolvimento da arte fotográfica em solo nacional; por seu turno, os segundos, encontravam-se vinculados a uma profissão e, mais, a um comércio, encontrando-se por isso à mercê do gosto da sua clientela – são “*executante[s] comprometido[s]*”⁵¹, como bem observa Sérgio Mah. Simultaneamente, acentuava-se a diferenciação entre a fotografia dita artística e a de carácter apenas documental, contribuindo para o aumento do declive de cisão entre estas duas fações de praticantes.

A atividade dos amadores fotográficos e das publicações periódicas, em especial das revistas da especialidade⁵², será fulcral para a afirmação da fotografia no meio institucional artístico e para a definição de um gosto (nacional). Também o associativismo fotográfico⁵³ - cuja tradição se mantinha desde o século XIX, período em que se revelou “fulcral no incremento artístico”⁵⁴ da fotografia - será crucial para a dinamização do meio, promovendo exposições e atividades enquanto proporcionavam uma interação entre fotógrafos amadores e profissionais.

Terminada a primeira década do novo século, realiza-se, em 1910, a primeira *Exposição de Photographia Artística* nacional, em Lisboa, no salão da revista *Ilustração Portuguesa*. Este evento terá um papel determinante na (a)firmação de uma estética

⁵¹ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, p. 159. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

⁵² Do início do século até ao surgimento das revistas *Objectiva* e *Foto Revista*, em 1937, assiste-se a uma proliferação das revistas dedicadas à fotografia, a saber: *Boletim do Photo Velo Club*, Porto (1899-1900); *Sombra e Luz*, Porto (1900-1901); *Boletim Photographico*, Lisboa (1900-1914); *Echo Photographico*, Lisboa (1906-1913); *Photo Revista*, Porto (1909); *Iris*, Porto (1914); *Arte Photographica*, Lisboa (1915-1918, 1928-1931); *O Mundo Fotográfico*, Porto (1926-1927); *Revista Portuguesa de Fotografia*, Porto (1929).

⁵³ Apesar de não se esgotarem nos exemplos dados, merecem destaque o Photo Velo Club (1899), o Club Photographico Portuense (1901), a Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907), o Foto Club de Aveiro (1929), o Foto Club do Porto (1914), a Sociedade Fotografia do Norte de Portugal (1915), o Grémio Português de Fotografia (1931) e o Cartaxo Foto Club (1934).

⁵⁴ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*, p. CXXVII. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>

pictorialista⁵⁵, inspirada no *Linked Ring*⁵⁶, e de vincada influência naturalista, com inspiração na pintura portuguesa⁵⁷. Esta condição prolongar-se-á pelos anos 30 adentro – durante demasiado tempo. De acordo com Filipe de Figueiredo, a referida exposição constituiu “uma primeira afirmação consciente de uma estética”⁵⁸, assente nas bases que Affonso Lopes Vieira fixa no artigo que havia publicado em 1909, na *Ilustração Portuguesa*, intitulado «Photographia Moderna – com clichés inéditos do autor» e que servirá de manifesto para a referida exposição. Se com este episódio se proclamava o indiscutível carácter artístico da prática fotográfica, esta permanecia, contudo, vinculada à categoria das “artes humildes”⁵⁹, como observou Jaime de Magalhães Lima, crítico da época. Será preciso esperar vinte anos, para, no início dos anos 30, assistirmos a uma tentativa de questionar o estatuto da fotografia artística como arte menor ou de «baixa cultura»⁶⁰.

⁵⁵ O Pictorialismo, movimento fotográfico internacional, terá surgido com especial expressão em Inglaterra, França e E.U.A., na segunda metade do séc. XIX. Internacionalmente e de um modo geral, terá contado com um número crescente de praticantes na década de 1880, atingindo o “pico” nos anos 1890 e persistindo até à década de 1920. É apontado como o primeiro movimento artístico fotográfico ou, pelo menos, como a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de obra de arte, do domínio das belas-artes. Este propósito ganhou forma através de uma aproximação consciente entre a pintura e a fotografia: o fotógrafo intervinha manualmente no negativo (ou na impressão), manipulando-o, o que resultava num positivo em muito semelhante a uma pintura. O facto de o fotógrafo intervir no processo de revelação sublinhava o carácter subjetivo e único da fotografia, tornando-o artista. Para além disto, a realidade capturada sem manipulações era entendida como documento e, por isso, vista como não-artística. Dentre os “processos artísticos” destacam-se as técnicas de impressão que proporcionam *flo*: o carvão, a goma bicromatada, o óleo e ainda o bromóleo, cujos resultados revelam uma prova texturada e de contornos difusos, com poucos pormenores. A nível internacional destacaram-se Robert Demachy (1859-1936), Frank Eugene (1865-1936) e Heinrich Kühn (1866-1944), entre outros. (Marien, M. (2002). *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing. Pp. 171-172). No livro *Pictorial Effect in Photography*, de 1869, da autoria de Henry Peach Robinson (1830-1901), fotógrafo, este argumenta que a fotografia deve seguir os princípios estéticos e modelos composicionais da pintura. As suas fotografias denotam constantemente uma disposição perfeitamente pictorial – na medida em que se trata de uma composição estudada e idealizada-, desde a posição e atitude das figuras, visivelmente encenada, à criteriosa escolha dos elementos em primeiro plano. O produto final da fotografia devia ainda transparecer completude e integridade. Barberie, P. (2008). Criticism, p. 347. Em Hannavy, J. (ed.) *Encyclopedia of the Nineteenth-Century Photography*. New York, London: Routledge

Em Portugal, será Domingos Alvão (1872-1946) o nome mais sonante neste âmbito.

⁵⁶ O *Linked Ring* foi uma associação inglesa de fotógrafos, formada em 1892, e que procurou promover a noção de fotografia como um domínio das belas artes. Entre os membros fundadores, contou com Henry Peach Robinson. Encyclopaedia Britannica. (s.d.). *Linked Ring*. Obtido em 2014, Outubro 16, de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/342490/Linked-Ring>

⁵⁷ Tavares, E. (2010). *History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 487-488. Em Macek, V. *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

⁵⁸ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Pp. 102-103

⁵⁹ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 202

⁶⁰ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*, p. CXXXVIII. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>

No decorrer das primeiras décadas do século XX, Domingos Alvão (1872-1946) foi um dos fotógrafos mais marcantes e influentes do panorama português. De acordo com Sérgio Mah, a sua obra mais relevante, “Quadros de Paisagem Artística e Costumes Portugueses”, exposta nos anos 20, representa bem as suas tendências estéticas: numa “atitude quase antropológica”⁶¹, realiza um trabalho que se podia entender como documental mas que se diferencia do fotojornalismo dos fotógrafos profissionais pelo tratamento pictorialista e naturalista⁶² dos assuntos – cunhado “naturalismo pictórico”⁶³. António Sena explicita-o bem ao notar que “quem olha para uma fotografia de Alvão, olha, simultaneamente, para um «quadro» pictorialista e um documento etnográfico «naturalista»”⁶⁴. Para além disto, as suas fotografias são pautadas por uma idealização patente, a julgar pelo esforço cenográfico denotado na pose e colocação das figuras relativamente ao cenário, tendo em vista a harmonia da composição. De acordo com Sérgio Mah, são emblemáticas “as imagens representando espaços bucólicos nas quais se vislumbrava uma jovem camponesa (frequentemente só) entregue a uma relação primária e romântica com a natureza”⁶⁵. Todos estes fatores contribuíam para o entendimento da fotografia como artística, ao invés de um simples registo do real – tomado como desprovido de subjetividade. A obra de Domingos Alvão encontra então bastantes pontos de contacto com a estética fotográfica do século XIX, especialmente com o legado de Peter Henry Emerson. A este propósito, António Sena, aponta Alvão e Marques Abreu – outro fotógrafo que se destacou dentro da mesma estética - como uma figuras-charneira entre os dois séculos: são “os representantes da fotografia do fim de 1900, mas são, também, a ponte entre a fotografia descritiva e naturalista do século XIX e a fotografia pictorial da década de 1910, permanecendo entre as ambiguidades de luz e a composição

⁶¹ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, p. 165. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

⁶² A fotografia naturalista teve como principal impulso os contributos do fotógrafo Peter Henry Emerson (1856-1936) que, em 1889, publicou o seu trabalho teórico mais marcante, *Naturalistic Photography*. A noção de “naturalismo” de Emerson baseou-se em estudos científicos – mais propriamente no trabalho do cientista alemão Hermann Helmholtz - e não na teoria de arte. Assim, defendeu que o artista devia procurar imitar os efeitos óticos da visão humana. De modo a obter este fim, o fotógrafo devia fazer uso do foco diferencial ou seletivo, focando o sujeito principal de uma cena enquanto o ambiente circundante permanecia desfocado. Assim, o uso de meios-tons e do *soft focus* era frequente. No que respeita às temáticas, Emerson desprezou os sinais de industrialização e favoreceu os motivos rurais e ocupações tradicionais, enfatizando a relação das pessoas com a terra. Marien, M. (2002). *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing. Pp. 170-171

⁶³ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, p. 165. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

⁶⁴ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 212

⁶⁵ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, p. 165. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

da fotografia «de género [*genre*]». Sem utilizarem a manipulação dos negativos ou dos positivos, manipulam, subtilmente, as suas personagens, a sua iluminação e o seu olhar»⁶⁶.

Entretanto, a fotografia foi-se mantendo fora dos circuitos expositivos e é pouco explorada pelo Modernismo português, sem estabelecer com este “nenhuma integração concertada no discurso estético e/ou programático (...) prevalecendo, assim, marginal ao meio artístico e à luta antiacademista das belas artes”⁶⁷, como bem observa Emília Tavares. Importa, no entanto, salvaguardar importantes, mas inconsequentes, exceções: Amadeo de Souza-Cardoso, influenciado pelo futurismo, realizou, entre 1915 e 1917, algumas sobreposições fotográficas⁶⁸ e Mário Novais, nos anos 20, terá experimentado fotografias «simultaneistas»⁶⁹. Os trabalhos mais inovadores irão desenvolver-se no campo do fotojornalismo, com destaque para os trabalhos de Judah Benoliel, Salazar Dinis, João Martins e Mário Novais⁷⁰. Para além do exposto, “portuguese artistic modernity did not include any theory of photography or any formal, institutionalised practice”⁷¹, pelo que permaneceu descompassada relativamente às vanguardas europeias. De facto, nos anos 30, ainda eram preferidas as técnicas do bromóleo e da goma bicromatada, ambas pictorialistas⁷².

Chegado o ano de 1930, assiste-se finalmente à integração da fotografia numa exposição de arte, ao lado de obras de “alta cultura”. Exposições de fotografia já as havia, mas sempre marginais: apresentavam apenas fotografia, como na exposição de 1910 supracitada, ou eram galerias de retratos fotográficos, como o estúdio Bobone, que acolhiam outras formas de expressão plástica. O evento toma o nome de *I Salão dos Independentes* e foi inaugurado em Maio de 1930. A sua importância deve-se ao facto de ter acolhido a fotografia, tornando-a parte integrante do meio artístico institucional e da tentativa de, contra o academismo, modernizar a arte portuguesa. Era manifesta a vontade de entrar em consonância com a cultura europeia. Apenas três fotógrafos expuseram: Mário Novais, fotógrafo profissional, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt,

⁶⁶ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 212

⁶⁷ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*, p. CXXVII. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>

⁶⁸ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 225

⁶⁹ *idem*, p. 236

⁷⁰ Tavares, E. (2010). *History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 490. Em Macek, V. *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

⁷¹ *idem*, p. 491

⁷² *idem*, p. 492

ambos escritores e fotógrafos amadores. Com esta participação a fotografia é, realmente, (re)afirmada como arte.

Contudo, é simultaneamente integrada e ignorada: António Pedro, no manifesto do salão, declarou-o como “um grande coral de todos os sentidos e de todas as manifestações da Arte, que é só uma”, acrescentando que este “realiza uma plena exposição de tôdas as expressões das artes plásticas”⁷³, contudo, acaba por referir apenas quatro dessas expressões: a pintura, a escultura, a arquitetura e o desenho. Assim, e apesar do “ecletismo e vontade de alargar os limites hierarquizados das tipologias artísticas”⁷⁴ que caracterizou a exposição, do ponto de vista da fotografia, esta não parece ter efetivado uma mudança de estatuto. Para além disto, vejamos: é curioso, e sintomático, observar que a fotografia figurou na secção de artes decorativas. Esta lógica expositiva revela que, apesar de a fotografia ser considerada uma arte plástica, não deixa de ser secundarizada – ou, pelo menos, não é autonomizada -, ao ser “arrumada” como arte decorativa. Consequentemente, continua a ser remetida para o domínio das artes menores. A este propósito, talvez seja pertinente observar que António de Navarro escreveu no catálogo da exposição que “no seu aspecto superficial todo o panorama artístico é «arte decorativa», mas, quando ela expressa, criando à forma a sua forma intrínseca, o seu além, então surge cada uma das artes com sua directriz e sua finalidade”⁷⁵. Se aplicarmos este “molde” às obras de fotografia em exposição, podemos ter uma ideia da razão pela qual esta ocupa aquela secção – de artes decorativas: a questão da ontologia da fotografia continua “em cima da mesa” e a arte fotográfica ainda é tomada como uma manifestação sem “forma intrínseca”, ou seja, indefinida na sua especificidade ou essência. É, portanto, tomada pelo seu aspeto superficial, sem directriz ou finalidade.

Atentando no domínio da crítica de arte, a massa crítica da altura parece nem ter reparado na exposição de fotografias, tal fora o escândalo na secção de pintura (protagonizado principalmente por Sarah Affonso, Júlio e Mário Eloy). Assim sendo, questiona-se o alcance da dita exposição, no que respeita ao campo fotográfico⁷⁶. A

⁷³ *Catálogo do I Salão dos Independentes: ilustrado com desenhos e comentarios dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*. (1930). Lisboa: [s.n.]

⁷⁴ Emília Tavares (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*, p. CXXX. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>

⁷⁵ *Catálogo do I Salão dos Independentes: ilustrado com desenhos e comentarios dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*. (1930). Lisboa: [s.n.]

⁷⁶ Mesmo volvidos 50 anos, a fotografia continua sem merecer atenção. Veja-se França, J. (1980, Setembro). Há cinquenta anos: os Independentes de 1930. *Colóquio Artes*, s. 2, a. 22, nº 46

intenção de aplainamento artístico expressada não resultou, na prática, num nivelamento do estatuto de todos os *media*. A questão da condição artística da fotografia arrasta-se⁷⁷.

Contudo, se não se fez cumprir, pelo menos com total satisfação, a desejada mudança de paradigma, a exposição motivou, no domínio da crítica de arte, um importante testemunho: José Régio publica na *Presença – fôlha de arte e crítica*, a sua “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”⁷⁸, onde fixa a sua postura acerca do que então entendia por crítica de arte. Discorre, sob o subtítulo de “Um apontamento sôbre crítica”, acerca do crítico ideal, para posteriormente, a propósito d’“Os críticos do 1º salão dos independentes”, expor e opor a situação corrente da crítica de arte portuguesa. Apesar de não ser feita referência às fotografias expostas, Régio proporciona um importante e elucidador documento de entrada para o estudo da crítica de arte em Portugal, na década de 30 do século XX.

Sublinha imediatamente a *necessidade* que a crítica tem de se constituir como um exercício subjetivo, com o “valor dum testemunho pessoal”, por aí residir, precisamente, o seu valor e interesse – já que “a opinião dum crítico deixa de merecer interêsse em deixando de ser a opinião dum indivíduo”. Contudo, os juízos de um “verdadeiro crítico” terão de se verificar, simultaneamente, “imparciais e subjectivos”. Ou seja, segundo Régio, uma boa crítica situar-se-á no equilíbrio entre os binómios parcialidade-imparcialidade, individualidade-universalidade e subjetividade-objetividade. Ainda assim, é pela via da subjetividade, através de uma inteligência “*versátil*” e de uma sensibilidade “*inteligente*”, que o crítico atinge a imparcialidade-universalidade-objetividade do seu discurso; acerca deste fim a atingir, pouco mais é referido, senão a crença de que o crítico emite juízos que (apesar de subjetivos e relativos) “têm a *graça* de (...) se aproximarem mais da verdade que os da maioria”⁷⁹.

Como já se fazia prever, não demora a declarar o crítico como génio e artista. Assim, o crítico deve, à semelhança deste último, procurar ser “simultaneamente o mais individual e o mais universal possível”. Prossequindo com a analogia crítico-artista, refere que “é através de si próprio”, num exercício subjetivo, que o crítico atinge a

⁷⁷ Note-se o artigo “A fotografia é uma arte?”, de António Mendes, publicado n’*O Notícias Ilustrado*, onde o autor conclui o texto respondendo afirmativamente à questão levantada no título, mas continua reticente quanto ao lugar que a prática ocupa no meio artístico, ressaltando que não foi sua intenção “considerar a fotografia com uma arte superior, mas sim provar o seu grande valor artístico”. Mendes, A. (1931, Outubro 25). A fotografia é uma arte?. *Notícias Ilustrado*, pp. 17, 22

⁷⁸ Régio, J. (1930. Junho-Julho). Divagação à roda do primeiro salão dos independentes. *Presença – fôlha de arte e crítica*, p. 4

⁷⁹ *idem*

desejada, embora relativa, autoridade discursiva superior: não é portanto uma atividade passível de ser aprendida, mas antes uma vocação inata, um “dom *genial*”. O crítico-génio produz, por isso, juízos e interpretações “*mais definitivos*, que os da maioria dos homens”. E remata: “o verdadeiro crítico é um homem de génio”⁸⁰, reservando assim o sucesso da prática a uma elite, já que, inversamente, só um génio será um verdadeiro crítico. O autor revela então uma aproximação à estética kantiana⁸¹.

José Régio reserva ainda umas linhas para se manifestar contra a sistematização da atividade crítica e adoção de uma metodologia própria⁸² – já que se trata de uma arte e não de uma ciência -, bem como para declarar a incapacidade da crítica para formular leis sobre a produção artística, uma vez que tais possibilidades se lhe apresentam paradoxais: o crítico não pode querer “submeter aos seus sistemas próprios o particularmente livre e irredutível objecto do seu estudo!”⁸³.

Debruçando-se depois sobre a crítica contemporânea dirigida ao I Salão dos Independentes, Régio constata, incrédulo, que esta foi maioritariamente negativa e ignorante, mesmo “depois de todas as sublevações desencadeadas na Arte pelos quatro cantos da Europa”⁸⁴, numa alusão às primeiras vanguardas artísticas. Como causas, aponta a incompreensão e má receção do que é diferente por parte da massa crítica nacional. Denuncia ainda perspicazmente, o anacronismo dos críticos portugueses, que não se debruçam sobre o estudo da arte contemporânea da sua própria época, preferindo continuar “embrenhados no estudo da arte dos séculos idos”. Para além disto, expõe a falta de discussão e problematização entre os críticos, que dispensam pouco tempo para “brincarem uns com os outros a «quem vai à guerra dá e leva»⁸⁵ - exercício fulcral, diga-se de passagem, para a vitalidade e evolução da crítica de arte.

De volta ao domínio da fotografia, a década de 30 e o início do decénio de 40, serão marcados por uma produção artística insípida, controlada e retrógrada que repudiará qualquer impulso modernista.

⁸⁰ *idem*

⁸¹ Immanuel Kant é uma figura incontornável no domínio da estética. A sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, teve larga aceitação e exerceu enorme influência. De acordo com Kant, só um génio (talento inato) é capaz de criar algo para o qual não existem regras determinadas, como por exemplo, para o entendimento da arte.

⁸² A postura de José Régio relativamente à problemática da regularização da prática da crítica de arte, encontra-se em linha com algumas das posturas atuais, a comprovar pelos exemplos apresentados no capítulo introdutório da presente dissertação.

⁸³ *idem*

⁸⁴ Régio, J. (1930. Junho-Julho). Divagação à roda do primeiro salão dos independentes. *Presença – fôlha de arte e crítica*, p. 5

⁸⁵ *idem*

Em 1931, António Mendes, conceituado fotógrafo e cineasta, publicou no *Notícias Ilustrado* alguns trabalhos de Man Ray e László Moholy-Nagy, contudo, estes não parecem ter surtido qualquer efeito no que respeita aos novos entendimentos e explorações da fotografia⁸⁶, nem mesmo para o próprio Mendes, a julgar pelas considerações tecidas por este, acima explicitadas.

No mesmo ano, cria-se o Grémio Português de Fotografia, uma secção da Sociedade Propaganda de Portugal. É esta mesma sociedade que irá tutelar os Salões Nacionais de Arte Fotográfica⁸⁷, com início em 1932⁸⁸ – ano em que Salazar toma o poder, efetivando-o depois com a Constituição de 1933. O novo regime irá incentivar estas práticas – em conformidade com a “política do espírito” -, na medida em que o *hobby* da fotografia “estimulava o corporativismo e dava a sensação de aproximar a cultura dos cidadãos”⁸⁹. Contudo, o modelo corporativista não deixa lugar para singularidades e as exposições individuais serão escassas⁹⁰. Verifica-se, no entanto, o início de uma longa tradição salonista, em muito devido à contribuição do GPF. Os salões de fotografia serão, de um modo geral, benéficos para a fotografia nacional, apesar de se poderem apontar alguns pontos menos positivos. Estes certames eram o local de reunião e exposição conjunta de vários grupos, associações e clubes que se dedicavam a esta arte, promovendo o contacto entre amadores e profissionais e incentivando a crítica especializada – infelizmente, entre 1932 e 1936 não restam publicações periódicas dedicadas à fotografia. Por outro lado, são os mesmos eventos que alimentam uma viciada cultura do salonismo, a qual acaba por incentivar as mesmas experiências artísticas, ano após ano. Vejamos, é significativo que as fotografias em exposição fossem previamente submetidas a um júri de triagem, que admitia apenas as obras que correspondiam aos

⁸⁶ “Neither the photographers who enjoyed links with the Portuguese artistic vanguard, such as Mário Novais, nor the informed and up-to-date opinions of the photographer and cameraman António Mendes, published in 1931, in which he introduced people to the work of Man Ray and László Moholy-Nagy, enabled a more enlightened understanding about the role of photography in society and art.” Tavares, E. (2010). *History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 493. Em Macek, V. *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

⁸⁷ I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Lisboa (1932), II Salão Nacional de Arte Fotográfica (1934), III Salão Nacional de Arte Fotográfica (1935), IV Salão Nacional de Arte Fotográfica (1936).

⁸⁸ Relativamente ao I Salão Nacional de Arte Fotográfica, de 1932, Emília Tavares observa: “This exhibition did (...) demonstrate the prevalence of amateur photographers who defended pictorialism”. Tavares, E. (2010). *History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 493. Em Macek, V. *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

⁸⁹ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 239

⁹⁰ “Nos anos 30, Francisco Viana, em Lisboa, e Tavares da Fonseca, no Porto, além de Horácio Novaes e San Payo, serão as poucas exceções de mérito.” *idem*

padrões estabelecidos (não só mas também) pelo Estado Novo⁹¹. Os critérios de seleção apresentados nos regulamentos das exposições de arte fotográfica, nacionais e internacionais, apresentavam cláusulas ambíguas, como a necessidade de que as obras comportem um “carácter artístico”, sem que este seja clarificado.

É de notar, ainda durante o ano de 1932, a visita de Marinetti a Portugal, a qual estimulou, pela parte de Manuel Alves San Payo - que será um dos mais ativos colaborador e crítico das revistas *Objectiva* e *Foto Revista* – exaltadas apreciações à sua figura e ao movimento que este protagoniza. Depressa fica claro que este não compreende o Futurismo, denunciando a sua falta de atenção e sincronização com as primeiras vanguardas artísticas internacionais. Todavia, paradoxalmente, acaba por fazer o elogio da máquina⁹².

Para além do exposto, o Estado Novo soube ainda reconhecer o poder da fotografia em termos propagandísticos, a julgar pela publicação dos álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940* – os quais já foram objeto de um, tão necessário, estudo aprofundado⁹³ - e pela inclusão de fotografias na grande Exposição do Mundo Português, em 1940. Contudo, apesar de todas as outras manifestações artísticas o merecerem, só não é criado um Prémio de Fotografia.

Em 1934, ligado ao SPN, surge o Sindicato Nacional da Crítica - antiga Associação da Crítica Dramática e Musical, fundada em 1931 por António Ferro –, em cujos estatutos nos deparamos com interessantes e elucidativas conceções. Apesar de não ser feita qualquer referência à arte fotográfica, o sindicato posiciona-se no domínio artístico, de maneira que nos proporciona importantes considerações acerca do que se pretendia da crítica de arte nacional. No artigo 3º, do capítulo “Da natureza e fins”, surge uma definição de crítico de arte:

“A categoria profissional de crítico é constituída pelo livre exercício de uma actividade literária especializada, que tem por fim apreciar subjectivamente as diferentes manifestações da produção artística ou literária, apoiando-se no conhecimento ou aptidão relativos a cada ramo da referida produção, por forma a esclarecer o público, sôbre o sentido moral ou filosófico das

⁹¹ Ramos, M. (2010, Primavera). Pictorialismo Português: o Salonismo. *Directarts – revista de comunicação visual*, pp. 60-64

⁹² San Payo, M. (1932, Dezembro 8). A Fotografia e o Futurismo. *A Voz*. Em Barreto, A. [et al.]. (1995). *San Payo, Retratos Fotográficos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, IPM, Arquivo Nacional de Fotografia, Museu do Chiado, p. 55

⁹³ Revez, N. (2012). *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

obras, e a sua perfeição técnica, apontando defeitos ou erros de facto ou de concepção, estimulando os autores a seguirem na via que conduz a criação artística às mais altas concepções do Belo e da Moral.”⁹⁴

É de notar que o exercício da crítica é encarado como uma profissão especializada, na qual a opinião individual é valorizada. Contudo, comparando com as considerações tecidas a este propósito por Régio quatro anos antes, o crítico não parece ser concebido como um génio, ou pelo menos esse aspeto não é, de todo, enfatizado. São ainda estabelecidas algumas finalidades a atingir pelo profissional: a apreciação (subjetiva) da obra de arte, a elucidação do público acerca da qualidade/valor da mesma e o incitamento aos artistas, encaminhando-os na direção da arte bela, tecnicamente perfeita e moral. Desta vez, o contraste relativamente à posição de Régio é evidente, já que este não reconhecia nos críticos a capacidade de direcionar a produção artística.

Em Abril de 1939, o referido sindicato voltará a surgir no panorama nacional, desta vez através do *Boletim do Sindicato Nacional da Crítica*. Num artigo intitulado “Críticos e Noticiaristas”⁹⁵, redigido por António Ferro, este afirma que “não são justos (...) os que afirmam não haver críticos em Portugal. Críticos talvez haja ou talvez pudessem formar-se. O que não há, com certeza, são críticas...”. A culpa, atribui-a à organização dos jornais, que em vez de distribuírem os esforços por duas entidades – o crítico e o noticiarista -, acumulam todo o trabalho numa só pessoa que, sobrecarregada, sem tempo para estudos ou reflexões, publica uma “notícia apressada” ao invés de uma crítica ponderada. Sublinha ainda a necessidade de a massa crítica se sentir livre e “indiferente a todos os interesses”. Dado então o panorama nacional, apresenta o *Boletim* como capaz de assegurar a “legítima defesa dos críticos portugueses”⁹⁶.

O decisivo momento de viragem tem lugar aquando da I Exposição Internacional de Arte Fotográfica, em 1937 – este é coincidente com o V Salão Nacional de Arte Fotográfica e tornam-se, de ora em diante, um único certame. É uma data marcante para a fotografia artística portuguesa e para a respetiva crítica - tanto uma, como outra, ganham um novo fôlego. Estes salões de foro internacional proporcionarão a tão necessária interface que a prática portuguesa suplicava, permitindo o contacto com diferentes apropriações artísticas da fotografia, incentivando o debate e facilitando a contaminação

⁹⁴ Sindicato Nacional da Crítica (1934). *Estatutos/Sindicato Nacional da Crítica*. Lisboa

⁹⁵ Ferro, A. (1939, Abril). Críticos e Noticiaristas. *Boletim do Sindicato Nacional da Crítica*, Ano I, nº 1, p. 3

⁹⁶ *idem*

estética e técnica – os artistas nacionais punham-se a par das tendências internacionais. Contudo, é importante notar que esta “atualização” relativamente ao que era praticado no estrangeiro ao nível da fotografia de arte, abrangia apenas os artistas e respetivas obras que eram admitidos nos salões, já que as obras passavam por um (já referido) processo de triagem. Deste modo, o “estilo salonista”, por assim dizer, será perpetuado, de ora em diante, nestes eventos, prolongando-se em “experiências que continuavam a regular-se pelos valores da pintura, dentro de uma estética pictorialista, socorrendo-se de temas e enquadramentos recorrentes”⁹⁷. Verifica-se então a “predominância de uma fotografia fortemente académica pincelada por traços pitorescos e anedóticos”⁹⁸, ainda influenciada por modelos do século XIX. As experiências mais radicais ficarão, portanto, fora deste meio.

Ainda assim, é de louvar o interesse despertado pelo advento desta Exposição Internacional que, de acordo com Margarida Acciaiuoli, encontra reflexo na criação das duas revistas da especialidade que vimos surgir em 1937: a *Objectiva* e a *Foto Revista*⁹⁹, duas publicações ligadas ao regime vigente e que são objeto de estudo nos capítulos subsequentes.

É de notar que no domínio da crítica da arte fotográfica, até ao aparecimento das revistas supracitadas, “todos os indicadores parecem apelar claramente a uma fotografia de características eminentemente pictorialistas”¹⁰⁰. A última revista da especialidade, *Arte Photographica*, que havia durado até 1931, pregava esta mesma estética¹⁰¹. Assim, tanto a produção artística como a sua receção crítica pareciam cristalizadas no tempo.

⁹⁷ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – a vertigem da palavra*. Lisboa: Bizâncio. P. 164

⁹⁸ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, p. 168. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

⁹⁹ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – a vertigem da palavra*. Lisboa: Bizâncio. P. 163

¹⁰⁰ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. P. 90

¹⁰¹ “Acting in strict defense of pictorialism was the magazine *Arte Photographica*, published between 1915 and 1931”. Tavares, E. (2010). *History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 487. Em Macek, V. *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

2. AS REVISTAS *OBJECTIVA* E *FOTO REVISTA/FOTO*

Em Junho de 1937, a *Objectiva - Revista técnica de Fotografia e Cinema*¹⁰² deu início à sua publicação, mantendo-se ativa até 1947 – foi, no entanto, pautada por algumas irregularidades em termos de assiduidade. A *Foto Revista – Publicação técnica e artística de vulgarização fotográfica*¹⁰³, por seu turno, iniciou atividade cinco meses mais tarde, em Novembro de 1937, e perdurou regularmente até 1939. Ambas as revistas tinham sede em Lisboa e as duas chegaram mesmo a partilhar um brevíssimo momento de associação, que durou apenas um número, referente à edição de Fevereiro/Março de 1939, sob o nome de *Foto – Revista técnica de fotografia e cinema*¹⁰⁴. Daí em diante, a primeiramente denominada *Foto Revista*, manteve a designação *Foto* por mais dois números (porque depois se extinguiu), apesar da união já não se verificar. Após a cisão, também a *Objectiva*

¹⁰² Ano I: nº 1 – Junho de 1937; nº 2 – Julho de 1937; nº 3 – Agosto de 1937; nº 4 – Setembro de 1937; nº 5 – Outubro; nº 6 – Novembro; nº 7 – Dezembro de 1937; nº 8 – Janeiro de 1938; nº 9 – Fevereiro de 1938; nº 10 – Março de 1938; nº 11 – Abril de 1938; nº 12 – Maio de 1938. Ano II: nº 13 – Junho de 1938; nº 14 – Julho de 1938; nº 15 – Agosto de 1938; nº 16 – Setembro de 1938; nº 17 – Outubro de 1938; nº 18 – Novembro de 1938; nº 19 – Dezembro de 1938; nº 20 – Janeiro de 1939; nº 21 – Fevereiro de 1939; nº 22 – Abril de 1941; nº 23 – Maio de 1941; nº 24 – Junho de 1941. Ano III: nº 25 – Julho de 1941; nº 26 – Agosto de 1941; nº 27 – Setembro de 1941; nº 28 – Outubro de 1941; nº 29 – Novembro de 1941; nº 30 – Dezembro de 1941; nº 31 – Janeiro de 1942; nº 32 – Fevereiro de 1942; nº 33 – Março de 1942; nº 34 – Abril de 1942; nº 35 – Maio de 1942; nº 36 – Junho de 1942. Ano IV: nº 37 – Julho de 1942; nº 38 – Agosto de 1942; nº 39 – Setembro de 1942; nº 40 – Outubro de 1942; nº 41 – Novembro de 1942; nº 42 – Dezembro de 1942; nº 43 – Janeiro de 1943; nº 44 – Fevereiro de 1943; nº 45 – Março de 1943; nº 46 – Abril de 1943; nº 47 – Maio de 1943; nº 48 – Junho de 1943. Ano V: nº 49 – Julho de 1943; nº 50 – Agosto de 1943; nº 51 – Setembro de 1943; nº 52 – Outubro de 1943; nº 53 e 54 – Novembro e Dezembro de 1943; nº 55 – Janeiro a Abril de 1944; nº 56 – Maio e Junho de 1944; nº 57 – Julho de 1944; nº 58 – Agosto e Setembro de 1944; nº 59 – Outubro e Novembro de 1944; nº 60 – Dezembro de 1944. Ano VI: nº 61 – Janeiro e Fevereiro de 1945; nº 62 – Março e Abril de 1945; nº 63 – Maio de 1945; nº 64 – Junho e Julho de 1945; nº 65 – Agosto e Setembro de 1945; nº 66 – Setembro de 1946; nº 67 – Setembro de 1947.

¹⁰³ Ano I: nº 1 – Novembro de 1937; nº 2 – Dezembro de 1937; nº 3 – Janeiro de 1938; nº 4 – Fevereiro de 1938; nº 5 – Março de 1938; nº 6 – Abril de 1938; nº 7 – Maio de 1938; nº 8 – Junho/Julho de 1938; nº 9 – Agosto de 1938; nº 10 – Setembro/Outubro de 1938; nº 11 – Novembro de 1938; nº 12 – Dezembro de 1938. Ano II: nº 13 – Janeiro de 1939; nº 15 – Abril de 1939; nº 16 – Maio e Junho de 1939; nº 17 – Julho de 1939; nº 18 – Agosto de 1939.

¹⁰⁴ Machado, A; Fonseca, A; Pengauião, R. (dir.). (1939, Fevereiro/Março). *Foto – Revista técnica de fotografia e cinema*, Ano II, nº 14. Nesta edição, sob o título “Boa vontade...”, Cunha Machado anuncia entusiasticamente: “Devem estar satisfeitos os amadores e os artistas fotográficos portugueses! «Foto-Revista» e «Objectiva», as duas publicações da especialidade que há mais de um ano vêm (...) promovendo, em suma, o desenvolvimento só e única revista”; argumenta que “nada ficava, em realidade, que justificasse a existência de duas publicações desta natureza, num meio pequeno como o nosso”. E terá sido Fernando de Ponte e Sousa, vice-presidente do Grémio Português de Fotografia e colaborador de ambas as revistas, o protagonista cuja “acção «catalisadora»” proporcionou a união de ambas. (Machado, A. (1939, Fevereiro-Março). *Boa vontade... Foto – Revista técnica de fotografia e cinema*, Ano II, nº 14, p. 7) Contudo, a associação foi fugaz e logo no mês seguinte, em Abril de 1938, é anunciada e justificada a separação: “A ideia da fusão de «Foto-Revista» e «Objectiva» parece ter sido acolhida por todos com verdadeiro entusiasmo. (...) Porém, os resultados práticos, a despeito de todo o interesse que nos tem sido manifestado, estão longe de corresponder à nossa expectativa”. Fonseca, A. (1939, Abril). *Lealmente... Foto*, Ano II, nº 15, p. 7

continuou o seu percurso de forma independente, embora apenas retomasse atividade cerca de dois anos mais tarde.

Atentando na *Objectiva*, formalmente a revista apresentava dimensões aproximadas a uma folha A5, com uma qualidade de papel e impressão bastante satisfatórias. A publicação chegou a ter distribuição fora do continente: era possível obtê-la em Portugal continental e insular, colónias de África, Índia, Timor, Macau, Brasil e “estranjeiro”. Quanto ao preço, a quantia inicialmente fixada, relativa ao continente e ilhas e à venda avulsa, era de 2\$50. A *Objectiva* foi inicialmente anunciada como uma publicação quinzenal, contudo, devido a “pedidos e alvitres”¹⁰⁵, mudou a sua periodicidade para mensal “por assim facilitar mais a aquisição e estudo”¹⁰⁶ da mesma.

Após a tiragem do primeiro número, em Junho de 1937, foi mantido um ritmo de publicação constante ao longo de quase dois anos, até Fevereiro de 1939, mês em que se inicia um interlúdio superior a dois anos, retomando-se a atividade em Abril de 1941. A demorada ausência é justificada com razões exteriores à própria publicação, de carácter conjuntural, tanto nacional como internacional, devido ao advento da II Grande Guerra¹⁰⁷. Os efeitos do conflito mundial continuam a fazer-se sentir e em Maio de 1942 é anunciado que, apesar do preço da revista se ter mantido até ao momento inalterado, é provável que sofra alteração, para o dobro, devido ao aumento do preço dos papéis, tintas e mão-de-obra. Também devido à escassez de recursos, o leitor é advertido para a probabilidade de se vir a deparar com uma provisória alteração no aspeto da publicação¹⁰⁸. Os maus presságios não tardam a realizar-se e em Julho de 1942, apenas dois números depois, a *Objectiva* anuncia e surge com uma configuração de “Embalagem de guerra”¹⁰⁹: caracteriza-se por uma ligeira e pouco significativa diminuição das dimensões da mesma mas também por uma pior qualidade do papel – agora visivelmente mais frágil e com um

¹⁰⁵ [s.n.]. (1937, Julho). Periodicidade da “Objectiva”. *Objectiva*, Ano I, nº 2, p. 19

¹⁰⁶ *idem*

¹⁰⁷ No primeiro número deste ressurgimento editorial esclarece-se a ausência: “Ei-nos de novo, prezado leitor, após alguns meses de ausência forçada que a nossa grande vontade não conseguiu vencer em tempo desejado. Atravessava-se época difícil, agravada depois com o panorâma internacional. Hoje, ainda se mantém, infelizmente, o triste espectáculo da guerra, e a ocasião é pouco animadora para empreendimentos como o nosso. Mas a fotografia e o fotógrafo estão para a paz e para a guerra”. [s.n.]. (1941, Abril). De Novo. *Objectiva*, Ano II, nº 22, p. 229

¹⁰⁸ [s.n.]. (1942, Maio). A “Objectiva” e a guerra. *Objectiva*, Ano III, nº 35, p. 215

¹⁰⁹ [s.n.]. (1942, Julho). “Embalagem de guerra”. *Objectiva*, Ano IV, nº 37, p. 1: “Eis que nos vemos obrigados a alterar um pouco o aspecto de «Objectiva» (...) pela razão de que não nos podem garantir a continuidade do fornecimento dos papeis até aqui usados pela nossa Revista. (...) Resulta disto, ligeira alteração nas dimensões do formato usual (...) e, possivelmente, uma peor impressão gráfica”.

tom esverdeado – e da impressão – mais notória nas fotografias. Esta aparência mantém-se até à edição de Novembro/Dezembro de 1943, na qual recupera o “bom aspeto”.

Entretanto, a temática do cinema vai progressivamente ganhando importância na revista, facto que se torna evidente a partir de 1943. Em Junho do mesmo ano, anuncia-se o desdobramento da revista – decisão decorrente de um inquérito realizado junto dos leitores - como forma de agradar a «gregos e troianos»¹¹⁰, passando a mesma a ser publicada duas vezes por mês, segundo diferentes áreas de interesse: *Objectiva – Revista Técnica de Fotografia* e *Objectiva – Revista de Rádio e Cinema*. Contudo, a decisão não é efetivada devido à “carência de materiais para a indústria gráfica”¹¹¹. Entretanto, o preço avulso para a distribuição no continente havia subido para 3\$50 em Abril de 1943.

Volvidos alguns meses, surgem novas perturbações: verifica-se outra pausa na publicação da revista, entre a edição do Natal de 1943 e Abril de 1944, desta vez devido ao imprevisível atraso que a impressão de fotografias a cores provocou. Para além do retardamento, a revista subiu para 5\$00 (preço avulso e para o continente). Assim, a edição de Janeiro/Abril de 1944 é a primeira que apresenta fotografias a cores, e em grande número. Contudo, esta condição não se prolonga, uma vez que “Nem tudo são rosas!”¹¹² e logo na edição seguinte, de Maio/Junho de 1944, só a capa da revista se verifica colorida, retrocesso justificado, novamente, por dificuldades relacionadas com a impressão e a mão-de-obra. Contudo, as edições coloridas são “sol de pouca dura” e os números de Outubro/Novembro e de Dezembro de 1944 já não apresentam imagens a cores. Por esta altura, os conteúdos da publicação dedicam-se quase exclusivamente ao cinema.

Já perto do seu fim, a *Objectiva* conhece um último momento de esperança. Na edição de Junho/Julho de 1945, após seis anos em atividade, a direção da revista anuncia uma remodelação da mesma, segundo a qual passariam a constar as secções de “Rádio”, “Teatro”, “Arte”, “Música”, “Literatura” e “Actualidades”. Para além disto, o corpo redatorial havia sido aumentado e estariam em curso estudos de publicidade. Assim, anuncia-se orgulhosamente: “Prevê-se para breve, um aumento de formato e um mais apropriado sistema de periodicidade de publicação”¹¹³. Infelizmente, o número seguinte da revista, de Agosto/Setembro de 1945, volta praticamente ao aspeto da “embalagem de

¹¹⁰ [s.n.]. (1943, Junho). Queridos leitores. *Objectiva*, Ano IV, nº 48, p. 249

¹¹¹ [s.n.]. (1943, Julho). A nossa publicação. *Objectiva*, Ano V, nº 49, p. 7

¹¹² [s.n.]. (1944, Maio/Junho). Nem tudo são rosas!. *Objectiva*, Ano V, nº 56, pp. 291-292

¹¹³ [A Direção]. (1945, Junho/Julho). [s.n.]. *Objectiva*, Ano VI, nº 64, p. 3

guerra”. Relativamente ao conteúdo e número de fotografias impressas, o decréscimo na qualidade e quantidade é inegável. Os dois últimos exemplares da *Objectiva* publicam-se com intervalos de um ano entre publicações – o número 66 em Setembro de 1946 e o número 67 em Setembro de 1947. Lamentavelmente, nenhum dos dois transporta sequer um vislumbre do que a revista costumava ser. Após quase sete dezenas de números editados, o projeto da *Objectiva* termina aqui.

Relativamente ao corpo editorial, durante os primeiros cinco anos de atividade, apenas duas figuras dirigiram a revista: António Oliveira Paes, proprietário e editor, e Artur Rodrigues da Fonseca, diretor. Só se assiste a alterações na edição de Janeiro/Fevereiro de 1945, quando já se contam 61 números publicados: Rodrigues da Fonseca acumula ao cargo de diretor, o de editor; J. A. Costa Pinheiro fica encarregue da administração e a colaboração técnica e artística fica a cargo de M. de Jesus Garcia, Fernandes Lourenço e João Martins. Três meses volvidos, registam-se novas mudanças, que se manterão, do número 64 em diante. Em boa verdade, apenas o nome de Rodrigues da Fonseca, e respetivos cargos, se mantém inalterados. A direção técnica e artística recai agora sobre a responsabilidade de Fernando Curado Ribeiro, a supervisão e arranjo gráfico dependem de Álvaro de Andrade e é Joana Campina que fica incumbida dos serviços redatoriais¹¹⁴.

Relativamente aos colaboradores da revista, a *Objectiva* contou com a cooperação das seguintes entidades e personalidades: Grémio Português de Fotografia, Cartaxo Photo Club, Eng.º Ruben Garcia, Dr. António Lacerda Nobre¹¹⁵, Manuel Alves San-Payo¹¹⁶, Dr. Munhoz Braga¹¹⁷, Roque Manuel de Arriaga¹¹⁸, Fritz Neumann, Carlos Sílvio Rebelo, António Mesquita, Álvaro Pais Ramos, Carmelino Callaya e Fernando Lourenço. Há

¹¹⁴ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. P. 80

¹¹⁵ Lacerda Nobre foi um fotógrafo amador. Existe pouca informação a seu respeito.

¹¹⁶ Originalmente chamado Manuel Joaquim Alves, adotou depois o nome Manuel Alves de San Payo (1890-1974) e foi um muito aclamado fotógrafo retratista português, com atividade entre os anos 20 e 50 do século XX. Passou alguns anos no Brasil para depois regressar a Lisboa, onde instalou um estúdio de retratos fotográficos de renome na altura, principalmente devido aos “processos artísticos” pictorialistas que empregava nas suas fotografias. Participou em diversas exposições de fotografia nacionais, como fotógrafo ou como júri. Participou também no álbum *Portugal 1940*. A propósito deste, ver: Barreto, A. [et. al.]. (1995). *San Payo, Retratos Fotográficos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus, Arquivo Nacional de Fotografia, Museu do Chiado

¹¹⁷ João Munhoz Braga, médico, sócio-fundador e vice-presidente do Grémio Português de Fotografia até ao final do ano de 1937. Alexandre Pomar (2008, Julho 18). *Objectiva 1937, II*. Obtido em 2014, Outubro 06, de: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/07/objectiva-1937-ii-1.html

¹¹⁸ Roque Manuel de Arriaga (1885-1977). “Artista fotógrafo de grande valor, possui trabalhos interessantíssimos que têm sido expostos em vários Salões. As suas ocupações profissionais não lhe têm permitido praticar a fotografia com a intensidade que desejava (...)” [s.n.]. (1938, Maio). Roque Manuel de Arriaga. *Objectiva*, Ano I, nº 12, p. 185

medida que a revista amplia o número de publicações, também a quantidade de colaboradores – fotógrafos e cineastas, amadores e profissionais - aumenta: Dr. Couto Nogueira, Fernando de Ponte e Sousa¹¹⁹, Dr. António de Menezes¹²⁰, Joaquim Marques Moreno, João Martins¹²¹, Comandante António José Martins¹²², Frederico Bonacho dos Anjos¹²³, M. de Jesus Garcia¹²⁴, Padre Moreira das Neves¹²⁵, Dr. Bernardino da Cruz Saraiva¹²⁶, Silva Nogueira¹²⁷, Eduardo Dias Ferreira, Álvaro Antunes, Nobre Queiroga, João Mendes, Tenente Eugénio Conceição Silva, Manuel António Miguel, Miguel Ferreira Martins, Eng.º Raúl Ventura, Eng.º Veiga da Cunha, Virgílio de Oliveira Mango, Eng.º Carneiro Mendes, entre outros que se vão somando ao longo das várias edições.

A revista apresenta, desde o início, um conteúdo recheado e variado. Excluindo os artigos que se debruçam sobre o cinema, bem como os de teor teórico-estético ou dedicados à crítica fotografia, os quais serão aprofundados no próximo capítulo, são dignas de menção diversas secções da publicação, que se pautam pela sua índole formativa e informativa, na sua maioria atentando na técnica fotográfica. São dignos de menção a “Objectiva do Principiante” - com início no primeiro número e através da qual era prestado auxílio aos iniciantes na arte da fotografia -, o “Consultório Técnico” - iniciado logo no segundo número da publicação, onde as dúvidas dos leitores, relativamente à técnica fotográfica, eram clarificadas -, o “Laboratório do Amador”, “Técnica e Prática”¹²⁸, entre outros exemplos, menos marcantes e mais efémeros, que se

¹¹⁹ Fernando da Ponte e Sousa (1902-1990), fotógrafo e cineasta, foi vice-presidente do Grémio Português de Fotografia.

¹²⁰ António de Menezes, cineasta, foi “dirigente da Secção de Cinema do Grémio Português de Fotografia e do Secretariado de Propaganda Nacional.” [s.n.]. (1938, Maio). Dr. Antonio de Menezes. *Objectiva*, Ano I, nº 12, p. 185

¹²¹ João Martins (1898-1971) foi diretor de fotografia no campo do cinema e foto-repórter. Colaborou no álbum *Portugal 1934* e em outras publicações do Secretariado Nacional de Propaganda. Foi um dos mais ativos encorajadores das exposições e competições de fotografia amadora. Tavares, E. (2010). *The History of Portuguese Photography, 1900-1938*, p. 494. Em Macek, V. (ed.lit.). *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava: Central European House of Photography

¹²² Comandante António José Martins (1882-1948) foi fotógrafo amador, principal introdutor da *Leica* em Portugal. Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 245

¹²³ Frederico Bonacho dos Anjos (1877-1947) foi fotógrafo amador, conhecido pelos seus bromóleos.

¹²⁴ Existe pouca informação a respeito de Jesus Garcia. É referido como “um dos raros críticos portugueses de fotografia”, cujos “estudos neste campo são brilhantes”. [s.n.]. (1938, Maio). M. de Jesus Garcia. *Objectiva*, Ano I, nº 12, p. 186

¹²⁵ Padre Moreira das Neves (1906-1992) foi também fotógrafo amador, poeta, jornalista e diretor do jornal *Novidades*.

¹²⁶ Não foi encontrada qualquer informação.

¹²⁷ Joaquim Silva Nogueira (1892-1959) foi um conceituado fotógrafo profissional, retratista, tendo fotografado vários atores. Colaborou no álbum *Portugal 1934* e *Portugal 1940*.

¹²⁸ João Martins publica nesta secção vários artigos instrutivos, a saber: “Iniciação Fotográfica”, “O Gosto de enquadrar”, “Personalidade”, “Assuntos Fotográficos”, “Formação dum estilo Fotográfico”,

dedicavam, de um modo geral, ao aconselhamento técnico. Relativamente ao carácter informativo da revista, a mesma parece ter respondido satisfatoriamente a este fim, noticiando exposições e concursos, nacionais e estrangeiros, novidades técnicas e atividades de associações da especialização. Merecem destaque as secções “Crónica da Indústria”, “Exposições e Concursos”, “O que os outros escrevem...” e, especialmente, a “Biblioteca Técnica da Objectiva”¹²⁹, a qual consiste em “pequenos volumes de assuntos vários de fotografia e cinema” e “é oferecida gratuitamente aos assinantes” – infelizmente, a iniciativa só se concretiza no segundo ano de existência da revista, em Junho de 1938¹³⁰.

A *Objectiva* centrou-se ainda no apoio e dinamização do meio fotográfico. Volvidos apenas nove meses de atividade, é anunciada a inauguração do “Laboratório Fotográfico de Estudo e Prática”¹³¹, uma iniciativa exemplar, uma vez que o mesmo é colocado ao serviço dos assinantes da revista, “para nêle colherem os ensinamentos práticos que carecem”¹³². Organiza também, no início do segundo ano, o seu próprio certame, o “I Concurso e Exposição de Estudo Fotográfico”, o qual decorreu em Junho de 1938. À semelhança do que o conteúdo da revista denota, continua-se a sublinhar o propósito formativo da mesma. Também os esforços levados a cabo no sentido de incentivar o convívio e a troca de impressões entre os interessados e praticantes da arte fotográfica, através de serões – com início em Março de 1942 - e visitas de estudo, foi notório.

A *Foto Revista*, conhecerá um percurso menos atribulado do que a sua contemporânea *Objectiva* e manterá regular a sua publicação mensal. Também o formato adotado inicialmente – A4 – e a qualidade da revista se mantêm constantes. O preço inicial fixado é de 2\$50, à semelhança da *Objectiva*, o qual sofre um único aumento para 3\$50, apenas na edição de Dezembro de 1938. Também esta publicação apresenta a possibilidade de ser distribuída em “Portugal e ilhas adjacentes”, “colónias portuguesas e Brasil”¹³³.

“Fotografias de paisagens e de ruas”, “Fotografias de Praia, mar e de neve”, “Os Retratos” e “Emoções Artísticas”.

¹²⁹ [s.n.]. (1938, Janeiro). Biblioteca Técnica de OBJECTIVA. *Objectiva*, Ano I, nº 8, p. 134

¹³⁰ [s.n.]. (1938, Junho). Biblioteca: livros sobre técnica e prática fotográfica e cinematográfica. *Objectiva*, Ano II, nº 13

¹³¹ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Laboratório Fotográfico de Estudo e Prática. *Objectiva*, Ano I, nº 9, pp. 142

¹³² *idem*

¹³³ [s.n.]. Condições de Assinatura. *Foto Revista*, Ano I, nº 1, p. 12

A publicação inicia-se com Augusto da Cunha Machado no papel de diretor, proprietário e editor, enquanto Cunha Barros assume a montagem artística e Raul de Noronha Penaguião dá conta da organização técnica. No entanto, logo no número 5 da revista, nota-se uma mudança: Cunha Machado continua a desempenhar as mesmas funções mas a realização está a cargo de Raul de Penaguião e Paulo Braga. Na edição número 12, nova alteração, apenas ao nível da direção, agora assumida por Raul Penaguião e Cunha Machado. Aquando da junção das duas revistas, no número 14 da (agora) *Foto*, junta-se à direção o nome de A. Rodrigues da Fonseca. Do número 15 em diante, a direção é retomada por Cunha Machado e Raul Penaguião. No que respeita à propriedade e edição, Cunha Machado não deixa em nenhum momento de acumular em si ambos os cargos. No último número da revista, já só consta o nome de Cunha Machado, assumindo-se como diretor, editor e proprietário.

No papel de colaboradores, também a *Foto Revista* soma uma boa quantidade de personalidades (algumas comuns à *Objectiva*): Major Pinheiro Correia, Manuel Alves San-Payo, Mário Novais, Jorge Bruno do Canto, Ferreira da Cunha, Henrique Manuel Botelho, Augusto Soares Ascensão, Comandante Fernando de Oliveira Pinto, Major Rogério Tavares, Manuel Marques da Cunha, Tenente José Vasco Mascarenhas, Dr. Elmano da Cunha e Costa, Capitão de Fragata António José Martins, Major Pinheiro Correia, Fernando de Ponte e Sousa, Silva Nogueira, Paulo Braga¹³⁴, J. M. Lazarus, António Pereira de Oliveira Belo, João Martins, Álvaro Colaço¹³⁵, Fernando Kohn, Engenheiro Fernando Carneiro Mendes, “Tia Mitó”, entre tantos outros.

Atentando no conteúdo da *Foto Revista*, e excluindo, naturalmente, os artigos teórico-estéticos e de crítica da fotografia de arte – por serem objeto de análise nos capítulos subsequentes -, deparamo-nos com uma variada seleção de serviços. No que respeita então ao “recheio” da publicação, esta apresenta, desde o seu primeiro número, um notável manual técnico destacável, o “ABC da Fotografia”. Apesar de se assumir como uma revista dedicada à fotografia, apresenta, logo desde o segundo número, a secção “Cinema de amadores”, à semelhança da *Objectiva*. Na verdade, as duas revistas apresentam um programa editorial muito semelhante: a secção “Aos que começam”, da *Foto Revista*, segue o mesmo modelo do serviço de crítica da *Objectiva* - “Saiba o que

¹³⁴ Paulo Braga foi escritor e jornalista. A seu respeito é ainda referido que a sua “actividade intelectual (...) é bastante conhecida, motivo porque nos julgamos desobrigados a quaisquer palavras de apresentação”. [s.n.]. (1938, Fevereiro). Notas Soltas. *Foto Revista*, Ano I, nº 4, p. 14

¹³⁵ Álvaro Colaço foi fotógrafo amador e sócio fundador do G.P.F.

vale!...”; é também incluído um serviço de “Correspondência técnica”, onde as respostas às dúvidas colocadas pelos leitores são publicadas. Em termos de instrução técnica fotográfica, destacam-se as secções “Como obter bons negativos” e “Os pequenos formatos”. A missão informativa da revista não foi descurada: “Concursos, competições e reportagens” é desde logo assegurada e mantida. São noticiados os vários eventos, nacionais e internacionais, ligados à fotografia e publicados os programas mensais do Grémio Português de Fotografia. À semelhança do que sucede na *Objectiva*, são frequentemente publicadas traduções de artigos de revistas estrangeiras e também a “Biblioteca – Livros sôbre Técnica e Prática fotográfica e cinematográfica” constou na publicação mas apenas durante uma tiragem, no número 14 da *Foto* – o exemplar de união entre as duas revistas. A *Foto Revista* levou ainda a cabo o seu próprio concurso, apenas para amadores, “O Melhor Sorriso de Criança”, em Dezembro de 1938, cujas fotografias foram publicadas na revista.

Em conjunto, a *Objectiva* e a *Foto Revista*, assumem-se como os “sucessos editoriais”¹³⁶ das publicações especializadas em fotografia nos anos 30 do século XX, êxito este também resultante da acumulação de experiência providenciada pelas variadas iniciativas editoriais, dedicadas à mesma temática, do início do século. São também as primeiras do género a surgir após o início do Estado Novo, aproveitando o crescente interesse manifestado pela fotografia de arte – reforçado pelo advento do I Salão Internacional de Arte Fotográfica, em 1937, no mesmo ano em que ambas as revistas iniciam atividade. Como publicações periódicas (mais ou menos) constantes, surgem como importante objeto de estudo, fornecendo indicadores do(s) gosto(s) dominante(s) no que respeita à estética fotográfica – ou, pelo menos, traçam um retrato do que é publicamente divulgado e, por isso, com mais visibilidade. Até aqui, “todos os indicadores parecem apelar claramente a uma fotografia de características eminentemente pictorialistas”¹³⁷, a julgar pelas técnicas empregues e resultados pretendidos.

São igualmente excelentes indícios ou, melhor, “rastos” da crítica tomada (ou consagrada) como especializada em matéria de arte fotográfica. Como veremos, ambas as revistas estão repletas de documentos dedicados à crítica de problemáticas, eventos e objetos fotográficos.

¹³⁶ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. P. 89

¹³⁷ *idem*, p. 90

3. A CRÍTICA DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NAS REVISTAS *OBJECTIVA* E *FOTO REVISTA*

3.1. SERVIÇO DE CRÍTICA: “Saiba o que vale!” e “Aos que começam”

Ambas as revistas da especialidade, a *Objectiva* e a *Foto Revista* reservaram, logo desde o primeiro ano da sua publicação, uma secção dedicada à crítica de fotografias enviadas pelos leitores – a *Objectiva*, em Dezembro de 1937¹³⁸, e em seguida, a *Foto Revista*, que lhe segue o exemplo em Fevereiro do ano seguinte¹³⁹. Na *Objectiva*, essa secção tomará o título “Saiba o que vale!...”, seguido do subtítulo, “Crítica fotográfica”, ao passo que a *Foto Revista* opta por um cabeçalho menos intimidador, “Aos que começam”, enfatizando o papel formativo da secção, ao invés de, à semelhança da *Objectiva*, sugerir um veredicto baseado num juízo valorativo respeitante à qualidade artística de determinada fotografia. Este serviço surge como uma ferramenta de auxílio e aconselhamento, com fins educativos, tendo principalmente em vista os principiantes e amadores fotográficos, os quais deveriam enviar os seus trabalhos para a publicação, a fim de os sujeitar ao (à data) único e democrático recurso nacional de crítica especializada em fotografia artística. Terá sido projetado, primeiramente pela *Objectiva*, à semelhança das revistas “congêneres do estrangeiro”¹⁴⁰. A secção tomou também um papel importante na descentralização e democratização do conhecimento sobre fotografia, para os que se encontravam desligados do meio, devido a fatores geográficos ou falta de contacto com organizações da especialidade.

As considerações tecidas pelos críticos que se ocupavam desta secção comportam, portanto, uma grande responsabilidade, já que serão eles a encaminhar os amadores fotográficos com pretensões artísticas. Neste caso, a crítica funcionará, grosso modo, à semelhança de um leme, apontando a direção a seguir a potenciais artistas portugueses emergentes, e influenciando, por isso, toda uma nova vaga de artistas-fotógrafos.

Para além disto, a adesão a esta ferramenta de auxílio foi grande, a julgar pelo facto de ambas as revistas se terem visto obrigadas a alargar o espaço dedicado a esta crítica instrutiva. A *Objectiva* chega a suspender o serviço, aquando da interrupção da revista entre 1939 e 1941, mas após retomar atividade vê-se obrigada, poucos meses

¹³⁸ [s.n.]. (1937, Dezembro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 110

¹³⁹ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 4, p. 15

¹⁴⁰ [s.n.]. (1937, Dezembro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 110

depois, a voltar a incluir a secção, já que vinham a ser “assediados com imensos pedidos”¹⁴¹.

A este propósito, após o referido período de ausência, a revista regressa com um novo fôlego. Na *Objectiva* de Setembro de 1941, a par de uma mudança de título da antiga secção “Saiba o que vale!...”, que agora se denomina apenas “Crítica Fotográfica”, Jesus Garcia inicia, na mesma data e no mesmo espaço da publicação, uma série de fascículos intitutados “Breves elementos de composição fotográfica”¹⁴². Este espaço de teorização do género fotográfico, vai ao encontro do defendido e aconselhado em ambas as secções críticas, e surge como um manual de “princípios e regras” a seguir para “bem compôr”, pressupondo a existência de cânones ou fórmulas estéticos e resultando, em última instância, no apagamento da identidade ou subjetividade artísticas. Revela ainda o desejo de regerar e regularizar os métodos de elaboração e apreciação da arte fotográfica da composição, o que, levado ao extremo, resultaria numa grande semelhança do produto final das obras. Mais uma vez, é clara a posição tomada pelo crítico: aponta a composição como a “essência da própria Arte Fotográfica”.

De volta à análise das secções, seria pertinente conhecer o nome do(s) crítico(s) por detrás das críticas, no entanto, estes não são devidamente identificados: a *Foto Revista* não faz qualquer menção a este respeito; a *Objectiva* refere apenas, já em Junho de 1941, que o serviço é “dirigido[s] pelo nosso colaborador sr. M. de Jesus Garcia”¹⁴³, o qual se mantém nas edições subsequentes. Podemos então depreender que a maioria das correções e conselhos exprimem as suas crenças. Ainda assim, o texto é, regra geral, redigido na primeira pessoa do plural.

É ainda curioso observar que, à semelhança do que sucedia nas exposições de arte fotográfica – aquando da inclusão de fotógrafos no painel de júris –, o fotógrafo-crítico desempenha o papel de *connoisseur* dos aspetos técnicos e de composição da fotografia, os quais comenta largamente; no entanto, nas secções em estudo, acaba por tecer pontuais considerações de foro artístico e valorativo, chegando a ditar se um trabalho é, ou não, uma obra de arte. Como analisaremos mais à frente, por exemplo, as fotografias que o(s) crítico(s) entende(m) pertencerem ao género documental são prontamente excluídas do domínio artístico, o que bem revela uma dependência da temática no julgamento das fotografias como obras de arte e incapacidade de interpretação formal.

¹⁴¹ [s.n.]. (1941, Junho). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano III, nº 24, p. 305

¹⁴² Garcia, M. (1941, Setembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano III, nº 27, p. 57

¹⁴³ [s.n.]. (1941, Junho). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano III, nº 24, p. 305

Em Dezembro de 1937, a *Objectiva* apresenta o seu programa para a secção, através da qual promete “abrir novos horizontes aos que vão chegando, revelando valores e recordando aqueles que pelo seu exemplo nos ensinaram a elevar o nosso próprio nível artístico”¹⁴⁴, revelando uma preocupação informativa e formativa. É esclarecido que a decisão de iniciar a secção se deveu ao facto de terem sido recebidas várias fotografias de amadores impróprias para publicação por se encontrarem “abaixo do nível técnico e artístico necessário”¹⁴⁵. É também reconhecida a importância da crítica (de arte) por se tratar de uma ferramenta de “imprescindível auxílio para quem quer melhorar o seu nível artístico e técnico”¹⁴⁶. Na *Foto Revista*, por sua vez, os trabalhos passam por um processo de triagem: colocam-se de parte “aqueles que não possuem um único motivo de interesse artístico ou técnico”, reservando-se espaço para os que “não sendo obras-primas, representam «qualquer coisa» fotograficamente”¹⁴⁷. Apesar de apontados, os critérios de seleção de ambas as publicações apresentam-se pouco claros, percebendo-se, no entanto, que se pretende estabelecer um sistema baseado na crítica construtiva.

Também a *Foto Revista* expõe, tardiamente, o pretendido com o serviço de crítica personalizada, frisando que este foi criado “especialmente para reunir e apreciar os trabalhos”, e que a atividade crítica serve “para dar a cada um o seu lugar (...) pondo em destaque os méritos e os defeitos”. A crítica não é concebida como um juízo somente depreciativo, sendo principalmente encarada como proporcionadora de “pontos de referência para [o amador] progredir”. O método de ensino é claro: “a comparação das críticas aos diversos trabalhos, leva o amador a uma minuciosa observação que não pode deixar de resultar eficaz”. Para além disto, a secção é vista como uma via informativa que permite ao fotógrafo “estar à moda, quer no que respeita à técnica, quer no que respeita à composição dos assuntos”¹⁴⁸ – é apenas lamentável que a expressão “*estar à moda*” denote uma postura mais passiva, que acompanha os tempos, ao invés de *criar* moda, a qual teria pretensões vanguardistas e de rutura.

Após leitura e análise das secções “Saiba o que vale!...” e “Aos que começam” – as quais constam, respetivamente, na *Objectiva* e na *Foto Revista* -, destacam-se algumas considerações transversais – motivo pelo qual as analisamos em conjunto -, as quais nos levam a considerar a existência de uma conceção da fotografia de arte idealizada,

¹⁴⁴ [s.n.]. (1937, Dezembro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 110

¹⁴⁵ *idem*

¹⁴⁶ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 9, p. 139

¹⁴⁷ [s.n.]. (1938, Maio). Aos que começam.... *Foto Revista*, Ano I, nº 7, p. (?)

¹⁴⁸ [s.n.]. (1938, Dezembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 12, p. 27

padronizada e inflexível. Assiste-se, portanto, a uma constante repetição de conselhos e “fórmulas” artísticas.

Apela-se incessantemente à harmonia e estabilidade visuais da composição, a atingir através do equilíbrio de tons e adequada disposição dos elementos fotografados, numa tentativa de impedir a dispersão do interesse do espectador. É várias vezes frisada a impossibilidade da coexistência de dois elementos visualmente apelativos, aconselhando-se a representação de um único ponto de interesse, o qual constituiria o motivo principal. Na *Objectiva*, numa crítica à fotografia intitulada *Retrato*¹⁴⁹, perante a existência de dois pontos de atração visual, o crítico afirma que “o conjunto perde unidade”, sugerindo a supressão de um deles, a fim de “valorizar a composição, restituindo-lhe o equilíbrio e centralizando-lhe o interesse”. A crítica feita ao trabalho *Efeitos de Luz*¹⁵⁰, ilustra bem esta recorrente sugestão: o crítico da *Foto Revista* também não entende por que razão decidiu o fotógrafo encaixar, na mesma “composição”, duas crianças num abraço, em terra, e, no mar, um barco. Perante este erro – e já que “não se trata, evidentemente, de uma despedida” –, o crítico propõe que o autor opte por um ou outro motivo. Caso a preferência do fotógrafo recaia sobre as crianças, a presença do barco na fotografia “só se explica por acaso” e seria preferível que “não existisse”; por outro lado, se optar pelo barco como motivo principal, “os miúdos então estão a mais”. Fica, portanto, clara a intolerância à alternância visual causada pela existência de dois motivos com “peso” visual semelhante, procurando evitar que a visão do espectador alterne “de um motivo para o outro, não se fixando em nenhum deles”. Se a representação de dois motivos visualmente vinculados tende a ser conotada com confusão e desorientação visual, impeditiva de uma tranquila e focada fruição, por seu turno, a presença de um único motivo principal parece contribuir para a ordem e equilíbrio da fotografia. Existem inúmeros exemplos em que o crítico apela a que o fotógrafo se foque em “fotografar só o que interessa”¹⁵¹.

A procura de unidade estende-se a contornos mais alargados. É recorrente que, aquando da inclusão de figuras humanas numa fotografia - sem que, no entanto, se trate de um retrato aproximado, de enquadramento cerrado -, o crítico apele à concordância entre esta(s) e o *background* da mesma¹⁵². A este propósito, o crítico da *Foto Revista*

¹⁴⁹ [s.n.]. (1938, Março). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 10, p. 157

¹⁵⁰ [s.n.]. (1938, Novembro). Aos que comecem. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 15

¹⁵¹ [s.n.]. (1945, Março-Abril). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 62, p. 65

¹⁵² A propósito da fotografia de paisagem com inclusão de figura, veja-se: San-Payo, M. (1938, Maio). Paisagem ou Figura?. *Objectiva*, Ano I, nº 12, p. 187

publicou um esclarecedor apontamento: “É ainda necessário lembrar que ao fotografar paisagens, cenas de campo, etc., se deve ter cuidado com a inclusão das personagens; que sempre condigam em atitude, em vestuário e oportunidade com a cena fotografada”¹⁵³. Como exemplo deste ensinamento, surge a crítica ao trabalho *O velho sino*¹⁵⁴, na qual o crítico lamenta que “o sacristão tenha ficado na fotografia (...) em ar de quem tira o retrato, parado, sem dar a impressão de exercer o seu ofício”. Daqui se pode inferir que o crítico - à semelhança do caso anterior e de tantos outros -, deduziu tratar-se de uma composição arranjada pelo fotógrafo, razão pela qual exige que as pessoas surjam de acordo com o meio circundante ou ocupação profissional. Na *Objectiva*, esta busca pela uniformidade dos aspetos fotográficos vai mais longe: na apreciação do trabalho *Comendo Uvas*¹⁵⁵, o crítico aponta como defeito a “expressão de acanhamento e temor [da figura] que não condiz com o prazer de «comer uvas»”, uma vez que “essa expressão repele e contrista o observador”, ignorando o facto de que a degustação daquele fruto nem sempre é sinónimo de satisfação, nem o autor procurou sugeri-lo no título. Este exemplo é elucidativo no sentido em que se percebe que o crítico concebe a fruição da arte como uma experiência confortável para o espectador, e não incomodativa ou provocatória. Ainda a propósito da procura de uniformidade, o crítico da *Objectiva*, chega a apontar um decréscimo de valor na fotografia *Miragem*¹⁵⁶, devido à falta de “unidade de propósitos”, uma vez que “a atitude de expectativa sugerida pelas duas [figuras] da direita foi irrevogavelmente destruída pela comodidade de pose da primeira (...) e pelo abandono apático da segunda”. Denota-se assim uma clara idealização dos assuntos e sujeitos fotografados, desconsiderando que a “composição” fotográfica possa não ter sido estudada previamente, resultando de uma captura oportuna do motivo que o fotógrafo achou interessante.

Se, por um lado, é encorajada a composição calculada, por outro, é frequentemente criticada, de modo depreciativo, a presença notada do fotógrafo, por resultar no olhar direto do sujeito fotografado para o espectador. Esta ocorrência é considerada, pelo crítico da *Foto Revista*, “na maioria dos casos, um grave defeito”, considerando-se que “convém contrariar esta tendência”.¹⁵⁷ Todavia, o crítico não justifica esta repulsa, a qual provavelmente se explica por uma possível perda de naturalidade por parte do fotografado

¹⁵³ [s.n.]. (1938, Junho-Julho). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 8, p. (?)

¹⁵⁴ [s.n.]. (1938, Novembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 16

¹⁵⁵ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 9, p. 139

¹⁵⁶ [s.n.]. (1942, Novembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 41, p. 80

¹⁵⁷ [s.n.]. (1938, Junho-Julho). *Foto Revista*, Ano I, nº 8, p. (?)

ou pelo potencial desconforto que o espectador possa sentir ao ser encarado de modo persistente e direto pelo sujeito fotografado. O crítico da *Objectiva* denuncia esta mesma postura, justificando: “o facto de tôdas elas estarem olhando na direcção do operador, nega naturalidade à fotografia”¹⁵⁸.

No que respeita aos géneros fotográficos, é notada uma hierarquia, a qual chega mesmo a tomar contornos preconceituosos. Neste domínio, distinguem-se claramente o retrato, a fotografia de paisagem, a fotografia arquitetónica, a fotografia documental e ainda a fotografia de carácter recordativo – sendo que, apenas os três primeiros são considerados artísticos.

Os retratos de grupo são desacreditados, como bem ilustra a opinião expressa pelo crítico da *Foto Revista*: “Como grupo à beira do rio está perfeito. (...) Porque não se dedica a trabalhos sérios?”¹⁵⁹; os retratos familiares, em especial, são altamente desencorajados, reconhecendo-lhes apenas “valor estimativo” para o fotógrafo, sendo que o mesmo os “deve guardar para si”, já que “não podem interessar aos outros, nem como arte, nem mesmo sob o ponto de vista sentimental”, remetendo-os para fotografias de “uso caseiro”. Apesar do declarado, o crítico da *Foto Revista* ressalva os retratos de criança¹⁶⁰, os quais são “sempre curiosos”, e “outros que possam ter seu valor”¹⁶¹, sem, no entanto, especificar quais ou qual o critério aplicado na escolha. Também a *Objectiva*, ao criticar o trabalho “Aviominiatura”¹⁶², que representa um rapaz sentado num avião de brincadeira, observa: “trata-se de uma simples recordação a colar, talvez, num album de fotos familiares”, devido ao enquadramento, aconselhando-se “dar à fotografia uma tal disposição que a torne não só um documento, mas um documento feito com gosto e que se veja com agrado”. Deste modo, os retratos de familiares, caso ilustrem conjuntos e não se definam claramente como paisagem-com-inclusão-de-figura-humana ou como retrato, são encarados como *souvenirs* ou peças de decoração.

Ainda no que respeita aos motivos a evitar, de acordo com o crítico da *Foto Revista*, o “tipo de fotografia architectónica, não tem aquele interesse”¹⁶³. Referindo-se à prova *Arquitectura*¹⁶⁴, considera-a um “trabalho documentário”, por não dar “uma ideia

¹⁵⁸ [s.n.]. (1945, Junho-Julho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 64, p. 6

¹⁵⁹ [s.n.]. (1938, Junho-Julho). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 8, p. (?)

¹⁶⁰ De facto, no número 6 da *Foto Revista*, aquando da crítica de uma fotografia intitulada *As minhas sobrinhas*, nada é apontado por se tratar de duas crianças.

¹⁶¹ [s.n.]. (1938, Junho-Julho). *Foto Revista*, Ano I, nº 8, p. (?)

¹⁶² [s.n.]. (1944, Abril). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 55, p. 235

¹⁶³ [s.n.]. (1938, Novembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 15

¹⁶⁴ *idem*

de grandeza do monumento” nem pôr “em destaque qualquer detalhe arquitectónico que mais possa interessar”, aconselhando, em seguida, que o amador se debruce sobre “trabalhos de maior fôlego e interesse artístico”. E, se neste exemplo conseguimos apenas entrever a sua conceção de fotografia-documento, numa outra crítica esta surge com mais clareza: “Quanto à quadragem julgamos que tenha querido fazer um documentário local, pois tem assunto demasiado”¹⁶⁵. Assim, sugere que um enquadramento mais cerrado, que abarcasse menos elementos, e que focasse um detalhe, poderia resultar numa fotografia de arte. A propósito de uma “Típica chaminé algarvia”, o crítico da *Objectiva* comenta sumariamente que se trata de um “documento fotográfico sem pretensões. Se o autor quando a obteve tinha em mente esta finalidade, pode considerar-se satisfeito”¹⁶⁶.

No topo da hierarquia de géneros parece encontrar-se o retrato. De acordo com o crítico da *Objectiva*, este “é o mais difícil de todos os géneros de fotografia”, já que o retratista teria de possuir um “profundo conhecimento do modelo” ou então um “agudo espírito de observação”, de modo a ser capaz de capturar com “fidelidade a sua maneira de ser e de sentir”. Aconselha-se ainda “a perspectiva (...) sempre normal”¹⁶⁷, procurando “destacar os traços mais perfeitos do modelo” e a sua “natural personalidade”¹⁶⁸. Indica-se portanto a procura da representação de um retrato psicológico do sujeito fotografado. Caso o modelo não se apresente distinto, deve procurar-se “criar-lhe pela ambiência um cunho característico que ele não tenha”¹⁶⁹.

No que respeita ao género de paisagem, é preferida uma estética romântica, bucólica e pitoresca, para constar em primeiro plano, tal como aconselham ambos os críticos: “umas árvores inteiras, um tronco deitado por terra, um pequeno aqueduto, etc., etc.”¹⁷⁰; “moinhos, caminhos, casas, pontes, regatos, etc.”¹⁷¹. Também neste domínio é requerido, pelo crítico da *Foto Revista*, um “enquadramento artístico”¹⁷², que destaque algum elemento, sob o risco de se considerar uma “vista” documental e não uma paisagem. O crítico da *Objectiva* atenta na mesma questão, recomendando “não se executar paisagens sem os primeiros planos (...) cujo desenho, volume e colocação possam emprestar ao quadro a idéia de distância e de realidade”. Uma vez atingida esta

¹⁶⁵ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 4, p. 15

¹⁶⁶ [s.n.]. (1945, Agosto-Setembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 65, p. 12

¹⁶⁷ [s.n.]. (1943, Janeiro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 43, p. 119

¹⁶⁸ [s.n.]. (1942, Setembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 39, p. 41

¹⁶⁹ *idem*

¹⁷⁰ [s.n.]. (1938, Agosto). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 9, p. 14

¹⁷¹ [s.n.]. (1938, Outubro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano II, nº 17, p. 68

¹⁷² [s.n.]. (1938, Novembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 16

primeira etapa, o artista “já poderá iniciar-se na interpretação de estados de alma através do paisagismo”. É constantemente frisado que “a composição de uma paisagem assenta, antes de mais nada, na colocação perfeita do elemento principal”, num local que lhe assegure “supremacia” visual relativamente a possíveis outros elementos. Acrescenta em seguida, aconselhando esta fórmula para todas as fotografias do género, que “na linha horizontal inferior [linha imaginária da composição] deverá sempre colocar-se o motivo principal e, também, não muito longe dela, a linha do horizonte”; deste modo, a composição fica dividida, “dando um terço à terra e dois terços ao céu”¹⁷³.

Tal como em todos os outros géneros, exige-se uma identificação rápida da temática que se pretendeu representar. Assim, quando constam figuras humanas numa fotografia dita de paisagem, e num esforço para que não se confunda com um retrato fotográfico, “o elemento humano fica melhor tomado mais de longe e reduzido a tamanho mais modesto”¹⁷⁴. A diferenciação consegue-se, portanto, através de uma visão romântica da figura humana: é posta em perspetiva em relação ao meio em que se insere, apresentando-se em pequena escala.

Ainda relativamente à fotografia de paisagem, a presença de nuvens parece acrescentar valor à obra, considerando-se que um céu sem nuvens não possui “desenho e os valores que o género exige”¹⁷⁵. Esta exigência é clara ao longo de ambas as secções de serviço crítico, denotando a persistência de uma visão pictorialista - na medida em que em pintura a realidade é editável e passível de ser idealizada – e romantizada. Um exemplo claro desta constatação é a crítica ao trabalho *Nuvens*¹⁷⁶, na qual o crítico lamenta os “fios telegráficos, atravessando a fotografia”, apontando como causa “a maçada do progresso!”. Denuncia, portanto, a sua aversão pelos aspetos da modernidade, desejando que os mesmos não constassem na impressão. Ao mesmo tempo, está também a propor que o fotógrafo apresente uma versão da realidade visual editada. Ora, percebe-se que o crítico encara a realidade como editável porque sugere a edição do visível, numa consequente idealização do mesmo, o que resulta, em última instância, na negação da própria fotografia. Exemplos como este são recorrentes, especialmente no que diz respeito à paisagem, resultando em observações perfeitamente idealistas: “Umas nuvens pelo céu ficariam lindamente”¹⁷⁷; “para que o conjunto da sua fotografia oferecesse maior

¹⁷³ [s.n.]. (1938, Outubro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano II, nº 17, p. 68

¹⁷⁴ [s.n.]. (1943, Fevereiro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 44, p. 140

¹⁷⁵ [s.n.]. (1944, Janeiro-Abril). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 55, p. 235

¹⁷⁶ [s.n.]. (1938, Agosto). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 9, p. 14

¹⁷⁷ [s.n.]. (1938, Maio). Aos que começam.... *Foto Revista*, Ano I, nº 7, p. (?)

interêsse seria indispensável um lindo céu de nuvens”¹⁷⁸. Também na *Objectiva* são valorizadas as nuvens, como elemento estético, as quais se devem fazer notar, independentemente do meio utilizado: “A falta de um filtro colorido (...) fez falta, pois as fracas nuvens que se notam, ficariam bem vincadas imprimindo mais beleza à prova”¹⁷⁹. Contudo, as nuvens são apenas encaradas como acessórias, uma vez que “um céu interessante de bons valores tonais e, às vezes, desenhos caprichosos, não pode constituir por si mesmo o motivo único de uma fotografia de pretensões artísticas”¹⁸⁰.

A contaminação pela estética pictorialista é também evidenciada pela falta de autonomização da linguagem fotográfica: também esta é “emprestada” da pintura. São incontáveis as vezes que os críticos se referem às fotografias como “quadro” ou “quadrinho”. Para além disto, aquando de uma crítica positiva, o crítico da *Foto* tece o seguinte elogio: “Êste trabalho é de artista (...) êste quadro [é] digno do pincel de um artista”¹⁸¹, colocando assim a pintura numa posição superior à da fotografia e insinuando que a finalidade da fotografia será parecer que foi pintada. O mesmo se verifica, através de inúmeros exemplos, na *Objectiva*; mais, o crítico aponta várias vezes - ora elogiando, ora criticando pejorativamente a falta – o “valor pictural”¹⁸² ou o “interesse pictórico”¹⁸³.

Num contínuo exercício de negação dos aspetos intrinsecamente fotográficos, são preferidos os pontos de vista “naturais”, segundo a visão humana, ao invés de se tirar partido das possibilidades da fotografia, explorando novos ângulos de vista, novos modos de ver. Como ilustração desta afirmação encontramos variados exemplos, dentre eles, o observado pelo crítico da *Foto Revista*: “Há na sua fotografia um ligeiro defeito de perspectiva (...) a base do torreão ficou com mais largura do que a parte superior”, propondo posteriormente modificações técnicas de modo a “dar-nos uma perspectiva correcta”¹⁸⁴. Assim, ignora que, em fotografia, não existe apenas uma perspectiva acertada, existem várias; escolhe, portanto, desprezar as inúmeras possibilidades fotográficas, as quais resultam, muitas vezes, na denúncia ou ênfase de ilusões de ótica. Ainda a este respeito, o crítico da *Objectiva* elogia “os fundos mal delineados e obscurecidos (...)

¹⁷⁸ [s.n.]. (1938, Setembro-Outubro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 10, p. 14

¹⁷⁹ [s.n.]. (1938, Dezembro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano II, nº 19, p. 146

¹⁸⁰ [s.n.]. (1943, Abril). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 46, p. 187. A este propósito vale a pena lembrar a obra *Equivalents*, de Stieglitz, desenvolvida entre 1925 e 1931, a qual, de acordo com o crítico da *Objectiva*, seria prontamente excluída do domínio artístico.

¹⁸¹ [s.n.]. (1939, Fevereiro-Março). Aos que começam. *Foto*, Ano II, nº 14, p. 17

¹⁸² [s.n.]. (1944, Maio-Junho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 56, p. 302

¹⁸³ [s.n.]. (1944, Julho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 57, p. 371

¹⁸⁴ [s.n.]. (1938, Novembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 16

porque obedecem às regras da visão natural e da perspectiva”¹⁸⁵, esclarecendo num outro exemplo, que a fotografia tirada segundo a posição humana, “empresta verdade ao acontecimento”¹⁸⁶. De um modo geral, presente em quase todas as edições das revistas que comportam as secções em estudo, é extremamente valorizada a sensação de profundidade - ou “relêvo” como normalmente é referida – por dar à fotografia a ideia de tridimensionalidade. Verifica-se, também aqui, a vontade de “visão humana”. Para além disto, aspetos como a atenção às proporções transmitidas – que devem ser realistas – e o repúdio pela simetria, ilustram a mesma compulsão.

Uma outra questão, não menos curiosa, diz respeito aos títulos das fotografias, atribuídos pelo autor, que muitas vezes suscitam críticas depreciativas por não estarem em concordância, segundo a perspectiva do crítico, com o assunto representado. Veja-se o exemplo da *Foto Revista*, onde o nome da fotografia, “O Bacalhau, velho lobo do mar”¹⁸⁷, mostra-se despropositado para o crítico, uma vez que o «carácter» da figura – que não apresenta atributos que o identifiquem com um marinheiro - se encontra “fora do título escolhido, o que é pior”. O crítico demonstra, mais uma vez, não compreender a ironia que a fotografia encerra nestes casos, constituindo-se como um registo do real visual que só vale como isso; a sua validade como prova de identificação depende, muitas vezes, da legenda que a acompanha. Também o crítico da *Objectiva* critica por várias vezes, de forma pejorativa e descabidamente, o título atribuído. Por exemplo, em “Uma capela no alto de um monte”¹⁸⁸, observa que “o autor poderia ter dispensado um título tão longo e tão inútil” e revela, à semelhança do crítico da *Foto Revista* o desejo de que a fotografia falasse por si, ao dizer que “é possível que o autor tenha a certeza de que a capela está realmente situada no alto de um monte. Porém, qualquer pessoa que não tenha lido a legenda não seria capaz de o afirmar”. Posteriormente, acrescenta que “só nos trabalhos documentais se admite um título explicativo. Nos outros casos, a legenda emprega-se para apoiar a ideia expressa na imagem, ou para a realçar”¹⁸⁹.

¹⁸⁵ [s.n.]. (1945, Janeiro-Fevereiro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 61, p. 17

¹⁸⁶ [s.n.]. (1944, Dezembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 60, p. 540

¹⁸⁷ [s.n.]. (1938, Dezembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 12, p. 28

¹⁸⁸ [s.n.]. (1945, Janeiro-Fevereiro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 61, p. 18

¹⁸⁹ [s.n.]. (1945, Março/Abril). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 62, p. 65

As preocupações e correções reveladas pelos críticos¹⁹⁰ parecem ter sempre em vista o produto final da fotografia, o qual se deve apresentar apazível¹⁹¹ e de fácil fruição¹⁹² para o espectador. Relativamente a este assunto, o crítico da *Objectiva* esclarece: “A leitura difícil de uma fotografia é a indicação de que lhe falta a mais comezinha das qualidades – a clareza. Nêste termo pretendemos englobar todos os elementos que permitam num simples golpe de vista compreender uma imagem, ou tomar consciência do que ela representa”¹⁹³. Talvez por isto seja exigido em todos os géneros fotográficos que a fotografia inclua um género de *punctum*¹⁹⁴ inequívoco. A composição assume então uma importância imensa, seguindo rígidos princípios tradicionais emprestados da pintura¹⁹⁵. Ainda a propósito deste pensamento pictorialista, note-se o constante recurso a filtros – para, por exemplo, realçar nuvens – ou a reenquadramentos/recortes¹⁹⁶ – altamente desencorajados desde o início do século, segundo a *straight photography*.

De resto, são, na esmagadora maioria dos exemplos, comentados apenas os aspetos técnicos da fotografia e o (sempre presumido) arranjo composicional. Também aqui está patente um entendimento da fotografia como pintura.

A visão romântica exigida em dois dos géneros admitidos como artísticos – o retrato e a paisagem – é clara: aconselha-se o retrato psicológico e a interpretação de “estados de alma” através da paisagem, cuja representação deve ser imponente, relativizante da escala humana. Procura-se constantemente o carácter bucólico das imagens fotográficas, o que resulta numa repulsa do mundo industrializado, moderno, encarado pelos críticos como inestético.

¹⁹⁰ A propósito da estética defendida por ambos os serviços de crítica, veja-se: Martins, J. (1938, Abril). Algumas reflexões sobre a Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano I, nº 11, pp. 168-169

¹⁹¹ Por exemplo, considera-se que “repugna a qualquer observador deparar com o branco dos olhos visível de maneira tão avultada”, de maneira que deve ser um motivo a evitar. [s.n.] (1945, Junho/Julho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 64, p. 4

¹⁹² São frequentes comentários como: “Tudo quanto não seja caminho fácil e forma habitual, obrigará sempre, qualquer observador, a um esforço que esgota e provoca insatisfação”. [s.n.] (1941, Setembro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano III, nº 27, p. 59; Veja-se também Braga, M. (1937, Setembro). O «assunto» na fotografia moderna. *Objectiva*, Ano I, nº 4, p. 58

¹⁹³ [s.n.] (1943, Junho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 48, p. 263

¹⁹⁴ Na medida em que Roland Barthes define o *punctum* como algo que não necessita ser procurado pelo espectador, uma vez que “é ele que salta da cena”. Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, p. 46

¹⁹⁵ A este propósito, vale a pena fixar o seguinte testemunho: “note que é ainda na observação e estudo dos velhos quadros e gravuras e, na leitura cuidadosa dos escritos dos artistas do pincel que nós os fotógrafos podemos encontrar as eternas bases duma composição natural e feliz. As peças fotográficas são tão só os elementos comprovativos de que essas leis existem e de que podem aplicar-se universalmente qualquer que seja o meio empregado”. [s.n.] (1942, Outubro). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 40, p. 59

¹⁹⁶ Note-se que, em 1945, se continua a aconselhar o recorte, denotando uma visível estagnação. [s.n.] (1945, Junho-Julho). Crítica Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 64, p. 5

Para além do exposto, é notada uma insistente apologia de uma prática fotográfica realista, uma vez que parece existir a crença comum de que a arte fotográfica deve ser “verdadeira” ou transmitir “verdade”. Esta ingénua postura deposita demasiada confiança no *medium*, encarado como uma versão otimizada da “janela para o mundo” de Alberti. Paradoxalmente, são constantemente tecidas considerações perfeitamente idealistas, apenas possíveis por todos os trabalhos recebidos se considerarem composições: a estética do “flagrante” não é considerada, ou, perante exemplos desse género, é normalmente entendida pelos críticos como um documento, de fotorreportagem. O modernismo fotográfico é repellido – devido, principalmente à apologia da visão humana e à preocupação com as proporções reais - e incompreendido, a subjetividade artística extremamente limitada e a promessa de “abrir novos horizontes” não se concretiza.

3.2. CRÍTICA DAS EXPOSIÇÕES

As exposições de fotografia desempenharam um papel fulcral na história do *medium* fotográfico, contribuindo significativamente para a afirmação deste como uma manifestação artística. Para além disto, encerram constantemente uma dupla função, formativa e informativa, tanto para o público em geral como para os artistas e críticos fotográficos, que nestes eventos tomavam contacto com novas ideias e abordagens em torno da arte fotográfica. Para além do impacto social e artístico, destaca-se ainda a vertente política e propagandística das mesmas, especialmente evidente em exposições de índole internacional.

Relativamente à massa crítica dedicada à fotografia artística, as exposições apresentam-se como entusiasmantes pontos de convergência de objetos de estudo variados, quantitativa e qualificativamente. De facto, o desenvolvimento inicial da crítica da fotografia de arte deve muito a eventos desta natureza¹⁹⁷. Mais, estes acontecimentos públicos ajudaram a fortalecer a relação arte-sociedade, cuja mediação é auxiliada pelos contributos dos críticos de arte, os quais escrevem para o público-leitor ou, pelo menos, tendo-os em conta.

Nas publicações periódicas em estudo, a *Objectiva* e a *Foto Revista*, as exposições de fotografia ocuparam frequentemente um papel de destaque, principalmente quando as mesmas tinham lugar em Portugal. Sobressaem inevitavelmente os vários Salões Internacionais de Arte Fotográfica de Lisboa que mereceram, ao longo dos anos, uma análise mais detalhada por parte dos colaboradores de ambas as revistas – em boa verdade, estes constituem os únicos eventos dedicados exclusivamente à fotografia e com periodicidade regular desde o início do Estado Novo, razão pela qual merecem maior destaque, já que os Salões Nacionais haviam iniciado em 1932, quando já nenhuma revista da especialidade se encontrava ativa.

Antes de mais, importa ressaltar que para além dos juízos tecidos em torno das exposições analisadas na presente dissertação, ambas as revistas contribuíram com pequenas críticas, muitas vezes sobre a forma de leves comentários, acerca das várias exposições de fotografia que então se realizavam. Para o caso presente, importa apenas

¹⁹⁷ Barberie, P. (2008). Criticism, p. 346. Em Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. London, New York: Routledge

registar as exposições criticadas na *Foto Revista/Foto*¹⁹⁸ e na *Objectiva*¹⁹⁹ que tiveram lugar em território português e que contaram com a presença de trabalhos de fotógrafos portugueses, por razões que se prendem com o critério estabelecido para a presente dissertação. É notória a fraca frequência de exposições de fotografia individuais em Portugal no período em estudo, contrabalançada pela proliferação de exposições coletivas – que incluíam frequentemente a vertente de concurso -, cujas entidades organizadoras eram frequentemente “pequenos clubes e grupos recreativos e culturais, ligados a Empresas Industriais, Bancos, Clubes Desportivos...”²⁰⁰. Tendo em conta a situação política dos anos 30 e 40 do século XX em Portugal, tal facto não é de estranhar, visto que se procurava incentivar um modelo de sociedade corporativista. A fotografia era percecionada como uma linguagem universal e, por isso, como um bom veículo para atingir este fim, já que “estimulava o corporativismo e dava a sensação de aproximar a cultura dos cidadãos”²⁰¹.

¹⁹⁸ *Foto Revista*: Exposição de Henrique Manuel (1937), 1ª Competição Fotográfica da *Foto Revista* (1937), I Exposição Fotográfica do Grupo Desportivo da Imprensa Nacional de Lisboa (1938), 2ª Competição Fotográfica «Cenas da Aldeia» da *Foto Revista* (1938), Exposição no Salão Silva Porto (1938), I Concurso e Exposição de Estudo Fotográfico da *Objectiva* (1938), Concurso «O Melhor Sorriso de Criança» (1938), 1º Concurso de Fotografia e de Cinema a Côres (1939), Exposição de Fotografia Artística da Estância Climática do Caramulo (1939), II Exposição e Concurso Fotográfico do Grupo Desportivo da Imprensa Nacional de Lisboa (1939), Exposição de Fotografias de João Martins (1939), I Exposição do Núcleo Fotográfico Lisgás (1939), Exposição de Fotografias no Instituto Superior Técnico (1939).

¹⁹⁹ *Objectiva*: Salão do Cartaxo Photo Club (1937), I Exposição Fotográfica do Grupo Desportivo da Imprensa Nacional de Lisboa (1938), Exposição do Gimnásio Club Português (1938), Exposição no Salão Silva Porto (1938), I Exposição Fotográfica dos Alunos do Instituto Comercial de Lisboa (1938), Exposição do Grupo Tauromáquico Sector 1 (1938), I Concurso e Exposição de Estudo Fotográfico da *Objectiva* (1938), Concurso Fotográfico do *Século Ilustrado* (1939), I Grande Concurso de Arte Fotográfica da Covilhã (1939), Exposição de Fotografia Artística da Estância Climática do Caramulo (1939), I Exposição e Concurso de Fotografias dos alunos da Escola Industrial e Comercial de Brotero (1941), IV Exposição Fotográfica do Grupo Desportivo e Recreativo (do Pessoal) da Imprensa Nacional de Lisboa (1941), Exposição de Fotografia de Campos Coelho (1941), II Exposição Fotográfica dos Alunos do Instituto Superior de Agronomia (1941), Exposição Regional de Fotografia do Ribatejo (1941), 2º Concurso e Exposição Fotográfica do Clube Desportivo da Fábrica «Cimento Tejo» (1941), Exposição de Fotografias de José Van-Zeller Pereira Palha (1941), Exposição de Cipriano Camarate (1941), 1º Salão de Fotografia (organizado pelo Centro dos Alunos) do Instituto Britânico em Portugal (1942), V Concurso e Exposição Fotográfica do Grupo Desportivo e Recreativo (do Pessoal) da Imprensa Nacional de Lisboa (1942), II Exposição de Fotografias do Amador Mário Catarino Cardoso (1942), I Concurso e Exposição Fotográfica da Foto-Central (1942), Exposição de Cecil Beaton (1942), I Exposição de Arte Fotográfica de Tomar (1943), VI Concurso Fotográfico do Grupo Desportivo e Recreativo (do Pessoal) da Imprensa Nacional de Lisboa (1943), Concurso de Primavera da *Objectiva* (1943), Exposição de Fotografias do Campolide Atlético Clube (1943), IV Exposição Fotográfica do Instituto Superior Técnico (1944), II Exposição «A Imagem da Flôr» (1944), Exposição Fotográfica do Jardim Zoológico (1944), Exposição do fotógrafo João Martins (1944), I Exposição de Fotografia dos Amadores do Norte (1945).

²⁰⁰ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 239

²⁰¹ *idem*

3.2.1. Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica de Lisboa

As exposições de foro internacional dedicadas à arte fotográfica surgiram no panorama europeu perto da viragem de século: a *The International Ausstellung Kunstlerische Photographie*, de 1891, teve lugar em Viena e é comumente considerada a primeira exposição internacional limitada à fotografia de arte; o *The Photographic Salon* realizou-se em Londres em 1893 e na Alemanha teve lugar, no mesmo ano, a *First International Exhibition of Amateur Photographs*. Em Paris inaugurou-se a *Première Exposition d'Art Photographique* em 1894.²⁰² Em Portugal, as iniciativas deste género ocorreram tardiamente, já em pleno século XX. Os Salões Nacionais de Arte Fotográfica haviam iniciado apenas em 1932 e à data do I Salão Internacional de Arte Fotográfica, em Dezembro de 1937, “Portugal constituía a única nação da Europa (exceptuando os pequenos estados de Andorra e S. Marino), onde não havia Salões Internacionais”²⁰³ – como assinalou Fernando da Ponte e Sousa, na altura vice-presidente do Grémio Português de Fotografia.

Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica, com lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, constituíram eventos de grande relevância para o meio fotográfico português. Os fotógrafos nacionais, isolados, encontravam aqui a oportunidade ideal para tomar contacto com o que se fazia fora dos limites do território de Portugal, colhendo novas tendências artísticas e técnicas fotográficas. Assim, os certames comportavam uma vertente informativa e formativa; educavam e funcionavam como “tastemakers”²⁰⁴, influenciando o gosto dominante. Para além disto, os Salões Internacionais proporcionavam ainda uma boa “rampa de lançamento” para os fotógrafos nacionais, concedendo visibilidade e reconhecimento. O selo de qualidade artística estaria garantido apenas pelo facto de o artista conseguir expor o seu trabalho, uma vez que era explícito no regulamento que “A êste Salão só podem ser admitidos trabalhos de caracter verdadeiramente artístico e de boa execução técnica”²⁰⁵.

²⁰² Newhall, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art. P. 146

²⁰³ Sousa, F. (1938, Setembro-Outubro). II Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Foto Revista*, Ano I, nº 10, p. 11

²⁰⁴ Newhall, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art. P. 147

²⁰⁵ [s.n.]. (1938, Setembro). O II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa (VI Salão Nacional). *Objectiva*, Ano II, nº 16, p. 50

No que respeita à crítica especializada na fotografia de arte, encontrava nos Salões empolgantes objetos de apreciação, recheados de obras fotográficas. Segundo Margarida Acciaiuoli, o aparecimento das revistas *Objectiva* e *Foto Revista*, em 1937, terá mesmo sido um reflexo do “interesse envolvente que a criação do «I Salão Internacional de Arte Fotográfica» despertara”²⁰⁶. Após seis anos sem uma publicação periódica que se dedicasse à fotografia²⁰⁷, a massa crítica especializada encontrava agora novos espaços. Para além do exposto, verifica-se a importância destes eventos pelas discussões de cariz, mais ou menos, teórico e estético (ou mais estético do que teórico) que os mesmos suscitaram – afinal, é destas exposições que decorrem a maioria dos debates teóricos, mais à frente aprofundados. De facto, se a exposição dos Independentes de 1930 permitiu a inclusão da fotografia no meio institucional artístico - permanecendo, no entanto, muito aquém do desejado -, o I Salão Internacional de Arte Fotográfica contribuiu de um modo substancialmente mais significativo para a integração, afirmação e reconhecimento do *medium* no círculo artístico oficial e, conseqüentemente, para a sua assimilação no discurso crítico da época.

É ainda claramente visível que as iniciativas deste género tinham alguma importância ao nível da propaganda política do Estado Novo, tanto no âmbito nacional como internacional: os Salões seguiam os princípios do SPN²⁰⁸, eram patrocinados e inaugurados pelo Presidente da República – Óscar Carmona - e a organização – o Grémio Português de Fotografia – era uma secção da Sociedade Propaganda de Portugal. Lamentavelmente, este acentuado vínculo político deu aso ao fenómeno do “salonismo”, que se traduziu, à época, na manutenção de uma estética pictorialista. Os experimentalismos e “modernidades” vanguardistas eram desencorajados e um júri de admissão realizava a triagem dos trabalhos a expor, excluindo e controlando as obras incompreendidas e indesejadas.

O I Salão Internacional de Arte Fotográfica – simultaneamente V Salão Nacional de Arte Fotográfica -, decorreu então em Dezembro de 1937. O certame contou com a

²⁰⁶ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Bizâncio, pp. 163-164

²⁰⁷ A *Arte Photographica* terminara em 1931.

²⁰⁸ “Art. 2.º Ao Secretariado incumbe a direcção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, competindo-lhe, como órgão central dos serviços de propaganda, coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios, de modo que, pela sua organização sistemática e oportuna difusão, possa evidenciar-se, no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Português”. Decreto-lei n.º 23:054 de 25 de Setembro de 1933. *Diário do Governo*. P. 1675

participação de 58 fotógrafos portugueses, com 449 fotografias, entre representantes de países como a Alemanha, Austrália, Bélgica, China, Egito, Hungria, França, Inglaterra, entre outros, totalizando 61 fotógrafos estrangeiros, de 17 países, que apresentaram, no seu conjunto, 433 trabalhos. Portugal, anfitrião, é o país com mais fotografias em exposição²⁰⁹.

A primeira referência ao I Salão Internacional de Arte Fotográfica surge logo no número dois do primeiro ano da *Objectiva*, em Julho de 1937, numa entrevista a Munhoz Braga, o então vice-presidente do Grémio Português de Fotografia. Depois de apelar ao associativismo como solução para compassar o exercício da fotografia nacional com o da prática fotográfica internacional – afinal, “tudo seria possível se existisse o culto pelo colectivismo!”-, Munhoz Braga confirma: “Faremos o I Salão Internacional e vão ser convidados os maiores valores estrangeiros da fotografia”²¹⁰.

Na edição do mês de Dezembro de 1937, a *Objectiva* apressa-se a expor uma apreciação do salão. Pela mão de Rodrigues da Fonseca são tecidas demasiado leves considerações. Este comenta o júri sem se comprometer com nenhuma postura: ora “o júri foi rigoroso” ora “se descuidou um pouco na admissão de alguns trabalhos”, concluindo - sem nada concluir - que este “regeitou, muito bem, grande número de fotografias mas também admitiu, muito mal, algumas delas”, sem justificar ou exemplificar a sua constatação. A este propósito, acrescenta que, em termos da quantidade de trabalhos admitidos, a fotografia nacional foi favorecida em relação à estrangeira. O crítico elogia seguidamente “a melhoria que os nossos amadores vão imprimindo de ano para ano”, frisando, contudo, a superioridade técnica e artística dos fotógrafos estrangeiros. Relativamente à participação nacional, escreve que “foi um amator que melhor se apresentou”, sem que refira qual. Em tom de conclusão, lamenta o epidémico complexo de inferioridade português em relação ao que não é nacional: “era pouco lógico exigir que a representação portuguesa fôsse de igual nível do estrangeiro. Teria sempre que ficar vincada a técnica estrangeira como superior à portuguesa”²¹¹.

Também a *Foto Revista*, no seu número de Dezembro, sob o título “I Salão Internacional (V Nacional) de Arte Fotográfica”, comenta o dito salão, de forma levemente mais incisiva, mas evitando também a análise das obras em si. Este artigo surge como uma declarada resposta à “afirmação de que não era lógico admitir que a

²⁰⁹ Fonseca, A. (1937, Dezembro). O I Salão de Arte Fotográfica, de Lisboa. *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 102

²¹⁰ Fonseca, A. (1937, Julho). Entrevistando. *Objectiva*, Ano I, nº 2, pp. 22-23

²¹¹ Fonseca, A. (1937, Dezembro). O I Salão de Arte Fotográfica, de Lisboa. *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 102

representação portuguesa fôsse de nível igual ao da estrangeira!”, referindo-se o crítico, claramente, a Rodrigues da Fonseca. Depois de apontados defeitos que se prendem com a lógica expositiva das obras, dificultando a apreciação das mesmas, e de o autor do artigo (anedoticamente) lamentar a falta “de meia dúzia de plantas da estufa fria para embelezar o Salão”, são destacadas a secção da Hungria e de Portugal. O crítico da *Foto Revista* afirma convictamente que “a fotografia nacional é, como composição, muito mais simples, muito mais sincera, muito mais espontânea do que a fotografia estrangeira”, perdendo-se seguidamente em justificações vazias, do sim-porque-sim: “exactamente porque assim é, tem naturalmente o seu valor que ninguém justamente lhe pode tirar” e “ninguém negará, porque ninguém o pode negar, que temos cá dentro tão bom retrato, tão boa paisagem, tão bons modelos e tão boa técnica como nos outros países”. Continuando com o esforço para exaltar o que “cá dentro” era feito, o crítico reconhece que os fotógrafos portugueses pecam pela falta de dinheiro e tempo, “mas isso não é defeito”²¹² – desconsidera, no entanto, os amadores fotográficos portugueses, os quais seriam escassos se assim fosse.

Prosseguindo com a sua apreciação do Salão, o crítico da *Foto Revista* observa ainda, que a representação portuguesa teria ganho em interesse caso tivesse “apresentado o país inteiro em toda a sua beleza folclórica (...) ou ainda nas festas e romarias, tão características, das aldeias portuguesas”, numa clara alusão ao programa de exaltação nacional do Estado Novo, centrado no “tipicamente” português. Este aspeto do seu discurso é mais uma vez evidente quando desdenha “da mulher anónima, da mulher de tôda a parte, da mulher incaracterística”²¹³.

É mais uma vez sublinhado o já referido “complexo português”, quando afirma que “o nosso público é também muito mais propenso à crítica de tudo quanto são ideias novas ... e nossas”. Quanto a isto, receita aos fotógrafos portugueses “coragem contra a opinião pública”²¹⁴.

Também Manuel Alves San-Payo, no mesmo número da *Objectiva*, contribui com o seu artigo: “O I Salão Internacional de Arte Fotográfica visto “Objectivamente””. O irrefletido título, revelando a pretensão utópica de julgar objetivamente um assunto, talvez se justifique pela alusão ao nome da revista. À semelhança dos precedentes críticos,

²¹² [s.n.]. (1937, Dezembro). I Salão Internacional (V Nacional) de Arte Fotográfica. *Foto Revista*, Ano I, nº 2, p. 6

²¹³ *idem*

²¹⁴ *idem*

San-Payo reprova o “inestético aglomerado” de obras, resultando num “Salão [que] primou pela quantidade, em vez de optar pela qualidade”. Provavelmente devido à excessiva quantidade de expositores portugueses admitidos – constaram obras de 53 fotógrafos portugueses e de 54 fotógrafos estrangeiros -, dando a “impressão de que a escolha não foi muito criteriosa”²¹⁵. Dos participantes nacionais, destaca o Comandante António José Martins, Fernando da Ponte e Sousa, João Martins, Francisco Viana, Álvaro Colaço, Frederico Bonacho, W. Orton, Henrique Manuel e W. Heim.

O II Salão Internacional de Arte Fotográfica que se realizou em território nacional foi inaugurado em Novembro de 1938. Desta vez, foram admitidas e expostas 332 fotografias de 121 expositores: 30 fotógrafos nacionais com 53 trabalhos e 91 fotógrafos estrangeiros, de 22 países, com 279 provas. Assim, verificou-se uma maior diversidade de nacionalidades dos artistas, bem como um aumento do número de expositores de outros países e um decréscimo quantitativo da representação nacional.

O Grémio Português de Fotografia, aquando da preparação do seu II Salão Internacional, procurou organizá-lo tendo em vista a correção dos erros cometidos no primeiro, cuja identificação surgiu também das observações feitas pelos críticos, em ambas as revistas da especialidade. É com esta intenção em mente que João Martins, colaborador da *Objectiva* (e da *Foto Revista*), dirige uma carta ao diretor da referida revista, o qual a faz publicar, apelando a algumas modificações. Martins, para além das considerações tecidas acerca do painel de júris – analisadas no capítulo dedicado a esta temática -, aconselha ainda, por oposição ao que decorreu no I Salão, a arrumação cuidadosa e harmoniosa dos trabalhos expostos, a fim de se “evitar o cansaço da vista”. No mês seguinte, também na *Objectiva*, Fernando da Ponte e Sousa, o então vice-presidente do Grémio Português de Fotografia, vem garantir que o Salão melhorará todos os aspetos negativos apontados ao primeiro salão.

Dois meses depois, em Novembro de 1938, realiza-se o certame. O nome dos membros do júri havia sido revelado, um mês antes, na *Objectiva*, tal como João Martins propôs. Para a organização do salão, estão em jogo dois aspetos: o primeiro, de ordem expositiva, o segundo, do âmbito da receção crítica das obras, por parte dos júris.

É a *Foto Revista* a primeira a avançar com uma crítica ao evento em Novembro. A mensagem é clara, o Salão “excedeu tôda a expectativa” e revelou-se de um “brilho

²¹⁵ San-Payo, M. (1938, Janeiro). O I Salão Internacional de Arte Fotográfica visto “Objectivamente”. *Objectiva*, Ano I, nº 8, p. 120

invulgar e invulgar interesse”. No que respeita à lógica museológica, a exposição é apontada como um exemplar: as fotografias apresentaram-se segundo uma “regularidade surpreendente”, “não faltaram o escudo nacional e as armas da cidade de Lisboa” nem o carácter de “sobriedade indispensável a «certames» desta natureza”; também os “vasos de plantas dispostos com simplicidade animavam o conjunto”. Observam-se igualmente notórias melhorias relativamente à problemática dos júris, a julgar pelas considerações tecidas pelo crítico da *Foto Revista*, que destaca a “competência indiscutível” dos mesmos, denotando-se um aperfeiçoamento no rigor da seleção dos trabalhos fotográficos a expor. Como prova do seu elogio, o crítico argumenta com dois factos: “o número de trabalhos nacionais não admitidos ao 2º Salão, foi bastante maior do que no ano anterior” e “de vinte e tantas provas enviadas pelos membros da Direcção do G.P.F., só duas foram aceites”. A partir destas afirmações, o autor não reconhece um decréscimo ou estagnação na qualidade dos trabalhos de artistas portugueses. Indica antes, como causa, a má preparação dos fotógrafos-candidatos. Reconhece sim, o desempenho do júri, aplaudindo-o por manter o “«nível»”, e por ter como critério “a «classe» dos trabalhos apresentados e não a «classe» do artista que os apresentou”²¹⁶.

Contudo, se os portugueses são gabados pela organização e avaliação da exposição, ou seja, como anfitriões, a participação dos artistas nacionais continua a ficar aquém do desejado e a ser alvo de críticas maioritariamente negativas. O crítico da *Foto Revista* destaca a insatisfatória técnica dos trabalhos e, no âmbito da composição fotográfica²¹⁷, o “excesso de assunto”, o “mau enquadramento”, a “falta de perspectiva real”²¹⁸ – enfatizada pela nitidez da fotografia, do primeiro ao último plano - e o “forçado das atitudes”. Rapidamente conclui que “temos de reconhecer que os amadores portugueses, de um modo geral – salvo raras excepções – estão em atraso em relação aos amadores estrangeiros”²¹⁹. Comparando estas considerações com as tecidas na *Foto Revista* relativamente ao I Salão, verifica-se um recuo face ao que se havia afirmado: se antes era tomado como certo que a participação nacional não era inferior à internacional, admite-se agora reconsiderar a posição, principalmente “dada a competência indiscutível do júri”.

²¹⁶ [s.n.]. (1938, Novembro). 2.º Salão de Arte Fotográfica de Lisboa. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, pp. 6, 14

²¹⁷ O artigo “A composição em fotografia”, na *Foto*, surge a este propósito: “Muitos dos nossos melhores amadores se têm visto excluídos dos Salões Internacionais – mormente do II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa – por má composição das suas fotografias”. Sama, J. (1939, Abril). A composição em fotografia. *Foto*, Ano II, nº 15, pp. 19, 20

²¹⁸ [s.n.]. (1938, Novembro). 2.º Salão de Arte Fotográfica de Lisboa. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 6

²¹⁹ *Idem*, p. 14

No mês seguinte, em Dezembro de 1938, a *Foto Revista* lança nova crítica, desta vez revelando a faceta mais risonha da exposição. Os artistas nacionais são considerados motivo de orgulho por terem “suportado garbosamente com a sua valiosa «representação», uma difícil prova de confronto” com os artistas estrangeiros. Mais, o crítico louva o papel social e educativo que a exposição desempenhou, contribuindo para a conversão de “dezenas de «descrentes» da fotografia como Arte”. Como salão internacional, reconhece-lhe ainda uma crucial função didática, por se constituírem como “fontes inesgotáveis de preciosos ensinamentos”. Igualmente importante, principalmente dadas as circunstâncias políticas nacionais e internacionais do final dos anos 30, o crítico tece largos elogios aos salões internacionais de fotografia, como uma importante mais-valia e ferramenta política ao serviço do Estado (Novo). Destaca, por isso, estas “patrióticas inicitivas”, devido ao valor do “interêsse cultural interno e o de propaganda exterior, que advém para o País de semelhantes empreendimentos”²²⁰. Apesar de mais positiva, esta crítica, à semelhança da do mês anterior, deposita a maioria dos elogios ao Salão, no facto de se tratar de um salão de foro internacional. Também a representação portuguesa é percecionada de forma menos negativa, mas é apenas considerada como suficiente.

Por seu turno, a *Objectiva* apresenta a sua primeira crítica à exposição em Janeiro do ano seguinte, um mês após o encerramento desta. É San Payo que dá o seu parecer, destacando pontos semelhantes aos já referidos nas páginas da *Foto Revista*. Congratula o Grémio Português de Fotografia por, pela primeira vez, organizar “um «Salão» com categoria Internacional”, com uma “óptima selecção, harmonia e variedade” de fotografias artísticas. Refere a exemplar distribuição dos trabalhos pelo Salão e, relativamente ao júri, observa que este se manteve num nível superior “em visão, em gosto, em compreensão, em independência e isenção”. O crítico lamenta, no entanto, a fraca frequência de visitantes que a exposição teve e a “frívola” sociedade lisboeta que não encara a exposição como “um pouco de pão de espírito de que muito carece”. Coloca como hipótese de causa, o “alardé” que se faz acerca da “política do espírito” e a falta de apoio por parte da imprensa “de todos os credos e côres”, que se revela “fria, insensível e indiferente”. Menciona ainda o “valor inestimável [da Exposição Internacional] como meio de propaganda para o nosso país” e sublinha a necessidade de “as entidades que nos superintendem” adquirirem “um bocadinho mais de cultura artística”. No que toca ao

²²⁰ [s.n.]. (1938, Dezembro). II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa. *Foto Revista*, Ano I, nº 12, p. 12

desempenho dos artistas nacionais, deteta “um pouco de desequilíbrio, sobretudo na parte técnica”²²¹. Num exercício de comparação entre estes e os artistas estrangeiros, San-Payo diz apenas que a *performance* nacional não nos envergonhou, colocando-nos em posição de igualdade com os fotógrafos dos outros países, embora se denote uma nota de insatisfação no seu discurso – o desempenho não foi ótimo. Nomeia dignos de menção, sem destaque para nenhum trabalho em particular, os nomes dos fotógrafos João Martins, Silva Nogueira, Munhoz Braga, Francisco Oliveira, Salazar Dinis, Frederico Bonacho – elogiando os seus bromóleos -, António Mesquita – *idem* – e Henrique Manuel.

A opinião da “especialidade” foi consensual: relativamente à organização, o II Salão de 1938, o último antes de rebentar a II Grande Guerra, foi notável. O Grémio Português de Fotografia estava de parabéns pela retificação dos erros anteriormente cometidos e pelo bom gosto na apresentação do salão. Na perspetiva dos críticos, a fiabilidade dos júris também havia sido estabelecida.

Contudo, o descontentamento relativo ao desempenho dos artistas nacionais mantém-se. Parece pairar uma sensação de estagnação do meio artístico português no domínio da fotografia. De acordo com San Payo, também a sociedade portuguesa se apresenta pouco receptiva a este “novo” *medium* artístico.

O III Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa não foi comentado por nenhuma das revistas da especialidade: a *Foto Revista* encerrou atividade em 1939 e a *Objectiva* encontrava-se em período de breve ausência, que se prolongou durante pouco mais de dois anos, de 1939 a 1941²²². Assim sendo, o IV Salão foi apenas avaliado pelos críticos da revista *Objectiva*. Entretanto, nestes anos, a fotografia portuguesa conheceu novos desenvolvimentos. Em 1939 foi publicado o livro da autoria de Augusto da Silva Carvalho, *Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal*, o primeiro estudo devidamente sistematizado acerca da história da fotografia portuguesa²²³. No mesmo ano, teve início o *Inventário Artístico Nacional*, para o qual se fez uso de câmaras *Leica* – o primeiro volume será publicado em 1943²²⁴. A fotografia marcou também

²²¹ San-Payo, M. (1939, Janeiro). O II Salão Internacional de Lisboa. *Objectiva*, Ano II, nº 20, pp. 171-172

²²² De Fevereiro de 1939 (Ano II, nº 21) a Abril de 1941 (Ano II, nº 22), a *Objectiva* suspendeu a sua atividade devido a dificuldades relacionadas com a II Guerra Mundial.

²²³ Mah, S. (2002). Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história, p. 170. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

²²⁴ Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 250

presença na grande Exposição do Mundo Português de 1940²²⁵ e, no mesmo ano, foi editado o álbum *Portugal 1940*²²⁶, o qual contou com a participação de Mário Novais, San Payo, Judah Benoliel, Silva Nogueira, entre outros.

O IV Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa decorreu no mês de Janeiro de 1941²²⁷. Numa altura conturbada, vincada pela eclosão da II Guerra Mundial, o evento registou um acentuado decréscimo quantitativo de participações, contabilizando um total de 10 países com 285 obras em exposição – incluindo Portugal.

Manuel San-Payo é o primeiro a fazer publicar no periódico a sua apreciação crítica do acontecimento, em Abril de 1941. Começa por declarar efetivada uma mudança de postura por parte dos visitantes da exposição, os quais já lhe parecem encarar, sem reservas, a fotografia como arte, “tão pura como qualquer das artes plásticas”. Volta-se a referir o “cunho educativo” que eventos deste âmbito encerram e a sua importância como “um grande veículo de propaganda” para Portugal e, conseqüentemente, para o Estado português, enquanto sublinha a sua índole corporativista de foro internacional, materializada “nos milhares de clubes e sociedades fotográficas espersas por tôda a superfície da terra que se comunicam, por intermédio da fotografia, com o nosso Portugal”. San-Payo introduz a fotografia artística – e, no fundo, a arte - no domínio dos interesses políticos portugueses, ao inteligentemente apontá-la como um laço comum, e por isso favorecedor da comunicação, com outras potências; mais do que isso, os salões internacionais são concebidos como um veículo que faz “viajar” e dá a conhecer a nossa imagem - pelo menos, o aspeto visual exterior, ou até uma versão idealizada - pelo mundo, já que os certames internacionais “revelam-nos também um pouco da cultura, tendências, temperamento e carácter das nações concorrentes, através dos seus artistas”²²⁸. San-Payo poderia tê-lo dito numa frase: a arte nacional apresenta e representa a nação. Denota-se uma procura do autor em conseguir uma maior promoção do evento pelo Estado.

²²⁵ A este propósito, consultar: Acciaiuoli, M. (co-aut.). (2013). *Fotógrafos do Mundo Português*. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos; Acciaiuoli, M. (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes, “celebração” e “restauração”*. Dissertação de doutoramento, texto policopiado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Veja-se também: Neves, P. (1938, Maio). A Contribuição da Arte Fotográfica nas celebrações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal. *Objectiva*, Ano I, nº 12, p. 188

²²⁶ A este propósito, consultar Revez, N. (2012). *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de mestrado não-publicada, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

²²⁷ “Inaugura-se hoje o IV Salão Internacional de Arte Fotográfica”. [s.n.]. (1941, Janeiro 11). Arte e artistas. *Novidades*, nº 14.457, p. 2

²²⁸ San-Payo, M. (1941, Abril). O IV Salão Internacional de Fotografia. *Objectiva*, Ano II, nº 22, p. 231. Este artigo já havia sido publicado no jornal *Novidades*, provavelmente devido à falta de suportes jornalísticos da especialidade.

O crítico volta a afirmar, à semelhança do que observou no II Salão Internacional, que “Portugal em nada teve com que se envergonhar” com o seu acervo de obras apresentado, uma vez que “os assuntos foram em geral bem escolhidos” e as técnicas usadas foram diversas, “desde o brometo ao clorobrometo, carvão e bromóleo”. No início da década de 40 continua-se, portanto, a valorizar os processos pictorialistas, mais do que datados; não é visível qualquer entusiasmo relativamente às experiências modernistas fruto das sucessivas vanguardas do início do século. San Payo considera ainda que, no geral, por parte dos artistas portugueses em exposição, “houve sensibilidade, entusiasmo, dedicação e gosto”²²⁹, indicando como única melhoria a procurar, a técnica dos trabalhos. E reserva destaque para os membros do júri que expuseram, os quais se fizeram representar com obras “perfeitas”, embora não clarifique porquê e se recuse a comentar – o que seria bastante pertinente – se a participação destes é legítima. Desta vez, não são destacados quaisquer nomes de fotógrafos nacionais.

Assim, as melhorias registadas dizem apenas respeito à sociedade portuguesa, que, segundo San-Payo, reconhece agora a fotografia como artística. De resto, os artistas nacionais continuam estagnados.

O V Salão Internacional de Arte Fotográfica foi inaugurado em Janeiro de 1942²³⁰ e contou novamente com a participação de 10 países, totalizando 190 concorrentes, com 321 fotografias em exposição. Destes, 76 expositores eram portugueses – 22 da cidade do Porto, um de Braga e os restantes da zona de Lisboa.

Saiu na *Objectiva* de Dezembro de 1941, ainda antes da abertura da exposição, um artigo relativo a esta. O Grémio Português de Fotografia é parabenizado por, dadas as circunstâncias internacionais, conseguir continuar a levar a cabo a realização do Salão. Contudo, são essas mesmas circunstâncias que, neste ano, prejudicaram a afluência de artistas. Ainda assim, o crítico mostra-se empolgado, vendo no certame um evento simbólico, de elevada carga política, que transmite uma mensagem de paz e o “desejo de nos mantermos estranhos a conflitos”; afinal, as exposições internacionais constituem “uma ótima propaganda de Portugal no estrangeiro”. Logo, observa que, nesta conjuntura, «produzir bem» se traduz numa «afirmação de vontade» e num «anseio de socêgo»,

²²⁹ *idem*

²³⁰ Apesar de não ser especificamente referida a data, deduz-se que o V Salão tenha decorrido no mês de Janeiro, já que em Fevereiro de 1942 surge uma nota na *Objectiva* que anuncia que o mesmo foi “inaugurado no Salão de Belas Artes, no passado dia 24”. [s.n.]. (1942, Fevereiro). V Salão Internacional de Fotografia e Concurso Nacional de Filmes de Amadores. *Objectiva*, Ano III, nº 32, p. 175

sublinhando as exposições internacionais como “espelhos” do país, ou seja, como bons veículos de comunicação do nosso estado, e (consequentemente) Estado. Seguindo a mesma linha de pensamento, incentiva o progresso na arte fotográfica como forma de engradecer a imagem e o nome de Portugal. O autor argumenta que esta elevação se deve procurar através da «Beleza e de Harmonia»²³¹, de modo a expressar, claramente, o nosso desejo de paz. Deste modo, o discurso do crítico vai de encontro ao programa do Estado Novo: procura-se firmar a posição de Portugal no panorama internacional como um país belo e harmonioso no meio de uma Europa em destruição.

No campo artístico, o crítico reconhece o papel da exposição como uma “grande contribuição trazida ao desenvolvimento e aperfeiçoamento do «amadorismo português»”, notando um “progresso constante” na técnica e gosto dos amadores da fotografia nacionais. Por fim, celebra a vitalidade do meio fotográfico português, visível no aparecimento de “nomes novos” e “novos valores”²³² nacionais.

Em Março de 1942, Manuel Alves de San-Payo avança com a sua apreciação do V Salão. Continuam a ser elogiados os aspetos museológicos da exposição, destacando-se o “aspecto de limpeza e bom gosto”, a “primorosa” montagem dos trabalhos e a “ordem impecável e equilibrada”.

San-Payo conclui que os artistas “estão integrados no século em que vivemos e acompanham o tempo”, contudo, infere a contemporaneidade destes julgando pela técnica utilizada por os mesmos, os quais tendem a preferir “os meios mais rápidos, maleáveis e baratos”²³³.

Ao comentar os trabalhos de Max Torek, um artista norte-americano, refere que só um deles “resiste um pouco à crítica”: daqui se percebe a sua conceção de crítica, a qual encara como unicamente negativa. O autor menciona ainda a “missão do crítico”, sem, no entanto, a definir; afirma apenas que esta é “espinhosa e cheia de responsabilidades”²³⁴.

Quanto à participação nacional, verifica que a maioria dos expositores é de Lisboa e do Porto, apelando posteriormente à divulgação e descentralização da prática, “pois que Portugal não se circunscreve” as essas localidades. Comparando os trabalhos de ambas as cidades, diz ter ficado com a impressão que “o concurso do Pôrto foi superior em

²³¹ [s.n.]. (1941, Dezembro). O salão dêste ano. *Objectiva*, Ano III, nº 30, p. 117

²³² *idem*

²³³ San-Payo, M. (1942, Março). O V Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano III, nº 33, p. 183

²³⁴ *idem*, p. 184

qualidade ao de Lisboa”. Ao comparar a participação nacional com a internacional, observa, como começa a ser hábito de San-Payo, que a primeira “em nada é inferior” à segunda, chegando mesmo a afirmar que alguns dos nossos artistas-fotógrafos “se podem colocar à altura dos melhores dos outros países”²³⁵. A este propósito faz referência aos trabalhos de inúmeros fotógrafos nacionais, como António Mendes, Frederico Bonacho, M.me Cazalis, Comandante Pinheiro Corrêa, Salazar Dinis, Júlio Gois, Carvalho Henriques, António de Oliveira, W. Orton, Eng.º Valente, E. Wertheim, Ernesto Zsoldos, entre outros. Destaca também o trabalho exposto pelos júris: Dr. Oliveira Alves, Eng.º Carneiro Mendes e Fernando Ponte e Sousa.

Como nota final, invoca um clima de “paz e concordia”, sem o qual a arte “dificilmente pode crescer e prosperar”²³⁶.

Entre Fevereiro e Março de 1943²³⁷ tem então lugar o VI Salão. Ao todo, participam 9 países. Na *Objectiva*, o evento é comentado por Manuel San-Payo, como já era hábito, e João Martins. Verifica-se, à semelhança do ano anterior, a fraca afluência de expositores de outros países devido à guerra.

É San-Payo o primeiro a fazer publicar a sua crítica, em Março de 1943²³⁸. Numa apreciação generalizada, afirma que o certame “nada fica a dever aos transactos”.

Os seus comentários, no que toca à participação nacional, permanecem inalterados: diz que a prática da fotografia de arte se limita, grosso modo, a Lisboa e ao Porto e, como não podia deixar de ser, que “em todo o caso a fotografia em Portugal nada fica a dever à fotografia estrangeira”. Manuel San Payo suporta esta afirmação observando que os nossos amadores se defenderam bem e “têm melhorado sensivelmente as suas cópias”. O crítico destaca António Mendes, artista que considera incontestável, acrescentando que “os seus trabalhos estão acima de qualquer crítica” – concebe novamente a crítica como uma atividade apenas depreciativa. Para além deste fotógrafo, menciona os trabalhos de tantos outros, como, por exemplo, do Dr. Oliveira Alves, Horácio Amatucci, Almeida Araújo, M.me Cazalis, Salazar Dinis, Clarita Hitzemam,

²³⁵ *idem*, p. 185

²³⁶ *idem*

²³⁷ A data, inicialmente prevista para Novembro de 1942, foi alterada uma vez que a sala da S.N.B.A. não se encontrava disponível. O evento decorreu entre 20 de Fevereiro e 6 de Março de 1943. [s.n.]. (1942, Novembro). VI Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 41, p. 92

²³⁸ San-Payo, M. (1943, Março). O VI Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 45, pp. 156-158, 174

Augusto Marques, Ferreira Martins, Platão Mendes, Moreno (pai e filho), António Oliveira, Manuel de Oliveira, W. Orton ou Ernesto Szoldos.

Concluí, insipidamente, que “todos os trabalhos são «bonitos» e apresentam-se bem”.

Dois meses depois, em Maio de 1943, João Martins expõe o seu parecer, em “Considerações sôbre o VI Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa”²³⁹. Começa por transcrever, e subscrever, um artigo do periódico *O Século*, de 21 de Fevereiro do mesmo ano, de autor não identificado:

“O nosso País tem no presente certame a sua mais notável afirmação, quer pela selecção das obras, quer pelo progresso técnico das mesmas. Pena é que, no conjunto, se tenha perdido o indispensável cunho de portuguesismo que deveria caracterizar os trabalhos. Há uma evidente influência estrangeira. (...) Todavia, é justo mencionar o brilhantismo da representação dos concorrentes portugueses.”²⁴⁰

Assim, o autor concorda com a selecção das obras, feita pelos júris, e com a afirmação de que os artistas nacionais progrediram, em termos de técnica fotográfica. Mas a tónica da sua crítica recai na falta de “portuguesismo” dos expositores, a qual, segundo Martins, se tem vindo a verificar nos últimos três anos – desde 1939. Seria interessante perceber a razão pela qual o crítico estabelece este limite temporal, no entanto, isso não é explicitado.

Martins deteta que, se por vezes o assunto de determinado trabalho é português, isso não é suficiente para a afirmação de um estilo fotográfico nacional, uma vez que se continua a notar a “ausencia do nosso temperamento” acompanhada pela recusa de se ser “português a compôr”. Acusa o amador da fotografia português de falta de “nacionalismo individual”, o qual se traduz em “sensibilidades desnacionalizadas” e alerta para a necessidade de pararmos de imitar “aquilo que vem de fóra”.

Assim sendo, e à semelhança do que já havia feito dois anos antes – aquando do debate “Clássico *versus* Modernista”, à frente analisado -, apela à criação de um “estilo fotográfico típicamente nosso”, para o qual apresenta um programa: “Basta que tódos os

²³⁹ Martins, J. (1943, Maio). Considerações sôbre o VI Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa. *Objectiva*, Ano IV, nº 47, pp. 215-216

²⁴⁰ [s.n.]. (1943, Fevereiro 21). Duas exposições: de pintura e outra de arte fotográfica no Secretariado de Propaganda e na Sociedade de Belas Artes”. *O Século*, p. 2. Em Martins, J. (1943, Maio). Considerações sôbre o VI Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa. *Objectiva*, Ano IV, nº 47, p. 215

nossos assuntos sejam acentuadamente portugueses e que, também, os Júris dos futuros Salões Internacionais se capacitem que cumpre o direito de manifestar a nossa personalidade sem a obrigação de copiar o valor ou a estranha originalidade da técnica estrangeira”. Trata-se portanto de um esforço mútuo pela arte fotográfica “tipicamente” portuguesa, da parte dos júris, que devem ser mais tolerantes, e dos artistas, os quais devem ser patriotas no assunto e na composição. Propõe então que se fabrique uma norma de composição fotográfica com assinatura claramente portuguesa, sem, no entanto, se “chegar à frente” com nenhuma proposta. Ignora que, com isto, está a apelar à criação de um estilo artístico vazio, assente apenas na delimitação de assuntos e na escolha de um tipo de composição, que funcionaria como assinatura. Para além do mais, encara a personalidade dos artistas como coletiva, referindo-se à “personalidade nacional”, numa abolição da subjetividade criativa.

O VII Salão teve lugar em Março de 1943 e, daí em diante, os eventos passaram a realizar-se em Março e Abril²⁴¹. Foram expostas 101 provas de fotógrafos portugueses e totalizou-se a participação de 9 países.

Num breve comentário ao VII Salão, um dos colaboradores da *Objectiva* publica, em Abril de 1944, um artigo relativo a este. Surge a primeira crítica declaradamente pejorativa, respeitante à generalidade dos trabalhos expostos, cujo “nível artístico (...) é inferior ao dos anos transactos”. Devido ao facto da participação nacional se concentrar nas cidades de Lisboa e do Porto, é tecida uma comparação entre ambas: a primeira alberga artistas estagnados, agarrados “às velhas fórmulas” e que “delas não saiem”; por sua vez, o norte do país parece ser lugar de artistas em constante melhoria, os quais “compõem regularmente, imprimem muito bem e fogem dos assuntos corriqueiros com audácia”²⁴². Não são referidos nomes de fotógrafos.

Esgotam-se aqui os exemplos de crítica relativos a esta edição da exposição: torna-se cada vez mais evidente a decadência da publicação.

O VIII Salão, inaugurado a 3 de Março de 1944, contou com 244 obras fotográficas em exposição, pertencentes a 120 expositores de nove países, incluindo Portugal.

²⁴¹ [s.n.]. (1943, Agosto). VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de Portugal. *Objectiva*, Ano V, nº 50, p. 54

²⁴² [s.n.]. (1944, Janeiro-Abril). VI Salão Internacional de arte fotográfica. *Objectiva*, Ano V, nº 55, p. 299

O VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica é o último a ser comentado pela revista da especialidade que ainda resta, a *Objectiva*. É Jesus Garcia que redige o texto²⁴³, já em Maio de 1945, advertindo, desde logo, que se trata de uma síntese das opiniões pessoais dos críticos da revista e, como tal, se isso se entende como uma crítica, então “êste artigo será a crítica do Salão dêste ano”²⁴⁴.

O colaborador começa por abordar a participação nacional, a qual não arrisca classificar de “nível técnico ou artístico superior ao dos anos transactos”²⁴⁵, apesar de admitir essa hipótese, por se sentir incapaz de estabelecer essa comparação devido à falta de memória.

Observa depois, socorrendo-se de dados numéricos, que desde o V Salão (1941) que aos expositores portugueses têm sido admitidos, sensivelmente, uma centena de trabalhos fotográficos. Posto isto, questiona-se se, uma vez finda a II Grande Guerra, se manterão abertas o mesmo número de vagas para os fotógrafos nacionais, “em prejuízo dos expositores estrangeiros”, ou se o júri tomará uma posição “mais rigorosa” na seleção das provas portuguesas. Insinua, portanto, o que em seguida afirma: o “facto de estarem sendo admitidos aos Salões, trabalhos portugueses sem características recomendáveis”²⁴⁶.

E o crítico atesta o que já havia sido comentado relativamente ao VII Salão: “o norte continua fotograficamente mais desenvolvido do que o Sul”, referindo-se aos artistas do Porto e de Lisboa, respetivamente. De acordo com Garcia, apenas os primeiros se apresentam dignos de constarem num salão internacional; aos segundos, por sua vez, “falta-lhes unidade na escolha dos assuntos e do tratamento”²⁴⁷. De entre os fotógrafos portugueses em exposição destaca o trabalho de vários, como, por exemplo, Dr. António de Oliveira Alves, Fernando de Matos David, J. Viana Jorge, Mário Lemos, Miguel Ferreira Martins, José Mesquita, Carlos Octaviano Passos, Álvaro Valente, Gustavo Araújo, António Casaco, M.me Cazalis, Alberto Gaspar, Dr. António de Menezes, Eng.º Frederico Oom e Ernesto Zsoldos.

Por entre uma incontável enumeração de artistas dos vários países, acompanhada por brevíssimos e irrelevantes apontamentos – do ponto de vista da análise crítica – relativos a estes, observa, ao comentar a obra do espanhol Salvador Forcada Parés que

²⁴³ Garcia, M. (1945, Maio). O 8.º Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano VI, nº 63, pp. 95-96, 102, 107, 108

²⁴⁴ *idem*, p. 95

²⁴⁵ *idem*

²⁴⁶ *idem*

²⁴⁷ *idem*

esta “vale pela forma como se distribuíram as manchas e as linhas, ainda que o assunto tratado seja trivial”, facto que a fez marcar presença em “inúmeros Salões”, inferindo daí que “a arte de compôr [é] de primacial importância na feitura das imagens e constitui[r] a indicação por excelência para que os júris de além-fronteiras determinem a admissão de um trabalho”²⁴⁸. Jesus Garcia reforça então a importância da composição numa obra fotográfica, destacando-a como critério de avaliação primordial e buscando a sua validação num exemplo estrangeiro.

Embora os Salões Internacionais tenham dado aso a interessantes debates no seio da crítica dedicada à fotografia artística – analisados nos capítulos subsequentes –, os críticos apresentam insípidos comentários relativamente às obras que constam nestes eventos. Como ilustração do constatado tomem-se como exemplo os pequenos comentários críticos que por vezes eram tecidos relativamente às obras apresentadas pelos fotógrafos portugueses. Tratam-se de sumários e repetitivos apontamentos, frequentemente organizados de forma esquemática. Manuel San Payo e Jesus Garcia adotam muitas vezes este método de crítica, de tom descomprometido e quase catalogador, numa “arrumação” em categorias que, grosso modo, se podem traduzir para “bom”, “mau” e “mediano” – sendo que, tendencialmente, apenas a crítica pejorativa, poucas vezes aplicada, é justificada. A qualidade da composição e da técnica, claro, são os critérios normalmente abordados. Tendo em conta que uma listagem de todos os exemplos a que fizemos referência seria infundável, vislumbremos então alguns dos mais comuns. San Payo elogia por várias vezes as obras através de adjetivos como “delicada”, “mimosa”, “poética”, “primorosa”, “oportuna”, “encantadora”, “belíssima” e “bem sentida”²⁴⁹. Relativamente ao fotógrafo que realizou a prova, refere em diversas ocasiões a “sensibilidade de artista” e a “fina sensibilidade” que fazem dele um “amador de categoria”²⁵⁰. No que respeita à composição e técnica fotográficas, costuma comentar a “técnica perfeita”, a “bem impressa” fotografia e o trabalho “bem composto”²⁵¹. Esta postura sensaborona e monótona de San Payo não é novidade, na verdade, o fotógrafo e crítico comenta a grande maioria dos Salões sempre do mesmo modo, sem trazer nada de

²⁴⁸ *Idem*, p. 102

²⁴⁹ San Payo, M. (1942, Março). O V Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano III, nº 33, p. 185

²⁵⁰ San-Payo, M. (1943, Março). O VI Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 45, pp. 157, 158

²⁵¹ *idem*

novo. Jesus Garcia também não traz nada de novo neste âmbito, comentando os trabalhos segundo os mesmos moldes que Manuel San Payo, ora vejamos: vocábulos como “agradável”, “equilibrada”, “perfeita”, “de boa categoria”, “interessante”, “de boa visão”, “de delicada suavidade e beleza”, pautam frequentemente a sua crítica, quando se dedica a este método de, podemos chamar, crítica rápida e sucinta.

Na verdade, os trabalhos que se encontravam em exposição nunca merecem uma análise aprofundada; ao invés, a contribuição dos fotógrafos portugueses é criticada como um todo e de uma maneira vaga. É frequentemente comparada a participação nacional relativamente a anos anteriores ou em relação aos trabalhos estrangeiros – também perçecionados como um todo – mas seguindo um modelo de crítica assente no “bom” e “mau” ou “melhor” e “pior”. Mais, é comum os críticos apresentarem a sua apreciação sem sentirem a necessidade de justificar ou argumentar acerca da mesma. Grosso modo, a impressão com que se fica é a de que os críticos portugueses consideram a produção nacional inferior à dos restantes países ou, pelo menos, não se mostram maravilhados.

O que se acaba por verificar é que, ao fim ao cabo, não é a fotografia que é alvo de crítica, mas sim o Salão como exposição e acontecimento. Por exemplo, são muitas vezes comentados os aspetos estéticos do local, quer seja pela decoração, quer se trate da disposição dos trabalhos. Também são várias vezes tecidos comentários relativos aos júris. A referência ao papel didático e, principalmente, político dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica é uma constante – a partir da segunda edição das exposições é continuamente sublinhada a mais-valia que estes acontecimentos comportam em termos propagandísticos. Embora as críticas escritas a propósito dos Salões Internacionais denotem, no geral, um tom de elevação nacional, João Martins apresenta-se como o crítico mais empenhado e comprometido com os valores políticos do Estado Novo em vigência na altura, esforçando-se por influenciar e dirigir a produção nacional do campo da fotografia artística, no sentido da criação de um estilo vincadamente e “caracteristicamente” português; também a referência à “personalidade nacional” denota uma vontade corporativista.

Ainda durante a publicação da *Objectiva*, decorre em 1946 a *I Exposição Geral de Artes Plásticas*, mas já não é comentada. A fotografia teve uma passagem pouco expressiva, com Mário Novais a apresentar seis fotografias, mas muito reveladora²⁵².

²⁵² Tomemos em conta que Mário Novais fotografou para o regime, sendo o exemplo mais expressivo o trabalho que realizou aquando da Exposição do Mundo Português, de 1940. Seis anos mais tarde, expõe na Exposição Geral de Artes Plásticas, uma iniciativa ligada ao MUD e, por isso, à oposição política.

3.2.2. A exposição de Elmano da Cunha e Costa

“Ethnographic photography was a tool both for colonialism and imperial ambitions, of national identification and nationalist construction.”²⁵³

Ainda antes da entrada em vigor do Estado Novo, já era visível a mais-valia que os territórios portugueses na África e Ásia representavam para o Estado português, a julgar pelo facto de António de Oliveira Salazar – que então desempenhava o cargo de Ministro das Colónias - se ter apressado a promulgar, em Julho de 1930, o Ato Colonial. O referido decreto, de índole vincadamente nacionalista, tinha em vista o reforço do carácter centralizador do Estado relativamente aos territórios do Ultramar – o que, em boa verdade, se traduziu na centralização do poder na pessoa de Oliveira Salazar. Torna-se também claro o ideal imperialista que o documento alimenta: as anteriormente denominadas “províncias ultramarinas” passam a ser designadas “colónias” e o conjunto das mesmas é intitulado Império Colonial Português. Daí em diante, Salazar, que em 1932 ascende a Presidente do Conselho de Ministros, conduzirá uma política largamente assente nos ideais de nação e império.

Assim, e como realçado por Margarida Acciaiuoli,

“num país que se «orgulhava tanto do seu Império», o conhecimento das realidades que o constituíam impunha-se como uma prioridade que deveria ser definida em termos de uma investigação e divulgação consequentes.”²⁵⁴

No que respeita à “investigação e divulgação consequentes” relativas à colónia portuguesa de Angola, foi o fotógrafo Elmano da Cunha e Costa, por encomenda do Governo, o encarregado de tal missão. Ora, em matéria de transmissão de “conhecimento” e “realidades”, a fotografia apresenta-se como o *medium* controverso: é aparentemente confiável, por capturar e evocar a realidade visual de forma extremamente precisa, e simultaneamente deturpadora, por ser passível de ser manipulada – através do jogo de inclusão-exclusão/ocultação proporcionado pelo enquadramento - de modo a veicular a mensagem pretendida. A fotografia constitui-se então como um mecanismo pseudo-

²⁵³ Pinheiro, N. (2008). Ethnography, p. 499. Em Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of the Nineteenth-Century Photography*. London, New York: Routledge

²⁵⁴ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Bizâncio. P. 164

objetivo, que, tomando proveito da ingenuidade do espectador, se apresenta como um código que parece não necessitar de descodificação²⁵⁵.

Elmano da Cunha e Costa (1892-1955), advogado e fotógrafo amador, saberá tirar partido desta faceta do *medium* fotográfico, enquanto captura e regista os costumes do povo angolano. Após a expedição em Angola – à altura, colónia portuguesa -, na companhia do padre e etnógrafo Carlos Estermann, Cunha e Costa regressa a Portugal e expõe no estúdio do Secretariado de Propaganda Nacional em Julho de 1938, a convite de António Ferro, alguns dos trabalhos fotográficos que capturou no sul do território angolano: tratava-se de um “documentário etnográfico”²⁵⁶. Se desta vez foram apenas expostas 44 fotografias, a totalidade das provas - contabilizando mais de 7000 *clichés* - foi apresentada em 1947, no SPN/SNI²⁵⁷. A visibilidade da exposição de 1938 dever-se-á, em parte, ao facto de ter sido integrado na Semana das Colónias, levada a cabo pelo Estado Novo; assim, fica claro que a temática e conteúdo do evento vão evidentemente de encontro aos interesses políticos e propagandísticos da altura. São publicados vários artigos relativos ao acontecimento e Cunha e Costa inicia mesmo uma secção sua na *Foto Revista* – “Como trabalho em África”²⁵⁸.

É na *Foto Revista* que surge a primeira referência à exposição fotográfica de Elmano da Cunha e Costa. Num artigo intitulado “A Fotografia e o Ultramar”, o crítico da *Foto Revista* anuncia o fotógrafo como um “ilustre Artista”, detentor de “cultura”, “inteligência” e “sensibilidade”. Apesar de considerar que este “descobriu Angola sob curiosíssimos aspectos de Arte”²⁵⁹, vincula as fotografias expostas com o género “documentário”. Provavelmente, o crítico não encara as duas noções – fotografia artística e fotografia documental – como incompatíveis ou contraditórias, a julgar pela expressão “fotografia artística documental”²⁶⁰ que emprega neste artigo²⁶¹.

Prosseguindo com os elogios aos trabalhos de Cunha e Costa, o crítico toma-os como exemplos a seguir de forma a fazer face ao problema da falta de originalidade nos assuntos da arte fotográfica portuguesa. Assim, aconselha que se procure na metrópole e

²⁵⁵ Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d’Água Editores. P. 33

²⁵⁶ Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro – A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Bizâncio. P. 164

²⁵⁷ *idem*

²⁵⁸ Cunha e Costa, E. (1938, Maio). Como trabalho em África. *Foto Revista*, Ano I, nº 7, p. (?)

²⁵⁹ [s.n.]. (1938, Abril). A Fotografia e o Ultramar. *Foto Revista*, Ano I, nº 6, p. 3

²⁶⁰ *Idem*, p. 18

²⁶¹ Domingos Alvão também já havia suplantado a distinção entre fotografia documental e fotografia artística, ao conjugar um “«quadro» pictorialista e um documento etnográfico «naturalista»”. Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora. P. 212

nas colónias portuguesas motivos fotográficos, os quais proporcionam um “extraordinário campo de actividade” e “podem conceder mais demonstrações de originalidade, seja pelo que possuem de desconhecido para o maior número de indivíduos, seja pelo seu exotismo”. A mais-valia das fotografias encontra-se então, primariamente, no conteúdo fotografado – relativamente aos aspetos formais, nada é referido. Acrescenta ainda – e como não poderia deixar de ser - que o valor das mesmas aumenta devido à carga política que transportam, ou seja, por contribuírem para a “valorização espiritual da nossa actividade colonizadora”²⁶².

Também na edição de Junho-Julho de 1938, da mesma revista, surge uma crítica à exposição, nos mesmos moldes da primeira. Acrescenta-se que as fotografias de Elmano constituem “o mais completo documentário etnográfico até hoje feito com o auxílio da fotografia” e são novamente focados “os grandes motivos da vida indígena”, que se desdobram em “tipos indígenas”, “costumes”, “velhos ritos selvagens” e “tradições”²⁶³ característicos angolanos – ficando clara uma atitude catalogadora.

Também a *Objectiva* comenta a “Exposição de fotografias do dr. Elmano Cunha e Costa”, elogiando as “belas” e “perfeitas” fotografias, de “técnica de execução de superioridade incontestável”, às quais o fotógrafo soube imprimir um extraordinário “cunho de sinceridade”. É admirado o “poder evocativo” dos trabalhos, capazes de trazer até nós a “solidão e o espaço sem limites”, os “mil-e-um ruídos”, “o murmurar monótono da água” ou ainda “a atmosfera pesada e agressiva” dos dias de trovoadas. Afirma mesmo que, através das fotografias, podemos “sentir profundamente a África distante” e que tudo nelas “está vivo”²⁶⁴, tal era o carácter realista das mesmas.

A *Foto Revista* volta a referir-se à exposição e ao autor, desta vez pela mão de Paulo Braga, no artigo “A Fotografia e a Cultura”. O crítico é perspicaz e sucinto nas suas observações, ao comentar a importância do evento:

“Veio dizer até que ponto a arte fotográfica pode servir como fonte de divulgação de cultura, como processo educativo, como utilidade para uma maior e mais inteligente consciência nacional acêrca do que somos e do que valemos em quaisquer aspectos das nossas actividades espirituais e, mesmo, económicas.”²⁶⁵

²⁶² [s.n.]. (1938, Abril). A Fotografia e o Ultramar. *Foto Revista*, Ano I, nº 6, p. 3

²⁶³ [s.n.]. (1938, Junho-Julho). A exposição do sr. dr. E. da Cunha e Costa. *Foto Revista*, Ano I, nº 8, p. (?)

²⁶⁴ [s.n.]. (1938, Agosto). Exposição de fotografias do dr. Elmano Cunha e Costa. *Objectiva*, Ano II, nº 15, p. 38

²⁶⁵ Braga, P. (1938, Agosto). A Fotografia e a Cultura. *Foto Revista*, Ano I, nº 9, p. 7

Assumindo uma postura de elevação nacionalista, Paulo Braga frisa os mais importantes aspectos da exposição. Curiosamente, não é feito nenhum comentário de índole artístico respeitante às fotografias. É, sim, sublinhado o papel da fotografia como um excelente veículo propagandístico, até no que toca à economia nacional.

Braga atenta depois na “função civilizadora” da fotografia, a qual se apresenta como um ótimo instrumento para o “pleno conhecimento e para a ocupação científica e artística do Ultramar”. A prática fotográfica vê-se aqui vinculada com ideais imperialistas, detendo, segundo o crítico, “um valor insofismável para a realização de um destino de potência colonial”²⁶⁶. Não podia estar mais em linha com os ideais do Estado Novo.

O crítico detém-se ainda na relação fotografia-etnografia, que a exposição de Cunha e Costa ilustra, da qual resultam “além de motivos de arte fotográfica, motivos de interesse científico, educativo, cultural”²⁶⁷.

Para além disto, o crítico apercebe-se do “valor que para a Cultura pode ter a máquina fotográfica”, referindo-se mesmo a esta qualidade da fotografia como “eficiência cultural”. Tal como havia sido expresso, apela a que se aplique o exemplo em território continental, uma vez que este se apresenta como uma “fonte inesgotável” de motivos fotográficos – repleto de “paisagens”, “monumentos” e “folclore” -, os quais deveríamos materializar em “grandes documentários fotográficos do país”²⁶⁸. Chama ainda, sabiamente, a atenção para o potencial que tal inventariação poderia trazer para o turismo nacional.

Paulo Braga encontra ainda na fotografia uma dimensão epistemológica de duas faces, num movimento de interiorização e exteriorização da nossa imagem, respetivamente, como favorecedora de um sentido patriótico - ao destacar a sua eficácia como ferramenta “para nos conhecermos melhor e mais facilmente valorizarmos a nossa posição no mundo” - e como “meio ideal de propaganda e divulgação”²⁶⁹, dando-nos a conhecer ao mundo e, por isso, valorizando-nos perante os olhares estrangeiros.

Com este artigo, Braga coloca realmente o foco no incentivo ao “aproveitamento do extenso campo de possibilidades artísticas” de que a arte fotográfica dispõe. Com esta

²⁶⁶ *idem*

²⁶⁷ *idem*

²⁶⁸ *idem*

²⁶⁹ *idem*

afirmação, o crítico reconhece, o carácter artístico de muitas fotografias outrora encaradas como apenas documentos.

Ainda no número de Novembro de 1938 da *Foto Revista* vem um pequeno artigo relativo à exposição, não menos exaltador da mesma. O evento é novamente caracterizado como uma “notável (...) obra de divulgação através da fotografia”²⁷⁰.

O muito elogiado “trabalho de documentação etnográfica” é tido como único, tanto a nível nacional como internacional, não encontrando termo de comparação em parte alguma. Também o Secretariado da Propaganda Nacional está de parabéns por ter reconhecido o “valor documental e artístico” da série fotográfica. Por fim, o crítico refere que as fotografias constarão na Exposição do Mundo Português de 1940. Nada será comentado nas revistas, visto que ambas interromperão a sua atividade – a *Objectiva* temporariamente e a *Foto Revista* de modo definitivo.

Apesar de se tratar de uma obra do século XX, as provas expostas por Elmano Costa seguem o modelo de fotografia etnográfica do século XIX. Embora a crítica contemporânea pareça desconhecer este aspeto, já José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933) havia realizado um trabalho semelhante no mesmo país, resultando numa compilação de provas fotográficas publicadas entre 1885 e 1888: *Africa Occidental – Album Photographico e Descriptivo*²⁷¹. A ideia subjacente ao trabalho de ambos os fotógrafos é a de que a fotografia é um *medium* objetivo, incorruptível, razão pela qual é utilizada como ferramenta em trabalhos científicos, comportando o estatuto de prova – entretanto, não são consideradas as possibilidades de manipulação permitida, por exemplo, pelo enquadramento, que se constitui em torno da dicotomia inclusão-exclusão²⁷². Adicionando isto ao interesse pelo outro, desconhecido, exótico e implicitamente considerado inferior – com raízes também no século XIX -, resultou, já em pleno século XX, num retrato estereotipado e tendencioso dos sujeitos fotografados pela mão de Elmano, que favorecia a civilização moderna, “civilizada” e apoiava, consequentemente, o ideal colonial do Estado Novo. A máquina fotográfica carrega então o simbolismo do povo industrializado, que se toma como superior. A obra de Elmano da

²⁷⁰ [s.n.]. (1938, Novembro). Dr. Elmano da Cunha e Costa. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 13

²⁷¹ Mah, S. (2002). *Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história*, pp. 158. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

²⁷² Na verdade, Cunha e Costa partilha bastantes pontos em comum com a prática de fotógrafos alemães do início dos anos 30, na medida em ambos se constituem como ações catalogadoras e simpatizantes do regime ditatorial em ascensão que fazem uso da fotografia tomada como documental e ilustrativa para transmitir um discurso ideológico – Erna Lendvai-Dirksen e Erich Retzlaff são dois exemplos. Acerca deste assunto: Almeida, L. (2014, Julho). *Fotografia e ideologia: os “rostos” da Alemanha no início da década de 1930*. *O Ideário Patrimonial*, nº 2, pp. 18-25

Cunha e Costa é um ótimo exemplo de arte politizada e da fotografia ao serviço da “política do espírito” – a sua exposição lembra-nos que o Estado Novo, especialmente António Ferro, não ignorava a extrema importância do *medium* fotográfico como um instrumento de propaganda e ao proveito do poder.

No que respeita à crítica tecida relativamente à exposição em análise, é desde logo louvável que se verifique uma ausência de conflito entre os conceitos de arte e documento, no campo da fotografia. É também comum aos contributos críticos o incentivo à prática da fotografia ao ar livre, embora limitada pelos valores nacionalistas do “caracteristicamente” português.

Para além disto, todos os críticos parecem reconhecer o valor e papel político que a prática pode tomar, por ser capaz de retratar e divulgar a imagem de um povo. Paulo Braga foca este aspeto da fotografia, como meio para os portugueses se conhecerem e se darem a conhecer – ou não tivesse a exposição sido organizada pelo S.P.N., organismo empenhado na propaganda interna e externa de Portugal.

Contudo, denota-se clara ingenuidade dos críticos relativamente à objetividade do *medium*: a exposição é apresentada como portadora de carácter científico, proporcionadora de “pleno conhecimento”, como aponta Paulo Braga, e, por isso, tomada como indubitavelmente verosímil. Ora, a crença na objetividade das fotografias leva à crença numa realidade idealizada – em boa verdade, realidade editada - que as mesmas transmitem: os críticos perpetuam esta mensagem, influenciando o público leitor. À semelhança da exposição, também a crítica é politizada (se se trata de um discurso imposto ou não, não é possível apurar).

Outro traço comum aos exemplos de crítica analisados neste capítulo é o facto de nenhum fazer referência às fotografias em si, salvo o elogio da técnica de execução das mesmas. Relativamente aos aspetos formais ou compositivos, nada é referido. As provas são enaltecidas pelo que está para além delas, pelo que estas evocam – recordem-se os “mil-e-um ruídos” e “o murmurar monótono da água” –, ou seja, pelo seu carácter simbólico. Não é o conteúdo que é realçado, é a mensagem por ele transmitida.

3.3. DEBATES TEÓRICOS

3.3.1. O caso “flagrante”

“At the beginning of the twentieth century, progressive artists were groping for a new aesthetic based upon the unique properties and characteristics of their chosen medium. “Form follows function” became their slogan.”²⁷³

A apologia da estética da fotografia pura²⁷⁴ ou *straight photography* surgiu, no panorama internacional, no início do século XX, acompanhando a tendência modernista de autonomização dos diferentes *media* artísticos²⁷⁵. Esta nova conceção do ato fotográfico surgiu em reação ao Pictorialismo, rejeitando os ditos “processos artísticos” que retiravam à fotografia o seu aspeto inato, bem como os recorrentes reenquadramentos. Concebia-se agora a fotografia artística como uma prática em relação “directa com a realidade”²⁷⁶, recolhendo os seus motivos ao ar livre²⁷⁷ ao invés de os fabricar em *atelier* – esta mudança foi possível devido aos avanços tecnológicos que a fotografia já havia sofrido, permitindo a criação de aparelhos mais leves e compactos e, por isso, portáteis. O método utilizado consistia então num ato espontâneo (sem que seja irrefletido) de captura do real visível, assente na rapidez de julgamento estético do fotógrafo, o qual realizava assim “*composition by the eye*”²⁷⁸. Tudo constava no negativo, o qual era posteriormente revelado sem que se realizassem quaisquer manipulações ou retoques posteriores. Ao fim ao cabo, procurava-se fazer fotografia de arte através de meios estritamente fotográficos – tirou-se proveito da visão fotográfica e tornou-se mais abrangente o conceito de fotografia artística.

²⁷³ Newhall, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art. P. 167

²⁷⁴ A *Foto* faz publicar, em Abril de 1939, um importante artigo a este propósito: Fonseca, R. (1939, Abril). Porque voltei à fotografia pura. *Foto*, Ano II, nº 15, p. 8

²⁷⁵ Importa salvaguardar que a *straight photography* se praticou desde a invenção da fotografia mas apenas no início do século XX se começou a considerar esta estética como artística.

²⁷⁶ Bauret, G. (2006). *A Fotografia*. Lisboa: Edições 70. P. 87

²⁷⁷ Na *Foto Revista*, a fotografia ao ar livre é várias vezes encorajada. Veja-se: Braga, P. (1938, Março). O Culto da Paisagem e a Fotografia. *Foto Revista*, Ano I, nº 5, pp. 5, 7; [s.n.]. (1938, Novembro). A rua e a Fotografia. *Foto Revista*, Ano I, nº 11, p. 14

²⁷⁸ Hartmann, S. (1910). On the Possibility of New Laws of Composition. *Camera Work*, nº 30, pp. 23-26. Cit. por Newhall, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art. P. 167

Foi o fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864-1946) um dos grandes impulsionadores desta prática. A sua obra *The Steerage* (1907) acabou por servir de manifesto para o novo movimento artístico e a revista por ele publicada, *Camera Work* (1903-1917), ajudou a implementá-lo. Foi nesta publicação que foram divulgadas várias obras de Paul Strand (1890-1976), um dos grandes nomes desta estética fotográfica. Contudo, as repercussões do conceito da *straight photography* só se tornarão mais expressivas após a I Guerra Mundial, especialmente na Europa, onde tomou uma variedade de manifestações, nos anos 20 e 30: tome-se o especialmente ilustrativo exemplo dos fotógrafos alemães que, através da *Neue Sachlichkeit*, exploraram a fotografia segundo diferentes vertentes - merecem maior destaque as contribuições de Lászlo Moholy-Nagy, Alexandr Rodchenko, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt e August Sander. Mais tarde, já em 1932, assiste-se, nos E.U.A., à formação do grupo *f/64*, o qual tomará uma outra interpretação, provavelmente mais ortodoxa, dos preceitos da *pure photography*.

Em Portugal, a estética da *straight photography* apresenta-se em meio institucional no final dos anos 30, a propósito da realização do I Salão Internacional de Arte Fotográfica, que em Dezembro de 1937 trouxe a território nacional as influências dos fotógrafos húngaros. A massa crítica reage, cunhando a prática por estes protagonizada com o nome “flagrante”.

Gera-se então um longo debate em torno deste conceito, que decorre ao longo de 1938, e que se pode sintetizar numa querela entre uma facção adepta do Pictorialismo dos fotógrafos belgas – representados por Léonard Misonne²⁷⁹ (1870-1943) - e outra defensora da estética do “flagrante” praticada pelos fotógrafos húngaros – tendo como protagonista Ernő Vadas²⁸⁰ (1899-1962). Esta discussão constitui então o primeiro

²⁷⁹ Léonard Misonne foi um dos fotógrafos belgas mais bem sucedidos, tendo obtido reconhecimento internacional. A sua obra conservou uma estética pictorialista e temáticas rurais. Expôs em Paris, Nova Iorque, Áustria, Alemanha e Londres. Perceval, M. (2008). Misonne, Léonard, p. 933. Em Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. London, New York: Routledge

²⁸⁰ Em 1927, Vadas começou a estudar fotografia com Rudolf Balogh, reconhecido fotógrafo húngaro. Entretanto, tornou-se um dos mais bem-sucedidos fotógrafos do período entre-guerras. Em 1936 fundou a “Association of Modern Hungarian Photographers”. Em 1939, *The American Annual of Photography* realizou uma lista dos fotógrafos internacionais com mais êxito em exposições entre 1933 e 1938: de 512 fotógrafos, Vadas ficou em sétimo lugar. De 1954 a 1959 trabalhou como editor-chefe do *Új Magyar Fotó*, jornal húngaro dedicado à nova fotografia. Entre 1956 e 1962, ano da sua morte, foi ainda presidente da “Association of Hungarian Art Photographers”. Albertini, B. (2010). *The History of Hungarian Photography*, p. 330, em Macek, V. (ed. lit.). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

impacto que a crítica da arte fotográfica portuguesa sofreu relativamente ao modernismo na fotografia.

Detenhamo-nos então sobre a fotografia húngara, que tanto debate irá gerar. Os críticos portugueses teriam ficado espantados com as semelhanças que se verificam. Ora, o final dos anos 20 na Hungria viram surgir uma nova tendência fotográfica, ligada às políticas culturais do país e que já se vinha a formar desde o início do século: “Hungarian Style Photography”²⁸¹. Esta estética, de índole nacionalista, procurou, através da temática centrada no *folk* húngaro, nas zonas rurais, e enfim, do tomado como caracteristicamente húngaro, criar imagens idílicas e harmoniosas. Em 1930, um periódico dedicado à fotografia de amadores, *Fotóművészeti Hírek*, lança mesmo a questão “How can we create artistic images of a Hungarian character?”²⁸². E, na verdade, Ernő Vadas foi, nos anos 30, um dos mais emblemáticos fotógrafos desta corrente. (Como verificámos no capítulo dedicado à crítica das exposições de fotografia e como teremos oportunidade de verificar nos capítulos subsequentes, é bastante frequente que os críticos de ambas as revistas em análise apelem à criação de um estilo tipicamente português).

Debrucemo-nos então sobre a discussão em torno do “flagrante” que tomou lugar na *Objectiva* e *Foto Revista*.

No mês que precede o I Salão, já no ano de 1938, a *Objectiva* lança o seu número oito, o qual aborda, logo no primeiro artigo, o “I Salão Internacional de Fotografia – Fotógrafos Húngaros”²⁸³, da autoria de Álvaro Colaço. O crítico cunha prontamente o evento como um “«fracasso»”.

Colaço centra-se na irrefletida organização expositiva das obras fotográficas, opondo-se à catalogação da “arte individual por países”. Coloca a questão do seguinte modo: “¿Sendo a Arte essencialmente individual, poderá, sem prejuízo de personalidade, reflectir tendências nacionais?”, e apresenta a sua bem conseguida argumentação, defendendo que todo o artista “apesar de se servir do meio ambiente, da organização colectiva e das massas, sabe libertar-se delas, exactamente para dar alguma coisa de inédito”. Em seguida condena “o artista que executa fora deste conceito, [o qual] mostra que as suas obras não passam de postais ilustrados de propaganda”. Após esta reflexão,

²⁸¹ Albertini, B. (2010). The History of Hungarian Photography, p. 326. Em Macek, V. (ed. lit.). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

²⁸² Bozsek, R. (1930). Miképp adhatunk a művészi képnek magyaros jelleget?. *Fotóművészeti Hírek*, nº 2, p. 35-36. Cit. por Albertini, B. (2010). The History of Hungarian Photography, p. 330. Em Macek, V. (ed. lit.). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

²⁸³ Colaço, A. (1938, Janeiro). I Salão Internacional de Fotografia – Fotógrafos Húngaros. *Objectiva*, Ano I, nº 8, pp. 119-120

Álvaro Colaço faz então a apologia da Arte Pura, a qual “prova a internacionalidade da arte”²⁸⁴, querendo com isto frisar a permeabilidade dos estilos e tendências artísticas além-fronteiras, os quais conservam, em simultâneo, o carácter subjetivo e singular do artista - deste modo, demonstra claramente a apologia da *straight/pure photography*. Assim sendo, o crítico opõe-se claramente à arte nacionalista, generalizada dentro de um determinado limite geográfico, e, por isso, condicionadora do trabalho do artista: Colaço entra nitidamente em confronto com os ideais do Estado Novo.

Debruçando-se depois sobre as obras dos fotógrafos húngaros, coloca-os na “faceta” da arte fotográfica que “registra em flagrante um instante da Vida”. É nesta frase que, pela primeira vez, é empregue o termo “flagrante”, valendo por isso a pena atentar no primeiro significado que este conceito tomou: Álvaro Colaço aplica-o referindo-se ao instante/momento em que é capturada, visualmente, uma fração de tempo. Inserido nesta frase, o vocábulo “flagrante” pouco acrescenta, não proporcionando, por isso, uma definição da tendência fotográfica que tanta discussão irá gerar. Interessa sim, reter o “instante da Vida” que Colaço refere, permitindo entrever uma demarcação deste “tipo” de prática fotográfica em relação à fotografia em *atelier*. Isto é mais notório quando depois acrescenta que este aspeto da arte é o da “arte concreta, fiel à natureza, da arte do vivo e sôbre o vivo, da arte por assim dizer objectiva”. Refere-se portanto a esta corrente fotográfica como objetiva por não implicar manipulações fotográficas ou trabalho de composição em *atelier*. Contudo, parece não conseguir conceber o “flagrante” como arte também subjetiva. Prova disto é o modo como define a outra “faceta” da arte fotográfica – o Pictorialismo -, considerando-a “arte concepcional, imaginativa, quási irreal”, “abstrata, filosófica, subjectiva”. Segundo a sua visão, também os fotógrafos húngaros estavam “longe de terem a pretensão de subjectivar a arte pela fotografia...”²⁸⁵, ignorando todos os outros fatores subjetivos que a prática fotográfica envolve, sejam, por exemplo, a escolha de enquadramento ou instante em vez de um outro – a preferência ou o jogo de exclusão-inclusão dependem do sujeito atrás da câmara.

Aponta o “flagrante” como o caminho a seguir para a autonomização da prática, “pondo de parte a estulta pretensão de fazer arte como a pintura”. Elogia os fotógrafos húngaros que “procuram o que racionalmente se pode obter com a máquina fotográfica – a fotografia pura”, depurada dos artificios de outras práticas artísticas e de foro internacional. Insiste na diferenciação da fotografia das outras artes, especialmente a

²⁸⁴ *Idem*, p. 119

²⁸⁵ *Idem*, p. 120

pintura, acrescentando ainda que “os prosélitos dos processos chamados artísticos devem pôr de parte a pretensão de querer tirar à prova o aspecto fotográfico”. Destaca portanto Erno Vadas, Dr. Tibor, Seiden, Tabak e Schreifer, elogiando o domínio da técnica, sem manipulações nem “intervenções extranhas à técnica fotográfica”. Mais, considera-os superiores por “dominar[em] completamente todos os conhecimentos da técnica fotográfica” e os aplicarem “judiciosa e sãbiamente na ocasião da tomada do cliché”²⁸⁶.

Neste artigo, Colaço regista ainda uma importante melhoria: a temática não constitui mais um critério de avaliação. Ao elogiar o húngaro Vadas, refere-se a este como “um eclético que corre atrás da Vida e da Luz”. Gaba-o ainda pela índole real das suas obras, não pela sua composição: “Avaliem como quiserem a sua composição, o facto é que Vadas, impressiona, porque dá realidade e vida”²⁸⁷. Contudo, parece não se aperceber que, de facto, a fotografia depende da realidade: é a realidade visual que esta apreende, independentemente do movimento artístico que denota. Acaba, portanto, por sublinhar uma das características intrínsecas da fotografia, utilizando-a como justificação para o juízo de valor que tece.

Em Fevereiro do mesmo ano, Silva Nogueira publica, na *Objectiva*, um longo artigo intitulado “Arte Fotográfica: O Flagrante”²⁸⁸, ainda a propósito da “última Exposição de Fotografia realizada em Lisboa, [que] veio desorientar grandemente a maioria dos expositores portugueses e crear dúvidas e confusões sôbre o verdadeiro caminho a seguir na apreciação da técnica e da nova maneira de se julgar a arte fotográfica”. Parece-se aqui vislumbrar a sugestão de um modelo de apreciação da arte fotográfica, ou seja, uma metodologia crítica, no entanto, não se verificam, ao longo da crítica, mais considerações acerca desta matéria.

Despreza a “nitidez nua e crua, o brilho ofuscante das provas, a arte brutalmente objectiva, a facilidade e o género *cá estou eu*”, numa clara referência à preguiçosa “admiração pelo fácil, pelo *flagrante*...”. Ao invés, defende o pictorialismo fotográfico, enaltecendo os “processos de interpretação artística, os que procuram na dificuldade e no desconhecido, a sua finalidade, a perfeição, o artístico, o Belo”. Ao expressar a sua opinião, definitivamente datada, parece colocar, num “paralelismo antagónico” os termos

²⁸⁶ *idem*, p. 120

²⁸⁷ *idem*

²⁸⁸ Nogueira, J. (1938, Fevereiro). Arte Fotográfica: O Flagrante. *Objectiva*, Ano I, nº 9, pp. 136-138

“fácil” e “flagrante” *versus* o “difícil” e “desconhecido”²⁸⁹. Denota portanto uma óbvia preferência pictorialista, em parte, devido ao carácter laborioso desta.

Explicita, ainda, o objeto da sua crítica: os trabalhos dos fotógrafos húngaros, especialmente “o Vadas”. Julga que “não deveriam positivar os seus trabalhos para uma Exposição de Arte”, entendendo-os como não pertencentes ao domínio da Arte, nem merecedores desse estatuto; “como provas de publicidade, para «magazine», sim, estariam bem”. Contudo, se começa por atacar o “flagrante” fotográfico, ao comentar as provas de Vadas, é o facto de serem “autênticamente género de publicidade, feito em «atelier» por encomenda do logista” que, descabidamente, critica. Ainda assim, reconhece-lhes algum carácter artístico, salvaguardando que se trata de “uma especialidade, um género, uma maneira de fazer arte na fotografia”, sem que, no entanto, devam constar em exposições de arte fotográfica por não lhe ser destinado nem lá serem apreciadas – ignora, portanto, que uma apreciação pode ser negativa. Em seguida, paradoxalmente, nega-as fortemente como arte: “Que são esplêndidas, afirmamo-lo convictamente; mas que sejam processos de uma nova forma de arte fotográfica, não!”. E repetem-se as contradições: o “flagrante” tanto é “o cliché dos que não sabem compôr” e o “cliché da sorte”, como “conhecidos casos de clichés em flagrante, deram obra de arte”²⁹⁰.

Finalmente, demonstra a sua total incompreensão da estética “flagrante”, ao destacar os artistas que “na arte da fotografia estoiram, à procura do flagrante sim, mas pelo processo do estudo, do saber, da composição, da naturalidade, do bom gosto, do momento preparado”. Defende ainda que o fotógrafo deve, através do seu “temperamento”, procurar “uma maior soma de detalhes anímicos”, e por isso, relativos à alma, numa alusão ao retrato psicológico, desprezando os “detalhes faiscentes e desnecessários de que prescinde tôda a obra de arte”. Por fim, elogia os fotógrafos alemães, “que nada têm do flagrante surpreendido”²⁹¹ e que conservam a atenção à composição, à luz e ao carácter do fotografado.

Com este artigo, Silva Nogueira inicia a “querela” do “flagrante”.

Numa expressa retaliação ao exposto por Silva Nogueira, Paulo Braga publica, no mesmo mês, um artigo na *Foto Revista*, de título “O “flagrante” na Vida e na Arte”²⁹².

²⁸⁹ *Idem*, p. 136

²⁹⁰ *idem*

²⁹¹ *Idem*, p. 138

²⁹² Braga, P. (1938, Fevereiro). O “flagrante” na Vida e na Arte. *Foto Revista*, Ano I, nº 4, pp. 5-6

Revelando coerência em termos de escrita e encadeamento textual, Braga analisa e desconstrói o exposto por Nogueira, explicando, desde logo, que pretende refutar algumas – acabando por refutar todas – considerações por este tecidas, uma vez que poderiam resultar em “erradas noções” acerca do “ideal fotográfico” a seguir.

Começa por notar a “desoladora confusão de ideias e de classificações, com um emprêgo impróprio de palavras e com uma falta desastrosa de seqüência na exposição”²⁹³. É o primeiro crítico a criticar a metodologia crítica, neste caso de Silva Nogueira, revelando noções, ou pelo menos uma reflexão, acerca da prática da crítica – nomeadamente a importância da escrita e da organização da mesma.

Encontra o cerne do problema nas correspondências que Silva Nogueira faz entre o “flagrante” e o fácil”, por oposição à composição fotográfica “difícil” e do “desconhecido”, classificando-as como “mais do que erradas!”. E justifica: “Se as tomarmos à letra, teremos de pensar que, em Arte, a perfeição, o artístico e o Belo estão no difícil, no composto, no que não é flagrante...”²⁹⁴. E questiona a finalidade da estética fotográfica que Silva Nogueira defende, explicitando, de modo irónico, a impossibilidade da reprodução em *atelier* do “flagrante”, do “instante único” e, por isso, irrepetível.

Num exercício de caracterização do “flagrante”, refere-o como “a Verdade sem artificios e sem pose” e como uma obra de arte “humaníssima, natural, verdadeira”. Algo incoerente, Paulo Braga parece referir-se à verdade como sinónimo de realidade, sendo que, em ambos os casos, poderia apenas estar a aludir ao visualmente verdadeiro ou real. Aparte o referido, Braga parece ser o único crítico a apresentar uma espécie de programa relativo à estética do “flagrante”. É de sublinhar o carácter “humano” que atribui ao mesmo; seguindo o já sugerido no título, parece conferir a este o papel de aproximar a arte da vida, ao mesmo tempo que concebe a fotografia do “flagrante” como uma fotografia-documento. E indica o caminho a seguir para a captura do “flagrante” fotográfico, o qual se encontra “unicamente pelo processo da sensibilidade e da intuição artística, da inteligência e não do estudo, da vocação e não do saber”²⁹⁵; através disto, deixa entrever a sua conceção de artista como génio, isto é, como uma inclinação inata.

Para terminar, questiona as noções que Silva Nogueira teria acerca do “sentido humano e social da Arte”, quando este exclama que “o retrato do presidente de qualquer coisa vê-se que é dum presidente! (...) Se fôsse um flagrante ad hoc, um diplomata

²⁹³ *Idem*, p. 5

²⁹⁴ *idem*

²⁹⁵ *idem*

retratado seria capaz de sair ... talvez, um bonito caixeiro de praça”: ridiculariza a ideia de “presidente-modêlo”, de “presidente-cânone” que Silva Nogueira sugere, terminando o artigo com um notado ênfase na faculdade da visão, a qual, na maioria das vezes, rejeita rótulos ou conotações profissionais e/ou de estatuto social. Sublinha, portanto, a incapacidade da fotografia em atribuir informações adicionais acerca do sujeito fotografado, capturando apenas o puramente visual. E promete, no próximo artigo, soldar a lacuna do artigo presente, demonstrando “ao leitor que é no flagrante que a Arte fotográfica encontra a sua verdadeira razão de ser”²⁹⁶.

Em Março de 1938, ainda a propósito do Salão Internacional, Álvaro Colaço publica, na *Objectiva*, o artigo “Os Fotógrafos Belgas”²⁹⁷, onde refere dois artistas desta nacionalidade, Léonard Misonne e Van de Arger. Se acerca deste último refere apenas que “apresentou muito interessantes e valiosos trabalhos com os quais a arte dos portugueses não tem nada a aprender”, é através do exemplo de Misonne que ilustra a fotografia pictorialista, tomando claramente o seu partido e opondo-se, portanto, a Vadas e Csörgö - é de notar que se Álvaro Colaço é o crítico que, dois meses antes, em Janeiro de 1938, havia exaltado os referidos fotógrafos húngaros e a sua estética do “flagrante”.

O colaborador estabelece então uma série de antagonismos entre as duas estéticas do fotográfico: enquanto que, no pictorialismo fotográfico, a temática se centra na paisagem, na fotografia pura são os aspetos da vida humana que são privilegiados; o primeiro “tira as imperfeições do real” e o segundo busca realidade (visual). De entre os benefícios da estética do pictorialismo, os quais são assumidos como critérios valorativos, encontram-se a “quietação”, o “encantamento espiritual”, a “tranquilidade” e o “sentimentalismo”, por oposição ao “movimento” e “espontaneidade” dos flagrantes. E se Misonne representa a corrente da “ideação artística”, Vadas e Csörgö não passam de “andejos” que procuram interpretar a realidade tangível. Assim conclui que no primeiro predomina o fator subjetivo e, no segundo, o objetivo. Deste modo, é preferida a arte “fortemente pessoal, que se utiliza da matéria fotográfica unicamente como ponto de partida para espiritualizar a Natureza na conformidade dos seus desígnios”, ao invés dos “flagrantes”, em que a fotografia é entendida como fim em si, dispensando manipulações e sublinhando as características que lhe são intrínsecas na exploração do visual. A subjetividade é, portanto, apenas reconhecida aquando da intervenção e manipulação da prova pelo fotógrafo, dizendo portanto respeito ao domínio da técnica. Também o tema

²⁹⁶ *Idem*, p. 6

²⁹⁷ Colaço, A. (1938, Março). Os Fotógrafos Belgas. *Objectiva*, Ano I, nº 10, pp. 151-153

das fotografias é utilizado como critério de avaliação, contra o ecletismo de motivos: “ao contrário do ecletismo dos húngaros que nos visitaram, a sua arte [de Misonne] é unilateral e dedicada especialmente à fotografia de paisagem”²⁹⁸.

Expõe, em seguida, a sua definição de flagrante, o qual “não é uma arte, nem uma técnica, mas simplesmente o estado dum assunto em pleno dinamismo, colhido pela rapidez de observação do operador”, sublinhando o fator acaso/sorte na captura do “flagrante”. Ainda assim, para “fazer o flagrante com arte” é necessário “observar e compôr rapidamente, tornando os assuntos belos”. Revela depois total incompreensão do conceito ao referir dois “flagrantes” de Misonne, os quais “são obras primas de movimento e composição, onde a verdade visual é focada magistralmente para nos dar a ideia do vento que sopra, e a sensação da neve que cai”²⁹⁹: para Colaço, o “flagrante” é impressionista, mais do que realista, na medida em que dá a sensação de, ao invés de captar cruamente a verdade visual.

No mesmo número da revista *Objectiva*, Manuel Alves de San-Payo dá, pela primeira vez, o seu parecer acerca desta questão, num artigo intitulado “O que é o “flagrante””³⁰⁰. Se o título parece prometer um artigo elucidador deste conceito, verifica-se, no entanto, um extremo desconhecimento em relação a este. Começa, desde logo, por entender o flagrante como “princípio básico e a *anima mater* de tôdas as artes”, retirando a exclusividade deste à fotografia, e invalidando-o, por isso, como critério de demarcação desta em relação às outras artes. Refere também que o flagrante surpreende a vida no seu “auge psicológico”, enquanto que o flagrante procura o auge visual.

Entende acertadamente o flagrante como resultante da sensibilidade artística do fotógrafo, afirmando que “o artista plástico, seja escultor, pintor, desenhista ou fotógrafo, dá-nos sempre imagens da vida real, surpreendidas no flagrante da sua sensibilidade” e ainda quando aconselha: “Saibam surpreender a Natureza em *flagrante* com boa visão”. Todavia, logo de seguida, deita por terra o anteriormente afirmado para, paradoxalmente, dizer: “Saibam, depois, tirar partido da chapa obtida, intervindo no sentido de obter dela o máximo rendimento artístico”. E se depois ressalva que a intervenção “deve ser sempre restricta”, imediatamente a seguir permite todos os materiais, “cloretos, brometos,

²⁹⁸ *Idem*, p. 153

²⁹⁹ *idem*

³⁰⁰ San-Payo, M. (1938, Março). O que é o “flagrante”. *Objectiva*, Ano I, nº 10, p. 154

clorobrometos, bromóleos, carvão e carbro”, com o objetivo de “atingir a finalidade e apresentação artística do trabalho”³⁰¹.

Por fim, revela que a sua concepção do “flagrante” não tem qualquer critério ou definição: “Escolher um tema, dispor e compor, iluminar e ter a sensibilidade flagrante do toque de luz ou da projeção de sombra que se nos revelou de momento é fazer arte de composição”³⁰².

Como anteriormente havia prometido, Paulo Braga expõe, na *Foto Revista* de Abril de 1938, um artigo acerca de “O Flagrante e a Fotografia de Arte”³⁰³, sem que, com isto, tenha intenções de desprezar as composições fotográficas ou de questionar o seu valor artístico.

Desenvolve então uma perspicaz crítica acerca da discussão que a questão do “flagrante” fotográfico gerou. Como erro identifica o “querer-se fazer composição do que só é artístico quando seja flagrante e procurar-se dar uma expressão de flagrante ao resultado de demorado trabalho de preparação do motivo artístico”³⁰⁴.

Encontra na captura do “instante da vida” a justificação da arte fotográfica, seja este obtido de forma natural ou artificial, através do “flagrante” ou da composição. Deste modo, delimita e demarca a arte fotográfica das restantes práticas artísticas, uma vez que é a única capaz de captar, de forma instantânea, a realidade visual. A esta ideia acrescenta a noção de que a arte fotográfica “tem a sua expressão mais nobre na realização da Arte pela Arte”, apelando portanto à autonomização da fotografia, encarando-a como um fim em si mesma. Seguindo a máxima de que “a Fotografia é tanto mais Arte quanto mais se diferenciar das outras artes afins”, privilegia o “flagrante” à composição, uma vez que esta última partilha mais características em comum com a pintura, como sejam os processos e os resultados. Posto isto, conclui e declara que “o flagrante será, pois, a expressão artística por excelência da Fotografia como Arte”. Arrisca ainda, uma definição do “flagrante” fotográfico, ao afirmar que este “exige, apenas e em essência, a visão de um instante, a realidade existente num momento que passa efêmero e fugaz”³⁰⁵.

Em resposta à já referida provocação de Silva Nogueira em relação à facilidade do “flagrante” e à sua dependência do fator sorte, Paulo Braga indica a sensibilidade artística como “o primeiro valor em causa” na criação artística, por oposição ao esforço

³⁰¹ *idem*

³⁰² *idem*

³⁰³ Braga, P. (1938, Abril). O Flagrante e a Fotografia de Arte. *Foto Revista*, Ano I, nº 6, p. 6

³⁰⁴ *idem*

³⁰⁵ *idem*

físico ou mental; no que respeita ao papel “«chance»”, não a encara como uma “facilidade depreciante”, argumentando que “todos podem ser trabalhadores, mas raros são Artistas”³⁰⁶.

Alerta ainda para a perigosa proximidade que se criou entre os conceitos “flagrante” e “instantâneo”, o que acaba por resultar numa restrição do primeiro: de facto, se o instantâneo se aplica a toda a fotografia, o “flagrante” diz respeito a uma tendência desta arte, focada no efémero, fugaz e irrepetível³⁰⁷.

Em Junho de 1938, já no ano II da revista *Objectiva*, João Martins apresenta um artigo “Ainda sôbre os “flagrantes””³⁰⁸. Dá conta da confusão que gira em torno do polémico conceito e, procurando um consenso, sugere: “ou a palavra flagrante tem de ser entendida como vem nos bons dicionários e o *flagrante* fotográfico é uma coisa, ou se lhe dá tal elasticidade ao serviço de determinadas teorias fotográficas, muito pessoais, e, então, um flagrante já não será um *flagrante*, mas aquilo que quisermos que êle seja”³⁰⁹.

Coloca o “flagrante” no domínio da arte fotográfica, definindo-o como “a fotografia inesperada”. Contudo, retira mérito ao fotógrafo, considerando a fotografia do “flagrante” fruto de uma “absoluta sorte”, de uma irrefletida capturação, e não lhe encontrando qualquer finalidade artística, pelo menos prévia. Mais uma vez, a técnica surge como um importante e determinante fator, quando diminui o “flagrante” por “nem tão pouco pode[r] engrandecer a mestria dum fotógrafo”. Firma também a sua posição no que respeita à temática, argumentando que “um *flagrante* não é um instantâneo feito a qualquer assunto”, para falaciosamente concluir que, assim sendo, qualquer fotografia poderia ser um “flagrante”. Perde-se, posteriormente, em considerações descabidas acerca de pintores do renascimento, os quais, obviamente, não procuraram o “flagrante”³¹⁰.

Por fim, privilegia a composição fotográfica por ter “o valor e a oportunidade que nós lhe démos” e não “aquêl *falso valor da oportunidade* que os tais *ilógicos flagrantes* lhe poderiam dar”³¹¹.

³⁰⁶ *idem*

³⁰⁷ Após a publicação deste artigo, Paulo Braga volta a fazer a apologia do “flagrante”, desta vez focando-se na temática do retrato: “O flagrante é o sentido ideal da realização artística em Fotografia, qualquer que ela seja. No retrato – principalmente.” Braga, P. (1938, Maio). O retrato em fotografia. *Foto Revista*, Ano I, nº 7, p. 4

³⁰⁸ Martins, J. (1938, Junho). Ainda sôbre os “flagrantes”. *Objectiva*, Ano II, nº 13, p. 4

³⁰⁹ *idem*

³¹⁰ *idem*

³¹¹ *idem*

Por fim, já volvidos sete meses desde a I Exposição Internacional de Arte Fotográfica, publica-se na *Objectiva*, outra vez pela mão de João Martins, o último artigo acerca da questão dos “flagrantes” fotográficos – “Do valor do flagrante”³¹². O crítico parece agora discutir esta temática sozinho, já que há três meses que os críticos deram por encerrada a questão. Não são trazidas novas ideias para o debate, continuando a insistir no “flagrante” como dependente do fator sorte e a indignar-se com o facto de “um *flagrante* não se pode[r] ... reconstituir com tôda a fidelidade”: sem que se aperceba, nota aqui a ironia presente na fotografia do “flagrante”, a qual, embora seja irrepetível do ponto de vista do assunto e do enquadramento, é altamente reproduzível por, afinal, se tratar de uma fotografia. Preocupa-se ainda com a unidade da obra de arte, com “o *todo* resultante de um assunto artístico”, o qual, segundo Martins, é raramente atingido no “flagrante” por carecer da “misteriosa beleza” e “encanto harmonioso”³¹³ que normalmente acompanhariam a obra de arte, numa clara alusão à estética do pictorialismo fotográfico.

A questão do “flagrante” fotográfico fez então “correr muita tinta”, num repetitivo debate que se estendeu por mais de seis meses, sem que daí resultassem proveitosas conclusões. Isto estará certamente relacionado com a resistência que os críticos portugueses revelaram na receção do “novo” estrangeiro (ao contrário do que seria de esperar, devido ao já referido “complexo de inferioridade” português relativamente ao estrangeiro), neste caso personificado pelos fotógrafos húngaros praticantes da fotografia pura/*straight photography*, encabeçados por Ernő Vadas. Enquanto “lá fora” se começa a entender a fotografia como detentora de uma gramática e estética próprias, num esforço para a sua autonomização enquanto prática artística – tomem-se como exemplo o evento da *New Objectivity*, bem como do Grupo f/64 -, os críticos nacionais continuam, portanto, na sua esmagadora maioria, a defender o mais-do-que-datado pictorialismo fotográfico, em voga em Portugal há mais de quarenta anos: a indiferença da arte nacional face às vanguardas do início do século, também no que respeita ao campo da fotografia artística portuguesa, não podia ser mais evidente.

Ainda assim, a propósito desta controvérsia - que se poderia resumir no confronto entre fotografia pura *versus* pictorialismo -, Alexandre Pomar observa que o debate, apesar de “mais ideológico do que prático”, “não é excessivamente retardado”, já que o grupo f/64, o grupo por excelência da *straight photography*, apenas se havia manifestado

³¹² Martins, J. (1938, Julho). Do valor do flagrante. *Objectiva*, Ano II, nº 14, p. 20

³¹³ *idem*

em 1932³¹⁴. Importa, no entanto, ressaltar que o referido grupo artístico encontra precedentes muito anteriores, enunciados no início do presente capítulo.

A inconclusiva querela poderia no entanto ter tido um outro desfecho, caso os críticos da especialidade apresentassem artigos mais refletidos e, principalmente, mais informados. Afinal, todos falavam do “flagrante”, sendo que raros foram os que realmente compreenderam o conceito e os seus pressupostos.

Reverendo as definições que, ao longo do debate, foram atribuídas ao termo “flagrante”, verificamos que Álvaro Colaço, o primeiro a referi-lo, o toma como o instante em que a máquina fotográfica dispara e captura a realidade visual, entrevendo-se uma diferenciação desta estética fotográfica relativamente à fotografia de composição, por esta última se realizar normalmente em *atelier*. Contudo, e à semelhança de alguns dos seus colegas, não concebe a fotografia do “flagrante” como uma prática subjetiva: a subjetividade parece só ser notada nas fotografias que foram intervencionadas, a partir de manipulações posteriores, razão pela qual a fotografia de composição é referida como tal. O “flagrante” seria então, puramente objetivo, num apagamento quase total do fotógrafo enquanto sujeito. E, se neste artigo, tece acertadas considerações acerca do “flagrante”, apontando-o como o caminho a seguir para a autonomização da fotografia de arte, insistindo na sua diferenciação das restantes artes e desprezando a temática como critério de avaliação, trata-se de “sol de pouca dura”: dois meses depois contradiz praticamente tudo o que aqui afirmou, tomando o partido da fotografia de Misonne, visivelmente pictorialista. Esta mudança de postura talvez se justifique pelas declaradas contradições que estabelece com o programa político e artístico do Estado Novo: o “flagrante”, internacional, entra em conflito com os ideais nacionalistas e “característicos”, tão prezados, e que encontravam identificação com a estética pictorialista e pitoresca.

Por sua vez, Paulo Braga, o mais modernista dos críticos portugueses, concebe o “flagrante” como uma fotografia-documento que resulta da sensibilidade e intuição artísticas do artista, o qual não manipula a prova fotográfica, proporcionando, por isso, verdade visual. O colaborador parece ser o único a compreender o método: o “flagrante” materializa-se no momento em que o fotógrafo decide disparar por considerar que a composição está “equilibrada” e os seus elementos se tornam significativos. O fotógrafo

³¹⁴ Alexandre Pomar (2008, Julho 30). *Polémica em torno do "flagrante": Álvaro Colaço, Silva Nogueira, San-Payo e João Martins*. Obtido em 2014, Janeiro 20, de http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/07/objectiva-1937-38-iii.html

do “flagrante” parece ainda assumir uma postura passiva relativamente ao assunto fotografado, capturando-o sem que este repare (caso se trate de um sujeito), a fim de evitar a “pose”. O “flagrante” concretizaria, portanto, uma fotografia oposta à do pictorialismo – e, por isso, oposta à imobilidade e artificialidade -, regida pelo movimento e pela espontaneidade, numa aproximação entre a arte e a vida.

Manuel Alves San-Payo, conceituado fotógrafo de retratos, trabalhou principalmente em *atelier* e conservou, desde sempre, uma abordagem maioritariamente pictorialista. Sem que isto constitua razão para a sua tremenda ignorância relativamente ao assunto do “flagrante”, terá tido, certamente, a sua influência. Numa tentativa de definir a dita fotografia de estética “flagrante”, acaba por esbater os limites entre esta e as restantes práticas artísticas e entende, erradamente, que o “flagrante” procura o “auge psicológico” do assunto capturado, acabando por confundir e misturar as duas práticas artísticas em debate – o “flagrante” e a composição fotográficos.

Silva Nogueira, por seu turno, não arrisca nenhuma definição do “flagrante”, dedicando-se apenas à sua crítica. Também João Martins, à semelhança deste, pouco adianta no que diz respeito à sua conceção de “flagrante”, referindo apenas que este deve ser praticado apenas no domínio de algumas temáticas, de modo a evitar o risco de tudo se tornar um “flagrante”. A crítica portuguesa apresenta-se portanto, grosso modo - salvaguarda-se a postura de Paulo Braga – inconstante e, pior, incoerente, evitando o compromisso com o “novo”, tornando-se, conseqüentemente, anti-modernista.

Partindo da análise dos exemplos de crítica neste capítulo expostos, torna-se visível que nenhum dos críticos portugueses, ditos “da especialidade”, se debruçou sobre as fotografias em si: não foram tecidas quaisquer considerações relativas a aspetos formais das fotografias, ou sequer enunciados os nomes de algumas obras como forma de ilustrar a corrente estética defendida. Verifica-se sim, que o juízo das obras de arte é quase sempre feito com base na técnica fotográfica empregue, ignorando-se os pressupostos teóricos que os movimentos ou tendências fotográficas possam encerrar.

Para além disto, a questão toma contornos mais “profundos”: se alguns defendem a estética do “flagrante” por acreditarem ser esse o ideal fotográfico a seguir, outros tornam este tema numa questão de validação artística: se é “flagrante”, não é arte. A escrita, veículo através do qual a crítica é transmitida, permite ainda que os diversos autores coloquem o conceito noutros contextos, deturpando o seu significado (o caso mais evidente será o de San-Payo) e fazendo, portanto, a apologia do “pseudo-flagrante”.

3.3.2. Os júris das exposições de arte fotográfica

A questão da constituição do painel de júris das exposições de arte fotográfica foi cedo discutida no panorama internacional, a par da realização da pioneira exposição de fotografia artística pelo Club der Amateur-Photographen, com lugar em Viena, em 1891. O júri de seleção era composto por seis indivíduos, entre pintores e escultores³¹⁵. Cedo surgiram reações críticas e Hermann Vogel, professor de fotografia em Berlin Technische Hochschule, escreveu:

“I believe that a general cry of indignation would be raised if the jury for an exhibition of oil paintings consisted of professional photographers only. Is it therefore to be wondered at if similar feelings are expressed by the photographers?”³¹⁶

Esta problemática não demora a ser abordada na *Objectiva*. Logo no primeiro número da revista, Manuel San-Payo introduziu brevemente este tema, ao comentar, numa entrevista, a organização dos Salões Nacionais de Fotografia. Adverte que “anunciar previamente os nomes dos organizadores e principalmente os do júri de admissão”³¹⁷ daria aos amadores fotográficos mais confiança nos mesmos e “a certeza de uma imparcialidade”. No entanto, esta questão não é aprofundada pelo entrevistador. No IV Salão Nacional de Arte Fotográfica, em 1936, o júri de admissão havia comportado um pintor - Roque Gameiro - e três fotógrafos profissionais - Júlio Worm, Silva Nogueira e Manuel San-Payo.

O debate relativo à ideal composição do júri ganha realmente expressão com a aproximação do I Salão Internacional de Arte Fotográfica, realizado em Dezembro de 1937. Neste evento notam-se positivas mudanças ao nível do painel de júris: a *Objectiva* comunica que o mesmo “será escolhido em Assembleia Geral do Grémio e compôr-se-há de cinco membros que serão um crítico de arte, um jornalista, um pintor, um fotografo amador e um fotografo profissional”³¹⁸. A revista *Objectiva* anuncia esta novidade, concordando com a alteração, mas por motivos pouco satisfatórios. Esperando-se a

³¹⁵ Newhall, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art. P. 146

³¹⁶ *idem*

³¹⁷ Fonseca, A. (1937, Junho). San-Payo diz-nos o que pensa dos Salões Nacionais de Fotografia. *Objectiva*, Ano I, nº 1, p. 3

³¹⁸ [s.n.]. (1937, Setembro). O I Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano I, nº 4, p. 53

perfeição técnica das fotografias, considera-se que os júris “só têm que apreciar os trabalhos sob o ponto de vista artístico e, por isso, não é necessário que êle seja unicamente formado por fotografos”³¹⁹, reduzindo-se as capacidades e o julgamento do fotógrafo ao aspeto mais objetivo da prática: a técnica. São posteriormente revelados os nomes dos jurados, antes da realização do Salão: “Francisco de Oliveira, Eng. Azevedo Nazareth, António de Mesquita, Maximiano Alves, Frederico Aires, Dr. António de Menezes e Chianca de Garcia”³²⁰, sem que, no entanto se especifique quais dos elementos desempenham as funções de crítico de arte e de jornalista³²¹.

No âmbito desta discussão – que decorreu apenas nas páginas da *Objectiva* -, surge como principal preocupação a competência e credibilidade dos jurados, devido à suspeição da promiscuidade do meio. Na verdade, estes acabam por exercer um papel de extrema responsabilidade, em muito semelhante ao desempenhado pelo crítico de arte: tecem juízos de valor relativamente às obras em exposição, atribuindo-lhes, ou não, um estatuto artístico – na fase de pré-seleção dos trabalhos – ou reforçando o mesmo através da atribuição de prémios e, por isso, exercendo influência sobre o meio fotográfico e o seu rumo. Não tratam, contudo, de justificar ou teorizar as suas escolhas através de uma componente escrita. Ao longo do debate, o crítico de arte também é alvo de crítica, ora positiva, ora negativa, uma vez que a inclusão deste no júri das exposições de arte fotográfica também é um tema controverso. Entretanto, deparamo-nos com diferentes conceções da profissão.

O primeiro artigo que atenta concretamente na questão dos júris das exposições de arte fotográfica surgiu após o I Salão Internacional de Arte Fotográfica (que decorreu até dia 15 de Dezembro), pela mão de Álvaro Colaço, em Dezembro de 1937³²², no qual este disserta acerca da que julga ser a melhor organização para os júris, acabando também por firmar a sua posição relativamente à profissão de crítico de arte (por ter sido anunciada a inclusão deste no painel de júris) e à situação da fotografia artística em Portugal.

³¹⁹ [s.n.]. (1937, Setembro). O I Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano I, nº 4, p. 53

³²⁰ [s.n.]. (1937, Novembro). Grémio Português de Fotografia. *Objectiva*, Ano I, nº 6, p. 84

³²¹ A este propósito, Filipe de Figueiredo esclareceu as ocupações profissionais dos constituintes do júri. No entanto, o crítico de arte e o jornalista permanecem não identificados: “Francisco de Oliveira (fotógrafo profissional), Azevedo Nazareth de Sousa (engenheiro e antigo presidente do G.P.F.), António Mesquita (do cartaxo Foto Club), Maximiano Alves (escultor), Frederico Aires (pintor), António Menezes (do S.P.N.) e Chianca de Garcia (realizador).” Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. P. 112

³²² Colaço, A. (1937, Dezembro). Exposições d’Arte Fotográfica: Como se devem organizar os Júris. *Objectiva*, Ano I, nº 7, pp. 99-101

Colaço começa por criticar, negativa e fortemente, os júris, acusando-os de um “completo bluff” e “dum cómico clownesco”, por ora aceitarem tudo – o bom e o mau –, ora negarem até obras-primas. Afirmar ainda que o júri já tinha vindo “aprovar o que já tinha reprovado!!!”. O problema encontra-se então na falta de critério e de rigor na escolha destes. Mas não só, acusa também o painel de júris de um “rigorismo exagerado” na seleção das fotografias, o que resulta em consequências nefastas para o meio fotográfico português, já “acanhado e pobre em artistas”. Como solução, Colaço recomenda um comportamento contrário, baseado no “estímulo” e “tolerância”, de forma a fazer face ao “critério rigorista, [que] além de ser anti-patriótico é anti-progressivo”. Defende que os júris deveriam, antes de tudo, olhar para estas iniciativas como uma excelente oportunidade para instruir os nossos amadores, à semelhança do que acontecia no estrangeiro, onde eram organizadas “unicamente com um fim educativo”; para que em Portugal se atinja o mesmo objetivo, argumenta que o júri deve admitir maior número de trabalhos nacionais e estrangeiros, “para dar ao amador português a oportunidade de se pôr larga e vastamente em contacto directo com diferentes técnicas e tendências artísticas, e para que ele aí pudesse escolher a que fosse mais adequada ao seu temperamento e gosto”³²³.

Como forma de solucionar a fraca competência e credibilidade dos membros do júri – fotógrafos, pintores e críticos de arte -, a qual motiva desconfiças relativamente à justiça das suas decisões, propõe uma reformulação na organização destes e uma aposta na instrução dos mesmos.

No que respeita aos membros constituintes do painel, Álvaro Colaço manifesta-se, antes de mais, contra a presença de críticos de arte, por os considerar “pseudo-artistas”, que se julgam “no direito de impor o seu veredicto”. Mais, acha-os sujeitos de “personalidade indefinida”, ao contrário dos fotógrafos e pintores, uma vez que o seu título profissional remete para “mentalidades de universalização e dum saber enciclopédico” que abarcaria toda a arte. Observa, no entanto, que seria diferente “se o nome viesse acompanhado duma determinante”, como no exemplo de “crítico fotográfico”: assim sendo, não se opõe à profissão de crítico de arte, apenas apela à especialização deste. Quando Colaço coloca retoricamente a questão “Que temos em Portugal como críticos d’arte fotográfica, além de amadores de categoria e de certos profissionais?”³²⁴, torna-se mais clara a sua posição: devido à escassez de

³²³ *Idem*, p. 99

³²⁴ *Idem*, p. 100

connoisseurs/críticos especializados de arte fotográfica em território nacional, manifesta-se contra a integração de um crítico de arte geral entre os membros do júri.

Álvaro Colaço expõe então a organização dos jurados que considera ideal para avaliar os trabalhos em exposições de arte fotográfica: “três fotógrafos dos quais um profissional, e três pintores”. Estes devem reunir-se em separado e segundo uma ordem pré-estabelecida: os fotógrafos são os primeiros a julgar os trabalhos, avaliando apenas a perfeição técnica dos mesmos; seguem-se os pintores, os quais avaliam as provas sob o ponto de vista artístico. Segundo Colaço, conseguir-se-ia, deste modo, “um Júri, «doublé», de autoridade indiscutível e de maestria, e à cuja ensinança instrutiva e educadora” ficaríamos a dever “maior progredimento da nossa iniciação artística”. Caso os pintores rejeitem trabalhos que os fotógrafos consideram “de extraordinário valor técnico”, deve ser a direção da agremiação a resolver o caso “soberanamente”: se esta observação atribui aos fotógrafos, pelo menos, a hipótese de recorrerem da avaliação feita pelos pintores, também demonstra que a técnica das provas poderá ser suficiente para que estas constem numa exposição de arte fotográfica. Inversamente, está de acordo com o pintor-jurado, quando, hipoteticamente, este defende: “se apesar da beleza artística do quadro, é imperfeita a técnica, então rejeite-se a admissão da prova”. Percebe-se também a postura de Colaço relativamente aos fotógrafos, os quais olha como meros técnicos, “conhecedores e manipuladores da técnica fotográfica”, que “focam a prova numa linguagem estranha, nova e ao mesmo tempo científica”, estando apenas aptos para avaliar a parte técnica das fotografias; e relativamente à fotografia artística, a qual encara, antes de mais, como uma técnica. E é a técnica perfeita que lhe dá o estatuto de obra de arte, mais do que o seu carácter artístico ou de belo. Entrevê-se também uma hierarquização dos estatutos: os pintores, portadores da “melhor visão” e “para-artistas da fotografia”³²⁵, os fotógrafos, que dominam a técnica e, em último, os críticos de arte.

Ainda em relação ao painel de júris, Colaço recomenda, a “instrução dos amadores de fotografia” que o integram, “ministrada e orientada pelas agremiações técnicas”, seguindo, uma vez mais, o exemplo estrangeiro. Isto levaria à “formação dum grande elenco de homens de saber profundo, os quais (...) representa[ria]m autoridade e garantia”. Seguindo a mesma crítica que fez aos críticos de arte, defende também a especialização (profissional) dos júris. Deste modo, a apreciação positiva dos trabalhos poderia funcionar como “estímulo para o autor”, ao passo que uma avaliação negativa

³²⁵ *Idem*, p. 101

serviria de “aviso para se fazer melhor”³²⁶, sempre no sentido de ajudar os amadores nacionais a melhorar.

Álvaro Colaço nota ainda o “nível deficiente da nossa cultura artística” e, no que respeita à fotografia artística, considera-a bastante inferior à dos melhores amadores e profissionais de foro internacional, atribuindo isto “unicamente à incúria da cultura do nosso valimento, e à nossa prosápia e soberbia”³²⁷.

Resumindo e concluindo, torna-se claro que o crítico coloca a tónica na necessidade de apostarmos na educação dos fotógrafos amadores nacionais, enquanto artistas e enquanto júris.

No mês seguinte ao depoimento de Álvaro Colaço, em Janeiro de 1938, Manuel San-Payo volta a tecer algumas considerações relativamente à problemática da constituição dos júris das exposições de fotografia artística. O crítico opina levemente acerca de como deveria ser constituído o júri, de modo a ser “autónomo e de decisão firme e irrevogável”: deve incluir “pessoas de competência e probidade comprovadas se não em fotografia, em artes que com ela se relacionem sobretudo gravadores a água-forte e pintores”, não incluindo nas pessoas competentes os fotógrafos, já que os fotógrafos “só deveriam constituir parte consultiva sob o aspecto técnico”; “um crítico de arte também é sempre um bom elemento”³²⁸. Apesar de reconhecer a habilitação de um crítico de arte no julgamento das obras de arte, revela uma visão redutora em relação aos fotógrafos, encarando-os como meros técnicos.

Em “Algumas reflexões sobre a Arte Fotográfica”³²⁹, João Martins, numa posição claramente distinta – se não oposta – à de Álvaro Colaço, expõe o seu parecer relativamente à questão da organização de um painel de júris competente.

Martins encontra no crítico de arte um indivíduo de “imparcial e ampla visão artística”, identificando-o como o mais indicado para compreender “a Beleza e a originalidade das coisas” – realidades que considera fulcrais para o agrado da crítica. O pintor e o fotógrafo estão, para o crítico, menos aptos para avaliar obras fotográficas: o primeiro “pode ter preferências exclusivistas para determinados assuntos” e o segundo “pode não ter suficiente sensibilidade artística e unicamente admirar fotografias documentárias”. Ora, daqui se infere que Martins, apesar de conceber o crítico de arte, à

³²⁶ *idem*

³²⁷ *idem*

³²⁸ San-Payo, M. (1938, Janeiro). O I Salão Internacional de Arte Fotográfica visto “Objectivamente”. *Objectiva*, Ano I, nº 8, p. 120

³²⁹ Martins, J. (1938, Abril). Algumas reflexões sobre Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano I, nº 11, pp. 168-9

semelhança de Colaço, como uma pessoa que se dedica a “todas as manifestações artísticas”³³⁰, não encontra neste seu estatuto qualquer problema. Outro ponto de contacto entre os dois críticos consiste na conceção de fotógrafo como mero técnico da fotografia, quase desprovido de sensibilidade artística.

Deste modo, o crítico conclui que “num júri para classificação de obras de Arte a opinião mais autorizada, a que merece mais confiança, ainda é a do crítico de arte”³³¹, depositando neste toda a legitimação e atribuição de valor no juízo da arte fotográfica.

Ainda em Abril de 1938, no mesmo número da *Objectiva*, Jesus Garcia também comenta o “problema fundamental da constituição dos júris das exposições de arte fotográfica”. Numa posição distinta das até agora apresentadas, o crítico opina que se deve dar ao fotógrafo “a possibilidade de julgar não só no campo da Técnica como também no campo da Arte, as obras de fotografia!”. Assim sendo, fica claro que defende que o painel de júris se deve restringir à integração de “fotógrafos profissionais e amadores”, já que este seria o “caminho mais consentâneo com a lógica”. Quanto aos críticos de arte, considera-os “excrências inúteis” que “só servem de escôlho na apreciação e classificação das provas”³³².

Já em Setembro de 1938 e desta vez motivado pela aproximação da data do II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa, João Martins surge novamente na discussão, numa carta dirigida ao diretor da *Objectiva* – posteriormente publicada -, onde para além de outras observações, tece igualmente reparos relativos à apreciação e avaliação dos trabalhos fotográficos, focando portanto o problema dos júris das exposições, que já vinha a ser debatido. O crítico realça, antes de mais, a necessidade de se dar a conhecer, com antecedência, o nome das pessoas que formam o painel de júris, para em seguida reforçar a função por estes desempenhada, a qual consiste em “julgar com consciência e não com partidarismos”, razão pela qual os membros constituintes devem ser “pessoas de absoluta competência”. Mais do que isso, o júri ideal, deverá ser detentor de sensibilidade artística, imparcialidade e de uma certa versatilidade no julgamento das obras, já que terá de se demonstrar apto para, perante diferentes assuntos, “uns, artísticos e vivendo da beleza da sua luz, outros, da delicadeza dos seus pormenores e ainda muitos outros impondo-se pela originalidade dos seus ângulos, pela bizzarria das

³³⁰ *idem*

³³¹ *idem*

³³² Garcia, M. (1938, Abril). A Exposição do Gimnasio Club Português. *Objectiva*, Ano I, nº 11, p. 172

coisas simplesmente focadas originalmente”³³³, eleger os trabalhos da forma mais justa possível.

À semelhança de Álvaro Colaço, a preocupação de Martins recai sobre a competência dos jurados, reclamando justiça na avaliação dos trabalhos, a qual considera tendenciosa. Contudo, não aponta nenhuma solução.

Segue-se o contributo de José António Marques, em Novembro de 1938, sob o título “Um problema difícil: Classificar fotografias agradando a todos”, reconhecendo a dificuldade, ou antes impossibilidade, de satisfazer todos os envolvidos nas exposições de fotografia artística, no âmbito da apreciação das obras. A questão debatida é semelhante à dos autores anteriores: procura uma fórmula que garanta que “houve bom juízo e lealdade na classificação”, por também suspeitar que “as relações pessoais” possam favorecer alguns concorrentes. Posto isto, Marques propõe uma solução simples e prática, que consiste na “apresentação dos trabalhos ao anonimato do autor, até à classificação da obra”, garantindo “isenção na escolha” e “valorização das obras concorrentes”. Assim, e sem implicar mudanças estruturais, o crítico encontra um “meio de apreciar livre e conscienciosamente”³³⁴ os trabalhos.

Numa revisão das diferentes posturas, verifica-se que a maioria dos críticos – Álvaro Colaço, Manuel San-Payo e João Martins – consideram os fotógrafos inaptos para sozinhos julgarem as obras, por condenarem a sensibilidade artística dos mesmos. Assim, Colaço acaba por propor a inclusão de pintores, como forma de colmatar esta deficiência. Por sua vez, Martins não confia aos pintores esta tarefa por os achar tendenciosos relativamente à temática representada; defende então o envolvimento de um crítico de arte, por, segundo ele, ser detentor da opinião mais justa e fiável. San-Payo é menos entusiasta relativamente a esta questão do que Martins mas acaba por não se opor à integração de um crítico de arte. O colaborador Jesus Garcia é o único a propor um painel de júris constituído unicamente por fotógrafos, entre amadores e profissionais. Contudo, opõe-se à “inútil” presença de um crítico de arte. António Marques, apesar de não fazer qualquer comentário relativamente à profissão ou ocupação dos membros do júri, sugere o mais imparcial dos modelos de julgamento da arte fotográfica, sem que, no entanto, consiga fazer valer a sua opinião – tanto quanto sabemos, o modelo não foi aplicado.

³³³ Martins, J. (1938, Setembro). O II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa (VI Salão Nacional). *Objectiva*, Ano II, nº 16, p. 50

³³⁴ Marques, J. (1938, Novembro). Um problema difícil: Classificar fotografias agradando a todos. *Objectiva*, Ano II, nº 18, p. 104

Posto isto, ter-se-ão verificado mudanças aquando da realização do II Salão Internacional de Arte Fotográfica? O II Salão, que inaugurou a 4 de Novembro de 1938, contou com os seguintes membros no júri: “Reinaldo dos Santos (presidente Academia Nacional de Belas Artes), Leopoldo de Almeida (escultor e professor de desenho na Escola Nacional de Belas Artes), Fernando Carneiro Mendes (engenheiro), Fernando da Ponte e Sousa (fotógrafo e vice-presidente do Grémio), Júlio Worm (fotógrafo profissional)”³³⁵. Não é repetido nenhum nome, contudo continuam a marcar presença um escultor e um engenheiro; e, se na edição anterior do Salão contávamos com três fotógrafos – Francisco de Oliveira, António Mesquita e António Meneses – esse número desce agora para apenas dois. Ainda assim, a presença do pintor é suprimida. Denota-se, portanto, uma perpetuação da ideia de que um painel de júris que contenha fotógrafos apenas, não se encontra apto para, com consciência e competência, julgar as obras por inteiro.

Apesar de não ter sido comentado nas revistas da especialidade em estudo, expõem-se também, a título de curiosidade, os membros do júri que atenderam ao III Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa. Composto por cinco elementos, o painel terá contado com a presença de António Ferro, à data diretor do S.P.N., Carneiro Mendes, Fernando da Ponte e Sousa, Júlio Worm e Leopoldo de Almeida³³⁶. Assim sendo, registou-se apenas uma alteração, insignificante do ponto de vista da fotografia.

³³⁵ [s.n.]. (1938, Novembro). O II Salão Internacional de Lisboa. *Objectiva*, Ano II, nº 18, p. 104

³³⁶ Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa do século XX – o caso de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. P. 112

3.3.3. Em torno do “amador fotográfico”

Com a aproximação do limiar do século XX, assistiu-se a uma democratização da prática fotográfica, motivada pelo surgimento de aparelhos mais portáteis, fáceis de manusear e menos dispendiosos. Esta mudança de paradigma deu aso ao uso da fotografia como *hobby*, sem preocupações profissionais, verificando-se um “despreocupado” interesse e entusiasmo em torno da mesma. Contudo, alguns destes amadores da fotografia levaram este “passatempo” mais a sério, verificando-se, especialmente na última década do século XIX, uma crescente tensão e posterior tentativa de diferenciação entre os mesmos: podemos distingui-los vagamente entre “snapshoters” e amadores-com-pretensões-artísticas³³⁷. Estes últimos, dedicados entusiastas da fotografia, desempenharam um papel de extrema importância no panorama da arte fotográfica: incentivaram a comunicação entre amadores, iniciaram publicações especializadas, procuraram novos desenvolvimentos da prática e contribuíram em muito para a afirmação da fotografia como arte. Em suma, os amadores fotográficos foram fulcrais para a dinamização da arte fotográfica.

Porém, se atualmente a definição de “amador” significa simplesmente “amante” ou “o que exerce qualquer arte, desporto ou ofício por gosto e não por profissão”³³⁸, o conceito apresenta-se bastante mais complexo para os colaboradores da *Objectiva*, Álvaro Colaço e Manuel San-Payo.

Em Maio e Julho de 1941 são publicados, nas páginas da *Objectiva*, dois artigos que se centram em torno da problemática da definição de “amador fotográfico”. Ou, pelo menos, é esta a intenção expressa em ambos os títulos e pela qual os críticos – Álvaro Colaço e Manuel San-Payo - iniciam a sua argumentação. Apesar de breve, a questão acaba por dar aso a importantes considerações, tecidas por ambos os críticos, relativas à posição destes perante a estética fotográfica. Ainda antes de iniciarmos a análise dos dois contributos, podemos adivinhar duas posturas distintas, senão opostas: Colaço já se havia afirmado como um crítico modernista (ainda que temporariamente), enquanto San-Payo continuava convicto no seu conservadorismo relativamente às novas tendências fotográficas.

³³⁷ Simmons, B. (2008). Amateur Photographers, Camera Clubs, and Societies, pp. 31-34. Em Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. London, New York: Routledge

³³⁸ Infopédia. *Amador*. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Obtido em 2014, Agosto 28: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=amador>

É Álvaro Colaço que publica o primeiro artigo relativo a este assunto, em Maio de 1941³³⁹. Para o crítico, o fotógrafo que se limita a documentar através de imagens, sem intuito artístico, não é um amador fotográfico; “amador é aquele que também possui os conhecimentos das ciências aplicadas à fotografia (física e química) (...) com o fim [de] da beleza dos assuntos, enquadrando-os numa composição artística”. Com isto, estabelece três critérios a seguir para a atribuição do estatuto de amador a um fotógrafo, passando pela intenção de fazer arte, pelo domínio da técnica fotográfica e pela finalidade estética deste, que deve procurar a beleza. O conceito de amador começa a parecer-se com o de artista. Não esclarece, no entanto, como se deteta o intuito artístico de determinado fotógrafo; de igual modo, permanecem inexplicadas a sua concepção de beleza e composição artística, ou como esta se diferencia de uma não-artística. Acrescenta ainda que o amador da fotografia procura, à semelhança do pintor, “materializar as suas concepções artísticas”, e argumenta exemplificando com o hipotético caso de “um profissional retratista [que] executa um retrato, não ao sabor do cliente, mas em obediência à sua concepção artística”. O amador fotográfico será então um fotógrafo com, pelo menos, pretensões de ascender a artista-fotógrafo, ou seja, de concretizar as suas convicções artísticas. É feita a diferenciação entre o “amador fotográfico” e o fotógrafo profissional, este último um não-artista à partida, por estar sujeito aos caprichos da clientela – e não somente aos seus próprios. Neste caso, a prática fotográfica é encarada como uma profissão e um negócio, incompatível, para Colaço, com a noção de arte. Também o foto-repórter é excluído do domínio do amadorismo – ou deveremos dizer, do domínio artístico? – por exercer o seu ofício com fins documentais ou de recordação. Provavelmente, também há de pesar para o crítico o facto de se tratar de uma profissão. Contudo, considera que “quando um reporter dá ambiente de arte ao seu flagrante – faz obra de amador fotográfico”. Podemos então especular, num esforço para compreender o “ambiente” artístico que Colaço refere, que o foto-repórter terá de preencher três requisitos, anteriormente estipulados, para atingir a mencionada ambiência: intenção artística, domínio da técnica fotográfica e produto final belo.

Contrariamente à definição atual, Colaço adverte para que não se confundam os amadores com “os entusiastas de fotografia”, que disparam «à la diable». E não considera amadores, ou seja, (arrisca-se dizer) artistas-fotógrafos, os indivíduos que, apesar da sua intuição artística, não dominam o “saber e [d]a técnica”³⁴⁰. Mais uma vez, a perfeição

³³⁹ Colaço, A. (1941, Maio). O Amador Fotográfico. *Objectiva*, Ano III, nº 23, pp. 255-256

³⁴⁰ *idem*

técnica surge como critério primordial e intransitivo para a admissão no meio artístico. Grosso modo, Colaço parece querer vincar a distinção entre amadores-com-pretensões-artísticas e *snapshoters*.

Álvaro Colaço estabelece depois, a sua posição relativamente às tendências fotográficas, admitindo que “são amadores, não só os que dão às imagens alguma coisa da sua visão artística (...) mas também aqueles que se limitam simplesmente a copiar e a surpreender o belo da natureza; uns conseguem fazer arte com os processos puramente fotográficos, como a escola húngara, enquanto outros suprem a deficiência dos negativos na positivação destes, pelos chamados «processos artísticos»”. Ou seja, continua a permitir aos fotógrafos pictorialistas a admissão no mundo da arte, contudo, revela desdém para com estas práticas, que fazem uso de “processos que não são da técnica fotográfica”; faz, sim, a apologia da estética do “flagrante” e incentiva a autonomização e afirmação dos processos intrinsecamente fotográficos. Seguidamente, deposita o valor artístico da fotografia nas qualidades que o fotógrafo possui *a priori*, afirmando que “o termo «processos artísticos» (...) é uma velharia ainda tolerada em campo fotográfico, e como idea não se pode tomá-la a sério, porque não são os processos que dão arte às imagens, mas a observação e o gosto do operador”³⁴¹. Denuncia portanto o anacronismo da escola pictorialista. Ou seja, o carácter artístico da fotografia não lhe é atribuído numa fase posterior à captação do real; resulta antes de uma conceção do fotógrafo.

Após estes impasses, a posição de Álvaro Colaço vai sofrendo uma acentuação gradual ao longo do texto: afirma-se agora numa postura claramente modernista, a favor da “escola racional” da fotografia, a qual opera “dentro da técnica” e busca a arte “pelos processos intra-fotográficos”. Como já se fazia prever, em vez de apenas demonstrar despreço pelos pictorialistas, acaba mesmo por os excluir do campo artístico, cunhando-os depreciativamente como “interventores” e “para-fotógrafos” que fazem uso dos ilógicos “métodos extra-fotográficos”. Por fim, firma a sua sentença: “Incontestavelmente os amadores que se filiam na escola húngara, são os únicos que podemos chamar amadores de fotografia, porque pretendem fazer Arte dentro da técnica puramente fotográfica, dando positivos que são fotografias ao contrário dos interventores que dão positivos servindo-se da fotografia”³⁴². Com isto, estabelece o seu último critério para que se conceda a uma obra ou autor, a entrada no domínio da arte: é preciso que se trate de fotografia pura e explorada em si mesma, sem a contaminação de práticas de

³⁴¹ *idem*

³⁴² *idem*

outros domínios artísticos; mais, a fotografia terá de ser um fim em si própria, valendo como obra de arte por si, não como meio para atingir determinada finalidade – é um claro apologista do modernismo fotográfico.

De resto, não se percebe a relutância de Colaço em chamar artista ao amador fotográfico. Em nenhum momento estabelece uma ligação entre os dois, apesar da mesma ser óbvia.

Segue-se o contributo de Manuel Alves de San-Payo, o qual apresenta, inicialmente, uma definição de “amador” bem mais próxima da que temos atualmente. Para o crítico, o amador fotográfico é “todo aquê que gosta da fotografia”. Ainda assim, dentro do grupo de amantes da fotografia, distingue os ativos, “que exercem ou executam uma arte”, e os passivos, “todos aquêles que não tenham o dom natural da execução”, os quais “apreciam e sentem as artes, nas quais procuram uma distração, um passatempo”³⁴³. Quer isto dizer que não concebe o amador fotográfico segundo os mesmos moldes que Colaço: para San-Payo apenas uma parcela dos amadores, os ativos, são artistas; para os outros, incapazes, a fotografia não passa de um *hobby*. Logo, “amador” não surge como sinónimo de “artista”.

Se num primeiro momento o crítico pareceu estabelecer claramente a sua posição, lança-se depois numa argumentação confusa e anacronista. Começa por se questionar: “é a fotografia uma arte?”, para em seguida responder, espantosamente, que não. Então, dentro dos amadores ativos (supõe-se), opõe os “artistas fotografistas” – que têm inteligência e habilidade manual mas falta-lhes sensibilidade artística, como é o caso dos radiologistas, ou seja, os técnicos – aos “amadores artistas” – concebidos como génios loucos, portadores de um “sexto sentido” e que materializam as suas conceções de beleza. E afirma: “o artista nasce. O técnico faz-se”³⁴⁴, sublinhando a qualidade inata do primeiro. Percebe-se porque insiste em chamar artistas aos indivíduos de ambas as fações: ambas dominam a técnica. Logo, a perfeição técnica é o critério para ambos os críticos.

San-Payo procura então justificar-se, relativamente à negação da fotografia como arte, alegando que “se assim fôsse teríamos de dizer artista a todo aquê que sabe dar ao gatilho” e antevê, erradamente, o fim da arte fotográfica como consequência da proliferação de artistas – “nêsses casos... adeus Arte”³⁴⁵. Apresenta uma postura claramente elitista e contrária ao desígnio da prática fotográfica como *medium* mecânico,

³⁴³ San-Payo, M. (1941, Julho). Amador fotográfico. *Objectiva*, Ano III, nº 25, pp. 1-2

³⁴⁴ *idem*

³⁴⁵ *idem*

automático, de produção massificada. Procura desesperadamente agarrar-se à concepção de artista como eleito, tentando evitar a banalização do estatuto deste, demonstrando, por isso, falta de tolerância, ou mesmo desprezo, relativamente à acessibilidade da fotografia como *medium* artístico.

Todavia, em seguida, o crítico retira o que havia dito: afirma que “se pode fazer Arte com a Fotografia”, ou seja, a fotografia *também* é arte, apesar de não o ser sempre, nem à partida. Expõe os critérios no seu juízo: não pode ser fruto do “acaso” - e, com isto, opõe-se ao flagrante; “a Arte está na consciência do subconsciente sensível ao belo e que só êste sabe fazer vibrar”³⁴⁶, ou seja, a arte tem de ser bela - toma o “belo” como um conceito universal e consensual (também Colaço). Parece similar a uma definição de sensibilidade artística. Para além disto, sugere que o artista tem de estar consciente da sua ideia abstrata de beleza, logo, arte envolve processo psicológico de acesso-ao-inacessível.

Para San-Payo “os meios ou processos não importam”, “o que importa é o fim a atingir”, o que importa é que a obra não seja fruto do acaso, mas sim de uma “certeza”. Diz isto provavelmente para concordar com Colaço relativamente aos meios e processos ilógicos (dos quais, sabemos, é há muito admirador e praticante). Acaba por não ir de encontro a ele porque não refere intervenções na fotografia: San-Payo compromete-se sempre pouco. Contudo, acaba por dizer o contrário de Colaço: se Colaço defende o flagrante, San-Payo parece opor-se a ele; contudo, conservam estas posturas por razões diferentes. Colaço porque não intervêm no negativo e San Payo porque assume não haver ponderação por parte do fotógrafo. De qualquer maneira, parecem os dois conceber o carácter artístico da obra no *a priori* do artista, como comenta San-Payo: “tudo é belo quando se tem no cérebro a intuição do belo e êste foi atingido”³⁴⁷.

Ao contrário de Colaço, não tem problemas em chamar artistas aos amadores da fotografia – talvez até a sua definição seja demasiado abrangente. Contudo, San-Payo continua sem “fazer as pazes” com o mundo seu contemporâneo; recusa-se a ser um homem do seu tempo.

³⁴⁶ *idem*

³⁴⁷ *idem*

3.3.4. Clássico *versus* Modernista

“The term “modernism” loosely describes a vast and dynamic field of cultural and aesthetic innovation that emerged in the first decades of the twentieth century.”³⁴⁸

O período entre guerras, grosso modo, a década de 1920, revelou-se de enorme relevância para o meio artístico internacional, no domínio das artes plásticas e, especificamente, no campo da fotografia artística. A produção artística desenvolvida na Alemanha e U.R.S.S. nesse período marcou profundamente a arte fotográfica.

Na Rússia, a revolução de 1917 teve um marcado e positivo impacto na arte, particularmente para os artistas ditos de *avant-garde*. As experiências vanguardistas que já vinham a ser realizadas (tome-se o exemplo de Malevich e Kandinsky) ganham um novo fôlego no período pós-revolucionário, através da nova articulação entre arte e sociedade³⁴⁹: entendia-se agora a arte como um instrumento de transformação social. Pairava o ideal de que a arte devia desempenhar um papel na sociedade e abraçar os tempos (então) contemporâneos: “the artist’s role was now linked to industry and to reshaping everyday life”³⁵⁰. Assim, a fotografia, como *medium* artístico – e exatamente pelo seu carácter mecânico - teve bastante destaque. Em termos formais e de composição, “The post-revolutionary Russian avant-garde advocated making images in such a way as to obstruct habits of seeing”³⁵¹. Rodchenko desempenhou um papel de especial importância neste domínio – a par de artistas como El Lissitzky, Klutsis, entre outros – na medida em que se serviu da *straight photography* para, através de ângulos não convencionais e perspectivas incomuns, desconstruir a prática fotográfica.

Na Alemanha, será László Moholy-Nagy a destacar-se no campo da fotografia. À semelhança de Rodchenko, Nagy insistiu que se quebrassem as convenções e pré-conceções fotográficas e que se procurasse apurar uma “more or less exact photographic language”³⁵². Para além disto, também fez uso da noção de *faktura*, tão cara aos artistas

³⁴⁸ Lamm, K. (2006). Modernism, pp. 1062-64. Em Warren, L. (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. London, New York: Routledge

³⁴⁹ Neste período surgiram dois grupos especialmente expressivos neste domínio: *Unovis* e *Obmokhu*. Embora o primeiro privilegiasse uma vertente mais estética da produção artística, ao invés de lhe sobrepor um pendor utilitário, e o segundo defendesse precisamente o inverso – o utilitário sobre o estético -, ambos trabalhavam no sentido da aproximação arte-sociedade. Alves, M. (2011). *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 53

³⁵⁰ Marien, M. (2002). *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing. P. 244

³⁵¹ *idem*, p. 246

³⁵² *idem*, p. 252

soviéticos, entendendo que uma nova visão só poderia ser criada através das qualidades inerentes do *medium* fotográfico³⁵³. Moholy-Nagy foi também bastante influente na organização de uma das mais importantes exposições deste período: a *Film und Foto*, que se realizou em Stuttgart, na Alemanha, em 1929. A exposição foi fulcral: apresentou a fotografia como um *medium* contemporâneo, nas suas variadas aplicações e fez um ponto da situação relativamente ao estado da nova fotografia de arte³⁵⁴. Foi deste evento que despontou a cunhagem do movimento fotográfico protagonizado pelos artistas mencionados: *Neue Sachlichkeit* ou Nova Objetividade. Termos como Nova Visão, Fotografia Modernista ou Nova Fotografia também são frequentemente aplicados quando se procura fazer referência às obras de arte fotográfica que romperam com os antigos hábitos de perceção e representação visual, que “desfamiliarizaram” as usuais perspetivas (do modelo renascentista), emprestadas da pintura e vigentes no Pictorialismo.

No caso português, estas novas tendências da fotografia modernista encontraram difícil aceitação entre os críticos da época, os quais continuavam a preferir as “clássicas” e “intemporais” fotografias pictorialistas. A discussão em torno de ambas as tendências teve lugar após o V Salão Internacional de Arte Fotográfica de Lisboa, já após a interrupção definitiva da *Foto* e temporária da *Objectiva*. No entanto, no período que antecedeu a referida pausa, já tínhamos assistido ao debate em torno da questão do “flagrante” fotográfico que, ao fim ao cabo, também se centrava nesta temática, embora pareça referir-se à estética de um período mais inicial do modernismo fotográfico. No presente capítulo, o que nos leva a crer que os críticos se referem às ramificações que a fotografia modernista tomou no pós-I Guerra Mundial, mais arrojadas, são as várias referências aos “ângulos bizarros”, ao “ultra-modernismo” e às “aberrações de perspetiva” que não decorriam aquando do debate em torno do “flagrante” – neste último discutia-se apenas a “pura Arte fotográfica”³⁵⁵. Ainda assim, verificam-se melhorias: se antes se tratava de uma contenda relativa à validade artística da fotografia, agora os críticos parecem debater-se com preferências estéticas.

É João Martins que incita o debate teórico em torno da estética fotográfica, ao publicar, na *Objectiva*, o seu artigo “Sôbre os nossos salões internacionais”³⁵⁶, em Junho

³⁵³ *idem*, p. 251

³⁵⁴ Kranzfelder, I. (2010) The History of German Photography, p. 287. Em Macek, V. (ed.lit.). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

³⁵⁵ San-Payo, M. (1939, Janeiro). O II Salão Internacional de Lisboa. *Objectiva*, Ano II, n° 20, p. 171

³⁵⁶ Martins, J. (1941, Junho). Sôbre os nossos salões internacionais. *Objectiva*, Ano II, n° 24, p. 283; Veja-se também Martins, J. (1942, Abril). O cinema inspirador da fotografia moderna. *Objectiva*, Ano III, n° 34, pp. 201-204

de 1941. Verifica-se então mais uma vertente da função educativa e geradora de debate atribuída a estas exposições, desta vez mais relacionada com a tendência que a fotografia artística deveria seguir, do que com a sua validade artística – como sucedeu com a polémica do “flagrante”.

O crítico João Martins começa por apresentar a razão que o motivou a escrever a crítica em questão: as “fotografias seleccionadas pelos júris dos Salões Internacionais”, cuja preferência, argumenta, recaiu “claramente” e injustamente, a favor do “modernismo fotográfico”. Não condena a tendência do júri em termos de gosto pessoal mas considera a escolha dos trabalhos tendenciosa, apelando à apreciação “de igual maneira, [d]as fotografias modernistas e [d]as que não o são!”. Como consequência da apologia da fotografia modernista, aponta o risco de “tirar personalidade” e de “obrigar a copiar aquilo que os outros fazem”³⁵⁷. Paira a sensação de que a arte modernista leva à desnacionalização.

Martins prossegue com o seu artigo e adverte para o facto de que “a arte fotográfica não vive, não deve viver, só dos ângulos bizarros e dos enquadramentos esquisitos”. Pelas razões apresentadas, acredita e defende que o meio fotográfico português não se deve deixar levar pelos “modernismos estrangeiros”, propondo, ao invés, a criação de “um estilo acentuadamente português”, assumindo com isto uma posição vincadamente nacionalista. Indica mesmo o caminho a seguir para que se atinja este fim: “êste estilo, decerto, se achará fotografando, com originalidade e gosto, assuntos caracteristicamente portugueses”, procurando assim que nas obras se denote o selo da “nossa sensibilidade de portugueses”. Realça a necessidade de agirmos por oposição ao *outro* porque “não nos devemos parecer com os estrangeiros”³⁵⁸, colocando realmente a tónica na diferenciação imagética, baseada na geografia política.

Da análise do presente artigo se depreende que Martins entende o modernismo³⁵⁹ como um estilo estrangeiro, de “fora” – ao invés de um movimento internacional - ,

³⁵⁷ *idem*

³⁵⁸ *idem*

³⁵⁹ Para os efeitos do presente estudo toma-se a definição de “modernismo” que os exemplos de crítica analisados providenciam, o qual se centra num entendimento formalista da fotografia. Contudo, há que manter presente que o conceito de “modernismo” continua a ser, hoje em dia, amplamente controverso – e a noção em fotografia não é exceção. João Barrento observa que o conceito “não significa praticamente nada hoje”. E justifica: ““Moderno” tornou-se, como sabemos, uma categoria histórica e tipológica. Mas a sua tendência natural vai mais para o tipológico (com as inevitáveis pretensões de universalidade) do que para o uso historizado (com a necessária remissão para um dado momento no tempo ou uma manifestação histórica identificável).” O vocábulo “moderno” pode ser sinónimo de “atual” e definir-se por oposição ao tradicional, como pode, no domínio da história da arte, referir-se ao período grosso modo identificado com o Renascimento, ou ainda ser utilizado para designar as primeiras décadas do século XX, numa associação

opondo-lhe por isso, um nacional, de “cá”. Na verdade, a sua noção de modernismo é bastante redutora: concebe-o, no domínio da fotografia, como uma captação da realidade visual através de perspetivas incomuns. Ignora ainda – ao sugerir a criação de um estilo nacional – que um estilo fotográfico (e/ou artístico) não se resume ao assunto fotografado.

O crítico em questão pede que não se desprezem os clássicos mas, por seu turno, despreza visivelmente a arte modernista, valorizando os primeiros pela “bem equilibrada composição e gosto” e por se impor “com mais compreensão e beleza para tôda a gente, com mais sentimento poético ou realista”.

Com este artigo, João Martins inicia a discussão em torno da problemática da fotografia “clássica” e da fotografia “modernista” – a primeira refere-se então ao prévio, e corrente, estado da arte fotográfica portuguesa, centrada numa estética pictorialista e de visão romântica.

No mês de Agosto de 1941, a *Objectiva* faz publicar o testemunho de Bernardino da Cruz Saraiva acerca deste assunto. Sob o título de “Clássico ou modernista?”³⁶⁰, o crítico disserta sobre as razões que o levam a preferir uma destas escolas, a “clássica”³⁶¹. Identifica-se com a visão de João Martins por não lhe agradar particularmente a fotografia “ultra-modernista”, considerando-a uma “atitude de servil ajustamento a uma tendência, a uma moda”. Para além disto, afirma não menosprezar “a escola moderna” mas acha “justo pretender que os clássicos tenham também um lugarsinho ao sol...”. Deste modo, Cruz Saraiva expõe a sua predileção pelos assuntos da paisagem e dos costumes, exaltando “a natureza exuberante do nosso país e [com] a simplicidade encantadora do nosso povo”, num ato de subscrição do anteriormente comentado por João Martins.

Em adição, Saraiva diz entender, no âmbito artístico, a natureza como os seus “olhos a vêem, com o equilíbrio de linhas e de côr que os [meus] sentidos [me] transmitem”. Logo, manifesta-se contra as fotografias que representam indivíduos sob um ponto de vista que os faz parecer “como gigantes aterradores”, por não ser esse “o ponto de vista habitual do homem”. Fica visível que o crítico defende, portanto, a visão humana e realista, ao invés da exploração modernista da visão fotográfica, que parece provocar-lhe uma reação estética que o “entontece” e que o leva a afastar-se da “sugestão

vaga às primeiras vanguardas. Barrento, J. (s.d.). *Que significa “moderno”?*, p. 1. Obtido em 2014, Setembro 19, de <https://pt.scribd.com/doc/75222445/Joao-Barrento-O-que-significa-moderno>.

³⁶⁰ Saraiva, B. (1941, Agosto). Clássico ou modernista?. *Objectiva*, Ano III, nº 26, p. 23

³⁶¹ É curioso observar a leveza com que se utiliza o conceito de “clássico”. Afinal, quando o aplicam, os críticos referem-se a manifestações artísticas do século passado, o que se traduz em meros cinquenta ou sessenta anos. Seria pertinente colocar-lhes a questão: qual a distância histórica necessária para que uma escola artística se considere clássica?

fantástica e perturbadora” da obra fotográfica. Contrariamente, reconhece na fotografia “clássica” uma índole “repousante”, “sem aberrações de perspectiva” e “verdadeira”³⁶² – claramente, não se detém para atentar no significado de “verdade”. A agradabilidade dos motivos continua a ser entendida como requisito fundamental para uma boa fruição da arte.

No mês seguinte, em Setembro de 1941, Rodrigues da Fonseca dá o seu parecer acerca da problemática num artigo intitulado “Nem clássico nem modernista”, onde demonstra a sua posição, não-tão extremista como a dos seus colegas. Contudo, a sua colocação no panorama da discussão parece ser rigorosamente neutra: considera que “o clássico pode ser muito velho” e “o modernismo pode ser futurista de mais”. Sugere portanto, a criação de um estilo “*clássico-modernista*, um «meio termo»” e, por isso, “uma novidade”³⁶³ – que, no entanto, não introduz novos conceitos, constituindo, no máximo, uma justaposição de visões distintas e pré-existentes; não é, portanto, original.

Relativamente aos critérios de avaliação dos “julgadores” da arte fotográfica, afirma que a sua “aceitação ou rejeitamento dependem da técnica” empregue na fotografia. Logo, quer as provas se apresentem segundo uma estética “clássica” ou modernista, “os predicados essenciais” que devem agradar ao júri das exposições são o “assunto e [a] técnica”³⁶⁴. Atesta assim, o que já há muito se vinha a verificar: a classificação das fotografias é feita, antes de mais e mais do que tudo, através da apreciação da técnica das mesmas; é a perfeição técnica o critério aplicado no julgamento da arte fotográfica.

Em resposta à questão que havia sido lançada por Bernardino da Cruz Saraiva, - “Quais as razões porque prefere uma destas duas escolas?” -, Rodrigues da Fonseca revela-se indiferente em relação à opção estética, afirmando que pratica as duas, “conforme a necessidade ou o fim a que se destinam”. Segue, portanto, um critério utilitário - em vez de se guiar por convicções artísticas, relativas à sua sensibilidade e “visão” -, como leme para as suas tendências artísticas: as “paisagens ou os costumes” e os motivos destinados “a albuns de recordações ou de postais” são fotografados segundo o estilo “puro «clássico»”, por ser o “mais real”; seguindo a escola modernista, o artista busca fazer “qualquer coisa mais”, que “possa interessar num certame”, onde o fator crucial é a “originalidade” e a “novidade”, que destacam e diferenciam os artistas. Deste

³⁶² *idem*

³⁶³ Fonseca, A. (1941, Setembro). Nem clássico nem modernista. *Objectiva*, Ano III, nº 27, p. 51

³⁶⁴ *idem*

modo, faz uso da visão modernista de modo a “ganhar pontos” pelo carácter de novo que este acarreta. Apresenta-se portanto como um modernista de fachada: diz que seguindo uma “visão mais ousada” podemos dar um “aspecto modernista” às obras, mantendo a sua compreensão por parte do público e afastando os casos mais exagerados de “modernistas bizarros”. E contenta-se com este aspeto exterior, da “moda” modernista, constatando que “não descobrimos novos horizontes, não avançámos muito, mas a vista já não se cansará tanto”³⁶⁵. Ou seja, não entende o modernismo, mas quer ter uma “impressão” dele, de vez em quando e de forma moderada, para evitar o aborrecimento na fruição.

Por fim, Rodrigues da Fonseca, salvaguarda que “a fotografia pode e deve continuar a ser interpretada segundo a sensibilidade artística do fotógrafo”, deixando em aberto todas as opções artísticas como válidas. Afinal, não é tanto uma questão de *nem* um *nem* outro, de negação de ambos como sugeria no título, é uma questão de circunstância e, como no final diz, de subjetividade do artista, que se traduziria melhor em *ou* um *ou* outro.

Em Novembro de 1941, dá-se por encerrado o debate com um artigo de Manuel Alves de San-Payo. A sua postura é claramente anti-modernista e anacronista. Vê o modernismo como “uma série interminável de charlatanismos e «aldrabices»” que ameaça ofuscar “tudo o que de belo nos legou o passado”. E confessa não entender “o que vem a ser a-final o modernismo (...) e todos êsses ismos”, o que se revela, realmente, factual. A este propósito vale a pena transcrever o escrito por San-Payo:

“Acaso os artistas do passado não foram, como os de hoje, modernistas, impressionistas e expressionistas no seu tempo? E futuristas? Eu julgo que foram verdadeiramente futuristas, pois que criaram uma Arte com A maiúsculo, que desafiando o tempo ainda hoje é vista e admirada por tôdas as pessoas de sensibilidade ainda não embotada, uma Arte que ainda hoje é disputada não só pelos coleccionadores mas até pelos Estados que ainda têm o Espírito em boa conta.”³⁶⁶

Entende o modernismo, Impressionismo, Expressionismo e Futurismo como adjetivos e coloca o primeiro a par dos restantes, como se de um estilo específico se tratasse. Desvia depois a sua argumentação para o futurismo - também ele englobado pelo modernismo do início do século XX - entendendo o conceito como algo estritamente

³⁶⁵ *idem*

³⁶⁶ San-Payo, M. (1941, Novembro). Clássico ou modernista?. *Objectiva*, Ano III, nº 29, p. 95

relacionado com a noção de antevisão do futuro³⁶⁷. Esta ideia fica mais clara quando comenta que “seria longa a lista se fôramos a citar os clássicos modernistas de tôdas as artes que (...) continuam a produzir uma arte para o futuro. São artistas de classe futurista”. Os apologistas da arte modernista são encarados, por oposição aos “artistas do passado”, como indivíduos de personalidade “embotada”³⁶⁸, ou seja, sem sensibilidade ou gosto. Assim, parece não conseguir conceber que os clássicos têm o seu valor como tal, e por isso, faz sentido que interessem a colecionadores, mas é preciso inovar, “andar para a frente”.

Ao longo do artigo San-Payo firma várias vezes a sua posição, numa postura inflexível: acha que “na moderna Arte da fotografia não há (...) clássicos nem modernistas”, “há artistas que sentem e sabem”, os quais “fazem Arte, arte do seu tempo, com equilíbrio, proporções e técnica segura”³⁶⁹, num desencorajamento total de quaisquer experimentalismos. Parece não acreditar numa próxima etapa legítima para o progresso da arte fotográfica e demonstra-se claramente retrógrada ao afirmar que uma fotografia de 1890, do inglês David Octavino Hill (David Octavius Hill) (1802-1870) – pictorialista, claro -, com cerca de cinquenta anos de “idade” na altura, era ainda insuperável, apesar dos avanços na fotografia artística.

Por fim, e tendo em conta o contexto, Manuel San-Payo termina o seu testemunho numa das suas frases mais descabidas: “Clássicos futuristas, abençoados sejais!”³⁷⁰.

Para João Martins, Bernardino da Cruz Saraiva e San-Payo – três dos quatro críticos envolvidos na discussão -, o modernismo fotográfico constitui uma tendência artística a evitar, por deturpar a realidade, tornando-a feia, grotesca. Paire, portanto, a ideia transversal – se excluirmos Rodrigues da Fonseca – de que as obras de arte têm de despoletar sentimentos de satisfação, prazimento e agrado. Inversamente, os trabalhos modernistas parecem não proporcionar prazer estético, por não serem “belos”, requisito este visto como necessário para que uma obra se considere artística. Logo, procuram afastar as obras que se apresentam provocatórias por se desviarem do padrão de beleza pré-existente e que, por isso, não são dignas de constar num Salão Internacional. Rodrigues da Fonseca, por seu turno, encontra na estética modernista as qualidades

³⁶⁷ A absoluta falta de compreensão de San Payo relativamente às novas correntes artísticas do século XX não é novidade: recorde-se que já havia ficado clara a sua posição relativamente ao Futurismo, aquando da sua conferência na SNBA, em 1932, intitulada “A Fotografia e o Futurismo”.

³⁶⁸ San-Payo, M. (1941, Novembro). Clássico ou modernista?. *Objectiva*, Ano III, nº 29, p. 95

³⁶⁹ *idem*

³⁷⁰ *idem*

indicadas para que uma obra seja exposta num dos referidos certames, sem que, no entanto, o faça através de uma argumentação coerente.

É visível, pela parte de todos os críticos que participaram no debate, a incompreensão do modernismo – trata-se, para todos, essencialmente de um estilo estrangeiro. Assim, fazem uso do conceito de acordo com uma tipologia – o exemplo de San Payo é gritante -, contudo, o critério aplicado é geográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que nos capítulos anteriores se procurou desenvolver, em torno dos exemplos de crítica da arte fotográfica que constam nas revistas *Objectiva* e *Foto Revista/Foto*, revelou-se bastante elucidativa (apesar de declaradamente limitada e por isso redutora), fornecendo pertinentes informações acerca da massa crítica e do meio fotográfico portugueses. Retomam-se então algumas questões colocadas ao longo da dissertação com o intuito de proporcionar um vislumbre do panorama geral da crítica de arte fotográfica oficial dos finais da década de 1930 e da década de 1940.

A *Objectiva* e a *Foto Revista*, ambas surgidas em 1937, revelaram-se bastante semelhantes, pelo menos no que toca ao domínio da crítica de arte. Antes de mais, podemos estabelecer que, de acordo com as categorias estabelecidas por Kerr Houston³⁷¹, os objetos de estudo da presente dissertação encerram um modelo de crítica jornalística. Esta identificação não se prende apenas com o modo de divulgação das críticas, mas também com o tom do discurso, acessível e desprovido de fundamentos teóricos - embora os críticos se esforcem por transmitir um tom mais erudito. A falta de teorização em torno do objeto fotográfico, ou da prática fotográfica, não constitui, porém, um apontamento surpreendente, tendo em conta o período cronológico abrangido pelas duas publicações periódicas em estudo - de acordo com Scott Walden, inserem-se da época pré-académica³⁷² da teoria fotográfica. Assim, é frequente encontrar exemplos que ilustram a

³⁷¹ De entre a imensidão de formas que a crítica de arte toma, Kerr Houston propôs-se esquematizar alguns dos formatos mais comuns: sintetizou-os em três categorias, a saber, jornalística, “belle-lettristic” e académica ou científica. Trata-se de uma redutora - por não ser capaz de mapear toda a diversidade - mas útil esquematização da prática, na qual vale a pena ressaltar que as categorias enunciadas não são estanques ou independentes. A crítica de arte dita jornalística tem, normalmente, como suporte uma publicação periódica e caracteriza-se pela acessibilidade da escrita, tendo em vista uma larga audiência. Contudo, não é o suporte que define o tom: Houston ressalva que a crítica de carácter jornalístico pode pender para o simplista mas também pode ser ambiciosa. A crítica cunhada “belle-lettristic” apresenta um tom mais literário ou até erudito, abordando assuntos como o estilo ou a estética. Por fim, a crítica de arte académica ou científica utiliza termos especializados e é lida por um número mais reduzido de leitores, já que frequentemente apresenta uma linguagem densa e vários fundamentos teóricos. Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism : Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson. P. 8

³⁷² Adotando a visão de Scott Walden podemos, em traços gerais, separar cronologicamente o entendimento da fotografia: “The development of twentieth-century photographic theory can be divided into two periods, the first finding its roots in the nineteenth century and stretching through to the late 1960s, and the second dating from the 1960s, through to the present time. (...) These two periods can be labeled simply the pre-academic and academic, respectively, and roughly coincide with the Modern and Postmodern eras in visual arts as a whole”. Assim, de um modo geral, o período académico do entendimento da fotografia caracteriza-se pelo questionamento das assunções tomadas no século XIX, como sejam, “the objectivity of the photographic process, and the idea that photographic images have their meanings exhausted by what they literally depict”. Relativamente ao período pré-académico da fotografia, o que o caracteriza, inversamente,

conceção da fotografia enquanto *medium* objetivo³⁷³, o que se traduz numa ingénuo correlação entre a representação da realidade visual e o conceito de verdade.

Para além do exposto, vejamos: ambas as revistas responderam ao entusiasmo renovado que circundava a fotografia, proporcionando suporte, espaço e visibilidade para a crítica; ao mesmo tempo, optaram por fazê-lo de acordo com a “ordem” estabelecida. Também a união de ambas as revistas no formato da *Foto* não registou uma mudança programática muito significativa³⁷⁴.

Ainda assim, um dos pontos de convergência mais gritantes entre as duas publicações parece materializar-se nas secções dedicadas ao “serviço de crítica” – “Saiba o que vale!...” e “Aos que começam” -, as quais foram estruturadas nos mesmos moldes, seguindo uma metodologia semelhante, e pregavam lições e fórmulas estéticas com imensos pontos em comum. A contaminação da fotografia pela estética e linguagem pictóricas, observadas no capítulo dedicado a esta temática, toma mais expressão quando analisada do ponto de vista da crítica de arte. Ora, os critérios aplicados pelos críticos de ambas as revistas encontram paralelo com os modelos de crítica da pintura dos séculos XVIII e XIX, nomeadamente com a crítica praticada por Diderot – o pai da crítica moderna. A coerência e legibilidade exigidas na representação-composição e o repúdio pelos elementos tomados como supérfluos ou desnecessários, são tomados como critérios artísticos. Mas mais, a escolha da temática, o posicionamento e concordância das figuras humanas inseridas na representação e ainda a importância que a perfeição técnica desempenhava, constituem também pontos-chave no julgamento das obras de arte³⁷⁵. Não menos importante, os críticos seguem-se por critérios tidos como objetivos e universais quando, muitas das vezes, a manutenção desses mesmos critérios surge como resultado de fatores políticos³⁷⁶.

é a crença na objetividade do seu registo intrinsecamente ligada à (confiança na) noção de “verdade fotográfica” – fundamentada pela natureza técnica e automática do *medium* e pelo seu carácter científico, assente na ótica, física e química. Walden, S. (2006). *Photographic Theory*, pp. 1245- 1251. Em Warren, L. (ed.), *Encyclopedia of the Twentieth-Century Photography*. London, New York: Routledge

³⁷³ Relembre-se, por exemplo, Paulo Braga, quando a propósito da exposição de Elmano da Cunha e Costa considera a fotografia um ótimo instrumento para o “pleno conhecimento”. Braga, P. (1938, Agosto). A Fotografia e a Cultura. *Foto Revista*, Ano I, nº 9, p. 7

³⁷⁴ O comentário de Cunha Machado, a propósito da união das duas revistas, parece também contribuir para esta visão: “nada ficava, em realidade, que justificasse a existência de duas publicações desta natureza, num meio pequeno como o nosso”. Machado, A. (1939, Fevereiro-Março). Boa vontade... *Foto – Revista técnica de fotografia e cinema*, Ano II, nº 14, p. 7

³⁷⁵ Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson. Pp. 163-164

³⁷⁶ *idem*, p. 166

Debrucemo-nos então sobre as questões políticas por detrás da estética defendida pela maioria dos críticos de ambas as revistas. De facto, um dos traços definidores de ambas as publicações em estudo são, exatamente, as suas ligações (e consequente comprometimento) com a ideologia política e artística que António Salazar e António Ferro instauraram em Portugal. A visibilidade que lhes era permitida, com distribuição pelo “Império”, pressupõe claramente este aspeto. Aliás, uma vez analisada a lista de colaboradores de ambas as publicações, os vínculos políticos são facilmente constatáveis: por exemplo, Silva Nogueira, João Martins e Manuel San Payo contribuíram para, pelo menos, uma das edições dos álbuns *Portugal 1934 e Portugal 1940*; Munhoz Braga, Fernando da Ponte e Sousa e António de Menezes desempenharam importantes funções no Grémio Português de Fotografia - órgão oficial, secção da Sociedade de Propaganda Portuguesa -, o mesmo que organizava os Salões Internacionais de Arte Fotográfica.

Ora, revista politizada, crítica politizada. Deste modo, a grande maioria dos críticos fazia a apologia de uma fotografia de características eminentemente naturalistas e pictorialistas, em linha com a estética de Domingos Alvão. O paradigmático fotógrafo reunia as características mais prezadas, como sejam a composição assente na “beleza” e na perfeição técnica – atributos que o SNC subscrevia -, bem como a representação de hábitos e costumes portugueses, retratando a “beleza folclórica” de Portugal e evocando uma identidade nacional. Deste modo, as suas obras situavam-se entre o registo documental e etnográfico, e a fotografia artística de características pictóricas (principalmente devido à composição e edição do real visual), o que se traduzia numa composição simultaneamente verosímil e idealizada. O “naturalismo-pictorialista” - ou pelo menos as temáticas associadas a esta corrente -, surge assim como selo da estética “tipicamente” portuguesa no domínio da fotografia, coincidindo, por isso, com o programa artístico e cultural de propaganda do SPN. Esta diretriz de produção artística, nostálgica e de inspiração em tendências artísticas passadas (de um passado comum), “tradicionais”, verificou-se em praticamente todos os domínios da arte portuguesa, por fazer parte do programa de elevação e união nacional engendrado por António Ferro³⁷⁷. O retrato do país projeta-se então como harmonioso e com uma forte carga nacionalista – no capítulo dedicado à crítica dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica, após estalar

³⁷⁷ A este respeito, ver Acciaiuoli, M. (2008). O duplo jogo da arte e do poder. Em Acciaiuoli, M.; Leal, J.; Maia, M. (coord.). *Arte & Poder*. Lisboa: Universidade Nova, Instituto de História da Arte, Estudos Contemporâneos. Ver ainda Alves, V. (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais

a II Guerra Mundial, é sublinhado o potencial propagandístico da fotografia e de transmissão de uma imagem tranquila e pacífica de Portugal, numa Europa em guerra.

São portanto de notar as diversas ocasiões em que os críticos fotográficos incentivam a fotografia ilustrativa de Portugal, entenda-se, do “caracteristicamente” português. João Martins, colaborador comum a ambas as revistas é o mais notável neste aspeto, tendo proposto em variadas ocasiões um programa de maior envergadura, em torno de um característico, distintivo e unificado “estilo português”³⁷⁸. O estilo proposto por João Martins constitui-se então – dentro do que é possível apurar a partir dos testemunhos críticos – como um consentimento, ou ordem estabelecida, entre os artistas nacionais, o qual deveria resultar numa representação “tipicamente” portuguesa, regida pela definição de aspetos composicionais e temáticas. Se os traços definidores de uma composição “portuguesa” não são esclarecidos, os temas fotográficos aconselhados apresentam bastantes pontos em comum, claro, com a fotografia de Domingos Alvão.

O sentimento nacionalista serve portanto de pano de fundo ideológico para a posição que a maioria dos críticos tomam. E claro, esta postura patriótica entra em conflito com a apologia do modernismo fotográfico, de vocação internacional e, por isso, tomado como um movimento “desnacionalizado”, estrangeiro, do Outro – este conflito é bem explícito em “Clássico *versus* Modernista”. Enquanto as “confusas” experiências do modernismo exploravam uma visão fotográfica, a crítica portuguesa manteve-se fixa a um ideal fotográfico baseado na técnica e composição calculadas, concebido como agradável e equilibrado: idealista na cena representada e conservando uma perspetiva humana. Incompreendido, o modernismo será fortemente desencorajado, ao longo da publicação das revistas, pela grande maioria dos colaboradores. Retomando Fernando Pessoa, teremos de (no campo da crítica de arte fotográfica) discordar da qualificação de “provincianismo” da mentalidade portuguesa, na medida em que relativamente ao “progresso” - e ao “moderno” que dele advém -, a postura geral é mais de “campónio” do que de “provinciano”³⁷⁹. O “progresso”, para além de não ser assimilado, é repudiado.

A *Foto Revista* marca, contudo, uma diferença expressiva: conta com o único colaborador – Paulo Braga³⁸⁰ - que defende a estética “flagrante”, e portanto, o

³⁷⁸ António Ferro já havia demonstrado a vontade de levar a cabo a elaboração de um “estilo” nacional. Ver Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 125

³⁷⁹ Pessoa, F. (1932). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática. Obtido em 2014, Março 03: <http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/29>

³⁸⁰ Paulo Braga foi realmente um dos críticos mais notáveis: revelou coerência em termos de escrita e encadeamento textual, apresentou análises cuidadas e fundamentadas, detetou erros de raciocínio na argumentação de Silva Nogueira, arriscou uma definição de “flagrante” e diferenciou-o do “instantâneo”,

modernismo fotográfico, sem hesitações e de forma persistente. Esta permissibilidade concedida pela revista torna lícito um posicionamento (por parte do crítico e, ao fim ao cabo, da revista) frequentemente cunhado como “desnacionalizador”³⁸¹. Importa, a propósito deste assunto, ressaltar a posição de Álvaro Colaço na *Objectiva* - trata-se do crítico que questionou a possibilidade da arte transmitir tendências nacionais e que cunhou e iniciou a discussão do “flagrante”, sendo o primeiro a fixar uma declarada apologia da fotografia pura. Embora a atitude seja de louvar, o colaborador mostra-se incoerente quando, dois meses depois, publica nova crítica, fazendo o elogio do Pictorialismo. Apesar de não ser explícito ou aferível, é possível que a mudança de atitude de Álvaro Colaço se tenha dado devido a tensões relacionadas com o regime político vigente – o Estado Novo. Três anos volvidos, o fotógrafo e crítico retoma a sua opinião inicial³⁸².

Tanto o apelo a uma estética “portuguesa”, como a vontade de ser modernista e quebrar com a moda vigente, revelam uma insatisfação relativamente ao estado (então) atual da produção artística nacional no campo da fotografia. A este respeito, da postura que os críticos portugueses conservavam perante a produção artística nacional transparece uma sensação de estagnação - o capítulo que melhor permite esta análise é o que se dedica à análise da crítica em torno d’ “Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica de Lisboa”. Fica claro, desde cedo, que os críticos não consideram a arte nacional superior à estrangeira. São, regra geral, colocadas ao mesmo nível – San Payo repetiu em quase todos os salões que a participação portuguesa “em nada foi inferior”. Uma vez considerada exclusivamente a arte fotográfica portuguesa, dentro dos limites geográficos de Portugal continental, é reconhecida, unanimemente, a superioridade dos fotógrafos do norte do país, por oposição aos de Lisboa. A produção nacional não parece ter tido, contudo, um relevante impacto para a crítica fotográfica, uma vez que as discussões teóricas decorrem normalmente dos exemplos de fotografia estrangeira.

Outra das questões de maior importância para o presente estudo será perceber qual era a conceção geral que os colaboradores/críticos conservavam do conceito de “crítica da arte”. Embora nenhum dos críticos se tenha debruçado especificamente sobre este assunto, foram sendo tecidas, ao longo dos anos, algumas considerações. Na *Objectiva*, a

e mostrou-se empenhado na reflexão em torno da autonomização fotográfica, na medida em que identificou a captura do “instante da vida” como traço único e justificativo da arte fotográfica.

³⁸¹ Veja-se o capítulo “Clássico *versus* Modernista”, pp. 94-100

³⁸² Veja-se, o capítulo “Em torno do “amador fotográfico””, p. 91

propósito da finalidade da secção de crítica “Saiba o que vale!...”, concebe-se a mesma como informativa, na medida em que promete “abrir novos horizontes”³⁸³ – apesar deste aspeto não se chegar a verificar – enquanto, por outro lado, é também evidenciada a vertente formativa que a crítica de arte acarreta, uma vez que se constitui como um “imprescindível auxílio para quem quer melhorar o seu nível artístico e técnico”³⁸⁴. A *Foto Revista* apresenta uma postura semelhante, concebendo a sua secção de crítica, “Aos que começam”, como plataforma que “pondo em destaque os méritos e os defeitos”³⁸⁵, deverá proporcionar “pontos de referência para [o amador] progredir”³⁸⁶, ao mesmo tempo que auxilia os fotógrafos no acompanhamento das tendências, para que se mantenha “à moda”³⁸⁷. Grosso modo, a crítica parece ser concebida como orientadora das tendências artísticas e como corretiva.

Quando nos dedicamos à análise da questão do ponto de vista individual, de cada um dos colaboradores, a problemática toma contornos diferentes: já não se trata de debater o conceito ou finalidade da crítica de arte, mas de perceber quem é o crítico de arte e que papel desempenha no meio artístico. Neste campo as opiniões divergem bastante.

João Martins conserva uma noção bastante diferente de todos os outros: para Martins, o crítico é um indivíduo fiável, justo, de “imparcial e ampla visão artística” – o que não deixa de ser ingénuo -, bem como o mais indicado para detetar e compreender a “Beleza e originalidade”. Ao contrário de Colaço, não vê nenhum problema no facto de o crítico se dedicar a todas as manifestações artísticas. Paulo Braga, a propósito da discussão em torno do “flagrante”, adverte apenas para a importância que a escrita desempenha na transmissão da crítica – crítica o encadeamento textual e o uso impróprio de conceitos pela parte de Silva Nogueira. Manuel San Payo reconhece que a missão do crítico envolve muita responsabilidade³⁸⁸ e deixa, por várias vezes, transparecer uma conceção da crítica de arte como uma atividade que tece (apenas) juízos pejorativos³⁸⁹. Álvaro Colaço, por sua vez, critica duramente os críticos de arte, encarando-os como

³⁸³ [s.n.]. (1937, Dezembro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 7, p. 110

³⁸⁴ [s.n.]. (1938, Fevereiro). Saiba o que vale!... (Crítica Fotográfica). *Objectiva*, Ano I, nº 9, p. 139

³⁸⁵ [s.n.]. (1938, Dezembro). Aos que começam. *Foto Revista*, Ano I, nº 12, p. 27

³⁸⁶ *idem*

³⁸⁷ *idem*

³⁸⁸ San-Payo, M. (1942, Março). O V Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano III, nº 33, p. 184

³⁸⁹ Ao criticar os trabalhos de Max Torek, comenta que só um deles “resiste à crítica”. (*idem*); ao discernir em torno das obras de António Mendes, San Payo considera que estas estão “acima de qualquer crítica” (San-Payo, M. (1943, Março). O VI Salão Internacional de Arte Fotográfica. *Objectiva*, Ano IV, nº 45, p. 157)

pseudo-artistas que se julgam no direito de impor a sua opinião. No entanto, esta postura só se aplica aos críticos de arte generalistas, de “personalidade indefinida” – Colaço revela-se então em linha com a definição que o SNC proporcionara, na medida em que defende uma crítica de arte especializada. Jesus Garcia também partilha, pelo menos parcialmente, desta postura, considerando os críticos de arte “inúteis” no que respeita à apreciação e classificação de obras fotográficas.

Através destes testemunhos é também possível extrapolar que os colaboradores não se incluíam no domínio dos críticos de arte, pelo menos no sentido mais generalista.

Se não são exatamente apelidados como críticos da arte fotográfica, os colaboradores das duas revistas são, pelo menos, entendidos - pelos próprios e pelos demais - como *connoisseurs* da arte fotográfica, como que dotados de um “gosto educado” ou “bom gosto”. Boris Groys faz corresponder esta conduta, àquilo que designou como “*Kantian criticism*”³⁹⁰, exatamente pelos pontos em comum que conserva com a estética de Kant³⁹¹. Esta postura adotada (e, em certa medida, atribuída) poderá estar relacionada com o peso que o domínio da técnica fotográfica comportava, o qual, na apreciação das obras é mesmo um fator determinante, a julgar pelo debate em torno d’ “Os júris das exposições de arte fotográfica” e pela quantidade de vezes que é sublinhado ao longo os episódios de crítica. Assim, os fotógrafos tomavam-se como mais entendidos em matéria de arte fotográfica, provavelmente por serem realmente praticantes da arte e dominarem os seus aspetos técnicos³⁹². Na verdade, esta mesma razão pode ajudar a entender a leveza das críticas – as convicções dos críticos carecem frequentemente de

³⁹⁰ Boris Groys propõe a seguinte esquematização e distinção entre “*Kantian criticism*” e “*phenomenological criticism*”: “Let me propose that there are two codes in reacting to artwork. The first is a traditional, nineteenth-century schema. One judges the work is either positive or negative, yes or no – the critical judgment functions here as an electrical discharge between plus and minus. But in our time we operate by a different, digital code, in which the option is either one or zero. One, we expose the artwork by a discourse; zero, we don’t.” Groys, B. (2007). *The Art Seminars*, p.154. Em Elkins, J. & Newman, M., *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge

³⁹¹ De acordo com o filósofo alemão, os juízos estéticos deveriam, idealmente, ser tecidos pelo sujeito num estado de desinteresse perante a obra de arte, numa suspensão das suas expectativas. Contudo, na sua busca por valores universais no juízo de obras de arte, argumentou que as respostas estéticas do espectador poderiam ser refinadas através da educação e formação. O que está implícito é que qualquer indivíduo culto e com uma atitude de desinteresse para com a obra de arte estaria apto para transcender as suas preferências individuais e proferir juízos de valor universal. Deste modo, meros e subjetivos juízos de gosto poderiam ascender à categoria dos universais juízos estéticos. Apesar de reconhecer a experiência estética como subjetiva, em última análise, Kant acaba por ir de encontro à noção de “gosto”. Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson. Pp. 156-7

³⁹² É claro que, no entanto, isto levanta algumas questões. Afinal, um escultor, capaz de dominar a sua matéria de trabalho, já reúne os requisitos necessários para se constituir como um legítimo crítico de arte no domínio da escultura? De qualquer modo, a importância dada ao domínio da técnica é sublinhada pelo Sindicato Nacional de Crítica, o qual apela à avaliação com base na “perfeição técnica” da obra.

fundamento³⁹³ e/ou argumentação, do mesmo modo que alguns conceitos são empregues sem que se sinta a necessidade de atentar no(s) seu(s) significados(s)³⁹⁴. Em casos mais extremos, a mensagem chega mesmo a ser falaciosa³⁹⁵. Ainda assim, é de notar que se o fotógrafo assume, nas revistas da especialidade, a figura do crítico indicado para o julgamento das fotografias, nas exposições de arte fotográfica – quando colocado a par de pintores e escultores -, o mesmo já não se verifica³⁹⁶.

A crítica de arte tecida nas revistas *Objectiva* e *Foto Revista* revelou-se então, de um modo geral, desinformada e desatualizada, pelo menos em relação com o panorama artístico internacional. No decorrer dos decénios de 1930 e 1940, as revistas da especialidade pregavam ainda uma estética ligada aos valores pictorialistas e naturalistas - há muito caída em desuso no panorama internacional. As propostas mais experimentais, estrangeiras, não encontram significativa adesão em Portugal. Na verdade, trata-se de um meio viciado: muitos dos críticos-fotógrafos tecem juízos assentes nos seus próprios moldes, numa conduta de autossustentação que não procura ser informada e que abafa divergências.

Contudo, apesar dos críticos de um modo geral apelarem a uma estética fotográfica retrógrada, a ideia de que a fotografia podia servir propósitos de propaganda política é comum aos regimes totalitários então contemporâneos. Deparamo-nos então, por estes anos, com a insistência numa representação idealizada e ideológica da realidade portuguesa, o que bem revela um entendimento da crítica como ferramenta para a perpetuação de ideais.

De resto, se salvuardarmos o “serviço de crítica”, é problemática a constatação de que não é exatamente a fotografia, ou o ato fotográfico, que na maioria dos casos é objeto de crítica: aquando da crítica aos Salões Internacionais é mais debatido o evento,

³⁹³ Um dos casos mais gritantes é o testemunho de um crítico da *Foto Revista*, não identificado, que se resigna contra a afirmação de Rodrigues da Fonseca, quando este declara que a produção fotográfica portuguesa não podia estar ao nível da fotografia estrangeira. O colaborador da *Foto Revista* argumenta nestes termos: “exactamente porque assim é, tem naturalmente o seu valor que ninguém justamente lhe pode tirar” e “ninguém negará, porque ninguém o pode negar”. [s.n.]. (1937, Dezembro). I Salão Internacional (V Nacional) de Arte Fotográfica. *Foto Revista*, Ano I, nº 2, p. 6

³⁹⁴ Note-se a leveza com que são empregues conceitos como “modernismo”, “futurismo”, “clássico” e “estilo”. João Martins sugere mesmo que se crie um “estilo português” apenas com base no comprometimento com determinada temática fotográfica. Se a escolha dos temas a fotografar pode influenciar a definição de um estilo, usualmente o vocábulo, apesar de problemático, representa um programa muito mais vasto e coerente.

³⁹⁵ Veja-se San Payo: distorce os conceitos de “flagrante” e “modernismo”, respetivamente, no capítulo “O caso do “flagrante”” (p. 75) e “Clássico versus Modernista” (pp. 99-100).

³⁹⁶ Relembre-se o capítulo dedicado à problemática d’ “Os júris das exposições de arte fotográfica”, pp. 81-88

as suas potencialidades e os aspetos museológicos do mesmo; relativamente à exposição de Elmano da Cunha e Costa, é principalmente destacado o carácter evocativo das obras, ou seja, o que está para além da fotografia. Mais, persistem ainda críticos e fotógrafos que não chegam realmente a abraçar a fotografia, na medida em que não aceitam os seus pressupostos. Mais uma vez, San Payo – o fotógrafo-crítico mais declaradamente retrógrado - providencia-nos esse exemplo ao negar constantemente a arte fotográfica autónoma e o carácter mecânico e reprodutível da fotografia³⁹⁷. Também o repúdio geral pelos sinais da industrialização e urbanização – especialmente evidente em “Serviço de crítica” - revelam a inflexibilidade dos críticos na aceitação dos tempos contemporâneos.

Relativamente ao período cronológico em estudo, podemos realmente concordar com António Sena quando, a propósito da arte fotográfica nacional, observa que a mesma não chegou a ser alvo de “crítica regular e consistente”. Ou melhor, quando consistente – tome-se o exemplo de Paulo Braga – não se verificou numa frequência regular, e vice-versa.

Não obstante, verifica-se a importância do estudo da crítica de arte, cuja prática se constitui como um legado variado de testemunhos pessoais, subjetivos, que nos levam a melhor compreender as várias “vozes” e discursos, nos seus heterogêneos tons e entendimentos, que, num determinado período de tempo, se fizeram “ouvir”.

³⁹⁷ Veja-se o capítulo “Em torno do “amador fotográfico””, pp. 89-93

BIBLIOGRAFIA

Volumes e catálogos:

ACCIAIUOLI, M. (1998). *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte

-----, (2013). *António Ferro – A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Editorial Bizâncio

-----, (co-aut.). (2013). *Fotógrafos do Mundo Português*. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos

Acciaiuoli, M.; Leal, J.;Maia, M. (coord.). *Arte & Poder*. Lisboa: Universidade Nova, Instituto de História da Arte, Estudos Contemporâneos

ALVES, V. (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais

ARGAN, G. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa

BARRET, T. (2000). *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*. California, London, Toronto: Mayfield Publishers Company

BARRETO, A. [et al.]. (1995). *San Payo, Retratos Fotográficos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, IPM, Arquivo Nacional de Fotografia, Museu do Chiado

BARTHES, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70

BAURET, G. (2006). *A Fotografia*. Lisboa: Edições 70

BENJAMIN, W. (1993). *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras

BURGIN, V. (ed.). (1982) *Thinking Photography*. London: Macmillan Press

CASTELLO-LOPES, G. (2004). *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os Outros*. Lisboa: Assírio & Alvim

Catálogo do I Salão dos Independentes: ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal. (1930). Lisboa: [s.n.]

DICKIE, G. (2008). *Introdução à Estética*. Lisboa: Editorial Bizâncio

ELKINS, J. & NEWMAN, M. (2007). *The State of Art Criticism: The Art Seminar*. New York: Routledge.

ELKINS, J. (ed.). (2007). *Photography Theory*. New York: Routledge

-----, (2004). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm.

ESQUÍVEL, P. (2012). *Teoria e crítica da arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Edições Colibri

FERRO, A. (1939, Abril). Críticos e Noticiaristas. *Boletim do Sindicato Nacional da Crítica*, Ano I, nº 1

FLUSSER, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

FRADE, M. (1992). *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa

FRANÇA, J. (1991). *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand

-----, (2004). *História da Arte em Portugal: O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença

FREUND, G. (1982). *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega

HANNAVY, J. (ed.) *Encyclopedia of the Nineteenth-Century Photography*. New York, London: Routledge

HOUSTON, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. New Jersey: Pearson.

KANT, I. (1992). *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

MACEK, V. (ed. lit.). (2010). *History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography

MAH, S. (2002). Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história, pp. 155-202. Em Pernes, F. (coord.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento

MARIEN, M. (2002). *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing

-----, (1997). *Photography and its Critics : a cultural history, 1839-1900*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press

NEWHALL, B. (1988). *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art

Ó, J. (1999). *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949: ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa

SENA, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora

SONTAG, S. (1979). *On Photography*. Harmondsworth: Penguin

VENTURI, L. (1979). *Historia de la Critica de Arte*. Barcelona: Gustavo Gili

VICENTE, A. (1984). *Carlos Relvas, fotógrafo (1838-1894): contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

WARREN, L. (ed.) (2006), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. London, New York: Routledge

Periódicos e artigos:

ALMEIDA, L. (2014, Julho). Fotografia e ideologia: os “rostos” da Alemanha no início da década de 1930. *O Ideário Patrimonial*, nº 2, pp. 18-25

FERREIRA, V. (1995). Do lugar da crítica, pp. 977-1022. *Análise Social*, vol. XXX, nº 134

Foto Revista – Publicação técnica e artística de vulgarização fotográfica (1937-1939)

FRANÇA, J. (1980, Setembro). Há cinquenta anos: os Independentes de 1930. *Colóquio Artes*, s. 2, a. 22, nº 46

MACHADO, A; FONSECA, A; PENAGUIÃO, R. (dir.). (1939, Fevereiro/Março). *Foto – Revista técnica de fotografia e cinema*, Ano II, nº 14

MENDES, A. (1931, Outubro 25). A fotografia é uma arte?. *Notícias Ilustrado*, pp. 17, 22

Objectiva – Revista Técnica de Fotografia e Cinema (1937-1947)

Novidades, nº 14.457 (1941, Janeiro 11)

O Notícias Ilustrado (1931)

Século, Ano XX, nº 6:473 (1900, Janeiro 14)

RAMOS, M. (2010, Primavera). Pictorialismo Português: o Salonismo. *Directarts – revista de comunicação visual*, pp. 60-64

RÉGIO, J. (1930. Junho-Julho). Divagação à roda do primeiro salão dos independentes. *Presença – fôlha de arte e crítica*

Dissertações académicas:

ACCIAIUOLI, M. (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes, “celebração” e “restauração”*. Dissertação de doutoramento, texto policopiado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

ALVES, M. (2011). *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FIGUEIREDO, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

GASPAR, M. (2013). *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos encontros de fotografia de Coimbra*. Dissertação de mestrado, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

REVEZ, N. (2012). *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Webgrafia

<http://artephotographica.blogspot.pt>

BARRENTO, J. (s.d.). *Que significa “moderno”?*. Obtido em 2014, Setembro 19, de <https://pt.scribd.com/doc/75222445/Joao-Barrento-O-que-significa-moderno>.

ELKINS, J. (1996). *Art Criticism (encyclopedia entry)*. Obtido em 2014, Agosto 26, de <http://jameselkins.com/index.php/essays/233-art-criticism-encyclopedia-entry>

Encyclopaedia Britannica. (s.d.). *Linked Ring*. Obtido em 2014, Outubro 16, de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/342490/Linked-Ring>

Infopédia. *Amador*. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Obtido em 2014, Agosto 28: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=amador>

PESSOA, F. (1932). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática. Obtido em 2014, Março 03: <http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/29>

POMAR, A. *Polémica em torno do “flagrante”*: Álvaro Colaço, Silva Nogueira, San-Payo e João Martins. Obtido em 2014, Janeiro 20, de <http://alexandrepomar.typepad.com>

SZÁNTÓ, A. (2002). *The Visual Art Critic: a survey of art critics at general-interest news publications in America*. New York: National Arts Journalism Program, Columbia University. Obtido em 2014, Janeiro 06: <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf>

TAVARES, E. (s.d.). *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*. Obtido em 2014, Fevereiro 27, de <http://www.emiliatavares.com/ensaios-papers.htm>.

UNES, W. (2007, Julho) *Crítica e perenidade da obra de arte*. *Artefilosofia*, nº 3. Obtido em 2014, Março 14: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_02_filosofia_poetica_critica_03_wolney_unes.pdf

Documentos legais:

Decreto-lei n.º 23:054 de 25 de Setembro de 1933. *Diário do Governo*

Sindicato Nacional da Crítica (1934). *Estatutos/Sindicato Nacional da Crítica.*