

A fotografia nos anos 40,
50 e 60

Espaço para Humanismo,
Neorrealismo, Reportagem
Subjetiva, Paisagem Social,
e Salonismo, no tempo
fotográfico de Artur Pastor

Marcos Fernandes



*Operações de topografia tendentes a implantação de "terraços",
Herdade da Pedreira
Elvas
1954
PT/AMLSB/ART/021542*

Preâmbulo: linhas históricas da fotografia enquanto documentalismo social e etnográfico

A força documental da fotografia foi apregoada com o anúncio da sua descoberta. A 7 de janeiro de 1839, o físico e deputado francês Dominique François Arago revelou publicamente a existência de um processo fotográfico, a *Daguerreotipia*, na Academia de Ciências do Instituto de França, em Paris. Tentou convencer o Estado Francês a comprar a patente e a 15 de junho, com um novo governo em funções, o Ministro da Administração Interna, Tanneguy Duchâtel, apelou ao Parlamento para aprovar tal projeto-lei, gabando os benefícios que a fotografia daria à ciência e às belas-artes.

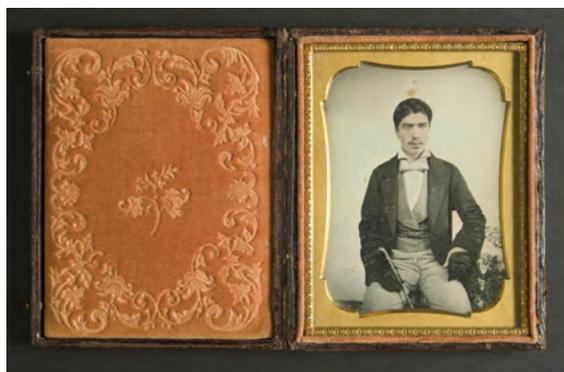
«De facto, para o viajante, para o arqueólogo e também para o naturalista, o aparelho do Sr. Daguerre vai tornar-se um objecto de uso contínuo e indispensável. Vai permitir-lhes anotar o que vêm, sem recurso à mão de outro. Qualquer autor vai, no futuro, ser capaz de compor a parte geográfica do seu próprio trabalho: ao parar por um instante em frente ao mais complicado monumento, ou o mais vasto coup-d'oeil, vai imediatamente obter um facsimile exacto deles.»¹

A 3 de junho do mesmo ano, seria François Arago a discursar perante a Câmara Baixa do Parlamento Francês, para convencê-la a adquirir a patente. Mais uma vez, destacou o papel que a fotografia teria no apoio às artes, e o poder de documentação.

«Todos vão imaginar as vantagens extraordinárias que poderiam ter sido obtidas de um meio de reprodução tão exacto e rápido durante a expedição ao Egipto; todos vão compreender que se tivéssemos a fotografia em 1798 teríamos hoje registos pictóricos fiéis disso que o mundo erudito está agora para sempre privado (...) Para copiar milhões de hieroglifos que cobrem o exterior dos grandes monumentos do Tebas, Memphis (antiga cidade egípcia), Karnak, e de outros, seriam necessárias décadas e legiões de desenhistas. Equipem o Instituto Egípcio com dois ou três aparelhos de Daguerre (...)»²

¹ GOLDBERG, Vicki (ed.) - *Photography in print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. p. 32

² ARAGO, François - Report. In TRACHTENBERG, Alan (ed.) - *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 17



[Retrato masculino]
[1839-1855]
Daguerreótipo
PT/AMLSB/TPF/000001

A lei seria aprovada, e a 19 de agosto de 1839, data comumente apresentada como de nascimento da fotografia, François Arago compareceu numa sessão conjunta da Academia de Ciências e da Academia de Belas-Artes e revelou ao mundo o método fotográfico desenvolvido por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, a partir das experiências do precursor Louis Nicéphore Niépce³.

Em Inglaterra, ao ser conhecida a *Daguerreotipia*, outro pioneiro da fotografia, William Henry Fox Talbot, prontamente reclamou para si a descoberta de outro processo, a *Calotipia*. A fórmula tinha alguns

³ Em boa verdade, Daguerre tinha feito anúncios prematuros da descoberta em 1835 e 1838, como indica o historiador Geoffrey Batchen, mas o discurso de Arago ficou conhecido como o lançamento oficial da Fotografia. BATCHEN, Geoffrey - *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge: MIT Press, 1999. p. 33-34



[Retrato de família]
[1839-1855]
Daguerreótipo
PT/AMLSB/TPF/000004

anos mas tinha sido, em parte, desvalorizada por considerar o resultado imperfeito. Com as notícias de França, Fox Talbot retomou o projeto, e acabou por ser o autor do primeiro livro comercial com fotografias, *The Pencil of Nature*, uma edição em fascículos iniciada em meados de 1844. No texto que acompanha as imagens, Fox Talbot destaca, também ele, o valor da fotografia enquanto registo testemunhal.

«(...) o armário de um virtuoso e colecionador da China Antiga pode ser representado em papel em muito menos tempo do que levaria a fazer um inventário por escrito da forma habitual. Quanto mais estranhas e fantásticas as formas

do seus velhos bules mais vantagens em ter as suas imagens em vez das descrições.»⁴

(Junto a um retrato de grupo) «Qual não seria o valor para os nossos nobres britânicos de uma gravação dos antepassados que viveram há um século?»⁵

Seguiram-se 100 anos de intenso desenvolvimento técnico e estético. Sucessivas novas descobertas químicas levaram a fotografia a dispensar oito horas de exposição, como aconteceu com Niépce, e até alguns minutos, como na *Daguerreotipia e Calotipia*. Na década de 40 do século XX era possível fotografar em frações de segundo. As pesadas câmaras obscuras perderam primazia para máquinas cada vez mais portáteis, a película, de médio e pequeno formato. A fotografia conseguia acompanhar o ritmo da vida, e tornou-se uma ferramenta para contar histórias de outras gentes e paragens. A imprensa muito agradecia.

A nível conceptual, ainda em meados do século XIX, e após as primeiras experiências pessoais, a fotografia começou a ser usada de forma sistemática para documentar património no Norte de África e no Médio Oriente, e para testemunhar as consequências de conflitos armados. Foi chegando ao grande público, ansioso pelo seu retrato, e

dos seus, numa *carte-de-visite*. Ao contrário da pintura, o retrato fotográfico tinha-se tornado acessível à classe média, cada vez mais dominante. As décadas passaram e tirar fotografias deixou de ser privilégio de casas comerciais. No final do século XIX, muito graças à Kodak e à facilidade de carregar num botão e deles fazerem o resto, proliferaram os amadores e, com eles, a documentação de espaços privados, festas de famílias, e o quotidiano íntimo.

As ciências sociais, em particular a etnografia, também viu as vantagens da inventariação fotográfica dos autóctones das então colónias europeias e do Extremo Oriente. O daguerreotipista francês E.Thiésson retratou índios brasileiros em 1844 e, no ano seguinte, fez o mesmo com residentes africanos de Lisboa e populares de Sofala, em Moçambique. São imagens diretas, de identificação, feitas em estúdio e com fundo neutro, um «estilo sem estilo para denotar a verdade»⁶, na opinião da historiadora Mary Warner Marien. Este modelo tornar-se-ia comum nos primórdios da antropologia visual, para documentar diferenças antropomórficas, muitas vezes esteriotipando-as e estigmatizando-as. O tipo de fotografia seria aplicado, ainda em meados do século XIX, por J.T. Zealy em escravos da Carolina do Sul, por Anatole Bogdanov sobre comunidades russas, e por muitos outros cientistas e por fotógrafos

⁴ TALBOT, Fox - *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. p. 19

⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶ MARIEN, Mary Warner - *Photography: a cultural history*. Londres: Laurence King Publishing, 2002. p. 39

viajantes que assinam imagens hoje na posse do *Royal Anthropological Institute*, britânico, e dos *National Anthropological Archives*, do *Smithsonian Institute*, norte-americano. Para além de etnólogos que usaram a fotografia, também houve fotógrafos que no decurso do trabalho cruzaram caminhos com a etnologia. Foi o caso do escocês John Thomson e do português José Augusto da Cunha Moraes. Ainda em *oitocentos*, mas nos anos 70, Thomson publicou três livros de fotografia sobre a China. Apesar de ter, também, feito retratos frontais em estúdios improvisados, fotografou pessoas a encenar danças ou a tocar instrumentos musicais típicos, e documentou a vida de rua nos *hutongs*, os velhos bairros de Pequim com as típicas casas de páteo central. Na mesma década, Cunha Moraes passou por Angola e São Tomé, e de lá trouxe uma série de *clichés* fotográficos de paisagens, grupos nas ruas, e retratos individuais, em estúdio, de pessoas a representar tarefas sociais, como a lavadeira e o músico. Como nas fotografias de Thomson, as cenas de rua de Cunha Moraes despertam-nos a estranheza de uma imobilidade dos intervenientes, como se estivessem suspensos a desempenhar o dia a dia, à espera que a fotografia fosse feita. A notória encenação das reais rotinas tem que ser entendida à luz dos problemas técnicos da época. Junto a uma fotografia de Cunha Moraes publicada em meados dos anos 80 do século XIX na primeira revista de Fotografia em Portugal, *A Arte Photographica*, o autor revela-nos que

precisou de dois segundos de exposição na câmara⁷. Encenar as práticas comuns da vida era, ainda, uma necessidade técnica. Ainda no campo etnográfico português, há a destacar o uso que o antropólogo Francisco de Arruda Furtado fez de retratos de camponeses para um estudo sobre povos açorianos de 1884, os postais ilustrados que proliferaram na viragem do século e cujas fotografias mostravam ofícios artesanais em Portugal, e as revistas *Portugália, A Tradição*, e a *Revista Mensal D'Etnografia Portuguesa Ilustrada*. Estas publicações apresentavam estudos como os de António Rocha Peixoto, que usava imagens suas e de outros, como fez com fotografias de Emílio Biel⁸. Já em 1933, José Leite de Vasconcelos usou 65 fotografias, oferecidas de norte a sul do país, para ilustrar o livro *Etnografia Portuguesa*⁹. No estrangeiro, o fotógrafo Edward Sheriff Curtis foi convidado pelo antropólogo George Bird Grinnell para participar numa expedição científica ao Alaska e acabou por dedicar três décadas a documentar índios no norte da América. Enquanto isso, noutra lado do mundo, Bronislaw Malinowski

⁷ A Arte Photographica nº9, Setembro de 1884. Cit por SENA, António - História da imagem fotográfica em Portugal 1839 -1997. Porto: Porto Editora, 1998. p. 106

⁸ LEAL, João - Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem. In PAIS, José Machado; CARVALHO, Clara; GUSMÃO, Neusa Mendes - O visual e o quotidiano. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008. p. 120

⁹ VASCONCELLOS, José Leite de - Etnografia portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1933. p. VIII

começava o trabalho de campo de um dos maiores clássicos da antropologia, *Argonauts of the Western Pacific*, para o qual usou 75 fotografias sobre usos e costumes dos nativos das Ilhas Trobriand, na Papua-Nova Guiné. Ainda sobre o sudoeste do Pacífico, Margaret Mead e Gregory Bateson publicariam o primeiro estudo antropológico que usou fotografias como forma sistemática de pesquisa e apresentação de resultados: *Balinese Character*. O livro continha 759 imagens.



Fiandeira. Relance de olhos ao mundo exterior. Ela disse que tinha 10 anos de idade. Trabalhava há mais de um ano.

Rhodes Mfg. Co., Lincolnton, Carolina do Norte, EUA
Novembro de 1908

Lewis Hine (cortesia Library of Congress)

Library of Congress [Em linha]. Washington: LC, 2014.
[Consult. dezembro 2013]. Disponível na Internet:
<http://www.loc.gov/pictures/resource/nclc.01345/>

Fora do campo etnográfico, a fotografia começou a ser usada como denúncia de problemas sociais no final do século XIX e na viragem do século, com John Thomson a documentar a vida de rua londrina, Jacob

Riis a mostrar as condições de vida pobres e insalubres de casebres para emigrantes em Nova Iorque, e Lewis Hine a revelar o trabalho infantil, à socapa, nos Estados Unidos. Em pleno século XX, a fotografia de índole documental proliferou, e muito, entre as duas Guerras Mundiais, graças à imprensa. Os jornais e revistas multiplicaram-se a um ritmo colossal, como nos lembra Mary Warner Marien:

«Nos anos 20 os mass media cresceram a um ritmo espantoso. Por exemplo, a cidade de Berlim, Alemanha, ostentava 45 matutinos e 14 vespertinos. Para além disso, centenas de revistas ilustradas e jornais eram dedicados a temas específicos, como moda, saúde, e o automóvel. À medidade que o mercado de massas dos jornais ilustrados proliferava, a palavra “fotojornalismo” entrou no uso comum.»¹⁰

Para além da imprensa de grande tiragem, como a revista alemã *Münchnner Illustrierte Presse*, surgiram outras publicações com ensaios fotográficos, em jeito de extensas reportagens: a revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung* foi redesenhada nos anos 20 na Alemanha, em França surgiu a *Vu* no final dessa década, e em 1936 nasceu a *Life* nos Estados Unidos da América. Com a televisão a dar os primeiros passos, cara e com fraca programação, era a imprensa ilustrada que alimentava o imaginário imagético do público. Nos anos 30, na Europa Central, despontava a fotografia humanista, que documentava, de forma poética, positiva, e

¹⁰ MARIEN, Mary Warner - Op. cit., p. 239

inocente, a espuma dos dias, o quotidiano familiar e a vida de rua. Tal estilo adormeceu durante a Segunda Guerra Mundial, para regressar depois, mais forte do que nunca. Nos Estados Unidos, também na década de 30, Dorothea Lange, Walker Evans, e Russell Lee, entre outros, documentavam as pobres condições de vida de agricultores, afetados pelo *Dust Bowl*, a longa tempestade de areia que afetou parte do território norte-americano, e pela Grande Depressão. Trabalhavam no âmbito da *Farm Security Administration (FSA)*, um programa do *New Deal*, do presidente Franklin D. Roosevelt, que tentava recuperar a economia. A FSA produziu 270 mil fotografias.

Anos 40, 50, e 60: tendências estrangeiras no tempo de Artur Pastor

Artur Pastor documentou gentes, costumes, e paisagens urbanas, em várias regiões Portuguesas em meados do século XX. Demonstra uma visão que é tanto humanista, empático para quem retratava, como etnográfica, ao representar labores e práticas diárias de forma sistemática, como salonista, com assuntos e a estética dominantes nos salões de fotografia que dominavam no pânorama cultural português, ao representar um país tradicional com um extremo cuidado na composição das imagens. Nas três décadas mais prolíficas para o seu trabalho - os anos 40, 50, e 60 -, a fotografia além-fronteiras atravessou uma mudança estética e conceptual. No pós-Segunda Guerra



[Ermida de Santa Ana e cruzeiro]

Vila do Conde

[década de 1950]

PT/AMLSB/ART/008441

Mundial, o Humanismo Fotográfico atingiu o seu período de ouro, e assim se manteve até 1955, ano em que a exposição *The Family of Man* marcou o auge mas também a rutura dessa documentação idílica do dia a dia. Aos poucos, surgiria um rol de visões mais duras, cruas, e sarcásticas do tecido social, um género fotográfico que ficou conhecido como Reportagem Subjetiva, e depois *Social Landscape*. Em Portugal, país que atravessava uma ditadura e em que os hábitos e tendências estrangeiros pareciam lentos a chegar e ainda mais vagarosos a desvanecer-se, a fotografia humanista sentiu-se mais tarde e prolongar-se-ia por mais tempo. E, por cá, muitas vezes, não retratava um povo

feliz, como na restante Europa, aliviada com o termo do conflito armado. Em Portugal, a fotografia humanista andou de mãos dadas com um certo espírito do Neorrealismo, ao representar as árduas condições de vida e de trabalho do povo desfavorecido.

Antes do humanismo chegar ao país, e enquanto prevalecia na Europa central, a produção fotográfica Portuguesa vivia bastante ligada a Salões e Concursos que promoviam uma estética do Estado Novo: tradições portuguesas junto a belas paisagens naturais ou arquiteturas históricas.

É comum atribuímos a Paris a capital económica e cultural do mundo no final do século XIX, como Nova Iorque foi no término do século XX, e Pequim ou Shangai, porventura, será no século XXI. Mas Paris continuava a centrar atenções intelectuais na primeira metade de *novecentos*, e atraía boa parte de *intelligentsia* francesa e estrangeira. Escritores como Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Marguerite Duras, George Orwell, James Joyce e Ernest Hemingway, artistas plásticos entre os quais Pablo Picasso, Henri Matisse e Gertrude Stein, e os pensadores Roland Barthes, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir são um singelo exemplo de quem aderiu, e fomentou, o fervilhar intelectual e artístico da capital francesa. Os fotógrafos não foram exceção. Juntando-se a autores nascidos na cidade, como Willy Ronis e Édouard Boubat, para lá rumaram os conterrâneos Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau, os suíços Sabine Weiss e

Werner Bischof, o polaco David Seymour, e os húngaros André Kertész, Brassai, e Robert Capa, para citar alguns nomes. *Rive Gauche*, a margem sul do Sena era o polo cultural, que seduzia os pares de outras paragens. A partir da década de 30, Paris tornou-se, também, um dos últimos grandes redutos culturais livres, com o fascismo a empurrar artistas e pensadores de países vizinhos para a capital francesa.

O Humanismo Fotográfico foi visível um pouco por toda a Europa Central mas foi em Paris que floresceu e foi mais notório. Depois dos primeiros sinais na década de 30, com os fotógrafos a depositarem a confiança na humanidade numa altura em que cresciam tensões políticas na Europa à beira de um segundo conflito mundial, o ideal voltou, revigorado, após da guerra de 1939-1945. Para além das notícias, por inerência novidades, levadas à estampa pelos jornais, o público ansiava por histórias de coragem e de esperança num futuro mais risonho, e eram as revistas ilustradas a corresponder, publicando o trabalho de fotógrafos, que captavam, precisamente, a felicidade no quotidiano.

«Havia uma grande quantidade de espaço. Seis páginas podiam ser ocupadas com um par de sapatilhas de ballet! Era inacreditável. Histórias fotográficas eram feitas para ocupar espaço. Quando agora vemos fotografias publicadas em jornais como o *Le Point*, *L'Observateur*, são tão grandes como um selo dos correios! É triste.», lamentava Robert Doisneau, numa entrevista em Novembro de 1977, sobre a disponibilidade

das revistas em meados do Século XX¹¹

Os fotógrafos humanistas pareciam mais próximos de amadores, no sentido em que fotografavam, por mera paixão, assuntos que muitas vezes escolhiam. Demonstravam uma compaixão pela vida singela do povo e pelos simples prazeres da vida, sempre com um olhar otimista. Muitas vezes o retratado olha para a lente, sorri, e a fotografia transparece uma sensação *naïve* de encantamento. Para além das revistas ilustradas, os livros monográficos eram também destino para as fotografias.

Robert Doisneau foi um dos expoentes da fotografia humanista. É um dos raros exemplos de autores conhecidos pelo público em geral. Muito – ou quase tudo –, deve à fotografia que tirou a um jovem casal a beijar-se num passeio movimentado junto à Câmara Municipal de Paris¹². A imagem tornou-se icónica, reproduzida atualmente em *posters*, postais, t-shirts, e calendários. À época, foi publicada pela primeira vez na revista *Life*, num artigo sobre o romance em Paris. Ainda antes da guerra, tinha sido fotógrafo comercial, e depois industrial para a Renault, mas seria despedido por chegar demasiadas vezes atrasado. Preferia passar o tempo fora da fábrica, a fotografar os protagonistas das ruas feitas em palco do banal. Depois da Segunda Guerra Mundial,

onde prestou serviço, voltou a fotografar pessoas simples, trabalhadores, transeuntes, vagabundos, e crianças a brincar. A sua imagem de marca é o lado humorístico que extraiu da realidade.

«Descobri que quando estou a testemunhar uma visão extremamente afectuosa e íntima – para arranjar uma desculpa a mim próprio para ser observador e voyeur de um tal meigo, profundamente tocante momento –, eu refugio-me. O abrigo tem sido no humor. Procuo o humor para que o momento não seja uma declaração tão solene.»¹³

Doisneau, que considerava a fotografia uma arte mais próxima da poesia do que da pintura, citava Jacques Prévert ao dizer que procurava um “pequeno segundo de eternidade” ao fotografar¹⁴.

Henri Cartier-Bresson, ao contrário das modestas origens de Doisneau, nasceu no seio de uma família rica, filho de um abastado industrial têxtil. Mas a rebeldia levou-o a não seguir a vida sóbria dos pais, e a interessar-se pelas artes, entre as quais o surrealismo. Inspirado por percursos da fotografia humanista, como Kertész e Munkacsy, Henri Cartier-Bresson conjugou o surrealismo, notório no formalismo da abstração de linhas visuais e na ironia de algumas situações, com a fotografia de rua, do quotidiano.

¹¹ HILL, Paul ; COOPER, Thomas - *Dialogue with photography*. Stockport : Dewi Lewis Publishing, 2005. p. 82

¹² A fotografia tem o título *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*

¹³ HILL, Paul ; COOPER, Thomas – *Op. cit.*, p. 87

¹⁴ *Ibidem*, p. 90 e 94

«Há temas em tudo o que acontece no mundo, assim como no nosso universo pessoal. Não podemos negar o tema. Está em todo o lado. Por isso, temos que estar conscientes do que está a acontecer no mundo, e honestos sobre o que sentimos. (...) Em Fotografia, a mais pequena coisa pode ser um grande tema. O diminuto detalhe humano pode tornar-se num leitmotiv. Nós observamos e mostramos o mundo à nossa volta, mas é um evento em si próprio que provoca o ritmo orgânico das formas.»¹⁵

Cartier-Bresson fotografou gente humilde em praticamente todos os continentes. Destinou as fotografias a exposições, a revistas como a *Life*, a *Vu* e a *Paris-Match*, e a livros como *The Europeans*, *The People of Moscow*, *China in Transition*, e mais tarde *À Propos de Paris*, *Carnets Mexicains*, e *America in Passing*. A partir de um desafio de Robert Capa, foi um dos co-fundadores da Agência *Magnum Photos*, que marcou a história de fotografia, não só pela qualidade dos trabalhos, mas por ser uma cooperativa de fotógrafos que lutou pelos direitos de autor, em que cada um vendia uma história quase como uma obra de arte, cujas imagens não podiam, conseqüentemente, ser alteradas e reenquadradas sem o consentimento do fotógrafo. A *Magnum* forçou os editores dos jornais, aos poucos, a verem o fotógrafo como um jornalista, que também assinava os textos. Seria até hoje vista como uma agência

ligada ao Humanismo Fotográfico, e até à sua vertente extrema, a de um Humanitarismo Fotográfico, com W. Eugene Smith e, muitos anos mais tarde, Sebastião Salgado, a servir de exemplos.

É considerável a lista de fotógrafos humanistas estrangeiros, da qual apresento uma mera amostra, e de onde destaco um restrito, mas exemplificativo, número de autores. Poderia falar de outros, como Willy Ronis, que se considerava um artesão aspirante a “mestre da oportunidade”¹⁶. Fez reportagens para as revistas *Le Monde Illustré* e *Pointe de Vue*, e trabalhou para a agência *Rapho*, juntamente com muitos outros fotógrafos humanistas. Deixou-nos o legado visual da vida em cafés, de festas populares, do lazer e do trabalho, mas também de problemas sociais e da luta da classe trabalhadora.

«Nunca procurei o inesperado, o sem precedente ou o extraordinário, mas, antes, o que é mais típico sobre o nosso dia-a-dia.»¹⁷

«Emoção, se a merecerem, é algo que se sente no sorriso de uma criança de escola a ir para casa com a sua sacola, numa tília num vaso apanhado por raio de luz do sol, a cara da mulher que amam ou uma nuvem sobre a casa.»¹⁸

¹⁵ CARTIER-BRESSON, Henri - *The decisive moment*. Paris: Éditions Verve, 1952. p. 10

¹⁶ GUILLEMOT, Michel (ed.) - *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 2001. p. 558

¹⁷ GAUTRAND, Jean-Claude - *Willy Ronis*. Colónia: Taschen, 2005. p. 40

¹⁸ *Ibidem*, p. 132

Cada fotógrafo humanista tinha uma visão muito pessoal, é certo, uns com um cunho mais ligado à fantasia, como Izis, outros ao surrealismo, como Cartier-Bresson, e outros a uma extrema compaixão por quem fotografavam, como Sabine Weiss. Em 1946, alguns destes autores juntaram-se numa associação, o Groupe des XV, que alimentava exposições anuais num Salão de Fotografia, na Bibliothèque nationale de France. Uma das exposições percorreu o Atlântico Norte e foi exposta pela Photo League nos Estados Unidos, sobre a qual o New York Times escreveu que:

«A origem Francesa é inequívoca, marcada pela sutileza, tolerância, e compreensão que muitas vezes faltam na fotografia Americana!»¹⁹

Doisneau, Cartier-Bresson, e Ronis, mas também Robert Capa, Werner Bischof, Brassäi, Edouard Boubat, e muitos outros, tiveram fotografias numa das mais conhecidas, e duradouras, exposições: *The Family of Man*, inaugurada no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, em 1955. Edward Steichen liderava o departamento de fotografia do museu, depois de se ter destacado no Pictorialismo Fotográfico na viragem do século, de ter chefiado a unidade de fotografia da Aviação Naval durante a Segunda Guerra Mundial, e de ter modernizado a estética da fotografia

¹⁹ GAUTRAND, Jean-Claude - Looking at others. In FRIZOT, Michel - *A new history of photography*. Colónia: Könemann, 1998. p. 624

de moda. Steichen esteve três anos a analisar mais de dois milhões de imagens, das quais selecionou 503 fotografias de 273 autores profissionais e amadores de 68 países, e montou uma exposição com o intuito de mostrar os elementos que eram comuns a todos os homens.

«Com a essencial consciência humana em vez da consciência social», diz Edward Steichen na introdução do catálogo da exposição²⁰

The Family of Man representava o nascimento, o crescimento, a velhice, a alimentação, o trabalho, o lazer, e também a guerra, em várias partes do globo. Depois de Nova Iorque, a exposição tornou-se itinerante, e passou por 47 países. *The Family of Man* foi incluída no Registo da Memória do Mundo, da UNESCO, em 2003, e está exposta em permanência no castelo de Clervaux, no Luxemburgo. A Organização das Nações Unidas considera que a mostra fotográfica é uma lenda na história da fotografia, e que pode ser encarada como a memória de uma era em que a esperança de homens e mulheres se centrava na paz.

«Ao oferecer infinitivamente diversas imagens de seres humanos que viviam nos anos 50, ainda assim lembra enfaticamente o público de que todos pertencem à mesma grande família. Os 32 temas, dispostos cronologicamente, reflectem a felicidade e a tristeza dos sujeitos, as suas

²⁰ STEICHEN, Edward - *The family of Man*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1986. p. 3

satisfações e infelicidades, e o desejo de paz, mas também a realidade de conflitos sangrentos. (...) Um feito gigante, com dimensões culturais e artísticas únicas, teve uma influência considerável na organização de outras exposições, agitou o interesse público na fotografia e na sua tremenda capacidade de comunicar, e transmitiu uma pessoal, humanista, mensagem que era tanto corajosa como provocante.»²¹

O exacerbado otimismo na humanidade atingia o apogeu com *The Family of Man* e dissipou-se de seguida. Em meados dos anos 50, os Estados Unidos da América assumiam-se como superpotência, com um desenvolvimento económico vertiginoso, muito à conta do capitalismo interno vigoroso, e das exportações e do apoio financeiro para a Europa, devastada pela guerra. Mas os EUA eram um país de tensões internas. Com o despontar da Guerra Fria surgiram receios de um conflito nuclear. Com o *McCarthyism* a caça às bruxas perseguiu de forma cega, e muitas vezes infundada, o espectro cultural que emanasse sinais de simpatias comunistas. Para além disso, os anos 50 e 60 assistiram a inúmeras ações de rebelião em defesa da igualdade racial, no que ficaria conhecido como Movimento dos Direitos Civis, e à luta pelos direitos das mulheres, com a *Women's Liberation Front*. O presidente John F. Kennedy foi assassinado em 1963.

²¹ <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/family-of-man/>, acessado a 14 de Dezembro de 2013

Nas artes, o expressionismo abstrato, de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning, procurava novos caminhos estéticos e desafiava a própria ontologia da arte. No cinema, estreado em 1955, *Rebel Without a Cause* contava a estória de um jovem rebelde e de adultos paranoicos com os receios de uma guerra nuclear. Nas letras, a transição da década de 50 para a de 60 viu nascer a *Beat Generation*, artistas boémios, hedonistas, que estavam contra a cultura conformista, e que idolatravam a vertente acelerada do jazz na vertente do Bebop. A cultura Beat inspirava, e dava a inspirar, romances sobre aventuras e desventuras nas viagens de Jack Kerouac, a escrita alucinogénica de William S. Burroughs, e os poemas despudorados de Allen Ginsberg.

«Vi os melhores espíritos da minha geração destruídos pela loucura, morrendo à fome histéricos nus, arrastando-se de madrugada pelas ruas dos negros à procura da droga urgente imperiosa, tipos fixos com cabeleira de anjo ansiando pela antiga conexão celeste ao dínamo de estrelas na maquinaria da noite, que pobres e rotos e olheirentos e bêbados ficavam a fumar na escuridão sobrenatural de apartamentos com água fria flutuando sobre os telhados das cidades contemplando o jazz, (...) que foram expulsos das academias por praticarem & publicarem odes loucas e obscenas nas janelas do cérebro (...)»²², Uivo, de Allen Ginsberg

²² GINSBERG, Allen - Uivo e outros poemas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979. p. 11

Foi neste contexto e influência sociocultural que vários fotógrafos renegaram a documentação lírica do quotidiano, e demonstraram olhares cáusticos, e até pessimistas, sobre o Homem e sobre a sociedade que erguia. Robert Frank, Garry Winogrand, Hellen Levitt e Diane Arbus tinham participado na *The Family of Man*, mas começaram a seguir uma linha fotográfica francamente mais fria e dura, anti formalista, mais ou menos inconoclasta, na mesma linha que William Klein e Lee Friedlander, entre outros. Estes tipos de olhares ficariam conhecidos como Reportagem Subjetiva e, mais tarde, *Social Landscape*.

Robert Frank tinha trabalhado como fotógrafo de moda e repórter de imprensa no final dos anos 40 nos Estados Unidos, mas abdicou de uma aparente estabilidade para viajar, e fotografar, na Bolívia, Peru, e em França. Com uma bolsa da Fundação Guggenheim, regressou aos Estados Unidos para atravessar o país em 1955 e 1956, fotografando a vida americana. O resultado foi o livro *Les Américains*, publicado dois anos depois em França, depois de rejeições de editoras norte-americanas. Só com o livro materializado, e a causar impacto, é que saiu uma edição nos Estados Unidos.

«Tenho sido frequentemente acusado de deliberadamente distorcer o assunto segundo o meu ponto de vista. Mais do que tudo, eu sei que a vida para um fotógrafo não pode ser um caso de indiferença. A opinião muitas vezes

consiste num género de criticismo. Mas o criticismo pode vir do amor. É importante ver o que é invisível para outros – talvez o olhar de esperança ou o olhar de tristeza. Para além disso, é sempre a reacção instantânea que produz uma fotografia»²³, explicou-se Robert Frank.

Bandeiras norte-americanas, jukeboxes, automóveis, televisões, chapéus, cruces de cristo, rostos carregados. Não há sorrisos, como nas fotografias humanistas. Há uma sensação de um povo alienado. Paira uma sensação de tragédia.

«Robert Frank, suíço, discreto, gentil, com aquela pequena câmara que ela levanta e clica com uma mão, tirou do coração da América um verdadeiro e triste poema e colocou-o em película, e agora ocupa um lugar entre os trágicos poetas deste mundo. A Robert Frank passo a mensagem: que visão! E mais uma palavra: aquela pequena solitária rapariga no elevador a olhar para cima e que suspira na gaiola obscurecida repleta de demónios turvos, qual é o seu nome e morada, por favor?!»²⁴, escreveu Jack Kerouac na introdução de *Les Américains*, finalizando com uma referência a uma das fotografias.

William Klein foi um fotógrafo mais áspero que Frank. Produziu imagens por vezes distorcidas, tiradas com objetivas grande-angulares, com *flash* excessivamente forte, demasiado próximo de pessoas nas ruas.

²³ FRANK, Robert – Statement. in GOLDBERG, Vicki (ed.) – *Op. cit.*, p. 401

²⁴ KEROUAC, Jack – Introduction. In FRANK, Robert - *Les américains*. Paris: Delpire, 1993, p. 8

Na mesma altura em que Robert Frank atravessava os Estados Unidos, Klein fotografava Nova Iorque e, principalmente, os nova-iorquinos. Em 1956, publicou uma seleção de imagens – algumas tremidas e outras contrastadas em demasia – num livro cujo título diz muito da postura sarcástica do autor: *Life is Good & Good for You in New York – William Klein Trance Witness Revels*.

«Eu vi o livro que queria fazer como se fosse um tabloid frenético, grosseiro, granuloso, com excesso de tinta, com um layout brutal, manchetes como megafones»²⁵, disse William Klein.

A linguagem de William Klein e de Robert Frank, visões subjetivas sobre a América, influenciou outros autores, como Lee Friedlander, Danny Lyon e Bruce Davidson, que juntamente com Frank integraram, em 1966, a exposição *Twelve Photographers of the American Social Landscape*, na Universidade Brandeis, perto de Boston. Friedlander, Lyon, e Davidson também figurariam, no mesmo ano, e juntamente com Garry Winogrand, na exposição *Toward a Social Landscape*, na *George Eastman House*, em Rochester. Em 1967, o MoMA destacaria Winogrand, Friedlander, e Diane Arbus numa exposição que também hoje se poderia considerar mítica: *New Documents*.

«Na última década, esta geração de fotógrafos redirecionou a técnica e estética da fotografia

²⁵ MARIEN, Mary Warner – *Op. cit.*, p. 348

documental para fins mais pessoais. O seu objectivo não era corrigir a vida mas conhecê-la, não persuadir mas compreendê-la. O mundo, devido aos seus terrores, é encarado como a derredreira fonte de admiração e fascínio, não menos precioso por ser irracional e incoerente»²⁶, escreveu John Szarkowski, então director do departamento de fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, numa nota de imprensa.

O sonho americano era desmascarado pelas fotografias, reflexões pessoais, e tinha nascido um novo género fotográfico documental.

Anos 40, 50, e 60 em Portugal: o campo de trabalho de Artur Pastor

A expressão de Salazar só seria dita em 1965 e num contexto muito específico mas, na verdade, há muito que o Estado Novo cultivava uma cultura de “orgulhosamente sós”. Portugal tinha ficado diretamente de fora da Segunda Guerra Mundial, mas sofria consequências do conflito, como restrições de produtos alimentares, cuja distribuição era controlada pelo Estado. O regime autoritário, apegado ao nacionalismo e à exacerbação da pátria, tinha uma mentalidade paroquial, e cultivava a imagem de um país de tradições, bucólico, por vezes bacoco.

²⁶ THE MUSEUM OF MODERN ART – [New documents] [Em linha]. New York: MOMA, 1967 [Acedido a 15 dezembro 2013]. Disponível na Internet em: http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010

Portugal chegou à década de 40 com uma produção fotográfica à margem da tendência humanista que dominava lá fora, principalmente no centro da Europa. Por cá imperavam os salões fotográficos, ligados ao regime e às corporações, e que por isso serviam de propaganda à visão que o Estado Novo tinha do país, e que queria divulgar além-fronteiras.

O Grémio Português de Fotografia era um dos organizadores de salões expositivos, inicialmente nacionais e depois internacionais. João Martins, Adelino Lyon de Castro, António Paixão, Eduardo Harrington Sena e Artur Pastor foram salonistas consagrados. Nos salões, também organizados por grupos recreativos e culturais ligados a clubes desportivos e a empresas como a Companhia União Fabril (CUF), as fotografias eram primeiro ajuizadas, e aceites as que obedeciam a um estilo relativamente restrito, habitualmente com um cuidado de composição extremo, e um conteúdo a fazer a apologia da beleza nas paisagens naturais e sociais, e no retrato do povo em trabalhos tradicionais, gente pobre mas digna. Algumas imagens são carregadas de um simbolismo profundo, melancólico, por vezes uma elegia visual. O historiador António Sena apelidou a estética dos salões de “Fotogenia do Estado Novo”²⁷. Sena

²⁷ SENA, António - *História da imagem fotográfica em Portugal 1839 -1997*. Porto: Porto Editora, 1998. p. 227



Uma brisa de amor
Nazaré
[1954-1957]
PT/AMLSB/ART/003094

lembra o caso da exposição de Cecil Beaton, conceituado fotógrafo inglês, no salão do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em 1942, em que a *Objectiva – Revista Técnica de Fotografia e Cinema* publicou um artigo a salientar que as imagens eram do seu agrado mas que os júris dos salões não admitiriam as mesmas “liberdades” a fotógrafos portugueses, dado que Beaton tinha fotografias com “subjectivismo” notório em linhas horizontais inclinadas, e em pés cortados²⁸. No lado das vanguardas é

²⁸ *Ibidem*, p. 259

sintomático o exemplo de Fernando Lemos. Expôs a sua fotografia surrealista pela primeira vez em 1952, não num salão, mas numa casa de móveis e decoração em Lisboa. No ano seguinte emigrou para o Brasil.



Typos de Cabinda
[1875-1885]

Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior
DGLAB/ SEC, PT/CPF/CNF-CALVB/0015/000011

A inventariação etnográfica e arquitetónica de um Portugal alargado às colónias continuavam a ser feitas, agora através do Estado. O SPN tinha criado um Arquivo Fotográfico em 1938, e no ano seguinte o Ministério da Educação tinha dado ordens para criação de um Inventário Artístico Nacional, usando, para tal, a fotografia. As então colónias eram também fruto de uma documentação de carácter antropológico, como José Osório de Oliveira e Elmano Cunha e Costa fizeram em Angola. Por cá, diz António Sena, a década de 40 tinha sido rica em levantamentos fotográficos.

«A preparação da exposição dos Centenários da

Pátria de 1940 tinha iniciado uma colaboração intensa entre fotógrafos e instituições. A actividade fotoeditorial é invulgar. Sucedem-se publicações sobre Obras Públicas, Repovoamento Florestal, Agricultura, Pescas e Conservas, Hidráulica Riral, etc., sempre magnificamente produzidas.»²⁹

Mais desligado da esfera estatal, o geógrafo Orlando Ribeiro tinha começado o levantamento fotográfico da arquitetura portuguesa no final dos anos 30, e prolongado a tarefa por uma vida.

Entre 1949 e 1951 surgiram três foto-clubes, associações de amadores fotográficos, que teriam expressão ao longo das duas décadas seguintes: o Grupo Câmara, em Coimbra, o Foto Clube 6x6, em Lisboa, e a Associação Fotográfica do Porto. Como o Grémio Português de Fotografia, os foto-clubes organizavam concursos e exposições, e publicam revistas da especialidade. Se, por um lado, tinham surgido ligados à estética dos salões do regime, como defende António Sena, outra investigadora, Emília Tavares, lembra que os foto-clubes começaram a marcar uma viragem conceptual, e a dirigir-se para os modelos da fotografia humanista francesa:

«Ao longo da década de 50, alguma da ortodoxia relativamente aos júrís e regras de apreciação das imagens, foram sendo objecto de questionamento, tentando romper alguma passividade e estagnação do próprio meio.

²⁹ *Ibidem*, p. 257



Barbeiro

1967

Eduardo Gageiro

PT/AMLSB/EGA/000042

(...) um dos artigos que consideramos mais fundamentados e reflectivo sobre a situação dos salões de fotografia na década de 50 é da autoria de Franklin Figueiredo sob o título “Salões e Salonites”. Nele, o autor citava um artigo de Bruce Downes que “considerava a fotografia de salão morta, excepto para os júris e os expositores, que ano após ano executam as mesmas velhas fotografias à velha maneira de sempre”, afirmação que o mesmo secundava.»³⁰

Em meados dos anos 50, no contexto do salonismo, alguns fotógrafos portugueses viraram costas à tendência e seguiram caminhos independentes. De olhos postos

³⁰ TAVARES, Emília - *Batalha de Sombras: coleção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal e Museu do Neo-Realismo, 2009. p. 60-61

em livros de autores estrangeiros e em revistas ilustradas, como a *Life*, começaram, aos poucos, a deixar-se influenciar por uma ética e estética humanista, centrada no povo e na forma como vivia, mas com um cariz mais cabisbaixo e melancólico, mais ao estilo neorrealista. O espírito ambíguo do povo português em meados do século XX conseguiu ser concentrado no retrato que dois arquitetos de formação, Victor Palla e Costa Martins, fizeram à capital. Em 1959 publicaram *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”* numa série de fascículos, após duas exposições, na capital e no Porto. O livro mostra, por exemplo, a pequena reportagem sobre a senhora que enche o cântaro na via pública, o retrato apertado de crianças sorridentes, as cestas de vime e os pregões de quem vende o que elas contêm, a diversão na cidade, as tascas, os gatos vadios, os jovens rebeldes, e o contraste entre novos e velhos, e entre os seletos e singelos. O design do próprio livro, destino final dos fascículos, era arrojado, e estava de acordo com as respetivas exposições, em que umas fotografias eram maiores, outras mais pequenas, umas mais quadradas, outras mais retangulares, outras ainda mais. O *design* das exposições e do livro faziam lembrar o usado na *The Family of Man*, que não tinha passado por Portugal mas cujo catálogo tinha tido alguma projeção nos anos 50. *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”* não causou impacto na altura - mais de metade da edição ficou por vender-, e ficou esquecida até ser resgatada em 1982 para uma exposição na galeria ether/vale

tudo menos tirar olhos. Em 2004, o livro foi considerado um dos 200 mais marcantes do mundo no primeiro século e meio de história da fotografia, segundo o fotógrafo Martin Parr e o crítico Gerry Badger.³¹

A linha humanista e neorrealista era notória em autores como Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias, e Sena da Silva, entre outros, a quem este último chamou de “a sua geração” de fotógrafos. Gérard preferia o apelido de “estrangeirados”:

«Seria bom que o público que se interessa por fotografia soubesse que os fotógrafos portugueses só se servem dum ingrediente nacional: a água. Tudo o resto: a máquina, a objectiva, o filme, os filtros, o flash, os produtos químicos, o ampliador, as lâmpadas, o papel, vem de fora. Como de fora vem a moda, o estilo, as preocupações, as revistas e os livros; numa palavra: os paradigmas. (...) O que Carlos Afonso Dias tentou, nos anos 50, juntamente com outros como Costa Martins e Victor Palla, Sena da Silva, Augusto Cabrita, Carlos Calvet (outro por descobrir), foi aceitar esse destino de estrangeirado da fotografia e juntar à água nacional o outro ingrediente de base: a realidade da terra que é nossa.»³²

Escreveu Sena da Silva:

«A paixão de “andar por aí”, ao encontro das pessoas e dos lugares, só se concretizou por volta de 1953, talvez por influência de uma publicação

³¹ PARR, Martin; BADGER, Gerry - *The photobook: a history*. Londres: Phaidon Press, 2010. vol. 1

³² CASTELLO-LOPES, Gérard - O trampolim do passado. In DIAS, Carlos Afonso - *Fotografias 1954-1970*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2001. p. 9



Avenida de Roma

1966

Jorge Guerra

PT/AMLSB/JOG//000025

da *Guilde du Livre* (La Banlieue de Paris de Robert Doisneau e Blaise Cendrars)», escreveu Sena da Silva³³

Nos anos 60, sob influência do trabalho de Victor Palla e Costa Martins, Jorge Guerra partiu em busca da mesma Lisboa, com uma visão muito pessoal da vida de rua dos lisboetas. Da margem sul, Augusto Cabrita deixou um testemunho arquitetónico e humano do Barreiro. Eduardo Gageiro começou a trabalhar como repórter fotográfico para a imprensa em meados da década de 50, e tem mantido, até hoje, o mesmo olhar cândido sobre as rotinas de vida da população, com uma visão tanto lírica quanto documental.

³³ SILVA, António Sena da - *Uma retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves, 1990. p. 5-6

Bibliografia

- A Arte Photographica nº9, Setembro de 1884. In SENA, António - *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- BATCHEN, Geoffrey - *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret - *Balinese character: a photographic analysis*. Nova Iorque: New York Academy of Sciences, 1942.
- CARTIER-BRESSON, Henri - *The decisive moment*. Paris: Éditions Verve, 1952.
- CASTELLO-LOPES, Gérard - *O trampolim do passado*. In DIAS, Carlos Afonso - *Fotografias 1954-1970*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2001.
- HAGEN, Charles - *Amérique: les années noires*. Paris : Centre National de la Photographie, 1995.
- ARAGO, François - Report. In TRACHTENBERG, Alan (ed.) - *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- FRANK, Robert - Statement. In GOLDBERG, Vicki - *Photography in print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.
- FURTADO, Francisco Arruda - *Materiaes para o estudo antropológico dos povos açorianos: observações sobre o povo micaelense*. Ponta Delgada: Tipografia Popular, 1884.
- GAUTRAND, Jean-Claude - Looking at others. In FRIZOT, Michel - *A new history of photography*. Colónia: Könemann, 1998.
- GAUTRAND, Jean-Claude - *Willy Ronis*. Colónia: Taschen, 2005.
- GINSBERG, Allen - *Uivo e outros poemas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.
- GOLDBERG, Vicki (ed) - *Photography in print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.
- GUILLEMOT, Michel (ed) - *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 2001.
- HILL, Paul ; COOPER, Thomas - *Dialogue with photography*. Stockport : Dewi Lewis Publishing, 2005.
- DIAS, António Jorge - *Estudos de antropologia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- KEROUAC, Jack - Introduction. In FRANK, Robert - *Les américains*. Paris: Delpire, 1993.
- LEAL, João - *Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem*. In - PAIS, José Machado;
- CARVALHO, Clara; GUSMÃO, Neusa Mendes de - *O visual e o quotidiano*. Lisboa: ICS; Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1933.
- MARIEN, Mary Warner - *Photography: a cultural history*. Londres: Laurence King Publishing, 2002.
- MORA, Gilles; HILL, John T. W. - *Eugene Smith: the camera as conscience*. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry - *The photobook: a history*. Londres: Phaidon Press, 2010. Vol. 1
- PEREIRA, Benjamim Enes - *Bibliografia analítica de etnografia portuguesa*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2009.
- PEIXOTO, António Rocha - *Etnografia portuguesa (Obra etnográfica completa)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- SILVA, António Sena da - *Uma retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves, 1990.
- SILVA, António Sena da - *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- STEICHEN, Edward - *The family of Man*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1986.
- TALBOT, Fox - *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- TAVARES, Emília - *Batalha de sombras: coleção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea/ Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal e Museu do Neo-Realismo, 2009.
- THE MUSEUM OF MODERN ART - [New documents] [Em linha]. New York: MOMA, 1967 [Consult. a 15 dezembro 2013]. Disponível na Internet em: http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/

MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010

THOMSON, John - *Illustrations of China and its people*.
Londres: Sampson Low, Marston, Low, & Searle, 1874.

UNESCO - *Family of Man* [Em linha]. Paris:
UNESCO, [200-] [Consult. A 14 dezembro 2013].
Disponível na Internet em <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/family-of-man/>



[Extração do sal]
Faro, Algarve
[1943-1945]
PT/AMLSB/ART/001615



[Transporte do sal]
Faro, Algarve
[1943-1945]
PT/AMLSB/ART/009098