

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES



sais de sangue

**O CORPO FOTOGRAFADO: TEORIA E PRÁTICA DA FOTOGRAFIA
EM PORTUGAL (1839-1930)**

António José de Brito Costa Barrocas

VOLUME I

**DOCTORAMENTO EM CIÊNCIAS DA ARTE
2014**

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES



sais de sangue

**O CORPO FOTOGRAFADO: TEORIA E PRÁTICA DA FOTOGRAFIA
EM PORTUGAL (1839-1930)**

António José de Brito Costa Barrocas

VOLUME I

DOCTORAMENTO EM CIÊNCIAS DA ARTE

Tese orientada pelo **Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira**

RESUMO

A presente tese trata da representação do *Corpo* na fotografia portuguesa, no período entre 1839 e 1930. Analisa o pensamento – explícito e implícito – e as práticas presentes nos discursos produzidos, ao longo do século XIX e início do século XX, sobre a representação do *Corpo* na Fotografia. Conceito central na nossa análise foi o da ‘Pose’ – entendida como construção de *figuras do corpo* – na representação fotográfica. A *Pose* é aqui entendida como procedimento essencial na atribuição de um sentido às representações do corpo. Os usos da pose contextualizaram-se, sempre que necessário, a nível técnico, cultural, estético e social. A nossa análise sistematizou-se em torno de grandes campos semânticos: o *Género*; o *Retrato*; a *Morte*; o ‘*Outro*’ *Social e Civilizacional*; o *Nu*.

Os textos em análise centram-se no período estudado e são oriundos de diversas áreas de produção escrita. O corpus central de imagens analisadas centrou-se em duas publicações periódicas portuguesas: o *O Occidente* e a *Ilustração Portuguesa*. Publicações fundamentais na cultura portuguesa de oitocentos e novecentos cobrem o período em questão. Um outro núcleo foi o das publicações periódicas portuguesas dedicadas à fotografia: A *A Arte Photographica*, publicada entre 1884 e 1885; os dois números de Abril e Maio de 1887 do *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, fundada em 27 de Novembro de 1886; *O Boletim do Grémio Portuêz d’Amadores Photographicos* que se publica ao longo de três anos, iniciando-se em Junho de 1890 e terminando em Dezembro de 1892; o *Boletim Photographico*, publicado entre 1900 e 1914; e, por último, a *A Arte Fotográfica* publicada entre 1915 e 1931. Uma selecção de fotografia de autor e vernacular foi utilizada como ‘grupo de controle’ na análise das tendências detectadas nas outras fontes.

A investigação desenvolvida, utilizou uma metodologia de análise de conteúdo e, centrou-se no corpus formado pelos textos e imagens referidas.

ABSTRACT

This thesis deals with the representation of the body in the Portuguese photography, between the years of 1839 and 1930. It analyzes both the thought - explicit and implicit - and the practices of the discourse produced on the representation of the body in Photography throughout the nineteenth century and early twentieth century. The main concept in our analysis was the 'Pose' - understood as the construction of figures of the body - in photographic representation. The pose is here understood as an essential procedure in assigning a meaning to representations of the body. The use of the pose is contextualized, where necessary, at the technical, cultural, social and aesthetic levels. Our analysis is systematized around vast semantic fields: *Gender, Portrait, Death, the Social and Civilizational 'Other' and the Nude*.

The texts reviewed are of the period studied and come from different fields of written production. The central corpus of the analyzed images focused on two Portuguese periodicals: *O Occidente* and *Ilustração Portuguesa*. These publications were fundamental in the Portuguese culture of the nineteenth and twentieth centuries and they cover the period under consideration. Another collection of documents was the core of Portuguese periodicals devoted to photography: *A Arte Photographica*, published between 1884 and 1885, the only two issues of April and May 1887 of *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos* founded in November 27, 1886; the *Boletim do Grémio Portuêz d’Amadores Photographicos* which was published over three years, since June 1890 and until December 1892; the *Boletim Photographico*, published between 1900 and 1914, and, finally, *A Arte Fotográfica* published between 1915 and 1931. A selection of both vernacular and fine art photographs was used as a 'control group' in the analysis of the trends identified in other sources.

The current research used a content analysis methodology and focused on the corpus formed by the texts and images mentioned above.

FOTOGRAFIA

CORPO

POSE

GÉNERO

RETRATO

PHOTOGRAPHY

BODY

POSE

GENDER

PORTRAIT

Para a Paula e para a Eva

Aos meus avós

Um trabalho desta natureza, só foi possível na continuidade de todos aqueles que, logo desde o século XIX, decidiram deixar um registo das suas ideias e dos seus sonhos sobre a fotografia e, também, de todos os que até hoje se têm dedicado ao estudo da fotografia em Portugal.

A todos os que conheci, através das fotografias e dos textos, aqui presto homenagem trazendo-os de volta - nem que seja no momento efémero da leitura - ao nosso presente.

Um reconhecimento muito especial ao meu orientador Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, que me tem acompanhado desde os tempos da licenciatura, pelo seu apoio e estímulo. A sua erudição e, em especial, o seu modo de ver a arte e o seu entendimento da universidade, são e serão sempre um exemplo a seguir.

Quero deixar uma palavra de reconhecimento aos professores que me acompanharam ao longo da realização da parte curricular do curso: Professora Doutora Maria João Ortigão e Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares.

Recordo o Professor Doutor José Fernandes Pereira cuja erudição e rigor científico me inspiraram na metodologia a seguir neste trabalho.

Recordo o David, das nossas conversas e partilhas muito está aqui presente.

Para a Paula e para a Eva, pelo estímulo e apoio que me deram ao longo destes últimos anos, sem o qual esta tarefa teria sido muito mais difícil, vai todo o meu reconhecimento.

Aos meus amigos, aqueles que – antes de todos – são sempre os primeiros destinatários de tudo o que fazemos, o meu agradecimento.

Um agradecimento ao Doutor Fernando Costa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo pelo apoio prestado na consulta do espólio de José Almeida Lima.

Por último, gostaria de salientar o excelente trabalho desenvolvido pela Hemeroteca Municipal de Lisboa que muito facilitou o nosso trabalho de pesquisa.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I PARTE - A CULTURA VISUAL: TEORIA E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO	53
1. A Teoria do Retrato em Portugal: Séculos XVI – XIX	53
2. A representação do corpo na fotografia	93
II PARTE – DA SILHUETA NEGRA AO FAZER SUAVE DO PRETO E BRANCO	143
1. Os textos sobre a representação do corpo na fotografia (1839 – 1930)	143
2. <i>O Occidente e a Ilustração Portuguesa</i> : apresentação e análise das imagens	231
3. A representação do Corpo nas Publicações Periódicas sobre Fotografia	346
4. Estudos de Caso	390
III PARTE - SAIS DE PRATA ENEGRECIDOS: AS FIGURAS DO CORPO	462
1. Ideias E Textos	463
2. As Publicações Periódicas: Conclusões	469
3. As Figuras Ou Retóricas	475
CONCLUSÃO	482
BIBLIOGRAFIA	485
LISTAGEM DE IMAGENS	503
ÍNDICE ONOMÁSTICO	537

ÍNDICE ANALÍTICO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1 Metodologias	7
1.2 Enquadramento teórico e conceptual	14
1.3 Portugal: ‘Estado da Questão’	21
1.3.1 Monografias e Artigos	21
1.3.2 Os Catálogos de Exposições	36
1.4 Periodização	50
 I PARTE A CULTURA VISUAL: TEORIA E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO	 53
 1. A Teoria do Retrato em Portugal: séculos XVI a XIX	 53
1.1. As teorias do retrato. Séculos XVI a XIX	55
1.2. Teorias do retrato em Portugal	64
1.2.1. Francisco de Holanda	64
1.2.2. Filipe Nunes	69
1.2.3. Luis Nunes Tinoco	71
1.2.4. Félix da Costa Mensen	72
1.2.5. Rafael Bluteau	74
1.2.6. Joaquim Machado de Castro	77
1.2.7. Cirillo Volkmar Machado	81
1.2.8. José da Cunha Taborda	85
1.2.9. Francisco de Assis Rodrigues	89
 2. A representação do corpo na fotografia	 93
2.1 Autores e periodização: os momentos marcantes.	93
2.1.1 John Pultz e Anne de Mondenard	93
2.1.2 Elio Grazioli	95
2.1.3 Graham Clarke	95
2.1.4 Michelle Henning	97
2.1.5 Suren Lalvani	101
 2.2 Tipologias de representação do corpo	 107
Retratos	107
Democratização e distinção no Retrato	109

A Moda	110
O Realismo	111
Corpo Nu ou Despido	113
O nu masculino	120
Da análise das paixões à identificação criminal	122
O Outro: Império e Viagens	124
A morte e o espetáculo da guerra	127
Corpos sinuosos, repetidos, recortados	129
 2.3 Portugal: teorias e prática da representação do Corpo	 135
1.3.1 <i>O OCCIDENTE</i>	135
1.3.2 <i>A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA</i>	137
1.3.3 O DESENHO E A ACADEMIA	140
 II PARTE DA SILHUETA NEGRA AO FAZER SUAVE DO PRETO E BRANCO	 143
 1. Os textos sobre a representação do corpo na fotografia (1839 – 1930)	 143
1.1 Da primeira notícia à <i>Exposição Nacional de Photographia de Amadores</i>	147
1.2 Os textos sobre fotografia em Portugal 1900 - 1930	206
 2. A representação do corpo na fotografia: apresentação e análise das imagens	 231
2.1 <i>O OCCIDENTE</i>	234
2.1.1 As Capas : representações do Corpo ‘não fotográficas’	234
2.1.2 Representações do Corpo ‘segundo photographia’	239
2.1.2.1 Dados Globais	239
2.1.2.2 Uma Análise Qualitativa: as capas do <i>O Occidente</i>	244
2.1.2.3. O interior da Revista	256
2.2 <i>A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA</i>	282
2.2.1 As Capas : representações do Corpo ‘não fotográficas’	284
2.2.2 Representações do Corpo ‘segundo fotografia’	289
2.2.2.1 Dados Globais	289
2.2.2.2 Uma Análise Qualitativa: As Capas Da Ilustração Portuguesa	294
2.2.2.3 O Interior Da Revista	319
 2.3 Os Fotógrafos	 344

3. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS SOBRE FOTOGRAFIA	346
3.1 A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885) E O BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1890-1892)	346
3.1.1 Representação fotográfica	346
3.1.2 Masculino / Feminino	347
3.1.2.1 O masculino	347
3.1.2.2. O feminino	347
3.1.3 O Outro / O Nu/ O retrato memorial	347
3.1.4 Uma análise comparativa: o Género	348
3.1.5 Uma análise qualitativa: os ‘specimen’	349
O retrato	349
O costume	353
O outro	353
Documental	357
3.2 A ARTE PHOTOGRAPHICA (1915-1931)	358
3.2.1. Representação fotográfica	358
3.2.2. Masculino / Feminino	359
3.2.2.1 O masculino	359
3.2.2.2. O feminino	359
3.2.3 O outro / o nu / O retrato memorial	360
3.2.4 Uma análise comparativa : o Género	360
3.2.5. Uma análise qualitativa: os ‘specimen’	361
O retrato	361
Crianças	362
O outro	363
Estudos	365
O nu	366
3.3 O BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900-1914)	367
3.3.1. Representação fotográfica	367
3.3.2 Masculino / Feminino	369
3.3.2.1 O masculino	369
3.3.2.2 O feminino	370
3.3.3. O outro / O nu / O retrato memorial	371
3.3.4 Uma análise comparativa: o género	371
3.3.5 Uma análise qualitativa: os ‘specimen’	372

Retrato	372
Crianças	376
O outro	377
Arte	384
Grupos	386
Documental	387
Nu	388
 4. ESTUDOS DE CASO	 390
4.1 O Corpo na Guerra	390
4.2 A representação do corpo morto / mutilado	398
4.3 As falhas – longe dos olhos	402
4.4 O outro civilizacional	405
4.5 O outro social	418
4.6 O nu	430
4.7 O retrato	445
 III PARTE SAIS DE PRATA ENEGRECIDOS: FIGURAS DO CORPO	 462
1. Ideias e textos	463
2. As publicações: conclusões	469
3. As retóricas ou figuras	475
 CONCLUSÃO	 482

*‘Da preocupação d’entrar na história,
lá porque um sal de prata ennegreceu’*
Fialho de Almeida

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da teoria e da prática da representação do corpo na fotografia portuguesa no período compreendido entre 1839 e 1930¹. O propósito final foi o de conhecer e entender a forma de construção de uma representação do corpo na prática da fotografia portuguesa, no período referido, centrando-nos na análise da Pose.

Tratou-se de analisar um conjunto de discursos presentes nos textos e nas imagens fotográficas relacionadas com a representação do Corpo.

O Corpo é por nós entendido como um conceito abrangente que encerra as possibilidades de concretização da figura humana². Esta construção remete para a formulação de Figuras do Corpo ou Retóricas de figuração do corpo³.

¹ Este projecto insere-se na continuação da linha de investigação da nossa dissertação de Mestrado em Teorias da Arte com o título ‘ARTE DA LUZ DITA. REVISTAS E BOLETINS.TEORIA E PRÁTICA DA FOTOGRAFIA EM PORTUGAL (1880-1900) e dos trabalhos publicados na revista *ArteTeoria* ‘Pigmaleão Triunfante. Fotografia e Escultura’[nº 11 de 2008] e ‘Do Silêncio dos Corpos à Eloquência das Almas. Pose e Retrato na Pintura portuguesa do século XVI’ [nº 8 de 2006].

² Seguimos as propostas de Maria Augusta Babo relativamente a um entendimento do Corpo: “O discurso semiológico esforça-se por retirar o corpo à sua corporeidade para ver nele o espaço da representação. O corpo desnaturaliza-se, desloca-se para uma postura significativa, de um sentido que nele se inscreve; tal como o sujeito, descreve a rota de um descentramento. A função de representação à qual, desde logo, ele é votado, permite ao discurso do saber anular uma qualquer irredutibilidade do corpo à linguagem, a corporeidade, para fazer dele signo ou sistema de signos. O corpo torna-se transparente dada a sua permeabilidade ao significativo. Tornar o corpo linguagem é, por conseguinte, retirá-lo da sua opacidade de corpo para o transformar no écran físico, mas translúcido, da produção de sentido. O corpo transparente que nos é devolvido perdeu a sua opacidade originária para se tornar a presença de uma ausência fundadora, um corpo simbólico.”, “É importante deixar aqui claro que se o corpo não é, em si, linguagem, cedo terá de se submeter à ordem significativa. Tal submissão exige uma reestruturação da corporeidade, a qual não desaparecendo, nem ficando à margem do simbólico, deverá, no entanto re-articular-se com ele (...)” in *O Corpo o Nome A Escrita* Revista de Comunicação e Linguagens, nº 10/11, pp. 7-9.

Os limites cronológicos escolhidos partem no limite inicial da introdução da prática da fotografia em Portugal e, no limite final, um momento marcante na cultura visual em Portugal, com a passagem a novas formas de utilização da fotografia⁴, o que acontece por volta dos anos 20 e 30 do século XX. Segmentar o Tempo é, tal como o enquadramento fotográfico, uma operação artificial, por isso, inicialmente considerámos a possibilidade de proceder a uma alteração dos limites finais propostos, caso se tornasse necessário. No entanto, no decorrer da investigação, acabámos por manter essas limites.

A nossa hipótese geral de investigação com que iniciámos este trabalho – pois que tem que existir uma, não sendo suficiente ‘o prazer do texto’ – foi a de que existe uma especificidade própria à representação fotográfica na representação do corpo na fotografia, e de que essa especificidade abre percursos diferentes à representação do corpo e à exploração dessa representação na fotografia portuguesa⁵. A utilização dos procedimentos fotográficos permitiu uma relação diferente com a produção de imagens, deixando aberta a possibilidade de construção de novas figuras (na sua fixação e observação). Tornaríamos nossas as palavras de Maria Augusta Babo relativamente ao corpo: “A questão não está em verificar que o corpo, por si, não fala, mas que é impossível mantê-lo silencioso”⁶ tal como as imagens fotográficas.

Procurámos analisar na expressão de José Gil as ‘metamorfoses do corpo’⁷ na sua representação fotográfica. A utilização da nova técnica e do novo médium introduziu uma possibilidade de representação do corpo claramente distinta da representação da

³ Seguimos as propostas presentes no capítulo ‘The Body as Language’ da obra *THE BODY IMAGED. The Human form and visual culture since the renaissance*. As autoras referem: “ (...) the extent and nature of legibility in relation to the body, as constructed as, or though artifact. The body is here both an object represented in two dimensions (photograph, painting, print) and an organism that is organised to represent concepts and desires (the dancing body, the body clothed or unclothed, the body in motion or posed for an audience.”, p. 125.

⁴ Como refere António Sena corresponde ao período em que ‘... uma nova geração de fotógrafos começa a ser conhecida, influenciados pelas técnicas e estéticas contraditórias do Bromóleo com a sua lentidão característica e o instantâneo da máquina de pequeno formato (Leica, 1925) com as suas capacidades inovadoras na reportagem (Erich Salomon, 1920 e Félix Man, 1929) e a pesquisa científica.” In *História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.p. 79.

⁵ Estamos a pensar, por exemplo, na ruptura com os cânones do classicismo na construção do Retrato e Autoretrato.

⁶ Maria Augusta Babo ‘Apresentação’ in *O Corpo o Nome A Escrita* Revista de Comunicação e Linguagens, nº 10/11, p. 8.

⁷ *Metamorfoses do Corpo* Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1997.

pintura e da escultura ou da gravura e do desenho. A sua ‘realidade’ confrontava o espectador pela sua ausência – nos insucessos da fotografia – ou pela sua presença – no sucesso da fotografia.

O peso da tradição’ dos cânones entendidos como os correctos para a representação do corpo, influenciou e determinou certamente as primeiras representações condicionando-as a nível da cultura visual e da intertextualidade. As ‘figuras’ possíveis provêm assim do universo das ‘artes tradicionais’.

Os códigos de representação do classicismo – o ‘decoro’ de Leonardo da Vinci ou a tipologia de Francisco de Holanda – presentes nas imagens que circulavam (particularmente na gravura e na pintura) estruturaram, certamente, os olhares dos fotógrafos. Podemos também encontrar estes elementos estruturadores do modo de construir e ler imagens, assim como de ‘viver’, nos textos religiosos ou de ficção.

Mereceu particular atenção o entendimento da representação do corpo num contexto imagético considerado pelos seus autores como ‘arte’. Procurámos saber de que forma a representação do corpo se tornou um problema artístico, ou de como, a representação do corpo encerra o ponto de partida de discursos artísticos.

Analisar este processo, determinar as contaminações e descobrir a especificidade da representação do corpo na fotografia foi, assim, o objecto do nosso estudo. O elemento aglutinador da nossa investigação centrou-se na Pose como conceito abrangente que pode delimitar as possibilidades de representação do Corpo⁸. Constituindo a Pose um elemento fundamental na representação pictórica um dos objetivos a que nos propusemos foi o da análise da definição das continuidades e rupturas na utilização de determinadas poses na fotografia.

⁸ Seguindo aqui o que se pode enquadrar numa história do Corpo, tal como é entendida na obra de Georges Vigarello, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine *Histoire du Corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2005: “Car, considérée stylistiquement, l'image du corps n'est qu'un des éléments de l'ensemble formel qu'élabore tel ou tel style; elle n'est qu'un des matériaux manipulés par la configuration stylistique, au même titre que l'architecture, l'espace, etc., et si, en tant que telle, elle peut éclairer certaines des données implicites du style considéré, elle ne saurait apporter d'informations particulières sur la façon dont telle ou telle époque a pu élaborer une construction particulière du corps, qu'elle soit imaginaire, sociale ou scientifique.” ou “ Or ce sont ces constructions et les investissements qu'elles impliquent qui constitue l'objet d'une histoire du corps. Loin de toute chronologie linéaire donc, on tentera de formuler, à partir de quelques problématiques continuées dans la longue durée, les enjeux dont les représentations visuelles du corps sont le lieu dès lors qu'il a un statut privilégié et occupe une place centrale dans ce qu'on appellera un jour le système des beaux-arts.”, pp.434-435.

Gostaríamos de deixar claro que não queremos utilizar as imagens fotográficas numa perspectiva sociológica⁹, utilizando as imagens como documentos, mas sim perceber como foram elas criadas na articulação entre um imaginário, uma tradição e uma nova técnica nas mãos de indivíduos historicamente situados.

Na introdução apresentamos os pressupostos teóricos e metodológicos que nortearam o nosso trabalho, assim como o conjunto de estudos e trabalhos – realizados em Portugal – que incidiram sobre o nosso tema, ou em aspectos pertinentes para a sua análise e contextualização.

A I Parte centra-se na apresentação e análise da teoria e da prática da representação do corpo – tanto numa perspectiva internacional, como no caso português – procurando apresentar as principais tendências dessa representação nos discursos figurativos que antecederam e acompanham a representação fotográfica. Trata-se da área da cultura visual. Procedemos a um levantamento das questões e dos textos relacionados com o Retrato na cultura portuguesa, nomeadamente, entre os séculos XVI e XIX. Em seguida, analisamos a problemática do entendimento e da história da representação do corpo na fotografia.

Na II Parte - 1. Os textos sobre a representação do corpo na fotografia 1839 – 1930) - abordamos num primeiro momento a apresentação e análise dos textos portugueses - ou recebidos e conhecidos em Portugal - sobre a representação do corpo ou sobre aspectos que sejam pertinentes para a sua contextualização ou compreensão. Por uma questão de facilidade de leitura subdivimos em dois períodos cronológicos: 1839 – 1900 e 1900 – 1930. Num segundo momento, procedemos à apresentação e análise das publicações periódicas seleccionadas, nas publicações periódicas sobre fotografia e nos estudos de caso. As publicações em questão são as seguintes: *O OCCIDENTE. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Direcção literária de Gervásio Lobato, direcção artística de Manuel de Macedo e de Caetano Alberto,

⁹ Como o fez Nuno Pinheiro nos seus trabalhos, nomeadamente, *O Teatro da Sociedade: Fotografia e distinção social*. Tese de doutoramento, ISCTE, 2002 e “As classes populares e a fotografia do início do século XX em Portugal” in *Ler História*, n.º 32. Lisboa, Ler História - Associação de Actividades Científicas, 1997.

publicado em Lisboa entre 1878 e 1915.¹⁰; *ILUSTRAÇÃO PORTUGUEZA* editor José Joubert Chaves 1ª série 1903-1906, 2ª série 1906 – 1923. Edição semanal Empresa do jornal O Século.¹¹; *A ARTE PHOTOGRAPHICA* (1884-1885)¹²; *BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS* (1890-1892)¹³ *A ARTE PHOTOGRAPHICA* (1915-1931)¹⁴; *BOLETIM PHOTOGRAPHICO* (1900-1914)¹⁵.

¹⁰ “*OCCIDENTE (O). REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO* - Publicou-se entre 1878 e 1915, ao ritmo de três números por mês. Somou 1315 números ao longo dos seus 38 anos de edição. Uma longevidade que atesta o sucesso deste projecto editorial, que teve em Caetano Alberto da Silva, gravador e principal capitalista da empresa Occidente, e em Manuel de Macedo, desenhador ilustrador, os seus grandes dinamizadores. (...) Montou-se, pois, o atelier de gravura na Rua do Loreto, em Lisboa, sob a direcção do mestre Caetano Alberto. E, quando a revista saiu do prelo pela primeira vez, contava com uma equipa de 7 artistas gravadores: Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Netto, Domingos Casellas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto d'Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Villaça.(...)” in Rita Correia ‘Ficha Histórica’ in Hemeroteca Municipal de Lisboa.

¹¹ Rita Correia apresenta a ficha da publicação na hemeroteca digital: “*ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA* – Foi lançada pela Empresa do jornal O Século em Novembro de 1903 e manteve-se até 1993. Uma longevidade mais aparente do que real, porque a partir de 1931 verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas, evidenciando o propósito exclusivo de manter a posse do título. (...) Até esta data, a Ilustração Portuguesa não assume a existência de um director, apenas indica o «Editor», José Joubert Chaves. Mas considerando a filiação da revista, o mais provável é que a direcção pertencesse a José Joaquim da Silva Graça, director e proprietário d’ O Século. Depois de começada a segunda série, a Ilustração Portuguesa foi dirigida por Carlos Malheiro Dias (até Fevereiro de 1912), a quem sucedeu J. J. da Silva Graça (até Maio de 1921). Nesse ano, a propriedade da revista passa para a Sociedade Nacional de Tipografia. O nome de Silva Graça manteve-se no cabeçalho da revista, na qualidade de seu director, no entanto, consta que, por essa altura, saiu do país e fixou residência em França. Entretanto, a direcção foi assumida por António Ferro (de Outubro de 1921 até Maio de 1922) e, posteriormente, por António Maria de Freitas (Julho de 1922 até falecer, em Setembro de 1923). Edição semanal, a Ilustração Portuguesa tem na imagem a sua marca distintiva. O editorial de apresentação faz questão de vincar bem essa opção, sublinhando a importância do desenho que, «pelos tempos fora, reproduziu tudo». Entendida como um complemento d’ O Século, propunha-se utilizar essa linguagem universal para dar a conhecer «o mais belo e o mais útil». A Ilustração Portuguesa seria o «álbum das grandes festas e dos casos triviais», na ideia de que essa informação seria de proveito «tanto aos homens de hoje como às gerações vindouras».

¹² *A ARTE PHOTOGRAPHICA*. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas. Ed. Photographia Moderna. Porto. Janeiro de 1884 – Novembro de 1885[edição fac-similada Porto: Centro Português de Fotografia, 2001].

¹³ *BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DE AMADORES PHOTOGRAPHICOS*, Lisboa. 1890-1892.

¹⁴ *ARTE PHOTOGRAPHICA* – REVISTA MENSAL edição de B. dos Santos Leitão, Lisboa, 1915-1931 (Director, proprietário e editor: B. dos Santos Leitão). De acordo com a referência de António Sena (in História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997, pp. 430) a publicação inicia-se em Março de 1915 com o nº 1, o 2º ano de publicação abrange os anos de 1916 e 1917, o 3º ano apenas o ano de 1917, pois terá sido suspensa a publicação em 1918. O 4º ano da revista cobre os anos de 1928 a 1929, passando a intitular-se *ARTE FOTOGRAFICA*. O 5º ano abrange os anos de 1929 a 1931.

¹⁵ *BOLETIM PHOTOGRAPHICO* (1900-1903; 1905-1906) – Começou a publicar-se em Janeiro de 1900, em Lisboa, tendo como director Arnaldo Fonseca e como editor comercial a casa Worm & Rosa. Manteve periodicidade mensal até 1914. Sobre esta publicação ver o texto da autoria de João Carlos Oliveira apresentado no site da Hemeroteca Municipal e que transcrevemos parcialmente no ponto dedicado a esta publicação.

A análise das publicações periódicas – nomeadamente do *O Occidente* e da *Ilustração Portuguesa* – centrou-se, sistematicamente, nas capas de cada número e numa seleção de imagens recolhidas do interior das publicações. Constitui-se deste modo um corpus muito significativo e sólido de imagens.

Num terceiro momento - analisámos um conjunto de imagens por nós selecionados e organizados em torno dos indicadores ou campos que fomos seguindo ao longo do trabalho: o Outro (social e civilizacional); a Morte; o Nu; o Retrato; a Guerra.

Numa III Parte, sistematizamos, apresentamos e ensaiamos as conclusões dos diversos aspectos analisados, e formulamos as nossas hipóteses de leitura para as questões da teoria e prática da representação do corpo na fotografia portuguesa no período em questão.

Por último, a conclusão deixa de uma forma sistemática e sintética um balanço do nosso percurso de investigação relativamente aos objetivos inicialmente propostos.

No II volume, deste trabalho, deixamos toda a documentação que serviu de suporte à nossa investigação. Nomeadamente: as bases de dados relativas à análise do *O Occidente* e da *Ilustração Portuguesa*, assim como das publicações periódicas sobre fotografia; em suporte CD e em ficheiro PDF, o conjunto integral das imagens analisadas relativas a todas as publicações periódicas analisadas, assim como às imagens presentes nos Estudos de Caso.

As referências às diversas publicações periódicas analisadas serão sempre feitas a partir das seguintes abreviaturas: *O Occidente* **OCC**; a *Ilustração Portuguesa* **IP**; a *Arte Photographica* **AP**; o *Boletim do Gremio Portuguez de Amadores Photographicos* **BGAP**; a *Arte Photographica – Revista Mensal* **AF**; *Boletim Photographico* **BF**.

1.1. METODOLOGIAS

As unidades de análise que constituímos assumiram duas formas distintas: por um lado, os textos escritos contemporâneos do período considerado que implícita ou explicitamente contém informação sobre teorias da representação do corpo. Dentro destes foram privilegiados os mais próximos da prática da fotográfica, nomeadamente, as publicações periódicas sobre fotografia; por outro, as imagens fotográficas produzidas no período considerado que incidem sobre a representação do corpo. Considerámos dois grupos distintos: o da fotografia vernacular¹⁶ e o da fotografia de autor.

Procedemos à criação de uma base de dados relativa a cada uma das publicações periódicas e uma outra contendo as publicações periódicas sobre fotografia¹⁷.

¹⁶ Seguimos aqui a definição proposta por Geoffrey Batchen e apresentada no artigo ‘Vernacular Photography’ in John Hannay (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* New York and London, Routledge, 2008, vol. 1: “(...) the term ‘vernacular’ literally means the ordinary and ubiquitous but it also refers the qualities specific to particular regions or cultures. Its attachment to the word ‘photography’ is a recent development, part of an effort to devise a way of represent photography’s history that can incorporate all of its many manifestations and functions. Although all photographs are potentially vernacular in nature, the phrase ‘vernacular photography’ is generally used to encompass all those photographic practices and genres that fall outside the standard art history of the medium. This might include, for example, all sorts of of typical portrait or views, but also amateur practices where photographs where photographs were combined whit other media and turned into hybrid objects.” (p. 1443). Será o caso, por exemplo, da fotografia colocada em peças de ourivesaria, a decoração de provas fotográficas, a colagem ou recorte, a pintura sobre fotografia e o uso de álbuns fotográficos. Como refere o autor: “(...) These few examples are but the tip of an iceberg of vernacular photographic practices not often considere dor even acknowlegde in standard histories of photography. (...) What vernacular pracices all have in commom is that their photographs are typical and generic, rather than exceptional or innovative. They represent the visual culture of everyday life, sometimes poignant and creative but more often banal and utilitarian. Whether made by identifiable professional photographers or unknown amateurs, these are mostly conformist kinds of photography kinds of photoraphy, reproducing established social and aesthetic conventions in an effort to fulfill certain specific functions. These functions, ranging from the sentimental to the comercial, have little connections to the interest of high art. Nor do vernacular photographs lend themselves to the ususal art historical systems of evaluation, based as these are on original and rarity, masterpieces and great masters. As a consequence, if vernacular practices are to be included in photography’s history, a whole, new way of doing that history will have to be divised.” (p.1446). Batchen desenvolve a sua posição sobre a importância do estudo deste tipo de fotografias e a sua pertinência para uma história ‘diferente’ da fotografia no seu livro *Each Wild Idea. Writing photography history* Massachusetts, MIT Press, 2002, capítulo 3. ‘Vernacular Photographies’.

¹⁷ A importância da ideia de ‘série’ no estudo da fotografia é apresentada por Ana Maria Mauad: “Partindo-se dessa premissa, a fotografia não é apenas documento, mas também, monumento e, como toda a fonte histórica, deve passar pelos trâmites das críticas externa e interna para depois ser organizada em séries fotográficas, obedecendo a certa cronologia. Tais séries devem ser extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica há de se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia. Por exemplo,

O processo de análise que seguimos projeta-se na intersecção da História Social, História da Cultura e das Mentalidades e da História da Arte e da Cultura Visual. Este facto decorre da própria natureza da técnica fotográfica que se instala nas sociedades de oitocentos e de novecentos absorvendo-as e espelhando-as na sua globalidade.

A metodologia a utilizar baseia-se na análise de conteúdo. Por um lado, dos textos escritos específicos da fotografia, ou não, mas que refiram as teorias relacionadas com a representação do corpo, e por outro das imagens fotográficas. Relativamente a estas a atenção incidirá sobre todos os tipos de imagem produzidos desde a fotografia vernacular à fotografia de autor, como já referimos. Foram assim construídos indicadores¹⁸ que permitissem uma leitura sistemática e orientada dos textos e das imagens. Relativamente às imagens foi estabelecido um corpus suficientemente abrangente e sólido que permita uma análise válida. Esta análise procurou dominantes e também excepções. Foram utilizadas imagens em diversos suportes utilizando como critério global o terem sido inicialmente realizadas por um processo fotográfico.

Este corpus constituiu-se pelos catálogos já existentes sobre fotógrafos portugueses do período em análise, de imagens recolhidas em estudos realizados, imagens da imprensa ou de publicações periódicas. Embora não se privilegie o carácter quantitativo procurou-se que o conjunto de imagens analisadas permitisse a constituição de uma amostra consistente.

Na análise das imagens considerámos o carácter anónimo / vernacular e o carácter de autor.

Optamos pela utilização de uma metodologia próxima da ‘morfogenesis’ apresentada por Gilbert Dubois, analisar a construção e utilização daquilo que designaremos como **Figuras do Corpo**. Não se tratará apenas de descrever as obras

pode-se trabalhar com álbuns de família e revistas ilustradas para recuperar os códigos de representações sociais e programações de comportamento de certa classe social, num dado período histórico; no entanto, cada tipo de fotografia compõe uma série que deve ser trabalhada separadamente. Feito isso, parte-se para a análise do material.” in *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX* Anais do Museu de Paulista, S. Paulo, nº1, jan-jun 2005, p. 144.

¹⁸ Estes indicadores serão definidos na introdução da análise de cada uma das publicações.

como produtos mas sim de analisar um ‘modo de produção’¹⁹. Estas figuras na representação fotográfica constroem-se através da Pose e dos recursos de linguagem específicos dos procedimentos fotográficos, nomeadamente da utilização da Luz e do Enquadramento, ou da manipulação do negativo ou positivo (sobreposição, montagem, manipulação física)²⁰. No entanto, centrámos a nossa atenção na análise da Pose, só considerando os restantes elementos da imagem quando estabelecem uma articulação pertinente com essa representação.

Metodologicamente não pretendemos utilizar a imagem como um documento, no sentido habitualmente utilizado no estudo da História – o que para nós não cabe no âmbito da História da Arte -, mas sim analisar como se colocou, no domínio da representação através de procedimentos fotográficos, a questão da representação do corpo em termos de discurso fotográfico e artístico²¹.

Seguiremos também uma metodologia iconológica naquilo que ela representa de combinação da ‘compreensão pela análise/decomposição e a explicação pela síntese’²², assim como pela análise de ‘conteúdos temáticos’, ou seja, dos aspectos simbólicos (significados convencionais ou secundários)²³ da e na representação do corpo. Esta opção metodológica levou à análise intertextual procurando a contextualização das obras analisadas relativamente a outras obras literárias ou pictóricas.

Entendemos ser assim possível, numa perspectiva analítica, separar o elemento corpo do todo que constitui a Obra. O corpo e as suas possibilidades de representação

¹⁹ ‘No se trata de describir las obras com productos de una estética, sino de destacar um modo de producción.’ in Claude-Gilbert Dubois *El Manierismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p.9.

²⁰ Figuras que apresentam uma clara dimensão temporal – histórica – tal como refere Hans Belting: “Depuis toujours, les médiums historiques se sont mesurés et définis les uns par rapport aux autres: ce qui s’effectuait ainsi, c’était non seulement la reproduction du monde en images, mais aussi la production d’un regard qui devait symboliser et façonner, pour un temps, une certaine manière de voir le monde.” in Hans Belting *Pour une anthropologie des images* Paris, Gallimard, 2004, p. 283.

²¹ Como refere Argan “O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico.” in Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo *Guia de História da Arte*, p.17.

²² Fernando António Baptista Pereira, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001, vol. I, p.29.

²³ Seguimos aqui a terminologia de Erwin Panofsky presente no seu livro *Estudios sobre Iconologia*, pp. 15-25 e a conceptualização apresentada por Pierre Bourdieu no posfácio à obra de Erwin Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique* Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

constituem um elemento na construção da imagem que poderíamos designar de ‘estrutura profunda’²⁴ no seguimento de José Augusto França ou, talvez mesmo, como uma ‘forma simbólica’²⁵ utilizando a terminologia de Panofsky. As representações do corpo, as Poses, pertencem assim na nossa perspectiva ao domínio do tempo longo da História, da longa duração, constituindo-se como elementos significantes por si próprios, manifestando uma autonomia relativa em relação a outros elementos do todo que é uma Imagem. Elas são também pequenas estruturas representacionais que serão reutilizadas noutros contextos históricos diferentes daqueles que as viram nascer. Daí a referência aos ‘estereótipos’ ou ‘figuras’.

A Pose pode ser entendida como um movimento ‘congelado’, no tempo e no espaço, com um objectivo, o da Representação, o do *ser visto como* e, como tal, desde logo, nessa intenção, remete para a construção de um texto numa criação de Sentido.

A Pose como lugar do corpo, tem de ser entendida, em primeiro lugar, como momento de uma teoria da pintura, de uma teoria do corpo e de uma teoria dos afectos e das emoções. A representação do corpo é a construção de um texto em que o corpo ocupa um lugar principal, porque é o corpo de alguém – o retratado – e porque esse alguém ocupa um lugar de destaque na sociedade que produz essa representação.

O corpo obedece a regras e entendimentos muito claros na sua actuação social, seja o corpo enquanto género – o masculino e o feminino – seja o corpo enquanto lugar de manifestação de uma personalidade, de um carácter. A cultura renascentista tipificou os modos de actuação do corpo, articulando a gestualidade como uma gramática simbólica, passível de uma leitura²⁶.

²⁴ Cfr. José Augusto França ‘Le fait artistique dans la sociologie de l’art’ in *La Sociologie de l’Art et sa vocation interdisciplinaire*, p.132.

²⁵ Peter Burke na sua obra *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* refere também o conceito de ‘forma simbólica’ aplicado ao retrato “En primer lugar, el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica.”, p. 30.

²⁶ Michael Baxandal analisa esta relação para o século XV na sua obra *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* London – Oxford- New York, Oxford University Press, 1972 (tradução castelhana, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte e experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

Como refere Todorov, a pintura flamenga, entre outras, introduz a característica do ‘simbolismo das imagens, simultaneamente representação fiel do visível e sentido partilhado pelo pintor e pelos espectadores’, ou seja, a imagem contém elementos decifráveis pelos espectadores, elementos que remetem para uma tradição comum própria de um tempo histórico²⁷.

Roland Barthes salientou também este jogo de aparente naturalidade do retrato e da pose, considerando-os como ‘códigos’ e, como tal, ‘saturados de sentido’²⁸.

A ‘pose’ ou a posição do corpo na representação pictórica, longe de ser um elemento natural é, e foi, um local de construção de Sentido. A figuração do corpo foi sempre uma área fortemente controlada e codificada pelos vários poderes (religioso, político) e é, por esta razão, um local de forte intertextualidade. Como tal, a representação do corpo remete para outros textos, da literatura, da teologia, das leis.

Em termos teóricos, os movimentos do corpo, as encenações do corpo, remetem na tradição greco-latina para uma revelação do indivíduo – do seu eu moral e social – e a leitura e a representação obedecerá sempre ao conhecimento dessa retórica. Num segundo nível, temos também a definição do género – o masculino e o feminino – construídos teoricamente por uma clara definição de gestos possíveis.

Osmar Calabrese salienta a semelhança do retrato com a natureza-morta: “... o retrato apresenta traços de parentesco com a natureza-morta; em ambos os casos, o elemento representado está em pose, quer dizer, disposto na cena por um autor e não «captado» no seu

²⁷ As representações visuais são: «... à la fois reproduction des trait particuliers des objets et suggestions d’un sens second. Elles participent à la fois, comme disent parfois les linguistes, de la dénotation et de la connotation. Cette existence d’un sens fixe, attaché aux images, est conditionnée par celle d’un cadre mental commun, produit tant par le dogme religieux que par les traditions profanes. » in Tzvetan Todorov *Éloge de l’Individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* Paris, Éditions Adam Biro, 2001, p. 234.

²⁸ “No retrato, os sentidos «formigam» lançados à toa através de uma forma, que, apesar disso, os disciplina: esta forma é simultaneamente uma ordem retórica (a revelação e o pormenor) e uma distinção anatómica (o corpo e o rosto); estes dois protocolos também são códigos; esses códigos sobrepõem-se à anarquia dos significados, aparecem como operadores de natureza – ou de razão. A imagem final oferecida pelo discurso (pelo «retrato») é, portanto, a de uma forma natural, saturada de sentido, como se o sentido não fosse mais do que o atributo ulterior de um corpo primeiro. Na verdade, a naturalidade do retrato provém do facto de, ao sobreporem-se, os códigos múltiplos se deslocarem: as suas unidades não ocupam o mesmo lugar, não têm a mesma dimensão, e esta disparidade, amontoado de camadas desiguais, produz aquilo a que se deve chamar o *deslizar* do discurso – o seu natural: quando dois códigos funcionam simultaneamente, mas segundo comprimentos de onda desiguais, produz-se uma imagem de movimento, uma imagem de vida – na ocorrência: um retrato.” in Roland Barthes *S/Z* Lisboa, ed. 70, 1970, p.51.

movimento natural. A busca do instante como medida de tempo e do movimento corresponde à procura da simulação da realidade. A identificação do instante com a intemporalidade da pose corresponde, pelo contrário, a uma dupla simulação: primeiro, a encenação simula a realidade; depois, a representação da encenação simula a simulação.”²⁹ A Pose e o Retrato remetem assim sempre para uma paragem do tempo, através de uma representação que dilata esse tempo numa assunção de naturalidade.

No caso da representação fotográfica, e a partir de determinado momento, estamos a lidar com um outro tipo de imagens – os ‘instantâneos’³⁰ – em que a Pose poderá ser não encenada havendo sim um congelamento do real. No entanto, não nos esqueçamos que o acto de determinar esse congelamento pode ter em mente as possibilidades habituais de Pose, e que por outro lado, a selecção e impressão dessas mesmas imagens está vinculada a essa tradição. Os criadores de imagens possuem assim um conjunto de poses possíveis que seleccionam e usam naturalmente.

Seguiremos também a relação entre imagem e fotografia naquilo que Hans Belting referia como seu objectivo numa ‘história das imagens’ o de redescobrir ‘a inelutável interacção da imagem e do médium na fotografia’³¹.

Em relação ao uso e contextualização das imagens – neste caso das imagens fotográficas – seguimos o entendimento que delas tem Hans Belting: na necessidade da sua contextualização: “(...) trilhar uma outra via, devolvendo as imagens ao seu espectador, ao vivido e às obsessões a que se entregou na imagem e em imagens.”³²; da sua vida e circulação: “Pela sua essência, as imagens são em si mesmas ‘intermediais’. Elas transitam entre os médiuns históricos que se inventaram no seu uso. As imagens são nómadas (...)”³³; ou “(...) não era a pintura o que a fotografia imitava, mas sim as imagens que a prática pictural legitimava (...)”³⁴.

²⁹ Osmar Calabrese *A Linguagem da Arte* Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 30.

³⁰ Sobre a questão do ‘instantâneo’ em fotografia vide André Gunthert *La Conquête de l'Instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)* tese de doutoramento em História de Arte, Fevereiro de 1999, Escola de Altos Estudos Sociais, Paris.

³¹ Hans Belting *Pour une anthropologie des images* Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

³² Ibidem, p. 273.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, p. 276.

Fundamental é também ter a noção de que a imagem fotográfica pode apresentar duas vertentes distintas que têm a ver com intenções da sua construção : por ser captação simples - ‘matemática’ como diziam alguns homens do século XIX -, ou ser construção revelando um domínio técnico, um saber artístico uma intenção de ‘dizer’ assente por exemplo numa determinada composição³⁵. É uma ideia que fica muito clara na seguinte citação de Hans Belting : "(...) Entre uma fotografia e a sua iconicidade existe em desvio análogo aquele que separa a escrita do seu aspecto linguístico."³⁶.

André Rouillé analisa e apresenta de uma forma muito precisa a questão da relação entre a fotografia e o real : " “Esta economia das formas fotográficas contribui para destruir a ideia de realismo fotográfico, no sentido de uma conformidade das imagens à realidade física necessária à sua existência e leva a substituí-la pela ideia de efeitos de real cuja validade é além disso historicamente alterável. De facto, a fotografia é menos reprodução da realidade material do que construção a partir dessa realidade, e de um trabalho formal específico, de uma realidade fotográfica. Para se tornar uma forma fotográfica, a realidade material deve submeter-se nalguns casos (especialmente no retrato) a uma ação de recomposição direta e, sempre, à ação dos procedimentos fotográficos (enquadramento, ponto de vista, tempo de pose...), adquirir por este processo uma nova unidade, uma organização diferente e sofrer assim modificações na rede de valores que suporta. A forma fotográfica constitui-se a partir de uma realidade pré-existente ao acto fotográfico instaurando a partir dela uma nova relação axiológica: é esta realidade transferida, através da forma, para um outro plano de valores que constitui o conteúdo da imagem. Conteúdo e forma interpenetram-se e são irreduzíveis à sua dimensão individual ou material: eles são constitutivos da realidade fotográfica enquanto construção ideológica.”³⁷.

Esta tensão, ou oscilação, esteve sempre presente na análise das imagens utilizadas neste trabalho.

³⁵ "(...) mieux vaut rechercher le sens actuel que l'image photographique revêt pour ceux qui la produisent et pour ceux qui la regardent. Ce sens peut consister à dérober au monde une image dont la beauté se suffise à elle-même ou, à l'inverse, à vouloir l'expliquer au moyen des images. Dans le premier cas, le monde est un motif, tandis que dans le second, l'image prétend en livrer une clé. Mais c'est aussi la perception de l'image photographique qui diffère dans chaque hypothèse : l'image a-t-elle son sens en elle-même ? Elle est composition ; fait-elle valoir au contraire l'inconscience optique utilisé pour saisir le monde avec une pénétration visuelle accrue ? Elle constitue alors un médium que nous intercalons entre nous et le monde que nous nous employons à scruter." (s. n.), ibidem, p. 276-277.

³⁶ Ibidem, p. 306.

³⁷ André Rouillé 'Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire' in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 1, volume 54, 1984, p. 43.

1.2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL

O nosso projecto moveu-se em três áreas centrais na investigação actual nas Ciências da Arte: a teoria da arte; a teoria da fotografia; os estudos sobre fotografia.

A contextualização dos textos sobre fotografia e, das imagens produzidas, é fundamental em qualquer estudo que os tome como objecto pois, tal como refere André Rouillé 'A fotografia é da ordem do olhar mas, para não este não ficar pela superfície, requiere um saber sobre as imagens.'³⁸. Michael Frizot refere também a importância das palavras na compreensão dos usos e poderes da fotografia³⁹. Num seu texto sobre os calotipistas franceses – os 'primitivos' – este autor equaciona claramente a questão da leitura das imagens fotográficas, insistindo na necessidade de uma contextualização relativamente ao universo cultural e visual daqueles que as produzem⁴⁰.

Situamo-nos no âmbito de uma história da arte, mas alargada a uma história das imagens, privilegiando sempre a vertente de um discurso criador de sentido, ou seja, em que a função linguística predominante é a de dimensão de conotação clara. A produção das imagens fotográficas envolve sempre na nossa opinião esta dimensão englobando um sentido denotativo e conotativo. A dimensão conotativa é sempre algo que deriva da sua dimensão pragmática. Daí o não considerarmos a imagem fotográfica como uma

³⁸ André Rouillé *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989. Este autor refere ainda que no caso particular da fotografia antiga é fundamental a sua contextualização: "à un savoir iconographique doit s'ajouter une connaissance sur les circonstances de leur réalisation.", op. cit., p. 7.

³⁹ Michel Frizot *Du Bon Usage de la Photographie*, Paris, Photo-Poche, 1989 : "Les textes ici réunis permettront de comprendre la genèse des divers pouvoirs de la photographie et de cerner ses objectifs au cours du temps, lesquels caractérisent eux-mêmes la pensée et les besoins spécifiques de leur époque (...)", p.5.

⁴⁰ Michel Frizot 'La parole des primitifs. À propos des calotypistes français' in *Étude Photographiques*, n° 3 Novembro de 1997. Referindo a sua intenção de tentar uma leitura das fotografias do período de 1845-1855, em França, refere: "Il s'agirait d'engager une reconnaissance de l'anisotropie (variabilité des propriétés dans l'espace et dans le temps) du champ historique de la photographie : une photographie de 1880 ne se comprend pas comme une photographie de 1850 et, la méthodologie étant restée rudimentaire, plus on remonte dans le temps, plus la lisibilité et l'interprétation sont anachroniques et illusoires (...) Les comprendre dans leur situation native consiste à leur reconnaître pleinement, et selon des intentions et des considérations personnelles et contextuelles qui n'auraient pas pour seule ni première référence le grand art de la peinture."

imagem ‘pobre’⁴¹ na sua denotação ou, na prisão a uma estrita referencialidade. Tal como não consideramos os discursos oitocentistas sobre fotografia como ‘primários’⁴².

Importa definir a fundamentação e perspectiva teórica que seguimos no nosso entendimento do que é, por um lado, a teoria da arte, a teoria da fotografia, e, globalmente, das relações que se estabelecem ao integrarmos a produção textual sobre as práticas fotográficas numa cultura e numa sociedade específica, neste caso, a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX.

A teoria da arte é uma área hoje fundamental. Permaneceu esquecida ou marginalizada durante anos, pela incidência da historiografia da arte no objecto – a obra – ou nas suas incidências sociais, anulando o autor naquilo que são os seus outros discursos. Talvez a esta recuperação do discurso explícito, ou não, do artista não seja estranha a arte conceptual e a recuperação do discurso enquanto ‘obra’ ou do projecto que por vezes se substitui à obra⁴³. José Fernandes Pereira, nos estudos portugueses, formaliza claramente estes conceitos de ‘cultura artística’ e de ‘teoria da arte’⁴⁴. No caso

⁴¹ Conceito apresentado na revista *la recherche photographique*, nº18, de 1995, subordinada ao tema ‘La photographie est-elle une image pauvre?’ (*la recherche photographique*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel et l’Université Paris – VIII).

⁴² E aqui concordamos plenamente com a crítica de Pedro Frade a Philippe Dubois acusando-o de ‘terraplanagem teórica’ vide *Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edições Asa, 1992, p. 62.

⁴³ O reconhecimento do discurso enquanto elemento pertinente para o entendimento do facto artístico é, no entanto, desde cedo salientado por Julius Schlosser e a sua obra *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell’arte moderna* (Florença: La Nuova Italia, 1964), a obra de Lionello Venturi *Historia de la crítica de arte* (Turín: Einaudi Editore, 1964) e outros referidos, por exemplo, na obra de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo (Guida alla Storia dell’Arte. Florença: Sansoni Editore, 1977). Mais recentemente a antologia publicada pela editora Gustavo Gili na sua colecção *Fuentes y Documentos para la História del Arte* e a obra editada por Charles Harrison, Paul Wood e Jason Gaiger *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 2001. Walter Hess na sua obra *Documentos para a compreensão da pintura moderna* (Lisboa: Livros do Brasil, 2001) fala-nos também da importância dos discursos: “Sejam as confissões, ou a teoria, que interpretem com mais ou menos exactidão a obra, o facto é que ambas nascem da mesma raiz e das mesmas forças criadoras. Não pode por isso ser indiferente à compreensão da arte e dos artistas do nosso tempo, a maneira como o criador se interpreta e quer saber-se interpretado.”, p. 12.

Os estudos sobre fotografia trazem um reforço da importância da teoria já que muitas das obras marcantes dos estudos sobre a fotografia incidem na análise dos discursos que a antecipam que a acompanham e a justificam.

⁴⁴ “De um modo geral a cultura artística é a reunião dos valores propostos pelas obras a que se junta a reflexão teórica, feita ou não pelos próprios artistas. Quando a escrita sobre a arte se deve a estes últimos utiliza-se cumumente a expressão teoria da arte. Em larga medida a teoria da arte é uma criação do classicismo europeu e surge como necessidade de afirmação intelectual e profissional dos artistas e pelo desejo de equiparação e reconhecimento igualitário face a outros criadores que utilizam linguagens diversas.” In ‘Reflexões Sobre as teorias da Escultura Portuguesa’ in *ArteTeoria*, n.º 2, ano de 2001, p.6. Num outro texto (*História da Arte*, direcção de Paulo Pereira) o autor reforça esta ideia: “A explicação da

da fotografia portuguesa este nosso trabalho permitiu conhecer a importância da cultura teórica - técnica e artística - relativamente à produção de imagens.

A teoria da fotografia é, para alguns autores, uma área de definição complexa pois aquilo que se entende por fotografia – uma determinada tecnologia – aplica-se a áreas diferentes de utilização e a áreas diferentes de análise. Por exemplo, a fotografia analisada numa perspectiva dos seus usos sociais, a fotografia enquanto lugar de cultura ou a fotografia aplicada a funções documentais e científicas⁴⁵. A teoria da fotografia terá de ser sempre um local de ‘intersecção’ de cruzamento de várias áreas de estudo: “O fotográfico, então, pode ser concebido como um local de intersecção de várias ordens de análise teórica relativamente à sua produção, publicação e consumo ou leitura.”⁴⁶.

Consideramos que a produção discursiva sobre fotografia é fundamental para o entendimento daquilo que é a produção de sentido das práticas fotográficas, muito particularmente, quando essas produções discursivas se atribuem uma intenção artística. Ou seja, uma intenção de produção de um texto que envolve componentes de complexidade a nível da sua leitura e da sua produção, pois remete para uma tradição legitimadora ou para uma relação com outros textos.

Assim, relativamente à teoria da fotografia, seguimos de perto a conceptualização proposta por Victor Burgin e apresentada por Geoffrey Batchen: “Para Burgin, o objeto da teoria da fotografia não é a fotografia em si própria, mas sim as práticas significantes que precedem, envolvem, e produzem a fotografia como portadora de sentido. A teoria da fotografia é tanto uma ‘ênfase no seio de uma história e teoria da representação’, tal como qualquer fotografia é uma intersecção num complexo, e muitas vezes invisível processo de produção de sentido.”⁴⁷. Burgin considera assim o ‘texto fotográfico’ como um local de complexa intertextualidade: “O ‘texto fotográfico’, como qualquer outro, é o local de uma complexa ‘intertextualidade’, um encadear de séries de textos prévios, aceites sem discussão numa

produção artística de qualquer época tem de fazer-se à luz da cultura artística (dos artistas e dos encomendadores) então dominante e que é revelada pelos textos teóricos. A história de arte não se constrói com uma soma de emoções jogadas sobre a arte do passado mas na reconstituição de sistemas culturais, onde textos e obras mutuamente se explicam.”, p.11.

⁴⁵ Cfr. a análise do que é a ‘teoria da fotografia’ in Liz Wells (ed.) *Photography. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 22-24.

⁴⁶ Op. cit., p.34.

⁴⁷ In Geoffrey Batchen *Burning with Desire – the conception of photography*, Massachussets, MIT Press, 1997, p.10.

determinada conjuntura histórica. Esses textos prévios, aceites pelo fotógrafo, são autônomos; desempenham uma função no texto actual, mas não estão presentes nele, estão latentes no visível e só podem ser lidos ‘sintomaticamente’ (...) A questão do sentido deve ser sempre relacionada com as características sociais e psíquicas do autor / leitor.”⁴⁸. Para este autor o objecto da teoria da fotografia é claramente definido: “O que proponho como objeto da teoria não se restringe ao entendimento da fotografia como um conjunto de técnicas (embora, como é claro, a técnica deva ser considerada juntamente com a teoria); é mais que a fotografia seja considerada como uma prática significativa. Por prática, entendemos o trabalho com materiais específicos, num determinado contexto histórico e social e com fins específicos.”⁴⁹.

É a partir do entendimento das práticas fotográficas como locais de ‘intertextualidade’ que se tornam fundamentais os textos produzidos sobre essas mesmas práticas no período histórico que nos interessa analisar.

A construção do(s) sentido(s) daquilo que são as imagens fotográficas e os textos que com elas se relacionam, em nosso entender, só será cabalmente esclarecida através de uma contextualização, ou seja, na aplicação de uma perspectiva histórica e sociológica. Como refere Juan Fontcuberta “(...) a fotografía é certamente um depósito químico produzido num momento determinado, mas não é isso o que realmente nos interessa. O que queremos saber é como é que essa combinação de luz, espaço e tempo adquire, para nós, um sentido, que contexto ideológico a envolve, que efeitos políticos desencadeia (...)”⁵⁰.

Esta perspectiva histórica é por nós entendida como próxima da defendida por Geoffrey Batchen e, salientada por Margarida Medeiros, quando refere que este autor se apresenta como uma alternativa às histórias da fotografia convencionais que se afastam de questões essenciais, nomeadamente: “(...) as complexidades da relação da fotografia com a ‘arte’ e as respectivas fronteiras e fusões; o estatuto técnico da imagem fotográfica e a configuração cultural do mesmo;”⁵¹ e, opta por investigar a fotografia como ‘dispositivo

⁴⁸ Op. cit.

⁴⁹ Victor Burgin (ed.) *Thinking Photography*, London, Macmillan Press LTD, p. 2.

⁵⁰ Juan Fontcuberta *Estética Fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 9. Esta ideia da importância da ‘contextualização’ da fotografia enquanto momento fundamental para o seu estudo é retomada também por Maria Teresa Siza no seu texto “Uncomfortable reflections” in *Photography. Crisis of History*, Barcelona, Actar, 2002 quando refere: “Never has a contextualized history of photography been so necessary as it is now”, Op. cit. p. 133.

⁵¹ Nota de leitura de Margarida Medeiros ao livro de Geoffrey Batchen “Each Wild Idea: Writing, Photography, History” In Revista de Comunicação e Linguagens “Imagem e Vida”, n.º 31, Lisboa, Fevereiro de 2003, página 232.

enunciativo’: “É justamente desta maneira de colocar a questão da ontologia fotográfica, interrogando os discursos que a antecipam e a promovem (...) que se desprende a originalidade deste autor.”⁵².

Assim para o conhecimento das produções artísticas torna-se fundamental o conhecimento dos processos mentais e culturais inerentes, por um lado à própria produção e, por outro, à sua recepção / leitura. Processos mentais e culturais que são comuns aos paradigmas conceptuais de cada época, dos quais se podem constituir como margens ou fronteiras, mas das quais terão sempre de partir. Interessa-nos assim, globalmente, descrever a construção de ‘uma política do sentido’ tal como refere Richard Bolton na sua obra *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*: “Analisando as influências materiais, institucionais, e ideológicas na prática fotográfica, estes teóricos criaram um novo entendimento das dinâmicas da fotografia modernista, e principalmente, do papel da fotografia na modernidade, na modernização que transformou a vida do século XX. Estes ensaios descrevem não apenas as políticas da representação, mas também as políticas do próprio sentido.”⁵³, ou como refere Todorov relativamente ao estudo da pintura: “(...) procurar o sentido, não dos objetos representados, mas das maneiras de pintar.”⁵⁴.

A nossa análise pressupõe uma dimensão diacrónica. A passagem do tempo e a vida das imagens e dos homens que as produziram e admiraram introduz, na nossa opinião, um determinado sentido. A dimensão histórica permite a análise e a procura de rupturas ou continuidades, o surgir de diferenças, a construção de uma narrativa teórica que permita a compreensão dos fenómenos em estudo.

Importa também esclarecer o nosso entendimento de fotografia⁵⁵, ou seja, como concebemos enquanto objecto de análise e conceito teórico esse universo vasto de

⁵² Op. cit..

⁵³ Richard Bolton *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Massachussets, MIT Press, 1999, p. 10-11.

⁵⁴ In Tzvetan Todorov *Éloge de l'Individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* Paris, Éditions Adam Biro, 2001, p. 10.

⁵⁵ Geoffrey Batchen no seu *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Massachussets, MIT Press, 1997, apresenta várias concepções do que é a fotografia, desde as teorizações do pós-modernismo presente em John Tagg – a de uma fotografia sem identidade construída pelas instituições que a utilizam –, de Alan Sekula – de uma fotografia sempre oscilando entre o esteticismo / subjectivismo e o cientismo / objectivismo –, ou de Victor Burgin – o de um entendimento da fotografia determinado sempre por instâncias exteriores a ela própria.

práticas e de instituições, produções e usos. Cingindo-nos ao período que nos interessa, o do oitocentismo e novecentismo, estaremos a falar de uma *técnica*, uma ferramenta nova que permite através de processos ópticos e químicos a produção de imagens. Desde o daguerreótipo ao processo de negativo-positivo de Fox Talbot, ao colódio húmido, às placas secas, ao ambrótipo, ao ferrótipo, à fototipia estamos sempre a falar de processos técnicos que recorrendo à óptica e à química produzem imagens em diversos suportes. Este dispositivo tecnológico irá em simultâneo ser desenvolvido seguindo desejos e vontades dos seus utilizadores o que remete para um outro mundo – o da cultura visual, literária, científica – que nortearão muitas das pesquisas realizadas. Ou seja, no nosso entendimento os processos técnicos respondem a questões precisas de tentativas de criação de determinado tipo de imagens que não são, completamente, condicionadas pela técnica, mas surgem sim de uma mistura entre a descoberta – e o aleatório – e intenções que orientam a técnica⁵⁶. A qualidade da perfeição técnica atingida poderá assim remeter para vários Belos – seja o da arte, seja o da ciência⁵⁷. Neste caso procuraremos entender com se relacionaram os aspectos técnicos com a representação do Corpo.

Alguns reparos metodológicos. O grande número de imagens que analisámos e o facto de estarmos interessados apenas na análise da Pose não nos permitiu identificar para cada imagem todos os aspectos técnicos da sua produção e da sua exibição (técnica, dimensões, suporte). No caso das imagens reproduzidas nas publicações periódicas o suporte é sempre o do papel de impressão. Ou seja, utilizámos todas as imagens que seleccionámos desde que consideradas pertinentes para o nossa investigação, independentemente do suporte em que nos surgiam.

Por outro lado e, relativamente a estas imagens, abstivemo-nos de analisar aspectos que não estivessem claramente presentes, como por exemplo, as características da iluminação - que são muito diferentes numa imagem original e numa reprodução

⁵⁶ Será o caso da obtenção de imagens com determinadas características de meios tons, de correcções de perspectiva, de definição a nível dos detalhes, de reprodução e conservação a nível da fototipia, já para não falar das opções estritamente estéticas do naturalismo de Emerson ou do pictorialismo de Robinson. As questões técnicas estarão sempre condicionadas a uma determinada imagem que se quer.

⁵⁷ Como refere Pedro Frade quando nos fala de um ‘belo científico’ cfr. *Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edições Asa, 1992, p. 56.

impressa - principalmente no que se refere ao período em questão⁵⁸. No entanto, globalmente podemos ler a iluminação da imagem ‘grosso modo’, o que também não se torna difícil dada a opção pela utilização de meios tons.

Sempre que possível e dispondo de imagens originais (na impressão da época em que foram produzidas) procedemos à análise da relação entre a Pose e essa iluminação.

⁵⁸ Sobre todas estas questões ligadas à utilização dos processo fotográficos em publicações periódicas vide Thierry Gervais *L’Illustration Photographique. Naissance du spectacle de l’ information (1843-1914)*, tese de doutoramento, defendida em 6 de Novembro de 2007 na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Paris.

1.3. PORTUGAL: ‘ESTADO DA QUESTÃO’

Nos últimos anos foram produzidos diversos estudos sobre fotografia em Portugal, permitindo enriquecer aquilo que durante muito tempo foram as obras pioneiras ou a obra de referência de António Sena. Procedemos a uma análise dos trabalhos sobre a fotografia em Portugal, incidindo sobre os estudos em geral e, procurando destacar os estudos que de alguma forma se debruçam, ou abordam, aspetos relacionados com a representação do corpo. Para uma maior facilidade de leitura separámos os estudos monográficos dos textos de catálogo relativos a exposições realizadas. Os estudos sobre a representação do corpo, no caso de trabalhos sobre fotografia, estão relacionados mais directamente com a problemática do Retrato ou na área da antropologia, e da sociologia, com a representação do corpo do Outro e com a Distinção social.

1.3.1 MONOGRAFIAS E ARTIGOS

Os estudos sobre fotografia em Portugal e a questão mais pormenorizada dos estudos sobre a representação do corpo na fotografia, normalmente centrados na questão do Retrato ou da representação do Outro, serão as questões que abordaremos neste ponto.

A introdução da fotografia em Portugal é um processo que já foi estudado nas suas linhas gerais e que nos últimos anos tem vindo a ser completado com vários estudos realizados⁵⁹. Acompanhando lentamente a tendência internacional a fotografia

⁵⁹ Abrangendo os estudos realizados para o século XIX, ou que sobre ele parcialmente incidem, além dos trabalhos já referidos de António Sena temos: Augusto da Silva Carvalho *Comemoração do Centenário da fotografia. Subsídios para a história da introdução da fotografia em Portugal*, Lisboa, Academia das Ciências, 1940; Joaquim Vieira “Frederick W. Flower. Um fotógrafo calotipista em Portugal” in *Colóquio Artes*, Janeiro de 1980; António Pedro Vicente *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da fotografia em Portugal no século XIX* Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984; Manuel José Nascimento Magalhães “O Porto e a fotografia. Alguns subsídios para a História da fotografia em Portugal” in *Actas do 1º Congresso Internacional sobre o rio Douro*, 1986; Manuel Magalhães ‘Frederick William Flower’ in *Foto Porto / Mês da fotografia*, Porto, Casa de Serralves, 1988. António Pedro Vicente “Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias* (direcção de João Medina). Vol. XV. Adenda. Bibliografias. Índices Remissivos. Amadora, Ediclube, 1993; Paulo Artur Baptista Ribeiro *A casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de oitocentos* Tese de mestrado defendida na FCSH da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994; Filipe André Cordeiro de Figueiredo *Nacionalismo e pictorialismo*

começou a ser tema de provas académicas e um assunto maior visibilidade⁶⁰. Não faremos aqui a habitual ‘história’ desse processo já devidamente apresentado nas obras de Augusto da Silva Carvalho, António Pedro Vicente e António Sena.

Será importante, antes ainda de avançar, analisar brevemente o ‘estado da questão’ relativamente aos estudos que referenciam, por um lado, a fotografia portuguesa do século XIX até meados dos anos 30 do século XX e, por outro, se pronunciam sobre a ideia de fotografia ou das suas práticas nos textos portugueses sobre fotografia.

Em 1939, Augusto da Silva Carvalho, sócio efectivo da Academia das Ciências de Lisboa, profere uma comunicação sobre a história da introdução da fotografia em Portugal que será, em 1940, publicada com o título *Comemoração do Centenário da fotografia. Subsídios para a história da introdução da fotografia em Portugal*⁶¹. É um texto fundador, em que o autor revela pretender ‘coligir os elementos, que permitem celebrar os primeiros que em Portugal se ocuparam de tal assunto teórica e sobretudo praticamente’⁶². Augusto Carvalho recolheu e apresentou no seu texto de forma sistemática uma série de informação – referências textuais – que irão ser utilizados por todos aqueles que estudam a fotografia portuguesa oitocentista. Apresenta diversos usos

na fotografia portuguesa da 1ª metade do séc. XX: o caso exemplar de Domingos Alvão. Tese de mestrado defendida na FCSH da Universidade de Lisboa, 2000; António Pedro Vicente “A fotografia em Portugal na transição do século (1900)” in *Portugal 1900*, Lisboa, FCG, 2002; Maria Teresa Siza (coord.) *Tripé da Imagem. O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora, 2001; Maria de Fátima Pereira *Casa fotografia Moraes. A modernidade Fotográfica na obra de Cunha Moraes*, tese de mestrado defendida na ESAP, Porto, 2001; Nuno Avelar Pinheiro *O Teatro da Sociedade: fotografia e distinção social*. Tese de doutoramento, ISCTE, 2002; Emília Tavares *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*, Porto, mimesis, 2002.

O capítulo referente à história da fotografia em Portugal, na tradução portuguesa da obra de Marie Louise Sougez *História da Fotografia* (Lisboa, Ed. Dinalivro, 2001) ignora o século XIX.

Em 2005, foi apresentada a tese de doutoramento de José António Sanches Ramos intitulada *A realidade transformada: a fotografia e a sua utilização*, Tese de doutoramento em Belas Artes (Teoria da Imagem). Esta teses aborda os seguintes aspectos: Definição e teorização da fotografia; Relações e Interações da Fotografia com as Artes Plásticas; a Fotografia e as suas utilizações. Não aborda especificamente exemplos da fotografia portuguesa.

⁶⁰ Desde a criação do Centro Português de Fotografia, à realização dos Encontros de Fotografia de Coimbra, aos Encontros da Imagem de Braga, ou à criação ou desenvolvimento de museus e arquivos municipais (caso de Elvas), ou à muito tardia entrada no mercado com a criação de leilões específicos de fotografia (2006).

⁶¹ Augusto da Silva Carvalho *Comemoração do Centenário da fotografia. Subsídios para a história da fotografia em Portugal* in Separata das «Memórias», Classe de Ciências, tomo III, Lisboa, 1940.

⁶² Op. cit., p.3.

da fotografia em pormenor, por exemplo, as aplicações na medicina ou na imprensa. As questões relativas à utilização como arte são mais raras, havendo apenas uma referência ao ‘amador mais distinto de fotografia’ Carlos Relvas de que refere o álbum da Exposição de Arte Ornamental. Refere ainda o *Boletim do Gremio dos Amadores Photographicos*.

Na obra dedicada Carlos Relvas⁶³, no primeiro trabalho de fundo sobre este fotógrafo, António Pedro Vicente assume o entendimento da fotografia como arte e lamenta o ‘esquecimento em que se encontram os artistas que ajudaram a impor uma das descobertas mais profícuas no século XIX’⁶⁴. Analisa a biografia de Carlos Relvas, contextualizando-a no que se refere às questões da fotografia e apresenta uma série de documentação relativa a Carlos Relvas, assim como um conjunto de obras do fotógrafo. António Pedro Vicente, não analisa as imagens fotográficas de Relvas, nem as suas implicações estéticas, refere no entanto, duas tendências que encontra na obra de Relvas: “Carlos Relvas pôde servir-se dos seus acessórios, das objectivas aperfeiçoadas que lhe franqueavam, muitas vezes, o artifício, o rebusque, a modificação do real, e o levaram a considerar amiúde a imagem digna de ser encenada. Surge-nos, assim, com a foto «arranjada», artificiosa no décor que considerava apropriado ao personagem, o pano de fundo a fazer mentir a natureza.”⁶⁵, ou “(...) é o «naturalista» puro sem artifício, sem cenários ou poses trabalhadas.”⁶⁶.

António Pedro Vicente deixará o desafio para o estudo das ‘incidências estéticas’ da obra de Relvas, assim como para o estudo da fotografia em Portugal nas suas diversas aplicações⁶⁷. Um estudo que, como refere na apresentação do seu trabalho, deverá ser feito integrando a ‘fotografia no seu contexto histórico’.

⁶³ Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

⁶⁴ Op. cit., p. 11.

⁶⁵ Op. cit., p.80.

⁶⁶ Op. cit., p. 83.

⁶⁷ “Porque aceito a fotografia como obra de arte, cabe aos seus historiadores a análise mais aprofundada das incidências estéticas do trabalho de Carlos Relvas, assim como deve ser feito o estudo do que foi a epopeia dos amadores, dos profissionais, das empresas comerciais e dos cientistas da fotografia. Interessou-me deixar clara a necessidade de se proceder a essas investigações, por parte dos sociólogos, dos especialistas da comunicação visual, dos analistas de conteúdo, enfim dos estudiosos da estética (...).”, op. cit. .

Num pequeno texto de 1986⁶⁸, António Pedro Vicente, aborda de forma sumária os principais momentos da história da fotografia em Portugal. São referidos os diversos usos da fotografia, entre os quais o da criação da revista *Arte Photographica* que o autor classifica de ‘única revista de qualidade publicada em Portugal durante o século XIX’. Refere também o condicionamento dos ‘fotógrafos portugueses mais dedicados’ às questões então em voga sobre a aceitação da fotografia como arte⁶⁹. A influência de Henry Peach Robinson é também referida pelo autor. Para o final do século XIX muitos ‘artistas’⁷⁰ portugueses experimentarão as novas técnicas desenvolvidas na Europa – bromoil, goma bicromatada, pigmentação. Para António Pedro Vicente é uma época em que nasce uma nova arte, como o refere, uma ‘arte de tipo mecanizado, donde una pequeña maquina funciona como intermediaria entre el artista y su creación’⁷¹, entendendo assim a fotografia como arte – local de criação – e referindo que os fotógrafos portugueses tiveram um papel activo neste processo. Carlos Relvas merece uma menção especial entre um conjunto de outros amadores e profissionais. Pondo de lado a questão da ‘originalidade’ dos ‘artistas’ referidos, o autor acaba referindo a pertinência da fotografia em Portugal: “La fotografia fue el arte más extendido en Portugal desde 1840 hasta hoy, y no obstante el que há sido objeto de menor estudio.”⁷².

Em 1993, António Pedro Vicente publica o trabalho “Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal”⁷³ onde apresenta um história pormenorizada dos diversos usos da fotografia em Portugal ao longo do século XIX. Não refere elementos de natureza estética, limitando-se a apresentar os ‘amadores fotográficos’ entre os quais Relvas tem um papel de relevo. E, é a este fotógrafo que volta em 2004, num texto escrito para o

⁶⁸ ‘Los Albores del Arte Fotográfico em Portugal’ separata da obra *Arte Português*, vol. XXX da colecção Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1986.

⁶⁹ António Pedro Vicente refere as polémicas em torno do processo judicial no supremo Tribunal de Paris sobre a questão da aplicação dos direitos de autor da fotografia e da classificação desta enquanto arte, op. cit. p.639.

⁷⁰ “A finales del siglo XIX, estas técnicas eran ya conocidas en Portugal y fueron experimentadas por muchos artistas que no dejaron de ensayar las nuevas corrientes estéticas que, en esos años creadores, surgieron en Londres, Berlín o París.”, op. cit. p. 643.

⁷¹ Op. cit. .

⁷² Op. cit. , p. 644.

⁷³ “Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias* (direcção de João Medina). Vol. XV. Adenda .Bibliografias. Índices Remissivos. Amadora, Ediclube, 1993.

catálogo da exposição sobre Carlos Relvas⁷⁴, aí saudando ‘o renascer de Carlos Relvas’ volta a apresentar dados sobre a sua biografia e os procedimentos técnicos utilizados, reconhecendo a dificuldade de situar a obra de Relvas ‘em qualquer escola artística atinente à fotografia’⁷⁵.

Joaquim Vieira no seu artigo sobre Frederick Flower procura ‘(...) situar uma obra no plano histórico, de reflectir sobre um meio, de ordenar ideias sobre um fenómeno – a fotografia – que tem marcado decisivamente a nossa consciência do real e a nossa experiência sobre o imaginário (...)’⁷⁶. Refere a ‘perspectiva romântica’ presente nas fotografias de monumentos, assim como a presença das ‘ideias do paisagismo e do naturalismo’ na fotografia de Flower. Joaquim Vieira refere que Flower se afasta já um pouco dessas duas tendências, o que acontece porque o medium a isso o obriga: “(...) o uso do novo meio impunha, por si só, uma nova imagem do mundo, uma nova linguagem, novas relações na articulação e compreensão da paisagem, uma nova ética perante os objectos, uma nova poética.”⁷⁷. Para Vieira esta nova poética associa-se a um novo ‘projecto estético’: “(...) a possibilidade de o projecto estético, que normalmente se realiza no suporte, se realizar no real, aí já existir e ser recolhido.”⁷⁸. É um aspecto que pode estar relacionado com a opinião de Mary Warner Marien que refere a ênfase posta, inicialmente, no “picture-taking” mais do que no “picture-making”⁷⁹.

Manuel José Nascimento Magalhães, em 1986, publica um pequeno estudo⁸⁰ em que aborda a prática da fotografia no Porto do século XIX. Analisa particularmente a revista *A Arte Photographica* cujos promotores seriam ‘conhecedores das polémicas em torno da «fotografia pictórica» e da «fotografia naturalista»’ e, elabora uma útil listagem dos participantes na *Exposição Internacional de Photographia do Porto*, em 1886,

⁷⁴ ‘O Renascer de Carlos Relvas’ in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

⁷⁵ Op. cit., p. 57.

⁷⁶ Joaquim Vieira “Frederick W. Flower. Um fotógrafo calotipista em Portugal” in *Colóquio Artes*, Janeiro de 1980, n.º 46, p. 41.

⁷⁷ Op. cit., pp. 38-44.

⁷⁸ Op. cit., p. 44.

⁷⁹ Referido em *Photography: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 256-257.

⁸⁰ Manuel José Nascimento Magalhães “O Porto e a Fotografia. Alguns subsídios para a História da Fotografia em Portugal” in *Actas do 1º Congresso Internacional sobre o rio Douro*, 1986.

indicando o nome dos fotógrafos participantes assim como o género de trabalhos apresentados.

António Sena, num artigo de 1981, apresenta “A edição fotográfica em Portugal no século XIX”⁸¹ referindo as publicações oitocentistas sobre fotografia e tecendo algumas considerações sobre o entendimento das relações – por parte dos estudiosos portugueses – entre ‘três campos de actividades só aparentemente distintos: a fotografia artística, a fotografia científica e a fotografia de amador’. António Sena critica incisivamente as ‘histórias «chauvinistas» da fotografia, quase secretas’ produzidas em Portugal, o que atribui a uma ‘incapacidade da produção teórica, histórica ou crítica’ por parte dos estudos do século XX. O fundamental será a produção de trabalhos que integrem: ‘o cientista especializado e o amador disperso, o artesão anónimo e o artista reconhecido’⁸².

Também num artigo publicado na revista *Lapiz*⁸³ ‘Pequeníssima historia de la fotografia en Portugal’, em 1990, António Sena referia a ignorância sobre a fotografia do século XIX. Retomando as ideias expostas no artigo anterior Sena constata também a existência de ‘uma espécie de negativa púdica’ que impediria todos aqueles que se dedicam ao estudo da fotografia de a entenderem como uma prática com três áreas artificialmente diferentes: a fotografia artística, a fotografia científica e a ‘fotografia amateur’. Esta situação deriva para Sena da falta de uma utensilagem teórica nas várias áreas – história, estética, crítica – que permita conciliar e integrar o estudo da fotografia nos seus diversos usos. Será fundamental adoptar uma perspectiva interdisciplinar que permita um estudo rigoroso das práticas fotográficas.⁸⁴

⁸¹ “A edição fotográfica em Portugal no século XIX” in *Jornal de Letras*, Outubro de 1981, p. 18.

⁸² Ibidem.

⁸³ *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, Ano VIII, nº 70, Verano de 1990. O artigo intitula-se Pequeníssima historia de la fotografia en Portugal, pp. 66-73.

⁸⁴ Analisa os estudos realizados em Portugal sobre fotografia, desde o artigo pioneiro de Augusto Silva Carvalho, às obras de António Pedro Vicente, José Pedro Borges e Luís Pavão, além dos artigos do próprio e de Joaquim Vieira. O próprio António Sena não deixa de dar provas da ‘ignorância’ que rodeia a fotografia portuguesa, quando, e estamos já em 1990, refere a obra de António Pedro Vicente sobre Carlos Relvas “... que fue más un filántropo de la fotografia que un fotógrafo...” (op. cit. p. 66) posição que deixará, em 1998, quando refere a importância que atribui a Carlos Relvas, o único caso em que se pode ‘falar-se de obra’ como refere na sua *História da Imagem Fotográfica em Portugal*.

António Sena não aborda directamente nos capítulos das suas obras⁸⁵ dedicados ao século XIX, as questões das filiações pictorialistas ou naturalistas da fotografia portuguesa. Aborda sim, levantando questões, as relações entre a fotografia e a pintura, nomeadamente, a utilização da fotografia por pintores portugueses (por exemplo, José António Ribeiro ou Thomás d' Annuniação) - alguns “fascinados com a fotografia, enjoados da cópia de estampas e da pintura de História” – assim como as relações entre associações de artistas (o Grémio Artístico) e associações de fotógrafos amadores (o Grémio Portuguez de Amadores Photographicos)⁸⁶. As questões do relacionamento entre a pintura e a fotografia, na sua ‘contaminação’ de modos de ver e fazer, é também salientada por Sena, tal como, as implicações do novo modo de fazer fotográfico na construção dos ‘estilos artísticos’ dominantes na cultura portuguesa oitocentista⁸⁷. No ‘Posfácio crítico sobre a investigação e divulgação fotográficas em Portugal’ refere o interesse de estudar a actividade de Francisco Metrass que considera ‘momento de subtil curiosidade para o romantismo português’. Carlos Relvas é o único autor em que considera ‘legítimo falar-se de obra’ salientando o interesse de estudar este fotógrafo na relação que manteve com o realismo e com o naturalismo⁸⁸.

⁸⁵ *Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991* (editada em 1990) e *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839/1979* (editada em 1998).

⁸⁶ António Sena *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839/1997*, Porto, Porto Editora, 1998, pp.134-135.

⁸⁷ “As relações da pintura com a fotografia continuam a não ser muito claras. Por enquanto, a documentação é escassa também para este período. Embora haja referências, por exemplo, à utilização de fotografias por parte de Columbano (1857-1929), essas relações nunca foram aprofundadas. No entanto, não são de simples cópia. Vejam-se os retratos de Raphael Bordallo Pinheiro (1891), onde Columbano procura a deformação espacial e anatómica, ou do actor Taborda, onde Columbano inverte a esquerda e a direita da fotografia, e os retratos em que se basearam, da autoria, ambos, de Arnaldo Fonseca, de quem era amigo. Ou será a fotografia a fazer um remake da pintura?

Não espantaria nada que alguma da sua pintura mais interessante, quase inserts do quotidiano — modelados por uma «ausência» de luz que mais parece oferecida pelos limites da sensibilidade fotográfica do que pelas tão faladas cortinas do seu estúdio —, tenham alguma influência do instantâneo da nascente fotografia de amator. Basta lembrar as obras 'A chávena de chá' (1898), 'Frutos de Outono' (1907) e 'O almoço' (1907?). É provável que uma releitura necessária da pintura portuguesa do século XIX, à luz das contribuições da fotografia, permita novos entendimentos dos convencioneiros do romantismo, realismo e naturalismo. Convém recordar que a fotografia era, geralmente, condenada como modelo. Talvez se tenha destruído ou escondido, por vergonha, grande parte dessas imagens referenciais.”, op. cit., pp. 136-137.

⁸⁸ Op. cit., p.368.

Luís Pavão na sua tese sobre os fotógrafos de Lisboa⁸⁹ analisando o movimento crescente de procura e produção de imagens de Lisboa, a partir de 1880, refere a importância comercial que a fotografia adquire. São produzidas vistas da cidade que incidem sobre as novas áreas da modernidade – orfanatos, escolas, hospitais, asilos. Como refere: “Estas fotografias não foram consideradas obras de arte. Apesar de muitas possuírem excelentes qualidades técnicas e estéticas elas foram consideradas documentos que registam as características da cidade e o sucesso dos seus cidadãos.”⁹⁰.

Paulo Artur Baptista Ribeiro no seu trabalho sobre a Casa Biel⁹¹ apresenta um pormenorizado quadro do aparecimento e desenvolvimento da fotografia em Portugal, utilizando informação presente nos jornais e outros periódicos e dá-nos um quadro das principais casas comerciais e fotógrafos ‘profissionais’ que trabalham ao longo do século XIX e princípios do século XX. A sua sistematização e contextualização histórica é-nos muito útil. Embora tenha referências às diversas representações que se constroem, ao longo do século XIX, e às alterações do gosto na realização das fotografias (particularmente do retrato), não é esse o objectivo central da sua análise. Ao apresentar os trabalhos da Casa Biel, principalmente da obra *A Arte e a Natureza em Portugal*⁹², relaciona-os com questões estéticas ou de linguagens específicas da fotografia, nomeadamente a da forma inovadora como se fotografa a arquitectura⁹³ e da presença de um gosto romântico na fotografia de paisagens⁹⁴. Refere também a ‘nova

⁸⁹ Luis Pavão, *The Photographers of Lisbon. Portugal from 1886 to 1914*, Rochester, George Eastman House, 1990.

⁹⁰ Op. cit., p. 26.

⁹¹ Paulo Artur Baptista Ribeiro *A casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de oitocentos*. Tese de mestrado defendida na FCSH da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994. As nossas referências remetem para a tese policopiada, no entanto, esta tese foi publicada em 2010, com o mesmo título, em Lisboa pelas Edições Colibri – IHA Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade de Lisboa.

⁹² Obra de que se inicia a publicação em 1902 *A Arte e a Natureza em Portugal* publicada por Emílio Biel com a colaboração de Fernando Brutt e Cunha Moraes. São publicados oito volumes.

⁹³ Relativamente ao que Paulo Ribeiro intitula de ‘fototipias de inventário’ e que permitem aperceber “... um sentido novo na fotografia de arquitectura em Portugal, apresentando na maior parte das imagens, uma rigorosa percepção dos volumes, um cuidado rigoroso com a perspectiva e, acompanhando uma nova tendência que então se fazia sentir na fotografia de arquitectura, em muitas fotografias sentimos uma espécie de preocupação com o espaço envolvente, que também conduz a uma ligação muito particular entre arquitectura e paisagem expressa em múltiplos exemplos...” Op. cit. p. 182.

⁹⁴ “Algumas das paisagens representam um ‘compromisso’ com o registo arquitectónico embora vão muito além pois se fundam numa tendência romântica que Biel nunca deixa de manifestar, são os exemplos de ruína romântica, sem o carácter dramático conferido pelo gosto germânico mas captado de forma soberba a luminosidade mediterrânica...” op. cit., p.184.

forma de registar os costumes' contextualizando a figura no seu espaço habitual numa pose e tipologia que irá influenciar, segundo o autor, a obra de Domingos Alvão⁹⁵.

Filipe Figueiredo no seu estudo sobre Domingos Alvão, refere que o final do século XIX e, o princípio do século XX, apresentam um gosto que é bem retratado nas revistas de fotografia da época: “(...) o gosto pelas fotografias de cenas vividas próximo do mundo rural. São, sem dúvida, as cenas marinhas ou as cenas rurais, especialmente captadas em momentos como o final da tarde ou o amanhecer, ou realizado com socorro nos designados processos artísticos ou nobres (goma bicromatada, bromóleo, carvão, etc.) que cativam um maior número de espectadores e despertam o interesse da crítica.”⁹⁶ e, continua, referindo que: “A partir desta análise temos, assim, a percepção de que a produção da fotografia artística em Portugal, desde o início do século XX até aos finais dos anos 30, é pautada por um gosto generalizado por uma estética pictorialista que confere à fotografia faculdade de representação do real embora com as nuances e o carácter subjectivos próprios da pintura.”⁹⁷.

Nuno Avelar Pinheiro num artigo baseado na sua dissertação de mestrado⁹⁸, referindo a situação da fotografia portuguesa, nos últimos anos do século XIX, distingue os trabalhos da casa Rochini – a documentação da modernidade – e os «praticantes da ‘arte fotográfica’» estes “(...) mais empenhados no seu reconhecimento como artistas, ou em produzir imagens que mostrassem algo de nacional, como os monumentos, as paisagens, ou os trajes regionais.”⁹⁹. O pictorialismo, como movimento em Portugal, não conseguia cumprir os seus objectivos confrontando-se com a nascente imagem utilizada na reportagem fotográfica – com Joshua Benoliel, por exemplo¹⁰⁰. A sua tese de

⁹⁵ Domingos Alvão segundo Paulo Ribeiro estaria a trabalhar na Casa Biel, no período em que se adopta esta nova tipologia de representar os costumes. Vide obra cit. p. 189.

⁹⁶ Cfr. Filipe Figueiredo Nacionalismo e Pictorialismo na fotografia portuguesa. O caso exemplar de Domingos Alvão.

⁹⁷ Op. cit., p.317.

⁹⁸ ‘As classes populares e a fotografia do início do século XX em Portugal’ in *Ler História*, nº 32, 1997, pp. 65-82.

⁹⁹ Op. cit., p. 68.

¹⁰⁰ “Os objectivos do movimento pictorialista, em voga nos finais do século XIX e início do XX, que tentava aproximar a fotografia da pintura, pela temática, e por uma rendição não fotográfica, estavam longe de ser conseguidos. Além disso aos novos meios de utilização da fotografia correspondia o desenvolvimento de uma nova actividade, a reportagem fotográfica, de que maior expoente em Portugal foi Benoliel. A esta correspondia uma rendição fotográfica bastante precisa, a oposta do pictorialismo.”, op. cit., p.68-69. Relativamente a esta questão de uma presença do pictorialismo mais ‘radical’ ou ‘anti-fotográfico’ como refere Sternberger, voltaremos mais tarde, já que nos parece ser uma característica da fotografia portuguesa oitocentista o não enveredar por essa tendência, sendo o naturalismo o modo preferido de representar.

doutoramento¹⁰¹ refere a presença do ruralismo e do pictorialismo na fotografia portuguesa do século XIX: “A maior aproximação da fotografia à pintura, em Portugal, faz-se assim pela temática ruralista e bucólica que parece predominar nas duas formas de expressão a partir dos anos 1880. Há muita semelhança entre o bucolismo de uma grande parte dos amadores portugueses da viragem do século e aquele que na pintura é representado por Malhoa, para dar só um exemplo. A “odisseia rústica nacional” de que Fialho falava a propósito da pintura de Malhoa tinha continuidade em grande parte das fotografias apresentadas a concurso como “Os Serões” ou da “Ilustração Portuguesa”(...)”¹⁰². Carlos Relvas, por exemplo, apresenta uma ‘semelhança de estilo e de temas com a pintura’ do grupo de Barbizon representado em Portugal por Silva Porto. Para Nuno Pinheiro a ‘fotografia de amadores’ consagrava uma representação de um povo idealizado¹⁰³. O romantismo e o nacionalismo estão também presentes na fotografia portuguesa de oitocentos, por exemplo, na atenção dada aos monumentos, mas será a temática ruralista que levará o que o autor designa de ‘pictorialismo tardio’ ao longo das primeiras décadas do século XX¹⁰⁴. Refere também a distinção entre o ‘fotógrafo amador’ e o ‘fotógrafo industrial’.

Em 2005, Nuno Pinheiro publica o artigo ‘Sociabilidades Populares na Fotografia’¹⁰⁵ em que volta a analisar a questão das relações entre as classes populares e a representação fotográfica. Salienta que “Ao estudar as sociabilidades populares por meio da fotografia é necessário pensar nas fotografias enquanto registo dessas sociabilidades, mas também na fotografia enquanto forma de sociabilidade”¹⁰⁶. Contextualizando a prática da fotografia para o caso português, refere o aparecimento do ‘amador culto’, do ‘amador de classes populares’ e do ‘fotógrafo ambulante’,

¹⁰¹ O Teatro da Sociedade: Fotografia e Distinção Social, Lisboa, ISCTE, 2002. Nas nossas referências remetemos para a publicação desta tese O Teatro da Sociedade: fotografia e distinção social no espaço Privado e no Público, Lisboa, CEHCP, 2006.

¹⁰² Nuno Avelar Pinheiro *O Teatro da Sociedade: fotografia e distinção social no espaço Privado e no Público*, Lisboa, CEHCP, 2006, p. 298. É um estudo que não incide directamente sobre questões artísticas ou estéticas, já que incide sobre o papel da fotografia como documento e fonte para a análise histórica e sociológica, no entanto, possui referências importantes naquilo que tanto hoje se reclama, a contextualização das práticas fotográficas.

¹⁰³ José Augusto França, citado por Nuno Avelar Pinheiro, fala mesmo de uma “...imagem conveniente dum povo pitoresco e alácere, cuja fome e cuja ignorância se não queria ver, e que parecia oferecer a perene visão idílica dum mundo estival.”, op. cit., p.175.

¹⁰⁴ Op. cit., pp.181-182.

¹⁰⁵ ‘Sociabilidades Populares na Fotografia’ in *O Estudo da História. Revista da Associação de Professores de História*, nº 6, Outubro, Lisboa, 2005, pp.39-46.

¹⁰⁶ Ob, cit. p. 39.

referindo os seus espaços de actuação, as suas motivações e os seus produtos finais. As fotografias de grupos, passarão de um âmbito familiar, para o das associações populares (por volta de 1900), e das próprias movimentações sociais, como foi o caso do final da Monarquia e da República. Por outro lado, as classes populares tornaram-se desde muito cedo um ‘objecto pitoresco para os fotógrafos’, desde os ‘amadores’ (1860 a 1900) até ao aparecimento de, como refere Nuno Pinheiro, ‘muitos fotógrafos locais a fotografar os tipos da sua região, em situações reais, muitas vezes para vender como postais ilustrados’¹⁰⁷. Outra vertente será a de que as imagens que surgem na imprensa ilustrada revelarem uma aproximação da realidade¹⁰⁸. O autor considera que, após o início do século XX, se verifica para além das imagens que procuram ‘a imitação das classes dominantes’, o surgimento de ‘um outro tipo de imagens que são específicas das camadas populares’. Como se distinguem estas imagens? “Distinguem-se em primeiro lugar pela importância dada ao colectivo, a grupos não familiares, sem equivalente no que se passava com as classes dominantes, mas também por um assumir de atitudes e comportamentos diferentes, cuja existência não desaparece ante a objectiva fotográfica e, por vezes, são organizados em função desta”.¹⁰⁹ Nuno Pinheiro acaba por concluir que ‘As funções sociais de construção da memória e de fortalecimento da unidade do grupo são as mesmas, mas a memória que se quer construir e os grupos cuja unidade se quer cimentar são diferentes.’¹¹⁰.

Maria do Carmo Serén, no seu texto “Livro de Viagens. Um Discurso ou uma Memória”¹¹¹, fala da ‘inevitável perspectiva burguesa’ presente na fotografia portuguesa oitocentista. Salienta a persistência da utilização do daguerreótipo, como forma de manter uma técnica de elite, até às primeiras décadas de 1850. Na sua opinião, os campos de atenção dos fotógrafos em Portugal, incidirão sobre os espaços urbanos e os seus locais de modernidade (asilos, hospitais e outros). A resistência à industrialização levou também a um gosto pela colecção de imagens de paisagem, o que para a autora

¹⁰⁷ Ibidem, p.44.

¹⁰⁸ (...) A imagem mostrada em dezenas de fotografias da imprensa ilustrada das duas primeiras décadas do século XX, em especial na *Ilustração Portuguesa*, apesar de ainda não se ter construído uma ética de objectividade para a imagem fotográfica jornalística, é muito mais próxima da realidade.’, ibidem, p.44.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ ‘Livro de Viagens. Um discurso ou uma memória’ in *Livro de Viagens. Fotografia Portuguesa (1854-1997)* Lisboa- Frankfurt, Edition Stemmler AG, 1997, pp. 13-31.

está na origem da fotografia de paisagem aparecida, tardiamente como refere, por volta de 1870¹¹². A fotografia portuguesa em África, particularmente com Cunha Moraes, atinge, para a autora, um elevado grau de elaboração, ou de diferença, com a realização de um trabalho pessoal, como refere: “Precisamente porque o seu olhar não tem a convenção da época, a sua percepção da paisagem e dos homens desinsere o homem branco do espaço alheio”¹¹³.

Num texto posterior, relativo aos anos 80 do século XIX, refere que, no círculo de alguma forma influenciado por Carlos Relvas, o dos amadores fotográficos do Porto, se procura afirmar a fotografia como arte: “A fotografia já ensaiara um academismo que preparava os temas e construía imagens e o naturalismo reconstruía o real através de repetidas imagens negativas que faziam aproximar a fotografia de uma obra de verdadeira criação, caso de Paul Emerson. Uma terceira corrente, o Pictorialismo, iria afirmar-se precisamente no ano da Exposição Fotográfica do Palácio de Cristal, com a obra *Photography, a Pictorial Art*, e o seu criador, o inglês H. P. Robinson, foi um dos modelos que orientaram a estética do grupo da Fotografia Moderna.”¹¹⁴.

Num texto de 2005, “1873-1932”, publicado no catálogo da exposição *Joshua Benoliel. 1873-1932. Repórter Fotográfico*, a autora volta a referir a exposição de 1886, no Porto, e a revista *A Arte Photographica*: “Antecipada pela publicação da *A Arte Photographica*, da Fotografia Moderna, a Exposição Internacional não seria famosa, mas a revista, sofisticada e belíssima, quase nos fornece o esprit du temps, tal como o entendia a burguesia ilustrada – um consenso de conselhos úteis sobre a cidade e a fotografia – como técnica e como arte.”¹¹⁵.

Em 2004, num artigo publicado no jornal do Centro Português de Fotografia, Maria do Carmo Serén noticia a aquisição de um álbum fotográfico de J. A. da Cunha Moraes produzindo diversas considerações sobre o olhar fotográfico do autor. Refere a utilização por Cunha Moraes de uma tipologia de representação própria da etnografia,

¹¹² Op. cit. , p.25.

¹¹³ Op. cit. , p. 26.

¹¹⁴ Maria do Carmo Serén in *Tripé Da Imagem. O Porto e os seus Fotógrafos* coordenação de Maria Teresa Siza, texto de Maria do Carmo Serén, Porto, Porto Editora, 2001, p.89. No seu livro *Metáforas do Sentir Fotográfico* (Porto, CPF, 2004) a autora volta a produzir referências semelhantes relativamente à *A Arte Photographica*, sem contudo as fundamentar ou contextualizar com exemplos da revista.

¹¹⁵ *Joshua Benoliel.1873-1932. Repórter Fotográfico*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p.101.

assim como uma ‘sedução’ provocada pela ‘paisagem grandiosa’. Relativamente a um enquadramento na tradição das artes refere: “As suas imagens respondem tanto ao pitoresco e sublime da pintura e dos ideais do iluminismo setecentista, onde o Homem se integra na Natureza e também ao ideal de progresso e de civilização entendidos pelo século que introduz o caminho de ferro nas suas colónias.”¹¹⁶.

Maria Emília Tavares na sua tese de mestrado sobre o fotógrafo João Martins refere a admiração deste pela: “...herança pictorialista dos amadores de Oitocentos, cujas regras de harmonia, belo e técnica tudo deviam a um eleito estilo naturalista copiado da pintura.”¹¹⁷. Este trabalho revela-se inovador pela assunção – num estudo português sobre fotografia – da interpenetração entre questões artísticas e ideológicas¹¹⁸.

Maria João Ortigão na sua obra sobre Aurélia de Sousa, apresentando a obra fotográfica desta pintora, fala também de uma fotografia de ‘... registo de puro prazer estético’ e da presença do pictorialismo incidindo sobre fotografias de tipos populares, quase todos ligados à orgânica doméstica.¹¹⁹. Aurélia de Sousa utilizou a fotografia como ‘apoio prévio à pintura’, como ‘registo de puro prazer estético, onde a aproximação à corrente pictorialista então muito em voga é evidente e onde a obra fotográfica equivale à pictória’ e ‘a função de registo documental e imagético das obras plásticas da autora’¹²⁰. De acordo com Maria João Ortigão, Aurélia de Sousa dedica ao Retrato e ao Auto-retrato uma atenção privilegiada no seu uso da fotografia, produzindo obras particularmente pertinentes de um ponto de vista artístico: “Fez retratos, autos e alheios. O universo infantil, que a seduzia sempre (...) um auto-retrato de meio corpo (...) a expressão alheada, olhar glauco, vestida com sóbria elegância e surgindo recortada de uma tela branca: seria prolegómeno a um outro auto-retrato que não chegou a pintar, ou este substituiria, numa visão mais leve e evanescente, a grave intensidade das obras pintadas? Em quatro retratos encenados, que não hesitamos em considerar excepcionais, ela figura-se em dois como Santo

¹¹⁶ *ersatz*. Jornal do Centro Português de Fotografia, nº 11&12, p.19.

¹¹⁷ Emília Tavares in *a fotografia ideológica de João Martins* (1898-1972), Porto, mimesis, 2002, p. 11.

¹¹⁸ O próprio subtítulo assume claramente essa vertente. Se, no tema da tese de mestrado, surgia o tema ‘João Martins (1898-1972) Imagens de um tempo descritivo desolador’, a publicação da sua tese intitular-se-à *a fotografia ideológica de João Martins* (1898-1972).

¹¹⁹ Cfr. Maria João Lello Ortigão, *Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século* (Tese de doutoramento policopiada), pp. 375-376.

¹²⁰ Maria João Lello Ortigão, *Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século* Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p.531.

António (...) e nos outros como Maria Madalena (...). O gosto da máscara, cara ao simbolismo, revela-se na temáticas das figuras santas: Santo António é o estudo do retrato que depois realizou, Maria Madalena permanecerá apenas fotografada. Se o santo é precioso, por mostrar, numa espécie de work in progress, aquilo que é a passagem ou metamorfose soberba do rosto de mulher a equivalente masculino, a santa pecadora insiste num registo feminilíssimo, quase histérico. Raramente vimos imagem tão perturbadora: os longos cabelos soltos, os olhos cegos em alvo, a túnica branca e despojada, a pose expectante de uma mulher em êxtase e como que possuída, o fio da navalha que bordeja a loucura e dela se alimenta. Entre a dimensão perversa da fotografia simbolista, onde *Maria Madalena* encarna um ambíguo ideal, e as experiências positivistas de um Doutor Charcot com as suas doentes, a incomodidade é imensa. E a admiração cresce por esta mulher discreta que se expõe de tal maneira ao escrutínio alheio, por puro prazer de ver mais longe ou melhor, e nesse movimento fazer eclodir os segredos que tão ciosamente guardava.”¹²¹. Alongámo-nos nesta citação particularmente pertinente na análise de um jogo entre a representação fotográfica do corpo e as suas implicações íntimas, culturais - e na relação com a linguagem fotográfica – artísticas. Aurélia de Sousa fotografa também ‘tipos populares’, como refere Maria João Ortigão, ligados a um espaço doméstico¹²².

Num trabalho que realizámos, em 2001¹²³, salientámos o carácter romântico presente em parte da fotografia portuguesa oitocentista, principalmente na paixão pelo

¹²¹ Ibidem, pp. 532-533.

¹²² “Como curiosidade, encontramos uma quantidade apreciável de fotografias de tipos populares, quase todos ligados à orgânica da casa, cuja presença não parece tão imperativa na pintura. Como se a espontaneidade do acto mecânico fosse condição *sine qua non* da verdade dos modelos. (...) O interior da casa é fotografado com gente dentro (...) No exterior, encontramos a menina que se baloiça (...) e um grupo de gente animada e elegante (...) Estão visualizados – e imortalizados – os registos de saber e poder da casa, suas ocupações, funções e rituais.”, ibidem, pp. 533-534.

¹²³ Cfr. António Barrocas *Pincel e Camera Obscura. Os Olhares de Oitocentos - Portugal 1839/1900*, Lisboa, 2001 (trabalho policopiado): “O romantismo, como vimos, constituiu um momento de procura de um sentido na história do país, história que se mantém presente nas paisagens, nas construções, principalmente nas monumentais. Nessa idealização de um país, que as elites culturais portuguesas do século XIX procurarão, os fotógrafos unem-se na construção de uma imagem desse país desejado, inventado, numa reconstrução do passado feita de uma invenção da nação. Surgem monumentos, palácios, conventos, igrejas, vestígios de um passado próximo, ou não, que criam a genuinidade da nação. Parece-nos ser uma atitude claramente romântica, ligada a um movimento ideológico de construção de um país que elabora um quadro de valores solidamente alicerçado numa exibição de um passado genuíno.

Nesta procura, a paisagem adquire um papel cada vez mais importante, seguindo os paisagistas um trabalho de (re)conhecimento do país. Surgem-nos, no entanto, imagens em que a Natureza fotografada ultrapassa o mero registo documental, ganhando um sentido e uma força própria.

Aspecto novo será também o do aparecimento de imagens de paisagens de outras paragens civilizacionais (África), que ao que nos parece, não encontram correspondência na pintura portuguesa

monumento e pela História. Na representação de uma visão idílica de um mundo rural na fotografia oitocentista, descobríamos, uma certa ausência da presença humana (camponeses, pobres e mendigos, pescadores).

A tese de mestrado defendida por Maria de Fátima Pereira¹²⁴ sobre *A modernidade Fotográfica na obra de Cunha Moraes*, em 2001, incide predominantemente sobre o levantamento de informação sobre Cunha Moraes não desenvolvendo nenhum tipo de análise das imagens produzidas pelo fotógrafo.

Catarina Miranda, na sua tese de mestrado¹²⁵ de 2006, *A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)*. Trabalho extenso e profundo mergulha no contexto da produção fotográfica em Portugal no período em estudo. Apresenta uma muito significativa informação documental. Como refere na introdução o seu objectivo foi ‘centrar-se na pintura e na fotografia, e nas rupturas e continuidades introduzidas pela introdução deste novo meio’¹²⁶.

Nuno Borges d’Araújo publica o artigo ‘Portugal’ na *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*¹²⁷ deixando uma síntese sobre a evolução dos usos dos processos fotográficos em Portugal, referenciando técnicas, estúdios e autores. Trata-se de um artigo de extrema utilidade dada a quantidade de informação disponibilizada assim como a sua sistematização. Em 2007, este investigador publica on-line o artigo

deste período (excluimos aqui os trabalhos realizados em terras europeias como, por exemplo, os de Henrique Pousão).

Talvez que no caso português, o realismo passe por essa busca da natureza, onde pontua a falta de elementos humanos, no que a fotografia se distancia da pintura deste período.

Não encontramos na fotografia portuguesa do século XIX (considerando as obras que conhecemos) a imagem paradigmática de uma visão idílica da sociedade rural portuguesa, como ela nos aparece na pintura naturalista portuguesa. A “realidade” surgiria talvez demasiado crua na imagem fotográfica.”

¹²⁴ Maria de Fátima Pereira *Casa fotografia Moraes. A modernidade Fotográfica na obra de Cunha Moraes*, tese de mestrado defendida na ESAP, Porto, 2001.

¹²⁵ Catarina Miranda Basso Marques *A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2006.

¹²⁶ “Do retratista ao daguerreotipista ou bem “a retratística em Portugal nos meados do século XIX - da pintura à daguerreotipia” seria o nosso tema. Pretendia-se dar conta da recepção da invenção da fotografia nos periódicos nacionais e de outras notícias relevantes publicadas acerca desta arte, o seu uso social e da instalação dos primeiros fotógrafos no norte de Portugal. Pretendia-se um estudo da polémica sobre os pontos de contacto, as substituições e mudanças introduzidas pela fotografia e sobre as práticas e usos da representação pictórica em meados do século XIX.”., *ibidem*, p. 2.

¹²⁷ John Hannawy (ed.) *Enciclopédia of Nineteenth Century Photography* New York, Routledge, 2008 (1ª edição em Outubro de 2007), pp.1151-1154.

‘Primeiros fotógrafos em Luanda’¹²⁸ em que apresenta novos dados sobre os primeiros fotógrafos portugueses em Luanda revendo criticamente algumas das informações apresentadas por Augusto da Silva Carvalho no seu trabalho pioneiro¹²⁹.

João José P. Edward Clode, publica no site da Associação Portuguesa de Photographia, um artigo sobre fotografia médica intitulado ‘*História da utilização da imagem fotográfica na medicina*’¹³⁰. Neste artigo o autor depois de uma breve análise das aplicações médicas da fotografia, desde o seu aparecimento, analisa ‘*A Fotografia Médica em Portugal*’. Refere o primeiro caso conhecido, o daguerreótipo do crânio de um ‘criminoso’¹³¹ e apresenta, para o caso português, a utilização que a medicina vai fazendo dos processos fotográficos até ao início do século XX. São referidos alguns exemplos de representação de imagens de alterações do corpo e mais frequentemente de micro e macrofotografia.

1.3.2. OS CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Uma outra área de referência no estudo da fotografia portuguesa são os catálogos de exposições que começam a surgir a partir dos anos 90¹³².

¹²⁸ Este artigo foi inicialmente publicado no Blogue da APPH – Associação Portuguesa de Photographia, o artigo é publicado no dia 1 de fevereiro de 2007 e posteriormente disponibilizado no site www.Academia.edu.

¹²⁹ Vide Augusto da Silva Carvalho, ob.,. Cit.

¹³⁰ João José P. Edward Clode ‘*História da utilização da imagem fotográfica na medicina*’ in Blogue da APPH – Associação Portuguesa de Photographia, o artigo é publicado no dia 6 de Agosto de 2009.

¹³¹ A primeira aplicação da Fotografia à Medicina em Portugal, que se tenha conhecimento ocorreu em 1842. Um célebre assassino da época, Francisco Matos Lobo, tinha sido condenado à morte por enforcamento e os médicos Francisco Martins Pulido e João José Simas, requereram ao ministro do reino que o cadáver do condenado fosse entregue à Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa para estudos de Frenologia. (...) Tendo o ministro autorizado, foi realizado o exame do Crânio, nos dias 17 e 18 de Abril de 1842, seguidamente no Pátio do Hospital o Crânio de Matos Lobo foi copiado para chapa de Cobre, tal como, refere o jornal o *PERIÓDICO DOS POBRES* de 1842.- segundo o método de Daguerre, a imagem do Crânio de Matos Lobo saiu perfeitíssima, segundo confirmava o mesmo jornal e referia o jornal em jeito de comentário: “Se os estudos frenológicos são de alguma importância, muito bons serviços poderia prestar o Daguerreótipo. Por via dele se poderão multiplicar infinitamente os gabinetes frenológicos enriquecendo-se cada um deles com as preciosidades de todos os outros”, Op. cit.

¹³² *Provas Originais 1858-1910* no Arquivo Municipal de Lisboa (1994), 7 *Olhares*, Lisboa Ribeirinha (1994), *António Novaes* (1996), *William Flower* (1994), *San Payo – retratos Fotográficos* (1995), *Jorge Almeida Lima* (1997), *Porto 1865 – Uma Exposição* (1994), *Livros de Viagens – fotografia Portuguesa 1854-1997*, *Encontros de Coimbra* – Cunha Moraes, Guedes de Oliveira, Emílio Biel e Alvão. Em 1990, tinha também sido publicado, sob a orientação de Jorge Calado (com apoio da Ehter através de António Sena e Leonor Colaço) o catálogo da colecção de fotografias da Secretaria de Estado

O catálogo sobre Frederick William Flower¹³³, ‘amador’ inglês que fotografava em Portugal – considerado pelos autores do catálogo ‘pioneiro da fotografia portuguesa’-, apresenta uma análise e leitura da obra por André Rouillé¹³⁴ que coloca questões fundamentais para o entendimento da fotografia oitocentista. Considerando a obra de Flower, como obra-prima, entrelaça na análise das imagens o aspecto indexal com o aspecto criativo, como o refere “... como se a fotografia consistisse tanto em representar como em trabalhar com as formas e o sentido.”¹³⁵. Nesta obra surge uma ‘visão moderna do mundo’ assente numa visão pessoal que se distancia das leituras românticas e afastado de um pictorialismo e cria um ‘trabalho pessoal’.

Nos Encontros de Coimbra, de 1898, é realizada uma exposição e publicado um pequeno catálogo sobre Carlos Relvas¹³⁶. O texto refere a importância da personalidade e da obra de Relvas, salientando “... a excelência das fotografias ou dos objectos fotográficos expostos, representativos duma perspectiva documental e etno-antropológica particularmente valiosa e fascinante...”¹³⁷.

Aquando da realização da *Europália* António Sena publica juntamente com Jorge Calado o catálogo *Portugal 1890-1990* em que são apresentadas fotografias portuguesas oitocentistas. Sena refere o que considera ‘grandes momentos’ da fotografia portuguesa que são, no que se refere ao século XIX, J. A. da Cunha Moraes e Francisco Rocchini ‘os dois grandes mestres do documento fotográfico do século XIX’¹³⁸.

No catálogo produzido pelo Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, em 1994, *Provas Originais 1858-1910*, privilegia-se a apresentação das imagens,

da Cultura com o título 1839-1989 Um Ano Depois / One Year Later, Lisboa, Bloco Gráfico/Porto Editora, 1990.

¹³³ Frederick William Flower. *A Pionner of Portuguese Photography*, Lisboa, Museu do Chiado - Electa, 1994. Catálogo que, como refere Sena, esquece a referência ao texto de Joaquim Vieira na revista *Colóquio Artes* e à exposição organizada por Manuel Magalhães, em 1988.

¹³⁴ André Rouillé “Modernity and the Intimate” in *Frederick William Flower. A Pionner of Portuguese Photography*, Lisboa, Museu do Chiado - Electa, 1994.

¹³⁵ Op. cit., p.56.

¹³⁶ Catálogo referente à exposição de obras de Carlos Relvas, no Museu Machado de Castro, no âmbito dos Encontros de Fotografia de Coimbra que decorreram entre 4 e 26 de Novembro de 1989.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ António Sena e Jorge Calado *Portugal 1890-1990*, Introdução.

salienta-se as ‘provas de elevada expressão fotográfica’ e utilizou-se para o critério de selecção das imagens, entre outras, a ‘beleza artística’¹³⁹.

Em 1997, realiza-se a exposição sobre Jorge de Almeida Lima, fotógrafo ‘amador’ que inicia a sua obra no final do século XIX. É produzido um catálogo com texto da responsabilidade de Vitória Mesquita e José Pessoa¹⁴⁰. Almeida Lima é apresentado como um ‘amador’ ou, como referem os autores, ‘grande amador’ conceito que é caracterizado pormenorizadamente¹⁴¹. Indirectamente é também referido o apoio e defesa do ‘Pictorialismo’ pelo fotógrafo e ‘teórico’ Arnaldo Fonseca¹⁴² que revela nos seus escritos essa opção indo em contra aquilo que os autores designam de ‘fotografia tradicional de influência inglesa’ (será o naturalismo de Emerson a que se referem?)¹⁴³.

Tereza Siza e Maria do Carmo Serén são responsáveis pela exposição ‘Murmúrios do Tempo’ que se realiza em 1997, no Centro Português de Fotografia, no Porto, e pela produção do respetivo catálogo¹⁴⁴. Texto particularmente rico – na problemática que seguimos – incide sobre a fotografia de identificação criminal, palco privilegiado de relações entre a imagem e Poder: “E porque no momento de cientificação, a história criminal é também a história da fotografia, esta é uma montra de solidariedades, entre a fotografia e a repressão: do que se esconde, se insinua, do que se revela e do que se constitui na aliança do judiciário e do fotográfico.”¹⁴⁵; “(...) a fotografia só fala quando rodeada do simbólico, quando fruto de uma estética da representação que apela ao código social. Ao saber traduzir as ideologias judiciais da diferença e da exclusão, através de cuidadosos modelos de degenerados, a fotografia torna-se responsável pela aceitação dessas infelizes teorias (...)”¹⁴⁶; “(...) Olhar, hoje, estes corpos de que a instituição judiciária se apropriou, obriga à

¹³⁹ *Provas Originais 1858- 1910*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa, p. 9.

¹⁴⁰ *Jorge de Almeida Lima (1853-1934). Fotógrafo amador*, Lisboa, Museu do Chiado, 1997.

¹⁴¹ Op. cit., pp. 14-15.

¹⁴² Arnaldo Fonseca é um dos fundadores do Gremio Portuguez de Amadores Photographicos e participa activamente no seu boletim escrevendo artigos de natureza técnica e mais ‘teórica’.

¹⁴³ “É óbvio que o autor [Arnaldo Fonseca / n.n.] defende o pictorialismo, corrente que percorria as margens europeias e americanas do Atlântico, contra a fotografia tradicional de influência inglesa, É óbvio também que muitos destes conselhos se circunscrevem à época e à mentalidade em que foram produzidos. Mas também é certo que ele defende a originalidade e as características especificamente fotográficas para atingir o seu próprio impressionismo. Já de grande modernidade é a sua visão do que deveria ser uma exposição.” in *Jorge de Almeida Lima (1853-1934). Fotógrafo amador*, Lisboa, Museu do Chiado, 1997, p. 21.

¹⁴⁴ Tereza Siza e Maria do Carmo Serén *Murmúrios do Tempo* Porto, CPF, 1997.

¹⁴⁵ Op. cit. p.9.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 10.

descodificação paralela dos discursos ideológicos e da gramática técnica, estética e social que a fotografia introduzia, - e introduz, - no espaço aparentemente inócuo de uma reprodução verdadeira do real.”¹⁴⁷. Propostas de leitura para a prática da fotografia a que voltaremos ao longo do nosso trabalho.

O catálogo da exposição sobre Carlos Relvas e a Casa da Fotografia¹⁴⁸ introduz, além do texto referido anteriormente de António Pedro Vicente, três textos importantes para as questões das ligações entre a fotografia portuguesa e a representação do corpo no âmbito do retrato e do auto-retrato.

Um deles é o de André Rouillé intitulado ‘Um Senhor Esquecido da fotografia’ em que este autor filia claramente algumas das imagens de Carlos Relvas em termos de corrente estética. No ponto intitulado ‘Percursos paisagísticos e procuras estéticas’, refere que os percursos paisagísticos de Relvas: “...estão indissociavelmente ligados a percursos estéticos que oscilam entre o romantismo, referências tardias (conscientes ou não) à escola de Barbizon, um pictorialismo precoce e um positivismo documental.”¹⁴⁹.

Refere também o romantismo presente nas paisagens de Relvas, assim como ‘uma verdadeira postura pré-pictorialista’ ou uma ‘postura estética antidocumental’, ou quando associa ‘com êxito o percurso documental e a atenção estética’¹⁵⁰.

Para Rouillé, Carlos Relvas, de quem não se sabe se teve ou não uma educação artística¹⁵¹, ‘não utiliza a fotografia como um simples instrumento de registo de aparências’, além da vertente estética utiliza a fotografia numa estratégia pessoal de reforço do ‘seu poder e esplendor’ visível nos seus auto-retratos. São estas particularidades na representação do corpo, por parte de Carlos Relvas e salientadas por Rouillé, que nos interessam particularmente, nomeadamente a referência: “(...) ter sido ele próprio o seu principal modelo , que construiu no

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

¹⁴⁹ André Rouillé “Um Senhor Esquecido da fotografia” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, p.70.

¹⁵⁰ O texto de Rouillé é particularmente pertinente no colocar das questões sobre a análise da fotografia enquanto expressão artística, já que enformada pelos valores presentes no pensamento estético da época, assim como na própria contextualização da prática fotográfica de Relvas, tanto no seu percurso e sentir individual, como no da história.

¹⁵¹ Embora possamos ter a certeza de que leu os textos de Robinson traduzidos na publicação *A Arte Photographica* (1884-1885) que, como podemos ver no capítulo XXXX, fornece todo um receituário de produção de obras pictóricas.

decorrer do tempo as poses da sua paixão e actividades que foi um senhor do narcisismo”.¹⁵². E a sua originalidade que Rouillé salienta destacando os procedimentos estilísticos de Relvas: utilização sistemática do grande formato; grande sobriedade nos cenários; utilização de plano aproximado o que assegura uma intimidade para os modelos; o número importante de camponeses fotografados (crianças, mulheres e homens) o que era raro; os fundos neutros; trajes simples ou ocultados; raridade de acessórios : ‘(...) faz prova de originalidade em relação às vulgares produções dos fotógrafos comerciais. Em primeiro lugar, já o referimos, pela utilização sistemática do grande formato por oposição ao cartão de visita; depois, por uma grande sobriedade nos cenários e também pela utilização do plano aproximado que assegura uma intimidade com os modelos; finalmente, pelo número importante dos camponeses fotografados – crianças, mulheres e homens, o que é bastante raro.

Quando Relvas convoca para o seu estúdio os camponeses do seu domínio, fotografa-os como se fossem burgueses. Com as mesmas atenções estéticas e técnicas. Porque os conhece bem e porque é um amador sem constrangimentos comerciais. Esta situação traz por vezes alguns confrontos sociais quando por exemplo (cat. 204), uma camponesa descalça é fotografada encostada à coluna emblemática dos estúdios de fotografia da época. A sua cara, os seus pés nus, o seu traje, a sua postura, tudo invoca a sua condição de camponesa, enquanto a iluminação, a vista aproximada, a qualidade técnica, as dimensões da imagem são características dos melhores retratos de burgueses. É esta distanciação que produz o confronto social.”¹⁵³

Rouillé analisa esta tipologia de representação: “ No seu primeiro atelier (...) Carlos Relvas depura-se. Fundos neutros, trajes sempre simples ou ocultados por vastos mantos, vistas aproximadas em plano inclinado, raridade de acessórios – tais são os elementos duma estética na qual estão ligados os modelos, do burguês provinciano até ao Rei, dos artistas aos eclesiásticos, dos camponeses aos mendigos. Se os mendigos se distinguem evidentemente dos burgueses pelos trajes e pelos corpos, essa distinção também é nítida quando se trata de camponeses. Apesar de disporem duma real humanidade, os mendigos não possuem a individualidade de que estão beneficiados os camponeses. Nota-se nesta estética uma caridade,

¹⁵² Ibidem, p. 68, ou então “(...) Carlos Relvas não cessou de criar e de construir uma imagem evidentemente positiva dele próprio, do seu universo, das suas relações. E de consolidar o seu poder na sua província e, para além dela, em Portugal.

Serve-se da fotografia para promover os seus sucessos: as corridas e os concursos de cavalos, as touradas, mas também algumas acções de caridade e de assistência (...). ”.

¹⁵³ Ibidem, p. 69.

mas também a expressão duma soberania que ao mesmo tempo une, uniformiza e remete cada sujeito da fotografia para o estado de sujeito de ... Carlos Relvas.”¹⁵⁴.

Numa fase posterior Carlos Relvas recorre aos cenários ‘(...) associando fundos pintados em trompe-l’-oeil e elementos de decoração (erva, plantas, rochedos falsos, remos de barco, cordas, etc.), passando de uma ilusão da realidade para uma ficção assumida, como refere Rouillé¹⁵⁵. Para Rouillé Carlos Relvas tinha uma paixão por inventariar, na qual se incluíam os corpos dos animais – que retrata – e de todos que o rodeiam ou de que se faz rodear¹⁵⁶.

Num outro texto intitulado ‘O Regresso de Carlos Relvas’ Mark Haworth-Booth analisa atentamente a obra de Carlos Relvas com particular incidência sobre o retrato e o auto-retrato¹⁵⁷. O autor considera que Carlos Relvas apresenta uma originalidade particular – ‘podemos dizer que Relvas criou importantes marcos no retrato – alguns deles únicos’¹⁵⁸ – influenciado pelo estilo de Adam-Solomon¹⁵⁹. O autor prende-se, em especial ao autorretrato de Carlos Relvas, que designa de ‘enraivecido’ comparando-o com uma obra de Óscar Gustave Rejlander e a série feita para a publicação *Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* de 1871. Por tudo isto o autor considera que Relvas ‘foi capaz de vislumbrar novos padrões pictóricos’¹⁶⁰.

¹⁵⁴ Ibidem, p.69.

¹⁵⁵ “Durante os primeiros anos, os fundos neutros são de rigor: no interior como no exterior (no estúdio ao ar livre reservado às fotografias de animais em corpo inteiro). Mais tarde, nomeadamente após a construção da casa da fotografia, os retratos dão lugar a cenários, associando fundos pintados em *trompe-l’oeil* e elementos de decoração (erva, plantas, rochedos falsos, remos de barcos, cordas, etc.). Passa-se de uma ilusão da realidade para uma ficção assumida. Trata-se de uma reviravolta no registo da verdade, em Portugal como em toda a Europa, em todos os estúdios fotográficos no decorrer das últimas décadas do século XIX.”, ibidem, p. 69-70.

¹⁵⁶ ‘Inventariar o grupo dos seus amigos, os pares do Reino, os camponeses das suas propriedades, os membros da sua família, as paisagens portuguesas (...)’, ibidem, p. 70.

¹⁵⁷ Mark Haworth- Booth ‘O Regresso de Carlos Relvas’ in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 62.

¹⁵⁹ Adam-Solomon (1818-1881): “Adam-Solomon encontrou maneira de usar acessórios delicados e sombrios que conferiram aos seus retratos uma atmosfera de cultura e refinamento. Os mesmos acessórios, mas também a atmosfera de sóbria distinção – objetos raros pairando numa luz difusa – estão presentes nos retratos de Relvas feitos no primeiro e segundo estúdios da Golegã”, ibidem, p. 61.

¹⁶⁰ Mark Haworth- Booth ‘O Regresso de Carlos Relvas’ in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, p. 62: “Por exemplo, eu nunca vi um autorretrato como o da fotografia (cat.34) , a quarta da construção da sua personagem original (...)” ibidem, p. 62.

Michael Gray destaca o ‘sentido dramático’ de Carlos Relvas, referindo a importância da relação no acto de fotografar entendido com registo memorial¹⁶¹. Para o autor os retratos mais ‘extraordinários’ de Relvas são aqueles que revelam uma maior simplicidade exibindo apenas a cabeça e os ombros do modelo num ‘close up’ com fundos lisos¹⁶². Michael Gray formaliza uma tipologia de retratos fotográficos de Carlos Relvas salientando como os mais ‘importantes e impressionantes’ os da categoria I) ‘retratos e auto-retratos: íntimos e informais, incluem membros da família e do círculo mais próximo de amigos;’ e da categoria III) ‘retratos informais e auto-retratos: simples directos e sem adorno, focando apenas a pessoa ou a personalidade do modelo;’¹⁶³.

Um outro catálogo produzido para a exposição de Alfredo Keil do Amaral, inaugurada em Dezembro de 2001, refere a utilização da fotografia como apoio da pintura. Apresentam-se fotografias do autor para clara utilização no seu trabalho¹⁶⁴.

Num texto intitulado *Fotografia Portuguesa até aos anos 70. Notícia breve sobre a História da Fotografia em Portugal*¹⁶⁵ da responsabilidade do Centro Português de Fotografia é também referido o pictorialismo presente na fotografia portuguesa do século XIX: “O pictorialismo estará, no país, fundamentalmente ligado a ‘quadros rurais’, onde se dignifica a paisagem e os camponeses, nomeadamente jovens, muitas das vezes figurantes escolhidos ou levados pelos fotógrafos.”¹⁶⁶. Vestindo muitas vezes elementos da

¹⁶¹ Michael Gray ‘A Génese da Imagem: o Atelier e as obras-primas escondidas de Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas e Campos (1838-1894)’ in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, p. 78: “Para ele era crucial, para o resultado final do retrato, que os modelos tivessem plena consciência do momento e que fossem capazes de se apresentar na sua melhor forma para a posteridade.”.

¹⁶² Ibidem, p.78.

¹⁶³ Ibidem, p.78. As cinco categorias apresentadas por Michael Gray são as seguintes: “I) retratos e auto-retratos: íntimos e informais, incluem membros da família e do círculo mais próximo de amigos; II) retratos formais e auto-retratos: complexos e manipulados, pensados para afirmar e definir o estatuto social do modelo, ou, no caso de esse estatuto ser baixo, criando uma representação socialmente aceitável e uma aparência romântica; III) retratos informais e auto-retratos: simples, directos e sem adornos, focando apenas a pessoa ou a personalidade do modelo; IV) retratos equestres: cavalo e cavaleiro, um subconjunto do ponto II e, finalmente, V) retrato de animais, cavalos, cães e carneiros.”.

¹⁶⁴ Esta referência é feita no capítulo “Alfredo Keil: a fotografia ao serviço da pintura” da responsabilidade de Vitória Mesquita e José Pessoa in *Alfredo Keil 1850-1907*, Lisboa, Ministério da Cultura/IPPAR, 2001, pp. 275-278.

¹⁶⁵ “Fotografia portuguesa até aos anos 70. Notícia breve sobre a História da Fotografia em Portugal” in *Jornal da Exposição A Preto e Branco. Fotografia Portuguesa até aos anos setenta*. Palácio da Galeria / Câmara Municipal de Tavira, produção de Câmara Municipal de Tavira / Centro Português de Fotografia / Ministério da Cultura, 2 de Julho a 11 de Setembro de 2004.

¹⁶⁶ Op. cit., p. 5.

família do fotógrafo a roupa correspondente ao ‘tipo’ ou ‘costume’ que se quer representar.

No artigo ‘Os Fotógrafos Pioneiros de Coimbra’ Eduardo Proença-Mamede refere a relação existente entre a pintura e a fotografia estabelecida pelo facto de alguns fotógrafos serem, em simultâneo, pintores de retrato¹⁶⁷.

Raquel Henriques da Silva no texto ‘O retrato fotográfico e o retrato na pintura. San Payo e a arte portuguesa, 1920-1950.’¹⁶⁸, incluído no catálogo organizado para a exposição dedicada aos retratos deste fotógrafo, aborda a questão das relações entre Pintura e Fotografia. Neste pequeno texto a autora analisa o percurso biográfico de San Payo na sua relação com a Pintura, e apresenta uma análise de duas obras do fotógrafo – dois retratos – procedendo à sua leitura numa relação com duas obras de pintura – dois retratos – dos mesmos indivíduos. Muito pertinente esta leitura comparada de duas obras – em técnicas diferentes - sobre o mesmo indivíduo e, no fundo, uma leitura das diferentes construções da pintura e da fotografia e suas diferentes leituras. Raquel Henriques da Silva, compara no primeiro caso o retrato de Mme S. L. (1927) com o retrato fotográfico concluindo: “Em relação ao retrato pintado, a mulher escapa-se, falta-lhe o suporte volúvel do corpo e da maquilhagem, parece um vulto suspenso. Registe-se esta complementaridade inesperada entre a ‘verdade’ da pintura e da fotografia: é a primeira que aproxima de nós a retratada e a segunda que a idealiza.”¹⁶⁹. O segundo retrato – retrato de Viana da Mota – que a autora compara com uma obra de Columbano, leva-a a concluir que perante ambos os casos: “Situamo-nos agora numa produção média – de facto nem a fotografia nem a pintura se destacam nas obras respectivas -, encomendas que prestigiam os retratistas e o retratado, sugerindo o fechado círculo da prática social que foi comum a San Payo e Columbano. Ambos trabalharam profissionalmente para uma elite cultural que se deslocava propositadamente ao atelier e pagava caro a particularidade da representação pretendida: sem surpresas, com segura qualidade, cumprindo ritualmente as funções celebrativas do retrato

¹⁶⁷ “Não podemos estranhar este paralelismo entre a pintura e a fotografia. Adriano da Silva e Sousa, fundador da *Photographia Académica* (...) irá expor um retrato do Comendador Olímpio Ruy Fernandes (...). Inúmeros fotógrafos da década de 1870 mencionam também retratar a óleo nos seus gabinetes e as chancelas que usavam representavam uma câmara fotográfica junto a uma paleta e pincéis de pintura. António da Conceição Mattos era mais um desses artistas que despertou para a Fotografia como artista plástico!” in *ersatz. Jornal do Centro Português de Fotografia*, nº 10, p. 20.

¹⁶⁸ Raquel Henriques da Silva ‘O retrato fotográfico e o retrato na pintura. San Payo e a arte portuguesa, 1920-1950.’ in *San Payo Retratos fotográficos* Lisboa: Museu do Chiado, 1995, pp. 67- 72.

¹⁶⁹ Op. cit. p.69.

burguês.”¹⁷⁰. Vejamos, a partir dos exemplos analisados, quais as características que definem a fotografia perante a pintura: por um lado, a de uma ‘verdade’ que a autora refere que na confirmação da existência de algumas mulheres ‘sensuais e alongadas, pestanas velando e revelando o olhar e o corpo’, ainda que fugazes na sua realidade ‘apenas a do tempo da pose, no interior de um atelier do fotógrafo que as amava e as fazia descobrirem-se’¹⁷¹, por outro, na fotografia do masculino uma ‘espécie de familiaridade’ no entanto, a conclusão acentua o ‘estar lá’ característica que a autora salienta como ‘decisiva’ entre a prática da fotografia e a prática da pintura¹⁷².

Neste catálogo podemos encontrar também o texto de António Barreto ‘San Payo: a arte do retrato, a sociedade e a política’¹⁷³. António Barreto destaca o aspecto relacional e afectivo presente na fotografia: “A imagem fotográfica faz parte de nós, como a roda, a música e a fala. Ainda mais do que a escrita: os analfabetos que o digam. Eliminada, por absurda, a especulação lúdica, resta-nos, com evidente interesse, imaginar a transição de um mundo sem fotografia, para uma vida quotidiana repleta de imagens, saturada mesmo, como por vezes se diz. Tudo se passou em menos de 50 anos.”¹⁷⁴.

Salienta a democratização da fotografia, demorando-se na análise do ‘processo de transição’ – de um mundo sem fotografia para um com fotografia – a importância de possuir uma imagem ‘de si próprio’, o espelho, o ser considerada como ‘verdade’ e logo a seguir descobrir que pode ser ‘mentira’¹⁷⁵. Os álbuns proliferam, sendo de familiares, de amigos, dos ídolos, de viagens ou dos colegas de curso. O retrato atenua a saudade – dos emigrantes – ou antecipa conhecimentos. Da democratização do uso rapidamente se passa à distinção social, assente em tipologias estéticas e formais¹⁷⁶. No

¹⁷⁰ Ibidem, p. 70.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² “Eles ‘estiveram lá’ e o fotógrafo imobilizou-os na nostalgia de um destino já apaziguado, ou na energia que, na pintura da época, só se encontra nos exercícios solitários do auto-retrato. Vale a pena acentuar esta diferença, talvez decisiva, entre as duas práticas.”, ibidem, p.71.

¹⁷³ António Barreto ‘San Payo: a arte do retrato, a sociedade e a política’ in *San Payo Retratos fotográficos* Lisboa, Museu do Chiado, 1995, pp. 19-30.

¹⁷⁴ Op. cit., p.19.

¹⁷⁵ Ibidem, pp. 19-20.

¹⁷⁶ “Mas a igualdade entre cidadãos não anula a desigualdade social. Na fotografia, como em tudo na vida. A arte fotográfica, o seu comércio e a sua indústria também distinguiram socialmente. As novas tecnologias permitiram industrializar o retrato, fizeram dele um produto de massas. Como é natural, a qualidade decaiu. Rapidamente surgiu a diferenciação estética e até formal. Ao lado das “cartes de visite”, pouco maiores do que um cartão de crédito dos nossos dias, foram surgindo novos formatos: os cartões

caso de San Payo, António Barreto analisa as relações entre a fotografia e os regimes políticos, particularmente os ditatoriais. Filia San Payo no ‘retrato pictorialista’ e refere a sua passagem a um ‘retrato psicológico’. Considera-os ‘previsíveis’, ligados a um Belo Ideal e longe da realidade¹⁷⁷: “Depois das primeiras experiências pictorialistas com paisagens, San Payo, transforma-se em retratista, em exclusividade. É um retratista sem concessões. Faz “retratos d’arte”, sem derivados. Não faz fotografia comercial, nem industrial; não faz moda, nem casamentos, nem baptizados, nem enterros. Não faz reportagem nem documentos. (...) faz retratos alegóricos, quase sempre de senhoras e crianças; mas sobretudo, faz retratos de personalidades, da burguesia e da classe média, dos que querem ser alguém, dos políticos, dos escritores, dos artistas, dos jornalistas.”¹⁷⁸.

Nuno Avelar Pinheiro é responsável pelo texto de um catálogo intitulado *Gil Fotógrafo. Contexto e Imagens* ¹⁷⁹ em que apresenta um espólio fotográfico de ‘D. José Gil’ lavrador alentejano e político de oitocentos. Do texto de Avelar Pinheiro salientemos os aspetos ligados à representação do corpo e ao retrato. As fotografias apresentadas enquadram-se num registo da vida quotidiana e familiar. Para Nuno Pinheiro as fotografias de José Gil não se enquadram na tendência em voga em que “Os temas obrigatórios passavam pelos quadros de género, em que se podiam encenar determinados tipos sociais, ou pelas paisagens bucólicas com rios e árvores (...)”¹⁸⁰. O autor salienta os aspetos formais das imagens: “Os seus retratos formais são particularmente fortes, assim como as imagens informais em que há um certo sentido de representar para a imagem pouco comum naquela altura.”¹⁸¹; “As fotografias de D. José Gil, mesmo se alguns retratos são próximos na pose e no enquadramento, no fundo e na iluminação daqueles que eram feitos pelos

“álbum”, “cabinet”, “imperial” e outros, podendo atingir dimensões muito superiores ao A4 contemporâneos. Dos grandes formatos, os preços podiam ser proibitivos. Mais ainda: ao lado destes retratos, sempre industriais ou comerciais, mesmo quando feitos por grandes artistas, continua bem assente a tradição dos retratos únicos, ou quase, assinados à mão pelo fotógrafo, colados em “passepartouts” e revestidos de breve folha transparente de protecção. Tratava-se já de retratos artísticos, assim designados ou não. Ao lado de milhares de “ateliers” comerciais de fotógrafos, existiam também os grandes, os nomes conceituados, os artistas, que, aliás, por vezes, acumulavam: faziam retratos mais ou menos comerciais, mesmo se de qualidade, fazendo também retratos originais e únicos.”, *ibidem*, p.21.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.27.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁷⁹ Nuno Pinheiro e Augusto Brázio *Gil Fotógrafo. Contexto e Imagens* Oeiras, Celta Editora, 2000.

¹⁸⁰ *Op. cit.* p. 9.

¹⁸¹ *Ibidem*.

retratistas profissionais, são um registo da vida privada.”¹⁸²; “(...) não pudemos deixar de ficar entusiasmados com o vigor dos retratos que tirou a membros da família, a amigos e trabalhadores rurais.”¹⁸³; “ (...) trata-se de retratos directos e realistas de trabalhadores rurais, bem diferentes das imagens romantizadas então em voga para o trabalho na terra. São pouco comuns pela tentativa de fotografar o indivíduo, fugindo às convenções e tipificação do retrato etnográfico.” ¹⁸⁴. Seguiremos mais atentamente estas imagens, na nossa análise, pois na leitura de Nuno Avelar Pinheiro perspectivam-se particularmente pertinentes na sua fuga ao ‘costume’ e aproximação de um ‘realismo’.

No âmbito da comemoração do centenário da implantação da República é realizada a exposição ‘CORPO. Estado, Medicina e Sociedade no tempo da I República’, e publicado um catálogo¹⁸⁵ com o mesmo título, abordando temas como por exemplo: ‘o corpo médico’; ‘corpo saudável’; ‘o governo dos corpos’; ‘corpos excluídos’. Globalmente as imagens apresentadas são recolhidas das publicações periódicas do período em questão.

Emília Tavares, no catálogo da exposição realizada sobre Columbano Bordalo Pinheiro¹⁸⁶, apresenta um texto relativo às relações entre fotografia e pintura ‘O Retrato: entre poses e poses, entre a fotografia e a pintura’. Tem como finalidade integrar a ‘cultura fotográfica’ num contexto mais vasto da cultural visual da época do pintor¹⁸⁷, particularmente numa relação com as teorias em torno da ‘tecnologia política do corpo’¹⁸⁸. A autora refere tipologias do ‘retrato fotográfico’ oitocentista que nos importam destacar: três tipologias de pose – utilizando a classificação apresentada por

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem, p. 10.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ *CORPO. Estado, Medicina e Sociedade no Tempo da I República* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010. A exposição e produção do catálogo são da responsabilidade de Maria Rita Lino Garnel.

¹⁸⁶ *COLUMBANO* Lisboa, MNAC – Leya, 2010.

¹⁸⁷ ‘Justifica-se, portanto, que ao reflectir hoje sobre a obra de Columbano e a sua época artística, a cultura fotográfica seja incluída no leque variado de estudos que lhe são dedicados, através de uma reflexão alargada, sobre a repercussão da representação fotográfica no contexto da percepção visual e da cultura artística portuguesa deste período e na obra do pintor em particular.’, ibidem, p. 72.

¹⁸⁸ ‘Deste modo, mais do que traçar o rasto de um hipotético auxiliar fotográfico no seu método pictórico, que não existiu de forma consistente, importa ler a sua pintura sob os auspícios de novos códigos de representação visual, conceptualizados na tecnologia política do corpo», ibidem.

Fialho de Almeida¹⁸⁹ - “(...) Num dos retratos Columbano posa à moda dos «psychicos», fotografia de busto em que o rosto marca toda a moldura envolvente, rosto a $\frac{3}{4}$, olhar circunspecto, pensativo e fixo na câmara, roupa singela e austera.

Noutra imagem, a pose encaixa-se nos «plásticos», aqueles que mostram através da ‘aspiração da vida máscula, o mesmo pimpão vaidoso e satisfeito de si, qui montre ses avantages comme il peut’. Chapéu de coco à banda, olhar frontal e desafiador, mãos apoiadas na bengala, charuto como adereço de vício, anel como adereço de posse, numa figuração de *bon vivant*, culto de um certo ar boémio que o seu ‘Grupo do Leão’ tão vivamente replicaria anos mais tarde.

Ainda destes anos de juventude, uma fotografia de grupo em que a convenção dessa mesma boémia se faz figurar em poses mais instantâneas, (tanto, que a imagem se revela desfocada), mas não menos encenadas. Uma geração rendida aos desvarios e assombros de Paris, que ensaia a sua revelia numa encenação de códigos masculinos e boémios. Nesta fotografia, Columbano olha maliciosamente a câmara, cofia a sua barba, naquilo que terá sido, provavelmente, a sua mais «descarada» imagem de homem de civilização.”¹⁹⁰; “(...) uma altura em que o retrato fotográfico se divide entre a pose encenada, rodeada de objectos e adereços que convinhem à composição social de retratado, e o retrato « austero», em que apenas a fisionomia ressaltava e se afirmava na moldura fotográfica.”¹⁹¹.

Num texto intitulado ‘Hibridismo e superação: A fotografia e o modernismo português’¹⁹², Emília Tavares apresenta a sua leitura da história da fotografia portuguesa desde os anos de 1910 até à segunda metade do século XX: “Desenham-se assim, ao longo do período mencionado, dois desenvolvimentos complementares e muitas vezes dissociados: por um lado, uma continuidade das práticas fotográficas constituídas no final do século XIX, mas com novos enunciados; por outro, a emergência de dissonâncias estéticas em instituições e modelos de organização mais ortodoxos. É na altercação entre estes dois axiomas que podemos definir as linhas interpretativas fundamentais da fotografia portuguesa.”¹⁹³.

¹⁸⁹ Tal como se pode ver no nosso capítulo dedicado à teoria da representação fotográfica do corpo.

¹⁹⁰ COLUMBANO Lisboa, MNAC – Leya, 2010, pp. 77-78.

¹⁹¹ Ibidem, p. 82.

¹⁹² ‘Hibridismo e superação: A fotografia e o modernismo português’ in Pedro Lapa e Emília Tavares (org.) *Arte Portuguesa do séc. XX-1910-1960* Lisboa, MNAC – Museu do Chiado, 2011.

¹⁹³ Ibidem.

Refere ‘a longa tradição de associativismo fotográfico amador’ ligada á aristocracia e alta burguesia que é determinante na prática da fotografia e cujos intervenientes ‘definiram um gosto estético e promoveram a divulgação da fotografia artística’ e, um segundo momento, no século XX em que a base social de suporte da fotografia se centra na média burguesia e particularmente num grupo de formação científica, como os médicos e engenheiros que pratica fotográfica como *hobby*.

Esta investigadora organiza a exposição *Adelino Lyon de Castro. O Fardo das Imagens (1945-1953)*¹⁹⁴. Embora este estudo incida sobre uma época fora do âmbito cronológico do nosso trabalho gostaríamos de salientar algumas das suas conclusões pois tocam problemáticas que nos interessam particularmente, nomeadamente, as questões da representação do Realismo na fotografia, representação que envolve a representação do corpo. Considerando a importância da obra de Adelino Lyon de Castro na análise da questão de naturalismo/realismo¹⁹⁵, contextualiza o período de produção deste autor: “A tradição artística e cultural nacional vivera, nos últimos anos do século XIX, dividida entre os ares de renovação dos temas da pintura nacional e uma incapacidade de integrar formalmente os modelos do real numa linguagem pictórica moderna. O neo-realismo herda, em certo sentido, esta estagnação do sentido do real. Daí que tenha aceite nas suas exposições, as EGAP, realizadas entre 1946 e 1956, autores ainda conotados com o tardo-naturalismo, como Falcão Trigoso, e que nas páginas do *Avante*, José Malhoa fosse elogiado.”¹⁹⁶. A autora refere em seguida os textos de Mário Dionísio acentuando o carácter artístico da produção fotográfica no realçar do aspecto criativo da produção da imagem/obra¹⁹⁷.

¹⁹⁴ ADELINO LYON DE CASTRO. *O FARDAS DAS IMAGENS (1945-1953)* Lisboa, Publicações Europa -América e Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 2011.

¹⁹⁵ “(...) tínhamos elaborado algumas reflexões sobre a fotografia e o movimento neo-realista nacional, evidenciando o carácter superficial e pouco consistente dessa ligação, valorizando antes o carácter de fusão da mesma com a herança do naturalismo. Julgamos que a presente obra fotográfica se reveste de particular incidência nesta dualidade de naturalismo/realismo, abrindo novos motivos de reflexão sobre as valências estéticas e ideológicas de cada um destes conceitos.”, op. cit. p. 16.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ “Mário Dionísio vai construir um discurso teórico mais bem fundamentado, utilizando a fotografia como argumento para defender a arte naturalista. Afirmava o autor que « o mais naturalista dos artistas não copia», existindo um factor de selecção, interferência com o «conteúdo humano» em toda e qualquer representação da realidade. Assim sendo, a fotografia tinha vindo corroborar que nenhuma Expressão da realidade era Mecânica qualquer que fosse a sua abordagem formal, já que era sempre uma leitura através da «experiência». Valorizava, portanto, a leitura do «eu» perante toda e qualquer representação mimética da realidade, já que o homem «não é um elemento passivo que regista mas que

Numa perspectiva mais teórica e abrangente temos o trabalho de Pedro Frade que na sua tese de mestrado¹⁹⁸ analisa o pensamento que antecede e acompanha o nascimento e desenvolvimento da fotografia, salientando a importância do pensamento oitocentista sobre fotografia¹⁹⁹.

Em 2009 é publicado o livro *O Olhar Moderno. A Fotografia enquanto Objecto e Memória*²⁰⁰. A autora assume com objectivo do seu estudo (...) o de compreender o “olhar moderno”, no contexto do meio fotográfico, enquanto experiência sensitiva e perceptiva moderna situada na passagem do século XIX para o século XX.”²⁰¹.

O estudo de Vítor Silva sobre Henrique Pousão²⁰² aborda as questões da relação da fotografia com a autorrepresentação salientando o entendimento que a fotografia pode adquirir para além de um ‘médium de representação’²⁰³. Particularmente

transforma».”, ibidem. Este aspecto retomado por Mário Dionísio era bem claro, e argumentado, pelos teóricos da fotografia portuguesa no século XIX nos textos publicados na época, como foi o caso por exemplo de Teixeira Guimarães [vide a nossa dissertação de mestrado *ARTE DA LUZ DITA. Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)*].

¹⁹⁸ A Fotografia antes da sua cultura: Aventuras do Olhar e Desventuras da Razão no século de Daguerre Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, na FCSH da Universidade de Lisboa, em 1989.

¹⁹⁹ “O século XIX interessa-nos, contudo, pelas ricas declarações que acompanharam as imagens fotográficas que então se produziram: ricas, pela presença nelas de um espanto ainda não domado por um cultura que lhe fosse específica (...). Na abordagem das produções fotográficas de então, bem como dos discursos que com elas se entreteciam, a ênfase dada à mimésis fotográfica será tanto mais falseada quanto mais se a reduzir, apenas à manifestação de uma submissão cega às categorias estéticas (...) cada fotografia era um então um combate travado a custo contra o tempo e contra o clima e, nos primeiros retratos, contra a própria humanidade do modelo.” Pedro Frade *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*, Lisboa, Edições Asa, p. 64.

²⁰⁰ Maria João Baltazar *O Olhar Moderno. A Fotografia enquanto Objecto e Memória* Matosinhos: ESAD, 2009. Trata-se da tese de mestrado em Design e Cultura Visual, concluída em 2007.

²⁰¹ Ibidem, p 14.

²⁰² Vítor Silva *Henrique Pousão* Porto, Dafne Editora, 2011.

²⁰³ “Na sua fotografia de 1878, contemporânea do auto-retrato, a pose do pintor corresponde à anacrónica postura renascentista – movimento do tronco em três quartos – insinuando de modo consciente a evocação, declaradamente nostálgica, do burguês vestido à antiga romana. Aqui Pousão joga o jogo do retrato e da identidade, o jogo temporal do antigo e do moderno. A imagem do pintor coincide, voluntária ou involuntariamente, com os estereótipos, com os clichés, comuns ao espírito da fotografia, mas também com as fórmulas de paródia e de travestismo decorrentes da caracterização social e psicológica dos indivíduos.

O olhar narcisista do pintor reflecte, em contrapartida, as imagens de um exibicionismo ponderado. *O retrato do artista quando jovem* torna-se o exemplo de um sintoma persistente. Pousão vê-se e revê-se no centro de uma intensa auto-representação. Trata-se, talvez, de pensar a fotografia como algo mais do que um *médium* de representação e, deste modo, de compreender a função, psíquica e emotiva, que nela se apresenta.”, ibidem, p. 47.

pertinente o papel atribuído à fotografia na construção da identidade do artista numa relação complementar com a pintura²⁰⁴.

Recentemente surgiram também estudos na área da representação do Corpo na Ciência e na Arte embora não incidam sobre a representação fotográfica do Corpo²⁰⁵.

1.4. PERIODIZAÇÃO

As questões ligadas à periodização aplicada ao objecto de estudo revelam sempre tendências na leitura do Tempo e dos Acontecimentos seleccionados. Deixamos aqui duas propostas de periodização para a história da fotografia portuguesa, no período em análise, pois permitem uma orientação e contextualização da nossa análise e, por outro lado, justificar a nossa opção de delimitação do período em estudo.

A primeira proposta de periodização encontra-se nos trabalhos de António Sena²⁰⁶ apresentando o autor os seguintes momentos marcantes: 1839-1849 – As primeiras notícias: sustos e surpresas, algumas revelações; 1850-1879 – Os pioneiros da técnica do Ciclope: técnica, artes e ciências; 1880-1898 – as técnicas da Arte de ver lentamente: naturezas-mortas e naturezas-vivas; 1899-1905 – A Arte de ver depressa: artistas

²⁰⁴ “(...) A importância do *medium* fotográfico releva, claramente, de uma fórmula de compromisso existente entre a construção da identidade e a representação do artista. A proximidade entre uma e outra permite articular uma dimensão temporal através da qual a memória do pintor e a imaginação da pintura se confundem. Esta dimensão temporal contempla a hipótese de uma investigação morfológica e meta-psicológica das imagens, como modo de operar sobre a cultura visual no sentido dos seus diferentes processos formativos, psíquicos e emotivos.

A fotobiografia integra um processo de transformação e constitui uma memória. A pintura implica necessariamente um pathos e uma formação. A relação entre ambas não comporta nenhuma peripécia retórica ou sentimental mas, antes, um regime sensível de polaridades e de atracções. A dimensão irremediável do passado combina-se com o trajecto indeterminável da sua futura e sempre disponível reactivação imaginária. (...) Os retratos fotográficos de Pousao fazem prova desta implicação continuada entre *imagem originária* e processos de transformação. Porque é a imagem do próprio pintor que, da infância à idade adulta, revela o indivíduo, o sujeito de um *devir*, ao mesmo tempo que o sentido do retrato se converte num tema da pintura *em transformação*. (...) Se a fotografia contém, em si mesma, a intenção de um olhar *antes e depois da pintura*, a pintura consiste ainda em intensificar a posteridade desse mesmo olhar. A perda irreversível que define a imagem fotográfica vê-se superlativamente reactividade no jogo da imagem pictórica.”, *ibidem* pp. 49-50.

²⁰⁵ Ver por exemplo, Cristina Azevedo Tavares (org.) *Representações do Corpo na Ciência e na Arte*, Lisboa, Fim de Século – Edições, 2012.

²⁰⁶ Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991(editada em 1990) e História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839/1979 (editada em 1998) já referenciados anteriormente.

amadores, artesãos profissionais e muitos reclusos; 1906-1919 – turistas, artistas e fotógrafos; 1920-1945 – As visões contraditórias e a fotogenia do Estado Novo²⁰⁷.

A segunda proposta é apresentada por Emília Tavares num texto elaborado para uma história europeia da fotografia²⁰⁸ ‘History of Portuguese Photography 1900-1938’²⁰⁹: temos assim o início do século XX marcado pelo desenvolvimento da imprensa ilustrada em que se destacam o *O Occidente* (iniciado em 1878) e a *Ilustração Portuguesa* (1903-1924) este processo é acompanhado pelas publicações especializadas em fotografia, nomeadamente, o *Boletim Photographico* (1900-1914) a *Arte Photographica* (1915-1931). Esta fase assiste também à criação, em 1907, da ‘Sociedade Portuguesa de Fotografia’. No final dos anos 20 surge uma ‘nova geração de foto-repórteres’ e a criação do *Notícias Ilustrado* (1928-1935). Em 1933, a criação do ‘Secretariado Nacional de Propaganda’ condicionará um uso da fotografia que se pode consubstanciar no álbum *Portugal 1934* ou no *Álbum fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa* (Porto, 1934). No início dos anos 30, temos a oficialização do ‘Grémio Português de Fotografia’ (criado em 1931) reformulando a Sociedade Portuguesa de Fotografia. A organização da ‘Primeira Exposição Nacional de Arte Fotográfica’, em 1932, marca este período, com o predomínio dos ‘amadores’ que defendem o pictorialismo e, em 1930, tinha acontecido o ‘I Salão dos Independentes’ onde surgem fotografias de gosto surrealista e modernista. No final dos anos 30 a fotografia portuguesa encontra-se marcada pela linguagem do modernismo (através do realismo fotográfico da reportagem), pelos amadores fotográficos que sobressaem, pela continuação do pictorialismo e do naturalismo e pela resistência a qualquer questionamento estético²¹⁰.

²⁰⁷ História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839/1979, p.5.

²⁰⁸ *History of European Photography* consultámos o texto disponibilizado pela autora no seu site www.emiliatavares.com.

²⁰⁹ O texto é apresentado com a data de 2008. Nós consultámo-lo no site referido em 12 de 2012.

²¹⁰ Ibidem.

I PARTE

A CULTURA VISUAL: TEORIA E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

1. TEORIA DO RETRATO – PORTUGAL SÉCULOS XVI A XIX

O nosso estudo sobre a representação do corpo na fotografia portuguesa tornava necessário o conhecimento das teorias sobre essa representação. Estas teorias surgem habitualmente em torno do ‘retrato’. Realizámos assim um levantamento que nos permitisse chegar a um entendimento do retrato na cultura artística portuguesa²¹¹ na época clássica, ou seja, na longa duração que se estende no caso português do século XVI ao século XVIII²¹². Por uma questão metodológica utilizámos também um texto publicado na segunda metade do século XIX, o dicionário de Francisco de Assis Rodrigues, de forma a nos permitir detectar persistência ou alterações nas teorias sobre o retrato.

Centrando-nos principalmente nas questões relativas à pintura é à escultura, constituiu nosso objectivo o encontrar e apresentar as diversas teorias que surgem nos escritos de autores portugueses, artistas ou não, versando o tema do retrato. Utilizámos textos que referem propostas de funções e modos de fazer para o retrato. Interessou-nos o dito claramente, o dever-ser do retrato naquilo que um autor preconiza que este deve ser, e por outro lado, as teorias subjacentes ao seu pensamento.

Procurámos assim reunir e caracterizar um conjunto de discursos sobre o retrato, atravessando a cultura do maneirismo e neo-classicismo português e terminando na segunda metade do século XIX – período em que o a representação através do retrato na

²¹¹ Seguimos aqui a definição de José Fernandes Pereira: “De um modo geral a cultura artística é a reunião dos valores propostos pelas obras a que se junta a reflexão teórica, feita ou não pelos próprios artistas. Quando a escrita sobre a arte se deve a estes últimos utiliza-se cumumente expressão teoria da arte. Em larga medida a teoria da arte é uma criação do classicismo europeu e surge como necessidade de afirmação intelectual e profissional dos artistas e pelo desejo de equiparação e reconhecimento igualitário face a outros criadores que utilizam linguagens diversas.” In ‘Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa’ in Arte e Teoria, n.º 2, ano de 2001, p.6.

²¹² Seguimos aqui a delimitação proposta por José Fernandes Pereira in Cultura Artística Portuguesa. Época clássica, p.5.

cultura visual explode e se ‘democratiza’ tanto na pintura como na recém descoberta fotografia.

Numa primeira fase, delineámos as principais questões que a nível da cultura artística europeia se discutiram em torno do retrato. Esta referência não teve como objectivo o procurar medir proximidades ou distâncias a um modelo europeu, mas sim o de procurar conhecer as problemáticas de sociedades que coexistem num mesmo período cronológico. Neste ponto, utilizámos como questões de referência a da funcionalidade proposta para o retrato e a das propostas relativamente aos seus modos de fazer.

Numa segunda fase, analisámos um conjunto de autores portugueses que escrevem sobre o retrato ou que, de alguma forma, nos seus escritos o abordam. Na análise dos textos procurámos detectar o entendimento – explícito ou implícito – que cada um dos autores tem da questão do retrato. retrato enquanto construção e retrato enquanto função.

Como posições teóricas, estruturais e estruturantes, temos os paradigmas que atravessam todo o período em análise e que são, por um lado, a de uma teoria da arte que se afasta da ‘Natureza’ defendendo uma prática artística que assenta na construção de uma imagem pelo artista, é o campo da Ideia e do ‘imitare’, e por outro, uma prática artística que acentua os aspectos da semelhança, da ‘parecença’ do ‘tirar polo natural’, do ‘ritrarre’.

O retrato enquanto função poderá ser considerado, como veremos, em várias perspectivas, a do retrato memorial, o retrato familiar, o retrato histórico.

Foram consultadas diversas obras²¹³, mas embora em muitas predominasse o tema da representação do corpo – topos essencial na cultura artística do classicismo – em poucas se encontra essa representação explicitamente utilizada para o caso da pintura de retrato. Assim, utilizámos apenas as obras em que se faz uma referência clara ao retrato, tanto no seu modo de fazer, como na apresentação de elementos sobre a sua história.

²¹³ Embora muitas das obras consultadas apresentem referências à representação do corpo só aquelas que analisámos se referem de um modo mais demorado à questão do retrato.

No último ponto, procurámos salientar as linhas paradigmáticas das propostas apresentadas pelos diversos autores, articulando-as com os traços fundamentais do pensamento e da cultura artística da período em análise. Será no fundo responder à questão implícita a todo o nosso trabalho: como se resolveu o problema do retrato enquanto questão artística (questão teórica) no seio das teorias artísticas do maneirismo, de classicismo e do neoclassicismo?

1.1. AS TEORIAS DO RETRATO. SÉCULOS XVI A XIX.

Todas as discussões e controvérsias sobre o retrato, em pintura ou escultura, desenvolvem-se em torno de dois conceitos fundamentais que surgem na literatura artística do século XVI, *ritrarre* e *imitare*²¹⁴. Eles revelam as duas vertentes do pensamento estético propostas na linha do platonismo para o primeiro e do aristotelismo para o segundo²¹⁵.

Panofsky salienta a tomada de consciência que se verifica no maneirismo da oposição entre estes dois conceitos. Se na lógica das teorias renascentistas se admitia o equilíbrio entre os dois, o maneirismo impõe a escolha de um ou outro. Para Vincenzo Danti o ‘ritrarre’ seria a representação das coisas que já são belas, enquanto que o ‘imitare’ remetia para a representação das que são defeituosas²¹⁶. A segunda metade do século XVI assistirá a um desvalorizar da ‘realidade’ impondo a pesquisa da exteriorização do ‘disegno’. O neoclassicismo continuará esta vertente crítica daqueles

²¹⁴ O retrato pela sua função referencial não se podia incluir no conceito de ‘fingere’ de Alberti.

²¹⁵ Tal como refere José Fernandes Pereira: “Platão admite sobretudo a imitação do real, do objecto concreto que passa à categoria de modelo. Aristóteles, na Poética, alarga essa possibilidade e admite que a própria ficção pode ser objecto de imitação (...) Também Platão identifica o valor da obra de arte com o valor do objecto real. Assim se o modelo é nocivo a obra que o representa também o é, necessariamente. Aristóteles alarga o campo de possibilidades distinguindo o modelo da sua representação; a beleza não reside no objecto (este pode mesmo ser repugnante) mas no valor e perfeição de trabalho, nas qualidades constitutivas da obra de arte.” in *A Cultura Artística em Portugal. Época Clássica*, p.6. Ao longo do Renascimento e do período Clássico, o conceito de ‘imitação’ terá um entendimento mais alargado referindo-se à imitação da natureza. O artista cria como a natureza exteriorizando o seu ‘disegno’ traduzindo-se a sua obra em algo superior ao natural. O ‘imitar’ remete assim, não para as coisas como são, mas sim como deviam ser.

²¹⁶ Erwin Panofsky *Idea. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art*, Paris, idées/Gallimard, 1983, p.103-104.

que seguem apenas a Natureza sem critério, tal como o refere Bellori²¹⁷, a Ideia terá assim a sua origem na Natureza, mas ultrapassa-a.

As teorias do retrato propostas pelos diversos autores remetem para funções que justificam uma ‘utopia da representação’, salienta-se uma necessidade, um dever-ser da representação. Elas acompanham a feitura das imagens orientando-as ou reflectindo-as.

O incontornável livro *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières* de Édouard Pommier que analisou as diversas teorias do retrato para o período que nos interessa, vai-nos servir de fio condutor no levantamento das principais questões colocadas sobre este tema.

Pommier refere que pensamentos, afirmações e juízos sobre o retrato se encontram espalhados um pouco por todo o lado. Parte de uma definição do retrato como ‘uma representação que possui elementos de identificação que permitem reconhecer a pessoa retratada’ e refere que, logo em 1476, encontra um pedido de uma ‘figura cavata del naturale’²¹⁸.

Partindo de uma utilização do retrato como forma de identificação (o reconhecimento / o conhecimento), temos também o retrato como forma de ilusão (a presença de um modelo real) e, como forma de exemplo (evocação da vida e dos feitos de alguém).

No século XIV, Petrarca coloca todas as questões com que se vai enfrentar uma teoria e prática do retrato. Referindo que um retrato semelhante é um retrato vivo em que se sente a imagem ‘viva e a respirar’, refere a importância do retrato exemplar: ‘Les statues des hommes illustres peuvent éveiller dans les âmes nobles le désir de les imiter.’²¹⁹. Mas se para Petrarca o retrato é uma reminiscência do mundo das ideias puras, não interessará muito a semelhança com o modelo, mas mais a identificação dessa pessoa com o artista criador que revela um pensamento sublime - um ‘alto concetto’ - que o guiará. Petrarca afasta-se assim da representação literal do modelo formulando a ideia de um retrato ideal. O retrato pode também despertar a imoralidade pois Petrarca coloca a questão do retrato de Laura poder invocar pensamentos impuros.

²¹⁷ Continuamos a seguir o estudo de Panofsky, pp.123-135.

²¹⁸ Édouard Pommier *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, p.13.

²¹⁹ Ibidem, p.35.

O retrato fundamenta também a superioridade dos Modernos sobre os Antigos, já que o artista cristão (Simone Martini) acede à Ideia, comungando com o pensamento de Deus, o que lhe permite criar um retrato muito superior a qualquer retrato da antiguidade. Petrarca apresenta, assim, diversas tipologias do retrato: o retrato vivo; o retrato exemplar; o retrato ideal; o retrato imoral; o retrato fundamento da superioridade dos Modernos sobre os Antigos.

L. B. Alberti (1404-1472) referirá o valor memorial do retrato sobre a morte, o retrato vivo (presença do ser humano e também da sua dignidade e funções). Recomenda aos pintores, que além da semelhança das coisas, se preocupem com a beleza em si. O pensamento de Alberti deixará também transparecer a tensão entre semelhança/imitação e beleza/selecção. É necessário um equilíbrio entre o talento, ‘ingenium’ (a parte da imaginação que permite conceber a Ideia de beleza) e o respeito do modelo, exemplar, a imitar. Daí a possibilidade de se puderem ‘corrigir’ os defeitos – no caso de retratos de reis- mas de forma a manter a semelhança.

No século XVI faz-se uma distinção entre o ‘imitare’ e o ‘ritrarre’, sendo este segundo vocábulo que remete para a cópia literal da realidade. Esta distinção entre as duas formas de representação atravessa todo o pensamento e prática sobre o retrato, ao longo do século XVI. Leonardo da Vinci utilizará também o conceito de ‘ritrarre’ quando se refere a uma cópia directa da Natureza²²⁰. Paolo Pino, no seu ‘Dialogo di pittura’(1548), introduz o retrato duplo que ele associa à amizade. Para Rafael, o pintor deverá descobrir a Beleza na realidade dos corpos e dos rostos, operando uma selecção. Mantém assim a questão da tensão entre a representação do natural ou a construção a partir do natural. Trissino, em 1514, com ‘Il ritrati’ e Firenzuola, em 1548, com o seu tratado sobre a beleza das mulheres, construirão um modelo que de acordo com Pommier influenciará a representação da mulher na pintura renascentista. Para o primeiro, o retrato deverá incluir uma selecção de elementos reais juntamente com a Beleza, que utilizará a medida e a harmonia, assimilando assim um valor moral. No entanto, a Beleza não é considerada como uma completa invenção do espírito, ela existe realmente na Natureza e corresponde a um determinado tipo humano – neste caso,

²²⁰*Leonard on painting*. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist edited by Martin Kemp, New Haven and London, Yale University Press, 1989, p. 315.

Trissino referia-se a Isabel d'Este²²¹. Firenzuola, proporá cinco características para a mulher ideal: 'leggiadria' – uma maneira de se mover; 'vaghezza' – a beleza que suscita o desejo; 'venusta' – a beleza que equivale à dignidade; 'l'aria' – a saúde da alma e a pureza da consciência; 'la grazia' – um não sei quê.²²²

Pommier refere que, a partir de 1540, se desenvolve a literatura teórica em torno do retrato. A obra '*Vite*' (1550) de Vasari constituirá o texto de referência. Este autor considera que Giotto introduziu o retrato 'sur le vif', e que a obra de Leonardo, Mona Lisa representando o expoente máximo do realismo é o paradigma da 'imitação da Natureza pela Arte'. Para Vasari o 'retrato ilusão' de Ticiano (*Paulo III*) realiza as promessas do retrato ao natural de Giotto. A noção de realismo não estaria em Vasari necessariamente ligada à presença do modelo real, pois Vasari referirá o 'retrato ao natural' em segundo grau, nos casos em que o pintor recorre à mediação de um outro retrato. Vasari formulará, de acordo com Pommier, uma nova teoria de retrato, que nos interessa particularmente “um retrato culto, que associa à imagem ‘ao natural’ do personagem um texto escrito numa língua de signos, uma espécie de código que torna o retrato numa narrativa histórica.”²²³, este retrato transforma-se num 'objecto complexo a dois níveis' constituindo o retrato emblemático. Este retrato emblemático seria assim um “retrato desdobrado entre a representação ao natural, directa ou indirecta, de um rosto ou de uma pessoa, e a disposição de diversos elementos, que em princípio são objectos, reais ou fictícios, mas que podem ser também uma paisagem e que contam uma história, quer dizer têm uma relação com o personagem representado.”²²⁴.

Estes retratos poderão ser incluídos dentro da categoria, apresentada por Pommier, de retratos memoriais explicitada através de Aretino (1492-1556) que refere 'o retrato do homem é uma imagem do seu poder e das suas virtudes heróicas e o da mulher uma imagem da sua beleza e das suas virtudes domésticas.’²²⁵.

A partir de meados do século XVI, duas outras tendências marcarão a teoria do retrato.

²²¹ Édouard Pommier *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, pp.68-69.

²²² Ibidem, p.71.

²²³ Ibidem, p.91.

²²⁴ Ibidem, p.90.

²²⁵ Ibidem, p.102.

Com a primeira tendência insistir-se-à no carácter socialmente selectivo do direito à representação através do retrato. Aretino, em 1545, insistirá que só as personalidades susceptíveis de interessarem à posteridade, deverão ser retratadas, o exemplo da sua vida será o factor a ter em atenção. Francisco de Holanda, como veremos adiante, insistirá que o retrato deve ter como objecto apenas alguns reis e príncipes.

Lomazzo, em 1584, critica a vulgarização do retrato, e refere que a sua finalidade é a perpetuação pela imagem dos ‘príncipes e seres exemplares’, a representação terá em conta a dignidade, a função, a actividade, os atributos e o ‘decorum’²²⁶. Pommier refere que a partir deste momento ‘o realismo fica para trás’: o “O retrato entra numa ordem hierarquizada da sociedade; ele está em princípio reservado aos detentores da autoridade política e às personalidades exemplares pelos seus feitos ou pelo seu saber.”²²⁷. O retrato pode assim ‘mentir por conveniência social’.

Uma segunda tendência levará à entrada do retrato naquilo que Pomier designa de ‘era da desconfiança’. Com a referência atribuída a Miguel Ângelo de que cada pintor se pinta a si próprio e o desenvolvimento da noção de ‘disegno’, tornar-se-à difícil manter um entendimento do retrato como simples ‘ritrarre’. Miguel Ângelo terá mesmo referido, em 1544, que não se tinha preocupado em pintar Lourenço e Júlio de Médicis ‘comme la nature les avait formés et composés’, mas sim dar-lhes a sua grandeza. O retrato torna-se assim um monumento. A noção de ‘imitare’ prevalecerá procurando os artistas aperfeiçoar o real. Embora se parta sempre dum ‘natural’, predominará a tendência para tornar perfeita a imagem criada.

Zuccaro, no seu tratado de 1607, levará o conceito de «disegno» ao extremo definindo-o como: “um reflexo, no espírito humano, da ideia divina, e do seu modo de actuar, um equivalente do poder criador da Natureza”²²⁸. A imitação torna-se assim um princípio universal de que o retrato será apenas uma aplicação particular.

O retrato associado a uma forma de reprodução literal do real, será assim considerado um género menor e uma forma inferior de arte e, nesta linha, Giovanni Battista Agucchi e Bellori criticarão os pintores que fazem retratos. Agucchi no seu

²²⁶ Ibidem, p.133.

²²⁷ Ibidem, p. 134.

²²⁸ Ibidem, p. 140.

tratado de pintura, escrito entre 1607-1615, matizará no entanto essa posição, elogiando os pintores de retratos. Para ele, no entanto, o pintor ‘sem deixar a semelhança’ deverá ‘ajudar a natureza com a arte’ no seguimento da linha do ‘imitare’²²⁹.

Só o retrato em acção será apreciado. Será o caso de Van Dyck que insere o retrato no âmbito de uma história levando a uma ‘imitation raisonnée’, como refere Pommier.

Giulio Mancini nas suas *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621) distingue o ‘retrato em acção’ e o ‘retrato sem acção’. Neste último deve-se procurar a semelhança com o modelo e “...si tiene arte, es decir si está bien dibujado, coloreado, sombreado y ejecutado com soltura(...)”²³⁰.

No âmbito do discurso religioso de finais do século XVII, será feita uma crítica religiosa ao retrato: o retrato antigo é associado ao ‘mal’, o retrato real associa-se ao sagrado e o retrato de particulares associa-se à vaidade e ao pecado. Aceita-se a procura de informações para construir imagens de santos e recusa-se a utilização de modelos vivos nessas pinturas.

A imagem do rei será uma imagem sempre aceite porque é no fundo a imagem de um representante de Deus. Será feita uma teorização do retrato real, baseada numa distinção entre pessoa pública e pessoa privada.

Para Pommier não se encontra sobre o retrato uma doutrina da Reforma, tal como existe noutros casos. Lutero apreciava o ‘realismo’ e Erasmo considerava o retrato como algo menor perante o homem verdadeiro. No entanto, a Holanda desenvolveu o retrato de uma forma particular, insistindo, como refere Svetlana Alpers, no ‘retrato historiado’ em que os indivíduos surgem retratados como personagens históricas²³¹.

²²⁹ “... sin dejar la semejanza, han ayudado a la naturaleza con el arte, representando los rostros más bellos y más respetuosos con la realidad, con lo cual demuestran conocer la belleza que en ese sujeto particular la naturaleza humana querido hacer para perfeccionarlo por entero.” in *Barroco en Europa*, p.34.

²³⁰ Ibidem, p. 51.

²³¹ Svetlana Alpers *El Arte de Describir. El arte holandés en el siglo XVII* Madrid, Ediciones Blume, 1987, pp.48-49.

Francisco Pacheco na sua *Arte de la Pintura*²³² aprecia a ‘gustosa materia de los retratos’. Referindo que não é essencial ao ‘bom pintor’ o saber fazer retratos, compara o bom pintor ao poeta. O retrato deve ser semelhante, exigência principal e em seguida ser bem pintado. O retrato deve corresponder à verdade, não corrigindo os defeitos dos modelos, embora eles se possam disfarçar principalmente nos retratos de ‘personas graves’²³³.

Num conflito entre Rembrandt e Diogo de Andrade, burguês português, a questão em jogo será a da ‘semelhança’, ou a melhor a da falta de semelhança, num retrato encomendado. Diogo de Andrade exige que o pintor refaça o quadro e o torne ‘realmente parecido’²³⁴.

Em 1653, Pietro da Cortona e Domenico Otonelli aceitam o retrato por amizade, nomeadamente o que revela um ‘memento mori’.

André Félibien, nas suas *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, de 1668, remeterá o Retrato para um género inferior, sendo o pintor de retratos subalternizado: “...um pintor que não faz mais do que retratos ainda não atingiu aquela outra perfeição da arte e não pode pretender à honra devida aos mais eruditos (...)”²³⁵.

La Bruyère associará o retrato à mentira, à representação falsa do carácter e da condição social. Desenvolve-se o tema do retrato roubado, do pintor que tem a capacidade de fixar e roubar a imagem de alguém.

Para o ambiente intelectual de Port-Royal e do jansenismo o retrato é sinal de uma presença marcada pelo pecado e, assim, a imagem consentida será apenas aquela que se destina à devoção. Apenas a verdade da máscara mortuária – sem retoques, nem correcção – será permitida.

Filippo Baldinucci na sua *Vita del cavalier G. L. Bernini, scultore, architecto e pittore* de 1682, referindo-se a Bernini dirá que este procura no retrato: “conhecer a

²³² Francisco Pacheco *Arte de la Pintura*.

²³³ Ibidem, pp.517-533.

²³⁴ Diogo de Andrade queixa-se de uma encomenda, feita a Rembrandt, de um retrato de uma jovem, pois após a obra terminada considera que o retrato não está parecido com o modelo. *Barroco em Europa*, p. 357.

²³⁵ Citado por Luís de Moura Sobral in *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias lendas narrativas*, p. 12.

qualidade que cada um tem como própria e que a natureza não deu a outros”, retratar será assim ‘apanhar essa bela característica’²³⁶.

O século XVIII inventará e divulgará, a partir de 1760, o retrato silhueta que se espalha pela França, Alemanha e Inglaterra. Esta forma de retrato associa-se à teoria do conhecimento do homem pela interpretação da linha da caixa craniana, desenvolvendo a ideia do retrato como forma de conhecimento. Esta ideia será desenvolvida por Sultzer que considera o artista como um profundo conhecedor dos homens e que defende que o retrato mostra a alma do retratado. Lavater dirá também que o retrato é uma procura da alma, tendo o pintor de a descobrir no rosto do modelo.

Na *Encyclopédie*, em 1765, defende-se o imperativo da semelhança exacta entre o modelo e o retrato, devendo o pintor dar a ilusão de que o a representação se assemelha ao representado.

Diderot insistirá também que ao fazer-se um retrato se evoca toda a personalidade, a vida e a profissão do modelo. Os seus comentários, que não constituem uma teoria da pintura, levantam no entanto a questão das diferenças entre o retrato semelhante e o retrato com qualidade pictórica e que subsiste para além da referência ao modelo. O retrato com qualidade pictórica – o ‘beau tableau’ – é aquele em que se verifica uma alteração das formas segundo as ‘regras do gosto’, o que o aproxima do conceito de ‘imiter’.

Chegar-se-à, como refere Pommier, a uma separação entre o modelo e a obra de arte, desvalorizando o modelo e exaltando o saber-fazer do artista: “A exaltação do fazer do artista é na modernidade aquilo que o século das luzes traz à reflexão sobre o retrato”²³⁷.

Josef von Sonnenfels, em 1768, na Academia de desenho e de gravura de Viena falará do ‘mérito do pintor de retratos’ que sobrepõe ao pintor de história, já que aquele deve encontrar o meio termo entre o realismo e o ideal, entre a verdade e a beleza.

Nos seus discursos proferidos na Royal Academy, entre 1769 e 1791, Joshua Reynolds defenderá que a semelhança rigorosa não é o que mais agrada nas ‘artes de

²³⁶ *Barroco en Europa*, p. 125.

²³⁷ *Ibidem*, p. 398.

imitação', ela pode até originar algum mal estar (refere o exemplo das figuras de cera), devendo o pintor ser capaz de lançar um olhar 'poético' sobre o seu modelo.

O Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure (1788-1791) de Pierre Levesque, sintetiza as várias fontes das ideias sobre o retrato: “Alberti, pela atribuição da finalidade memorial ao retrato, Félibien e Roger de Piles, pela importância exemplar dada a Ticiano e Van Dyck; Félibien pela recusa do hiperrealismo do uso de moldes; Roger de Piles, pelo problema da atitude natural; Reynolds pela recusa dos detalhes inúteis.”²³⁸. O retrato será assumido como uma mentira – uma ilusão diríamos nós – e, como tal, assemelha-se à pintura de história, aquela que se especializou na mentira.”²³⁹.

Esta mentira é para Pommier, uma realidade em si, afastando-se das questões de cópia da natureza, correcção da natureza, aperfeiçoamento, o que se trata é de criar uma outra natureza, um objecto autónomo criado pela pintura.

Em 1797, o teórico do neo-classicismo italiano, Francesco Milizia, defenderá para o retrato, a prioridade da representação do carácter e da expressão, que deverá preferir as ‘paixões doces’, tarefa reservada aos pintores de história que ele separa dos ‘retratistas de profissão’.

O século XIX, insistirá na necessidade da contemporaneidade do retratado, tal como refere Delacroix : “O que constitui o encanto natural dos retratos é a simplicidade. Não incluo nos retratos aqueles em que se tenta idealizar os traços de um homem célebre de que não são conhecidas imagens. A invenção tem todo o direito a surgir nessas representações. Os retratos verdadeiros são aqueles que são feitos a partir de contemporâneos: gostamos de os ver sobre a tela, tal como os vemos à nossa volta, mesmo que se trate de personagens ilustres. Relativamente a estes é quando nos atrai mais a verdade completa do retrato. O nosso espírito, quando eles estão longe dos nossos olhos, tem prazer em enaltecer a sua imagem e as qualidades que os distinguem; quando esta imagem se encontra registada e está perante os nossos olhos, temos um infinito prazer em comparar a realidade com o que o que imaginámos anteriormente. Gostamos de encontrar o homem, ao lado, ou no lugar, do herói.”²⁴⁰.

²³⁸ Ibidem, p.423.

²³⁹ “Si le portrait lui-même est un mensonge, il ne sera jamais mieux traité que par l’artiste qui, en s’exerçant dans le genre de l’histoire, s’est accoutumé aux grands mensonges de l’art.”, ibidem, p. 424.

²⁴⁰ ‘Diario (1847-1854)’ transcrito in *Ilustración y Romanticismo*, p.294.

Esta citação, um pouco longa, revela-nos em pleno século XIX, a recusa do retrato ‘construído’ e a opção pelas características da representação que identifica o retratado e que o representa tal como anda no quotidiano. Pode-se pressentir aquilo que será o realismo de um Courbet ou da fotografia. Continua, no entanto, a associar-se o retrato ao herói, ou ao homem ilustre, e permanece uma concepção de retrato ligada ao memorial.

Vimos assim, desde o século XVI, uma série de referências que se estruturam em torno dos conceitos de ‘ritrarre’ e ‘imitare’. Ao longo do tempo assistimos a um desvio da ideia de Natureza entendida como modelo a re-criar, para uma Ideia entendida como criação na mente do artista. A assunção da arte e da prática do retrato como forma de conhecimento (conhecimento do modelo obtida através do domínio das características da sua re-presentação) é outra das linhas principais do pensamento sobre o retrato.

A incontornável função referencial de retrato condicionou fortemente, no nosso entender, a vertente neoclássica (o afastamento da Natureza, na consagração da Ideia) de alguns dos autores referidos.

1.2. TEORIAS DO RETRATO EM PORTUGAL

1.2.1 FRANCISCO DE HOLANDA

O primeiro texto teorizador do Retrato é o texto “*Do tirar polo natural*” de Francisco de Holanda²⁴¹, concluído em 1549. De acordo com Pommier ‘é o primeiro tratado autónomo consagrado exclusivamente à arte do retrato’. Holanda dedica com este texto um livro único à arte da pintura, especificamente ao ‘tirar ao natural’. Anteriormente à obra de Holanda, temos apenas os escritos de Aretino que, em 1545, na sua correspondência, apresenta uma ideia de retrato memorial limitado apenas a uma selecção de personalidades exemplares pelas suas virtudes. O retrato saía assim da esfera do privado para a do colectivo. Ideia que será retomada por Holanda.

²⁴¹ “De facto, sob o impulso de Ficino e do seu neoplatonismo, o Miguel Angelo de Francisco de Holanda é um artista que se distancia da dependência da arte face à natureza, afastando-se da mimesis albertiana e propondo como paradigma essencial da criação o *concetto* e a sua capacidade de ordenar a matéria e de nela se revelar.” José Fernandes Pereira *Cultura Artística em Portugal. Época clássica*, p. 20.

Para o teórico português, o retrato será coisa de poucos pintores²⁴², e, poucos serão também os representados²⁴³. Holanda, refere mesmo que, só alguns de entre os reis e príncipes merecem ter o seu retrato. Também poucos são os pintores que sabem ‘o grande ofício de tirar ao natural’ já que Holanda considera que este saber é uma ‘graça de cima concedida a mui poucos dos mortais’. Holanda insistirá na necessidade de manter um reduzido número de retratados e de pintores, associando a excepcionalidade do representado com a qualidade do ‘eminente e singular desenhador’.

O retrato – entendido como ‘o grande ofício de imitar Deus’ - serve assim para “mandar à memória um príncipe ou pessoa digna de merecimento”. Destes dirá Holanda, prolongando a sua explicação, só merecem ser pintados ‘os claros príncipes e reis ou imperadores’, mas acabará por alargar o seu leque de escolhas, referindo também a possibilidade de se retratar ‘ilustre e clara princesa ou rainha, que por sua virtude e saber é digna de ser conhecida aos vindouros’, assim como, ‘qualquer homem famoso em armas, ou em desenho, ou em letras, ou em singular liberalidade ou virtude’. As questões afectivas levarão a um alargamento do seu restrito conjunto inicial, pois também, como o refere: “...é coisa lícita terem os filhos a memória de seu pai, mãe e avós, tirados ao natural para sempre os terem presentes, para acrescentamento de sua virtude e para sua consolação e dos seus, imitando quanto puderem seus antecessores na bondade e com eles aumentando sua passada genologia.”²⁴⁴, tal como, como considera importante o retrato do ser amado: “... digno é de ter ao natural pintado o vulto que ama, assim para as ausências da vida, como para a lembrança da a buscar no céu depois da morte...”²⁴⁵.

Apresentadas estas claras ideias iniciais Holanda vai discorrer sobre o modo ou os preceitos que se devem utilizar no ‘tirar polo natural’. Questões centrais são as da metodologia artística a utilizar, assim como, a do entendimento da prática do retrato

²⁴² “Faça-se como mandais, pois o tratar da pintura é a cosa mais digníssima deste mundo, e o tirar ao natural aquilo que só Deus fez por tão investigabil (sic) sabedoria como ele sabe. Querê-lo um homem de terra imitar deve ser coisa mui grande e a maior que os homens podem fazer; ao menos eu (de não o saber fazer) por a maior a estimo; outros tê-lo-ão por menos.” Francisco de Holanda *Tirar polo natural*, p. 13.

²⁴³ “O primeiro preceito que eu no tirar ao natural poria, é que o pintor excelente (se lhe quereis chamar pintor) que pinte muito poucas pessoas, e estas muito singularmente escolhidas, pondo mais a perfeição e o cuidado no primor da pouca obra, que no número da muita.” *ibidem*, p. 14.

²⁴⁴ Francisco de Holanda *Tirar polo natural*, p.15.

²⁴⁵ *Ibidem*.

relativamente às duas concepções que apresentámos anteriormente - ‘imitare’ ou ‘ritrarre’.

Se o desenho é para Holanda o método inicial, realizado apenas na presença do modelo, esta presença poderá ser dispensável numa fase seguinte: “... que se pudera estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, e ter na fantasia e memória a pessoa que há-de pôr em obra e pintar, crêde que muito melhor seria que tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis...”²⁴⁶. A relação do artista com o modelo parece-nos ser, no entendimento de Holanda, algo de fundamental, partindo a construção do retrato sempre de um ‘tirar polo natural’²⁴⁷.

Nos *Diálogos em Roma*, reforçará as suas concepções sobre a função da Pintura e do Retrato. Assim a Marquesa de Pescara Vittoria Collona dirá que : “A pintura nos mostra os trajos peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações estranhas, dos edifícios, das alimárias e monstros, que em escritos seriam prolixos de ouvir, e enfim mal entendidos. E não somente estas coisas faz esta nobre arte, mas põe-nos diante dos olhos a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido; e assim mesmo a formosura de mulher estrangeira, que está de nós muitas léguas apartada, coisa que muito pondera Plínio. Ao que morre dá vida muitos anos, ficando o seu próprio vulto pintado; e sua mulher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido; e os filhos, que meninos ficaram, folgam quando são já homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão dele medo e vergonha.”²⁴⁸.

Temos assim, a pintura a permitir o retrato memorial ou virtuoso, o retrato revelando a formosura e o retrato familiar. Interessante esta referência ao facto do retrato permitir desfrutar a formosura (no caso da mulher) sendo algo que desaparece durante muitos anos dos textos teóricos portugueses sobre o retrato.

Além do retrato memorial, o espaço da intimidade e da afectividade é também previsto por Holanda: ‘E assim mesmo é coisa lícita terem os filhos a memória de seu pai, mãe e avós, tirados ao natural para sempre os terem presentes’²⁴⁹, é o retrato

²⁴⁶ Ibidem, p. 18.

²⁴⁷ Nos *Diálogos em Roma*, refere mesmo a história de um rei que por pretender um retrato de uma sua amada, a fará retirar do túmulo e então a manda tirar pelo natural.

²⁴⁸ Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, p. 34.

²⁴⁹ Francisco de Holanda, *Do tirar polo natural*, p. 15.

substituto. Aos apaixonados, também será permitido ter o retrato da ‘coisa amada’ tanto como paliativo de uma ausência breve como para manter os traços vivos e permitir um futuro reencontro após a morte.

Já que este constitui o texto de referência para a teoria do retrato em Portugal, analisemos mais detalhadamente as suas propostas relativas à construção do retrato.

Em relação à representação dos olhos, Holanda refere que devem ser captados de maneira a revelar o comportamento habitual da pessoa, exagerando no entanto as características: “...se a pessoa que pintamos é mais quieta e sossegada que, inquieta e desassossegada, que daquele posto ou feição a pintássemos que pareça mais quieta e conforme ao que sempre costuma ordinariamente parecer; e na tal que escolhesse que tenha os olhos meios baixos e cansados e assim quietos todos os outros seus movimentos.

E pelo contrario, se for uma pessoa muito esperta e inquieta no parecer, que lhe escolhesse logo aquela mesma sua maneira de inquietação, não curando de lhe fazer os olhos baixos nem graves, mas que se pinte este tal com as sobrancelhas erguidas, com os olhos vivos e prontos como aquela pessoa as mais das vezes costuma a parecer.”²⁵⁰.

Os olhos deverão ser representados de acordo com as características do retratado, sendo necessário um ligeiro acentuar das características: ‘Se são olhos fixos, façamo-los um pouco mais quietos; se são olhos graciosos...façamo-los um pouco mais graciosos.’

Em relação à pose Holanda apresenta as três hipóteses: o ‘Fronteiro’, o ‘Meio Rosto’ e o ‘Treçado’, ou seja, o retrato frontal, de perfil e a três quartos. O ‘treçado’ será o seu preferido, porquê? Porque: “...o rosto fronteiro é quase sem graça e chato e não mostra nada do perfil e feição do meio rosto, nem das ilhargas do rosto. O meio é muito austero e grave e mui saído para fora, e não mostra nada da frente nem de diante, mas somente o rigor do perfil. O treçado mostra o bom de ambos estes modos, e pouco do mau; e por isto é o melhor, porque mostra parte da frente e parte do perfil: e ambos, como digo, fazem uma igualdade mui conforme e escolhida.”²⁵¹.

O rosto ‘treçado’ deverá ser inclinado ‘à mão direita’ e ter a luz pela frente e não de lado. No entanto, e matizando as coisas mais uma vez, Holanda propõe que se tenha em atenção a pessoa a retratar e escolher a pose de acordo com a sua melhor feição. O

²⁵⁰ Ibidem, p. 22.

²⁵¹ Ibidem, p. 23.

‘recursado’ é ainda outra pose, em que o rosto surge erguido para cima ou inclinado para baixo sendo o primeiro (o rosto erguido para cima) é muito ‘nobre’ e particularmente difícil.

As sobrancelhas são também um aspecto fundamental pois Deus: ‘fê-las para mui perfeito ornamento e decoro do rosto, e para um grande sinal, como uma grimpam(sic) das pessoas’.

O nariz, tarefa muito difícil no perfil, torna-se mais fácil na representação de terçado, recursado ou fronteiro. No entanto, toda a ‘graça’ será conseguida através de um pequeno toque ‘amolgando um pouco e abaixando a ponta do nariz e quase quebrando-o em mui doce degrau ou descanso’.

A boca deverá ter uma ‘cor de rosa música’: “A mulher fremosa deve ter o beijo de cima curto e o debaixo muito dissimulado e misclado com a carne, com um certo intervalo entre a carne, e o beijo um pouco proeminente e realçado, que tem infinita graça: mas os cantos da fremosa boca hão-de ser que pareça que se vão esconder os beijos debaixo dos cantos da boca. Isto é o que devem de ter as fremosas bocas, mas o que ao natural as tirar, faça o mais que puder por imitar a verdade do que tira, e não deixe de trabalhar um pouco na boca.”²⁵². Os dentes nunca devem ser mostrados, a menos que se represente um sorriso. No caso de traços particulares, por exemplo, no rei D. João III e de Carlos V que ‘têm um pouco o beijo de baixo descuidado e relevado para fora’ deve-se ter cuidado em não mostrar os dentes.

A orelha e o pescoço são lugares onde os ‘eminentes pintores põem todo o primor seu’. Acabado o retrato ‘ao natural’ pode acontecer que se constate que: “...não bole, nem de todo se parece com a pessoa que tirais, posto que tem o seu compasso e as feições muito ao próprio, tocar-lhe-eis no meio das meninas dos olhos, e no meio do preto com um ponto de limpidíssimo branco, o qual se chama realço.”²⁵³, será assim conseguido uma representação em que os olhos parecerão ser vivos. Um pequeno ponto na boca e outro no nariz, na faces ou na barba ‘torna vivo o que é morto, e parecer o que não se parece’.

Na representação do corpo, as mãos serão o primeiro ponto referido, devem acompanhar o corpo e ter-se muita atenção nelas ‘cuidando que cada mão é de novo outro

²⁵² Ibidem, p. 31.

²⁵³ Ibidem, p. 34.

rosto por toda a superfície e bom ar dos dedos até ao extremo das unhas’. Os ombros e os braços, um recuado e o outro mais descoberto.

Em Itália, admira-se a representação do corpo em pé, refere Holanda, mas prefere-se a representação em que os corpos aparecem ‘assentados em seus assentos, escolhidos e quietos, ainda que sejam belicosos e armados os príncipes que ao natural são pintados em retrato.’. Os pés são um pormenor a ter em atenção e sobretudo não esquecer a estrutura anatómica do corpo que se deve conhecer e saber que se encontra ‘por debaixo do vestido’.

Nos avisos finais repete-se o conselho de exagerar um pouco algumas das características nalguns casos ‘se for pessoa de pouca idade, pareça ainda de menos idade’, ‘se for de muita idade...pareça de menos idade’, ‘pessoa fermosa...pareça ainda mais fermosa’, ‘se for feia...pareça que não é tão feia’. A ‘venustidade’ será uma das características da mulher formosa: ‘é uma maneira de resplendor inflamado, que cai dos fremosos olhos pelas faces da mulher fermosa’.

Terminará a referir o pintor mais importante em pintar retratos ao natural que é, para ele, Ticiano.

Embora Pommier saliente, que uma das suas ideias principais de Francisco de Holanda é que: ‘O retrato ao natural era no entanto uma rectificação do natural, de modo a corresponder ao princípio do compromisso entre a beleza e a semelhança de acordo com Alberti’²⁵⁴, pensamos que esta afirmação deve ser matizada pois Holanda faz pender muito a balança para o lado do ‘ritrarre’. As correcções que aponta servem, na nossa opinião, para realçar as características do representado ou seja a semelhança e não a adequação a um rigoroso ideal de beleza.

1.2.2 FILIPE NUNES

O texto de referência sobre Pintura que se conhece a seguir ao conjunto de textos de Francisco de Holanda é o de Filipe Nunes *Arte da Pintura. Symetria, e Perspectiva*, impresso em Lisboa, em 1615. É um texto que, segundo José Fernandes Pereira, glosa o

²⁵⁴ *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, p.132.

texto de Gaspar Gutierrez de los Rios, publicado em Espanha em 1600, intitulado *Notícia general para la estimacion de las artes*.

Neste texto não aparece a atenção cuidada que tínhamos tido em Holanda em relação à representação do corpo, principalmente a do corpo retratado. Filipe Nunes vai apenas salientar as ‘clássicas’ regras e referências à proporção na construção da figura humana. Não existem referências claras ao retrato e a importância do ‘tirar pelo natural’ desaparece nas referências à regra da ‘symetria’ e da proporção. Filipe Nunes irá referir a importância da adequação ao modelo, propondo técnicas de ‘desenhar’ que permitam uma fiel reprodução do visível – o picotado e a câmara obscura²⁵⁵. Filipe Nunes, no seu tratado, após explicar o modo de funcionamento da camera obscura – que poderá ser implicitamente utilizada para o retrato, pois tal como refere, é um ‘Modo facil de copiar hua cidade, ou qualquer cousa’²⁵⁶ – refere um outro ‘Modo de copiar’: “Para fazer hum retrato do tamanho do vivo se há de guardar esta ordem para que depois se possa fazer bem ao vivo, & Iconico. Tomay hum vidro do tamanho do rosto que quereis retratar, & pondelho no rosto que tome todo o perfil que melhor vos parecer perfilay, & o perfil será com tinta de olio assi como dissemos assima. Depois tomay hua folha de papel, & pondea sobre os perfis que já estão no vidro para que os receba, & depois o picai muito bem, & por elle assi picado podeis esterzir, & ficara as direitas, porque o perfil também foi às direitas. Depois podeis ir colorindo tendo diante a pessoa que retratais, porque como o perfil está ao certo, muito fácil será a quem sabe, depois imitar o vivo.”²⁵⁷.

A função memorial da arte e da pintura é também referida por Filipe Nunes : “Chama Icónicas imagens, porque era costume em a Cidade Olimpia, donde se diserão jogos olimpios, que aquelles que venciam tres vezes a estes, lhe faziam retratos do tamanho do seu corpo, & muito ao natural, a estas chamam Iconicas, & as Ethicas quer dizer que mostram ao vivo os costumes, & natureza de cada couza.”²⁵⁸.

²⁵⁵ Cfr. *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, ‘Modo facil para copiar hua cidade, ou qualquer cousa’, p.133-134, ‘Outro modo’, p.134 e ‘Outro modo de copiar’ p.135.

²⁵⁶ Ibidem, p.133.

²⁵⁷ Ibidem, p. 135.

²⁵⁸ Ibidem, p.70.

1.2.3 LUIS NUNES TINOCO

O “*Elogio da Pintura*” de Luís Nunes Tinoco, manuscrito impresso, incluído na sua obra ‘*Pheniz de Portugal Prodigioza*’, e publicado com estudos introdutórios de Ana Hahterly e Luís de Moura Sobral²⁵⁹, contém referências à teoria do retrato. Embora as referências estéticas nele apareçam de uma forma que leva Luís Sobral a considerar que ‘a não serem utilizadas como fundamento de um discurso estético minimamente articulado, estas questões têm, em 1687, um carácter irremediavelmente livresco’, permite, no entanto na nossa opinião, detectar concepções de Retrato e da sua função. O seu texto é inspirado, segundo José Fernandes Pereira, por um tratado estrangeiro o de Vicente Carducho *Diálogos de la Pintura* de 1633.

A pintura surge desde logo, para Luís Tinoco, como uma arte vocacionada para a função memorial, numa referência à pintura de História: “(...) Real Arte da Pintura, que he o Sol das 7. Artes Liberaes, a cujos rayos ou rasgos de seus sutis pinceis, resuscitão como Fenices as memorias antigas, e as acções Heroicas das cinzas do esquecimento, pois em seus Retratos se eterniza o que pinta, e em suas obras tem tudo vida perdurável.”²⁶⁰.

Salienta a ligação entre representado e representação, no caso aplicada às imagens religiosas: “Na representação das Sagradas Imagens he a Pintura cauza instrumental de se dar a Deos culto e aos Santos veneração, por ser a effigie inseparável do seu dono, e o retrato andar tam annexo ao original que delle se não pode apartar o affecto, e devoção de quem o vé.”²⁶¹. Ou seja, entende-se a pintura e o retrato como algo que permanece ligado ao modelo original e só assim se concebe a veneração das imagens religiosas que são parte do Sagrado.

Refere os aspectos ligados à identificação: “O Raro Retrato que fez com hum carvão na parede o mesmo Apelles, para mostrar a Ptholomeu quem lhe tinha dado hum recado fingido da sua parte, e não lhe sabendo o nome, só pelas especies que tinha na memoria, / o fez tam ao natural, que por elle conheceo logo Ptholomeu o que fez o engano, a Apelles ficou disculpado.”²⁶². O retrato como forma de correcção relativamente ao modelo real – no caso, um rei – que nos leva para área do ‘imitare’: “O Retrato de Antigono Rey de

²⁵⁹ *Elogio da Pintura*, Lisboa, 1991.

²⁶⁰ Ibidem, p. 38.

²⁶¹ Ibidem, p. 34.

²⁶² Ibidem, pp.35-36.

Macedonia, que fez Protogenes com tanta discrição e prudencia, que faltando áquele Rey a metade da vista, suprio o defeito pintando de meyo perfil do lado que a tinha perfeita.”²⁶³. O retrato exemplar: “A Penelope que pintou Zeuxis explicando no rosto desta insigne Matrona a castidade, e continencia com tantos quilates, que fez admirar as mais honestas mulheres.”²⁶⁴. O retrato construído – o que nos leva para o campo do ‘imitare’- lugar da representação da Ideia, no caso do ‘belo reunido’: “A Helena copiada pelo mesmo Zeuxis, das perfeições de 5.Donzellas Agrigentinias, que fez inveja à fermozura, e pasmo a Nicostramus. E se a verdadeira inquietou a Paris para vir de Troya arouballa, a / pintada atrahio toda a Grecia para aplaudilla.”²⁶⁵.

A representação do Rei é para Luís Tinoco, a questão principal do seu texto, e no fundo a pintura merece elogio porque é ela que permite realizar e mostrar a grandeza do seu modelo, daí a importância da semelhança com o modelo (o ser reconhecido). A qualidade da pintura é também algo de importante referindo-a Tinoco através da expressão ‘valentia da Pintura’. Valentia que deve corresponder ao ‘retrato da Magestade’: “As excellencias desta Arte mal poderá entender, e executar com perfeito juizo hum mao Pintor na copia daquelles Monarcas superiores, que são incomprehensíveis ainda em seus semblantes. Porque nos Retratos, e Imagens dos Princepes vivamente propostos, deve corresponder a valentia da Pintura ao retrato da Magestade; e só dizendo bem a copia com o original, poderá mover a amor os vassalos, e temor os inimigos, compodonse à vista do Real exemplar toda a esfera do seu Imperio.”²⁶⁶. Luís Tinoco continua assim a ideia de Holanda sobre a adequação entre o modelo e os artistas – grandes pintores para grandes homens. Conclui o seu elogio da pintura referindo as dificuldades de retratar as ‘perfeições da Serenissima Rainha’.

1.2.4 FÉLIX DA COSTA MENSEN

Félix da Costa Mensen (1639-1712), na sua *Antiguidade da Arte da Pintura*, obra escrita entre 1685 e 1688 e dirigida em 1696 a um membro do Conselho de Estado, não aborda directamente as questões do Retrato, nem refere as obras de Francisco de

²⁶³ Ibidem, p. 36.

²⁶⁴ Ibidem, p. 36.

²⁶⁵ Ibidem, p. 36.

²⁶⁶ Ibidem, p. 38.

Holanda e de Filipe Nunes. É um texto que, segundo José Fernandes Pereira, “...representa a mais séria tentativa de conciliação entre um discurso artístico clássico e uma certa tradição religiosa...”²⁶⁷.

O corpo humano é o tema mais importante da Pintura e o que permite que o pintor imite o Criador: “... quando pinta a figura humana ele [o pintor] cria um corpo e nele insufla a vida. Ele tem, contudo, de representá-lo como mudo, só lhe revelando a alma quando mostra os seus comportamentos.”²⁶⁸. A figura humana deve, na opinião de Mensen, ter uma relação de semelhança ou parecença com os seus modelos. A ‘arte’ do pintor deve servir: “(...) Para que as figuras, aparentemente mudas, possam falar das suas acções, e aparentemente inanimadas, possam parecer que respiram, e por último, parecerem-se com os seus modelos.”²⁶⁹. Para a construção da figura o pintor deverá munir-se de uma série de conhecimentos de diversas áreas, a Anatomia, a História, a Filosofia e a Fisiognomia²⁷⁰. É esta última que permitirá dar a vida à figura: “... esta ultima é o que dá a alma a uma imagem e faz com que a figura realmente fale, e predomine sobre todas as outras.”²⁷¹.

A temática da semelhança, ou da ilusão – sempre revelada como exemplo das qualidades técnicas do pintor - é também referida. Mensen recorda o episódio de Zeuxis²⁷² quando, citando Zuccaro, refere três retratos de Carlos V, pintados por Ticiano. Seriam obras de tal modo realistas que iludiam o próprio filho – Filipe I - que com elas falaria²⁷³.

E encontramos a temática da semelhança como algo avaliado positivamente. A procura da semelhança revela uma capacidade técnica do pintor, no fundo, seguindo a linha de pensamento do Mensen, a construção dessa ilusão revela o artista como um criador.

²⁶⁷ José Fernandes Pereira *Cultura Artística em Portugal. Época clássica*, p. 127.

²⁶⁸ Félix da Costa Mensen, *Antiguidade da Arte da Pintura*, p.380.

²⁶⁹ Ibidem, p. 381.

²⁷⁰ “Através da anatomia ele estudou a correcção dos contornos; através da história estudou a expressão apropriada, e através da filosofia ele conhece os temas, enquanto a fisiognomia lhe revela as emoções.”, ibidem, p.382. Encontramos aqui o paradigma de uma concepção de artista como alguém que deve saber de tudo, tal como referia Vitruvio.

²⁷¹ Ibidem, p. 382.

²⁷² Ibidem, p. 385.

²⁷³ Ibidem, p. 422.

Mensen refere algumas das funções do retrato, sendo uma delas a do retrato exemplar, que cita quando apresenta o costume romano de levar para a guerra os retratos dos seus Césares de forma a estimular as qualidades guerreiras dos soldados: “Porque, tendo visto pinturas daqueles que realizaram grandes acções, os soldados eram levados a imitá-los.[t.n.]”²⁷⁴.

Na sua lista de pintores portugueses Mensen faz apenas uma referência envolvendo a questão do Retrato quando se refere ao pintor Feliciano de Almeida executante de pequenos retratos: “... com muita paciência e boa semelhança, mas a sua pintura seguia a escola Gótica, faltando-lhe relevo e força nas cores (...) Assim os seus retratos pareciam planos quando deviam parecer corpos em profundidade”.²⁷⁵.

O retrato envolveria implicitamente para Mensen, diversas instâncias, tal como a sua concepção de pintura: ‘A Pintura é uma imitação de tudo o que é visível’, que se baseia na concepção de desenho de Vitruvio (citada por Mensen) “o desenho é uma clara e firme delimitação, concebida na mente; expressa em linhas, ângulos e círculos; e experimentada em relação à verdade.”²⁷⁶. Mantém-se aqui a tensão entre a Ideia (concebida na mente) e a Natureza (a verdade).

Como vimos Mensen no seu texto insistirá na vertente do retrato exemplar em termos de função e, na vertente da semelhança, em termos de metodologia.

1.2.5 RAFAEL BLUTEAU

No seu *Vocabulario Portuguez e Latino*²⁷⁷ Rafael Bluteau apresenta as seguintes entradas relativas às questões do retrato: “Retratadôr - Aquelle que retrata, o pintor que faz retratos.”; “Retratar - He fazer em pintura a semelhança de qualquer pessoa, ou objecto bem natural (...)”; “Retrâto - A semelhança de alguém em pintura.”; “Retrato - Imagem. Imitação. Hum retrato da antiga frugalidade ... A cara he o retrato da alma.”²⁷⁸.

²⁷⁴ Ibidem, p. 400.

²⁷⁵ Ibidem, p.469.

²⁷⁶ Ibidem, “Resumo”, p. 474.

²⁷⁷ Rafael Bluteau *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*, Lisboa, na Officina de Pascoal da Sylva, 1720.

²⁷⁸ Ibidem, vol. VII, p. 307-308.

Como podemos ver segue-se uma concepção de retrato relativa à predominância dos aspectos de semelhança e identificação. De tal modo que é referido o retrato como ‘semelhança de qualquer pessoa, ou objecto bem natural’ (associando aqui o retrato à natureza-morta). Por outro lado, associa-se também o conceito de imitação, embora não se desenvolva, e a teoria da fisionomia (‘a cara he o retrato da alma’).

No volume V do seu dicionário Bluteau refere-se também ao retrato quando na entrada ‘Natural’, associa esta expressão à feitura de ‘retratos, figuras, estatuas’, deixando transparecer que é um modo de fazer que insiste nos aspectos da semelhança e da identificação, assim como no rigor do detalhe: “Fazia retratos tanto ao natural, que certo physionomista olhando para eles, disse os annos em que algumas pessoas havião de viver”. Este rigor permite também manter uma ligação do representado à representação, de tal modo que esse mesmo fisionomista podia saber – através do retrato – que os representados já tinham morrido²⁷⁹.

No *SUPPLEMENTO AO VOCABULARIO*, escrito em 1721 e impresso em 1728, numa secção intitulada ‘Vocabulario de Synonimos e Phrases Portuguezas’, Bluteau discorre mais longamente sobre o retrato e sobre a pintura.

A pintura surge definida como: ‘Painel. Lamina. Retrato. Idéa. Debuxo. Copia. Treslado. Original.’. Insiste-se, no entanto, no carácter enganador da pintura, característica que a põe lado a lado com a poesia. Refere mesmo um exemplo de um quadro que considera falso relativamente aos seus conhecimentos de História²⁸⁰. Continuará caracterizando esta entrada, insistindo no aspecto enganoso da pintura e na aceitação que esta forma de pintar tem no seu tempo: “*Mero engano, mas quanto mais verisimel, mais estimado, porque hoje o engano he precioso, principalmente quando tem visos de verdade; ou sohio a pintura a tão alto preço, porque só quem para o intento sabe pintar, e

²⁷⁹ “Natural, fallando em retratos, figuras, estatuas, e c. que representão as pessoas ao natural. Iconicus,a,um.Vid. Iconico, que he termo de Pintor. Pintar, ou retratar alguem ao natural... Fazia retratos tanto ao natural, que certo physionomista olhando para eles, disse os annos em que algumas pessoas havião de viver, e mais quantos annos havia, que outras eram falecidas...” in vol. V, p. 684.

²⁸⁰ “Painel. Lamina. Retrato. Idéa. Debuxo. Copia. Treslado. Original.Transumpto. Irmãa da Poesia, e tão parecida que entre huma, e outra só há esta differença, a pintura applica as cores callando, e a Poesia fallando as applica. Tambem sahe a pintura cõ apparencia mera, e sabe mentir, não menos que a poesia. Olhando para hum quadro, em que os Athenienses, gente molle, e affeminada, cahião sobre os Lacedemonios, e os matavão disse: Oh que valorozos são os Athenienses, em pintura, respondeu, quem estava presente.” In *SUPPLEMENTO AO VOCABULARIO*, p. 287.

representar bem as cousas, tem credito e faz negocio.”²⁸¹. Apresenta-se assim uma concepção da arte como algo de enganoso perante a qual devemos manifestar uma desconfiança.

A entrada ‘Retrato’ desenvolve várias concepções e funções de retrato. A Memorial: “Imagem. Figura. Effigie. Semelhança em pintura. Representação ao natural. Simulacro. Imitação. Artificio inventado, para conservar a memória de parentes, amigos, pessoas benemeritas e&c. Até para sujeitos de differente Religião foi permitida esta honorifica demonstração. Alexandre Severo, que teve o Imperio, no seu mais secreto Oratorio tinha os retratos de Abrahão, e de Orfeu. Guardavam os Persas com veneração a imagem de Alexandre Magno, seu conquistador.”²⁸².

A importância dos aspectos ligados à semelhança e à identificação: “*Parte expressiva do rosto humano, em que poucos pintores são eminentes. Foy Sepion hum dos mais famosos pintores da antiguidade; mas nunca soube fazer hum retrato bem parecido. (...) Mahamet II. Emperador dos Turcos fez notaveis merces ao pintor Bellino, Veneziano, porque o retratara bem semelhante.(...)”²⁸³.

A predominância do representado sobre a qualidade pictórica: “*Representação, a qual, inda que superficial, e apparente, sendo de pessoa illustre, merece respeitada. O Papa Clemente Oytavo fez enforcar hum castelhano por ter na casa de hum pintor fustigado com huma vara, e maltratado com injurias o retrato de Henrique IV. Rey de França.”²⁸⁴.

A necessidade de só a alguns pintores se permitir o retrato, como se refere, só àqueles que não desfigurem as imagens dos príncipes: “*Engenhoso substituto, que para bem não havia de ser licito de fazer a todo o genero de pintores. Não permittio Alexandre que outro pintor, que Apelles, o retratasse; não já por vaidade, mas para não cahir em mãos de pintores ignorantes, como ordinariamente sucede a Principes, cujas imagens andão por este Mundo, tão desfiguradas, que he huma vergonha.”²⁸⁵. Reveladora também a expressão ‘engenhoso substituto’ em que se mantém, como refere Pommier, a ideia do retrato substituto.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem, 307-308.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem.

E, por fim, a concepção carregada de discurso religioso – com fundamento clássico – em que se opõe espírito e corpo, e em que se critica o retrato como forma de representação incapaz de retratar as ‘perfeições do espírito’: “* Curiosidade, mal empregada, para eternizar o corpo, sem se fazer caso da fermozura do espírito. Plotino, um dos sequazes de Platão o mais nomeado, nunca consentio que pintor algum o retratasse, não já porque pretendesse, como Angésilao, que não havia no Mundo pintor capaz para representar com perfeição a sua gentileza; mas porque não soffria, que houvesse cores, e pinceis para as feições do corpo, e não para os lineamentos, e perfeições do espírito.”²⁸⁶.

1.2.6 JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

Machado de Castro é no panorama da escrita e reflexão sobre a arte aquele que sem o referir claramente mais escreve sobre a problemática do Retrato. A reflexão em torno da construção da estátua equestre de D. José é uma reflexão sobre uma representação do rei envolvendo as características próprias do retrato – a identificação, a semelhança e a integração num momento alegórico.

Surgiu-nos, no entanto, desde logo uma questão com algo de paradoxal, pois se pensarmos nas teorias artísticas de Machado de Castro, naquilo que ele entende que é a arte e o belo, e que deixa claramente exposto no seu *Dicionário de Escultura*, apercebemo-nos como longe das suas preocupações deveriam estar a representação ‘ao natural’ do rei e como a própria representação ‘ao natural’ chocava com a sua teoria do Bello Reunido. Se pensarmos no processo utilizado para o desenho do cavalo – o estudo minucioso de doze cavalos- podemos pensar como Machado de Castro gostaria de ter doze reis para estudar ou então talvez na hipótese possível não ter nenhum.

Na introdução da sua Memória, Machado de Castro refere que pretende seguir uma tradição antiga que é a do recurso à Escultura para representação das ‘Imagens’ dos ‘Heróis’ de forma a serem para sempre imortalizados e admirados²⁸⁷. Estamos no âmbito de uma concepção de retrato memorial e Machado de Castro apresenta-a claramente referindo que desde sempre todas as Nações ‘polidas, e cultas’ se

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ “... recorrerão à Escultura para representar-lhes as Imagens desses Genios Superiores, e admiráveis, a fim (se tanto he possível) de os respeitarem sempre, como se presentes os gozassem, querendo assim immortalizallos.”

empenharam: “... em erigir Estatuas, assim Equestres, como Pedestres a varias Personagens, sendo as dos ultimos tempos, pela maior parte, erigidas, e consagradas ao Nome, e gloria de Soberanos...”²⁸⁸, mais à frente no seu texto reforçará a ideia do retrato memorial referindo as estátuas ‘que transmittão à Posteridade a memoria das Heroicas, e Reais Virtudes’. No seu *Discurso sobre as utilidades do Desenho* reforça esta ideia: “E vós, amados Collegas, bem sabeis que as nossas Artes tem o poder de immortalizar os Heroes. Quebrar ao voraz tempo a fouce devoradora.”²⁸⁹.

Machado de Castro será assim responsável para que “... o Simulacro se execute de modo, que seja digno do Soberano Prototipo, que ha de representar.”

E como representa Machado de Castro o Rei? A partir de um ‘conceito’ que exige o domínio das regras e para o executar são necessárias ‘todas estas meditações, e muitas mais faz hum Escultor, ou Pintor, que judiciousa, e scientificamente maneja a sua Arte’²⁹⁰.

A representação do Rei surgirá inserida numa composição alegórica que o autor explica claramente procurando uma representação de acordo com os seus princípios clássicos. O rei deve ser representado como um Herói, vestido ‘à romana’ porque esta forma é a que descobre mais o corpo e tem mais beleza ‘sendo a principal causa desta belleza, verem-se em quasi toda a figura os contornos do nú’²⁹¹. Este desvio à realidade e à contemporaneidade justifica-a Machado de Castro considerando que os Escultores e Pintores poderão fazer o mesmo que a ‘Epopéia’²⁹² que tem como tarefa - não pintar os factos como ‘realidade forão’ (tarefa da História) - mas sim ‘pintallos como verosimilmente deverião ser’. O que interessa é que ‘na Acção tudo arrebate, e excite o espírito do Leitor, pois se expõe para imitar-se, e que talvez por esta causa preferisse Aristoteles

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ *Discurso sobre as utilidades do desenho*, p. 68.

²⁹⁰ Ibidem, p. 13.

²⁹¹ “Ninguém pôde negar ser a figura humana a mais bella entre todas as da Natureza (que he o manancial das Artes); e como o vestido Romano he o que mais deixa ver esta belleza natural, daqui procede ter muito mais nobreza, e fermosura.”, ibidem, p. 28.

²⁹² “Pois se o Poeta he louvado, e para ser perfeito he obrigado a tomar esta liberdade, alterando da verdade historica alguns costumes, e circumstancias mais attendiveis, e por consequencia mais essenciaes; porque que motivo não se há de conceder aos Escultores, e Pintores fazerem o mesmo, sem lhes notar anachronismo?”, ibidem, p.29.

a Epopeia à Historia”. Machado de Castro segue aqui o conceito de imitação como alteração da Natureza e não como ‘ritrarre’²⁹³.

A representação do rosto do rei levanta, no entanto, outras questões, predominando a vertente da identificação ou da semelhança: “No Rosto quis fazer hum retrato parecido quanto eu pudesse; e tendo Sua Magestade benignidade para conceder-me a honra da sua presença eu dêsse alguns toques de semelhança na sua Imagem (pois que em outras ocasiões me havia já conferido a Graça de admittir-me a modelar na sua Real presença) não se me consentio intentar isto; e o único recurso, que tive, foi valer-me do meio perfil expressado na moeda, e da estampa de Carpinetti, com alguma vista casual.”.

Não podendo utilizar o modelo pretendido Machado de Castro recorrerá a cópias, no caso, a efigie do rei nas moedas e a estampas. Outra dificuldade surgiu no facto do desenho original, com o odiado capacete (Machado de Castro preferia os louros ‘à romana’) a tapar grande parte do rosto do rei: “Em qualquer retrato, para se mostrar bem parecido, (como os Professores não tem poder de os animar) he muito da essencia não esconder nada do rosto, nem mudar-lhe o penteado, que a pessoa retratada costuma usar: tambem estes socorros me faltarão, por ser o penteado diverso; e peor que tudo, cubrio o capacete huma grande porção da frente, a qual no retrato do Senhor Rei D. José I. faz huma muito principal parte da semelhança. A pezar destes inconvenientes, muitas pessoas achão bastantemente parecido...”²⁹⁴.

Apesar deste lamento Machado de Castro refere, noutro ponto do seu texto, que a ‘semelhança’ é um aspecto relativo pois, e citando Mr. Sally, salienta que “... ainda que a multidão ... só na semelhança repare ... não pensão assim os Professores, nem as pessoas de boa intelligencia nestas Artes: e mais adiante fallando do talhe do corpo do seu Heroe, diz que o Professor não he obrigado a dar conta destas miudezas.”²⁹⁵. E, mais uma vez surge o desvalorizar da ‘semelhança’.

²⁹³ “... ao bom , e verdadeiro gosto d’Arte (que consiste na sabia imitação da Bella Natureza reunida)...” , Dicionário arrazoado ou filosofico d’alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura, e seu utensilios p.24, ou no Discurso sobre as utilidades do desenho “Imitaremos pois a Natureza como casualmente a encontrâmos? Não: pois nesse caso, não attendemos à conformidade; faltamos ao precizo; e adaptamos o superfluo; e em consequencia não atinâmos com o Bom-Gosto.”, ibidem, p. 46.

²⁹⁴ Ibidem, p. 69-70.

²⁹⁵ Ibidem, p. 70.

A sua obra é uma escultura: “Mais exacção de semelhança se requer em hum painel, ou busto, cujo fim único seja o de retratar tal, ou tal pessoa; e com tudo isso Mr. Cohin prova muito judiciosamente, que a qualidade só da semelhança não faz o verdadeiro merito dos retratos; mas sim as outras partes da Arte...”²⁹⁶.

Por isso não é de estranhar que na impossibilidade de representar as mãos do rei moldou as suas utilizando os gessos para fazer as da figura²⁹⁷.

Machado de Castro é, no entanto, sensível à questão da semelhança com o ‘natural’. De outra forma não se pode entender a referência que introduz na sua memória a um episódio²⁹⁸ em que modela um elefante ‘pelo natural’ e é surpreendido pelo rei que vendo o modelo o louva ‘parecendo-lhe muito semelhante’.

No seu *Dicionário arrazoado ou filosofico d’alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura, e seu utensilios*, Machado de Castro deixará alguns apontamentos sobre aspectos ligados ao Retrato embora não introduza nenhum artigo específico sobre este género.

No artigo ‘Natureza’ salientará que: “E alem disto he peao o advertir, que ao representar objectos racionaes se lhes deve juntar o estilo dos Antigos Gregos, e Romanos: e não copiar a Natureza sem discernimento; pelos motivos já indicados em varios Artigos deste Diccionario.”²⁹⁹. O ‘discernimento’ será o de conformar a representação ao ‘estilo dos Antigos Gregos, e Romanos’.

A representação do rosto segue a preferência de Holanda – pelo menos no que se refere à pintura: “Terço de rosto: os retratos em Pintura, de terço he que costumão expressar;

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ “... fiz moldar em gesso as minhas proprias, e pelos gessos dellas extrahidos, copiei as da figura.”, p.69.

²⁹⁸ “... fui à Quinta do Meio, com hum modeleto de barro, tendo configurado nelle o dito bruto; e com o disignio de lhe dar alguns toques pelo natural, à vista de hum Elefante vivo, que naquella Quinta se achava. Ao retirar-me com o dito modelo já retocado segundo a Natureza, succedeo casoalmente andar ElRei divertindo-se de passeio, na mesma Quinta: vendo-me pois, e sabendo que intento alli me conduzira, quiz ver referido modelo, que parcendo-lhe muito semelhante ao vivo, que estava proximo, lhe deo muitos louvores...”.

²⁹⁹ *Dicionário arrazoado ou filosofico d’alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura, e seu utensilios*, p.57.

porque nem de meio perfil, nem de perfil inteiro fazem tão bom effeito. Na Escultura porem, deve-se fugir quanto for possivel de figurar os rostos deste modo.”³⁰⁰.

A ‘expressão’ é um dos artigos ligados à representação do retrato, e é um tema recorrente desde o século XV, Leonardo da Vinci insiste nos aspectos ligados à sua concretização articulando a representação do corpo com a revelação dos estados da alma. Machado de Castro considera-a uma das mais difíceis da Pintura e da Escultura : “Expressão: Esta qualidade, para ser judiciosa, he das mais difficeis que tem a Escultura, e Pintura. Alem de se conter em si a conformidade com os caracteres, que os Personagens representão, he-lhe indispensavel mostrar vivamente com toda a energia, na fysionomia, gestos, e accionado das figuras, as paixões, e intensos movimentos d’Alma; para que os Espectadores se encantem, e illudão com deleite de que realmente estão vendo o que o Artista expõem à visão de quem observa a obra(...)”³⁰¹.

Introduz também o conceito de ‘caricatura’ referindo a sua origem italiana lamentando-se do facto do nosso idioma ser ‘pobrissimo de termos technicos das Bella Artes’. A Caricatura será assim ‘huma burlesca exaggeração das partes notaveis de qualquer semblante, (e às vezes se poderá estender ao resto do corpo) de modo porem que se conheça a pessoa de quem se faz a irrisão’³⁰².

1.2.7 CIRILLO VOLKMAR MACHADO

Machado de Castro embora revele alguma sensibilidade à semelhança e ‘tirar pelo natural’ (nem que seja como revelação das capacidades do artista) opta claramente por um dos polos – o ‘imitare’. Ele é o autor em que a função referencial do retrato mais se desvanece frente ao seu entendimento do que é a arte e mais precisamente a Escultura.

De Cirillo Volkmar Machado utilizámos duas obras onde surgem referências a um pensamento sobre o Retrato. A primeira, de 1794, *Conversações sobre a pintura, esculptura e architectura* é aquela em que nos surgem dados mais claros sobre as suas concepções sobre esta questão, a segunda obra, de 1823, *Collecção de memorias relativas as vidas dos pintores e esculptores architectos e gravadores portugueses e do*

³⁰⁰ Ibidem, p. 64.

³⁰¹ Ibidem, p. 45.

³⁰² Ibidem, p. 35.

estrangeiro que estiveram em Portugal recolhidas e ordenadas por... é uma tentativa de construir uma história das artes em Portugal.

Desta última obra destacaremos as referências aos pintores ligadas ao retrato. As suas referências fornecem apenas dados ligados à existência de pintores. Faz referência a Giotto, que como nos diz ‘pintou bem os retratos’ que representa bem as roupas e através do movimento das figuras mostra bem as ‘acções’³⁰³. Seguidamente refere o retrato de rei D. Afonso IV que ‘se havia mandado retratar ao natural’ e a outros retratos Reais que passam para Espanha durante o período filipino³⁰⁴. Refere seguidamente António Moro e Cristóvão de Utreque, assim como Afonso Sanches Coelho que realiza retratos Reais imitando, como nos refere, ‘a maneira de Ticiano’³⁰⁵. Por último, fala-nos de Cristóvão Lopes pintor de retrato da família real mas que Cirillo só elogia pela sua pintura de ‘quadros de história’ que pintou ‘com maneira boa, e larga’³⁰⁶.

Na obra “*Conversações sobre a pintura, escultura e architectura*”, de 1794, encontramos sob a forma de diálogo – no velho modelo renascentista – uma série de referências precisas à pintura de Retrato. Na ‘1ª conversação’ é referida uma pintora Sofonisba Angosciola Lamelina. Esta pintora teria algo de ‘singular’ o que valorizava imenso os seus retratos. Vejamos a questão colocada por Lizio: “Que havia de singular nos seus Retratos para valerem tanto? / Hon: “Ella lhes dava hum colorido fresco, e tão transparente, que parecia ver-se o movimento do sangue debaixo da cutis, tinha hum pincel delicado. Sabia dar muita graça à verdade das suas cabeças, às atitudes do corpo, buscava sempre hum movimento próprio da idade, do character, e do genio da pessoa. Tinha a arte de evitar o ar melancolico, e contrafeito, em que cahe toda a pessoa que está hum certo espaço de tempo na mesma postura.”³⁰⁷.

O ‘decorum’ de Leonardo aparece aqui na referência à a atitude própria da idade, do character e do ‘genio’ do retratado. A referência ao ‘ar’ recusando o ‘melancólico’

³⁰³ “Giotto, seu discipulo, pintou bem os retratos, e deitando as roupas nas figuras com melhor gosto, lhe deo tal, ou qual movimento próprio das acções que devião representar.” in *Collecção de memórias...* p.12.

³⁰⁴ “Ao retrato de D. Affonso 4º disse Faria e Sousa, que se devia dar credito, porque elle mesmo se havia mandado retratar ao natural, como os seus antecessores. Estes e outros retratos dos nossos Monarcas passarão para a Hespanha no tempo dos Filipes.” Ibidem, p. 13.

³⁰⁵ “Fez muitos quadros de história, e retratos de Pessoas Reas, para o Retiro e para o Escurial, imitando também a maneira do Ticiano que se equivocavão com os delle.” Ibidem, p. 53.

³⁰⁶ Ibidem, p. 54.

³⁰⁷ *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura...*, p. 24.

que adviria da pose demorada. A qualidade da pintura é também referida, o ‘pincel delicado’.

Na ‘4ª conversação’ virá a função memorial da Arte – de pintores e escultores – na referência conjunta à pintura de História e à pintura de Retrato: “Não se devem empregar os Pintores, e Escultores, senão em conservar a memória dos grandes Homens e das grandes Acções; (...) se devem conservar as representações de tudo quanto se tem feito com huma virtude extraordinária para serviço da Pátria (...)”³⁰⁸.

A ‘5ª conversação’ traz-nos a importância da Pintura para revelar a personalidade do homem – no caso, o ‘grande homem’. Numa tradição que já vinha da cultura artística do renascimento – a partir da fisionomia – a pintura revela o ‘character’: “O ar da cabeça, e o aspecto em geral serve muito a fazer conhecer o seu espirito e espalha huma grande luz sobre todas as particularidades, que retrata hum Historiador..’.

A pintura completará o trabalho do historiador revelando outros aspectos da personalidade em estudo: ‘Lea-se, por exemplo, hum dos caracteres de Milord Clarendan; o retrato da mesma pessoa feito por Van-dick aperfeiçoará muito as idéas, que della nos tem dado o Historiador;’³⁰⁹. Legitima-se assim o aspecto de instrumento de conhecimento inerente à pintura e, por outro lado, legitima-se a pintura de retrato, colocando-a ao lado da história enquanto escrita. É também uma legitimação das funções da imagem e do visual relativamente à palavra e ao escrito.

Seguidamente refere a importância do retrato no domínio dos afectos, da relação conjugal ou filial, pois permitem conservá-los: ‘O Retrato de huma Esposa, oude hum Pai, pódem contribuir muito para a conservação do amor conjugal ou filial.’³¹⁰.

Por outro lado, o retrato de ‘pessoa famosa’ – e permanecemos aqui sempre na referência à ligação do retrato com determinadas categorias sociais, culturais, ou outras, na tradição do que Holanda tinha referido – é desencadeador de matéria de reflexões e tema de conversas. Tem também o carácter exemplar pois os retratos: ‘são de hum grande

³⁰⁸ Ibidem, pp. 123-124.

³⁰⁹ Ibidem, pp.71-72.

³¹⁰ Ibidem.

socorro à prática das virtudes, e hum estímulo para perseverarem nellas aquelles, que os vêm expostos à pública veneração.’³¹¹.

Depois das referências às funções e utilidades da pintura de retratos, Cirillo fala-nos com algum detalhe daquilo que deve ser o ‘Pintor de Retratos’. Além de conhecer a História e a Poesia, este deverá dominar também os ‘talentos e vantagens’ do ‘bom Pintor de Historia’. A técnica da pintura é também fundamental, principalmente o domínio do ‘colorido’.

A aposta aqui é no ‘imitare’ pois tal como refere Cirillo: “Não basta que dê ao Retrato huma semelhança desengraçada, e insípida, pela qual se possa reconhecer a pessoa, que intentou retratar; nem ainda fazello de modo que fique inteiramente parecido, pois que o Pintor mais ordinario póde muitas vezes conseguillo, sem contudo saber dar mais que hum ar simples, e rustico.”³¹².

Volta-se ao topos do pintor que conhece o homem através da pintura e o revela no seu todo – ‘o seu espirito tão perfeitamente, como o seu rosto’. Neste processo deverá ‘praticar principalmente com pessoas de qualidade, he preciso que pense nobremente’ e, mais uma vez vem o aviso ‘álias nunca lhes poderá dar huma semelhança verdadeira e conveniente.’³¹³. O pintor não deverá nunca praticar uma concepção de retrato próxima do ‘ritrarre’.

Por último, tenta matizar as diferenças entre o ‘Pintor de Retratos’ e o ‘Pintor de História’ pois embora o segundo tenha uma ocupação ‘mais nobre’ a do outro também dela se pode aproximar ‘em várias circunstâncias’. Além disso as dificuldades inerentes à pintura de retrato podem desculpar outras áreas que o pintor de retrato conheça menos³¹⁴.

³¹¹ Ibidem, pp. 75-76.

³¹² Ibidem, p. 83.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ “Mas se o Pintor de Retratos não tem necessidade de hum conhecimento tão estendido, como o do Pintor de História, e que a ocupação deste ultimo seja a certos respeitos mais nobre, que a do primeiro, ao menos não se poderá negar que a profissão deste não exceda a do outro, em várias circunstâncias; e as dificuldades particulares à sua obra poderão talvez contrapesar as que elle não tem necessidade de saber tão perfeitamente.”, ibidem, pp. 84-85.

1.2.8 JOSÉ DA CUNHA TABORDA

Taborda publica, em 1815, a sua tradução do tratado de Michael Angelo Prunetti *Regras da Arte da Pintura, com reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de duas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Michael Angelo Prunetti*³¹⁵ que segundo Taborda é publicado e divulgado em Roma por volta de 1786. A obra é dedicada ao Marquês de Borba.

O livro compõe-se de três partes distintas, uma que é a tradução do tratado de Prunetti, uma outra em que Taborda apresenta a sua *Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes e dos Melhores Quadros Seus* e, por fim, um pequeno glossário de conceitos e expressões ligadas à Arte que ele intitula de *EXCERPTO De algumas palavras da Arte da Pintura mais usadas, e introduzidas de outras lingoas pelos Professores della em a nossa Portugueza*.

As duas últimas parte são aquelas que mais nos interessam para uma leitura das concepções de Taborda relativamente ao retrato, mas pareceu-nos pertinente formalizar também as ideias sobre o retrato presentes na tradução de Prunetti.

Para Prunetti, as questões do gosto e do belo, ligam-se ao conceito do belo reunido ou belo ideal: “A regra fundamental para adquirir este gosto grandioso, este bello ideal, esta bella escolha deve ser o comparar continuamente todos os objectos da natureza confrontando-os uns com os outros. Peloque o bello ideal (como o define o Cavalleiro Azara na vida de Mengs) *consiste na escolha judiciosa das partes, que estão espalhadas na natureza; pela qual se chega a formar um todo perfeito superior à mesma natureza.*”³¹⁶. Daí a recusa da pintura como arte de reproduzir – o ritrarre – e o apontar, no meio de alguns elogios, de um defeito à Escola Flamenga: “Enquanto pois aos seus defeitos imitou quasi sempre a natureza servilmente, tal qual em si se mostra, e não qual deveria ser.”³¹⁷.

³¹⁵ José da Cunha Taborda, *Regras da ARTE DA PINTURA com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos das suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Michael Angelo Prunetti. Acresce memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor*. Lisboa, Impressão Regia, Anno 1815. Utilizámos a edição da Imprensa da Universidade de Coimbra de 1922.

³¹⁶ Ibidem, p. 23

³¹⁷ Ibidem, p. 59.

Ticiano e Van Dyck são na opinião de Prunetti aqueles que devem ser salientados no ‘género de retratos’³¹⁸ e é na referência a Van Dyck que o autor deixa expressa a sua concepção daquilo que deve ser o retrato: “O genero, porém em que mais se distinguio, foi nos retratos, no qual a nenhum he inferior, senão unicamente a Ticiano. Este famoso pintor não teve grande correcção no desenho; porém sabia escolher aquelles momentos, em que o character de uma pessoa se mostra em uma maneira mais vantajosa para retratar-se: o seu pincel he harmonioso, e com summa verdade, e graça exprimio a natureza, sebem não sempre a sua belleza, como deveria ser.”³¹⁹. O retrato revela assim o carácter do modelo e surge associado à captação do momento revelador. No entanto, a representação da natureza leva-o a ser merecedor de uma crítica - a de não ter representado ‘sempre a sua belleza, como deveria ser’.

Taborda na sua *Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes e dos Melhores Quadros Seus*, que representa uma tentativa de história da pintura refere vários pintores portugueses ligados à prática do retrato. Desde logo, a referência retirada de Frei Manuel do Cenáculo dos retratos régios³²⁰, seguido-se o elogio a Afonso Sanches Coelho³²¹.

Mais à frente referirá o pintor Brás Pereira e a sua amizade com Francisco de Holanda de que refere o tratado ‘*Tirar do Natural*’³²². Sobre ele dirá: “... o dito Dialogo de tirar pelo natural em que falla com o Senhor Rei D. João III, a quem tambem dedicou esta obra a mais singular nesta materia, e a mais adequada para instrução e aproveitamento dos que seguem as bellas Artes...”³²³. As qualidades de Francisco de Holanda são também referidas: “Não foi menos insigne nos retratos, que tirava mui parecidos e com tanta naturalidade, que

³¹⁸ “Porém no género de retratos deve dar-se primazia da expressão a Ticiano, e Wanddyck”, ibidem p.9.

³¹⁹ Ibidem, p. 63.

³²⁰ “O Excellentissimo D. Fr. Manoel do Cenaculo Bispo de Béja, e Arcebispo de Evora traz, nos Cuidados Litterarios a pag. 77, que no tempo do Senhor Rei D. Afonso III se fazia bom uso da Pintura, conservando-se por seu meio as presenças das Pessoas Reaes.”, p.157.

³²¹ “Retratou por muitas vezes a ElRei Filipe II, em diversos trages, e differentes atitudes, e assim mesmo dezassete pessoas da Família Real entre Principes, e Infantes sendo de todos mui bem acolhido, e estimado. Em 1585 fez o Retrato de Santo Ignacio pelo modelo de cera, que se formou sobre o seu rosto depois de morto pela direcção do Padre Pedro de Ribanedeira, como testemunha de vista, e foi o mais bem parecido de quantos se tem feito atégora.”, p.177.

³²² Ibidem, pp. 184-185.

³²³ Ibidem, p. 196.

mereceu da Infanta D. Maria, irmão do Senhor Dom João III, deixar-se retratar pelo seu pincel admirável...”³²⁴, insistindo nos aspectos ligados à semelhança.

Surge também uma referência à prática do retrato religioso com o exemplo do retrato de Frei Bartolomeu dos Mártires³²⁵. Refere também elogiosamente Cristóvão Lopes ‘um fiel imitador de Michael Angelo’³²⁶.

Particular referência a ‘Dona Josefa de Aiala’ que: “Teve singular propensão para tirar retratos, como mostrou no da Princesa Dona Izabel, filha do Senhor Rei D. Pedro II, e da Senhora Rainha Dona Maria Francisca Isabel de Saboia, que por quanto ficasse mui parecido, se julgou o mais capaz de se mandar ao Duque de Saboia, Victor Amadeu...”³²⁷.

Refere Henrique Ferreira pintor dos Retratos Reais do Mosteiro de Belém e elogia André Gonçalves: “O seu desenho era correcto, imitava maravilhosamente os animaes, como era de vêr em um quadro grande de figuras ao natural, da Excellentissima casa do Duque de Cadaval, muito admiravel pela expressão e espirito com que foi desempenhado.”³²⁸.

D. Anna Catharina Henriqueta de Lorena é também elogiada através de uma citação de Pedegache: “E conseguiu uma perfeitissima idéa de fazer retratos, como se admirou tirando o retrato da Princesa das Asturias, que entre muitos dos mais peritos na Arte excedeo a todos na similhaça e naturalidade.”³²⁹. De Francisco Vieira Lusitano refere o retrato de D. Thomás de Almeida, assim como outros retratos de Arcebispos³³⁰. O Abade Francisco José Apparicio é apresentado como “Célebre Retratista Portuguez estudou em França a Pintura...” e: “He seu o retrato do Senhor Rei D. José I, que se vê no Real Mosteiro de Belém na chamada Casa dos Reis. Imitou muito o estylo de Mr. Jacintho Rigau celebre Retratista Francez (...)”³³¹. De Jeronymo de Barros Ferreira refere: “...e tinha tal propensão, e talento

³²⁴ Ibidem, p. 198.

³²⁵ “Quis o Arcebispo D. Frei Agostinho aproveitar aquelle espaço de tempo com uma obra do seu valor bem digna. Mandou vir um pintor de fama por nome Antonio Maciel pera nos ficar por seu meio conhecimento do rosto e feições do Santo, consolação grande para os que não alcançamos a sua presença.”, pp. 185-186.

³²⁶ Ibidem, p. 189.

³²⁷ Ibidem, p. 223.

³²⁸ Ibidem, p. 246.

³²⁹ Ibidem, p. 248.

³³⁰ “Em 1774 lhe ordenou o mesmo Senhor Rei D. João V, o retrato do primeiro Patriarcha de Lisboa D. Thomás de Almeida ...” ibidem, p.254

³³¹ Ibidem, p. 258.

para pintar retratos, que os fazia com a maior propriedade e semelhança...”³³². Francisco Vieira Portuense é repetidamente elogiado sendo também referidos os retratos realizados por este pintor em Parma³³³. José António Benedito Soares de Faria e Barros, Morgado de Setúbal é o último desta longa lista e também se dedicou ao retrato: “Não foi menos admirável nos retratos, de que ainda há muitos, e muito estimáveis por serem em tudo parecidos.”³³⁴. Na referência a este pintor surge o paradigma da valorização da representação ilusória, ele seria um ‘perfeito imitador da natureza’ e ‘tanto ao natural’, e rescreve-se a história das uvas de Zeuxis numa versão com gatos e cães³³⁵.

No seu EXCERPTO De algumas palavras da Arte da Pintura mais usadas, e introduzidas de outras linguas pelos Professores della em a nossa Portugueza, apresenta os significados de “Retratar. Tirar ao natural a imagem, ou figura de qualquer objecto de sorte em em tudo fique parecido.” e de “Retrato. Imagem, ou figura de qualquer objecto tirado ao natural, ou à semelhança delle, de modo que pareça o mesmo.”³³⁶. Temos assim uma concepção de Retrato como ‘ritrarre’ ou seja, a insistência do retrato como forma de representação em que a semelhança deve ser determinante. Mais uma vez também a associação do retrato à natureza-morta pois não se refere em particular a figura humana, apenas ‘qualquer objecto’.

A ‘Imagem’ já prevê no entanto a “Representação, ou figura de qualquer objecto, na sua fôrma real, ou ideal.”³³⁷.

Na definição de ‘Desenho’ voltará a esta dicotomia, por um lado ‘o delineamento, a traça, ou a idéa que concebe no pensamento o Pintor, com a qual pinta na imaginação o quadro ou figura ainda antes de começar’ e, por outro, ‘pela justa medida, e proporção ou fôrma exterior que devem ter os objectos, que são imitados ao natural; e he então uma das partes da Arte, e neste sentido se diz desenho correcto, ou incorrecto.’³³⁸.

³³² Ibidem, p. 260.

³³³ Ibidem, p. 267.

³³⁴ Ibidem, p. 276.

³³⁵ “... um quadro seu, em que pintou um gato, deu ocasião a ser retirado da vista de alguns cães, que se arremeçarão a elle, e o querião investir.”, ibidem, p. 276.

³³⁶ Ibidem, p. 290.

³³⁷ Ibidem, p.286.

³³⁸ Ibidem, p. 284.

Taborda embora traduza um autor que tem como paradigma o ‘bello reunido’, não opta claramente por este deixando, no caso do retrato, a opção pelo ‘imitare’ ou ‘ritrarre’.

1.2.9 FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES

Francisco de Assis Rodrigues no seu “*Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*” publicado na Imprensa Nacional em 1875, apresenta na entrada ‘Retratar’ uma definição em tudo muito semelhante às encontradas em autores anteriores: “...tirar ou copiar do natural a imagem ou figura de alguma pessoa ou de qualquer objecto, de modo que em tudo fique semelhante ao seu original. Esta representação ou copia póde fazer-se em simples desenho, em pintura ou esculptura.”³³⁹. Mantém assim a tónica na semelhança. Na entrada ‘Retrato’ o autor pormenoriza uma série de aspectos relativos ao retrato. Em primeiro lugar, a introdução de ‘representação exacta’, o retrato é assim a: “... imagem ou representação exacta e semelhante de uma pessoa, produzida por meio das artes do desenho.(...)”³⁴⁰. Em seguida, a introdução de uma técnica nova para a realização do retrato – a da fotografia: “Os retratos fazem-se a lapis, à penna, a aguarella, a pastel, a têmpera, a oleo, em miniatura, sobre esmalte, sobre porcelana, em lithographia e ultimamente com o auxilio da photographia.”³⁴¹.

Logo de seguida uma descrição mais detalhada do que deve ser o retrato ‘com primor’: “O primor de um retrato não consiste em uma fria semelhança do original, mas na verdadeira expressão do seu character, do temperamento e de mais circumstancias da sua physionomia.”³⁴².

Para se conseguir o retrato perfeito deve-se ter em atenção o ‘ar’, a ‘côr’, a ‘attitude’ e os ‘acessorios’.

O ‘ar’ ‘é o acordo das partes no momento que designa a physionomia, o espirito e o temperamento de uma pessoa’; a ‘côr’ ‘O colorido ou a tinta nos retratos é essa efusão de natureza que de ordinario faz conhecer o character proprio e dominante de uma

³³⁹ *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 327.

³⁴⁰ Ibidem, p. 328.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Ibidem.

pessoa’; a ‘attitude’ - ‘A attitude é a postura ou antes a acção da figura. Conhece-se que a attitude deve ser consentanea à idade, ao sexo, ao temperamento e à qualidade.; os ‘acessorios’ - ‘As vestes e accessorios concorrem pela sua propriedade e boa disposição para se conseguir a similhaça e primor de taes obras’.

Temos assim o interesse não apenas pela semelhança física, mas principalmente o interesse pelo apresentação das características de personalidade do representado aqui referidos como ‘a physionomia, o espirito e o temperamento de uma pessoa’ ou o ‘caracter proprio e dominante de uma pessoa’³⁴³.

O ‘decorum’ de Leonardo da Vinci é também aqui retomado na atenção pela ‘attitude’³⁴⁴.

A ideia do momento revelador, o momento preciso que a arte fixa, é também retomado: ‘A arte encarrega-se de procurar o momento favoravel em que as pessoas se apresentam bem e sem affectação ou constrangimento’.

O topos do retrato como semelhança é também referido por Assis Rodrigues no recurso às referências da Antiguidade Clássica: ‘Apelles, segundo refere Plinio, executava os retratos com tal arte e similhaça, que os astrologos pela simples vista dos quadros tiravam o horoscopo das pessoas representadas’.

Por último, o retrato histórico: “Chama-se retrato historico ao que é acompanhado de figuras ou tributos allegoricos (...)”³⁴⁵.

³⁴³ Aqui retoma-se uma ideia da teoria da arte renascentista, a das funções do ‘bom pintor’ que Leonardo da Vinci refere: “The good painter has to paint two principal things, that is to say, man and the intention of his mind. The first is easy and the second difficult, because the latter has to be represented through gestures and movements of the limbs...” in *Leonardo on painting*, p. 144.

³⁴⁴ Leonardo definia o ‘decorum’ como “The actions of men are to be expressed in keeping with their age and station, and they will vary according to their types, that is to say the types of men and those of women. Observe decorum, that is to say the suitability of action, clothing, and situation, and have regard to the dignity or baseness of those whom you wish to portray, that is to say the king will be bearded, with dignified demeanour and clothing...” op. cit. p. 150-151.

Francisco de Holanda definia o ‘decoro’ tendo em conta a unidade da representação “Mas propriamente o que eu chamo decoro na pintura é aquela figura ou imagem que pintamos, se háde ser triste ou agravada, que não tenha ao redor jardins pintados nem caças, nem outras graças e alegrias; mas antes que pareça que até as pedras as árvores, e as almárias e os homens sentem e ajudam mais sua tristeza.”, in José Fernandes Pereira, p. 29.

³⁴⁵ *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 38.

Duas designações são atribuídas a quem faz retratos, o ‘Retratador’ que é “... o artista ou a pessoa que faz retratos.”, e o ‘Retratista’ que é a “pessoa que se aplica especialmente a tirar retratos.”. Interessante aqui a referência ao artista que faz retratos e à pessoa que faz retratos, separando dois tipos de retrato – o artístico e o não artístico. O ‘retratista’ é alguém que nos parece estar no campo do não artístico e, talvez mesmo do fotográfico revelado pela expressão ‘tirar retratos’.

Temos assim num autor clássico em tempo de românticos (como refere José Fernandes Pereira) a continuação de um pensamento clássico que convive com realidades novas – a da fotografia – e com expressões novas, nomeadamente, a da ‘representação exacta’ e da ‘fria semelhança’.

Se o corpo se constitui como problema na cultura artística portuguesa, principalmente na fase pós-tridentina, o retrato, como género, possui uma dupla ‘culpa’. O ser inevitavelmente de um corpo e, por outro lado, de pela sua natureza se constituir sempre como um acto de revelação e exibição.

A representação do corpo, no entendimento da cultura clássica dos séculos XVI a XVIII, é permitida enquanto lugar de sujeição à construção geométrica ao reino das proporções e ao espartilho representacional criado pela leitura da cultura clássica da antiguidade greco-romana. Será de preferência um corpo anónimo, local de treino e prática para a aplicação a personagens ligadas à história. A pintura de história é assim a área de eleição da cultura artística, mostrando inevitavelmente corpos que pertencem à história e às suas narrativas, longe do retrato – entendido como lugar de representação de um presente e de uma relação entre o artista e o modelo. O retrato terá de ser um local do indivíduo isolado o que também o afasta formalmente da pintura de história³⁴⁶.

³⁴⁶ Félibien, nas suas Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, de 1668, refere que o pintor para ser considerado um pintor erudito terá de “...passar de uma só figura à representação de vários conjuntos; tem de tratar a história e a fábula; tem de representar as grandes acções como os historiadores, ou os assuntos agradáveis como os poetas; e, subindo mais acima, com as composições alegóricas, tem de saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados” citado por Luís de Moura Sobral in *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias lendas narrativas*, p.12.

Questão central é a do entendimento da questão do retrato como questão artística – aqui afastando-nos da área da teoria das motivações e da articulação com questões culturais, ficando no âmbito de uma arte que fala de si própria.

As ideias que salientámos dos textos de autores portugueses analisados inserem-se no pensamento clássico e neoclássico, pressentindo-se neles uma permanente tensão entre os dois grandes paradigmas criados pelo século XVI: ‘ritrarre’ e ‘imitare’. Como pólos opostos na defesa destes paradigmas temos Francisco de Holanda que – relativamente à teoria do retrato – se pode situar no quadro de uma relação próxima com a Natureza (origem da Arte) e do artista criador que tal como Deus cria. Machado de Castro situa-se no pólo oposto no seio de um discurso neoclássico afastado da Natureza e proponente de uma criação autónoma – ‘o bello reunido’.

O retrato preso à sua função referencial (retrato substituto, retrato exemplar, retrato memorial) encontra-se no seio do neoclassicismo, num dos momentos em que essa função é mais esquecida, enquadrando-se numa função política ligado à representação / exibição do Rei. O retrato exemplar permite o afastamento da função referencial no quadro de uma teoria que entende o ‘belo’ como uma construção – feita pelo artista e conforme às regras dos Antigos. Será um momento que leva à existência de uma concepção de arte e do retrato que rapidamente o tempo fará desvanecer nas exigências de novas técnicas – a fotografia –, e de novos paradigmas artísticos – os do romantismo e do realismo.

Uma função é no entanto atribuída ao retrato e, como tal, se manterá numa persistência estrutural. Tal como Machado de Castro a enunciou - a do retrato como forma de *‘Quebrar ao voraz tempo a foice devoradora’*, função que a fotografia desempenhará de um modo exemplar.

Fotografia que como veremos manterá – explícita ou implicitamente – todas estas ideias e opiniões, mais ou menos diluídas no senso comum, sobre a representação do corpo. Ideias que viajam no tempo – nómadas como refere Hans Belting – através da escrita, da oralidade ou estruturando as imagens.

2. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA FOTOGRAFIA

2.1. AUTORES E PERIODIZAÇÃO: OS MOMENTOS MARCANTES.

Todos os esforços que se vinham realizando ao longo dos tempos visando a representação ‘mais real’ do corpo humano – numa mimésis simplificada - triunfam com o invento, ou descoberta, dos procedimentos fotográficos por volta do final dos anos 30 do século XIX. Para atrás ficam as câmaras obscuras e as câmaras claras. Agora no espelho do daguerreótipo, espelho fixo que se guarda, mais ou menos preciosamente, ficam os corpos daqueles que amamos. É o início de uma história sem fim à vista, com triunfos vários, sendo o último a invenção do digital e a maior democratização na captação e uso da imagem. É um percurso que se pretendeu ‘natural’, no retrato feito pela própria Natureza, mas que se estruturou de forma bem artificial, recorrendo a velhos modelos e aprisionando os corpos exibidos, não só nos sais de prata, mas também nas estruturas mentais e culturais das sociedades e dos produtores de imagens.

Nesta parte do nosso trabalho apresentamos, de uma forma breve, alguns trabalhos que seleccionámos sobre o estudo da representação fotográfica do Corpo. Vejamos então como os diversos autores periodizaram este percurso e esta relação – a do corpo com a fotografia – e que áreas salientam como paradigmáticas.

2.1.1. JOHN PULTZ E ANNE DE MONDENARD

Estes autores iniciam o seu estudo sobre o corpo fotografado justificando-o dada a ‘omnipresença do corpo na criação fotográfica contemporânea’ razão para a interrogação da representação do corpo desde que surgiu a fotografia. Acresce o facto de que a fotografia, na opinião dos autores, ter sido a técnica artística que mais contribuiu para a construção da ideia de corpo, tal, como nós hoje a entendemos.

Foi um percurso que se fez desde o prazer visual ou do deleite erótico até hoje em que o corpo fotografado se torna um campo de tensão³⁴⁷.

³⁴⁷ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.8.

O estudo destas questões, nomeadamente, a de conhecer o ‘como’ e o ‘porque’ meios se representa o corpo ultrapassa, para os autores, as respostas dadas pela simples análise estilística: “Esta obra propõe-se estudar a evolução da representação do corpo humano na fotografia, e estuda as interações dos diferentes tipos de imagem com a noção de identidade pessoal, a sexualidade, a sociedade, o poder, a ideologia, a política.”³⁴⁸. Objecto deste estudo constituem diversos tipos de imagem, fotografias célebres ou não, imagens com vocação artística ou documentais. Os autores consideram que a fotografia parte inicialmente para uma valorização do indivíduo mas rapidamente se relaciona com questões ligadas ao Poder e ao Controle Social, nomeadamente, através da fotografia etnográfica, das fotografias ao serviço da polícia e nos estudos sobre os criminosos. Também a representação da mulher se enquadra na cultura patriarcal vigente. A conclusão será a de que “ (...) esta obra considera a fotografia não como um instrumento inocente, mas mais como um instrumento ativo através do qual a sociedade se estruturou.”³⁴⁹.

Os autores estabelecem seis grandes momentos na representação do corpo fotografado:

1. Primeira metade do século XIX, o nu fotografado torna-se um género artístico autónomo, depois de ter estado ao serviço dos pintores . 2. Fotografia americana Stieglitz e Weston (corpos sedutores e frios). 3. Modernismo europeu que apresenta uma imagem menos puritana e se dedica a desconstruir. Man Ray, Moholy-Nagy. Kertész, Drtikol afastam-se da representação para exibir a sua adesão à vanguarda. 4. Com a crise dos anos 30 e a Segunda Guerra Mundial surgem as ‘múltiplas representações do corpo, trágicas’. 5. O pós-guerra mostra-nos corpos mais confiantes e mais convencionais ‘...un corps qui travaille, consommé, séduit, se fait plaisir.’ A contestação surge com a guerra do Vietname e a liberdade sexual. Surgem as performances relegando muitas vezes a fotografia para um papel de suporte documental. 6. Os anos 80 assistem a uma presença marcada do corpo na criação artística. Cindy Sherman (interrogando os estereótipos femininos), John Coplans (a matéria da carne), a problemática da sida, da sexualidade, da identidade. Um conjunto de ‘imagens mórbidas’ onde para os autores se traduzem as inquietações do fim de século.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Ibidem.

2.1.2. ELIO GRAZIOLI

Na abordagem do tema que reconhece como vasto, e com diversas possibilidades de leitura, optou por apoiar-se num ‘(...) tema ou numa imagem o que permitiu por um lado seleccionar entre a imensidão de material, e por outro lado, centrar-se em volta de argumentos, exemplos, reflexões das mais variadas sem perder a ideia de um percurso único.’³⁵⁰.

Elio Grazioli estabelece a sua periodização e apresentação do tema ao longo de dezanove entradas onde se encontram características técnicas ou de género (carte-de-visite ou ‘os primeiros retratos’), movimentos artísticos (‘Il Modernismo negli Stati Uniti; Le avanguardie in Europa; Il corpo surrealista; La Scuola di Chicago e la fotografia “soggettiva”; Nuove vie della fotografia contemporânea; Fotografia e arte; Postmodernismo e posthumano), períodos cronológicos (Il dopoguerra e gli anni’50; Gli anni’60; Gli anni’70), instituições (Colonialismo etnografia); áreas temáticas (La bambina, la donna, la modella, la fotografa; Dalle passioni alla machina umana), ou questões políticas e filosóficas (La guerra e la morte; Il corpo ideológico; Il corpo trágico).

Para o autor a fotografia apresenta-se em dois campos fundamentais: um tem a ver com o ‘efeito de realidade’ e a ligação à morte e ao recordar, o segundo com a tensão entre semelhança / legibilidade e invisibilidade / ilegibilidade.³⁵¹ Também se pode encarar a fotografia como ‘objecto nostálgico e melancólico’ nas suas características de arquivo, de voto, de elemento de substituição, ou como ‘lugar da abjecção ou da depravação’ na exibição do grotesco e do cómico, na falsificação da natureza e da realidade.

2.1.3. GRAHAM CLARKE

Na sua obra *The Photograph* o autor dedica um capítulo ao estudo do corpo na fotografia ‘The Body in Photography’. Parte de uma diferença clara na representação do corpo em Pintura e em Fotografia dado que a fotografia permite um ‘acesso privilegiado’ do artista ao corpo que representa. Para Graham Clarke a imagem do

³⁵⁰ Elio Grazioli *Corpo e figura umana nella fotografia* Milão, Edizioni Bruno Mondatori, 1998, pp. 1-2.

³⁵¹ Ibidem.

corpo e do nu são uma das áreas mais problemáticas numa análise do sentido na e em fotografia. Se, tal como no Retrato, as estruturas formais a nível iconográfico e simbólico provém da tradição da Pintura, a fotografia apresenta características específicas: “...relativamente à pintura a fotografia substitui com uma veracidade e realidade que, para além das questões estéticas, nos envolve naquilo que se chamou ‘a imbricada problemática da representação e da sexualidade.’”³⁵².

Esta relação entrelaçada entre a representação e a sexualidade constitui um campo cada vez mais visto como uma complexa rede de estruturas sociais, culturais, onde a sexualidade não surge como um dado adquirido, mas sim como uma construção em que surgem outros valores e relações. Clarke chama a atenção para o caso dos trabalhos sobre o Género, realizados por fotógrafas, onde claramente se evidencia que a ‘fotografia do corpo envolve uma política do corpo e da representação’³⁵³, o que o levará a afirmar que esse percurso “make the process of representation, rather than the image of the body, the subject of the photograph.”³⁵⁴.

Na representação fotográfica do corpo no século XIX seguem-se problemáticas sociais e culturais oitocentistas: utiliza-se o ‘sof-focus’, as atitudes passivas criando estereótipo da mulher que existe para ser olhada duplamente como espectáculo e estereótipo social (A amante, a esposa, a mãe). A mulher nunca olha directamente para a câmara e o seu olhar baixo, lateral representa-a como objecto a ser olhado enquadrada por uma iconografia simbólica que vai desde flores a tecidos. Na opinião de Clarke esta tipologia estende-se desde Óscar Rejlander (1813-1875) a Frank Eugene (1865-1936) ou Edward Steichen (1897-1973) (1897-1973)³⁵⁵. Será Alfred Stieglitz (1846-1946) que embora siga as tipologias do Pictorialismo, introduzirá com as imagens de Geórgia O’Keeffe a ‘distinctive and new kind of imagery for the depiction of the human form’. Este aspecto distintivo advém para Clarke do longo processo de representação da modelo de Stieglitz – a sua segunda mulher – que leva a uma obra sequenciada onde

³⁵² Cfr. Graham Clarke *The Photograph* Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 123.

³⁵³ “Photographs of the body imply a larger politics of power and representation, and the work of many recent photographers, especially women, has been an attempt to change the terms of reference, most notably in relation to the nude female body, and makes the process of representation, rather than the image of the body, the subject of photography.” Cfr. Graham Clarke *The Photograph* Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 123.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ibidem, p. 125.

Clarke detecta a presença de O'Keeffe que nunca é vista, mas está sempre presente³⁵⁶. Este questionar da representação do corpo será seguido por exemplo por Barbara Kruger (1945 -).

A presença da tipologia distintiva de representação do Género será salientada por Clark, por exemplo, na obra de Eadweard Muybridge (1830-1904) em que as representações do corpo masculino estão sempre activas e as do corpo feminino passivas³⁵⁷.

A prática da fotografia ao longo do século XX assiste à tomada de posições críticas relativamente ao uso do corpo na fotografia. Será o caso de Cindy Sherman (1954 -) que – numa perspectiva pós modernista – interroga a construção do Eu enquanto configuração social, cultural e reformulando os estereótipos da representação feminina. Ou o caso de Hans Bellmer (1902-1975) remetendo para questões de ‘poder, força e desejo masculino’³⁵⁸. Minor White (1903-1976) ou Robert Mapplethorpe (1946-1989) questionam a representação do nu masculino – para o primeiro adoptando poses e tipologias de representação clássica do feminino e para o segundo ao introduzir temáticas ligadas a aspectos raciais. A auto-representação verá o caso de Jo Spence (1934-1992) insistindo na identidade individual de cada corpo e recusando o estereótipo comercial da imagem.

2.1.4. MICHELLE HENNING

Esta autora analisa a fotografia do corpo na obra *Photography: a Critical Introduction*, no capítulo V “The subject as object. Photography and the human body”³⁵⁹.

Estabelece a relação, já apresentada por John Pultz entre o aparecimento, por volta dos anos 80, de trabalhos artísticos e de estudos sobre o corpo e a emergência de novas

³⁵⁶ “In the end O'Keeffe is always ‘there’ but is never ‘seen’, so she retains her own space and is her own person (...) O'Keeffe resisted His interpretation and appropriation through an aesthetic which, for all its ideal notions of form and meaning, is based on the male gaze. She will not be seen as ‘woman’; she will be seen as who she ‘is’: Geórgia O'Keeffe, American Painter.” Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem, p. 130.

³⁵⁸ Ibidem, p. 137.

³⁵⁹ Michelle Henning ‘The subject as object. Photography and the human body’ in *Photography: a Critical Introduction*. London and New York, Routledge, pp. 217-247.

teorias sobre o corpo. Será o caso dos trabalhos de Jo Spence, Cindy Sherman, Annette Messager (1943-) ou Nan Golding (1953-). Segundo a autora o desenvolvimento de novas tecnologias de produção de imagens e da sua distribuição, tal como o desenvolvimento na medicina e particularmente da genética - que permite a transformação do corpo -, estão também relacionados com o 'fascínio pelo corpo'.

Neste contexto e, na opinião de Chris Townsend, surgem duas 'crises' envolvendo o corpo e a fotografia. Por um lado, uma crise do 'corpo e da sua depreciação social' e por outro, uma crise relacionada com o Olhar – 'a crises relating to look'³⁶⁰. Esta crise do Olhar centra-se nos usos culturais da fotografia e no questionar, e destruir, de mitos sobre a própria fotografia. Estas duas situações levam a diferentes opções sobre a relação da fotografia com a representação do corpo humano. Situação que se extrema quando as ideias sobre a representação do corpo e sobre o sentido e uso da fotografia se ligam a questões de poder e de interesses de grupos diversos (sejam sexuais, institucionais ou religiosos)³⁶¹. Temos assim várias áreas temáticas na relação entre a fotografia e o corpo: - Os usos da fotografia na 'leitura' e 'exibição' de corpos – nomeadamente no que se refere com questões raciais e étnicas ou na classificação de marginalidades sociais; - A codificação estabelecida pela fotografia relativamente ao Género e à Sexualidade; - A relação da fotografia com o corpo em termos tecnológicos e da tecnologia da máquina fotográfica com o corpo, nomeadamente na fotografia médica, nas vanguardas e na publicidade; - A representação fotográfica da morte e dos cadáveres.

A primeira área envolve o processo de construção de 'tipos' – que ocorre nos finais do século XIX – processo que se baseava nas duas disciplinas em voga a Frenologia e a Fisiognomia. A ideia que a superfície visível dos corpos fornecia sinais claros para decifrar uma natureza interior é muito popular e passa do uso comum para um uso institucional a nível da Medicina, da Polícia ou das administrações coloniais³⁶².

³⁶⁰Michelle Henning 'The subject as object. Photography and the human body' in *Photography: a Critical Introduction* London and New York, Routledge , p. 220.

³⁶¹Questões que se acentuam no final do século XX com a emergência de fundamentalismos sexuais ou religiosos, como por exemplo, nas reacções às obras de Andres Serrano ou Robert Mapplethorpe, *ibidem*.

³⁶² *Ibidem*, p. 221.

A prática do Retrato desenvolve-se construindo em paralelo a imagem do homem normal e a do criminoso. Para este último, a partir de 1880 com o método de Alphonse Bertillon (1853-1914)³⁶³, tipifica-se o acto de fotografar (padroniza-se a objectiva e a iluminação) que se acompanha de registos de outras marcas identificadoras do indivíduo (tatuagens ou cicatrizes). Nos territórios coloniais procede-se ao levantamento dos ‘typos’ – esquecendo o indivíduo – e, no percorrer dos campos e das cidades fotografam-se os ‘typos’ profissionais ou os ‘costumes’.

Em 1880, Francis Galton (1822-1911) introduz o ‘retrato compósito’. Esta técnica que consiste na sobreposição de imagens de retrato de indivíduos diferentes, mas que partilham características comuns permite, na lógica da época, construir o retrato-robot de uma raça ou de um grupo étnico.

A representação do corpo numa vertente erotizada – na continuação de uma muito longa tradição que vem desde o Renascimento – organiza-se em torno de uma classificação de tipos sociais. Nas imagens vitorianas os acessórios e o vestuário remetem assim para determinados contextos sociais. Questão central é a da ‘objectivação’ consistindo esta num processo do indivíduo se tornar um simples objecto para ser visto. Solomon-Godeau refere mesmo que “... a mais insidiosa e instrumental forma de domínio e subjugação e objectificação é produzida pelas imagens mais comuns da mulher (o que acontece de uma forma muito mais eficaz) do que as imagens policiais ou obscenas.”³⁶⁴. A construção do corpo, principalmente do corpo feminino, pode ser analisada na perspectiva da ‘scopophilia’ e do ‘voyeurismo’ ou do ‘fetichismo’. Salientamos que o olhar ‘voyeur’ pode abranger não só as imagens eróticas, mas também as imagens sobre povos colonizados ou sobre corpos apresentando deficiências. O fetichismo surge na fotografia quando esta congela - no tempo uma parte da realidade – e a torna um objecto palpável. As fotografias de família, por exemplo, podem ser consideradas num nível elementar de fetichismo. Por outro lado, o acentuar das características formais ou ‘artísticas’ da imagem permite uma segurança no olhar do espectador masculino que observa o corpo feminino sem sentir claramente uma ameaça.

³⁶³ Publica *Instructions sur la photographie judiciaire* (1890) e *La photographie métrique* (1912).

³⁶⁴ Abigail Solomon-Godeau *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices* Minneapolis University of Minnesota Press, 1991, p. 237.

Outra questão tem a ver com a representação do corpo articulada com distinções sociais. Tal como Norbert Elias refere a ascensão de uma nova classe social traz consigo novas ideias sobre o corpo. No período medieval coexistiam duas representações do corpo: uma dominante e outra invertida que surgia durante o Carnaval, o ‘corpo grotesco’. A ele opõe-se o corpo clássico “O corpo clássico é um corpo suave, sem orifícios e autossuficiente.”³⁶⁵. Posteriormente ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII o controle social e o ‘decorum’ assegurarão a homogeneidade das representações do corpo. Na sociedade capitalista ao longo dos séculos XIX e XX o acentuar do individualismo e a separação clara entre público e privado, mantém como aceitável a representação do corpo clássico remetendo as referências ao ‘bas corp’ para o domínio do privado. No entanto, estas referências podem ser analisadas enquanto forma de questionamento das hierarquias sociais.

A fotografia institui-se enquanto elemento da nova cultura visual que surge com a modernidade. Numa fase inicial a fotografia permite alargar as capacidades da visão além daquilo que o olho humano pode ‘ver’. Numa fase seguinte, nos anos 20 e 30 do século XX, a câmara torna-se um olho mecânico³⁶⁶. A câmara torna-se uma extensão do corpo adquirindo uma natureza ‘prostética’. Por outro lado, a presença da câmara intervém na realidade, transformando a ideia de corpo ao longo da sua representação (no caso da aplicação científica). O corpo humano é entendido como uma máquina perfeita. O nazismo e o taylorismo / fordismo apresentarão esta utopia de um corpo perfeito. Por outro lado, a vanguarda artística desenvolverá a crítica a estas concepções, por exemplo, nos processos da fotomontagem ou em Hans Bellmer ³⁶⁷.

A fotografia da morte - dos corpos sem vida - é inicialmente praticada como forma de guardar a imagem do corpo – por exemplo das crianças – prática que existe até aos anos de 1880 nos EUA. Mais recentemente o retorno à fotografia post-mortem é utilizado por artistas como Andrés Serrano (1950-) e Joel Peter Witkin (1939-).

³⁶⁵ Michelle Henning 'The subject as object. Photography and the human body' in *Photography: a Critical Introduction* London and New York, Routledge, 2001, p. 229.

³⁶⁶ Conforme as teorias de Dziga Vertov (1896-1954) que defende que a câmara é muito semelhante ao olho humano e que pode explorar a vida real.

³⁶⁷ Michelle Henning 'The subject as object. Photography and the human body' in *Photography: a Critical Introduction* London and New York, Routledge, 2001, pp. 240-243.

De acordo com esta autora, a fotografia do corpo remete para uma relação entre fotografia e realidade e, principalmente, do modo como se aceita que a fotografia é um reflexo da realidade: “Contudo, também é evidente que a fotografia é um dos meios através dos quais os indivíduos são construídos como temas sociais: o uso da fotografia na medicina, na vigilância policial e em estudos científicos do trabalho revela como a fotografia participa no ato de disciplinar o corpo. Uma fotografia constrói sentidos diferentes para corpos humanos através do modo como os representa e algumas fotografias podem estar conforme às ideias dominantes de sexo, raça e do significado de ser humano, feminino ou masculino, reproduzindo-as, enquanto outras fotografias desafiam estas ideias. Todavia, estes significados não estão intimamente ligados a métodos, técnicas ou estilos particulares; em vez disso, o significado de alguns modos de fotografar corpos muda com o seu contexto.”³⁶⁸.

2.1.5. SUREN LALVANI

Este autor analisa na sua obra de 1996³⁶⁹ a ‘produção dos corpos modernos’ naquilo em que esta produção se relaciona com a ‘visão’ e com a fotografia. Num primeiro capítulo, aborda questões teóricas, num segundo a ‘Fotografia e o corpo burguês’, seguindo-se a ‘Fotografia e o corpo desviante’, a ‘Fotografia e o corpo do operário’ e, por fim, ‘A ordem visual do século dezanove’. O percurso da sua análise será o seguinte: “Examinarei como (i) o retrato fotográfico realizado no âmbito de um certo conjunto de discursos e práticas constitui o corpo burguês, conferindo-lhe sentido, no quadro de uma hierarquia de valores previamente estabelecida; (ii) como a fotografia é realizada no âmbito de um certo conjunto de discursos e práticas ao nível “anatomo-político” de forma a vigiar, regular e disciplinar os corpos desviantes através do social; e, como, simultaneamente realizada no âmbito de um certo conjunto de discursos e práticas, procura identificar e representar o próprio desvio; e, por último (iii), como a natureza da fotografia funcionando ao nível “anatomo-político” em certos discursos e práticas opera no âmbito do modo de produção capitalista, de forma a que “aquilo que é constitui o elemento mais material e mais vital nos corpos seja investido neles.”³⁷⁰. “Assim, a minha intenção é determinar o modo no qual a

³⁶⁸ Ibidem, p. 247.

³⁶⁹ Suren Lavani *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies* Albany, State University of New York Press, 1996.

³⁷⁰ Op. cit. p. 41.

fotografia – não só representando o corpo “exterior” mas também e, por isso, realizando o ato de disciplinar o corpo “interior” – contribuiu para produzir tanto conhecimento como poder. Finalmente, concluirei este exame da fotografia e das suas relações com o corpo no século dezanove, situando as suas práticas dentro de um vasto conceito de ver o “inconsciente positivo da visão” que prevalece durante este período.”³⁷¹.

No segundo capítulo o autor analisa a ‘democratização’ do retrato fotográfico e a sua implicação – enquanto retrato burguês – de reificar múltiplos corpos num tipo particular de corpo impondo assim uma tipologia de representação. Mesmo aqueles que inicialmente se encontram excluídos deste tipo de representação quando nela puderem participar aceitarão essa tipologia de representação³⁷². A classe média inicialmente disputará todo um conjunto de signos – monopólio da antiga aristocracia e da nova grande burguesia – o que constitui um elemento central do processo de modernidade³⁷³.

A estruturação de um ‘retrato burguês’ assenta na relação com três campos específicos: o do Estado Nação, o da Família e o do Indivíduo. As teorias da Frenologia e da Fisiognomia, interligadas com estes campos específicos, introduzem simultaneamente formatos de construção das imagens do corpo e da sua leitura³⁷⁴.

A construção ideológica da ‘Família’ terá assim como elemento central a sua representação fotográfica. Ela delineará a representação do Público e do Privado, as características de Género e implicará uma representação normativa através da pose, da iluminação e de outras tipologias. Teremos assim a fotografia de estúdio e a fotografia doméstica cujos produtos serão guardados no álbum de família.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² “(...) it simultaneously ushered them into a representational system whose structure, composition, codes of operation, and internal means of making meaning bound them securely into a dominant discourse.”, ibidem, p.43.

³⁷³ Conforme as teorias de Jean Baudrillard apresentadas pelo autor, op. cit., p. 43.

³⁷⁴ O autor refere uma ‘moral icónica’ em que os discursos da fisiognomia fornecem um conjunto de tipologias através dos quais se encena a pose, a expressão e a iluminação. No retrato burguês será especialmente a colocação das cabeças, ombros e mãos, que evidenciam o poder discursivo da fisiognomia revelando uma verdade determinada “that the world may be civilized by the domestication of the hand by the head” (vide op.cit, p, 50-52).

O estúdio fotográfico permitirá aos indivíduos das classes populares encarnar e deixar registada uma encenação de um outro tipo de vida na vivência de uma sintaxe de representação própria da burguesia³⁷⁵.

Para o autor a interligação entre Imperialismo, industrialização e fotografia leva à construção de um campo específico na estruturação de um ‘olhar colonial’ e na ‘fetichização da representação do Outro’, tal como refere: “O que é proibido pela economia libidinal das relações domésticas, cuja continuidade é essencial para a manutenção da ordem industrial, é (re)presentado, (re)orientado e (re)localizado no Outro.”³⁷⁶. Temos por exemplo o gosto do orientalismo e o fascínio pelas temáticas relacionadas com o harém. Para o autor as fantasias eróticas associam-se com a representação de um poder patriarcal, disponibilizando o corpo da mulher – oriental – que se assume simultaneamente como fascinante para o olhar e ameaçadora para o ‘macho ocidental’. E, é nesta lógica que o autor considera a representação do harém como fundamental numa encenação do Oriente pois ‘it conflates state and household’³⁷⁷.

O aumento da quantidade de imagens disponíveis (a partir da invenção da ‘carte-de-visite’ por André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), em 1854) com a Exposição Industrial de Paris de 1855 que disponibiliza a apresentação da fotografia a um público mais vasto e a exploração de zonas não visíveis (como por exemplo as catacumbas de Paris por Nadar (1820-1910)). Estes acontecimentos inauguram aquilo que o autor designa como uma pré-história do espectáculo. Este processo de ‘densificação icónica’ (utilizando a expressão feliz de António Ramirez³⁷⁸) prossegue com a invenção das placas secas, em 1878 e, por fim, com o ‘acontecimento Kodak’, em 1888. A utilização da placa em ‘half-tone’ permitirá a utilização da fotografia nas publicações periódicas.

Todo este processo de criação tecnológica acontece num mundo que se urbaniza, com profundas alterações demográficas e que ao longo dos séculos XVIII e XIX assiste

³⁷⁵ “(...) enables individuals to momentarily conceal thier working class background and be made visible int the light of their aspirations. Hence lived differences are subsumed in the homogenous syntax of an idealizaed typology functioning ‘bourgeois icon’.”, op. cit. p. 69.

³⁷⁶ Ibidem, p.69.

³⁷⁷ Ibidem, p. 80.

³⁷⁸ Juan António Ramirez *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976. O autor analisa aquilo que designa como ‘Génesis de la cultura visual de masas (historia breve de la densificación iconográfica)’ procedendo a uma análise diacrónica da produção de imagens de que salientamos a importância da gravura numa fase que precedeu a invenção da fotografia.

a uma reorganização dos dispositivos de Poder. A nascente sociedade burguesa reformula os processos de controle criando instituições que produzem discursos sobre o Corpo, seja numa perspectiva de ‘engenharia social’ seja numa perspectiva reformista, trata-se de como referiu Michel Foucault criar uma ‘tecnologia política do corpo’³⁷⁹.

Neste contexto a atenção por aquilo que o autor designa por ‘the deviant body’ levará à rigorosa definição do ‘criminoso’, da atenção pela penitenciária, pelas classes trabalhadoras e na utilização da estatística e do policiamento / vigilância como formas de controle. A fotografia vai ter um papel fundamental na criação de dispositivos que permitam ‘descobrir’ e ‘capturar’ / ‘vigiar’ o criminoso, temos assim os trabalhos de Bertillon, de Francis Galton ou William Noyes, em 1887, com a tipificação do retrato do ‘louco’³⁸⁰.

Por outro lado, a fotografia será utilizada no âmbito do processo de produção industrial com o objectivo de rentabilizar a produção e, para tal, controlar e alterar o corpo do trabalhador. Frederic W. Taylor (1856-1915) introduz o conceito de ‘Panopticom’ de Jeremy Bentham (1748-1842) no espaço da fábrica, utiliza a fotografia na sua obra *On the Art of Cutting Metals* e Frank Bunker Gilbreth (1868-1924), por volta de 1911, procura abstrair, classificar e produzir movimentos estandardizados nos operários, veja-se por exemplo a sua obra *Motion Study. A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*.

Estes processos levam à criação daquilo que o autor designa como ‘The visual order of the nineteenth century’³⁸¹. A formalização desta ordem coincide com a expansão do campo da visão pois a fotografia introduzira uma intensificação dos instrumentos de visão. Esta hegemonia da visão é fundamental para a compreensão da

³⁷⁹ Como refere Suren Salvani: “Power thus imbricates the discourses, the actions, the very gestures of everyday living and by this inserts itself into the capillaries of the social body.”, Suren Lavani *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies* Albany, State University of New York Press, p.87.

³⁸⁰ Ibidem, p. 130.

³⁸¹ Ibidem, p. 169.

modernidade, constitui a sua ‘estrutura profunda’ e o modo como as coisas são vistas pela fotografia liga-se a uma dimensão mais vasta do VER no século XIX³⁸².

O ‘espectáculo’ e o ‘panóptico’ surgem assim ligados numa dimensão articulada com o Conhecimento e o Poder. Para o autor, assinalam uma transformação radical no modo como o Poder vai operar de uma forma ‘não coerciva’ na modernidade pelo que propõe a análise daquilo que chama ‘regimes de visibilidade’ pois estes são centrais para a compreensão do papel das práticas fotográficas e da formação da moderna subjectividade³⁸³. A ‘visão espectacular’ assiste à coexistência de um paradigma do Realismo (da evidência) com o da Interpretação (obras de fotógrafos ‘artísticos’), coexistindo dois modelos radicalmente distintos de visão: um regime de vigilância assente no referente – ‘Fictions of realism’- e um modelo assente na mobilidade e na abstracção – ‘Regime of the spectacle’. A coexistência destes dois regimes levam à construção de um novo tipo de observador ‘observador / espectador’ adequado para a consolidação e funcionamento de uma moderna ordem visual complexa³⁸⁴. Na construção desta nova ordem visual são determinantes aspectos como a Viagem (o comboio e a visão panorâmica), a arquitectura urbana (o Barão Haussmann, o panopticon e o espectáculo) e o nascimento do observador/espectador (The observed/spectator: the paradox of isolation and visibility)³⁸⁵.

A Fotografia surge assim como ‘um aparelho disciplinador situado nos discursos jurídicos e políticos do crime e castigo que procura através da utilização da fotografia isolar e tornar visível o corpo criminoso’. A identificação permite a revelação de um

³⁸² O autor, seguindo o pensamento de Michel Foucault, refere: “(...) to understand modernity may well mean unearthing what Foucault has called ‘positive unconscious’ of vision, for he has argued that a ‘period only lets some things to be seen and no others’”, *ibidem*, p. 170.

³⁸³ “Devemos centrar a nossa atenção na emergência destes regimes de visibilidade – a relação entre visão e poder social – e na sua coexistência progressiva na ordem visual de novecentos pois são centrais para a compreensão do papel das práticas fotográficas e na formação da moderna subjectividade.” (t.n.), *ibidem*, p. 172.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 174.

³⁸⁵ Neste último aspecto, a importância da aparência como índice do ser subjectivo. O corpo apresenta-se assim num cuidadoso reportório de gestos e vestuário, com uma grande atenção pelo detalhe e torna-se um elaborado esquema de significação. Um dos principais alvos de atenção será o da definição de um ‘corpo operário’. O voyeurismo e a ‘flanêrie’ enriquecido e estimulado pela cidade e pelos grandes armazéns, serão também características desta nova ordem visual onde se desenvolve uma ‘auto-vigilância’ (‘viewing oneself as constantly being viewed’) e onde a ordem social coincide com um ordenado esquema de representação (‘silence and passive observation became symptomatic of public order and synonymous with an orderly set of representations’), *ibidem*, p. 194.

conhecimento que permite o aumento da regulação e disseminação do poder através da sociedade. A identificação do operário, do prisioneiro, do louco: ‘Estes, são então corpos vigiados, isolados, tornados visíveis no espaço fotográfico.’³⁸⁶. Este processo dá também visibilidade ao corpo burguês que se torna tema de um determinado sentido moral e social. O autor terminará por concluir: “No século XIX, a fotografia esteve inserida no discurso visual mais vasto – ‘inconsciente positivo da visão’ – do período caracterizado por práticas que, na sua especificidade, procuraram, não só tornar visível a ordem social através do isolamento e individuação dos corpos, mas também produzir sujeitos que tivessem acesso a novos níveis de visibilidade.”³⁸⁷.

Salientamos esta ideia da relação próxima da Fotografia com a Cultura Visual e a tendência para uma ‘exibição’ da ordem social no uso da representação do corpo e a criação de ‘espectadores / consumidores’ para as novas imagens.

³⁸⁶ Ibidem, p. 197.

³⁸⁷ Ibidem, p. 197.

2.2 TIPOLOGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO CORPO

Neste ponto procedemos à análise, breve, das áreas centrais na representação do corpo fotografado, seguindo autores e problemáticas, e procurando deixar um quadro das várias tendências e tipologias da representação do corpo no período em questão.

RETRATOS

O retrato é o maior uso da fotografia, tal como a pintura cuja origem se deve à substituição de uma ausência³⁸⁸. Ernest Lacan refere mesmo, em 1856 “Le portrait est la plus ancienne application de la photographie.”³⁸⁹. A produção do retrato inscreve-se na tradição da Pintura, seja de aparato, ou miniaturas. A representação do indivíduo, assumida sempre como local de afirmação social é assim desde sempre lugar de relações diversas, sejam da ordem social, política ou cultural, assim como da mentalidade e do imaginário. O retrato fotográfico não será assim lugar específico de um estudo da Arte – na sua assunção tradicional como História da Arte – mas sim uma área de estudo implicando diversas disciplinas e metodologias³⁹⁰.

A produção de retrato – a maior que se realiza no início da utilização da fotografia – desenvolve-se no âmbito dos estúdios fotográficos. Na Grã-Bretanha (Antoine Claudet, 1797-1867, e Richard Beard, 1801-1855) e nos Estados Unidos (Alexandre Walco). Nos Estados Unidos o daguerreótipo conquista um público cada vez maior e é praticado por de A.S. Southworth e J.J. Hawes³⁹¹.

Na Escócia David Octavius Hill (1802-1870) e Robert Adamson (1821-1848) utilizam o calotipo – produzido entre 1843 e 1846 – para realizar trabalhos exemplares na produção de retratos de grupo e retratos de indivíduos.

³⁸⁸ E temos toda a tradição da invenção da Pintura repetidamente retomada nos estudos sobre pintura e sobre retrato.p

³⁸⁹ Cfr. ‘Le Portrait’ in *Dictionnaire Mondiale de la Photographie*, Paris, Larousse,

³⁹⁰ Temos as questões relativas à representação do corpo nos diversos contextos institucionais como surge na obra de Allan Sekula *The Body and the Archive* (1986), as questões relacionadas com o poder ‘constrangedor’ das diversas instituições como o refere John Tagg no seu *The Burden of Representation*. Sobre estas questões ver o artigo ‘Portraiture’ na *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* vol. I.

³⁹¹ Southworth & Hawes foi uma casa de fotografia que existiu em Boston entre 1843-1863. Albert Sands Southworth (1811-1894) e Josiah Johnson Hawes (1808-1901) são considerados como elementos marcantes da fotografia americana tendo desenvolvido a fotografia de retrato como ‘fine art’.

Um outro tipo de trabalhos – que já não remetem tanto para o ‘retrato simples’ mas implicam componentes de imaginário e uma maior atenção à linguagem fotográfica – desenvolvem-se com Lewis Carroll (Reverendo Charles Lutwige Dogdson, 1832-1898) (com fotografias de raparigas) e Júlia M. Cameron (1815-1879) (com uma atenção específica aos enquadramentos e aos rostos).

Esta atenção pelas características específicas do médium vai desenvolver-se no âmbito dos projectos políticos e artísticos do século XX, seja com o Construtivismo Russo e a ‘Nova Visão’ (Alexander Rotchenko 1891-1956 e Aenne Biermann 1898-1933), com o movimento da Bauhaus (1919 – 1933), ou com a vanguarda artística de Laslo Moholy-Nagy (1895-1946), Andreas Feininger (1906-1999), Umbo (Otto Umbehr 1902-1980), Helmar Lerski (1871-1956).

No decorrer do pós-modernismo a produção fotográfica no Retrato vai fragmentar-se numa pluralidade de temáticas e questões, situação que decorre também da produção teórica sobre a prática da fotografia. Questões relacionadas com o indivíduo e a sua intimidade – Geneviève Cadieux (1955-) -, o poder social - Clegg & Guttman (Michael Clegg 1957 e Martin Guttman 1957) -, questões de estatuto e identificação - Cindy Sherman -, de espaço privado e público - Patrick Faigenbaum (1954-), Jean-Louis Schoellkopf (1846-), Thomas Struth (1954 -), Martin Parr (1952-).

Expressão psicológica - Jo Spence, Willie Doherty (1959 -), Suzanne Lafont -, ou inexpressão - Thomas Ruff (1958-), Martin Rosswog (1950-), Roland Fischer (1958-).

As questões da representação e da construção / ficção fotográfica surgem também com Jeff Wall (1946-), Andrés Serrano e Robert Mapplethorpe (os interditos do Sexo e da Morte), com o retrato histórico ou com a mitologia pessoal (Craigie Horsfield (1949-), Jan Groover (1943-2012), Jonathan Coplans (1920-2003), Gilbert & George). Outros fotógrafos utilizam o retrato fotográfico nos seus projectos artísticos rompendo com as tipologias estabelecidas - Cristhian Boltanski (1944-), Arnulf Rainer (1929-), Bernhard Prinz (1953-), Sigmar Polke (1941-2010), Günther Forg (1952-), Vincent Cordebard (1947-).

DEMOCRATIZAÇÃO E DISTINÇÃO NO RETRATO

Como refere Joelle Bolloch a descoberta do colódio húmido leva a fotografia ‘de um período artesanal para uma era quasiindustrial’³⁹².

Os estúdios profissionais permitem a democratização no uso do retrato fotográfico. A procura cada vez maior reside no crescimento da burguesia na segunda metade do século XIX. A. Disdéri regista o formato de retrato ‘carte-de-visite’, em 1854, o que permite produzir retratos a um preço baixo. Disdéri utiliza uma câmara com várias lentes para criar quatro, seis ou oito imagens num único negativo. A produção em série leva à produção de um modelo de imagem que se repete nas características de pose e de iluminação, deixando de lado as características artísticas e acentuando as técnicas, sendo muitas vezes os retratos produzidos por ‘operadores’ ao serviço de ‘casas fotográficas’ ou artistas reconhecidos. O retrato no enquadramento de Busto salientará – nalguns casos – as características psicológicas dos retratados.

Em França, Nadar e Étienne Carjat (1828-1906) destacam-se na produção de retrato de ‘individualidades’ produzindo retratos onde a personalidade do retratado se entrelaça com as características técnicas e artísticas utilizadas. Estes trabalhos iniciam uma tradição continuada com Napoléon Sarony (1821-1869) (também no século XIX) e Cécil Beaton (1904-1980) no estúdios Harcourt, de Arnold Newman (1918-) à Yousuf Karsh (1908-) até Giselle Freund (1908-2000) a André Morain (no século XX).

Alfred Stieglitz (1846-1946), em 1903, com a Foto-Secessão introduzirá uma ruptura nas convenções técnicas e artísticas consagradas. Iniciando aquilo que se designará como uma ‘estética fotográfica pictorialista’ Stieglitz e outros artistas como Edward Steichen (1879-1973), Alvin Langdon Coburn (1882-1966), Germaine Kasebier (1852-1934), Frank Eugene (1865-1936) e Clarence Hudson White (1871-1925) acentuarão as características ‘anti-fotográficas’³⁹³, ou seja, o ‘desfocado’, o ‘fluo’, a intensificação do contraste.

³⁹² ‘Good times for Portraiture’ in *The Abrams Encyclopedia of Photography* New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2004, pp. 24 – 27: “(...) the wet collodion process, developed by Frederick Scott Archer, which produced a glass negative. The collodion print had the sharpness of a daguerreotype, and the technique offered users the ability to make multiples images(...)”.

³⁹³ Seguindo o conceito introduzido por Paul Sternberger *Between Amateur & Aesthete. The Legitimization of Photography as Art in America (1880-1900)* New Mexico, University of New Mexico, 2001.

A MODA

A ligação entre a Fotografia e a Moda assume uma ligação mais efectiva a partir de 1910 quando a apresentação do vestuário é envolvida por um ambiente de charme e de sonho. Será o caso de estúdio de Reutlinger³⁹⁴ e de Adolf De Meyer (1868-1946) que cria um novo tipo de imagem de moda, já não só descritiva, mas remetendo o leitor para um mundo de sonho. Publica na *Vogue* e mais tarde na *Harper's Bazar*. Por volta dos anos 30 é substituído na *Vogue* por Hoyningen-Huene (1900-1968).

Com o desenvolvimento de publicações periódicas dedicadas à Moda a linguagem do Pictorialismo será utilizada. A partir dos anos 20 Edward Steichen torna-se o fotógrafo mais importante de Condé-Nast (*Vogue*, *Harper's Bazaar*) elimina os efeitos de 'flou' e introduz um novo tipo de imagem com uma composição marcadamente geométrica. Seguem o seu exemplo G. Hoyningen-Huene et Horst P. Horst (1906-1999) até William Klein (1928 -) e Peter Lindbergh (1944-), Richard Avedon (1923-2004) e Irving Penn (1917-2009).

Os anos 30 serão marcados pelos trabalhos de Cécil Beaton e George Platt Lynes (1907-1955) assim como pelas experiências de Man Ray (1890-1976) e Erwin Blumenfeld (1897-1969). Este último em particular, juntamente com Louise Dahl-Wolfe (1895- 1989) exploram a cor (por exemplo na *Harper's Bazaar*). Se no período entre as duas guerras predomina um estilo rígido europeu, em 1945, a partir de New York, impõe-se uma imagem natural e espontânea da mulher americana. A influência de Martin Munkacsy (1896-1963) é decisiva³⁹⁵. Este fotógrafo começa, em 1921, a fazer fotografia de desporto, os seus trabalhos surgem em diversas publicações periódicas alemãs (*Berliner Illustrierte Zeitung*, *Die Dame*, *Koralle*). Em Berlin adere à *Nova Objectividade* fugindo ao regime nazi para os Estados Unidos. Em 1934 trabalha para o *Harper's Bazaar* em que introduz as suas fotografias de desporto ao ar livre considerando-se que : “Esta imagem mítica, descrevendo a beleza desportiva, é a primeira

³⁹⁴ Cujos trabalhos são particularmente apreciados em Portugal como veremos adiante nas páginas da *Ilustração Portuguesa*.

³⁹⁵Cfr. Nathalie Cattaruzza 'Mode et Photographie' in *Dictionnaire mondial de la Photographie* Paris, Larousse, 2001, pp. 419-420.

evocação da liberdade de movimento na fotografia de moda e as suas repercussões foram consideráveis.”³⁹⁶.

O REALISMO

Esta tendência de um registo mais directo da realidade, nas antípodas da estética pictorialista, vai desenvolver-se na segunda metade do século XIX e ao longo do século XX. Denominámo-la de ‘Realismo’ mas também a poderíamos referir como ‘fotografia documental’ tal como Graham Clarke a refere³⁹⁷.

A tradição de um olhar fotográfico sobre os grupos sociais inicia-se desde logo, em 1843, com os registos de David Octavius Hill (1802-1870) e Robert Adamson (1821-1848) que fotografam os pescadores de New Haven.

Peter Henry Emerson (1856-1936), em 1886, escreve em parceria com Thomas Goodall *Life an Landscape on the Norfolk Broads*. Em 1888, publica *Pictures of East Anglian Life* com trinta e duas fotografias. Esta obra torna-se particularmente polémica pois o texto que acompanhava as imagens fazia uma denúncia da situação dos camponeses e ataca burgueses e aristocratas terratenentes³⁹⁸.

Jacob August Riis (1849-1914) publica, em 1890, *How the Other Half Lives* com imagens sobre os bairros pobres de New York, e em 1892 *Children of the Poor* recolha de fotografias de crianças pobres.

A obra de Paul Strand (1890-1976) *Blind* (1916) que é publicada na *Camera Work*, inicia a ‘straight photography’, a fotografia ‘directa’, no seguimento de uma tradição do Realismo documental do século XIX. Diversos fotógrafos registaram a vida das populações no contexto da revolução industrial: Hermann Drawe (1867-1925) publica *Durch die Wiener Quartiere des Eledns und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits* (1908).

³⁹⁶ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p. 88.

³⁹⁷ Para este autor a fotografia documental domina grande parte da história da fotografia do século XX tendo associado nomes importantes da fotografia. Define a fotografia documental como um género que “(...) has invariably rested whitin this frame of authority and significance. It seems the most obvious of categories, and is used precisely as evidence of wht occurred, so that its historical significance is employed further to invest its status as a truthful and objective accoubt (or representation) of what has happened.” in Graham Clarke *The Photograph* Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 145.

³⁹⁸ Cfr. Paloma Castellanos *Diccionario histórico de la fotografia* Madrid, Ediciones Istmo, 1999.

Lewis Wickes Hine (1874-1940) regista, desde 1904, as condições de vida dos emigrantes em New York e a exploração do trabalho infantil. Em 1918, trabalha para a Cruz Vermelha registando a vida dos europeus no pós guerra trabalho que será publicado na revista *The Survey*. Em 1926, realiza um trabalho sobre Ellis Island e os emigrantes que chegam aos Estados Unidos. O registo da construção do Empire State Building ficará registado no trabalho *Men at Work* (1932).

No entanto, Auguste Sander (1876-1964) será considerado o iniciador de uma vertente sociológica da fotografia. O seu trabalho desenvolvido no início do século XX apresenta uma intenção de objectividade e de classificação. O seu projeto intitulado '*Homens do século XX*' – que passava por fotografar com uma tipologia específica os indivíduos no seu contexto habitual - foi interrompido pela tomada do poder pelos nazis. As suas imagens apresentam os modelos habitualmente de pé, fixando a câmara.

Numa perspectiva semelhante o inglês Sir B. Stone (1838-1914) fotografa trabalhadores e, após a criação da Leica (1928), surge em França uma fotografia humanista - Edouard Boubat (1923-1999), Robert Doisneau (1912-1994), H. Cartier-Bresson (1908-2004) – com vertente poética – André Kertész (1894-1985) – e surrealista – Gyula Halász Brassai (1989-1984).

O governo americano também irá num esforço de registar as consequências da crise de 1929 criar um projecto no âmbito da Farm Security Administration. Esta agência envia fotógrafos que percorrem o país registando as condições de vida das populações: Dorothea Lange (1895-1965), Walker Evans (1903-1975), Russel Lee (1903-1986) entre outros, entre os anos de 1935-1942 percorrem os E.U.A. Estes fotógrafos revelam estilos e gostos diferentes: Walker Evans regista os habitats, imagens de ruas e interiores; Dorothea Lange regista cenas do quotidiano, de trabalho e retrato; Carl Mydans (1907-2004) fotografa os trabalhadores do algodão; Arthur Rothstein (1915-1985) regista os trabalhos dos campos; Ben Shahn (1868-1969) realiza vistas de caminhos de ferro e campos; Russel Lee regista grandes planos de

instrumentos e camponeses. Todo este trabalho representou um aspecto único de recolha de imagens numa vertente social³⁹⁹.

No período entre as duas guerras verifica-se um olhar para o interior de realidades mais próximas originando trabalhos como *Eyes on Russia* de M. Bourke-White (1931), *La France travaille* (1932) de François Kollar (1904-1979), *An American Exodus: A record of human erosion* (1939), de Dorothea Lange e Paul Taylor *Let us Now Praise Famous Men* (1942) de Walker Evans e James Agee (1909-1955)⁴⁰⁰.

É uma tendência em que o fotógrafo se torna receptivo ao Outro adaptando-se à sua presença. Este movimento traduz uma motivação, um empenho social e político pessoal em que se mostra como são as coisas para as poder mudar⁴⁰¹.

Este tipo de fotografia será continuado por Robert Frank (1924-), Diane Arbus (1923-1971) e Richard Avedon (1923-2004), mais recentemente por Larry Clark (1943-) e Nan Goldin (1953-).

CORPO NU OU DESPIDO

A representação fotográfica do corpo ‘nu’ ou ‘despido’ enquadra-se em duas vertentes de produção de imagens que analisaremos no âmbito do que se designa como ‘Pornografia’ e ‘Nu’.

No caso da pornografia, e seguindo o artigo de Kuei-Ying Huang⁴⁰² que a entende como “ Pornografia é a apresentação do corpo nu ou do comportamento sexual com a finalidade de despertar excitação no observador.”⁴⁰³ a fotografia pornográfica coexiste de forma ‘muito contaminada’ (como diríamos hoje) com a fotografia de nu e a fotografia

³⁹⁹ Cfr. Christine Buignet ‘Farm Security Administration (FSA)’ in *Dictionnaire mondial de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, pp. 220-221.

⁴⁰⁰ Cfr. Thomas Michael Gunther ‘Ethnographie et Photographie’ in *Dictionnaire mondial de Photographie* Paris, Larousse, 2001, pp- 211-212.

⁴⁰¹ Como se refere na *Histoire de Voir. De L’instant à l’imaginaire (1930-1970)* Paris, Centre National de la Photographie, 1989: “La relation d’altérité est devenue l’une des motivations de la photographie au siècle XX: désir de savoir comment l’autre vit, ce qu’il pense ce qu’il éprouve; impossible identification à soi-même (Arbus) ou projection de sa propre solitude, ou quête des standards indéfinissables de l’humanité (Winogrand).” pp. pp. 40-41.

⁴⁰² ‘Pornography’ in *The Enciclopédia of the Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York and London, Routledge, 2008, pp. 1148-1150.

⁴⁰³ Ob, cit. p. 1148.

erótica⁴⁰⁴. Deixamos de lado, neste momento, a análise dessas distinções (relativas à intenção de produção ou às características do espectador) e vejamos como se desenvolveu.

Pensa-se que as primeiras imagens terão sido produzidas em França, por volta de 1841, no estúdio de Lerebours seguindo-se todo um conjunto de fotógrafos franceses que se dedicam à fotografia erótica ou pornográfica⁴⁰⁵. Enquanto na França, Itália e Holanda se verifica uma atitude mais tolerante relativamente à fotografia pornográfica no caso da Inglaterra assiste-se a uma atitude mais conservadora que se reflete na discussão e adopção de legislação específica (*Obscene Publication Act*, 1857). No caso francês a venda de fotografias de nu - com o nome de ‘estudos académicos’ - será permitida dentro da Escola de Belas Artes.

A quantidade de imagens produzidas ao longo do século XIX é muito significativa e conhece-se, em parte, pelas apreensões policiais. Se o daguerreótipo pornográfico era só consumido pelos elementos de classes privilegiadas, a partir de 1880, com o aparecimento dos postais – material produzido com custos mais baixos e em séries – torna-se acessível às classes trabalhadoras, como refere de uma forma pertinente Sigel: “Pela primeira vez a classe trabalhadora tornou-se consumidora, em vez de meros objetos da pornografia.”⁴⁰⁶.

A tipologia de representação ao longo de novecentos apresenta características muito semelhantes em termos de composição e estilo. Da apresentação clássica do nu feminino, à apresentação de actos sexuais explícitos, a fotografia impõe algumas tipologias. Será o caso da representação de fragmentos do corpo (planos aproximados), da representação de sequências com o desnudar progressivo até chegar ao acto sexual (como se fosse ‘real’) e ao ‘apanhados no acto’ que se torna uma das tipologias mais utilizadas⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Ver, por exemplo, os textos de Sylvie Aubenas e Phillippe Commar em *Obscénités. Photographies interdites d’Auguste Belloc* Paris, Albin Michel / BNF, 2001.

⁴⁰⁵ Será o caso de Auguste Belloc, Bruno Braqueais, Félix Jacques-Antoine Moulin, Giacomo Caneva, Jean –Louis-Marie-Eugène Durieu, Julien Vallou de Villeneuve e Louis Jules Duboscq.

⁴⁰⁶ Lizsa Z. Sigel citada por Kuei-Ying Huang, op. cit., p. 1149.

⁴⁰⁷ Vide op. cit. p. 1149. Esta tendência para representar o ‘fragmento’ poderá estar ligada a questões técnicas, mas poderá enquadrar-se num gosto da modernidade, ver, por exemplo, a obra de

As representações do Nu estão intrinsecamente ligadas às Artes sendo um dos temas sempre presentes nas diversas histórias da fotografia. Temos por exemplo as imagens de Durieu que trabalha com Eugène Delacroix ou a produção ao longo do Segundo Império em que são produzidas imagens neste âmbito: as ‘academias’. Importante salientar uma produção de imagens ‘mais privada’ que é realizada por pintores e que envolve modelos com quem mantém relações mais próximas, como foi por exemplo o caso de Edgar Degas e Pierre Bonnard⁴⁰⁸. Num contexto desviado do pornográfico encontramos também as imagens de Óscar Gustav Rejlander (1813-1875) que produz imagens para artistas ou Thomas Eakins (1844-1916) que utiliza fotografias de nu nas suas aulas e realiza auto-retratos nu. No âmbito de estudos científicos são produzidos fotografias de nu, como veremos adiante. As fotografias de crianças nuas – surgem com Charlkes Lutwidge Dogdgson, Óscar Rejlander ou Júlia Margaret Cameron (1815-1879) – e constituem uma moda no final de oitocentos⁴⁰⁹.

Todas estas imagens são lugares de exibição de atitudes sociais e ideológicas relativamente à sexualidade. Duplamente estruturadas e estruturantes.

Como momentos marcantes – ou seja alteração nas tipologias de representação do nu - temos os seguintes:

Numa primeira fase de 1804-1815 o corpo masculino prevalece nas artes plásticas e é o único objecto de estudo autorizado pelas ideias de pudor vigentes. Os primeiros nus podem datar-se de 1848 e temos exemplos de Charles Le Nègre (1820-1880), em 1850, e Gustave Le Gray (1820-1884) ou na Inglaterra G. Watson.

Com a realização dos ‘salões anuais’ organizados pelo Estado francês durante a II República (1848-1852) e, principalmente no segundo Império (1852-1870), começam a aparecer corpos femininos ‘com formas cheias e volumosas’ afastando-se do modelo neoclássico⁴¹⁰. Gustave Courbet utiliza as fotos de Julien Villeneuve (1795-1866).

Linda Nochlin *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* London, Thames & Hudson, 1994.

⁴⁰⁸ Vide Elvire Perego ‘Intimate Moments and secret Gardens’ in *New History of Photography*, pp. 335-345.

⁴⁰⁹ Cfr. Graham Smith ‘Nudes’ in *The Enciclopédia of the Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York and London, Routledge, 2008, pp.1013-1015.

⁴¹⁰ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.40.

Disdéri, em 1862, criticará as fotografias de nu pois, segundo ele, dificilmente os modelos se aproximam da ‘modelo ideal’⁴¹¹.

A partir de 1850 alguns fotógrafos, em França, produzem imagens apresentando o corpo feminino como objecto estético e erótico, como por exemplo: Eugène Durieu (1800-1874); August Belloc (1800-1867); Félix Jacques Antoine Moulin (1872-1875). Dedicando-se antes à pintura ou à gravura fornecem agora imagens que substituem o modelo ao natural, no entanto estas imagens tornam-se objectos eróticos, criando um género em si.⁴¹² Gustave Le Gray apresenta uma fotografia simples colocando o modelo no espaço do atelier e Charles Nègre revela uma preocupação estética e erótica. Eugène Atget (1857-1827) fará a representação de nus menos convencionais. As imagens fotográficas são assim utilizadas num jogo paralelo entre o uso profissional por parte dos pintores e um uso no público amador ligado ao voyeurismo: ‘A fotografia e o desenvolvimento da pornografia em imagens no decurso do século XIX são o duplo produto da

⁴¹¹ Neste texto de Disdéri que trata de diversas questões colocadas sobre a fotografia do Nu. Questões técnicas, estéticas e morais. A fotografia de nu é considerada uma indústria não devendo merecer atenção da crítica de arte pois obriga a falar de ‘tristes nus’ que exibem com uma ‘verdade gritante’ as fealdades físicas e morais dos modelos pagos por sessão’. A representação do corpo humano é como o refere ‘a finalidade mais interessante e mais elevada das artes de imitação sempre que atingem em simultâneo a beleza plástica e a beleza moral (t.n.)’ e, neste caso, não despertam ideias obscenas pelo contrário, pois a ‘a realidade é santificada e como que consagrada pela beleza’. Esta união da beleza física e moral é fundamental e verifica-se na coincidência das formas belas com a ‘expressão’ dos sentimentos revelados pelo rosto e pelo movimento do corpo, como Disdéri refere, pela ‘relação equilibrada entre a expressão moral e a matéria’ o que constitui a ‘unidade da figura’. A ausência da expressão moral leva a que as formas mesmo que belas percam o seu significado e, se tornem ‘signos inúteis’ ou permitindo pensamentos obscenos. Disdéri interroga-se como será possível ao fotógrafo obter imagens belas com os modelos de que dispõe, nomeadamente as ‘Vénus et les saintes de carrefours’. Mesmo que encontre um modelo excepcional que como o refere reúna os ‘requisitos principais da beleza plástica’, como conferir ao modelo a ‘expressão’ moral elevada, a exibição do pudor e serenidade, como ‘santificar as formas’?

A perfeição da câmara fotográfica e a sua apetência pela exibição da realidade revelam o que se vê e o que sabemos: “(...) nous savons qu'ils nous montreront l'acteur ou nous avons cru mettre l'homme, l'action théâtrale ou nous avons tenté de placer l'action naturelle. Ici l'effet sera bien plus choquant encore : on y verra l'impudeur jouant la chasteté, l'incrédulité parodiant la foi, un visage empreint de toutes les traces de notre vie prosaïque s'efforcer en vain d'atteindre à l'expression idéale. ». A esta dificuldade pode ainda juntar-se a revelação de imperfeições físicas. Toda esta lógica leva Disdéri a uma conclusão radical : “(...) le photographe doit renoncer à représenter le nu au pont de vue de l'art, à moins qu'il n'ait à sa disposition un modèle ou s'allie à la plus parfaite beauté physique un caractère moral grand et approprié. Mais ce serait là une exception bien rare.”. Cfr. Eugène Disdéri *Essai sur l'Art de la Photographie* Paris, Séguier, 2003, pp. 93-98.

É um texto de 1862 que transfere para a fotografia toda a lógica da estética clássica, no fundo a tensão entre o ‘imitare’ e o ‘ritrarre’, numa situação em que as características específicas dos procedimentos fotográficos acentuam, de uma forma nunca atingida na história das representações visuais, o ‘ritrarre’.

⁴¹² John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.41.

cultura de massas que surge nesse período.”⁴¹³. No século precedente os registos eróticos eram privilégio de uma elite e o suporte era essencialmente o escrito. Com o aparecimento de um público com menos formação literária e com recursos financeiros disponíveis assiste-se ao desenvolvimento de uma pornografia puramente visual.

As ‘imagens licenciosas’ apresentam interesse devido ao seu realismo, ao serem documentais e objectivas tal como o daguerreótipo que apresentava já um detalhe muito preciso numa primeira fase, seguido da estereoscopia – em que o ‘efeito de realidade’ é muito mais forte – tendo depois surgido as fotografias pintadas e a fotografia a cores. Nos anos de 1860 a estereoscopia tornou-se o suporte ideal dado que a visão em relevo acentuava o efeito de realidade / verdade. Produzem-se imagens em grande quantidade visando alimentar os fantasmas do público masculino. Produze-se também outro tipo de imagem como, por exemplo, Charles-François Jeandel (1859-1942) com o seu álbum de ‘bondage’ como se diria hoje.

No caso inglês durante a segunda metade do século XIX, o corpo representado, tanto no domínio das belas-artes como no da fotografia, era principalmente o da mulher, mas vestido⁴¹⁴. O esforço colonial leva as classes dominantes a utilizar o sistema de valores da burguesia, em matéria de sexualidade, como forma de domínio cultural. Desenvolve-se a atenção dada à regulamentação da prostituição, e o controle de nascimentos e a medicina colocam o corpo da mulher no centro deste combate. Destacamos como tendências dominantes na representação do corpo os seguintes casos: Julia Margaret Cameron – exemplo de ligação à ideologia victoriana, o ambiente doméstico o interesse velado pelas crianças; Lady Clementina Hawarden (1822-1865) – o corpo feminino no espaço doméstico; Charles L. Dogdson (1832-1898) mais conhecido como Lewis Carrol que fotografa crianças ‘cada vez menos vestidas’ sendo as suas imagens produzidas num contexto de discussão da definição da conceito de criança na relação com o casamento e a sexualidade ⁴¹⁵.

O Pictorialismo, no final do século incidirá, também, a sua atenção sobre os corpos adolescentes. Será o caso de Alice Boughton (1865-1943) um olhar sobre a

⁴¹³ Ibidem, p.42.

⁴¹⁴ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.44.

⁴¹⁵ Ibidem, p.46-47.

infância. As imagens desta fotógrafa deixam transparecer / ver a zona pública das crianças.

Em França a escola pictorialista tem como um dos principais representantes Émile Joachim Constant Puyo (1858-1933) que trata o ‘nu artístico’. As formas femininas prestam-se a enquadramentos estéticos: “Apresentando os corpos femininos como mais uns objectos estéticos ou eróticos, estes fotógrafos reproduziam, sem a questionar, a ideologia da sua época.”⁴¹⁶.

No caso alemão, e logo por volta de 1900, com o movimento da *Lebens Reform Bewegung* defende-se o naturismo, a vida ao ar livre numa apologia do trabalho do corpo. Esta opção pelo nudismo tem a ver com uma ideologia que se manifesta contra a civilização, as convenções, a industrialização e o urbanismo. As imagens são difundidas pelas publicações periódicas. São desprezadas as imagens de interiores e evitam-se imagens com um carácter erótico. O resultado é, como refere Ulrich Pohlmann “(...) a pseudo-religious santification of the body.”⁴¹⁷. No período da república de Weimar verifica-se uma mudança passando os nus, mais soft e impressionistas, para uma representação mais activa do corpo ligado ao exercício e ao desporto. Temos as obras de Paul Isenbart, Wilhelm Prager (1876-1955), Gerard Riebicke (1878-1957) ou Leni Riefensthal⁴¹⁸ (1902-2003). Nesta última fase os corpos que antes se integravam num projecto de sociedade igualitária passam a ser entendidos no âmbito de uma elite masculina e militarista⁴¹⁹.

Nos EUA o movimento Pictorialista terá um papel fundamental na representação do nu fotográfico. Em 1907 Alfred Stieglitz (1864-1946) e Clarence H. White (1871-1925) realizam uma série em comum de que o resultado ‘Torso’ de 1907 é uma imagem ‘audaciosa’. Para a época, no entanto, o que a distingue é ter sido realizada pelos dois

⁴¹⁶ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.50.

⁴¹⁷ *Nude Visions- 150 Years of Nude Photography* Munchen, Munhcner Stadmuseum / Sammlung Fotografie, 2009, p. 76.

⁴¹⁸ “Son œuvre résume cependant en bien des points cette période de l’entre-deux-guerres: l’héritage du pictorialisme par l’utilisation d’un grain très présent, les compositions modernistes aux points de vue audacieux en contre-plongée, les références à la Grèce antique dans le choix des sujets, les représentations de corps sportifs, dynamiques, et la récupération politique. Le corps est bien au centre de toutes ces recherches esthétiques.” Cfr. John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p.95.

⁴¹⁹ Ibidem.

fotógrafos em conjunto. Clarence White funda a sua própria escola e forma algumas das principais fotógrafas americanas.

Com Stieglitz, a partir de 1910, os fotógrafos americanos abandonam as tentativas de construir uma ‘fotografia artística’⁴²⁰ e pretendem construir uma imagem pura, a ‘straight’ “...caracterizada pela ausência de qualquer manipulação, um foco perfeito, a utilização de toda a gama de tons, do branco ao negro, tal como por uma total emancipação em relação aos protótipos pictóricos.”⁴²¹.

Edward Weston (1886-1958) que realiza nus femininos revela um tratamento do corpo feminino igual ao que pratica nas naturezas mortas que realiza. Marcante neste período é a obra de Alfred Stieglitz que realiza um trabalho em torno da fotografia de Georgia O’Keeffe ‘cette série constitue une vision radicalment nouvelle du corps, mais aussi de l’art du portrait’⁴²². O autor procura que de toda a série de imagens resulte uma que revele a identidade de O’Keeffe. Aproxima-se das teorias de Bergson quando este defende que todo o conhecimento se efectua na experiência e na duração. Sugere também uma representação da realidade sob várias perspectivas tal como se praticava no cubismo. O cinema pode também ter inspirado Stieglitz pois pratica o reenquadramento procurando obter fragmentos do corpo com referência sexual e descontextualizados. E, mais uma vez, pode ser uma semelhança com o cinema que pratica o grande plano desde 1905. De salientar também a fotografia de nu numa pessoa conhecida do público. De acordo com os autores, O’Keeffe terá participado na produção das imagens promovendo uma ‘auto-representação’ (através da obra de Stieglitz), promovendo-se a si, enquanto pessoa, e as suas ideias dado que estruturalmente as imagens de Stieglitz revelam formas fálicas. Este processo acompanha o desenvolvimento do sistema de promoção de Hollywood com a utilização de grandes planos vistos nas revistas e nos cartazes.

⁴²⁰ Esforço que tinha constituído toda a prática do pictorialismo, procurando seguir os temas próximos às belas-artes, assim como técnicas que salientassem o papel do produtor da imagem (flous, objectivas especiais, papéis texturados, manipulações realizadas no negativo).

⁴²¹ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.64.

⁴²² Ibidem.

O NU MASCULINO

Embora se aceite a ideia de que o corpo masculino nu segundo diversos autores é raramente representado na fotografia do século XIX, Ulrich Pohl Mann⁴²³ pensa que se trata de ‘imagens escondidas’ (“hidden picture”) e que as imagens fotográficas de nus masculinos são mais comuns. No século XIX o nu masculino é aceite para uso académico ou no âmbito do ‘culturismo’ – como por exemplo com Desbonnet em França, como podemos encontrar em estudos realizados para pintores ou escultores, como por exemplo os de Charles Simart (1806-1857) ou Eugène Durieu ou Gaudenzio Marconi (1841-1885) em Itália. A fotografia de adolescentes ilustra também um ideal de beleza masculina - Wilhelm von Gloeden (1856-1931). Em 1848, Albert Sands Southworth (1811-1894) realiza um auto-retrato – em tronco nu – numa pose a 3/4, olhar ao alto⁴²⁴.

Os pictorialistas, por volta de 1900, não vão partilhar esta retórica clássica baseada num ideal de beleza de exaltação de um corpo atlético, numa representação fotográfica límpida e detalhada.

Theodor Her (1838-1892) ou Frank Eugene (1865-1936) vão fotografar os seus modelos rodeados de objectos de arte com referências literárias ou mitológicas. A representação irá centrar-se numa técnica ‘antifotográfica’⁴²⁵, acentuando os negros e o difuso em detrimento do foco, da nitidez e do detalhe e com um registo simbolista, como por exemplo em Fred Holland Day (1864-1933) nos seus nus masculinos e de adolescentes.

A presença das referências estéticas e literárias acompanhava imagens produzidas por fotógrafos homossexuais que assim contornavam os constrangimentos sociais e legais. Seria o caso do movimento Wandervogel-Bewegung (de Hans Bluher⁴²⁶, 1888-1955). Os trabalhos iniciais de Herbert List (1903-1975) enquadram-se neste

⁴²³ Male Nudes – Confessional (Self) – Portraits of the Body in *Nude Visions. 150 years of nude photography* Munchen, Munchner Stadtmuseum / Sammlung Fotografie, 2009.

⁴²⁴ Cfr. Mary Warner Marien *Photography A Cultural History* Londres, Paurence King Publishing LTD, 2002, p.71.

⁴²⁵ Seguimos o conceito de Paul Sternberg *Photography as Art in America (1880-1900)*. New Mexico, University of New Mexico, 2001.

⁴²⁶ Jornalista e escritor alemão participa no movimento de libertação homossexual anterior à chegada de Hitler ao poder. Publica *Wandervogel* (1912) e *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* (1917-1919).

contexto⁴²⁷. Os nus masculinos podem assim encontrar-se em diversas publicações ao longo dos anos 20 como por exemplo ‘*Der manliche Korper*’ (editado por Orel Fussli) com imagens de George Hoynyngen-Huene’s ou de Horst P. Horst. O auto-retrato de Rudolf Kopitz (1884-1936), nu à beira mar, torna-se uma obra de culto. Este movimento terminará com a ascensão do nazismo ao poder e a segunda guerra mundial⁴²⁸.

Encontramos também alguns casos de autorepresentação como, por exemplo, o de Thomas Eakins (1844-1916) que recorre à fotografia de nu para os seus quadros e para as suas aulas.

Duas fotografias destacam-se na representação do nu masculino. Imogen Cunningham (1883-1976) adere às teorias modernistas praticando, a partir de 1926-27, um enquadramento próximo com nitidez perfeita. Talvez as suas imagens se tenham inspirado nos nus mais abstractos de Weston nos finais dos anos 20. Imogen explorará a representação dos dois sexos nas suas imagens. Margarethe Mather (1855-1952) fotógrafa americana, produz imagens de nus masculinos e também ela se relacionou com Weston sendo seu modelo.

A representação do Outro – que analisamos mais à frente – tem uma certa especificidade na representação do nu dada a facilidade com que se apresentam imagens de nu ou semi-nu de povos de culturas fora da Europa. Desde as diversas exposições coloniais, portuguesas e estrangeiras, às revistas científicas ou de divulgação, à circulação de postais, encontramos a exibição de corpos despidos e revelados publicamente constituindo um área a explorar seja no entendimento do que é a representação do nu, como no entendimento do que é a representação do outro⁴²⁹.

⁴²⁷ Male Nudes – Confessional (Self) – Portraits of the Body in *Nude Visions. 150 years of nude photography* Munchen, Munchner Stadtmuseum / Sammlung Fotografie, 2009, p. 80.

⁴²⁸ Muitas publicações são encerradas e os homossexuais perseguidos e enviados para campos de concentração.

⁴²⁹ Questões apresentadas no artigo ‘Nude Photography’ in *Encyclopedia of the Nineteenth Century Photography*: “Anthropology, in this context, refers to photographic studies of foreign cultures. In some of these cultures (especially those in tropical climates), nudity or semi-nudity may be the norm, so photographic representations will necessarily include the nude. (...) the magazine National Geographic (...) approach to the subject raises some interesting racial issues (...) regularly published photos of women with bare breasts ; in addition, it sometimes included photos clearly showing the naked genitals of men – but these displays of flesh only occurred if the subjects were non-white.”, p. 1175.

DAS PAIXÕES À IDENTIFICAÇÃO CRIMINAL

Os mecanismos utilizados pelo Poder nas sociedades oitocentistas visam o domínio e o controle social o que acontece nos diversos sistemas desde a educação, à justiça ou à medicina. A fotografia surge como instrumento ideal no levantamento e constituição de uma base de dados, como diríamos hoje. A fixação e a análise das características físicas dos indivíduos permitirão o conhecimento da sua personalidade e o seu controle. Esta tendência vinha já de Le Brun e Lavater.

Desde 1853, Duchénne de Boulogne que se dedicou ao estudo das ‘paixões’ utiliza a fotografia. Colabora com Félix Nadar e Adrien Tournachon (1825-1903). Em 1854, Félix Nadar e Adrien Tournachon continuam estas investigações com uma série construída com colaboração do mimo Charles Deburau. Em 1862, publica-se *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électrophysiologique de l’expression des passions*.

Por volta de 1855, Hugh Welch Diamond (1806-1886) fotografa os seus doentes – mentais – procurando utilizar a fotografia como um espelho com fins terapêuticos⁴³⁰.

Darwin retomará esta ideia na sua obra *L’Expression des émotions chez l’homme et les animaux* (1872) em colaboração com o fotógrafo Oscar Rejlander. Este último vende cartes de visite com os seus estudos de expressões.

Logo em 1852/1853 um fotógrafo suíço – Carl Durheim (1810-1890) – realiza uma série de fotografias de vendedores ambulantes de forma a permitir a sua identificação por parte da polícia. Utiliza poses a 3/4, geralmente a meio-corpo, de forma a reunir o máximo de elementos de identificação⁴³¹.

Arthur Batut (1846-1918), nos anos de 1880, procura estabelecer pelo mesmo procedimento (retratos sobrepostos centrados ao nível dos olhos) analogias físicas entre os habitantes de Arles.

Uma outra perspectiva será a de estudar o corpo humano através da análise do seu funcionamento, por exemplo, com Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne Jules Marey (1830-1904). Marey publica, em 1873, *La Machine animale*. Em 1882 inventa o

⁴³⁰Cfr. Mary Warner Marien *Photography A Cultural History* Londres, Laurence King Publishing LTD, 2002, p.37.

⁴³¹ Ibidem.

chronophotographe quev permite a recolha de várias imagens na mesma chapa. Em 1888, cria um dispositivo que segue o objecto em movimento permitindo isolar cada movimento. Em 1887, Muybridge publica *Animal Locomotion*. Em 1851, o Drº Hugh Welch Diamond instala um laboratório fotográfico no asilo de Surrey County para estudar os ‘Types of madness’. Em 1860, a pedido do Dr. Armand Trousseau, Nadar fotografa o corpo de um hermafrodite, procurando representá-lo ‘de la manière la plus vraie et artistique’⁴³². Albert Londe, em 1878, no hospital de Salpêtrière, juntamente com o Dr.º J. M. Charcot criam um atelier de fotografia para estudar patologias individuais. Em 1895, Wilhelm Conrad Röntgen descobre o raio X e, em 1896, o Dr. Hyppolyte Baraduc, procura capturar a ‘luz da alma’ dos seus pacientes para elaborar uma ‘teoria dos espectros’.

O sistema policial utilizará inicialmente a fotografia de forma ocasional, tal como nas fotografias realizadas com os ‘communards’ em 1871, e seguidamente com a criação de um serviço fotográfico da polícia a partir de 1872. Desde 1870, Cesare Lombroso utiliza a fotografia para determinar as características físicas do ‘criminoso-nato’ e publica, em 1883, *Inquiries into Human Faculty and its Development*. André Bertillon, trabalhando para a prefeitura de polícia de Paris aplica a antropometria às técnicas policiais e tipifica o modelo de representação de identificação, nomeadamente, a utilização da representação do rosto de frente e de perfil.

Em simultâneo aplica-se a fotografia catalogação dos povos coloniais utilizando as técnicas do retrato e, mais tarde, aplicando a tipologia da fotografia de identificação. As potências coloniais europeias, de que Portugal faz parte, irão desenvolver o uso da fotografia como forma de domínio e registo dos novos territórios, assim como forma de exibição do seu poderio. O exótico das novas terras levará à produção e comercialização de inúmeras imagens.

⁴³² John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.34.

O OUTRO : IMPÉRIOS E VIAGENS

Como refere Michelle Henning : “Por todo o lado as fotografias não falam apenas dos corpos, mas de corpos em particular, de grupos sociais e de relações de poder entre eles.”⁴³³, tese que se aplica particularmente na representação do Outro⁴³⁴. Este é aqui entendido como o Outro antropológico ou civilizacional. Remete para os habitantes dos territórios explorados – agora mais profundamente – ao longo dos finais do século XIX e na primeira metade do século XX, e é objecto de estudo nas relações entre antropologia e fotografia⁴³⁵.

A fotografia impõe-se como documento que transcreve directa e objectivamente a realidade. Daí a sua aplicação aos estudos etnográficos, constituindo material de estudo sobre as culturas do Outro numa mistura de exotismo, estudo científico e recolha de informações no interesse político e económico - ‘A fotografia testemunha o estranho, a proeza, os resultados da colonização’⁴³⁶. A expansão colonial das potências industriais de oitocentos abre novos horizontes para o uso dos procedimentos fotográficos. Horizontes geográficos, por vezes, mas particularmente, horizontes humanos e sociais na captação e representação do Outro cultural. A fotografia permanece como duplamente como testemunha - ‘... de uma descoberta do Outro, e a fotografia, utensílio privilegiado, testemunha o confronto entre civilizações.’⁴³⁷ – e participante do próprio processo.

E. Thiésson (activo em 1840) fotografa os habitantes de Sofala em Moçambique, não refere a identificação dos indivíduos procurando acentuar a ‘objectividade científica’ das suas imagens. Desenvolve uma tipologia de representação colocando os modelos de perfil e de frente junto de um fundo claro homogéneo. Juntamente com a aparência de neutralidade estas características tornam convenções utilizadas pelos

⁴³³ Michelle Henning ‘the subject as object: photography and the human body’ in Liz Wells (ed.) *Photography: A Critical Introduction* London and New York, Routledge, 2001, p. 247.

⁴³⁴ Analisamos aqui as representações do Outro Civilizacional especificamente dado que a representação do Outro Social foi analisada no ponto respeitante ao ‘Realismo’ do presente capítulo.

⁴³⁵ Relativamente a estas questões ver a obra organizada por Elizabeth Edwards *Anthropology & Photography 1860-1920* New Haven and London, Yale University Press, 1992.

⁴³⁶ Cfr. Thomas Michael Gunther ‘Ethnographie et Photographie’ in *Dictionnaire mondial de Photographie* Paris, Larousse, 2001, pp- 211-212.

⁴³⁷ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.19.

etnógrafos desenvolvendo um ‘styleless style’ conotado com a Verdade⁴³⁸. Esta tipologia sobrepõe-se a um hábito inicial de fotografar o Outro utilizando as poses típicas do retrato de classe-média, habitualmente em três quartos e numa pose contemplativa.

J. T. Zeally (activo em 1850) realiza uma série de fotografias de escravos negros como encomenda para um trabalho científico do naturalista Louis Agassiz (1807-1873). A tipologia utilizada será a da pose de perfil e frontal em fundo negro⁴³⁹.

Se inicialmente este tipo de fotografia se apresenta como uma fotografia turística, de viagem, o olhar perante o corpo não será nunca inocente ou neutro. Como refere Michael Kohler: “O que estas fotografias revelam, de facto, tem menos a ver com estes povos distantes, do que com os clichés ocidentais sobre o Outro – esse Nobre Selvagem e o Primitivo Perverso.”⁴⁴⁰. Ou, como se refere na *Histoire de Voir (1930-1970)* “(...) uma parte da fotografia deste século. Que coloca face a face um ser predador de signos e seres apercebidos – ignorantes das condições reais de registo fotográfico – enuncia o difícil apagamento do observador, a sua presença efectiva na realidade do outro.”⁴⁴¹

Perante a análise de uma fotografia de Francis Frith (1822-1898), propõe-se a hipótese de leitura de uma tipologia de representação: “A disposição dos três homens parece obedecer a critérios puramente estéticos, conformes às convenções pictóricas da época. Mas nenhum dos três reenvia o olhar que lhe é dirigido, nenhum reivindica a sua própria subjetividade. A orientação dos rostos em três quartos traduz um certo desejo de distanciamento científico que faz sobressair a etnologia cujo objetivo é registar os detalhes fisionómicos.”⁴⁴².

Salienta-se o olhar lateral ou para fora da representação, a representação a três quartos. Pretende-se assim uma representação neutra : “Esta vista central confere ao retrato um aspeto cientificamente neutro, ao mesmo tempo sugerindo o abismo hierárquico intransponível que separa a fotografia do seu sujeito. O estilo aparentemente vernacular na

⁴³⁸ Cfr. Mary Warner Marien *Photography A Cultural History* Londres, Laurence King Publishing LTD, 2002, p.39.

⁴³⁹ Ibidem, p.p. 40-41.

⁴⁴⁰ Michael Kohler *The Body Exposed. Views of the body. 150 years of the nude in photography* Zurich, Editions Stemmle, 1986, p. 41.

⁴⁴¹ *Histoire de Voir. De L’instant à l’imaginaire (1930-1970)* Paris, Centre National de la Photographie, 1989, pp. 40-41.

⁴⁴² John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.20.

tradição dos primeiros retratos sobre daguerreótipo ou ferrótipo, perde aqui a sua inocência..”⁴⁴³.

O fundo neutro reforça esta ideia isolando o indivíduo do seu contexto social e espacial, colocando-o numa relação única com o fotógrafo: “Deste modo, está reduzido a um estereótipo racial, definido pelos traços morfológicos facilmente identificáveis e mensuráveis.”. ⁴⁴⁴.

Será também utilizada uma tipologia de representação representando um ou vários indivíduos, colocados em diferentes poses - costas, frente e perfil – caracterizando tipos raciais. O objectivo será mesmo, em tempos de Positivismo, o de organizar o levantamento das várias raças dos impérios, através da constituição de fundos fotográficos sistemáticos, como foi o caso, por exemplo, do Império Britânico⁴⁴⁵. O espectador será educado no seu consumo e estruturado para se sentir como detentor de autoridade e poder através da posse do objecto fotográfico: “Estas fotografias definem o Outro, cujo corpo é objeto de um olhar mas também definem o espetador, ao conferir-lhe simbolicamente autoridade e poder sobre este corpo.”⁴⁴⁶.

Estas imagens prolongam o papel desempenhado pela ‘coleção’ que desde o século XVII, no contexto do capitalismo ocidental, justificava o reconhecimento do individualismo ao direito de possuir e guardar⁴⁴⁷.

Nos anos 20 do século XX, temos os trabalhos de Bronislaw Malinowski *Argonauts of Western Pacific* (Londres, 1922) e *The Sexual Life of Savages in North Western Melanesia* (Londres 1929). As revistas difundem imagens de outras paragens como por exemplo *Visages du Monde* e *Races* (Paris, 1931) ou *Bali, la population, le pays, les danses, les fêtes, les temples* (Paris, 1930) de Gregor Krause.

⁴⁴³ Ibidem, p.21.

⁴⁴⁴ Ibidem, p.22.

⁴⁴⁵ Ibidem, p.22.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 24.

⁴⁴⁷ Ibidem. .

A MORTE E O ESPECTÁCULO DA GUERRA

Na tradição das máscaras mortuárias a fotografia vai ter um novo campo, o do retrato do defunto ou fotografia memorial. A representação pode surgir no contexto doméstico, da rua ou da guerra.

A cobertura da guerra e dos campos de batalha inicia-se com Hippolyte Bayard (1801-1887) que documenta as barricadas durante a revolução de 1848, com George B. Barnard na guerra da Secessão, e Charles Marville (1816-1897) durante a Comuna. Roger Fenton (1819-1869) vai ser enviado pela rainha Vitória para fotografar a guerra da Crimeia em 1855. Desde 1857 James Robertson (activo entre 1852-1865) e Felice Beato (1825-1904) fotografam as guerras nas colónias britânicas. Felice Beato em 1860 na China. Desde o início da guerra da Secessão Mathew Brady (1823-1896) fotografa os campos de batalha e Timothy O' Sullivan (1840-1882) fotografa a batalha de Bull Run, Gettysburg e Appomatox. São imagens que mostram os campos de batalha, militares ou equipamentos, revelam a presença de corpos mortos após os confrontos, como por exemplo, nas imagens de Timothy O' Sullivan (*Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War*)⁴⁴⁸. Alexander Gardner imprime também imagens de Mathew Brady mostrando os corpos mortos espalhados pelo campo de batalha, como por exemplo: 'Soldiers on the Battlefield, 1862' ou 'Home of a Rebel sharpshooter, 1863'⁴⁴⁹.

Em França, após a derrota da Comuna de Paris, Disdéri fotografa os 'communards' mortos, tal como outros fotógrafos anónimos, (ver, por exemplo, 'Communards in their Coffins, May 1871' ou 'Paris commune: Bodies of insurgents 1871'⁴⁵⁰).

A 1ª Guerra Mundial aplica a fotografia através do uso da fotografia aérea. As fotografias abundam mas raramente transmitem as imagens de morte. A 2ª Guerra Mundial deixa também imagens de morte, como por exemplo, as dos campos de concentração nazis captadas por Lee Miller (1908-1977) ou George Rodger (1908-1958) com imagens do campo de concentração de Bergen-Belsen. A realidade da guerra

⁴⁴⁸ Cfr. Mary Warner Marien *Photography A Cultural History* Londres, Laurence King Publishing LTD, 2002, p.97.

⁴⁴⁹ Ibidem, p.99.

⁴⁵⁰ Michel Frizot *New History of Photography*, p.147.

regressa massivamente com as foto-reportagens das publicações periódicas dos anos 60. No entanto, a fotografia de guerra será sempre alvo de uma atenção particular por parte dos diversos poderes⁴⁵¹.

O corpo morto surge também nas representações post-mortem como uma das vertentes mais dramáticas da fotografia memorial. Logo com o daguerreótipo inicia-se esta prática de representação habitualmente com o corpo encenado ‘como se estivesse vivo’. As crianças e os jovens são os casos mais comuns. Com a divulgação da prática da fotografia este tipo de imagens torna-se mais raro embora ainda se possam encontrar exemplos no século XX. Como tipologia encontramos a representação no caixão, ou a colocação ‘como se estivesse a dormir’, às vezes rodeados pela família, ou sentados (no caso dos adultos). Pintura de pupilas sobre os olhos fechados ou uma ligeira coloração era também utilizada⁴⁵². Por volta de 1863, nos E.U.A., Matthew Brady produz imagens de mortos na guerra civil que eram colecionadas. Em 1870, os estereografos tornam-se mais populares como formato para este tipo de imagens. Entre 1885 e 1910 encena-se e mostra-se o corpo no caixão. Só por volta dos anos 20 e 30 do século XX se vai abandonando esta prática o que tem a ver com alterações na vivência da morte que passa a ser algo de privado⁴⁵³.

O crime, a revolta social, será registado, por exemplo, com Weegee (Arthur Fellig, 1899-1968) que utilizando uma técnica de foto-repórter revela um mundo subterrâneo na cidade, tal como faz Manuel Alvarez Bravo (1902-2002) em *Striking worker assassinated* (1934)⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Como refere André Rouillé: “D’un côté la suggestion, de l’autre l’ostentaion sans détour de l’horreur et du sang. En photographie comme à la télévision, les figures de la guerre oscillent en fait entre ceux deux pôles: en fonction de la technique, des opérateurs et de la réalité de la guerre, mais surtout en fonction des choix stratégiques opérés par les autorités militaires et politiques (...)” in ‘Photographie de Guerre’ *Dictionnaire mondial de la Photographie* Paris, Larousse, 2001, pp. 274-275.

⁴⁵² Ver por exemplo: Jay Ruby *Secure the shadow: Death and Photography in America* Boston: MIT Press, 1995; Stanley Burns *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America* Santa Fe: Twelvetreets / Twin Palms Press, 1990.

⁴⁵³ Beth Ann Guynn ‘Postmortem Photography’ in *Encyclopedia of the Nineteenth Century*, pp. 1164 -1167.

⁴⁵⁴ Imagem particularmente importante para Alvarez Bravo que a apresenta em diversas das suas exposições. O corpo é representado cortado pela cintura, deitado, numa composição que leva o olhar à cabeça ensanguentada. A inexistência de referências deixa a leitura em aberto e introduz uma dimensão intemporal (Cfr. *The Abrams Encyclopedia of Photography*, p. 116).

CORPOS SINUOSOS, REPETIDOS, RECORTADOS

Distinguimos ainda todo um conjunto de trabalhos que aprisionam o corpo, retorcendo, esticando, queimando ou fragmentando⁴⁵⁵ num afastamento claro de uma mimesis clássica e na procura de representação de um ‘outro’ corpo⁴⁵⁶.

Os fotógrafos oitocentistas experimentaram desde logo as possibilidades técnicas da fotografia – tanto na utilização de objectivas como nouro tipo de distorções – é o caso por exemplo de Louis Ducos de Hauron (c.1889) que constrói um aparelho que permite o ‘transformismo’, ou seja, deformar a imagem do corpo⁴⁵⁷. Será o caso também das fotomontagens, da sobreposição de imagens, da utilização de perspectivas extremas e insólitas. Eram usos ligados ao espectáculo ou ao desejo de espantar em que as imagens surgiam nas publicações periódicas antecipando, como refere Aaron Scharf, as experiências das vanguardas do início do século XX⁴⁵⁸. Estes movimentos de vanguarda, não perdendo o carácter experimental do uso do médium, irão assentar na teorização e na procura de construção de imagens ‘modernas’⁴⁵⁹.

Encontramos este tipo de imagens, e de representação do corpo no pós-guerra, nos anos 20 e 30. Como referem John Pultz e Anne Mondenard, na Europa “... as correntes provenientes do pictorialismo e do simbolismo começaram a tratar corpo como um objecto a encenar, por vezes mesmo, com uma vontade de perturbar mais do que provocar”⁴⁶⁰.

A primeira metade do século XX foi assim um momento de intensa pesquisa na produção de imagens utilizando processos fotográficos, tanto no que diz respeito à invenção de novos processos, como na própria relação que se estabeleceu com o “real”. Procuram-se respostas para a representação fotográfica – afastando-se de uma

⁴⁵⁵ Lembramos as questões colocadas por Linda Nochlin referindo o ‘fragmento’ como uma metáfora da modernidade na sua obra *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* Londres, Thames and Hudson, 1994.

⁴⁵⁶ “Modernist visual art’s splitting of the sign from its referent challenged the mimetic premise of the portrait photograph, which relies on securing the relationship between physical and actual “appearance” of the individual and the portrait’s visual representation.” in *Encyclopedia of the Twentieth Century Photography*, p. 1289.

⁴⁵⁷ Cfr. Aaron Scharf *Arte y Fotografía* Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 247-248.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 248.

⁴⁵⁹ Como referia van Doesburg, citado por Aaron Scharf: “(...) la fotografía, despues de haber pasado por un período de imitación, y luego por una segunda fase de experimentación y manipulación para alcanzar el dominio de sus médios técnicos, tendria ahora (como, por ejemplo, con el cine) que dedicarse a la expresión puramente creativa.” in *Arte y Fotografía* Madrid, Alianza Editorial SA, 1994, pp. 249.

⁴⁶⁰ John Pultz e Anne de Mondenard *Le Corps Photographié* Paris, Flammarion, 1995, p.70.

representação literal do real – e criaram-se imagens que se enquadram no abstracionismo, surrealismo, dadaísmo e futurismo⁴⁶¹. A representação do corpo será um dos temas centrais destes trabalhos. Algumas técnicas criadas no século XIX vão inspirar novas formas de representação. Foi o caso da cronofotografia, desenvolvida por Muybridge e pelo fisiólogo E. Jules Marey, no final do século XIX, que produz imagens inspiradoras para os artistas futuristas, sendo uma fonte preciosa na construção de formas de representar o tempo e o espaço⁴⁶². O conhecimento das fotografias feitas com Raio X, a partir de 1860, influenciou os artistas despertando-os para a insubstancialidade das formas sólidas. Um novo tipo de câmaras, mais leves e fáceis de manusear, contribuiu também para estas mudanças. O fascínio pelas imagens da cidade terá a ver com a liberdade permitida por essas câmaras⁴⁶³.

Em 1911, Marinetti organiza uma exposição dos irmãos Bragaglia em Roma. Em 1913 A. C. Bragaglia publica um manifesto intitulado '*Fotodinamismo futurista*'⁴⁶⁴. Desenvolve-se e experimenta-se a sobreposição e a alternância de linhas e planos positivos e negativos. Em Julho de 1914, publica-se o primeiro número da revista *Blast* instrumento do grupo *vorticista*⁴⁶⁵. Em 1915, Carlo Carrá foi o primeiro futurista que introduziu um fragmento de reprodução fotográfica numa cabeça que fazia parte de uma pintura que representava uma figura de pé. A fotomontagem era um meio muito apropriado para as desconcertantes imagens do dadaísmo, e resultava, além disso, inteiramente coerente com a ideia dadaísta da posição casual e da justaposição inesperada. Estas 'images trouvées', fragmentos de realidade em forma de fotografia e

⁴⁶¹ Vide Michel Frizot 'Another kind of photography. New points of view' in *A New Story of Photography*, pp. 387-397 e, do mesmo autor, 'Metamorphoses of the image. Photo-graphics and the alienation of meaning', pp. 431- 455.

⁴⁶² Aaron Scharf *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Editorial SA,1994: "A antiga técnica de criar um equivalente pictórico do tempo e do espaço chamado representação contínua (em que o mesmo tema aparece em várias partes consecutivas de uma narração incorporada num esquema composicional) surge agora de novo na arte moderna nas representações simultâneas da fotografia, e há razão para pensar que essas idiossincrasias da forma cronofotográfica exerceram influência em vários artistas importantes que se preocupavam - do mesmo modo que os escritores do seu tempo - com os novos meios de representar o tempo e o espaço.", p. 273.

⁴⁶³ Donde resultarão os trabalhos de Alvin Langdon Coburn, por exemplo *Octopus*, New York, 1912 ou de Alfred Stieglitz *The City of Ambition and Old and New New York*, 1910.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 280.

⁴⁶⁵ "Vorticism can be seen as a specifically british movement, whit close affinities to futurism, fuelled by a reaction to the opressiveness of Victorian England, anda a absolute passion for 'the forms of machinery, factories, new and vaster buildings, bridges and works'." in Michel Frizot 'Another kind of photography. New points of view' in *A New Story of Photography*, pp 389-390.

reproduções fotográficas, ofereciam aos artistas dadaístas uma arma muito eficaz para chocar o público. A fotomontagem e a possibilidade de reproduzir imagens irracionais de maneira quase simultânea, eram automatismo pictórico, a contrapartida visual da escrita automática, da literatura subconsciente que tanto apreciavam os dadaístas e posteriormente os surrealistas. Em 1917, Coburn realiza uma exposição de fotografia abstracta - as vortografias⁴⁶⁶.

A fotomontagem era o perfeito complemento da *poesia do acaso*, defendida por Hans Arp, Tristan Tzara e Kurt Schwitters. Esta técnica apareceu pela primeira vez nas obras do grupo dadaísta berlinense por volta de 1916 - 1917. Raoul Hausmann e George Grosz atribuem a sua invenção a John Heartfield. Hannah Höch declarou que o principal objectivo da fotomontagem consistia em integrar objectos do mundo das máquinas e da indústria no mundo da arte. Foi este elemento, o seu carácter anti-artístico, assim como o seu evidente valor como instrumento polémico, o que reforçou a relação entre o dadaísmo e o construtivismo russo. Como exemplos marcantes do uso destas técnicas – naquilo que se refere ao trabalho sobre o corpo – podemos destacar as seguintes: Hannah Hoch *Cut with a Cake Knife*, de 1919; Raoul Hausmann *ABCD (Portrait of the Artist)* 1923-1924; Lazlo Moholy-Nagy *Mass Psychosis* 1927; Alexander Rodchenko fotomontagens do livro *Pro Eto* (1923); El Lissitzky *Runner in the City* circa 1926; Salvador Dali *Phenomenon of Ecstasy* 1933; Wanda Wulz *Me+Cat* 1932; Maurice Tabard *Composition*, 1930; André Kertész *Distortion* 1933; Claude Cahun “*H.U.M.*” 1929-1930; Man Ray *The Enigma of Isidore Ducasse* 1920.

Em 1915, nos Estados Unidos as ideias modernistas presentes no trabalho de artistas como Alvin Langdon Coburn, Charles Seeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz e Paul Strand, enfrentam a corrente pictorialista. Paul Strand, em 1915 : “... tinha já elaborado temas abstractos ou alterado a normal perspectiva fotográfica, sem no entanto renunciar aos temas oferecidos pela realidade ambiental, e agindo através de uma

⁴⁶⁶ “...tinha realizado em 1917, as ‘vortografias’, as primeiras fotos abstractas, obtidas com imagens múltiplas reflectidas em espelhos colocados em diversos ângulos.”(t.n.) in Grytzko Mascioni, “La Fotografia” in AAVV *Arte e Società : evoluzione dei rapporti / parte seconda* Milão, Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 142-143.

simples intensificação da visão, coerente com os princípios que excluía, com clara hostilidade, truques e manipulações técnicas (...)"⁴⁶⁷.

A fotografia encaixava perfeitamente no programa criativo dos construtivistas russos: era o produto de uma máquina, era universalmente praticável e universalmente compreensível, e não derivava de estilos artísticos. A fotografia pela sua proximidade às normas aceites pelo realismo, era eminentemente adequada à propaganda visual do cartaz, às ilustrações de livros e revistas e às exposições murais. Graças, provavelmente a El Lissitzky (Eliezer Markowich, 1890-1941), o entusiasmo dadaísta pela fotomontagem comunicou-se a Moscovo (e à Bauhaus de Weimar) em princípios dos anos vinte deste século e Alexander Rodchenko (1891-1956) foi um dos primeiros russos que utilizou este meio de expressão⁴⁶⁸. A ideia que Lissitzky⁴⁶⁹ tinha do espaço irracional baseava-se na nova perspectiva descoberta pela fotografia aérea. Moholy-Nagy (1895-1946) principal expoente desta nova tendência desde meados dos anos vinte, falava de um novo espaço criado directamente com luz. O fotograma era a expressão suprema deste estado mental. Com o sistema de colocar directamente os objectos sobre o papel fotosensível, os fotogramas tornaram-se algo como objectos de culto, imagens sagradas para os primitivistas tecnológicos, em primeiro lugar, porque se produziam quase inteiramente por meios físicos e químicos, e em segundo lugar, como sublinham os surrealistas porque induziam a natureza a transformar o seu próprio aspecto: metamorfose instantânea. A fotomontagem é também utilizado por Moholy-Nagy como por exemplo na obra *Jealousy* de 1928 onde se podem detectar as ideias de Moholy-Nagy sobre um novo contraponto espacial, um conceito de composição espacial que tendia às sobreposições e às interpenetrações formais. O fotograma apareceu após a descoberta pelos dadaístas da fotomontagem, e não é mais do que uma colagem automática ou as 'assemblages', tal como o praticavam Man Ray, Moholy-Nagy e Kurt Schwitters. Eram versões modernas do método de desenho fotográfico de Talbot. Man Ray explora também os enquadramentos como em *Larmes*, de 1930. Na

⁴⁶⁷ 'La fotografia' da autoria de Grytzko Mascioni na obra colectiva *L'Arte Moderna. Arte e società: evoluzione dei rapporti* / parte seconda Milão, Fratelli Fabbri Editori, 1967, p. 143.

⁴⁶⁸ Como por exemplo na imagem *Pionner with a worn*, de 1930, em que um enquadramento extremo em contrapicado acentua o significado da imagem.

⁴⁶⁹ Ver, por exemplo, o trabalho *The constructor*, de 1924, um auto-retrato em que o artista sobrepõe diversas imagens.

Bauhaus, surgem também as fotografias solarizadas, usadas em 1920 por R. E. Liesegang, e também por Man Ray a partir de 1926. John Heartfield (1891-1968) desenvolve um trabalho em que o corpo surge cortado e recortado na construção de uma imagem fortemente politizada. Veja-se por exemplo *‘Hurrah, die Butter ist alle!’* de 1935.

Como exemplos desta ‘nova visão’ ou ‘nova fotografia’⁴⁷⁰ surgem novas representações do corpo: Temos assim as imagens de Egon Schiele (1890-1918) ou Frantisek Drtikol (1883-1961), de André Kertész (1894-1985) ou de Brassai (Gyula Halász – 1899-1984), de Man Ray (1890- 1976) ou de Maurice Tabard (1897-1984), de Bill Brandt (1904-1983), ou de Helmut Herzfeld (1891-1968). Com mais ou menos elegância encontramos nestas fotografias - futuristas, cubistas ou surrealistas - corpos aprisionados, na perspectiva ou no enquadramento, espelhados na sobreposição ou recortados na fotomontagem, queimados ou solarizados⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Utilizando o conceito de Andreas Haus e Michel Frizot ‘Figures of Style. New vision, new photography’ in in *A New Story of Photography*, pp.457- 476, que definem como: “The aim of the New Vision was to teach people to see the modern world in ways different from the old concepts of representation; the New Objectivity wished to impose a flawless technical image – one, however, that was uniform and depersonalized. The New Photography was to export these ideas, adapted to needs of the different media and different national tendencies, in the form of recurring stylistic motifs: high-and low –angle shoots, oblique views, close-ups, and the fragmentation of objects.”

⁴⁷¹ Sobre estas questões ver: ‘ La fotografia como arte: el arte como fotografia’ da obra de Aaron Scharf *Arte y Fotografía* Madrid, Alianza Editorial, 1994; ‘11. In quest of form’ da obra de Beaumont Newhall *The History of Photography from 1839 to the present* New York, The Museum of Modern Art, 1982; ‘La fotografia’ da autoria de Grytzko Mascioni na obra colectiva *L’Arte Moderna. Arte e società: evoluzione dei rapporti* / parte seconda Milão, Fratelli Fabbri Editori, 1967.

2.3. PORTUGAL: TEORIAS E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

Neste ponto procurámos definir paradigmas de representação do corpo na cultura portuguesa – cultura oitocentista e de meados de novecentos – recorrendo a um conjunto de obras e fontes oriundas das Artes e também a partir da fortuna crítica existente sobre o tema. Não será um trabalho exaustivo – pela natureza do seu tema daria lugar só ele a um trabalho de investigação – procurando apenas definir essas figuras plásticas e conceptuais sobre a representação do corpo. Analisaremos alguns estudos de caso, partindo das obras encontradas nas publicações periódicas que analisámos nomeadamente o *O Occidente* e a *A Ilustração Portuguesa*. Coloca-se assim a questão do Corpo na representação artística portuguesa, centrando-nos nas opções de representação relativamente à Pose. Será um cruzamento – uma intertextualidade – entre a área das artes, da cultura e da mentalidade.

2.3.1. O OCCIDENTE

A existência de inúmeras imagens de escultura e pintura nas páginas do *O Occidente* permite-nos ter uma clara noção das opções da representação do corpo nas artes plásticas. Permite-nos centrar num dos objectivos que nos propusemos, nomeadamente, o de comparar as representações do corpo nos discursos artísticos em suportes ou processos diferentes do fotográfico com as representações do corpo em suportes fotográficos.

Considerando a representação da escultura, no *O Occidente*, encontramos em dezasseis representações (presentes nas capas das publicações), treze em Corpo Inteiro e três Bustos.

Nos bustos temos um busto em bronze da autoria de Duquesa de Palmella (OCC, 645,1896) e dois bustos da República (OCC, 1179, 1911) e (OCC, 1196,1912).

Todos eles surgem representados a Três Quartos, um a Olhar ao alto ‘*Busto da República*’ de Francisco dos Santos (OCC, 1179,1911), outro em contra-picado ‘*Busto da República*’ de Júlio Vaz (OCC, 1196, 1912) e a Olhar à esquerda ‘*Cabeça de Negra*’ da Duquesa de Palmela (OCC, 645,1896).

Na representação do Nu encontramos três casos: '*Puberdade*' de Simões de Almeida (OCC, 30,1879); '*Beijo Materno*' de Fernandes de Sá (OCC, 820, 1901); '*Rapto de Ganimedes*' de Fernandes de Sá (OCC, 820,1901).

Na representação do semi-nu temos '*Sapho*' de Simões de Almeida (OCC, 46,1879).

As representações de Corpo Inteiro podem dividir-se em dois tipos de Pose: umas mais expressivas – '*Hermengarda*' de J. Rato Junior (OCC, 89,1881), '*Judith*' de Simões de Almeida (OCC, 66,1880) e '*A Poesia Lírica*' de Alberto Nunes (OCC, 33, 1879); e outras mais estáticas – '*Caridade*' de Teixeira Lopes (OCC, 973, 1906), '*Obra de Misericórdia*' (OCC, 792,1900), '*A Formiga*' (OCC, 682, 1897), '*Ignez de Castro*' de Simões de Almeida (OCC, 58, 1880), '*A Saudade*' de Simões de Almeida (OCC, 51,1880), '*Sapho*' de Simões de Almeida (OCC, 46,1879) e '*A Instrução*' de Alberto Nunes (OCC, 187, 1884).

Nas representações de obras de Pintura (encontramos vinte e oito representações) maioritariamente representações em Corpo Inteiro, uma em Meio Corpo e uma predominância da representação do Outro social. Temos assim, '*As calças rotas*' de Souza Pinto (OCC, 205, 1884); '*Compondo redes, Póvoa*' de Marques de Oliveira em phototypia de Biel(OCC, 340, 1888); '*A Ti Anna*' de Julio Costa (OCC, 414, 1890); '*Porta da Moura – em Évora*' de António Ramalho (OCC, 446, 1891); '*A Ração*' de Luciano Freire (OCC, meio corpo) (OCC, 483, 1892); '*Esperando o peixe*' de Adolpho Rodrigues(OCC, 520, 1823); '*Oú es tu, Lili?*' de José de Brito (OCC, foto de Camacho) (OCC, 524, 1893); '*À volta da ponte*' de Condeixa (foto de Camacho) (OCC, 556,1894); '*O rio das Fontainhas – Caneças*' de Condeixa, foto de Camacho (OCC, 527,1893); '*Aproveitando um arbusto*' de Arthur May, foto de Camacho (OCC, 564, 1894); '*Abandonadas*' de Constantino Fernandes (OCC, 1095,1909)

Em representação de Busto temos '*A Noiva*' de Malhoa (OCC, 367, 1889) com perfil à esquerda e '*Cabeça de Expressão*' de Souza Pinto (OCC, 77, 1881) com olhar frontal.

'*O meu modelo*' de Luciano Freire (OCC, 1167,1911) surge particularmente pertinente, a representação do espaço da criação da representação, a incidência afectiva sobre o modelo – enquanto tal, já não alegoria ou metáfora – mulher retratada. A mulher

surge enquanto espelho do artista, local da exibição do seu estatuto, do seu poder sobre o corpo – enquanto lugar do olhar permitido – e, enquanto lugar de um corpo construído.

Temos duas representações do Meio Corpo ‘*A Razão*’ de Luciano Freire (OCC, 483, 1892) e ‘*Cecília*’ de Henrique Pousão (OCC, 207, 1884). Esta última obra apresenta uma figura feminina sentada em pose frontal e a figura anterior uma camponesa em pose lateral.

Menos comum a representação que encontramos na obra ‘*Tapada d’Ajuda*’ de Artur Loureiro em que a figura feminina se encontra deitada no chão / na terra a olhar o espectador / pintor, integrada na Natureza.

Num registo de Retrato íntimo ou de sociedade encontramos um conjunto de obras.

‘*Meditando*’ de Henrique Casanova (OCC, 1262, 1914), em pose sentada, olhar à direita quase de perfil o corpo alongado na cadeira; ‘*Retrato de D. Maria Amália Vaz de Carvalho*’ de Veloso Salgado (OCC, 1210,1912) em pose de meio corpo e olhar frontal; ‘*Retrato da Exma. Ministra da Argentina*’ de Malhoa (OCC, 1191,1912) em corpo inteiro pose frontal e olhar baixo; ‘*Um Retrato*’ de Columbano Bordalo Pinheiro (OCC, 1165,1911) em pose sentada de perfil, olhar à direita, em contraposto com leque; ‘*Duquesa de Palmela*’ de Carolus Duran, (OCC, 1106, 1909) obra de 1880, em pose de pé, corpo inteiro, olhar frontal e cabeça inclinada à direita, as mãos à frente do corpo.

2.3.2. A ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA

Ao longo dos números desta revista (nas capas e no seu interior) encontramos uma série de imagens relativas às Artes (Pintura, Escultura, Desenho), a artistas e a exposições. Vejamos quais são as tipologias de representação do corpo mais frequentes nestas escolhas dos editores e também nas escolhas desta sociedade.

A nível do Desenho podemos considerar que as representações do corpo oscilam entre a representação naturalista e clássica – procurando uma adequação e fidelidade ao modelo – e a deformação expressiva da caricatura, da reinterpretação figurativa ou da estilização dos anos 20.

A primeira podemos encontrá-la, por exemplo, no artigo sobre António Carneiro ‘a Exposição de António Carneiro no Salão da *Ilustração Portuguesa*’⁴⁷², no seu auto-retrato ou em dois desenhos de Malhoa representam também claramente esta tendência:



A caricatura surge com ‘Francisco Teixeira a sua vida e a sua obra’⁴⁷³, artigo longo que apresenta representações do corpo que vão desde alterações na fisionomia até à distorção do total do corpo.



A nova leitura do corpo surge-nos em Amadeu Souza Cardoso com um artigo ‘A arte novíssima do desenho’⁴⁷⁴:



⁴⁷² *Ilustração Portuguesa*, 1911, n° 305.

⁴⁷³ *Ibidem*, 1911, n° 285.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, 1913, n°358.

A estilização de meados dos anos 20 surge em duas tendências, uma mais crítica – acentuando traços, hiperbolizando – e outra mais elegante na introdução de linhas sinuosas. Da primeira temos os seguintes exemplos:



Da segunda:



Uma outra tendência propõe um certo apagamento do corpo e dos traços simplificando a representação. Temos por exemplo um carvão de Carlos Reis⁴⁷⁵ e um desenho de António Soares⁴⁷⁶:



Encontramos um nu masculino da autoria de Silva Porto, um ‘estudo academico’ publicado em 1921⁴⁷⁷:

⁴⁷⁵ Ibidem, n° 779.

⁴⁷⁶ Ibidem, n.843 de 1922.



Com uma finalidade claramente satírica encontramos um conjunto de exemplos que modelam o corpo ao sabor da ‘blague’ a apresentar:



‘Modas’ (IP, 708,1919), ‘Na Praia’ (IP, 709, 1919), ‘Modas’ (IP, 791,1921) e ‘As Posturas Municipais’ (IP, 707, 1919).

2.3.3. O DESENHO E A ACADEMIA

Lugar de opções claras e conscientes da pose pretendida é o da escola, no caso, da Academia de Belas Artes. Seguindo o trabalho de Alberto Faria⁴⁷⁸ podemos fazer o percurso daquilo que foram as opções de representação do corpo. O corpus estudado pelo autor engloba 490 obras de desenho da Academia e Escola de Belas-Artes de Lisboa entre 1836 e 1935 (coincidindo com o período do nosso estudo). Num período inicial, salienta-se a *Aula de Desenho e Cópia a partir de Estampa* onde, por volta de 1844 a 1846, acontecerá um boicote à cópia de estampas pretendo-se um trabalho a partir do *natural*. Este modelo de trabalho só será retirado em 1911 terminando as

⁴⁷⁷ ibidem, n.º 809 de 1921.

⁴⁷⁸ Alberto Faria *A Coleção de Desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, Formação e Gosto* Lisboa, Fim de Século, 2011.

cadeiras de *Desenho Histórico e Cópia de Estampa*. Na Aula de Desenho Antigo serão utilizadas estátuas como modelo – a três dimensões – definindo Alberto Faria o modelo de representação do desenho de estátua: “(...) simplicidade na representação, reprodução correcta da anatomia e musculatura do corpo, visão atenta à distribuição do claro-escuro e captação das medidas e dos cânones da estatúaria clássica.”⁴⁷⁹.

Na aula de *Desenho de Modelo Vivo* trabalham-se o nu, os panejamentos e a cabeça. Como refere o autor, desta classe encontram-se na colecção apenas 145 obras produzidas no período em questão. O trabalho sobre o modelo vivo pressupunha a observação e cópia do Antigo ‘formatando’ assim de uma forma ‘clássica’ toda a tipologia de poses⁴⁸⁰.

A utilização do Nu sempre foi problemática: “A aceitação do desenho do nu entre nós foi aquisição lenta, que se ficou sobretudo a dever ao espírito conservador e ao preconceito popular de um Portugal herdeiro dos modelos éticos e figurativos impostos pelo Concílio de Trento.”⁴⁸¹. Desde 1830, com Vieira Lusitano e André Gonçalves, sucedem-se as tentativas registando-se, em 1840, o pagamento a modelos masculinos.

De acordo com Alberto Faria o regresso dos pensionistas do Estado na década de 70 do século XIX introduz uma alteração na representação do nu verificando-se “uma melhoria em termos representativos e reflectem-se não só no plano gráfico, mas também ao nível da postura do próprio modelo.”⁴⁸². Acentua-se o ‘realismo’, representam-se os órgãos sexuais do modelo⁴⁸³. Surgem queixas sobre ‘a falta de preparação dos modelos’

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 151.

⁴⁸⁰ “Nos Estatutos fundadores da ABAL o desenho de nu e o estudo do panejamento aparecem definidos como parte integrante dos Estudos do Antigo e do Natural. Através da observação ao regulamento de estudos da ABAL ficamos a saber que o estudo do modelo vivo mantinha uma relação de grande proximidade com os estudos do Antigo, conforme pode ser lido no artigo 67.º dos Estatutos: ‘Será de grande utilidade, que tendo os Discípulos feito algum desenho sobre o Antigo (...) o Director lhes faça pôr à vista, em outro dia, o modelo vivo da mesma attitude, para que os Discípulos observem a conformidade do Antigo com o Natural(...)’” ibidem, p. 172.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 173.

⁴⁸² Ibidem, p. 181.

⁴⁸³ Ibidem, p. 183.

ao que além das características físicas se apontam também especificidades sociais e culturais⁴⁸⁴.

Os problemas relativos à utilização dos modelos masculinos acentuavam-se relativamente aos modelos femininos. A entrada foi tardia, embora se aponte para uma utilização dissimulada. Em 1856, uma proposta de Metrass para a utilização de um modelo feminino é recusada. Segundo Alberto Faria os únicos exemplares de desenho de nu feminino, na colecção em estudo, datam de 1881 a 1903 e são obras executadas pelos pensionários do Estado em Paris. O desenho do modelo feminino na Academia começou a ser praticado em finais de 1879. Na Academia de Belas-Artes do Porto a prática do modelo feminino terá começado em 1880⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ “Segundo nos diz o professor de Gravura Histórica, João José dos Santos, a falta de preparação dos modelos não se cingia só à Academia, mas estava também relacionada ‘(...) com a falta de educação que ha nas classes onde estes modelos se podem encontrar (...)’, ibidem, p.184-185.

⁴⁸⁵ De acordo com Vítor Silva (*Henrique Pousão* Porto, Dafnae Editora, 2011, p. 103) que refere a obra de Lúcia Almeida-Matos *Desenhos do século XIX* Porto, Faculdade de Belas-Artes do Porto, s.d..

II PARTE

DA SILHUETA NEGRA AO FAZER SUAVE DO PRETO E BRANCO⁴⁸⁶

1. OS TEXTOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA FOTOGRAFIA (1839 – 1930)

Adoptámos como periodização a proposta de António Sena, que divide esta fase inicial da história da imagem fotográfica em Portugal – que vai de 1839 a 1900 – em três momentos. Acrescentamos o período situado entre 1900 e 1930 optando por este último marco dadas as alterações estruturais na sociedade portuguesa que decorrem do golpe militar de 28 de Maio de 1926.

O primeiro momento, que se inicia em 1839 e termina em 1849, coincide com o aparecimento das primeiras notícias sobre a fotografia na imprensa portuguesa (conforme veremos mais adiante).

De 1850 a 1879, temos a fase que coincide com o início da Regeneração e que assistirá à chegada e experimentação de novidades técnicas. Wenceslau Cifka (1815? - 1883) e o daguerreótipo, os primeiros calotipistas Barão de Forrester (1809-1861) e Frederick Flower (1815-1889). Em termos de publicações temos três casos marcantes, a de P. K. Corentin, a tradução do livro *Maravilhas da Photographia* por Osório de Vasconcellos (que lhe acrescenta um capítulo sobre a fotografia em Portugal) e o Tratado de José António Bentes (1866). O início da publicação do *O Occidente*, em 1878, em que a fotografia começará a ser divulgada, marcará o final desta fase.

Um terceiro momento decorrerá, de 1880 a 1898, desde o estabelecimento de Emílio Biel no Porto e o arranque da edição fotográfica, com a utilização da fototipia por Biel e Carlos Relvas. De acordo com António Sena devido às suas características (os meios tons e a reprodução dos pormenores) a Fototipia será: “o processo ideal para o levantamento de um país viagem que Emílio Biel faria no campo da engenharia e da

⁴⁸⁶ No feliz título da obra de Jorge Martins e Jorge Molder, Lisboa, FCG-CAM, 1985.

arquitectura, que Carlos Relvas faria na paisagem e nas obras de arte, e Cunha Moraes na África Ocidental.”⁴⁸⁷. Momento determinante será o da adopção das placas secas, a partir de 1870, que fará aumentar o número de ‘amadores’ ou seja de ‘photographos amadores’. Serão estes que criam, em 1884, a revista *A Arte Photographica*. Nos anos 90 teremos ainda a criação da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos e do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos. Este terceiro momento terminará por volta de 1900, com a generalização de aparelhos fotográficos (Kodak, em 1888, e a Pocket, em 1895) e da película. Poderão então aparecer ‘amadores’ socialmente diferentes daqueles que criaram a *A Arte Photographica* e daqueles que organizam e participam na ‘Exposição Nacional de Photographia de Amadores’ inaugurada, em 31 de Dezembro de 1899, em Lisboa e que simbolicamente nos parecer fechar este período.

Um quarto momento inicia-se com o novo século e estende-se até 1930. As imagens fotográficas entrarão num processo de ainda maior generalização através de jornais e revistas e a *Ilustração Portuguesa*, com Joshua Benoliel, abrirá uma outra etapa na história da imagem fotográfica em Portugal.

Como publicações fundamentais a nível da fotografia, temos o *Boletim Photographico* (1900-1914), *A Arte Photographica* (1915-1931), a continuação do *O Occidente* (até 1915), a *Ilustração Portuguesa* (particularmente a II série a partir de 1906 onde se encontram mais imagens fotográficas, predominando o texto a partir de 1918), a revista *Serões* e *O Guia de Portugal*.

As transformações políticas e sociais decorrentes do golpe militar de 28 de Maio de 1926 encerram este período. A estruturação e consolidação do Estado Novo criará estruturas culturais e ideológicas na representação do Corpo que iniciarão um novo ciclo na cultura visual que sairá do âmbito deste nosso estudo.

Seleccionámos um conjunto de textos que nos permitem ter uma ideia global de como se vai pensando e sentindo a ‘photographia’ ao longo do século, e como referimos anteriormente, centrando-nos nas questões específicas da representação do Corpo.

⁴⁸⁷ António Sena *Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p.29.

Interessam-nos, num momento inicial, todos os textos em que sejam referidos os procedimentos fotográficos⁴⁸⁸ na sua relação com a representação do Corpo de forma a podermos estabelecer um entendimento global - com muito de senso comum - do que era a 'ideia' de fotografia vigente em Portugal no século XIX e nas primeiras décadas do século XX e a sua relação com a representação do Corpo. O conceito de 'ideia de fotografia' desenvolvido por François Brunet é particularmente útil e operacional para o estudo da fotografia⁴⁸⁹.

Analisaremos simultaneamente as referências que podemos classificar de estéticas – aquelas em o discurso sobre os procedimentos fotográficos se associa a questões artísticas, assim como outras referências de carácter 'vernacular' do âmbito dos diversos usos da Fotografia, sejam aspectos da Legislação, da Antropologia ou da Ciência ou de outras áreas.

Salientámos estas áreas porque as consideramos centrais no pensamento oitocentista. A referência à 'história' surge sempre como factor explicativo – e clara evidência de um processo / progresso – os usos ou funções atribuídos são determinantes na definição de uma identidade que culmina com a 'legitimação'. A legitimação atribui factores valorativos a uma determinada área, revelando a sua pertinência cultural e social e caracterizando os indivíduos que a exercem.

⁴⁸⁸ No caso português os textos sobre fotografia, e aqui referimo-nos a todos os tipos de texto, vão ser pela primeira vez reunidos nas obras incontornáveis de António Sena *Uma História da fotografia. Portugal 1839 a 1991* Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991 e *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839/1997* Porto, Porto Editora, 1998. Anteriormente à publicação destas obras vários textos eram referenciados em estudos publicados, mas não eram apresentados no corpo do livro com a mesma importância que as imagens ou fotografias. Joaquim Vieira refere mesmo, num dos seus trabalhos, que em Portugal não se escreveu muito sobre fotografia durante o século XIX. Cfr. Joaquim Vieira “Um Fotógrafo Calotipista em Portugal” in *Colóquio Artes*, n.º 51, Lisboa, FCG, 1981.

Na nossa pesquisa utilizámos alguns dos textos apresentados por António Sena assim como outros que referenciámos na nossa pesquisa.

⁴⁸⁹ “L’ expression d’*idée de photographie* vise plutôt se que Foucault a appelé une formation discursive, plus généralement un champ de pratiques (discursives et réflexives, mais aussi techniques et visuelles) qui, selon les modalités variables, se constitue et s’unifie sous le nom de photographie au XIX siècle, et qui demeurera productif au XX en dépit des déplacements induits par la constitution d’un champ autonome de l’art photographique- A cet égard, l’histoire ainsi proposée s’éloigne de la perspective qui a domine la constitution d’un champ autonome de l’art photographique depuis les années 1930, à savoir celle de l’histoire de l’art, résumée par les travaux de Beaumont Newhall.” in François Brunet *La naissance de l’idée de photographie* Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p.18.

O virar do século trará outras legitimações, agora a de uma modernidade em que a Fotografia e a representação do Corpo (nomeadamente o Retrato) serão pensados e legitimados no âmbito de uma nova sensibilidade⁴⁹⁰.

Importa ainda esclarecer a questão da terminologia utilizada nas referências à fotografia, em Portugal no século XIX, já que alguns dos termos utilizados podem gerar alguma ambiguidade. O termo ‘arte’ que é frequentemente utilizado em títulos ‘a arte photographica’, por exemplo, não designa por si uma assunção da fotografia enquanto arte, pois no vocabulário oitocentista ‘arte’ pode designar, por exemplo: “conjunto de regras para fazer bem alguma cousa; methodo de executar alguma obra; officio, profissão; indústria, habilidade; cautela, astucia; compendio da grammatica latina;”⁴⁹¹. Em 1874, encontramos a distinção entre as ‘artes mechanicas ou humildes... são as que dependem do trabalho das mãos, taes são todos os officios fabris” e “Bellas artes – são as que nos suscitão ao mesmo tempo sensações, sentimentos e idéas agradaveis, que se propoem imitar a natureza na sua maior perfeição, taes são a poesia, a eloquencia, a pintura, a estatuaria, etc.”⁴⁹².

As referências a ‘arte’ serão sempre entendidas pelo contexto próximo. Teremos, assim que analisar cada referência já que há duas zonas claras: a da fotografia ‘industrial’ ou ‘profissional’ e a da ‘arte photographica’ ou dos ‘amadores’. São distinções, por vezes, ténues mas que consideramos fundamentais para uma clara compreensão da ‘ideia’ de fotografia, tanto enquanto prática artística, como enquanto técnica aplicável a várias áreas de actividade.

Os conceitos de ‘Corpo’ e ‘Retrato’ são também definidos de modos diversos, por exemplo, no dicionário de Fonseca e Roquette as entradas relativas ao Retrato referem: “Retrato: ...a pintura ou effigie que representa a figura de alguma pessoa; descripção, imitação; modelo, exemplo; Retratar: imitar em pintura uma pessoa, um objecto; descrever; Retrator, Retrartista: o que tira retratos.”⁴⁹³. Não encontramos ainda a

⁴⁹⁰ Ver por exemplo o texto de Affonso Lopes Vieira publicado na *Ilustração Portuguesa* e que analisamos no presente trabalho.

⁴⁹¹ Cfr. Diccionario da Lingua Portugueza de Fonseca e Roquette, Paris, 1848.

⁴⁹² Cfr. Diccionario dos Synonimos Poetico e Epithetos da Língua Portugueza por J. S. Roquete e José da Fonseca, Paris, 1874.

⁴⁹³ Cfr. Diccionario da Lingua Portugueza de Fonseca e Roquette, Paris, 1848.

referência ao processo fotográfico e mantém-se a concepção do ‘ritrarre’ (a representação fidedigna e descritiva).

Em 1898 encontramos a mesma concepção de ‘retrato’ mas já surgem as referências claras ao processo fotográfico e até à ‘photogenia’: ‘*Photogenico* – que fica bem representado pela *photographia*’ ou ‘*Photographar* – Reproduzir por meio de *photographias*. Figurado – Reproduzir, descrever com toda a exactidão e escrúpulo.”⁴⁹⁴

Conforme refere António Sena, os textos portugueses em que se começa a verificar alguma reflexão ou especulação de natureza mais filosófica ou artística começam a surgir, a partir dos anos 70, após um período inicial dedicado às primeiras notícias sobre a invenção da fotografia. Assim os novos textos produzidos desenvolverão: “preocupações especulativas sobre a natureza da fotografia, sobre as suas relações com a arte e a ciência, sobre arte e técnica”⁴⁹⁵ e, são alguns desses textos que analisamos seguidamente.

1.1. DA PRIMEIRA NOTÍCIA À EXPOSIÇÃO NACIONAL DE PHOTOGRAPHIA DE AMADORES

As referências à ‘fotografia’ iniciam-se com a publicação das primeiras notícias sobre a ‘invenção da fotografia’, no *Panorama*⁴⁹⁶ em que surge a notícia sobre Daguerre, na *Revista Literária*⁴⁹⁷ em que se apresenta o método de Fox Talbot e no *Recreio*⁴⁹⁸ que noticia a descoberta da ‘Polygraphia’ por Hércules Florence.

⁴⁹⁴ Francisco de Almeida e Henrique Brunswick *Diccionario Illustrado da Língua Portuguesa, Histórico, Geographico, Scientifico, Mythologico, Biographico, Bibliographico*, etc de 1898.

⁴⁹⁵ António Sena *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839/1997*, Porto, Porto Editora, 1998, p. 68.

⁴⁹⁶ Cfr. *O Panorama*, Lisboa 16 de Fevereiro de 1839 em que é feita uma transcrição parcial do jornal francês *Le Siècle*. António Sena refere que a notícia do periódico francês pode ter sido reescrita por Alexandre Herculano, cfr. António Sena *História da Imagem Fotográfica em Portugal* Porto, Porto Editora, 1998, p. 16.

⁴⁹⁷ Cfr. *Revista Literária*, Porto, Março de 1839.

⁴⁹⁸ Cfr. *Recreio*, Lisboa, Abril de 1841.

O PANORAMA (1839)

No *O Panorama* de 1839⁴⁹⁹, fala-se da natureza que ‘apparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte’, não como os espelhos naturais da superfície da água ou do metal – ‘inconstantes e fugitivos’ – ‘mas em materia que retem o simulacro do objecto visivel e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente.’ Salientam-se as suas capacidades permitindo fixar ‘as miudezas minimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar’. Como características apresentam-se: “A delicadeza dos traços, a pureza das formas, a exactidão e harmonia dos tons, a perspectiva aerea, o primor das miudezas, isso tudo se representa com suprema perfeição.’

REVISTA LITERÁRIA (1839)

Na *Revista Literária* apresenta-se o método de Talbot referindo que se copia a memória de Talbot. Este apresenta o seu método de produzir ‘dezenhos feitos à luz do sol’, referindo a sua aplicação à arquitectura e à paisagem.

RECREIO (1841)

A ‘Polygraphia’ método inventado por Hercules Florence⁵⁰⁰ e de que o *Recreio* dá notícia, era um método de reprodução de documentos através de procedimentos fotográficos. No entanto, Hercules Florence reclama também a invenção da fotografia.

O PANORAMA (1841)

No *O Panorama*, de 1841, volta-se a falar de fotografia nomeadamente do ‘daguerreotipo’, apresentando uma gravura com a fachada do Palácio da Ajuda. O que torna este texto pertinente é o facto do seu autor explicar duas características da imagem

⁴⁹⁹ Cfr. *O Panorama*, Lisboa 16 de Fevereiro de 1839.

⁵⁰⁰ Hercules Florence foi dado a conhecer pelo livro de Boris Kossoy *Hércules Florence 1833. a descoberta isolada de fotografia no Brasil*. Nascido em Florença, em 1804, morreu no Brasil em 1879. Entre outras invenções a Polygraphia tratava-se de um método de reproduzir documentos através de procedimentos fotográficos, cfr. Marie-Loupe Sougez *Historia de la fotografia*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1999, p.49.

que poderiam causar estranheza aos leitores. Essas características surgem como limitações do processo utilizado⁵⁰¹:

“Responderemos agora a dois reparos, que todos naturalmente farão sobre a precedente gravura: 1º - Porque faltam os dois torreões lateraes da fachada, um pouco mais salientes, e superiores ao andar nobre entre elles comprehendido? – É porque a machina, do único ponto onde pôde ser convenientemente collocada, só abrangeu o centro da frontaria; e esta condição não podia ser melhorada, pelo que não alcançou o transumpto da vista geral do edificio. 2º - Porque vemos negras as caras das figuras collocadas no rocio anterior ao palacio? – É porque o proprietario da machina, o sr. Francisco Mocenig e um seu caixeiro, que de proposito estiveram defronte della, durante a operação, ficaram mui proximos, e por isso muito escuros os retratos de suas pessoas...”.

‘UM CRÂNIO NA CHAPA DE COBRE’ (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 1842)

“ Sexta-feira passada, no Pateo do Hospital de S. José, trasladou-se para chapa de cobre, segundo o methodo de Daguerre – a imagem do craneo de Mattos Lobo – saíu perfectissima. Se os estudos phrenologicos são d’alguma importancia, muitos bons serviços poderá n’este uso prestar o Daguerreotypo. Por via d’elle se-poderão multiplicar infinitamente os gabinetes phrenologicos – enriquecendo-se cada um d’elles com as preciosidades de todos os outros(...)”

502

REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE (1843)

Em 1843, na *Revista Universal Lisbonense*⁵⁰³ Joaquim António Marques, refere o ressurgimento das ‘bellas-artes’ em Portugal, salientando a presença das máquinas em tarefas dantes reservadas aos artistas. A ‘photographia’ surge assim como uma dádiva da indústria: “O photographo foi a paga (se as produções do ingenho se pagam) que a industria deu às bellas-artes: de haverem estas em todos os tempos feito agradaveis aos olhos os seus produtos.”. A libertação do trabalho permite que o homem se concentre no ‘elemento poético’. Do texto entende-se que o ‘photographo’ poderá ajudar os artistas

⁵⁰¹ *O Panorama*, 20 de Março de 1841.

⁵⁰² *REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE*, n.º 31, 5 Maio, 1842, p. 374.

⁵⁰³ *REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE jornal dos interesses physicos, moraes, e litterarios por uma sociedade estudiosa*, Lisboa, Typographia da Imprensa Nacional, 1843.

de modo a que estes se concentrem na ‘poesia das formas’⁵⁰⁴, e esta vertente da ‘machina photographica’ é a mais salientada⁵⁰⁵.

JORNAL DE BELLAS-ARTES OU MNEMOZYNE LUZITANA (1845)

Em 1845, no *JORNAL DE BELLAS-ARTES OU MNEMOZYNE LUZITANA*⁵⁰⁶, António Feliciano de Castilho escreve um artigo intitulado ‘Luz Pintora’. Refere-se a capacidade de tudo copiar com ‘a fidelidade de um espelho’. É um ‘verdadeiro espelho com memória’. Única limitação a impossibilidade de fixar o movimento tornando difícil ‘os retratos das crianças e dos passaros, e impossíveis os das dançarinas e dos doidos.’⁵⁰⁷.

Castilho fala-nos de um ‘retratista’⁵⁰⁸ – Mr. Thiesson – e descreve-se, com algum espanto, o processo de ‘tirar o retrato’. Insatisfeito com os retratos que mandara fazer para oferecer à namorada, alguém procura um retrato mais fiel ‘com a fidelidade de um espelho’, não propriamente ‘retratada’ mas sim ‘duplicada’.

Na sala em que entram podem ver algo que afasta imediatamente o cepticismo inicial: “Via uma quantidade prodigiosa d’eles [retratos n.n.] a vestir as paredes, com tantissimo primor acabados – tão perfeitos os que eram de pessoas suas conhecidas (...)”. Acresce que desde logo o ‘retratista’ informa que estão vendo ‘(...) alguns retratos de que os seus originaes não pareceram ficar satisfeitos, e que por isso foi necesario tirar segunda vez: os aprovados partiram; estes são apenas os refugos (...)”.

Alguns retratos em miniatura parecem mesmo falar. Apresentam: “(...) uma perfeição tão minuciosa, e tão completa em todas as partes, e sobre tudo um relevo de formas, um palpável elástico de carnes, um mórbido e fino de cabellos, um raiar de olhos vivo e fallador (...)”.

⁵⁰⁴ “O photógrapho veio allivial-o: substitue-o, e com vantagem, em todos os trabalhos, que o desviavam até hoje da sua missão divina.” in *REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE*, 1843.

⁵⁰⁵ “Temos pois demonstrado que a nova máchina photographica, além de nos poder fielmente perpetuar a memória de muitas preciosidades, possui a inapreciavel vantagem de auxiliar as bellas-artes, e dar-lhe grande impulso – e então n’uma época destas, que para nós é de renascimento.”, op. cit. .

⁵⁰⁶ *JORNAL DE BELLAS-ARTES OU MNEMOZYNE LUZITANA*.

⁵⁰⁷ Utilizámos a transcrição feita por António Sena na sua *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, Porto, Porto Editora, 1998, pp. 27-30.

⁵⁰⁸ *REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE* nº 27 de 23 de Janeiro de 1845, Lisboa, Imprensa da Gazeta dos Tribunaes.

Durante a operação de ‘tirar o retrato’ o retratista informa sobre a única limitação do seu processo – exige a imobilidade total durante um ‘terço de minutos’. Limitação que impede ou dificulta muito ‘os retratos das crianças e dos pássaros; e impossíveis os das dançarinas e dos doidos.’”.

No desenrolar do processo a Luz tem um papel fundamental cabendo ao retratista acompanhá-la: “Emquanto ella [a luz n.n.] vos observar para retratar-vos; observá-la-hei eu a ella para adivinhar quando tem concluído a sua tarefa (...)”.

Terminado o processo o retratista volta “(...) trazendo na mão o mais cabal e irrepreensível de todos os retratos: um verdadeiro espelho com memória. (...)”.

RESUMO HISTORICO DA PHOTOGRAPHIA DESDE A SUA ORIGEM ATÉ HOJE (1852)

Em 1852, P. K. Corentin realça a importância da descoberta da fotografia, referindo, desde logo, que: “Esta sciencia que exerce nos dominios da arte uma influencia immediata e profunda, offerece aos artistas inesgotaveis recursos imprevistos”⁵⁰⁹. Refere também o prazer da captura do momento que quando aplicado à reprodução da expressão de modelos se torna ‘o sublime da arte’. Os campos semânticos preferenciais para a fotografia são desde logo definidos: ‘uma paisagem, um monumento, as feições da pessoa que amâmos’.

A VOZ DA MOCIDADE - D. M. GONÇALVES (1863)

D. M. Gonçalves redactor principal do periódico *A VOZ DA MOCIDADE* inicia no nº1, de Fevereiro de 1863, um conjunto de artigos sobre fotografia. Responde assim a uma constatação sua: “... entendemos que não havendo em Portugal obra alguma que trate d’este importante ramo do conhecimento, nos tornavamos uteis publicando um breve esboço destes principios.”⁵¹⁰. A concepção de fotografia presente é a de ser “... um meio seguro de reproduzir as imagens de todos os objectos, pela maneira mais simples, mas a mais rigorosa.

⁵⁰⁹ P. K. Corentin *Resumo Historico da Photographia desde a sua Origem até Hoje*, ed. Typographia da Revista Popular, Lisboa, 1852. Utilizámos a transcrição feita por António Sena, já que ainda não conseguimos localizar uma edição deste livro disponível para consulta.

⁵¹⁰ *A VOZ DA MOCIDADE*, nº1 de 26 de Fevereiro de 1863 (Lisboa, Typographia Academica, 1863). A ‘Photographia’ é tratada ao longo de 36 números – apenas o número 4 não traz o artigo – abordando desde o daguerreotipo e todo o seu processo, à ‘photographia sobre papel’. O autor do artigo pela sua afirmação desconhecia o livro de P. K. Corentin publicado onze anos antes.

Outr'ora erão necessarias grandes despezas e enorme perda de tempo, para conseguir o que hoje, por meio d'ella se obtem, com pouca despeza e em menos tempo que então custava um desenhista a aparar um lapiz ou um gravador a afiar um buril.”⁵¹¹.

TRATADO THEÓRICO E PRATICO DE PHOTOGRAPHIA - JOSÉ ANTÓNIO BENTES (1866)

José António Bentes publicará, em 1866, um outro texto de referência⁵¹², onde salienta toda uma outra área para a utilização da fotografia ‘n'este paiz a photographia é conhecida, pela maior parte como o meio mechanico de fazer retratos e paizagens’, aquilo que segundo ele, é por alguns considerado como ‘um inofensivo brinquedo para amadores’. Bentes enaltece as qualidades da fotografia como criadora de arquivos de monumentos, de obras de arte, de antiguidades, de ferramentas na recolha de informações etnográficas substituindo longas descrições ‘longos, inexactos, e inintelligiveis relatórios’. A conservação de uma memória institucional será também possível (‘festas nacionaes, as formaturas militares, os homens eminentes da epocha’). A dimensão comunicacional da fotografia é outro dos aspectos que refere comparando a fotografia com o ‘telegrapho electrico’.

‘PROPRIOS PARA METTER EM ALBUNS’ (O DISTRICTO, 1867)

“Photographias. Ha uma variada colecção de retratos de photographias proprios para metter em albuns, a 160 rs cada um, e por duzia a 1\$440 rs a saber: - Toda a familia real portugueza, incluindo o retrato de D. Miguel de Bragança, e dos filhos do mesmo, em grupo, todo o ministerio actual incluindo o presidente de ministros, duques, condes, marquezes, viscondes, barões, generaes, conselheiros, litteratos, actores e actrizes dos theatros”. ⁵¹³

⁵¹¹ Op. cit. .

⁵¹² José António Bentes *Tratado Theórico e Pratico de Photographia*, ed. Livraria de A. M. Pereira, Lisboa, 1866.

⁵¹³ *O Districto*, n.º 105 (4 Jul. 1867), p. 4; n.º 121 (19 Set. 1867); n.º 137 (27 Nov. 1867) referência recolhida na tese de Catarina Miranda.

ALMANACH DAS BELLAS ARTES PARA 1869 - MARIANNO JOSÉ MACHADO

Marianno José Machado publica em 1868, o *Almanach das Bellas Artes para 1869*⁵¹⁴. Refere que a sua publicação se destina a ‘servir de recreio, instruindo ao mesmo tempo’, e que trata de dois assuntos relativos às ‘bellas-artes’: “...n’elle se trata mais detidamente de duas das principaes, que são a – photographia e a musica – das quaes se apresentam, da primeira, algumas vistas das localidades mais pittorescas d’esta ilha...”⁵¹⁵. São apresentadas duas ‘vistas’ – ‘Valle das Furnas – S. Miguel’ e ‘A Doca’.

A fotografia é apresentada como pertencendo ao ‘seculo actual’: “... foi a photographia o complemento, a maneira única e compativel com o extraordinario desenvolvimento, só elle poderia com a mais perfeita exactidão explicar quanto a linguagem e o desenho nunca poderiam fazer. Os usos e costumes, os homens notaveis d’esta geração digna de admiração dos seculos, serão conhecidos dos vindouros, quasi como se fossem contemporaneos...”⁵¹⁶. E fica a ideia de guardiã da Memória.

AS MARAVILHAS DA PHOTOGRAPHIA - OSÓRIO DE VASCONCELLOS (1875)

Em 1875, temos a publicação de Osório de Vasconcellos *As Maravilhas da Photographia*⁵¹⁷. É uma tradução de uma publicação francesa acrescentando o autor algumas das suas ideias sobre a fotografia, não deixando de ter também um capítulo sobre ‘A photographia em Portugal’. Neste capítulo elogia e destaca Carlos Relvas o ‘illustre photographo amator’ e José Júlio Rodrigues. Carlos Relvas representa claramente a vertente artística⁵¹⁸ embora se dedique também às outras. Cita mesmo uma conversa tida com Carlos Relvas falando este de si próprio: “... eu não passo de um

⁵¹⁴ *Almanach das Bellas artes para 1869* por Marianno José Machado (Photographo), Ponta Delgada, Typographia do Ecco Social, rua do Provedor, nº 6, 1868.

⁵¹⁵ Op. cit. .

⁵¹⁶ Op. cit. .

⁵¹⁷ *Maravilhas da Photographia*, Educação Popular n.º 12, Lisboa, Lucas e Filhos, 1875. O autor Alberto Osorio de Vasconcellos (1840-1881) frequentou o curso de Engenharia na Escola Politécnica e serviu como capitão de Engenharia às ordens do Marquez Sá da Bandeira. Trabalhou com Pinheiro Chagas na Gazeta de Portugal e publicou artigos no *Jornal do Comercio*, *Archivo Pittoresco*, *Panorama*, *Revista do Seculo* e *Diario Ilustrado*.

⁵¹⁸ “N’este comenos já um distinctissimo amator, dotado não só de espirito scientifico muito atilado e de raríssimos dotes artísticos, senão também de bens de fortuna mui consideraveis, o sr. Carlos Relvas, começara importantes ensaios na sua casa da Gollegã e percorrendo o paiz, cujas principais perspectivas figuram na magnifica collecção d’este nosso sympathico e intelligente contrerraneo.

Do sr. Relvas, ácerca de cujos dotes artísticos já fallamos n’este livrinho, se póde dizer affoitamente que tem concorrido com efficacia para o progresso e aperfeiçoamento dos processos photographicos.”, Op. cit. p.109.

humilde artista e de um photographo de aldêa, mas se é lícito falar n'este assumpto, creio que acima de tudo, é indispensavel o sentimento artistico, o perfeito conhecimento da luz, uma pratica racional, e finalmente uma grande dedicação pela arte para estudar e trabalhar constantemente, para não ser arrastado pelas ruas da amargura.”⁵¹⁹. A sua concepção de uma fotografia orientada por uma vanguarda formada por uma elite social e cultural é muito clara⁵²⁰. Referindo a adopção de uma ‘esthetica scientifica’, Osório de Vasconcellos critica o ‘Romantismo’ e refere a ideia da unidade e complementaridade entre a ciência e a arte, sendo a fotografia o lugar de união entre elas. Á ideia da fotografia como instauradora de uma democracia do ver, presente na tradição francesa nascida do discurso de François Arago, ele associa o conceito de realismo: “O realismo na arte deve-se aos instinctos profundamente analyticos do nosso seculo democratico, livre e independente. Ora uma dos instrumentos mais admiraveis e fecundos d’esse realismo é certamente a photographia, que permite ao pobre e ao humilde o contemplar as maravilhas da natureza e as creações mais esplendidas do homem.”⁵²¹.

A fotografia surge na referência ao seu produto final - a imagem - que permite uma democratização do ver. É este aspecto que sai reforçado do texto de Osorio de Vasconcellos: a enorme importância que a fotografia adquire como possibilitadora de um ver livre e acessível a todos, e, é nessa vertente, que ela se associa – como instrumento – ao realismo.

A metáfora da luz como libertação está também presente no seu texto, referindo mesmo Goethe, como símbolo do ‘realismo e da curiosidade irrequieta’⁵²².

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES (1875)

Francisco de Assis Rodrigues no seu *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura* publicado, em 1875, em Lisboa, na

⁵¹⁹ Op. cit. p. 112.

⁵²⁰ “Constituem elles [os processos fotograficos, n.n.] hoje as mais interessantes ramificações da photographia; a elles se dedicam com entranhado e indefeso esforço, para os levarem à maxima perfeição, homens da mais alta respeitabilidade scientifica e artistica e creio que é n’estes processos que reside o brilhantissimo futuro da photographia.”, Op.cit., p.110.

⁵²¹ Op. cit. capítulo XVII.

⁵²² “Goethe, o autor d’esse eterno typo de realismo e da curiosidade irrequieta e insaciavel, o dr. Fausto, quando estava exhalando o derradeiro suspiro, foi ferido por um raio da luz do sol, do grande obreiro da energia. Fazendo um esforço immenso, o admiravel poeta conseguiu arrancar da garganta, já estrangulada pela garra da morte, este grito sublime: “ Licht! Luz! E fitando com o olhar o sol radioso, morreu. Pois a photographia é a emanção d’esse raio de luz que aureolou o passamento do divino poeta.”, Op. cit. .

Imprensa Nacional, apresenta na entrada ‘Retratar’ uma definição em tudo muito semelhante às encontradas em autores anteriores: “...tirar ou copiar do natural a imagem ou figura de alguma pessoa ou de qualquer objecto, de modo que em tudo fique semelhante ao seu original. Esta representação ou copia póde fazer-se em simples desenho, em pintura ou escultura.”⁵²³. Mantém assim a tónica na semelhança.

No entanto, na entrada ‘Retrato’ o autor pormenoriza uma série de aspectos relativos ao retrato. Em primeiro lugar, a introdução de ‘representação exacta’, o retrato é assim a: “... imagem ou representação exacta e semelhante de uma pessoa, produzida por meio das artes do desenho.(...)”⁵²⁴. Em seguida, a introdução de uma técnica nova para a realização do retrato – a da fotografia: “Os retratos fazem-se a lapis, à penna, a aguarella, a pastel, a têmpera, a oleo, em miniatura, sobre esmalte, sobre porcelana, em lithographia e ultimamente com o auxilio da photographia.”⁵²⁵.

Logo de seguida uma descrição mais detalhada do que deve ser o retrato ‘com primor’: “O primor de um retrato não consiste em uma fria semelhança do original, mas na verdadeira expressão do seu character, do temperamento e de mais circumstancias da sua physionomia.”⁵²⁶

Para se conseguir o retrato perfeito deve-se ter em atenção o ‘ar’, a ‘côr’, a ‘attitude’ e os ‘acessorios’.

O ‘ar’ ‘é o acordo das partes no momento que designa a physionomia, o espirito e o temperamento de uma pessoa’; a ‘côr’ ‘O colorido ou a tinta nos retratos é essa efusão de natureza que de ordinario faz conhecer o character proprio e dominante de uma pessoa’; a ‘attitude’ ‘A attitude é a postura ou antes a acção da figura. Conhece-se que a attitude deve ser consentanea à idade, ao sexo, ao temperamento e à qualidade.; os ‘acessorios’ ‘As vestes e accessorios concorrem pela sua propriedade e boa disposição para se conseguir a semelhança e primor de taes obras’.

⁵²³ *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 327.

⁵²⁴ Ibidem, p. 328.

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ Ibidem.

Temos assim o interesse não apenas pela semelhança física, mas principalmente o interesse pela apresentação das características de personalidade do representado aqui referidos como ‘a physionomia, o espirito e o temperamento de uma pessoa’ ou o ‘caracter proprio e dominante de uma pessoa’⁵²⁷. O ‘decorum’ de Leonardo da Vinci é também aqui retomado na atenção pela ‘attitude’⁵²⁸.

A ideia do momento revelador, o momento preciso que a Arte fixa, é também retomado: ‘A arte encarrega-se de procurar o momento favoravel em que as pessoas se apresentam bem e sem affectação ou constrangimento’.

O topos do retrato como semelhança é também referido por Assis Rodrigues no recurso às referências da Antiguidade Clássica: ‘Apelles, segundo refere Plinio, executava os retratos com tal arte e similhaça, que os astrologos pela simples vista dos quadros tiravam o horoscopo das pessoas representadas’.

Por último, o retrato histórico: “Chama-se retrato historico ao que é acompanhado de figuras ou tributos allegoricos (...)”⁵²⁹.

Duas designações são atribuídas a quem faz retratos, o ‘Retratador’ que é “... o artista ou a pessoa que faz retratos.”, e o ‘Retratista’ que é a “pessoa que se aplica especialmente a tirar retratos.”. Interessante aqui a referência ao artista que faz retratos e à pessoa que faz retratos, separando dois tipos de retrato – o artístico e o não artístico. O ‘retratista’ é alguém que nos parece estar no campo do não artístico e, talvez mesmo do fotográfico revelado pela expressão ‘tirar retratos’.

⁵²⁷ Aqui retoma-se uma ideia da teoria da arte renascentista, a das funções do ‘bom pintor’ que Leonardo da Vinci refere: “The good painter has to paint two principal things, that is to say, man and the intention of his mind. The first is easy and the second difficult, because the latter has to be represented through gestures and movements of the limbs...” in *Leonardo on painting* New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 144.

⁵²⁸ Leonardo definia o ‘decorum’ como: “The actions of men are to be expressed in keeping with their age and station, and they will vary according to their types, that is to say the types of men and those of women. Observe decorum, that is to say the suitability of action, clothing, and situation, and have regard to the dignity or baseness of those whom you wish to portray, that is to say the king will be bearded, with dignified demeanour and clothing...” *ibidem*, p. 150-151.

Francisco de Holanda definia o ‘decoro’ tendo em conta a unidade da representação “Mas propriamente o que eu chamo decoro na pintura é aquela figura ou imagem que pintamos, se há de ser triste ou agravada, que não tenha ao redor jardins pintados nem caças, nem outras graças e alegrias; mas antes que pareça que até as pedras as árvores, e as almárias e os homens sentem e ajudam mais sua tristeza.” in José Fernandes Pereira, p. 29.

⁵²⁹ *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 38.

Temos assim num autor clássico em tempo de românticos (como refere José Fernandes Pereira) a continuação de um pensamento clássico que convive com realidades novas – a da Fotografia – e com expressões novas, nomeadamente, a da ‘representação exacta’ e da ‘fria semelhança’.

O PHOTOGRAPHO AMADOR SEM AUXILIO DE MESTRE OU ARTE DE TIRAR RETRATOS PHOTOGRAPHICOS... (1876)

*O PHOTOGRAPHO AMADOR SEM auxilio de mestre ou Arte de Tirar retratos Photographicos ao alcance de todas as intelligencias*⁵³⁰, de 1876, define a ‘Arte photographica’: “... a arte de pela força da luz reproduzir retratos, que em pequeno quadro representam com a maior fidelidade possível o original de que são copia.”. Refere seguidamente a crescente popularidade a fotografia salientando os usos profissionais e amadores ‘isto é, aqueles que a cultivam unicamente pelo recreio de ver reproduzir diante dos seus olhos suas magicas metamorphoses’. Elogiando o *Tratado Theorico e Pratico de photographia* (obra de José António Bentes, como vimos atrás) salienta a sua dificuldade de leitura para quem se inicia nas artes da fotografia, pelo que se propõe a fazer uma obra mais simples que conduza ‘aquelle que só deseja saber tirar um retrato’. O texto cumpre o prometido e, de modo simples, apresenta todos os passos necessários à realização de ‘um retrato’.

JOSÉ JÚLIO RODRIGUES (1876)

José Júlio Rodrigues em vários textos defenderá a importância dos processos fotográficos na sua aplicação à criação de processos de reprodução de documentos ao serviço da ‘Secção photographica ou artistica da Direcção Geral dos trabalhos Geodésicos’⁵³¹. É um exemplo dos procedimentos fotográficos aplicado a um uso específico – o da reprodução de documentos.

⁵³⁰ *O PHOTOGRAPHO AMADOR SEM auxilio de mestre ou arte de Tirar retratos Photographicos ao alcance de todas as intelligencias*, Lisboa, Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, Rua dos Calafates, 110, 1876.

⁵³¹ O texto que consultámos é de 1876, publicado em Lisboa, pela Typographia da Academia Real das Sciencias e intitula-se *A Secção photographica ou artistica da Direcção Geral dos trabalhos Geodésicos. Breve notícia acompanhada de doze specimens por José Julio Rodrigues. José Julio*

RAMALHO ORTIGÃO ‘AS PRAIAS DE PORTUGAL’ (1876)⁵³²

“A empresa do carril da Boavista anuncia bilhetes anuais a preços reduzidíssimos. Como esses bilhetes são pessoas e intransmissíveis, em cada bilhete será impressa a fotografia do seu dono. Para este fim, a empresa fará de graça o retrato fotográfico de cada um dos seus clientes.”⁵³³.

‘A PHOTOGRAPHIA’ - TEIXEIRA GUIMARÃES (1877)

Em 1877, é publicado um dos textos portugueses mais importantes na legitimação da fotografia enquanto arte. Trata-se do texto de Teixeira Guimarães ‘*A Photographia*’ que se apresenta como um curso de fotografia publicado em vários números do *O UNIVERSO ILLUSTRADO semanário de instrução e recreio publicado por uma sociedade*⁵³⁴. O autor preconiza o papel importante que a fotografia terá nas ‘artes do desenho’, nas ‘artes plásticas’, ‘estudo das sciencias naturaes e das sciencias physicas’. Entende-a como o emprego da ‘luz na reprodução exactissima dos objectos e das feições das pessoas’. Considera que com ‘a reprodução e a fixação da imagem no papel’ (o método de Fox Talbot) é que surge ‘a photographia propriamente dita’. Refere seguidamente que “As intelligencias mais robustas concordam em que não é nas exposições industriaes que devem figurar as obras dos collaboradores do sol, mas sim entre as manifestações da arte moderna, e nos salões abertos aos productos da pintura, da esculptura, da architectura e da gravura.”.

Interroga-se sobre se a fotografia é uma arte: “E na verdade, a photographia não será actualmente uma verdadeira arte, na accepção mais philosophica e elevada da palavra?”. A sua utilização na ‘sciencia’ e na ‘industria’ leva a que muitos pensem que o seu ideal é o da ‘reproduzir fielmente os objectos’⁵³⁵. Observação errónea tal como a daqueles que

Rodrigues distinguiu-se em Portugal e no estrangeiro pelos seus trabalhos ligados à reprodução de documentos por processos fotomecânicos.

⁵³² Ramalho Ortigão *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante*, 1ª edição de 1876. Para as nossas referências utilizámos a edição da editora Frenesi, Lisboa, 2002.

⁵³³ Ob, cit, p. 45.

⁵³⁴ *O UNIVERSO ILLUSTRADO semanário de instrução e recreio publicado por uma sociedade*, publicado e impresso em Lisboa, na Typographia de Matos Moreira e C^a, Praça de S. Pedro. É um texto que embora se encontre referenciado nos parece não ter ainda sido devidamente estudado, pois é fundamental para o entendimento da fotografia no Portugal oitocentista. Dada a sua extensão analisamos aqui algumas das suas ideias principais.

⁵³⁵ “De certo que devemos reconhecer, que a sciencia e a industria teem concorrido muito para o seu aperfeiçoamento, tanto pelos instrumentos d’optica como pelos productos chimicos, destinados a

pensam “... que o ideal da pintura consiste em reproduzir a figura material das cousas e das pessoas, e que não quizesse admittir para a paizagem a poesia, o sentimento da natureza; e na propria figura, a physionomia, a expressão, o movimento, e, enfim, a vida.”⁵³⁶ A fotografia é uma arte e Teixeira Guimarães passa a comprová-lo:

- O ‘photographo’ domina a composição, a attitude, a luz e a sombra e esboça primeiro antes de realizar a imagem: “Creio que concordarão em que já é uma arte, no photographo, saber dar em frente do objectivo uma posição ao modêlo, animado ou inanimado, que deseja reproduzir. Não será isto uma verdadeira composição? Não escolheu elle proprio as condições de hora, luz e relêvo? Se trata d’um retrato, a attitude, o movimento que está mais em harmonia com o character e physionomia do modêlo?

Não poe elle em relêvo os traços mais característicos do rosto? Não esboça elle primeiro, por assim dizer, na camara escura do objectivo? Mas não se limita só a isto o trabalho artistico do photographo.”⁵³⁷

- Exprime o seu sentimento e o seu gosto na sua obra utilizando as especificidades técnicas o que permite produzir uma marca de individualidade: “O sentimento do photographo traduz-se na prova que faz, como o sentimento do artista na prova que produz» disseram G. Roman e Cuvelier. E na verdade, nada há mais exacto: é no tom, na coloração, que o artista se manifesta completamente.

Um amador attento e experimentado saberá perfeitamente conhecer, no simples exame de uma prova, o sentimento e o gosto do operador que a executou. N’ella descobrirá a inclinação do artista, pois que os tons das provas offerecem tantas variedades como os da pintura; encerram em si o cunho irrecusavel e firme da mão que os produziu e da vontade que os regulou.”⁵³⁸, ou “Disse eu que a photographia era uma arte, porque no resultado dos trabalhos do photographo havia sempre alguma cousa de individual; porque apesar da regularidade, a identidade absolutamente mathematica das diversas operações, que em resumo devem ser

assegurar ao operador resultados certos: mas é preciso também reconhecer que a photographia tem feito e fará ainda grandissimos serviços à sciencia e à industria, na reproducção material, exacta e mathematica de certos objectos ou de certos phenómenos variaveis e inconstantes, cuja imagem so ella póde fixar, no momento escolhido.

Quantas pessoas não julgam, que a photographia só deve procurar reproduzir fielmente os objectos, taes como a natureza os representa, com todos os relevos, claros e sombras que a natureza lhes dá, e que a isto se deve limitar o seu ideal!’, Op.cit., p. 101.

⁵³⁶ Op.cit., p. 123.

⁵³⁷ Op.cit.

⁵³⁸ Op.cit.

sempre conformes aos principios geraes adoptados até hoje, principios de que não se pode exorbitar, é facil a um olho, ainda mesmo pouco exercitado, reconhecer em cada prova a personalidade do operador: e porque emfim, é empregando as mesmas substancias nas proporções indicadas, que cada um imprime as suas provas o distinctivo da sua individualidade, segundo a sua natureza pessoal e segundo o seu temperamento.”⁵³⁹. A prova revela o indivíduo, ou seja, a sua subjectividade presente na concretização do acto criativo.

- A expressão do sentimento marca a diferença entre os usos da fotografia: “Creio dever assignalar este ponto na puramente historica deste escripto, porque na minha opinião o desenvolvimento do sentimento artistico na manutenção photographica, tem notavelmente contribuido e contribuirá ainda mais no futuro para os progressos geraes da arte: porque a este desenvolvimento é que se deve a conquista das sympathias e dos suffragios das pessoas entendidas: e porque, emfim, a manifestação d’esto sentimento é que marca a linha de separação entre o artista photographo e o operador vulgar, e vendilhão de photographias (...)”⁵⁴⁰.

- A fotografia tem uma autonomia própria não substitui a pintura e o desenho: “Não pertenço ao numero dos que julgam que a photographia esta destinada a substituir a arte da pintura e do desenhador. E penso assim, porque tenho uma opinião mais elevada sobre o papel que o ideal e a imaginação exercem na composição, não somente de uma quadro, d’um episodio ou d’um grupo, mas também de uma paizagem ou d’um retrato.

A opinião contraria concedo-a aos que limitam o desenho a simples reprodução da natureza. Mais que nunca estou convencido, em presença dos maravilhosos resultados da photographia, de que a arte é o meio dado ao homem para realizar e fixar por uma obra duravel as concepções do espirito e da imaginação, e as impressões da alma, da intelligencia e dos sentidos.

A obra é bella, grandiosa, quasi eterna, quando o genio que a concebeu e executou, foi tão bem succedido que alcança transmitir as mesmas impressões à alma, à intelligência e aos sentidos dos que a vêem ou a escutam. (...)”⁵⁴¹.

- A fotografia pode ser um auxiliar para o trabalho criativo: “ Porem, composto o esboço, que auxiliar não encontra o artista na photographia? (...) Por um lado, o esboço recorda-lhe a parte ideal da arte e impede de ser arrastado a banalidades; por outro, a imagem da

⁵³⁹ Op.cit.

⁵⁴⁰ Op.cit.

⁵⁴¹ Op. cit. p. 194.

realidade impede-o de se afastar d'ella e de se lançar nas regiões caprichosas. Esta dupla e poderosa vantagem deve-a à photographia.”⁵⁴².

Surpreendentemente claro este texto de 1877, claro e, porque não dizê-lo, moderno. De uma modernidade que se poderia estender aos nossos dias.

EÇA DE QUEIROZ

As duas referências de Eça de Queiroz relativas à fotografia, que aqui comentamos, são pequenas e algo simbólicas, mas servem-nos para transmitir pela voz de um atento e inquestionável conhecedor das questões estéticas do seu tempo (no país e no estrangeiro) concepções relativas a uma ideia de fotografia. São alusões que surgem, natural e implicitamente, em textos que não tinham como objecto a fotografia, mas sim a arte.

A referência à fotografia, aparece-nos implicitamente relacionada com o realismo:

“O que nós queremos com o realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que é mau, por persistir em se educar ‘segundo o passado’; queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.; e, apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno, preparar a sua ruína.”⁵⁴³. A fotografia é aqui associada ao realismo, considerando-a como um modelo deste estilo. A fotografia permite obter um determinado tipo de imagem que mostra, fria e incisivamente, um mundo que se quer destruir. Mas o realismo é mais do que esse ‘simples modo de expor’: “Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico.”⁵⁴⁴.

Nesta última referência o modo de expor fotográfico é associado ao ‘minudente’ – à minúcia descritiva – e ao trivial. A fotografia associa-se à reprodução do real sendo algo de mecânico, de minucioso e trivial. Este seria, para Eça, o modo de expor fotográfico.

⁵⁴² Op.cit.

⁵⁴³ Cfr. Eça de Queirós, *Novas cartas inéditas*.

⁵⁴⁴ Op. cit. Jaime Batalha Reis em carta ao pai de Eça de Queirós adoptará também esta concepção da fotografia: “Mrs. Pirovans não é um Charge, como dizes, nem uma criação: é, - obtida com pessima machina, - uma mera photographia.”, (*Cartas inéditas de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e outros*, Introdução, comentários e notas de Beatriz Berrini, Lisboa, Cadernos O Jornal, 1987, p.60.) e temos mais uma vez a contraposição entre o criativo e a reprodução, entre a ‘criação’ e a ‘mera photographia’.

RANGEL DE LIMA 1880

No *Diário da Manhã*, de 1880, Rangel de Lima escreve sobre a ‘XII Exposição da Sociedade de Belas-Artes em Portugal’ e refere aquilo que considera um ‘mau retrato’ : “A arte neste estado, não passa (...) de (...) uma arte fotográfica. O retrato tinha muita verdade, muita exactidão, mas (...) tinha a frialdade, a insipidez, a falta de vida de uma fotografia. Ora um pintor não é nem pode ser um fotografo. Enquanto este não passa de um autómato que lança sobre a placa de vidro a quantidade de colódio preciso para que a luz que lhe imite o objecto o sensibilize na câmara escura, - enquanto o fotografo não passa dum sujeito sem sentimento artístico, que não pode de forma alguma fazer intervir a sua individualidade, o seu talento, se o tiver, no trabalho que fica ao cuidado das lentes, um trabalho perfeitamente material em que apenas se obtém o exterior afectado e cheio duma luz muitas vezes convencional do objecto que se fotografa; - o pintor pelo contrario tem obrigação não só de saber ver e reproduzir o individuo exterior, o individuo na sua forma fisiológica, como também tocá-lo duma expressão que nos dê ideia completa do que é o indivíduo no seu ser psíquico. O pintor deve ser alguma coisa mais que fotógrafo.”⁵⁴⁵. Encontramos a ideia vista em Eça, aqui numa referência ao Retrato, numa estranha expressão ‘a falta de vida de uma fotografia’, vida que só a Pintura poderia transmitir.

RAFAEL BORDALO PINHEIRO O ÁLBUM DAS GLORIAS (1880-1883)

O *Álbum das Glorias* (1880-1883)⁵⁴⁶ de Rafael Bordalo Pinheiro apresenta várias referências à fotografia. Temos assim os fotógrafos que ‘falseiam’: “O recente livro da princesa Rattazzi, *Le Portugal à vol d’Oiseau*, levantou entre nós uma celeuma estranha e até certo ponto insensata. Como este livro tem de ficar, queremos fazer aos coleccionadores a fineza de lhes oferecer um perfil autêntico da senhora cuja fisionomia tem até hoje sido tão falseada pelos fotógrafos, como as intenções da escritora pela cegueira patriótica.”⁵⁴⁷. O ‘estilo fotográfico’ de Eça de Queiroz: “(...) do Jardim das Oliveiras arrancara uma pernada com que principiou a desancar a antiga retórica do país, destronando os velhos tropos e lançando os

⁵⁴⁵ In *Diário da manhã*, Lisboa, 6 de Maio de 1880. Informação recolhida no texto de Sandra Leandro ‘Ver num instante: um – meio e multidão’, publicado no catálogo *Joshua Benoliel 1873-1932. Repórter Fotográfico*, Lisboa, LisboaPhoto2005, 2005, pp.41-58.

⁵⁴⁶ Rafael Bordalo Pinheiro *Álbum das Glorias*, 1ª edição de 1880-1883, com textos de Guilherme de Azavedo, Ramalho Ortigão, D. João da Câmara, Barbosa Colen e Júlio Dantas. Utilizamos para as nossas referências a edição de 2003 da editora FRENESI.

⁵⁴⁷ Op. cit. p. 23.

fundamentos daquele estilo fotográfico que é o seu grande poder e uma das suas grandes glórias.”⁵⁴⁸. Ou a importância de um retrato fotográfico: “Os diferentes prazeres da glória, que consistem para o eleito em ser curiosamente apontado no Passeo Público pelas mulheres feias que infestam aquela região ao domingo de tarde, em ocupar uma cadeira em São Carlos e em ter um retrato fotográfico exposto nas vidraças da rua do Ouro entre o de um bailarino e o de uma cocotte – esses prazeres capitosos e ardentes, que tantas imaginações devoram no interior das nossas províncias (...)’ ⁵⁴⁹.

PHOTOGRAPHIA (1884)

Na Biblioteca do Povo e das Escolas surge, em 1884, o volume ‘*PHOTOGRAPHIA*’⁵⁵⁰ pequena síntese muito completa sobre os aspectos principais dos processos fotograficos então conhecidos. Uma das ‘Partes’ aborda ‘A Photographia em Portugal’, traçando uma pequena história de que destacamos a referência a Carlos Relvas e ao seu ‘laboratorio photographico’. Como é dito: “Dos dotes artisticos d’este cavalheiro falam sobejamente as muitas e notaveis recompensas, que tem adquirido nas varias exposições internacionaes de Photographia a que tem concorrido com os seus excellentes trabalhos sobre papel, sobre vidro, sobre laminas metallicas, provas a carvão, etc.”⁵⁵¹.

Os usos da fotografia serão também apresentados salientando-se o uso policial: “Uma outra applicação que teve a Photographia foi a da formação da galeria dos criminosos, que caem debaixo da acção da justiça; porque assim se torna mais fácil não só reconhecer a sua identidade mas também apanhá-los quando conseguem escapar-se.

Este systema que já foi lei em Inglaterra deu, durante o período de um anno, uma colecção de 30:000 retratos, e permittia que se apanhassem 375 criminosos, cuja identidade se poudo provar pelos retratos dos próprios indivíduos.”⁵⁵².

No capítulo IV ‘Retoques, cores e augmentos de imagens’ aborda-se a questão do retrato fotográfico e de algumas técnicas na sua realização, assim como a montagem dos

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 43.

⁵⁴⁹ Ibidem, p.63.

⁵⁵⁰ *PHOTOGRAPHIA*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, nº 78, Lisboa, David Corazzi Editor, Empreza Horas Romanticas, 1884. Este volume é, segundo António Sena, da autoria de João Maria Jalles (1850-1926).

⁵⁵¹ Op. cit. , p. 52.

⁵⁵² Ibidem, pp.49-50.

negativos: “Em geral nos retratos photographicos os olhos ficam indecisos por ter o modelo pestanejado, e necessitam portanto de um retoque que faça desaparecer tal defeito.

Nos retratos ha, por exemplo, os peitinhos das camisas, que pela sua alvura nos offerecem o aspecto de um triangulo chato sem pregas nem meias tintas produzindo um detestável effeito. Um pincel com tinta da china e sépia, e duas ligeiras pincelladas artísticas, fazem desaparecer este defeito. (...) Uma applicação mui usual dos retoques è a caricatura photographica, que em geral representa um corpo muito pequeno incimado por uma grande cabeça.

Basta para isto: - tirar uma photographia só da cabeça em escala maior, e depois collar esta prova sobre uma outra prova de menor escala; fazer os retoques necessários para que haja concordância entre aquelles dois elementos tão heterogéneos; e tirar então a definitiva photographia d’aquelle conjuncto.

E’ exactamente este também o processo, para se representarem milhares das differentes photographias, que por ahi nos apparecem representando vários agrupamentos, taes como: congressos de reis, conselhos de ministros, academias de sábios, etc.

O photographo não foi lá tirar a photographia d’aquelle grupo: mas ha sempre à venda os retratos dos homens que mais representam n’este grande theatro da vida humana, e o photographo tem meia dúzia ou uma dúzia de conhecidos e amigos, que se prestam de boa mente a consentir que as photographias dos seus corpos vão servir de pedestal às cabeças das celebridades contemporâneas ; por isso o photographo dispõe as coisas de modo, que os seus amigos se agrupem como elle imagina que deverá ser a disposição do agrupamento que diz photographar; photographa-os, tira-lhes as cabeças e substitue-lh’as pelas dos retratos de homens celebres que elle comprou; retoca e compõe as concordâncias, tira do todo um novo cliché, e reproduz depois tantas photographias quantos os curiosos que estão sempre promptos a animar as artes e a satisfazer a sua curiosidade.”⁵⁵³

A ASTRONOMIA PHOTOGRAPHICA - ERNESTO DE VASCONCELLOS (1844)

Ernesto de Vasconcellos ‘segundo tenente da armada engenheiro hydrographo habilitado’ publica, em 1884, a sua *A Astronomia Photographica*⁵⁵⁴. Realça as qualidades da fotografia, ‘fidelidade na reprodução’, ‘facilidade no seu emprego’ e

⁵⁵³ Ibidem, pp. 28-29.

⁵⁵⁴ *A Astronomia Photographica*. Dissertação por Ernesto de Vasconcellos segundo tenente da armada, engenheiro hydrographo habilitado. Lisboa, Typographia da Viuva Sousa Neves, 1884.

‘rapidez na impressão’, que são de imediato aproveitadas pela astronomia logo pelo ‘sabio Arago’ que ‘fazia photographar o satellite da terra que brilhava n’um ceo puro e limpido, deixando assim provado que os raios luminosos actuavam sobre o iodeto de prata.’⁵⁵⁵. Com a criação do processo de Fox Talbot a aplicação da fotografia à astronomia encontra-se muito facilitada⁵⁵⁶.

LUCIANO CORDEIRO E A AFRICA OCCIDENTAL DE CUNHA MORAES (1ª PARTE, 1885)

Na introdução do álbum de Cunha Moraes *A Africa Occidental (1ª parte, 1885)*, Luciano Cordeiro traçará, exemplarmente, as características de uma das concepções de fotografia vigentes no Portugal de oitocentos. O autor funde os aspectos mecânicos da fotografia com as correntes estéticas – que não indica claramente, mas que se situam no campo de um entendimento do realismo ou do naturalismo. Iniciando o seu texto de uma forma perfeita: “Faltava-nos isto que a machina photographica se emparceirasse definitivamente com o hypsometro, com o thermometro, com o sextante, n’esta conquista ideal do Continente Negro; que reprodução do panorama, da figura, da natureza viva e da natureza morta, como dizem os artistas, acompanhassem a determinação do clima, do relevo, da situação.”, enumera todos os instrumentos apreciados por um positivismo de feição colonial.

Seguidamente, insistirá na ligação da fotografia com os aspectos da ‘reprodução’ e da ‘copia impessoal’. Criticando a alteração produzida pelo observador na reprodução do real: “Os olhos, o cerebro, a palavra, têm como machinismo photographico, reproductivo, este vicio – impõem-se à reprodução, juntam-se, modificando forçosamente o objecto reproduzido.”, considera que o escritor naturalmente conseguirá esse objectivo impessoal de dizer ‘o que vê, mas como é’.

A apetência positivista de Luciano Cordeiro inserirá a fotografia nesta tendência comum ‘qualquer que seja a eschola litteraria que o formou [o escritor] a tendencia artistica em que o seu temperamento e a sua educação se resolve’, assumindo a

⁵⁵⁵ Op. cit. , p.1.

⁵⁵⁶ “A photographia, não achando limites à sensibilidade das chapas impressionaveis, como disse um astrónomo contemporaneo, acompanhará decerto a astronomia, revelando ao mundo sublunar os mais pequenos detalhes da vida cosmológica dos globos, que povoam os espaços celestes.”, Op. cit. , p. 48.

fotografia como uma prática de objectividade⁵⁵⁷, função que também a arte deve ter numa assunção de um misto de naturalismo e realismo.

A fotografia, ainda segundo Luciano Cordeiro, ‘diz o que vê, mas como é: “ - eis a razão e ao mesmo tempo a finalidade positiva dos processos photographicos”⁵⁵⁸. Será assim o instrumento ideal para captar – sem laivos de subjectividade – todo o universo africano e transportá-lo para a observação das ‘multidões do velho mundo europeu’.

A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885)

Analisamos, em seguida, um conjunto de textos publicados na *A Arte Photographica*. São textos fundamentais para a compreensão do que eram as práticas fotográficas na segunda metade do século XIX, assim como a ‘ideia de fotografia’ dos fotógrafos. Pensamos que a leitura da revista terá tido um impacto muito pertinente na formação dos fotógrafos, e dos consumidores de fotografia, tendo certamente estruturado as suas práticas.

“O PHOTOGRAPHO CONSIDERADO COMO ARTISTA” (1884)

O texto “*O Photographo Considerado Como Artista*”⁵⁵⁹ coloca a questão da fotografia de Retrato. Referindo que nos primórdios da fotografia o fotógrafo era mal visto, o autor constata que essa situação se alterou: “Hoje as cousas mudaram de figura. Considera-se um bom photographo como igual a um bom pintor”. Lamenta-se, em seguida, pelo facto de qualquer pintor ser naturalmente chamado ‘artista’ enquanto que os fotógrafos não o são. Estes terão de ‘exceder’ em qualidade o ‘que se faz todos os dias’. Seguidamente reconhece que ‘falta a muitos photographos uma educação e uma disposição artisticas’. Uns porque nunca frequentaram ‘galerias de quadros’ ou ‘folhearam um album de gravuras’, outros porque desprezam a contemplação de ‘productos d’outras artes differentes’. Daí a ausência do ‘sopro esthetico’ nas suas

⁵⁵⁷ Sérgio Mah refere que “No século XIX, os discursos à volta da fotografia, os seus usos e efeitos sociais ou a sua possibilidade de expressão artística... eram consensuais na seguinte concepção geral: a fotografia é a objectivação máxima desse percurso histórico marcado pela afirmação do naturalismo nas artes representativas e, nesse sentido, afigura-se como a imitação perfeita da realidade.” in *A fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa, edições Colibri, 2003, p. 17.

⁵⁵⁸ Todas as referências são retiradas da introdução de Luciano Cordeiro ao álbum da autoria de Cunha Moraes *A Africa Ocidental*, 1ª parte, 1885, texto intitulado ‘O Nosso Album’.

⁵⁵⁹ Tradução de um texto alemão conforme se refere.

obras. Embora essa ausência não seja prejudicial para determinadas ‘especialidades’ da ‘sciencia photographica’ ela não é possível no Retrato e na Paisagem.

O trabalho do ‘amador’ é em seguida valorizado pelo autor: “Porque o amador tem o cuidado de exercer a vista na contemplação do bello e não considera a photographia senão como um processo que fixa fielmente aquelle todo porque o seu espírito se enthusiasma.”⁵⁶⁰.

Qual então a diferença entre um ‘photographo de profissão’ e um ‘amador’ na realização de imagens a partir de ‘umas bellas ruinas encastoadas n’uma paisagem romantica’? O primeiro procurará a ‘nitidez das pedras’ desprezando a paisagem. O segundo utilizará as ruínas como um primeiro plano, combiná-lo-à com a paisagem circundante criando uma ‘disposição dos planos uma harmonia que nos captiva’.

Relativamente ao Retrato o autor reconhece que as coisas são mais complicadas, o amador precisa de mais qualquer coisa ‘alem do sentimento artistico’ – é o ‘tour de main, que só pode dar uma larga experiencia’, e este (tour de main) é formado pelo ‘sucesso ou melhor na voga’ (ou a moda, diríamos nós). Assim é possível no retrato haver ‘muitos operadores habéis mas sem o sentimento essencialmente esthetico’.

Recomenda então a estes, a frequencia de ‘galerias de quadros’, a leitura ‘d’um bom jornal illustrado’, a observação das poses e da iluminação no teatro. Terminará rematando que os ‘photographos de profissão’ não usam conveniente a pintura e a escultura para ‘desenvolver o gosto’.

Este é um texto que deixa muitos recados aos ‘amadores’ (e a outros) insistindo na necessidade de ‘desenvolver o gosto’, de cultivar um ‘sentimento esthetico’. Para quê? Para criar imagens harmoniosas, conscientemente construídas, que se afastem do aspecto mecânico e indexal da fotografia. Utiliza-se a técnica. Mas com uma intenção clara, o domínio técnico é do campo do sintáctico, o mais importante está para além dele, na capacidade criativa do fotógrafo.

O EFEITO ARTISTICO EM PHOTOGRAPHIA DE ROBINSON

A apresentação do texto de H. P. Robinson⁵⁶¹ *Do Efeito Artistico em Photographia* forneceu aos leitores da *A Arte Photographica*, um texto fundamental de

⁵⁶⁰ *Arte Photographica*, vol. I, 1884, p.106.

teoria da arte e, especificamente de teoria da arte aplicada à fotografia. Visa-se como o próprio título indica ensinar a produzir um ‘efeito artistico em photografia’. É um texto extenso que é traduzido do texto original em inglês. No entanto, consideramo-lo com um nível de pertinência grande, pois ele é perfeitamente assumido na revista e constitui, como procuraremos demonstrar, um texto fundamental em termos teóricos e estéticos.

Certamente influenciou desde os próprios editores - e simultaneamente ‘amadores’ – da revista – aos leitores que aqui se puderam apropriar de um conjunto de regras, de um vocabulário próprio da tradição da pintura. Robinson pondo de lado as questões técnicas, já que parte do pressuposto que os leitores serão ‘operadores hábeis’ centra-se nas questões de aplicação da linguagem artística, nos seus elementos fundamentais de forma a conseguir a produção do ‘efeito artístico’.

O texto encontra-se dividido por capítulos que abordam uma série de questões fundamentais para o domínio da linguagem no domínio das artes visuais de tal modo que ao lê-lo, recordámos muitas vezes os textos de Rudolf Arnheim sobre arte e percepção visual ou mesmo sobre a importância do ‘centro’⁵⁶². Apresenta assim um vocabulário específico, recorrendo a exemplos daqueles que considera figuras tutelares da pintura, nomeadamente Reynolds, Turner, Constable e Rembrandt, e aplica-o à fotografia – estabelecendo as suas limitações e as suas especificidades. Constrói o que poderíamos designar de um modelo para a imagem fotográfica, um receituário. Este modelo ou ‘esqueleto’ como ele próprio refere, não incide sobre os ‘assumptos’ – adopta os clássicos a paisagem e o retrato – mas sim sobre a forma de os apresentar, ou, mais correctamente, de os representar.

⁵⁶¹ Nasce em Ludlow, em 1830, e aí morrerá em 1901. Pratica desenho e pintura e é influenciado pela leitura de Ruskin. Descobre em 1851-1852 a fotografia e abre um primeiro estúdio em Leamington em 1857. É eleito membro da Photographic Society of London. Em 1858, expõe a sua primeira obra importante “Fading Away” (Bath, RPS) no Crystal Palace. Trabalha nessa altura com o processo de colódio húmido. Abre um novo estúdio em Tunbridge Wells (Kent) e associa-se a Nelson King Cherrill com quem colabora até 1875. É eleito vice-presidente da Photographic Society of London em 1870. No ano de 1888, reforma-se e vende o seu estúdio, dedicando-se à publicação dos seus escritos teóricos e permanecendo na escola pictorialista que se opõe à Royal Photographic Society. É membro fundador do Linked Ring em 1892.

⁵⁶² Referimo-nos às obras *arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial e *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Remetemos a apresentação da estrutura da obra para nota ⁵⁶³, e seguimos a sua leitura procurando deixar claro quais as regras e ‘receitas’ propostas para construir um efeito artístico utilizando os procedimentos fotográficos.

Tem claramente em atenção aquilo que designa como ‘os limites da photographia’ e, para aquilo que particularmente nos interessa, aborda com detalhe a fotografia das ‘figuras’ e o ‘retrato’.

Robinson apresenta as propostas de construção da fotografia do corpo – nomeadamente a da ‘Figura na Paisagem’ e do ‘Retrato’.

Estes textos são um campo privilegiado para compreender a representação do corpo na fotografia oitocentista. Remetem para o domínio da utopia e da ética fotográfica – como queremos que seja e como deve ser – e são assim preciosos. Os elementos que Robinson nos mostra, revelam uma articulação entre os vários elementos que constroem uma representação fotográfica. A base é a da ‘Arte’ – nomeadamente da Pintura – e Robinson articula a posição do corpo, a iluminação, os acessórios e os fundos, os conhecimentos fundamentais para o fotógrafo. Subjacente encontra-se uma ideia daquilo que é o Retrato, como veremos, na clara tradição da concepção clássica do Retrato: as questões do decorum, do retrato revelar a personalidade do modelo, o controlo que o artista assume na direcção do modelo. Na Pose permanece, preferencialmente, a clássica posição a ‘três quartos’.

No seu texto Robinson afasta claramente quaisquer ideias de ‘mecanização’ ou ‘automatismo’ do processo fotográfico. O fazer do retrato é ‘cosa mentale’ e como nos diz: “Tudo deve ser disposto, antes da collocação do modelo, o que não deve levar mais d'um minuto. Mas somente se chega a esta rapidez quando se conhece perfeitamente a sua arte e que

⁵⁶³ O texto de Robinson distribui-se por vinte e sete capítulos: I – Introdução; II – Do sentimento e do golpe de vista artistico; III – Equilibrio das linhas e contraste; V (sic) – Equilibrio – Exemplos; VI – Unidade; VII – Exemplos (continuação) – Expressão; VIII – Pratica escolha d’um assumpto; XIX – Regras elementares; X – Das figuras na paizagem. Da verdade; XI – O ceo; XII – Da necessidade dos ceos nas paizagens; XIII – Da composição da Figura; XIV – Formas pyramidaes; XV – Variedade e Repetição; XVI – Variedade e Repetição. Repouso –Conveniencia; XVII – retrato; XVIII – retrato – Arranjo modelo; XIX – Do retrato – a pose; XX – retrato – Grupo – Proporção; XXI – Dos fundos; XXII – Dos accessorios; XXIII – De algumas ideias antigas a respeito dos quadros; XXIV – Do claro escuro; XXV – Claro escuro – Definição; XXVI – Claro escuro – Das diversas disposições da luz e da sombra; XXVII.

se sabe exactamente o que se vae fazer. O operador deve previamente ver no seu espirito o resultado a obter.”⁵⁶⁴.

Robinson refere-nos⁵⁶⁵ que o conhecimento dos ‘princípios da arte’ é importante para o fotógrafo “(...) a necessidade de comprehender as regras principaes da composição e do claro escuro que, em todas as manifestações da arte, devem ser a base do effeito artístico. (...) é impossível chegar seguramente à perfeicção e successo duradouro, se não se conhecem as regras, se se não estudaram os princípios de que depende o effeito artístico.”⁵⁶⁶.

A fotografia e o trabalho do fotógrafo apresentam no entanto algumas limitações: “ (...) não podem embelezar ou melhorar estes assumptos [a paisagem n.n.] como por exemplo, a figura, se bem que o raciocínio e a destreza sejam auxiliares poderosos. Mas tem a possibilidade de modificar e até de recusar representar certos objectos que, apesar de todos os seus esforços nunca poderiam produzir effeito.”⁵⁶⁷.

Constatando que alguns fotógrafos se preocupam apenas com a ‘representação e a nitidez de certos detalhes’, Robinson refere que não é apenas isto que interessa, o que lhes falta é o ‘conhecimento’. Assim o autor procura fornecer os elementos necessários a esse conhecimento, como por exemplo, ‘as leis fundamentaes da composição’ e apresentar ‘esboços de photographias em que os princípios definidos pelas artes de composição ajudaram a photographia na escolha do assumpto, na disposição do modelo, da luz e da sombra.’⁵⁶⁸. Este conhecimento é fundamental para os fotógrafos pois “ (...) são somente os olhos do que conhece as leis de que dependem as obras da pintura que poderão descobrir na natureza essas bellezas accidentaes e determinar no que ellas consistem.”⁵⁶⁹.

Esta necessidade de conhecer a ‘teoria da arte’ aplica-se à fotografia da Natureza e também ao Retrato⁵⁷⁰: Este conhecimento distingue os fotógrafos através das suas obras

⁵⁶⁴ Volume II, Capítulo XVIII, p.185.

⁵⁶⁵ Robinson apresenta longamente as suas concepções de ‘Composição’ e de ‘Harmonia’ assim como das ‘leis da composição’, nomeadamente: a ‘unidade’, o ‘equilibrio’ e a ‘luz e sombra’.

⁵⁶⁶ Volume I, p.303.

⁵⁶⁷ Volume I, p.304.

⁵⁶⁸ Volume I, p.305.

⁵⁶⁹ Ibidem.

⁵⁷⁰ “A mesma coisa é verdadeira para o retrato. Ainda que a semelhança seja uma qualidade de grande importância, a disposição artística não o é menos. (...) Contudo cultivando-se a arte chega-se a produzir a semelhança: os olhos habitua-se rapidamente a apanhar os traços salientes, a determinar o

– o que se torna ideia basilar da concepção da fotografia como Arte – “ (...) o mesmo assumpto, representado por diversos photographos, produzirá resultados diferentes e isto invariavelmente, não só porque se empregam objectivas e productos diferentes, mas porque há no espírito de cada um qualquer cousa de diferente que de tal ou qual maneira se communica aos dedos e d’ahi as suas produções.”⁵⁷¹.

A produção de um efeito de mimesis através do processo fotográfico obtém-se através do conhecimento e da prática da Arte.

Robinson aborda necessariamente, na justificação da vertente criativa do acto fotográfico aquilo que hoje designamos como as questões da ‘autoria’ que é suportada pela originalidade do trabalho de cada fotógrafo⁵⁷². Mais à frente o autor volta a insistir na mesma ideia de forma mais vigorosa, pois os ‘resultados superiores’ só podem ser obtidos pelo conhecimento da Arte⁵⁷³, terminando por referir que procurou demonstrar ‘ que a faculdade do senso artístico não vem da natureza, mas que provém da educação.’⁵⁷⁴.

Vejam os após a apresentação da concepção global do autor relativamente à prática da fotografia, quais são as propostas de Robinson relativamente às formas de representação do corpo. Os modelos de representação do corpo enquadram-se nos seguintes esquemas: A Figura (na Paisagem, isolada ou em grupos) e o Retrato. Para a construção destas imagens devem ter-se em atenção outros aspectos essenciais, nomeadamente: o Modelo; a Pose; a Luz; os Fundos e Acessórios.

A Figura - Segundo o autor a relação entre a *Figura* e a *Paisagem* deve obedecer a determinadas regras que apresenta no Capítulo X ‘Das figuras na paisagem’⁵⁷⁵. A

ponto de vista mais conveniente, a dispôr a luz de modo a fazer evidente o effeito de character e ao mesmo tempo a dar força e importância às vantagens naturaes, occultando os defeitos.” Volume I, p. 306.

⁵⁷¹ Volume I, p.306.

⁵⁷² “(...) aos photographos uma interpretação original da natureza, em certos limites; mas limites sufficientes para imprimir o cunho do auctor sobre certas obras de modo que possam ser reconhecidos e nomeados pelos que tratam de photographia, como dos quadros são conhecidos e nomeados os seus autores pelos que possuem conhecimento profundo de quadros.”, Volume I, p. 334.

⁵⁷³ “(...) se podem obter resultados superiores adquirindo-se conhecimentos superiores não somente sobre o emprego dos productos e do material photographico, mas também da arte.” Volume I, p. 334.

⁵⁷⁴ Volume I, p. 359.

⁵⁷⁵ Capítulo X ‘Das Figuras na paisagem. Da verdade.’, Volume II, p. 89. No entanto anteriormente Robinson tinha já referido a importância da Figura, como centro de atenção na composição vide Capítulo VII, p.81.

introdução das figuras na paisagem só deve ser feita se a ‘composição’ ‘pede que se introduza algum objecto para a completar’ e, nesse caso “As figuras devem ter ares de estarem tão bem na posição que occupam, que não haja a menor duvida, que seja possível collocar-as n’outro sitio.”⁵⁷⁶.

A representação da Figura não deve competir com a Paisagem devendo apresentar-se uma subordinada à outra: “A figura e a paizagem nunca devem ter uma importância igual no que diz respeito a interesse e valor pictural. Uma deve ser subordinada a outra. O quadro deve consistir em figuras com um fundo de paizagem (se ellas são representadas ao ar livre) ou em uma paizagem em que se collocaram figuras simplesmente com o fim de reforçar um ponto ou dar vida a uma scena mais importante. E’verdade comtudo que se obtem bons effeitos nos quadros, fazendo o contrario – as figuras rivalizando de interesse com a paizagem; mas os assumptos devem ser bellos e a destreza do artista grande; sem isso, o successo será medíocre.”⁵⁷⁷.

Robinson trata em seguida e refere a importância especial que deve ter o tratamento da cabeça e das mãos: “Sendo a cabeça o objecto principal todas as linhas se lhe devem subordinar e o discípulo verá que agora as regras da composição baseadas na pyramide se tornam d’uma utilidade incontestável. Convém ter sempre presente que a cabeça é o objecto principal, a que todas as coisas devem ser subordinadas, que deve ser mais cuidadosamente posta em foco, que deve receber a mais forte luz e que merece toda a attenção. Depois d’isto, as mãos devem ser objecto d’uma consideração especial. As mãos serão d’uma real utilidade, naturalmente n’um gráo menor e n’uma ordem inferior, para se repetir a massa de luz representada pela figura. N’um certo ponto de vista ellas tem a vantagem de não ter tanta importância como a cara; poderemos fazel-as sobresahir, mas sempre sem affectação, se forem bellas de forma, como occultalas se for necessário.”⁵⁷⁸. Salientamos a necessidade de focar ‘cuidadosamente’ a cabeça e de a iluminar correctamente.

O autor terminará apresentando uma síntese⁵⁷⁹ de tudo o que disse sobre a questão aconselhando a análise de ‘photographias em que se collocaram figuras com successo’ de preferência na companhia de um ‘homem competente’.

⁵⁷⁶ Volume II, Capítulo X, p.89.

⁵⁷⁷ Volume II, p.111.

⁵⁷⁸ Volume II, p.247.

⁵⁷⁹ “Mas posso resumir, escrevendo que a figura deve fazer parte do assumpto, do mesmo modo que ella o é, a fim de conservar a unidade; que deve ser empregada com um fim definido, para dar vida à

Apresenta depois as ‘Formas pyramidais’ como ‘methodo de composição que particularmente convém às figuras sós e aos grupos’.

No XX Capítulo, Robinson analisa o retrato de ‘Grupos’. Refere a dificuldade de fotografar ‘dois adultos do sexo masculino’ pois ‘dão raras vezes uma composição que produza effeito’⁵⁸⁰. A fotografia de grupo deve ter em atenção a homogeneidade da representação, a introdução de um elemento que configure a unidade do grupo. A proximidade física é importante.

“A grande arte na composição d'um grupo é a disposição das figuras de modo que pareçam ter relação entre si: assim como os elementos ordinários da composição natural. Deve haver um traço de união entre os que compõem o grupo; é preciso que algum episódio, algum incidente pareça interessal-os mutuamente; ou antes, convém imaginar alguma cousa fora do quadro que prenda a atenção das pessoas que compõem o grupo.

As figuras devem estar juntas e não disseminadas no quadro — o que necessitaria um exame especial para cada retrato — até que fosse despertada e agradavelmente sentida por nós a impressão do todo.”⁵⁸¹.

Nas imagens de maior dimensão – do que a da carte-de-visite – Robinson sugere a utilização de uma técnica o ‘combination-printing’⁵⁸². Esta técnica que era muito do agrado de Robinson deve ser utilizada na representação de grupos⁵⁸³.

Retrato - A representação do Corpo em fotografia, o no caso o Retrato, é para Robinson o campo por excelência da fotografia:

scena ou para representar um ponto importante de luz ou sombra, para conservar o equilibrio ou para subordinar certas partes, sendo ou mais escura ou mais clara do que essas partes; e o que deve ser evitado é, por assim dizer, o deixar arrastarem-se figuras n'uma scena onde ellas não tem nada a fazer, onde ellas não fazem senão mal.” Volume II, pp. 111-112.

⁵⁸⁰ Interessante esta afirmação naquilo que se entrevê na junção fotográfica de dois corpos masculinos. Por um lado da componente simbólica dessa união no mesmo espaço de representação e por outro das possíveis leituras dessa imagem.

⁵⁸¹ Volume II, p. 249.

⁵⁸² Vários negativos são impressos na mesma prova fotográfica construindo uma cena que transmite sempre uma certa teatralidade, apresenta muitas semelhanças com o trabalho de Oscar Rejlander.

⁵⁸³ “Quando tentamos um formato maior que o cartão de visita ou a carta-album é sempre mais fácil e igualmente mais recommendavel fazer o grupo, imprimindo-o por combinação. Os photographos parece terem tido receio d'este modo de proceder; mas sinto-me feliz em constatar que começam a adoptal-o á medida que o conhecimento mais profundo dos recursos da sua arte se diffunde entre os photographos.” , Volume II, p.250.

“Mas de todas as applicações de que a photographia é susceptível em proveito da espécie humana, não ha outra que possa ser comparada á applicção da photographia ao retrato: de resto foi n'isso que os inventores da photographia pensaram a princípio e pôde dizer-se que a nossa arte se applica maravilhosamente ao retrato.”⁵⁸⁴.

Define o que entende por ‘arte do retrato’ “...A arte do retrato consiste em representar ou uma só figura ou um grupo de pessoas.”⁵⁸⁵

O retrato remete para a ideia de família: “Pôde dizer-se que, de todos os géneros de quadros, é o retrato que foi sempre preferido, sobretudo em Inglaterra, onde, pelo próprio facto dos costumes d'esta nação, a vida de família está mais desenvolvida do que em outra qualquer parte, e o retrato não desperta sempre a idéa da família?”⁵⁸⁶.

É também alvo de uma popularidade assegurada por duas razões diferentes. Por um lado: “... não se pôde pôr em duvida a grande popularidade do retrato. A photographia não tem feito mais do que desenvolver e animar o desejo que o homem tem de possuir a reproducção das feições d'aquelles que ama, honra e admira.” e por outro “(...) a photographia attingiu o seu fim proporcionando-nos os meios de produzir retratos que estão ao alcance de todas as bolsas, não só por causa do seu preço módico, mas egualmente por causa da sua verdade incontestável.”⁵⁸⁷.

Para Robinson a realização do Retrato em fotografia foi em relação à prática do Retrato na Pintura uma “(...) A applicação da photographia ao retrato foi uma reforma e quasi uma revolução n'este ramo da arte; e contudo noventa e nove retratos photographicos em cem, são as couzas mais abomináveis que uma arte qualquer alguma vez produziu..”⁵⁸⁸.

No entanto o aparecimento de numerosos ‘retratos photographicos’ é alvo e uma dura crítica pelos seus resultados maioritariamente ‘abominaveis’.

Seguidamente Robinson refere alguns conselhos que devem ser seguidos pelos fotógrafos na realização de um ‘bom retrato’. Deve assim ter-se um conhecimento vasto dos ‘caracteres’ e ter os recursos necessários: “O photographo deve portanto possuir um grande conhecimento dos caracteres e uma abundância de recursos que lhe permittam

⁵⁸⁴ Volume II, p.180.

⁵⁸⁵ Volume II, p.245.

⁵⁸⁶ Volume II, p.180.

⁵⁸⁷ Volume II, p.181.

⁵⁸⁸ Ibidem.

determinar, d'um jacto, o que deve fazer de preferencia, qual a expressão a provocar e a pose que melhor convirá ao modelo.”⁵⁸⁹.

Aborda o ‘retrato individual’, a assimetria do rosto: “A experiência ensina-nos que os dous lados do rosto differem entre si. Isto é completamente evidente na maior parte dos casos; por mais regulares que possam parecer os olhos, por mais recto que possa parecer o nariz, descobrir-se-há, com uma observação aturada e minuciosa que, em todos os rostos humanos, um dos lados se apresenta melhor que o outro e é precisamente aquelle que devemos reproduzir. Esta differença deve ser observada e até se póde tirar proveito d'ella nos retratos de frente ou quasi de frente”⁵⁹⁰.

O Modelo - A relação com o modelo é uma das áreas que vai ocupar mais a atenção de Robinson já que segundo este autor esta relação é fundamental na obtenção de um ‘effeito artístico em photographia’. Colocando de parte os aspectos técnicos Robinson analisa outras questões: o conhecimento do modelo; o fundo e os acessórios; a iluminação; a pose; a importância de revelar a personalidade do retratado.

Assim deixando de lado os aspectos técnicos, o fotógrafo deve concentrar-se em conhecer o modelo⁵⁹¹: “E’ preciso também que o pintor [e o fotógrafo, n.n.] procure conhecer, também tanto quanto for preciso, o character e o temperamento da pessoa que elle deve representar na tela bem como as cousas que, geralmente, lhe são mais agradáveis, ainda mesmo que tenha a demorar por isso o seu trabalho, a fim de que possa conserval-o, emquanto que o pinta, n’uma mesma situação da alma.”⁵⁹².

A pose e a utilização da iluminação permite controlar a expressão’ do modelo: “Se nem sempre é possível definir a expressão do modelo (e alguns photographos provam pelas suas obras que esta difficil cousa póde ser conseguida) fica sempre a possibilidade , n’uma lattitude sufficiente grande, de regular a disposição das linhas, da luz e da sombra.” ⁵⁹³.

⁵⁸⁹ Volume II, p.183.

⁵⁹⁰ Volume II, p. 245.

⁵⁹¹ “A primeira é que, tendo sido empregados todos os meios para obter um bom retrato, a primeira operação não consiste em limpar a chapa. O que em primeiro logar convém fazer é jantar com o modelo: a única desvantagem que este systema offerece é que o appetite do photographo deveria estar em relação com a extenção dos seus negócios, o que nem sempre é possível, mesmo por estes tempos de crise.” Capítulo XVII.

⁵⁹² Volume II, p. 304.

⁵⁹³ Volume II, p. 147.

Refere o controle da posição do corpo ou do vestuário, ou do fundo e dos acessórios⁵⁹⁴ de forma a conseguir uma composição equilibrada. Seguidamente o autor analisa a questão dos ‘fundos’ que considera não ser devidamente considerada, dado que se utiliza frequentemente ‘um simples fundo sem gradações’. Felizmente, continua Robinson, que muitos fotógrafos seguem a obra de Adam Salomon obra que considera como ‘soberbos originaes’.

A escolha da pose deve ser realizada pelo fotógrafo e deve adequar-se ao modelo: “Além de que isso pouco serviço pôde prestar, ha perigo em servirmo-nos d'uma — serie — de poses, cuja estrutura não seja bem comprehendida ; convencer-nos-hemos permittindo a um modelo que elle próprio escolha a pose; esta pose poderá talvez convir ao personagem que representa, mas muito provavelmente convirá tanto ao modelo como o costume e a attitude de um guerreiro da idade media conviria a um commerciante dos nossos dias, como a elegância simples d'uma estatua grega seria appropriada a um capitão de navio.”⁵⁹⁵.

Critica em seguida a utilização de poses tipificadas que resultam na repetição da mesma pose nomeadamente a apresentação de imagens com “ (...) a cabeça mais ou menos de perfil, uma mão no joelho e outra na mesa.”⁵⁹⁶. A variedade da pose deve ser procurada, no entanto, deverá manter-se sempre a ‘simplicidade’⁵⁹⁷.

Seguidamente Robinson sugere a utilização ou modificação dos acessórios para tornar ‘produzir uma composição mais agradável’.

No momento de fotografar o fotógrafo deve ser pontual e não esperar mais do modelo daquilo que ele pode ‘dar’. Deve ser rápido no trabalho com o modelo e utilizar com delicadeza o ‘appui-tete’⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ “Se o operador vê que muitas linhas tem a mesma direcção, tem a faculdade de mudar a posição do corpo ou do vestuário de modo a crear linhas que venham contrabalançar as outras. Ha uma grande latitude no arranjo artístico dos accessorios e do fundo para conservar o equilíbrio ou por linhas ou luzes ou sombras (...)”, Volume II, p. 147.

⁵⁹⁵ Volume II, p. 185.

⁵⁹⁶ Volume II, p.148.

⁵⁹⁷ “A variedade d’attitude deve ser estudada para as exigências do contraste; mas, na photographia sobretudo, convém nunca perder de vista a simplicidade; a natureza toda particular da arte photographica dá de per si sufficientes complicações e minudências (...) A photographia não admite uma acção muito grande. Em pintura, esquecemo-nos do modelo, em photographia, é muito differente (...)” Volume II, p. 152.

⁵⁹⁸ Volume II, p. 244.

Estas atenção por todos estes aspectos permite a obtenção de ‘um bom retrato photographico’ que se revela na coexistência de dois aspectos essenciais “...Não só a forma e a semilhança mas também a impressão do espirito em cada rosto, por pouco que isso seja perceptível)”⁵⁹⁹.

A ‘arte’ e os conhecimentos artísticos do fotógrafo revelam-se nesta relação com o modelo permitindo que o corpo revele a alma do fotografado: “E’ aqui que o photographo que recebeu uma educação artística tem uma notória vantagem sobre os que não tiveram tal sorte. Tentará conversar com o modelo, de modo a que este se sinta mais á vontade do que se estivesse n’uma sala que lhe é inteiramente desconhecida, depois collocado immediatamente n’uma cadeira e photographado.

Ver-se-ha que não só a expressão será melhor, mas também que o effeito artístico, pelo que respeita á disposição das linhas, se resentirá favoravelmente da influencia que produz sobre elle o sentimento do bem-estar e do conhecimento mais intimo do atelier e do operador.”⁶⁰⁰.

Esta relação é controlada completamente pelo fotógrafo: “.... O photographo deve ter uma grande força de vontade para que possa levar a bem a sua ideia de disposição e ter ao mesmo tempo sufficiente delicadeza para agradar ao modelo. A sua divisa deve ser: Suaviter in modo. fortiter in ré.”⁶⁰¹.

A atenção por todos estes detalhes levará ao êxito na realização do Retrato: “Podem-me perguntar: mas que tem isso de commum com o effeito artístico em photographia? Isto apenas: é necessário que o artista consiga reproduzir o aspecto do modelo o mais característico e mais agradável, o mais conforme á verdade.”⁶⁰².

A Posição do Corpo (Pose) - Analisemos mais em pormenor as questões e as opções ligadas à Pose, à atitude que o corpo deve mostrar no acto de fotografar. Para Robinson, como vimos, as posições a assumir pelo corpo devem obedecer a regras: a posição deve ser ‘familiar ao modelo’; não permitir ‘uma acção violenta, nem uma apparencia de esforço ou constrangimento’; não devem ser utilizadas ‘contracções’; a

⁵⁹⁹ Ibidem.

⁶⁰⁰ Volume II, p.244.

⁶⁰¹ Volume II, p. 245.

⁶⁰² Ibidem.

acção da figura deve ser a que é mais familiar ao modelo, uma posição tal que a figura se apresente com todas as suas vantagens’⁶⁰³.

Robinson recusa as poses mais ‘maneiristas’ (diríamos nós) optando por poses ‘clássicas’: “Não devemos permittir uma acção violenta nem uma apparencia de esforço ou constrangimento. Alguns photographos pensam que a graça consiste em contracções e fazem dos modelos verdadeiras spiraes, sobre t tido nas senhoras, obrigando-as a voltar a cabeça por cima dos hombros e tentando obrigar-as a ver as costas com os cantos dos olhos. O abuso e a affectação d'esta posição são devidas ao exaggero. Uma pose que se lhe aproxime, mas que não é constrangida, é muito graciosa se o modelo tem bastante graça e flexibilidade para a justificar.”⁶⁰⁴.

As possibilidades de posição do modelo devem ser analisadas antes da realização da fotografia, de descobrir a ‘graça’ e a ‘flexibilidade’.

O fotógrafo deve alterar ligeiramente ‘a direcção da cabeça e do corpo’. Deve também estudar as poses presentes no quotidiano, as ‘attitudes tomadas na vida ordinaria’.... O discípulo fará bem em estudar as attitudes tomadas na vida ordinária e adaptal-as á sua arte. Quando vir uma bella attitude, que elle raciocine sobre as causas d:essa belleza e verá que isso depende — pelo seu effeito — de uma applicação séria das regras da composição: e se bem que essas regras não possam sempre supprir - lhe sufficientemente a imaginação, para o pôr nos casos de inventar continuamente disposições novas, conhecerá que ellas o ajudarão d’um modo importante a dar expressão ás suas invenções e o impedirão de se entregar a extravagâncias ou a exaggeros na combinação das formas. Deve igualmente enriquecer o seu espirito de incidentes convenientes aos seus modelos.”. Este procedimento permitirá fugir às receitas presentes nos retratos⁶⁰⁵.

Termina com um último conselho para o fotógrafo, a atenção a ter pelo conjunto de todos os aspectos necessários à realização da imagem: “Para concluir, diremos ; tomem o habito regular de, em antes de destapar a objectiva, dar um ultimo golpe de vista ao modelo, affim de se assegurarem que o contorno da figura se compõe bem, que a luz e a sombra sejam bem homogéneas e que se sinta indicada a expressão que desejam obter no rosto do modelo. Se

⁶⁰³ Volume II, p.248.

⁶⁰⁴ Volume II, p.248.

⁶⁰⁵ “Poderá talvez então dar menor occupação ao eterno livro que sempre vemos nas mãos das pessoas photographadas, quasi tanto como o rolo de papel nas mãos das estatuas dos homens celebres.”, Volume II, p.248.

falta uma ou outra d'estas condições não estraguem a placa e esperem até ser possível o destapar a objectiva.”⁶⁰⁶.

Fundos e Acessórios - O tipo de 'Fundos' é um elemento que Robinson analisa pormenorizadamente e que considera fundamental no retrato, porquê? Porque é essencial para a construção da composição e na obtenção do 'claro-escuro'⁶⁰⁷. Critica os fundos lisos⁶⁰⁸ ou com imitações de objectos ou paisagens. Um fundo com graduações de tons é o que permite um melhor trabalho por parte do fotógrafo: “A maior parte dos photographos tem o habito de se servir d'um fundo muito simples, completamente liso ou representando pessimamente interiores ou paisagens; mas os que conhecem a sua arte estão convencidos do grande valor da luz e da sombra, da gradação e do tom do fundo, collocado por detraz do modelo, para pôr em relevo certas partes e occultar outras, para dar ar na composição e para concentrar a atenção sobre o objecto principal, a cabeça.”⁶⁰⁹.

Os restantes acessórios – mesas, móveis e fundos pintados – são criticados por Robinson de uma forma vigorosa⁶¹⁰.

A questão do Foco - A questão do 'foco' provoca acesas discussões no século XIX entre os partidários da nitidez da imagem no seu todo e aqueles que - como Emerson - defendiam que apenas uma parte da imagem devia estar nítida – em foco – baseando-se em teorias de funcionamento do olho humano. Defendia-se a atenção pela 'perspectiva aérea' tendo em atenção a 'desfocagem gradual' dos objectos conforme se distanciam dos primeiros planos. Peter Emerson afirmava que o olho humano só focava

⁶⁰⁶ Volume II, p.249.

⁶⁰⁷ “O fundo tem sido muitas vezes desprezado no retrato; consideram-n'o como tendo pouca importância, contanto que seja limpo e unido. E com tudo elle tem um lugar importante na composição e no claro escuro.”, Volume II, p. 252.

⁶⁰⁸ “O photographo priva-se d'um grande recurso empregando um fundo liso, sem variante de luz e sombra. Nada ha como um fundo liso para produzir uma falta de ar, d'atmosfera e de riqueza e para dar um effeito monótono e chato e uma apparencia de incrustação á figura. Será difficil encontrar na natureza uma superficie sem gradação de tintas.”, Volume II, p. 252.

⁶⁰⁹ Ibidem.

⁶¹⁰ “Uma cortina admite-se porque é possível, mas o emprego d'uma columna dá logar a duvidas muito serias e a reunião d'estes dous accessorios é de tal modo inverosímil que é quasi absurda. Verdade é que se encontram estes dous accessorios em certos quadros de grandes pintores, mas os *trucs* d'uma arte não se applicam a outra. A columna e a cortina são de pura convenção.

Se as convenções se podem justificar n'uma arte como a pintura em que é permitida uma certa liberdade, se receberam a sancção da rotina, não tem nenhuma razão de ser n'uma arte nova como a photographia, cujos resultados se suppõe serem a reproducção directa da natureza. A photographia é uma arte que não tem precedentes e em que cahi mos no absurdo se nos affastarmos da verdade. Nós, os trabalhadores das primeiros cinquenta annos da photographia é que creamos os precedentes; attendamos portanto a que elles nem sejam perigosos nem susceptíveis de nos confundir.”, *ibidem*.

ao centro o que o leva à defesa das características de ‘suavidade’ no tratamento da perspectiva atmosférica tornando-se esta uma característica da sua estética ⁶¹¹.

Robinson segue esta posição não a questionando: “Diz-se algumas vezes que os detalhes do quadro não devem estar em foco; esta theoria não admite discussão.”. O foco deve ser assim selectivo e centrar-se no objecto principal. Robinson fundamenta esta sua posição ‘teoricamente’⁶¹². O ‘esfumado’ é uma opção quando se pretende realizar um ‘effeito pictoral’: “Ella [a cena, n.n.] pode estar o que nós chamamos em photographia, bem nítida em todas as suas partes, mas se se deseja obter um effeito pictoral ella deve ser esfumada.”⁶¹³.

A Luz - O espaço onde se fotografa – o atelier – deve ter luz a incidir em duas direcções, deve ser largo para permitir um trabalho na ‘diagonal’ o que permite obter ‘uma modificação nas sombras sem ter recorrer aos reflectores.

Na opção de iluminação opta claramente pelo método utilizado por Adam Salomon⁶¹⁴. Como refere “O systema adoptado por Adam Salomon na maior parte das suas obras — é de resto o mesmo da maior parte dos celebres pintores de retratos, este systema consiste em dar relevo por meio da sombra do lado mais illuminado da personagem e oppôr a luz á parte mais escura. Do lado donde vem a luz, o canto superior do quadro é profundamente escuro, sendo a sombra graduada em diagonal atravez do quadro até que chegue á meia tinta situada por detraz da cabe-

⁶¹¹ Estas teorias levarão Paul Emerson a defender que "Nothing in nature has a hard outline, but everything is seen against something else, and its outlines fade gently into something else, often so subtly that you cannot quite distinguish where one ends and the other begins. In this mingled decision and indecision, this lost and found, lies all the charm and mystery of nature", cfr. Robbert Leggat, "Paul Emerson, Dr. Peter Henry" in *A History of Photography*, 1999. Peter Paul Emerson "(...) élabore un naturalisme photographique visant à reproduire la nature non plus selon la vision mécanique de l'appareil mais selon celle de l'œil humain. Les qualités de douceur dans les rendus et de perspective atmosphérique deviennent alors les caractéristiques de l'esthétique pictorialiste(...)" cfr. "Pictorialisme" in *Dictionnaire de la Photographie*, p. 506.

⁶¹² “A theoria é que os olhos não vêem senão um só ponto em perfeito foco n'um dado momento e que ha o quer que é de desagradável, de desgracioso e de imperfeito, mesmo para os menos experimentados quando no quadro, tudo, as roupas, os accessorios etc., estão representadas minuciosamente com o mesmo acabado que a cabeça. E' uma cousa fallaciosa que levou ao erro bastantes pintores e dos mais hábeis. E' certo que os olhos, sob o ponto de vista theorico, não vêem senão um ponto de cada vez, mas o seu foco muda tão instantaneamente que, practicamente, elles vêem uma parte tão bem, como uma outra; e as mesmas regras se applicam ao quadro como á natureza. Se bem que os quadros são geralmente mais pequenos que a natureza, se os olhos se fixam sobre o objecto principal, as outras partes, por mais acabadas que possam ser, affastar-se-hão do foco tanto como na natureza, o que não é muito, como já expliquei, em consequência da mudança instantânea do foco dos olhos.”, Volume II, p. 347.

⁶¹³ Volume II, p. 347.

⁶¹⁴ Volume II, p.283.

ça; esta meia tinta é novamente oposta bruscamente e substituída pelos accessorios ou então vae morrer na sombra. Salomon parecia igualmente apreciar o valor d'uma linha vertical no fundo para dar estabilidade á composição; conseguiu geralmente isso pelo emprego das linhas rectas d'uma cortina canelada (o que, segundo a minha opinião é um accessorio muito discutível pelas razões que darei no capitulo seguinte.)”⁶¹⁵.

A iluminação do rosto deve ser feita de modo a garantir os detalhes: “Sob o ponto de vista do retrato photographico, a face deve ser voltada contra a luz. Se ella estiver voltada para a luz, por mais delicadas que possam ser as meias tintas, a linha do nariz perder-se-ha em parte em uma luz uniforme sobre a face que se encontra por detraz d'elle. Os pintores algumas vezes dão esta posição ao rosto, voltando para a luz, mas também elles tem o recurso da cor para produzir o relevo.”⁶¹⁶

Só na realização de um perfil se pode contrariar esta regra: “A única excepção que se pôde fazer contra esta regra — que a face deve estar voltada contra a luz — é um caso d’ um perfil ou se o perfil permite ver um dos olhos, com o nariz destacando em claro sobre o fundo: pouco mais ou menos o meio termo entre o perfil perfeito e o três quartos.”⁶¹⁷

Para a posição da cabeça opta pela pose em três quartos: “Deve notar-se que o que se chama "vista de três quartos,, dá ao artista occasião de reunir os dous primeiros aspectos; além d'esta vantagem, esta posição offerece uma maior variedade de fórmias e permite dar mais amplidão ao jogo das luzes e das sombras e, ao mesmo tempo, o deixar ver a orelha que muitas vezes constitue um traço característico dos mais bellos. Um retrato de frente em photographia raramente é tão agradável como um retrato com o rosto levemente voltado.”⁶¹⁸

A luz será diferente consoante o modelo é homem ou mulher: “A escolha da luz para os dous sexos é tanto mais essencial que tendo a mulher mais graça e delicadeza que o homem, demanda por conseguinte também um claro escuro mais agradável e mais bello.”⁶¹⁹.

Robinson recomenda a atenção pela ‘harmonia’, salientando o domínio da iluminação como forma de expressão semelhante ao da literatura⁶²⁰.

⁶¹⁵ Volume II, p.284.

⁶¹⁶ Volume II, p. 246.

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ Ibidem.

⁶¹⁹ Volume II, p. 302.

⁶²⁰ “Convém que no quadro uma luz não esteja só ou isolada; mas deve ser repetida, deve ter o seu echo, não em toda a sua força ou quantidade — não deve haver rivaes perto do throno — mas em menor

O sistema ou modelo de iluminação a utilizar deve aquele que Robinson designa por ‘teoria das três luzes’⁶²¹.

Trata do claro-escuro: “O effeito simples e natural da luz sobre os objectos, bem como a sombra que acompanha, se reproduzem com uma verdade muito maior por uma boa photographia do que por outro qualquer meio graphico, se bem, que, em mãos inexperientes, ella possa descambar em fraqueza ou, o que acontece muitas vezes, tomar a forma de manchas negras e brancas que não estão ligadas entre si pela graduação.

Nos capítulos que vão seguir, suporei sempre que o meu discípulo é um bom operador e possui sufficientemente os conhecimentos technicos para que não seja necessário dizer-lhe alguma cousa a tal respeito; por conseguinte limitar-me-hei a considerar qual é a maneira mais vantajosa de dispor a luz e a sombra, de molde a produzir o máximo do effeito sob o ponto de vista esthético e pictural.

E' uma das cousas mais necessarias que o discípulo saiba de que modo convém dispor a luz e a sombra com todas as graduações intermediárias, relacionando-as uma com a outra: n'uma palavra o que se chama claro escuro.”⁶²²

“Mas no quadro o claro escuro tem outros fins a preencher do que aquelles que a natureza serve para determinar a retundidade e a projecção da forma. Uma hábil distribuição das luzes e

grau. Por estranho que pareça o que vou dizer, a força de Rembrandt não residia tanto no seu contraste poderoso do branco e do negro, como na maneira como elle harmonisava e attenuava a violência d'um e d'outro por echos e repetições mais fracas em todo o quadro. São os echos repetidos, ou mais fracos porém, da luz principal que harmonisam e juntam ás differentes partes d'um quadro na unidade d'um todo perfeito. A repetição d'uma ária, variada e menos accentuada produz n'um trecho de musica, uma sympathia e uma ligação de pensamento que se espalha em toda a composição. O effeito é análogo ao da methaphora e da similitude em litteratura: uma repetição não deve ser uma semelhança symetrica do original mas sim parecer pertencer á mesma família. Deve evitar-se a symetria do detalhe mas produzir uma espécie de symetria do todo. Qual é o segredo do prazer que sentimos em reflectir, se não é semelhante ao que experimentamos em ouvir a repetição d'um som ou a ver a sympathia d'uma parte d'um quadro reflectida por um outro? Para muitos de nós a reflexão vale bem mais que a realidade.”, Volume II, p. 348.

⁶²¹ “(...) Ha uma disposição de luz e sombra que não se considera como uma regra stricta, que se chamava = as três luzes; durante muito tempo consideraram-na como indispensável em todo o bom quadro. E' de facto um effeito muito agradável de claro escuro que em si encerra todos os elementos de successo. Foi Sir Joshua Reynolds que primeiramente annunciou : "As mesmas regras que foram dadas a respeito da disposição dos grupos e das figuras devem, ser observadas no agrupamento das luzes; para estas ultimas haverá uma superioridade de uma sobre as outras, serão separadas e variadas de forma e deverá haver ao menos três luzes; as luzes secundarias deveriam ser pouco mais ou menos do mesmo valor, se bem que não egualando em intensidade a luz principal. (...) Ver-se-ha que as três luzes estão collocadas a distancias desiguaes umas das outras e que ellas formam um triângulo irregular. A luz principal, a do céu, é maravilhosamente maior que as outras; esta é repetida pela luz secundaria sobre a penedia e sentida pela luz reflectida na agua sobre o lado esquerdo do croquis.”, Volume II, p. 351.

⁶²² Volume II, p. 306.

das sombras torna-se de per si uma fonte de beleza e de effeito agradável; por vezes concentrando o effeito e por consequência as impressões do espectador sobre um ponto dado; augmentando o interesse pela dispersão das luzes sobre uma scena mais extensa. Sem este principio vivificador os olhos do espectador, satisfeito com um primeiro olhar rápido, procurariam immediatamente distração ou divertimento em outra parte, tanto é necessario obter desde logo a attenção e o favor pela apparencia afim de que, estas perfeições mais occultas que são o resultado d'uma meditação profunda, d'um assíduo estudo mereçam a consideração que lhes é devida.”⁶²³.

A ARTE PHOTOGRAPHICA – A PROPRIEDADE DAS OBRAS PHOTOGRAPHICAS (1885)

A representação fotográfica do Corpo é indirectamente referida num conjunto de artigos presentes na *A Arte Photographica*. A questão central que se trata tem a ver com o problema de determinar a propriedade das obras fotográficas e o Retrato é uma das áreas em que essa questão se coloca.

O texto presente no n.º 16, de 1885, intitulado ‘Curiosidades Photographicas’ aborda a questão da ‘propriedade photographica’. É referida a legislação francesa (de 1793 e 1810) que regula a propriedade das obras literárias e artísticas e referindo-se que ‘nada dizem sobre a photographia – que veio ao mundo meio seculo depois’.

Este artigo continua, ao longo do ano de 1885, com seis referências, todas versando o mesmo tema ‘A propósito da propriedade das obras photographicas’. O texto, que se publica na revista é uma tradução do francês⁶²⁴. Analisa-se a questão da propriedade da obra fotográfica e lamenta-se a permanente apropriação a que são sujeitas as imagens que se tornam públicas, principalmente através da cópia e reprodução dessas imagens e posterior venda. Centrando-se em torno de um caso que envolveu os estúdios Meyrson, o autor do artigo (ou do livro?) desenvolve uma extensa explicação em torno da questão: “há ou não o direito de tirar ou restringir os direitos de propriedade do photographo sobre a obra produzida”⁶²⁵. Como resposta é apresentado um longo texto que explicita muito claramente o que é o trabalho do Fotógrafo

⁶²³ Volume II, p. 308.

⁶²⁴ De acordo com a leitura deste artigo inicial podemos aperceber que é um capítulo da obra de Mayer e Pierson *La photographie considerée comme art et comme industrie*, que é depois transcrito nos seis artigos seguintes.

⁶²⁵ *Arte Photographica*, vol. II, pp.176-177.

realçando aquilo que este introduz na obra e que não decorre da existência da máquina. Mostra-se assim detalhadamente o que é a construção de uma fotografia, partindo do processo mental do seu autor: “Ah! Os que pretendem que o photographo não cria com os recursos da sua imaginação e não reproduz com sentimento proprio as imagens do natural que vão aos seus ateliers, que vejam com a paciencia intelligente, os recursos de espirito e de habilidade que elle emprega para dar ao modelo, que se apresenta, o tom e a pose e a physionomia que lhe convêm (...)”⁶²⁶.

É neste texto, legitimador de uma noção de propriedade que simultaneamente se legitima o aspecto criador da Fotografia. Criação e apropriação relacionam-se assim numa temática ainda hoje polémica.

Retomando uma velha questão da história da arte, a ‘Ideia’ ou o ‘disegno’ refere que o artista: “...cria primeiramente na sua imaginação o retrato que vae fazer; estudalhe as feições e a physionomia, a pessoa, a pose, o vestuário, ilumina-o de modo a bem traduzir a sua beleza e o seu character mais saliente.”⁶²⁷, esta ideia que salientamos - ‘cria primeiro na sua imaginação’ - liga o pensamento sobre a fotografia considerada enquanto arte, a toda a tradição artística ocidental e antecipa uma das ideias centrais da fotografia do século XX, que é a da pré-visualização⁶²⁸. Só depois dela o fotógrafo pega: “...então na camara escura, para procurar no vidro fosco a imagem que elle tão nitidamente vê no seu espirito e ponha em foco.”⁶²⁹.

Outra vertente será a da Reprodução – onde também se evidencia um trabalho e um saber técnico – que acontece quando o fotógrafo não quer alterar o objecto que fotografa mas apenas reproduzi-lo: “O photographo, não tem por vezes, é certo, nada a mudar ao modelo, e toda a sua habilidade consiste em pôr em fóco o melhor possivel o seu instrumento; é quando reproduz monumentos, objectos d’arte, sem côr nem perspectiva.”⁶³⁰.

⁶²⁶ Op.cit., p.175.

⁶²⁷ Op.cit., p. 143.

⁶²⁸ A noção de pré-visualização que será desenvolvida por Alfred Stieglitz e, adoptada na teoria do Zone System, foi também abordada por Paul Emerson nos seus trabalhos. É uma noção que, na nossa opinião, tem um papel fundamental na legitimação da fotografia enquanto arte e na distinção entre uma prática artística e, uma outra, que seria a de uma ‘arte comum’ ou, como referiu Bourdieu, de uma ‘arte média’.

⁶²⁹ *Arte Photographica*, vol. II, p. 143, a mesma referência aparecerá também na p. 295.

⁶³⁰ Op.cit., p.178.

Terminará por concluir que: “... hoje aos olhos da jurisprudencia, como aos dos artistas e da opinião pública, a Photographia é uma arte, a reproducção das obras d’um photographo, uma contrafacção.”⁶³¹.

No artigo ‘Estudos e Experiencias – A ampliação em Photographia’, no n.º 23 de 1885, refere-se a vantagem da ‘ampliação’⁶³²: “Se há uma cousa agradável em Photographia é de certo o transformar em tamanho natural o retrato d’uma pessoa que nos é querida”⁶³³. Refere as três fases da ampliação: a selecção do negativo para ampliar, a operação de ampliar e finalmente o retoque. São também apresentados os aparelhos a utilizar e dá-se uma especial atenção ao papel, que deve ser a ‘saes de platina’ ou a ‘gelatina bromada’ pois produzem efeitos específicos⁶³⁴. Em seguida aborda-se o retoque, matéria polémica nos meios da fotografia, como se vê pelas notas do próprio tradutor. O retoque é necessário para corrigir as imperfeições “Raras vezes a placa dá um resultado perfeito: a perfeição só se obtem nas mãos de um retocador habil. Todo o amator que não tiver algumas noções de retoque, nunca poderá aspirar a produzir photographias perfeitas.”⁶³⁵. O tradutor, algum dos colaboradores da revista, concorda mas só se for ‘um certo retoque’ evitando as ‘demasias que são d’um effeito desastrado’, mantendo sempre ‘os traços physionomicos do photographado’. No entanto, as afirmações seguintes do autor do texto farão vibrar o tradutor. Aquele dirá que ‘A arte de retocar é a arte de dar ao retrato a

⁶³¹ Op. cit. , p.269.

⁶³² A ampliação dos negativos não era uma prática comum durante o século XIX. A rotina normal consistia em imprimir o positivo por contacto directo entre o negativo de vidro e o papel sensível, utilizando um instrumento em madeira onde eram colocados negativo e papel sendo posteriormente exposto à luz do sol. A prova final dependia sempre das dimensões originais do negativo em vidro, que variavam entre 9x12 cm e 40x50cm. Para se realizar a ampliação tinha que se ter outro tipo de instrumentos e resolver o problema do retoque da imagem final, já que qualquer problema com o negativo era ‘ampliado’ na prova final.

⁶³³ *Arte Photographica* , vol. II, nº 23 de 1885, p.331.

⁶³⁴ “O papel a saes de platina dá bellos effeitos artisticos: é talvez um pouco frio. Disse-se com razão que era principalmente magnifico para a reproducção de velhas gravuras: tem de facto um aspecto que convem perfeitamente a essas reproducções frias e sem tons. ... No nosso entender a platinotypia muda sempre o character de uma paisagem nova, d’um quadro moderno, d’uma pessoa viva. E’ afinal um processo difficil e complicado.”, “O papel a gelatino bromada parece-nos melhor: elle conserva o valor e o vigor dos originaes. Os resultados que com elle se obtém são os resultados d’um verdadeiro crayon...” , Op.cit, p. 333.

⁶³⁵ Op.cit..

sua beleza e o seu valor’ ao que o tradutor não resiste a inserir uma nota de rodapé vigorosa contestando esta afirmação⁶³⁶.

Finalmente conclui-se que a ampliação produz resultados ‘bellos’ e permitirá ‘realisar uma collecção tão curiosa, tão bella e tão barata’.

A questão dos Fundos para fotografia é abordada por Adriano Pinto no artigo ‘Bons Fundos (palestra para principiantes)’. A importância dos fundos para retrato permite que Adriano Pinto nos forneça uma série de informações preciosas sobre a imagem fotográfica pretendida. Para o ‘trabalho de atelier’, tratando-se ‘sobretudo de um retrato’ é fundamental ‘um panno de fundo artisticamente feito’. Os fundos são tão importantes devido aos ‘effeitos’ que se obtêm. Para Adriano Pinto o fotografo deveria estudar primeiro ‘a collocação do fundo e accessorios, antes de fazer pousar as figuras’. Estes ‘pannos de fundo’ devem ter três características principais⁶³⁷ em tudo se opondo à ‘parede branca ou *gris*’ que se torna ‘Anti-artístico em toda a extensão da palavra.’.

Os retratos de ‘bons photographos estrangeiros’ permitem aperceber da observância destas regras já que eles ‘teem mais em vista apresentar trabalhos artisticos, do que trabalhos – de commercio.’. Imitando-os pode-se assim transmitir ‘expressão, gosto e sentimento às nossas producções’. Adriano Pinto analisa em seguida o problema da distribuição da luz. O ‘relevo’ ou sejam ‘a illusão de um espaço grande entre o modelo e a parede’ é o ‘primeiro dos requisitos’. Temos de ter: “Um panno de fundo apresentando character de vastidão, planos sucessivos de afastamento, e accessorios bem dispostos e ligados, que se colloque por traz de um figura, e combinando sobre ella os effeitos de luz, realisarà um trabalho mil vezes mais brilhante do que o mais superior que possa conseguir-se com uma tella de côr uniforme.”⁶³⁸. Este procedimento permite criar a imagem fotográfica desejada: “O bom panno de fundo, intelligentemente disposto e illuminado,

⁶³⁶ “E’ certamente devido a esta e quejandas affirmações que esta mal orientado o gosto do publico e o horrivel retrato de porcelana tem tido a existencia passiva e indolente de um kysto. Aquillo quer dizer: a photographia, como arte, não pode ter existencia nem bellezas proprias: não passa d’um ligeiro esboço – em que a imaginação mais ou menos phantasiosa do retocador pode espanejar-se à vontade! Robinson ouvel-o? Adam Salomon ouvel-o? Sarony ouvel-o?”, Op.cit., p. 334.

⁶³⁷ ‘Os fundos de atelier devem reunir tres predicados principais: Perspectiva bem mettida. Effeitos de luz bem estudados. Projecções cuidadosamente lançadas.” *Arte Photographica* , vol. II, nº 9 de Setembro de 1884, p. 265.

⁶³⁸ *Arte Photographica* , vol. II, nº 9 de Setembro, de 1884, p. 266.

augmenta a suavidade das meias-tintas, dá novo realce ao claro-escuro, e transmite-nos a ideia do vacuo entre a parede e o modelo.

Põe mais em relêvo as figuras, e dá a distincção a todo o cliché.”⁶³⁹. Controlando rigorosamente ‘a impressão que desejamos produzir no espirito do espectador’⁶⁴⁰.

Adriano Pinto termina com uma frase muito clara: “A imaginação que concebe, está superior, as mais das vezes, à objectiva que copia.”⁶⁴¹.

MANUEL M. RODRIGUES E O OCCIDENTE (1886)

Em 4 de Abril, de 1886, abre no Palácio de Cristal, no Porto, a Exposição Internacional de Fotografia organizada pela Photographia Moderna. Esta exposição recebe, ao longo de 1884 e 1885, o apoio e a divulgação na revista *A Arte Photographica*. A crítica ou a notícia da realização desta exposição surge no *O Occidente*, num artigo extenso, desdobrado por alguns números⁶⁴². Neste artigo Manuel M. Rodrigues⁶⁴³ deixa, explícita e implicitamente, as suas concepções de fotografia. Desde logo a aceitação de um lado técnico (industrial) e de um lado artístico.

Manuel M. Rodrigues analisa os trabalhos expostos, trabalhos que pertencem tanto a profissionais como a ‘amadores’. Como veremos, é interessante notar que Manuel Rodrigues utilize o mesmo vocabulário e a mesma exigência tanto para uns como para outros. E esse vocabulário é aquele que habitualmente utiliza nas suas críticas de pintura.

A nossa análise deste longo texto visará, tal como temos vindo a fazer, caracterizar a concepção de fotografia que nele se revela explícita ou implicitamente. Um texto por natureza ‘crítico’, como diríamos hoje, torna-se um local privilegiado para

⁶³⁹ Op.cit..

⁶⁴⁰ Esta impressão consegue-se ao ‘(...) pôr em evidência os seus lados bellos ou os que mais influencia tiverem na impressão que desejamos produzir no espirito do espectador. Os contornos deixam de recortar-se duramente, para se apresentarem mais delicados e suaves. O modelado das figuras toma novo vigor, e teremos finalmente realizado um cliché onde parecerá haver-se reproduzido um espaço, ou horizonte real e verdadeiro, e não um panno mal pintado.” in *Arte Photographica*, vol. II, nº 9 de Setembro de 1884, p. 266.

⁶⁴¹ Op.cit..

⁶⁴² Os artigos publicados, no ano de 1886, encontram-se nos seguintes números: 263, de 11 de Abril; 264, de 21 de Abril; 266, de 11 de Maio; 268, de 1 de Junho; 269, de 11 de Junho.

⁶⁴³ Manuel Maria Rodrigues (1847-1899) foi, segundo António Sena, um dos fundadores e membros do Centro Artístico Portuense e editor da Revista *ARTE PORTUGUEZA*.

nos apercebermos das categorias utilizadas pelo autor na análise / classificação / avaliação das obras.

Manuel Rodrigues refere a fraca presença na exposição de ‘photographos de profissão’, diz ele, ‘n’um paiz em que há tantos’, mas os ‘amadores’ responderam em grande número havendo mesmo entre eles ‘alguns muito distintos’ como é o caso de Carlos Relvas e da sua filha Margarida Relvas. Estão assim presentes os dois grandes grupos praticantes e utilizadores da fotografia ‘os que se dedicam por prazer ou por profissão à photographia’.

Poderíamos mesmo atrever-nos a construir um retrato robot do que seria uma imagem de qualidade para Manuel Rodrigues: a imagem será harmónica na escala de cinzentos – equilíbrio do claro/escuro – permitindo uma correcta modelação dos objectos representados, apresentando grande nitidez e fidelidade de reprodução. Isto permitirá representar a verdade e com verdade. Por outro lado, em Manuel Rodrigues detecta-se também um gosto por representações com outras características – aquelas que apresentam os ‘efeitos de luar’ ou o jogo de sombras.

Em termos pictóricos podemos dizer que Manuel M. Rodrigues opta na representação fotográfica pelos traços da pintura naturalista, embora, como veremos mais adiante, desponte um gosto por características que nos parecem ser específicas da linguagem fotográfica e talvez de uma maior aproximação ao impressionismo e simbolismo.

Conhece claramente as teorias de Paul Emerson que refere indirectamente⁶⁴⁴.

Aspecto particularmente interessante neste texto - que no fundo é o de um habitual crítico de arte sobre uma nova área (a da fotografia) - é o de uma atenção pelas características específicas da fotografia⁶⁴⁵. É o caso dos ‘efeitos de luar’ presentes em algumas marinhas ou os ‘reflexos prateados da água’ que encantam o autor considerando este que ‘são admiráveis de poesia, como gosto artistico e de nitidez,

⁶⁴⁴ “Já lá vae o tempo em que se julgava que para o retrato ficar bem saliente e bem fixo era necessario collocar o modelo perfeitamente no fóco. Hoje, como é sabido, para que a imagem adquira suavidade e belleza, nos resultados da impressão, convem que o modello saia um tanto do fóco, por meio de uma posição adequada.”, op. cit.

⁶⁴⁵ O que é particularmente importante, pois estamos num período de criação de um vocabulário próprio para a descrição das imagens fotográficas. É, no fundo, o primórdio de um meta-discurso específico para a fotografia.

como trabalho photographico'. Mais à frente referirá 'dois effeitos de projecções de casas proximas de um caes e de barcos ancorados, sobre a agua, em que todos esses objectos se espalham em tremidos caprichosos, parecendo caracteriza-los'. Acabará por salientar a novidade destes efeitos específicos da fotografia: 'Sem duvida todos esses efeitos em photographia foram uma novidade entre nós'. As características da representação fotográfica ganhavam assim adeptos entre os observadores mais atentos e, Manuel Rodrigues era um deles.

Uma certa apetência simbolista detecta-se no comentário às imagens de George Renwick, cinco platinotipias, que segundo Manuel Rodrigues '... são interessantíssimas. Grandes pedaços de paisagem cobertas de neve, atmosferas enneoadas sobre as quaes se destaca o emaranhamento do arvoredo, despido de folhas e debruado de geada, riachos com os seus reflexos escuros, emfim uma série de impressões e perspectivas do effeito mais estranho e encantador...'. Uma referência muito pertinente no mostrar de um gosto que se afasta do naturalismo 'puro e duro' e se aproxima de algo que mistura um certo ambiente romântico com características que apontam para um gosto simbolista.

É, no entanto, o retrato que interessará mais Manuel M. Rodrigues, o que o levou a formular uma 'pequena teoria' da construção do retrato fotográfico.

Ao retrato "Em photographia não basta que o retrato seja parecido e que apresente uma nitidez de porcelana. Convém não destruir n'elle as minudências da carnação, o modellado, tão fielmente [sic] transmitido pela luz ao cliché. E assim succede e que depois do trabalho operado pela câmara escura, a missão do retocador se torna a mais difícil e melindrosa. Infelizmente na grande maioria dos casos, o retocador nem sempre é um artista e alguns chegam até a desconhecer as regras mais rudimentares do desenho. D'ahi os anachronismos, as formulas convencionaes, que podem lisongear o amor próprio do photographado quando deseje que as suas feições passem à posteridade aureolados por uma belleza fictícia, mas que não satisfazem de modo algum a arte."

"Nos retratos accentua-se a par de uma boa disposição das figuras, a sciência de os tornar de um aspecto delicado, sem se recorrer ao lambido do toque exagerado. O retoque é apenas o indispensável e isto contribue para que a physionomia apresente uma modelação completa e gorda sem desaparecerem os traços de individualisação. Com este predicado essencial e com o

auxílio de uma boa distribuição da luz, o retrato torna-se suave, de um relevo agradável e de um desenho que faz sobressahir os valores das tonalidades”⁶⁴⁶.

Importante a ‘verdade’ na fotografia: “É necessário comprehender-se de uma vez para sempre que desde que falte a verdade na photographia, o retrato deixa de ser uma obra de arte e portanto fica reduzido às proporções de um trabalho material de insignificante valor. Ora reproduzindo a camara escura as fórmulas com uma fidelidade extraordinaria, o grande merecimento do photographo está em eliminar da imagem o que seja superfluo sem destruir comtudo o essencial, o desenho.”⁶⁴⁷. Mantém-se o desenho como procedimento ‘essencial’, tal como na pintura. O desenho na fotografia era criado pela luz, mas cabia ao fotógrafo dominá-los – o desenho e a luz. No entanto, o trabalho divide-se por dois intervenientes:

“N’ estas circumstancias, o trabalho divide-se pelo operador e pelo retocador. A sciencia do primeiro esta na acertada escolha do da posição e na boa distribuição da luz e o mérito do segundo em fazer sobressair, sem exagero, todos os caracteres da individualidade. Para a obtenção dos primeiros resultados é essencial, depois do bom gosto do photographo, que o atelier tenha as proporções e as condições indispensáveis, e para o conseguimento dos segundos que o retocador possua uma educação artística não vulgar.

Nada mais falso, nem de peor effeito, por exemplo, do que ver-se um rosto de perfil completamente negro, com uma linha branca, de luz, a contornar esse perfil. Nada mais exquisito do que o tom geral acastanhado, de uma cabeça, com uns toques de luz caprichosos na testa, no nariz, e em perto da face.”

A ampliação das provas fotográficas não é do agrado de Manuel Rodrigues:

“Ora as difficuldades em produzir um bom retrato directo, duplicam quando se trata de uma ampliação, e assim é, que quasi sempre este género de reproducção photographica se torna excepcionalmente convencional e amaneirado. Se para retocar um retrato em cartão álbum se requerem conhecimentos especiaes, para aperfeiçoar uma ampliação precisa-se ser verdadeiro artista.

Ninguém desconhece que a ampliação sae vaga e grosseira e que portanto o retocador tem como que de desenhar completamente a figura. Como porém isso demandaria um trabalho, que a ser feito com sciencia, elevaria muitíssimo o preço por que ordinariamente se pagam esses retratos, o resultado é que o photographo se limita a aformoseal os, alisando o mais possível a

⁶⁴⁶ Op.cit., nº 268, p.123.

⁶⁴⁷ Op. cit.

carnação por meio de um granitado subtil e accentuando os trajes, não se prendendo nem com as minúcias de modellado, nem com os requisitos de tom.”

“O retrato ampliado, pois, no nosso parecer, não passa na maioria dos casos, de uma bonita aberração, de um producto anti-artístico.”

Manuel Rodrigues considera os ‘fundos’ como um acessório fundamental para a obtenção de um retrato de qualidade com as características que enuncia ao longo do artigo. Uma delas é a ‘verdade’ e para conseguir esta ‘verdade’ devem-se simplificar os ‘fundos’ do retrato.

‘Notaremos apenas que os fundos de alguns retratos são muito historiados, fundos com que não sympathizamos demasiado, por não darem por vezes sufficiente destaque à figura. Em photographia so admittimos, como de bom gosto, os fundos naturaes, quando se trata de paizagens, ou mesmo de interiores, e quando se possui bom gosto para a disposição das figuras.’

“Na maior parte d’estes retratos predomina o fundo branco, mais ou menos sombreado, começando-se a abandonar os fundos de scenographia, de composição fantasiosa. A simplicidade do fundo em photographia contribue sempre para o maior realce do retrato.”

BOLETIM DA ACADEMIA PORTUGUESA DE AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1887)

Esta obra surge em dois números de Abril e Maio de 1887, como *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, fundada em 27 de Novembro de 1886.

Em relação às formulações sobre a teoria da fotografia temos no primeiro número toda a apresentação e justificação da criação da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos e do respectivo boletim. Revelam-se os objectivos da Academia: “... buscamos apenas, relatar nestas poucas paginas, os ultimos processos e invenções realizadas na arte photographica, na grande arte, que tantos serviços presta à civilização dos povos reproduzindo com a maior verdade tudo quanto o homem inventa para representar na grande scena civilisadora da humanidade.”⁶⁴⁸. Salientam-se as vertentes da ‘reproducção’ e da ‘verdade’.

⁶⁴⁸ *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, nº1, p.1.

Longe dos tempos da descoberta em que a fotografia permanecia mergulhada no ‘mysterio’ e nas ‘suas bellezas e segredos’ propõe-se agora a criação de: “... uma instituição, para o desenvolvimento e o estudo da Photographia.”, estes objectivos de ‘estudo’ e ‘desenvolvimento’ da fotografia serão atingidos através da realização de ‘conferencias de propaganda da arte Photographica, excursões, exposições etc.’⁶⁴⁹. Na sessão inaugural de 17 de Novembro de 1887, retomam-se as mesmas ideias, o ensino da fotografia que corresponde a uma necessidade de: “...fazer em Portugal o que se faz lá fora, sem orgulho, seguindo um único fito, o ensino da Photographia como passatempo agradável, tornar essa grande arte, acessível a todos sem grande esforço.”⁶⁵⁰.

Esta insistência de divulgar a fotografia ‘a todos’ é uma das marcas ideológicas características da concepção francesa da fotografia, em que a ideia de democratização e de liberalização do invento nasceu do próprio processo de legitimação e institucionalização da fotografia por parte do estado francês. Ideia que surge de uma forma marcante nas posições de François Arago. É uma posição que se distingue de alguma forma da posição inglesa em que a fotografia se desenvolve inicialmente num contexto aristocrático e burguês mais fechado e individualista.⁶⁵¹

A concepção de fotografia que surge nos textos do boletim remete para o ‘espelho’, para a ‘exactidão’, para o ‘guardar’ e ‘comunicar’: “ Milhares de photographos profissionais honram hoje em todo o mundo esta assombrosa invenção e por ella prestam incalculaveis serviços à civilização dos povos, reproduzindo em milhares de exemplares com a exactidão do espelho mais fiel, os grandes homens (...) immortalizando-as e tornando-as cummuns a todos os povos ainda os mais affastados.

Em Portugal esse movimento, mostra-se digno e levantado, numerosos photographos profissionaes, executam a arte em todas as cidades, villas e aldeias mais reconditas.”⁶⁵².

Estas são características da fotografia praticada pelos ‘photographos profissionais’, onde se destaca o ‘tornar imortal’ os ‘grande homens’. Note-se também a referência clara aos ‘photographos profissionais’.

⁶⁴⁹ Ibidem, n.º 1, p.2.

⁶⁵⁰ Op. cit., p.3.

⁶⁵¹ Cfr. François Brunet *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F., 2000, p.118.

⁶⁵² *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos* n.º 1, p.4.

As áreas de atenção da fotografia surgem claramente definidas no boletim, tanto em relação a uma atenção social: “... grandes homens, as grandes scenas da vida, assembléas, congressos e batalhas, panoramas de campos e cidades, as grandes obras humanas, os primorosos quadros, invenções do genio e do talento...”, ou familiar: “... a mãe, o pae, os irmãos e irmãs, os amigos, as namoradas, os monumentos de família, tudo enfim que fica abençoado pela geração.”⁶⁵³. Pressente-se aqui todo peso de uma concepção do retrato memorial agora já – naquilo que o distingue da pintura – numa dimensão social abrangente tanto para o ‘grande homem’ (lugar de sagração da sociedade) como para o ‘homem normal’ (lugar de sagração da família). Por outro lado, os campos semânticos estão claramente definidos, desde o retrato (memorial ou afectivo), os ‘panoramas de campos e cidades’ e as ‘grandes obras humanas’.

Qual era então a tarefa guardada para o ‘photographo amator’ neste quadro geral? Numa posição de admiração e respeito pelos ‘profissionais’, o ‘amador’ terá uma actividade desde logo menos ligada a aspectos comerciais: “O photographo amator louvando e applaudindo os profissionaes distinctos, faz-se uma gloria de exercício voluntario e familiar da arte pelo amor d’ella, e encanta-se nos seus segredos e processos...” tarefa que proporcionará duas recompensas o “apreço dos seus amigos e relações” e o “desenvolvimento da sua aptidão, a que consagra os seus meios e os seus ocios abençoados para poder produzir algum trabalho perfeito.”⁶⁵⁴.

Esta actividade integrará o ‘amador’ num sentir civilizacional de progresso, ciência, indústria e arte: “ Esta é senhores, a nossa mais querida aspiração, alvo do nosso lidar, porque, sobretudo n’esta epocha o maior brazão do homem é o amor do trabalho, no exercício das sciencias, das industrias e das artes.”⁶⁵⁵. Uma referência em que se pressente claramente um discurso burguês numa legitimação já não dos títulos de nobreza mas sim do trabalho – o ‘lidar’ – como legitimação de um novo mundo. Esta actividade ocupará assim o tempo disponível – o ‘ocio’ – como o refere a notícia do *Diário de Notícias*, de 19 de Março de 1887, quando faz a cobertura da exposição inaugural da Academia: “ acentuando igualmente a utilidade do desenvolvimento do

⁶⁵³ Op.cit.,pp.3-4.

⁶⁵⁴ Op.cit..

⁶⁵⁵ Op.cit..

cultivo de tão bella arte, aproveitando os ocios das pessoas instruidas.”⁶⁵⁶. Mais uma vez se realça a ideia da fotografia ser a actividade ideal para ocupar os tempos livres das ‘pessoas instruídas’.

A Academia assume também claramente a importância do ensino e no último número publicado anuncia a abertura dos seus cursos teóricos e práticos: “A nova direcção da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos no intuito de desenvolver a arte photographica em Portugal, resolveu, em harmonia com os seus estatutos abrir os seus cursos theoreticos e praticos, para tornar acessivel e facil a todos que teem o amor do bello e do artistico no que toca à arte da reprodução, sem ser mestre, nem precisar excessivos conhecimentos; a bella arte da Photographia.”⁶⁵⁷. E, surge-nos aqui uma referência nova, a designação da fotografia já não só como ‘arte’ mas como ‘bella arte’ (como na notícia do *Diário de Notícias* citada no parágrafo anterior). Esta referência pode indiciar-nos uma alteração na apreciação da fotografia que deixa de estar na englobante referência de ‘arte’ - em que tanto pode estar relacionada com as artes ‘liberaes’ como com as ‘bellas artes’ - e se associa claramente às ‘bellas artes’. Ou seja, estes ‘amadores’ de final de século assumem claramente a fotografia como parceira inequívoca da pintura, da música, da escultura e da música.

Jorge de Almeida Lima era um destes ‘amadores’ que se torna sócio da Academia logo, em 1887, e que nela convive com Carlos Relvas, Camilo dos Santos, Joaquim Sequeira, Joaquim Bastos e Paul Plantier⁶⁵⁸.

No boletim é apresentada a história da fotografia a dois níveis um internacional e outro nacional.

A ‘história’ da fotografia em Portugal⁶⁵⁹, é apresentada seguindo a ideia corrente no final do século XIX da história como legitimação. A partir da descoberta da fotografia – em França – partem fotógrafos a ensinar a grande arte (e mais uma vez a semelhança à religião na revelação e ensino de uma descoberta que assume o carácter de missão) e chegam a Portugal. Temos assim um período em que se espalham pelo

⁶⁵⁶ Op.cit., p. 5.

⁶⁵⁷ *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, n.º 2, p. 32.

⁶⁵⁸ Segundo Vitória Mesquita e José Pessoa em *Jorge de Almeida Lima. Fotógrafo amador*, Lisboa, Museu do Chiado, 1997, p. 14. Neste catálogo os autores desenvolverão a noção de ‘grande amador’.

⁶⁵⁹ “A Photographia em Portugal”, BAC, n.º 2, pp.16-19.

país os fotógrafos que recolheram ensinamentos nos enviados estrangeiros. É uma época em que se privilegia o ‘fio interesseiro e sem pensarem no lado científico e mesmo artístico d’essa arte.’. Em 1860, inicia-se em Lisboa o ‘estudo científico da Photographia em Portugal’, é no ‘Pateo do Pimenta’ onde se cria o Club Photographico destinado ao estudo da fotografia e das suas aplicações. Os membros deste clube são apresentados como ‘alguns rapazes d’então que hoje se encontram em diferentes posições sociaes mais ou menos elevadas’. Seguidamente são feitas as referências à reforma da Escola do Exército pelo Marquês de Sá da Bandeira, em 1864, às experiências do professor Antonio Augusto de Aguiar na Escola Politécnica, a Manuel A. Bentes, a Carlos Relvas⁶⁶⁰, aos trabalhos da Imprensa Nacional, do Observatório Astronómico e da Secção Photographica da Direcção Geral dos trabalhos Geodésicos, criada em 1872. É nesta linha que surge a Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, em 1886, com propósitos de tornar a fotografia algo de acessível, e com a consciência de estar a divulgar uma ‘bella invenção civilizadora’. Esta acção ‘civilizadora’ teria a ver com a divulgação da ‘Arte’ e com as aplicações científicas ou industriais da fotografia.

‘AS PHOTOGRAPHIAS’ - FIALHO DE ALMEIDA (1890)

Fialho de Almeida publica em 1890 um longo texto em que se debruça sobre ‘As photographias’⁶⁶¹. Este texto decorre da realização da Exposição Industrial de 1860, no Porto, em que, como refere, as ‘photographias’, mais precisamente a ‘secção dos photographos retratistas’ fica situada nos gabinetes próximos da ‘grande sala de pintura’.

Num tom que desde o início nos lembra a opinião crítica de Baudelaire sobre a fotografia, Fialho analisa detalhadamente a questão do Retrato Fotográfico. Além da vigorosa crítica social presente no texto, interessa-nos particularmente a ideia de ‘corpo fotografado’ presente no texto.

⁶⁶⁰ Carlos Relvas é referido como tendo contribuído para o grande desenvolvimento da fotografia em Portugal, salientando-se a importância do seu atelier, op. cit., p.18.

⁶⁶¹ *Pasquinadas* Porto, Casa Editora de Costa Santos, Sobrinho & Diniz, 1890, pp. 17-28.

Os ‘photographos retratistas’ são o alvo da atenção do autor, a Exposição permite o ‘reclame’ de todos os ‘photographos em voga’.

A ‘machina photographica’ surge como um dispositivo de ‘caricatura’⁶⁶², não por qualquer alteração que produza relativamente ao objecto fotografado, mas ‘através da sua impassibilidade automatica’ ela ‘sublinha’ – realça, diríamos nós – ‘... grotescos, preocupações, pequenos tics; e que prudhommesco mundo ella faz rebentar, com uma intenção cheia de humor, de dentro dos bonequinhos que lhe vão pedir um instante d’atenção.’.

A máquina fotográfica é assim: “(...) o maior caricaturista do mundo, e o mais arteiramente ironico de quantos observadores tem tido a sociedade.”.

Fialho apresenta as diversas modalidades de Retrato: ‘Com a família’; ‘Ou entre amigos’; ‘sósinho’. Esta última hipótese da representação individual é atribuída por Fialho a um momento de ‘hora superior em que se haja sentido grande espírito’. Momento em que surge a dúvida sobre, como refere Fialho, ‘-Que ira pensar de nos a Posteridade?!’.

Fialho critica claramente a facilidade da representação em que todos se fazem fotografar, como refere numa expressão reveladora – ‘Da preocupação d’entrar na historia, lá porque um sal de prata ennegrece...’.

Em seguida zurze violentamente a fotografia de crianças e de jovens: “Logo a começar pelos meninos que as mães fazem retratar d’enfant Jesus, nusinhos, carantonhando, a bocca horrível sem dentes, os joanetes tufudos, o ventre enorme, as unhas esmagadas; toda uma enflure de monstrosinhos, nos quaes a mimosa carne da infância nem sempre consegue disferçar

⁶⁶² De acordo com o *Diccionario da Lingua Portuguesa de Joze da Fonseca feito inteiramente de novo e augmentado por J. I. Roquete*, Paris, Guillard, Aillaud e C^a, 1848: ‘retrato rídículo e burlesco’. Esta ideia da fotografia se articular à caricatura está também presente em Eça de Queirós: “O que nós queremos com o realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que é mau, por persistir em se educar ‘segundo o passado’; queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.; e, apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno, preparar a sua ruína.” in Eça de Queirós, *Novas cartas inéditas*.

defeituosas anatomias de família(...). Passados uns anos a fotografia surge como um certificador da melhoria a nível da apresentação física⁶⁶³.

Nos adultos surgem os ‘homens pensadores’ – os ‘psychicos’ - e outros que através da pose ou de acessórios fazem valer a sua imagem física - os ‘physicos’.

Os ‘psychicos’ são definidos como “(...) todos quantos nos querem impingir pela photographia uma intenção, a synthese das suas ideias, qualquer estado d’espírito ou de caracter(...)”.

Os segundos – os ‘physicos’ - que Fialho também chama ‘plasticos’ a fotografia permite-lhes guardar: “(...) da vida uma adoração da força physica, da belleza muscular, da graça tauromachica e bête, segredo dos seus sucessos no mundo da galantaria e do adultério: e quer elles venham dos gymnasios ou dos amanuensados, das esperas de toiros ou dos regimentos, a sua noção de sublime é quase idêntica, e a objectiva photographica os caricatura (...)”.

Depois destes dois grupos Fialho analisa casos particulares: as mulheres; os políticos; os escritores; os militares.

As mulheres levam ao extremo aquilo que Fialho designa como ‘esta comedia’, principalmente as que se situam entre os ‘vinte e oito e os cinquenta annos’ e que vão para ‘os ateliers dos photographos estereotypar os seus ataques de solteirismo agudo’. Os modelos de representação são vários: ‘Há as que se retratam ao piano’; ‘As que tiram o retrato afagando um gatinho’; ‘recolhendo d’um baile’; ‘desfolhando malmequeres’; defronte d’um espelho’; ‘a folhear um livro de versos’; ‘em costume de varinas’; ‘mascaradas de noivas’; ‘entre os rochedos, n’um panorama de mar’.

Os políticos, no caso será Luciano Cordeiro? “Representa-o de pé, por detraz d’uma bancada torcida, entre duas grandes esferas armillares. Tem a colleira da Sociedade de Geographia ao pescoço, o olhar de Napoleão em Santa Helena: e o seu dedo estendido sobre um grande mappa que vem ao chão, pela mesa abaixo, o dedo aponta um continente, onde está escripta esta palavra – Africa. Não sabe a gente bem se elle procura no mappa o sitio onde foi macaco, se a possessão para onde há-de ir governador, ou degredado.”.

⁶⁶³ “(...) – e em que se tira muitas vezes o retrato, pela necessidade de que o photographo nos venha dizer se progredimos, e se a nossa belleza, a nossa musculatura e a nossa força, adquiriam o garbo, a quadratura e a expressão, que tantas negaças da outra vez nos tinham feito.”.

Os escritores: “(...) há uma pequena montra de photographo, cujo centro é occupado pelo retrato d’um homem de cincoenta annos, bella cabeça, olhar de peixe, a olheira em papo, scismadora, o qual n’uma das mãos guarda uma penna, e um grande caderno d’almasso na outra, que elle mostra a quem passa, e onde esta escripto: Abrolhos da Minha Vida.(...)”.

Ou num outro exemplo: “Todos teem ouvido fallar no famoso daguerro em que um antigo localista do Illustrado gesticula por trz d’um magricella sentado a uma carteira, a fingir que garatuja um papelasio. E por baixo o dístico celebre: - O escriptor E.D. dictando ao seu secretario D.V. ... (...)”.

Através da referência a uma fotografia ‘comprada na Feira da Ladra há muitos annos’ Fialho critica toda uma geração de militares de carreira: “Há um castello no fundo, um feixe de carabinas a meio plano, ensarilhadas. (...) Junto a um pilar está de pé o retratado. Pobre rapaz! Veste um uniforme d’official, mas o seu ar é o d’uma engommadeira velha a quem por engano tivessem feito assentar praça, sem a commiserção pelo apostema intestino (...) O braço esquerdo afasta-se do tronco, a mão agarra um livro, e na folha branca virada para o publico, há um letreiro gothico dizendo: - X alferes d’infanteria..., filho de N., capitão de caçadores 5, pae de O.P., aluno do Real Collegio Militar.(...)”.

Acabará por englobá-los todos nos ‘retratos dos psychicos’ “(...) os retratos de gente superior, os retratos d’expressão, suggestores do só lhe falta fallar! Que é costume dizer dos cães intelligentes.(...)”.

Não é a utilização da fotografia que está em causa, não há uma crítica ao processo fotográfico, mas sim, tal como aconteceu com Baudelaire, uma crítica ao mundo que ela revela. A fotografia facilita claramente a possibilidade de representação – alia-se a processos de narcisismos vários. É um médium privilegiado de representação do corpo e uniformiza essa representação.

As descrições lembram facilmente os desenhos de Bordalo Pinheiro.

Subjacente a todo o discurso de Fialho estão algumas ideias estruturantes que nos importa salientar: a ideia clara de que o corpo, através de uma encenação ou simplesmente da sua exibição permite revelar a personalidade do retratado⁶⁶⁴; a crítica à proliferação de retratos / representações / fotografias, no fundo à sua democratização; a

⁶⁶⁴ Esta ideia remete para toda a teorização da Fisiognomia e para as teorias que sustentam as aplicações policiais da fotografia, nomeadamente.

representação do corpo / retrato como uma forma do indivíduo se eternizar; a fotografia como prova; a crítica à representação feminina, nomeadamente ao desejo de representação associado a características específicas de erotismo ou de frustração sexual. Note-se o perdão a algumas das mulheres, por serem ‘picantes’⁶⁶⁵ ou terem sido ‘bellas’.

Fialho termina deixando em aberto uma virtude da fotografia já que perante todos os tipos e personagens apresentados, assim como das encenações criadas – a ‘trama’ – ‘mestre photographo dissecará sem trabalho, o mesmo parvo.’.

“GUNGUNHANA – O HERDEIRO GODIDE, MULHERES E FILHOS MENORES DO GUNGUNHANA’ (1896)

Em torno da captura de Gungunhana constrói-se toda uma rede de comentários e apresentação de imagens. O *Diário Illustrado* de 15 de Março de 1896⁶⁶⁶ ocupa grande parte da sua primeira página com gravuras realizadas a partir de fotografias do régulo e sua família. As imagens organizam-se em torno de uma imagem paradigmática da representação de Gungunhana – sentado cabeça baixa com duas das suas mulheres. O texto que acompanha as imagens relaciona-se com elas – ekphrasis – acentuando traços pertinentes para a sua leitura pelos ‘leitores’. De Gungunhana é referida a apresentação de uma outra faceta – a primeira foi no ‘sertão’, esta, já em Cabo Verde, será diferente: “O Gungunhana que temos dado é o do sertão, em toda a força da sua vida e do seu poderio; o que damos hoje é tal e qual (s.n.) como elle chegou a Cabo Verde, onde foi tirada a respectiva photographia, e pode dizer-se representando o seu estado physico e moral no momento em que entrou em Lisboa.”. No entanto, a atenção nesta notícia centra-se num dos filhos da Gungunhana – Godide apresentado só numa fotografia de pé e olhar frontal: “(...) Godide (...) um déspota sanguinário para com os seus, um inimigo da civilização portuguesa da África Oriental (...) sagacíssimo preto, que foi quem, por parte dos Vátuas (...) um D.Juan do sertão, o terror dos maridos ... com dez, vinte, trinta, cinquenta mulheres. Heroe lascivo amante aos centos!”, “Godide é uma organização complexa: valente, como poucos; menhsos, como um

⁶⁶⁵ ‘Picante’ remete, de acordo com o *Diccionario da Lingua Portuguesa de Joze da Fonseca* feito inteiramente de novo e augmentado por J. I. Roquete, Paris, Guillard, Aillaud e C^a, 1848 para: ‘estimula, provoca o riso’.

⁶⁶⁶ *Diario Illustrado*, 15 de Março de 1896.

político. A pequena ilustração não fez mais do que aperfeiçoar-lhe os maus instintos nativos. É um verdadeiro personagem de romance.”.

FOTOGRAFIAS DO GUNGUNHANA E OS PRISIONEIRO AFRICANOS (1896)

O jornal *O Primeiro de Janeiro* publica, em 1896, duas referências às imagens realizadas por Emílio Biel de Gungunhana e do seu grupo:

“Fotografias do Gungunhana – Os conceituados fotógrafos srs. Emilio Biel & C.^a foram a Lisboa ao forte de Monsanto fotografar o Gungunhana e a sua comitiva, tirando clichés dos tipos, já solitários, já agrupados, que em breve exporão ao publico.”⁶⁶⁷

“Os prisioneiros africanos – fotografias – Vimos hontem os retratos fotográficos do Gungunhana e dos seus companheiros de presídio, retratos tirados no forte de Monsanto por um dos hábeis artistas da casa Biel. Além do Gungunhana, figuram na galeria o Zixaxa, o Mahazul, o Godide, o cozinheiro e as mulheres dos régulos – toda a *troupe*, finalmente , - em diversos grupos e em separado, e em cartões de vários formatos. As fotografias vão ser expostas e se destinam à venda, são excelentes e têm além disso o grande atractivo da curiosidade.”⁶⁶⁸

BOLETIM DO GRÉMIO PORTUGUEZ D’AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1890-1892)

O *Boletim do Grémio Portuquez d’Amadores Photographicos* publica-se ao longo de três anos, iniciando-se em Junho de 1890 e terminando em Dezembro de 1892.

Entre muitos dos aspectos abordados um pertinente é o da questão da propriedade dos negativos e dos ‘clichés’ fotográficos e, como tal, da propriedade da ‘representação do corpo’. A discussão e argumentação sobre este problema é particularmente interessante pois envolve a apresentação do trabalho do fotógrafo como acto de criação justificando assim a sua propriedade sobre a sua obra e centra-se em torno do Retrato.

Iniciando-se no n.º 5, de Outubro de 1890, os textos do boletim abordam também, tal como *A Arte Photographica*, as questões legais relacionadas com a fotografia, nomeadamente duas áreas essenciais, a da propriedade (do cliché e da prova impressa) e a da possibilidade de fotografar. São textos que tal como vimos anteriormente nos dão

⁶⁶⁷ *O Primeiro de Janeiro*, 28.º ano, n.º 70, de 22/3/ 1896, p. 1.

⁶⁶⁸ *O Primeiro de Janeiro*, 28.º ano, n.º 74, de 27/3/ 1896, p. 2.

de uma forma particularmente clara as concepções do que é a fotografia e da distinção entre uma fotografia realizada de uma forma profissional e uma outra artística.

Os aspectos legais relacionam-se com a ‘Propriedade Photographica’. Na primeira referência que encontramos no Boletim a esta questão é transcrito um artigo do *Boletim da Associação Belga* do qual destacamos as ideias principais: Como se acha protegido o trabalho fotográfico contra utilização abusiva? É a obra fotográfica uma arte ou uma indústria?

Relativamente à segunda questão, e no caso de considerarmos a fotografia como actividade industrial, ou seja, ‘as provas photographicas com fins exclusivamente industriais’ ou outras provas ‘tiradas materialmente por um photographo reles, sem noção artística de especie alguma’ encontram-se protegidas pelas leis industriais.

O texto considera a fotografia como arte como: “A obra que tem por fim a reprodução do bello, é creada, segundo um certo modo de vêr a natureza, sem preocupação industrial d’especie alguma, resultante portanto da concepção de cada um, é bem uma obra artistica. Para se ser em photographia um artista não basta conhecer bem os processos chimicos, manipular habilmente, não! É preciso mais do que isso, é necessario gosto, e um modo especial de ver a cousa a photographar.”⁶⁶⁹

A qualidade da obra reside não na objectiva, nem nos processo químicos, mas no gosto ‘um modo especial de ver a *cousa* a photographar’, este ver é fundamental para o fotógrafo, tal como o é, para o pintor. O enquadramento ou composição é também importante para encontrar o ‘bom ponto’. Estes aspectos constituem um facto que a legislação deverá acompanhar: “E’ pois absolutamente preciso fixar-se em direito o que já é consummadamente um facto: a photographia resultante d’uma personalidade artistica e em que houve absolutamente o desejo de procurar o bello é uma obra d’arte.”⁶⁷⁰. Deverá ser classificada como ‘obra d’arte plastica’.

A legitimação artística da fotografia opera-se centrando no fotógrafo uma dinâmica criativa que utiliza conscientemente os dispositivos técnicos e tecnológicos. Citando um livro belga de Direito estes aspectos são claramente salientados: “Para que

⁶⁶⁹ *Boletim do Grémio Portuquez d’Amadores Photographicos* a partir de aqui referido como ‘BGPAP’, n. °5, Outubro de 1890, pp. 133-134.

⁶⁷⁰ Op.cit., p.134.

effectivamente as reacções chimicas, operem de maneira util e artistica, é preciso dispôr o aparelho, afastal-o ou approximal-o do objecto a fixar, attender à iluminação, à natureza dos productos a empregar; é preciso escolher uma posição conveniente ao modelo, um conjunto agradável das coisas satisfazendo a vista. Póde ainda juntar-se que uma das qualidades do photographo é vêr bem e depressa. Ora desde que a intelligencia artistica do homem intervem, por pequena que seja a sua parte, porque razão lhe recusar um direito privativo sobre o producto obtido?”⁶⁷¹

Todas estas razões conduzem ao reconhecimento de um novo estatuto para a fotografia reconhecendo o “... direito de domicillio à photographia no templo das bellas- artes, onde algumas das nove musas que ahi moram lhe mostram um pouco os dentes não deixando comtudo de se aproveitarem d’ella.”⁶⁷².

No n.º 8, de Agosto de 1891, volta a abordar-se a “Posse do Cliché” num artigo escrito por Arnaldo Fonseca. Abordando um caso referido na *Revista Suissa de Photographia* coloca-se a questão da propriedade do ‘cliché’ feito por um ‘photographo de profissão’. Apresentam-se as deliberações do Congresso Internacional de 1889: “Decima questão – Protecção da propriedade artistica das obras photographicas:

O congresso deseja com o fim de fazer proteger em toda a parte as obras photographicas que lhe sejam applicadas as mesmas leis que protegem ou protegerão a propriedade artistica e propõe como bases da legislação a adoptar as resoluções seguintes:

1º - O direito de propriedade do cliché photographico é distincto do direito d’emprego d’esse cliché.

2º - Na falta de convenção especial o cliché pertencerá à pessoa que o executou ou fez executar.

3º - Pelo que respeita a retratos o photographo não poderá tirar provas dos clichés sem o consentimento do modelo ou dos que venham a herdar os seus direitos.

4º - Os mesmos direitos pertencem ao comprador no que respeita a quaesquer photographias encommendadas sejam ou não retratos.”⁶⁷³, em que se distingue claramente a posse do cliché da posse da prova. De acordo com o texto deste artigo, o cliché é

⁶⁷¹ Op.cit., p. 136.

⁶⁷² Op.cit..

⁶⁷³ BGPAP, n. º8, Agosto de 1891, p.164.

inquestionavelmente propriedade do fotógrafo não podendo o trabalho deste ser utilizado para fins comerciais sem sua autorização. Por outro lado, ele só poderá utilizar um cliché, com esse fim, com autorização dos ‘interessados’. O que leva o autor do artigo a referir que essa propriedade não é um facto já que a realização de uma fotografia estabelece um ‘contrato’ entre duas pessoas: o fotógrafo e o cliente.

Arnaldo Fonseca termina o artigo propondo uma nova formulação para os artigos sobre esta questão propostos em Congresso Internacional de Fotografia: “1º - Que o cliché era propriedade dos dois, propriedade adquirida em virtude d’um contracto.

2º - Quando qualquer das partes quizesse possuir para a poder explorar em absoluto, essa propriedade, teria que indemnizar convenientemente a outra.

3º - Que essa indemnisação seria regulada na ocasião de se crear essa propriedade commum.”⁶⁷⁴.

No n.º 9, de Setembro de 1891, Arnaldo Fonseca apresenta e traduz um artigo sobre ‘O Direito de Photographar’. Refere que nas ‘grandes capitaes’ o direito de fotografar na rua é restrito sendo necessária uma autorização especial. Se inicialmente o fotógrafo e o seu aparato facilmente davam nas vistas, a invenção das ‘detectivas’ permite uma grande descrição, permitindo a fotografia “...á queima roupa, ao voltar de uma esquina, e ir-se depois descançado e feliz, na victoria da posse, para no seu laboratorio vermelho, côr de sangue, epilogar, cheio de sugestões criminosas, o attentado commettido.”⁶⁷⁵.

Esta situação não é aceitável e, como o refere a tradução de um artigo do *Bulletin du Photo-Club de Paris*, a ‘photographia instantanea’: “... poz ao nosso alcance meios perfidos de que é facil abusar. Principalmente à beira mar, em praias frequentadas por banhistas ... novas, é de temer este genero de indiscrição.”⁶⁷⁶.

Se para o ‘photographo de profissão’ a questão é clara pois este “... não tem o direito, sem o seu consentimento (do modelo, n.n.), ou da família se essa pessoa morrer, nem de a vender, nem de a expôr publicamente.”⁶⁷⁷, o problema que se coloca é o do ‘photographo amador’ que fotografa alguém sem autorização. O autor do texto

⁶⁷⁴ Op. cit., p. 169.

⁶⁷⁵ BGPAP, n. º9, Setembro de 1891, p.186.

⁶⁷⁶ Op. cit..

⁶⁷⁷ Op. cit..

considera que não são situações comparáveis. A actuação do ‘simples amador’ não deverá originar situações que caiam na alçada da lei. Nesta lógica o autor do texto refere a propriedade da ‘sombra’ e da ‘imagem’: “Qualquer um é proprietario da sua pessoa mas não da sua sombra, que é um phenomeno natural, o resultado de uma lei physica independente de nós. O mesmo acontece com a imagem que é apenas um reflexo luminoso que póde incidir sobre qualquer superfície sem nossa intervenção, sem nossa licença.”⁶⁷⁸ Por outro lado não lhe agrada desistir da possibilidade de captar “... esses bellos grupos que se encontram nas ruas, nas praças, mas festas, nos arraiaes, nas feiras, etc. Não mais paisagens animadas, ha que desistir do flagrante, e o ultimo dos patifes, se não lhe peço e pago licença para o photographar terá o direito de se julgar offendido.”⁶⁷⁹

É assim completamente justificada a captação de imagens pelo ‘simples amador’ mesmo no ‘caso delicado dos banhos de mar’, já que se alguém se sentir incomodado pela presença de fotógrafo pode recorrer à autoridade competente.

No n.º 10, de Outubro de 1891, volta-se à questão da propriedade do cliché “Ainda a propriedade do cliché”. É apresentada uma ideia de Georges Balgny referida num número do *Bolletin du Photo-Club*. Volta então a discutir-se a questão da propriedade do cliché questionando o autor a ideia de que a propriedade do cliché deve ser conjunta, já que esta situação pode originar conflitos. Apresentando vários casos possíveis acaba por concluir que “O freguez tem pois direito a tudo, prova e cliché pois isso constitue a obra inteira.”⁶⁸⁰ e apresenta o exemplo de um retrato pintado em que a obra é entregue por completo ao cliente. Continuando este artigo, no número 11&12, Novembro e Dezembro de 1891, reforça a ideia de que o cliente – o ‘freguez’- é que paga por isso é ele o proprietário do cliché.

No número 4&5 (Abril e Maio) de 1892 é apresentado ‘O Direito de Photographar (Em França)’. São referidas as limitações que o ‘amador’ tem em relação ao direito de fotografar, como por exemplo, realizar ‘instantaneos’ de pessoas ou ‘tirar vistas nas regiões fortificadas’. A partir de 1891, é possível fotografar em França na via pública

⁶⁷⁸ Op. cit., p.188.

⁶⁷⁹ Op. cit., p. 189.

⁶⁸⁰ BGPAP, n.º10. Outubro de 1891, p.222.

sem qualquer autorização, no entanto, em parques ou jardins ou na torre Eiffel é necessária uma autorização.

BOLETIM DO PHOTO-VELO-CLUB - 1899

Em 31 de Dezembro de 1899, em Lisboa, realiza-se a primeira Exposição Nacional de Photographias de Amadores, na Sala Portugal da Sociedade de Geographia, organizada pelo Conde de Thomar, Eduardo Coelho e Camillo A. dos Santos. No *Boletim do Photo-Velo-Club*, Porto, Dezembro 1899, num tom algo ambíguo refere-se um artigo do jornal *O Século* sobre esta exposição. O autor do artigo interrogar-se-ia sobre se a fotografia era ou não arte, o que leva o anónimo ‘photometre’ a referir que não se encontra arte nas montras dos ‘photographos profissionaes’, mas sim nas suas exposições onde se pode encontrar algo de ‘original, bello e agradável’. Critica-se em seguida o retoque ‘transformando a verdade e transformando-se também em modista, alfaiate, barbeiro, dentista e caracterisador’. Apresenta um conceito novo o de ‘amador vulgar’⁶⁸¹, num período em que até as crianças fotografam não tendo noção do que procuram: ‘O que elle não sabe procurar, são pontos de vista; aquillo é logo cara a cara, importando-se pouco com os fundos, com as perspectivas’⁶⁸². Termina a salientar que as fotografias já alcançam o mesmo preço das gravuras, sendo no entanto, imagens para as quais ‘se pintaram fundos apropriados, se escolheram modelos, se vestiram, se dipozeram artisticamente, tal como no atelier do artista’.

Uma certeza fica: ‘são sempre os amadores a apresentarem as novidades’.

O Programa da Exposição da Exposição Nacional de Photographia em Lisboa, a de 1899, dá-nos um quadro muito claro das ‘classes’ de fotografia assim como os grupos em que se divide: ‘classe primeira’ - “A - Paysagens e marinhas. B – Architectura –

⁶⁸¹ “Menos artistico é ainda o trabalho do amator vulgar, que possuidor de uma caixinha preta e de ordinario mal construída, vai por essas ruas a carregar n’um botão, impressionando as suas chapas a esmo, amacando a photographia.” citado por António Sena *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, Porto, Porto Editora, 1998, p. 161-164.

⁶⁸² “... O rapazito tira resultado com a machina que me venderam ahi: Emquanto voltei ao Porto, gastou as chapas. Mando-lhes uma prova para ver: é um grupo de criadas nossas, porque elle, por emquanto, ainda não exerce a arte fora dos muros da quinta, e como a familia não está para o aturar, os criados é que pagam as favas.”, Op. cit.

Monumentos. C – retratos – Grupos. D- Quadros de composição e phantasia. E – Ampliação – Reducções. F – Photographia colorida.”⁶⁸³.

Nos dicionários novas palavras vão surgindo e clarificando-se, como por exemplo, ‘*Photogenico* – que fica bem representado pela photographia’ ou ‘*Photographar* – Reproduzir por meio de photographias. Figurado – Reproduzir, descrever com toda a exactidão e escrúpulo.”⁶⁸⁴.

3.2. OS TEXTOS SOBRE FOTOGRAFIA EM PORTUGAL 1900

RETRATOS – BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900)

No número 1, de Janeiro de 1900, apresenta-se um artigo de William Crooke intitulado ‘Retratos’. O autor aborda o tema do retrato ‘serodio assumpto’ dada a sua constatação de que os ‘profissionais’ não têm feito os progressos que deviam. A arte de tirar o retrato é particularmente exigente: “Creio que todos concordam ser a arte de tirar retratos o ramo mais difficil da photographia. (...) O que ha porem comparável ao rosto humano no que diz respeito à sua instabilidade e mobilidade? A saúde, o temperamento, a disposição do espírito, o traje, tudo são difficuldades com que ha de lutar. Se uma deformação se evidencia trataremos de a modificar discretamente e por meios adequados, mas nunca poderemos fazer desaparecer certos traços que destruiriam a individualidade do modelo, para alcançar uma enganadora apparencia. O que seria uma violação da verdadeira maneira de tirar retratos.”⁶⁸⁵. O autor em seguida analisa as ‘feições do modelo’ e embora considere a ‘photographia implacavel’ apresenta algumas técnicas para vencer algumas difficuldades. A iluminação da boca ‘principalmente nas senhoras’, os cuidados a ter nas ‘boccas das creanças’. Em seguida trata ‘o mais característico e attrahente do rosto’ que são os olhos. Mais uma vez exige-se um estudo da iluminação e na atenção a determinados detalhes como por exemplo, “Um bom carácter femenino encontra-se no canto exterior do olho e mais particularmente na

⁶⁸³ *Programa da Exposição Nacional de Photographia em Lisboa*, Lisboa, Typ. e Lit. a Vapor de M.ª Branco & Cª, 1899.

⁶⁸⁴ Francisco de Almeida e Henrique Brunswick *Diccionario Illustrado da Língua Portuguesa, Histórico, Geographico, Scientifico, Mythologico, Biographico, Bibliographico, etc* de 1898.

⁶⁸⁵ *Boletim Photographico*, nº 1, Janeiro de 1900, p.11.

pálpebra inferior’⁶⁸⁶. Perante a ‘fealdade d’um rosto’ também se deve atenuar essa característica, “fazendo pousar o modelo de frente, de três quartos, ou de perfil, e pondo em jogo o mysterio da luz e sombra, e sempre recordando que até a simples verdade é illusoria.”⁶⁸⁷. Em conclusão o autor lamenta-se pois ‘Uma machina não pode evocar a alma!’, mas perante isto os fotógrafos poderão empregar ‘os poucos recursos de que dispomos estudando outras partes que nos permittam fazer obra artistica’.

No número 3, de 1900, o mesmo autor continua o seu artigo dedicando-se à análise do uso do fundos⁶⁸⁸. O autor não aceita o uso dos fundos neutros – ‘de tom igual e cinzento’ – e prefere os fundos que revelem trabalho e cuidado. Se não for possível ter um fundo deve recorrer-se ao trabalho com a luz⁶⁸⁹. Outro aspecto importante tem a ver com o vestuário do modelo ‘a moda actual exige um tratamento especial e só em casos muito excepcionais é que se presta ao retrato’. As crianças são um tema excelente para o fotografo – ‘com as creanças podem fazer-se retratos admiraveis’ – cuidados a ter apenas com o vestuário que não deve ser ‘teso ou muito engommado’. Por último o autor aborda a questão do ‘retoque’, como refere o retrato presta-se à obtenção de ‘detalhes em demasia’ assim como de ‘negros predominantes’ e estes contribuem para ‘a verdadeira parecença’ pelo que o retocador não deve retirar esses negros correndo o risco da da ‘semelhança’ desaparecer.⁶⁹⁰

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 12.

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ A dos ‘fundos’ utilizados em fotografia é antiga e estava já presente nos textos do século XIX. Criou-se mesmo uma divisão entre os utilizadores do ‘fundo historiado’ com as clássicas colunas ou paisagens e jardins pintados e os que preferiam o fundo neutro. No início do século XX aparecem também os defensores da utilização dos espaços do quotidiano para a realização do retrato.

⁶⁸⁹ “Apresentam-se no retrato difficuldades que chega, a parecer irremovíveis, porque certas figuras, certas cabeças, exigem fundos especiaes que não ha tempo de preparar nem se podem pintar, de modo que o effeito desejado tem que se obter de qualquer maneira. E pode conseguir-se collocando o fundo de modo a formar vários ângulos com a luz, e projectando ao mesmo tempo sombras sobre as differentes partes do rosto.” Op. cit. p. 38.

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 39.

SOMBRA E LUZ – AUGUSTO GAMA E DAVID RAMOS (1900)

Na publicação *Sombra e Luz*⁶⁹¹ Augusto Gama, o seu director e proprietário, deixa um pequeno artigo sobre o fotógrafo David Ramos⁶⁹². O texto surge devido ao falecimento do fotógrafo e Augusto Gama relembra o seu papel na revista e as suas obras deixando-nos uma apreciação ao trabalho realizado:

“David Ramos fazia parte do jury dos nossos concursos de photographia, e ainda há pouco tínhamos projectado com elle um outro para a próxima primavera. Preparava-se agora para o concurso internacional, cuja ideia o tinha enthiasmado imenso, sendo partidário d’uma exposição pública das photographias que concorressem.”

“Alma e temperamento d’artista, o nosso fallecido amigo tinha photographias que se podem apresentar como verdadeiros quadros de mestre. Ao nosso último concurso trouxe elle trez d’innegavel valor, uma das quaes – Boas novas – disputou o premio com a que publicamos no numero anterior – A miséria, - tendo de ser a sorte que decidisse a victoria.

Tínhamos promettido reproduzir as – Boas novas – no presente numero em homenagem ao trabalho de David Ramos e, por ser igualmente bella e supormos que isso seria agradável, resolvemos também reproduzir as – Más novas.

Isso fazemos hoje, certos de que apresentamos aos nossos assignantes dous mimos de photographia.

Egualmente reproduzimos a sua bella composição – A gata borralheira – que escolhemos entre algumas provas com que elle nos brindou há tempo.”

Particularmente reveladora é a referência ao modo de trabalhar de David Ramos – como fazia ‘pousar’ o seu modelo – e à relação estabelecida com os modelos:

“David Ramos sabia, como poucos, fazer pousar o seu modelo, insuflando-lhe uma parcela da sua vocação artística e isso se nota nas três photographias que apresentamos e em todas as outras que d’elle conhecemos.

«Em cada rapariga de Guilhabreu – dizia-nos há pouco Alberto Marçal Brandão – tem elle um modelo consciente, educado e conhecedor. Ellas chegam a ir bater-lhe á porta para lhe lembrarem que está uma boa luz para trabalhar».

⁶⁹¹ *SOMBRA E LUZ* Porto: Typographia a Vapor Seculo XX de Silva e Silva, 1900-1901. Director e proprietário Augusto Gama. Publicação mensal, deixou 12 números, desde Outubro de 1900 a Setembro de 1901.

⁶⁹² Op. cit. ‘David Ramos’, pp. 85-87.

Que somma de trabalho não custou a David Ramos levar a esse ponto as boças camponesas de Guilhabreu, a sua bella aldeia?”⁶⁹³

A transferência artística do fotógrafo para os seus modelos – modelos femininos – que ele transforma ao ponto de elas o procurarem para serem fotografadas. No fundo temos o controlo do fotógrafo sobre o corpo de outro transformando-o como suporte da sua ‘mensagem’ – alegórica – induzindo-lhe a representação de uma ‘estado de alma’ e ‘cultivando-as’. As ‘boças camponesas’, como refere alguém, que são educadas para serem suporte das emoções, para elas se disponibilizarem e de alguma forma as ‘entenderem’. Esta relação entre o masculino – fotógrafo - e o feminino – modelo – ancorada numa teia de relações cúmplices legitimadas pela Arte é particularmente pertinente pelo que deixa entrever de laços possíveis. A clara distinção social e cultural presente e aceite pelo universo masculino relativamente ao outro social. O pressentir do controle sobre o corpo do outro – outra – permitido e legitimado pela máquina / arte / luz – levando ao desejo do outro – outra – ser objecto dessa posse.

É um texto de certo modo paradigmático daquilo que se pressente na obra de muitos fotógrafos deste período que incidem a sua atenção sobre a mulher camponesa – lavadeiras e outras – fotografando-a repetidamente. Oscilando entre uma captação de um ‘natural’ e a ‘transformação do corpo’ tornando-o objecto de atenção ou centro de emoções. Domingos Alvão será um dos melhores exemplos deste segundo caso. Augusto Gama termina o seu pequeno artigo lamentando a morte do seu amigo:

“David Ramos foi sempre um apaixonado da arte em todas as suas manifestações e toda a vontade era ter um filho artista.

E tinha-o. Julio Ramos, o pintor delicado e consciencioso, satisfez superiormente a ambição de seu Pae.

Acceite elle os protestos do nosso profundo sentimento.”⁶⁹⁴.

⁶⁹³ Op. cit. p.87.

⁶⁹⁴ Ibidem.

‘O PESCOÇO (NOS RETRATOS)’ (1900)

No número 14, de 1900, surge no *Boletim Photographico* um artigo traduzido da autoria de Sutcliff sobre a importância da atenção a ter com o ‘pescoço’ nos retratos, particularmente, como se refere, nos ‘retratos de senhoras’⁶⁹⁵. O autor refere que o vestuário, o penteado, impedem a ‘pose natural’ deixando o retratado com um ar ‘extraordinariamente hirtó’. Por isso o mais fácil é fazer o retrato de pé e de frente, tornando-se o busto mais difícil de fazer. A iluminação e as cores do vestuário (o jogo do claro e escuro) devem também ser dominadas. É dado o exemplo das lavadeiras e leiteiras sempre com uma ‘physionomia agradável’ pois vestem sempre com cores claras. O fotógrafo deve dominar e ter em atenção todos estes aspectos, principalmente porque “Por motivo de difícil explicação quasi toda a gente quer parecer outro no retrato.”⁶⁹⁶. O autor termina voltando a importância da representação do pescoço e do ‘ar’ que se deve encontrar na fotografia: “(...) e resumamos as nossas considerações dizendo que o ar digno, no retrato, depende em grande parte do pescoço, e que o modelo não terá ar de vida se o pescoço estiver enterrado nos vestidos.”⁶⁹⁷.

‘A SEMELHANÇA DO MODELO’ (1901)

No número 20, de 1901, do *Boletim Photographico*, encontramos uma tradução de Henry Peach Robinson⁶⁹⁸. Como se refere são excertos da obra ‘*Atelier do Photographo*’. A questão central é a ‘semelhança’ :

“Uma semelhança perfeita é, em qualquer retrato, a primeira e essencialíssima qualidade. E a mais perfeita semelhança é aquella que póde ser verificada por um observador sem grandes faculdades d’analyse, e que não exige esforço para se descobrir nem argumentos para se demonstrar ou justificar.”⁶⁹⁹. Esta semelhança, segundo o autor, tem menos a ver com a ‘técnica’ e depende mais do modelo. Critica as habituais alterações do vestuário, a alteração do penteado e insiste que o fotógrafo deve ter em conta “(...) a importancia que tem a conservação

⁶⁹⁵ *Boletim Photographico*, n.º 14, 1900, p.5.

⁶⁹⁶ Ibidem, p.6.

⁶⁹⁷ Ibidem.

⁶⁹⁸ Como vimos, anteriormente, Henry Peach Robinson foi o autor de ‘*Do Efeito Artístico em Photographia*’.

⁶⁹⁹ *Boletim Photographico*, n.º20 de 1901, p.113.

do aspecto habitual e íntimo do arranjo do modelo, em todos os casos em que se pretenda semelhança física e não a documentação d'um traje especial.”⁷⁰⁰.

Mas um aspecto fundamental é o da ‘pose’ ou, como refere o autor, da ‘posição’: “Mas o mais precioso, o que mais ajuda na execução dum retrato parecido é uma posição característica, coisa que nove em dez vezes, se perde por completo no arranjo que o retratista prepara.”⁷⁰¹. Logo o modelo não se deve adequar às características da iluminação e do espaço, mas sim o fotógrafo deve ter em atenção a ‘expressão’ e deve procurar deixar o modelo ter ‘a posição tomada naturalmente por elle’. O atelier deve ter um ar natural e com tudo isto se atinge a ‘desejada semelhança’. E é esta que deve predominar: “(...) a bella photographia como retrato de nada valerá se a semelhança for nulla.”⁷⁰².

‘A PHOTOGRAPHIA DO NU’ 1902

No número 33 do *Boletim Photographico*, publicado em Setembro de 1902, apresenta-se um artigo intitulado ‘A PHOTOGRAPHIA DO NU. Á beira-mar e nas margens dos rios’⁷⁰³. Trata-se de um artigo da autoria de Humphreys publicado no *Le Photogramme*⁷⁰⁴. O autor refere a indecisão dos fotógrafos, seus contemporâneos, sobre se ‘convém ou não animar a photographia de nu’. Na Inglaterra poucos fotógrafos o praticam, mas nos Estados Unidos, na França e na Áustria e, especialmente na Itália é praticado com sucesso. Refere que os italianos tem a vantagem do clima e de ‘terem bons modelos’. No entanto, é possível aproveitar os meses de verão e fotografar ‘tomando para modelos creanças que se banham’. O autor defende que se deve apenas fazer fotografia de nu tendo como modelo crianças, e esta é matéria sobre a qual o fotógrafo deve limitar a sua ambição⁷⁰⁵, ou seja, escusar-se a fazer fotografia de nu de

⁷⁰⁰ Ibidem, p. 114.

⁷⁰¹ Ibidem.

⁷⁰² Ibidem, p.115.

⁷⁰³ *Boletim Photographico*, Setembro de 1902, III Anno, nº 33, pp.129-132.

⁷⁰⁴ *Le Photogramme, revue mensuelle illustrée de la photographie...* Vol. I a X. Juin 1897-Mai 1906. Editado por C. Klary.

⁷⁰⁵ “Eu julgo, com effeito, que o grande obstáculo na photographia do nu está precisamente em não querer admittir que existe um limite que não se deve ultrapassar, e é por esse motivo que esse género especial não chegará a ser cultivado e apreciado como realmente merece, Senão quando os que se lhe quizerem dedicar tiverem comprehendido que é preferível limitar a sua ambição a não escolher como motivo senão as creanças.” in *Boletim Photographico*, Setembro de 1902, III Anno, nº 33, p. 130.

modelos adultos. Elogia as fotografias de Will A. Cadby⁷⁰⁶ que apresentou ‘provas encantadoras’ onde se pode admirar ‘a sua sinceridade, bem como a sua composição e arranjo’. Problemas decorrentes da fotografia de nu são, para o autor do artigo, os possíveis defeitos existentes no corpo assim como a tentação de ‘querer representar sobre a chapa um demasiado número de modelos’. Deve optar-se por fotografar um, ou dois, embora o autor refira que ‘é mais fácil photographar um só e único modelo’. Outro erro são os títulos ‘compridos e pomposos: as photographias não teem nada a ganhar com isso, e o espectador fica muitas vezes desapontado’.

A fotografia junto ao mar e nas margens dos rios tem a vantagem de fornecer excelentes fundos e facilitar o trabalho de pose do modelo⁷⁰⁷, permitindo obter uma imagem de qualidade: “O reflexo produzido na agua por um modelo nu é effectivamente bellissimo e ajuda de modo efficaz a fornecer um motivo e as mesmo tempo a completar uma ideia.”⁷⁰⁸. A utilização da luz do sol forte será o ideal porque ‘o boleado e o modelado dos membros e os efeitos de luz e sombra sobre o modelo são muito melhores.’. Refere em seguida a dificuldade em arranjar ‘bons’ modelos problema que decorre de um ‘pudor exaggerado’ afirmação que leva a uma nota da redacção: ‘Em Portugal alem da mesma pecha, ha ainda a cor da pelle; se obtivermos modelos regionaes...são cor de chocolate.’⁷⁰⁹. A solução será pois a de arranjar crianças que sirvam de modelos ‘á custa de uma módica remuneração’.

O artigo refere ainda o tipo de suporte para a impressão das provas preferindo o autor a técnica de carvão aquela que permite: “tons...mais delicadamente variados e os efeitos das carnações reproduzidos com mais vigor do que em qualquer outro papel de platina e de prata”.⁷¹⁰

⁷⁰⁶ Trata-se de William A. Cadby (1866-1937), fotógrafo pertencente à ‘Linked Ring Brotherhood’.

⁷⁰⁷ “Ha uma razão dupla para que a beira-mar e as margens dos rios formem melhores fundos à photographia do nu do que qualquer outro horisonte: em primeiro lugar, o reflexo da agua tem por efeito melhorar o quadro consideravelmente; em segundo lugar, é muito mais fácil collocar o modelo, porque a sua maneira de ser é absolutamente natural e está em relação com a paizagem que o rodeia.” in *Boletim Photographico*, Setembro de 1902, III Anno, nº 33, p. 131,

⁷⁰⁸ Ibidem.

⁷⁰⁹ Ibidem.

⁷¹⁰ Ibidem.

O artigo termina com o elogio da fotografia de nu: “(...) este ramo especial, o mais bello e o mais interessante da arte photographica, e que é muito pouco conhecido para ser apreciado como merece.”⁷¹¹.

‘O RETRATO DE FRENTE E DE PERFIL’ (1902)

No número 34, de 1902, do *Boletim Photographico*, coloca-se a questão do porquê da predominância dos ‘retratos de frente’ ou a ‘três quartos’ o que estranha dado que: “(...) as photographias de perfil são bem mais interessantes e mais bellas que as de frente (...)”⁷¹². Esta situação decorre para o autor do texto do facto que um retrato de frente é mais facilmente identificável, para as pessoas com se contacta habitualmente. No entanto, para desconhecidos o retrato de perfil ‘elucida nos imediatamente sobre a forma da testa, do nariz, das narinas, do queixo’. Para um olhar treinado – como o da polícia - o retrato de perfil é mais seguro.

‘AS FABRICAS DE RETRATOS E O INDIVIDUALISMO’ (1902)

Ch. Gerschel trata no número 35, de 1902, do *Boletim Photographico* da distinção entre a produção do retrato em massa e do retrato produzido por um ‘artista’.

Salientando a necessidade do retrato apresentar um ‘caracter bem pessoal’ e respeitar a ‘individualidade’ do modelo o autor demora-se na análise da produção de retratos naquilo que denomina de ‘fabrica de retratos’. Destas fábricas saem retratos ‘agradaveis a vista’ mas: “Todos os retratos mostram o mesmo sorriso, todos são collados sobre o mesmo cartão dourado, arredondado ou *biseauté*, e todos, novos ou velhos, mostram a mesma pelle sem rugas, o que a natureza nunca fez.”⁷¹³. Apareceram, no entanto, alguns artistas que se estabelecem como ‘pintores photographos’ e que procuram “(...) dar um trabalho artístico, maduramente reflectido e com carácter bem pessoal(...)”. Como se define este ‘artista’? “(...) tem um atelier bonito e bem arranjado, trabalha à sua vontade e quando está bem disposto. Muitas vezes limita a sua tarefa a duas exposições por dia e ganha no

⁷¹¹ Ibidem, p. 132.

⁷¹² *Boletim Photographico*, n.º 34, 1902, p. 145.

⁷¹³ *Boletim Photographico*, n.º 35, 1902, p. 102.

fim de contas tanto dinheiro como o dono da fabrica, que trabalho como um forçado e se vê abarbadado com despesas geraes consideráveis.

Este novo modo de trabalhar eleva o photographo à cathegoria de um verdadeiro artista e permite-lhe estudar e procurar novidades constantemente. ”⁷¹⁴. Este método permite a obtenção de ‘retratos notaveis’, que se definem por uma ‘perfeição absoluta’ e são impressos em goma bichromatada em tons sépia. Todo o processo de realização e impressão do retrato são realizados pelo próprio e levará a realização de um ‘retrato característico e verdadeiro’. Este trabalho será também demorado porque é um ‘trabalho mais intelectual do que manual’. Este tipo de ocupação não será para todos: “(...) destina-se às pessoas de gosto, e honra o que a exerce.”.

‘A MULHER PHOTOGRAPHA’ (1902)

Na linha do texto anterior surge, no número 32, do *Boletim Photographico* de 1902, este artigo ‘feito por francezes’. Aborda-se a questão das ‘mulheres photographas’ de Paris, Londres ou Nova York, pois a ‘sua maneira de proceder differe profundamente da dos nossos profissionaes parisienses’. A diferença como se refere no artigo tem a ver com o abandono de um atelier e o ir à casa do cliente para o fotografar no seu ambiente. Esta atitude, aparentemente mais ‘fácil’, exige no entanto : “(...) um talento decidido , uma habilidade extrema, uma arte consumada, impondo-se pelo valor a uma sociedade escolhida e capaz de a apreciar”⁷¹⁵. Por esta razão estes retratos não são para todos, ‘não se tiram às duzias’.

Como trabalha então a ‘artista photographa’?

“A artista photographa o seu modelo em três ou quatro posições diferentes, com fundos naturaes variados, luzes, effeitos e expressões distinctas; executa com os negativos não retocados, uma só prova de cada cliché, e dá à pessoa retratada uma destas provas a escolher. As restantes provas, e todos os negativos são destruídos; o que faz do retrato um exemplar único: em geral pago de 75 a 150 fr. .Escusado será dizer que esta prova positiva única é sempre tirada com muito cuidado e por um processo de luxo: platina, carvão ou gomma bichromatada.”⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Ibidem, p. 103.

⁷¹⁵ Ibidem, p.114.

⁷¹⁶ Ibidem.

Ao longo do artigo o autor continua a salientar o aspecto artístico / artesanal (associando-o a características femininas) do trabalho realizado por estas mulheres e os proventos financeiros que dele decorre.

‘O RETRATO PHOTOGRAPHICO’ (1903)

Outra tradução de um artigo sobre o Retrato é de Darhkoop – referido como ‘muito interessante’ - encontramos uma ideia clara do que deve ser um ‘retrato moderno’ construído em opções de fundos, espaços para fotografar, pose, iluminação e apresentação final. Baseando-se em exemplos oriundos da Pintura, o autor critica o uso de fundos complicados e a má utilização do espaço na imagem. A pose e a attitude são também criticadas: “(...) ar de amabilidade forçada que muitas vezes torna ridículos os retratos photographicos. Não vemos lá essas atitudes convencionais que dão a um camponez o aspecto de um caixeiro viajante ou dão a uma coccote a apparencia de uma princeza.”⁷¹⁷. A representação da ‘figura inteira’ é a que mais sofre com essas opções e adereços, desprezando-se aquilo que o autor designa de ‘lado esthetico’. A nível dos espaços devem evitar-se os espaços de galerias e estúdios e procurar nos ‘apostos ordinarios’ as condições de iluminação e descobrir os ‘interessantes effeitos de luz que nos offerecem os interiores’. O ar livre será uma opção: “Podem fazer-se retratos em toda a parte, nos quartos, nas varandas, ao ar livre, debaixo das arvores, junto a um muro, etc, produzindo uma impressão muito diversa da dos retratos d’atelier (...)”⁷¹⁸. O resultado – se se evitar o retoque e se imprimir em goma bichromatada ou carvão – será a obtenção de “retratos fieis, que immediatamente agradarão às pessoas do gosto e de educação’. Deverão ser estas as preocupações do ‘photographo moderno e realista’.

O domínio da luz – a iluminação – é outro aspecto central, deixando as habituais luzes de atelier e procurando novas situações mesmo com pouca iluminação. As provas finais devem ter detalhe nas sombras e não apresentarem um contraste muito forte⁷¹⁹.

⁷¹⁷ *Boletim Photographico*, nº 33 de 1903, p. 22.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ “Torno a repeti-lo, podem fazer-se excellentes retratos em qualquer sitio pouco illuminado. Deve-se renunciar naturalmente à luz convencional tão apreciada, será preciso contrahir o habito de fazer retratos com luz horisontal ou mesma vinda de baixo, como nol a mostram os grandes pintores de uma maneira tão perfeita. (...) Essa luz perpetua vinda de cima e de frente ou quaesquer outras combinações similares nas representações photographicas são velharias absolutamente inadmissíveis. (...) É certo que

Deve ter-se muito cuidado com o retoque pois pode ser responsável pela ‘monotonia e uniformidade’.

O fotografo deve ter e seguir as ‘suas inspirações pessoais’, ter particular cuidado com as molduras e optar por uma luz ao ‘ar livre’ ou no ‘meio familiar de cada um’. A iluminação deve oferecer ‘uma luz como estamos habituados a ver allumiados os nossos parentes e amigos’.

“Os retratos executados ao ar livre terão (...) muitas vezes de um carácter cheio d’ encanto, quando o sitio tiver sido escolhido judiciosamente.

A execução dos retratos sem atelier, no meio familiar de cada um, é uma tarefa verdadeiramente artística e cheia de satisfações. Com a mudança de século deve produzir-se igualmente uma evolução no domínio do retrato photographico (...) Em lugar do retoque, reclamar-se-ha carácter e verdade; é por essas razões que na execução dos retratos photographicos só será boa a divisa seguinte: *Verdade e vida.*”⁷²⁰

‘COMO SE DEVE FOCAR’ (1903)

No número 71, de 1903, um pequeno artigo de L. F. De Lusigny, analisa a técnica da focagem aplicada a várias situações de realização de retrato e de paisagem. Se na reprodução de documentos planos se deve ter muito cuidado e procurar a nitidez absoluta, no retrato o procedimento deve ser diferente. A questão central será a da ‘demasiada’ nitidez do fotografia e daquilo que se deve mostrar na prova final, propondo aquilo que poderíamos chamar de ‘mimesis ajustada’:

“(...) nos retratos de fundo liso destinados a serem esfumados, é evidente que a parte a que se deve dar o valor é a cabeça, e então é esta que devemos pôr em foco. Mas será preciso fazê-lo também rigorosamente e diaphragmar?

Não me parece, porque se é verdade que é muito bello poder contar os cabellos da barba de um velho, não é menos verdade que em compensação é lamentável ver reproduzidos todos os

com luz d’interior devem resultar muitas vezes algumas durezas, mas evitar-se-hão se se fizer reflectir alguma luz nas partes que estão mais na sombra e se se utilisarem certos processos modernos, taes como a revelação vertical, o emprego de persulfato ammoníaco, etc, etc. Por outro lado, os negativos intensos imprimem-se muito melhor com o processo de carvão do que com outros papeis, para se obterem tons harmoniosos.”, ibidem, p. 23.

⁷²⁰ Ibidem, p. 24.

defeitos da pelle, que aliás em geral a nossa vista não alcança. Isto sob o ponto de vista do amador que não retoca, ou só retoca para supprimir os defeitos do cliché.

Afastar-me-hia da questão e isso levar-e-ia muito longe se me propuzesse demonstrar que o retoque como o praticam os profissionaes vae de encontro à verdade, à semelhança e à expressão da physionomia. Uma focagem muito nítida mesmo que se diaphragme pouco, terá sempre tendência a dar uma prova muito plana, com linhas muito recortadas e tirará a expressão à cara; propositadamente fazer flou, seria também desagradável; segundo a minha opinião é preciso simplesmente pôr... quasi em foco. Assim, os mil pequenos defeitos da pelle se evitarão e a cara terá mais modelação.

As senhoras dão quase sempre grande importância aos seus adornos querendo-os muito nítidos e detalhados, e é fácil satisfazer-las pondo em foco os enfeites do vestido e assim a cara terá a suavidade desejada.

Quando se retire o retrato a alguém no seu interior, em sua casa, deve dar-se um foco muito rigoroso a todos os moveis e objectos de importância, e então como a figura não é a cousa principal a photographar e occupando um logar relativamente pequeno, uma focagem muito exacta não terá as inconveniências apontadas acima. Pela mesma razão, nos grupos, deve aconselhar-se a focagem exacta de todos os planos.”⁷²¹.

‘AS CHAPAS ORTHOCHROMATICAS NO RETRATO’ (1905)

No número 68, de 1905, referem-se as vantagens do uso das ‘chapas orthochromaticas’⁷²² no retrato. O artigo permite uma leitura do tipo de retrato pretendido através da referencias às vantagens desse tipo de chapa:

“As sombras das rugas na cara parecem mais esbatidas e a imagem torna-se portanto mais suave. A graduação dos tons e a sua harmonia aproxima-se mais do original. A illuminação intensa que na chapa ordinária produz dureza torna-se mais harmoniosa; sobretudo nas sombras ha sempre mais detalhes. A cor dos cabellos é mais natural. O que notável se torna é o desenho da pelle; os pequenos defeitos que são exagerados na chapa ordinária, mal se vêem, e quasi que se podia supprimir o seu retoque. As sardas, quando não são muito pronunciadas, desaparecem

⁷²¹ *Boletim Photographico*, n.º 68 de 1905, pp. 186-188.

⁷²² As ‘chapas orthochromaticas’ utilizam uma emulsão senível a todas as cores com excepção do vermelho. As ‘chapas isochromaticas’ reproduziam todos os valores de cor. Ver por exemplo, *A Arte Photographica*, n.º 6 de 1884, pp. 163-164.

quasi completamente; quando são manchas mais accentuadas, principalmente de côr castanha, são muito suavizadas, mas não suprimidas.

Também interessante é a reprodução dos olhos. Os olhos azues não dão um mancha branca na prova como nas chapas vulgares e os olhos castanhos parecem mais claros.”⁷²³

ARNALDO FONSECA ‘GRUPOS’ (1905)

No número 71, do *Boletim Photographico*, publicado em Novembro de 1905⁷²⁴, Arnaldo Fonseca trata da fotografia de grupos, tarefa que à partida classifica como não ser ‘trabalho fácil’.

O efeito pretendido será o de ‘conseguir um arranjo agradável de varias pessoas, alcançando ao mesmo tempo um bom retrato de cada uma dellas.’. Aconselha a que os modelos estejam orientados de forma a se concentrarem numa tarefa ou num objecto, garantindo assim a unidade de acção (como diria Robinson).

O ideal será “A forma de composição ... ser a piramidal, ou então procurar-se-à por forma bem ponderada a variedade das linhas na posição das cabeças e dos corpos.”. Poderão também os modelos ser dispostos ‘em curva’ e utilizados acessórios de forma a acentuar a composição. A atenção deve centrar-se sempre nas cabeças: “As cabeças devem ser o ponto principal de interesse e as posições relativas constituem o factor mais importante para o êxito do grupo.”.

As linhas horizontais entre os modelos não devem ser utilizadas pois criam imediatamente a sensação de separação. As linhas curvas pelo contrário permitem a sensação de união entre os representados: “A repetição da mesma linha curva será muitas vezes útil para dar a impressão de união que de outro modo se não conseguiria.”.

Nos grandes grupos representados no exterior poderá ser utilizada a forma elíptica: “Em taes casos se as cabeças podem ser arranjadas em linhas elípticas e em volta de um grupo central, o resultado será mais interessante do que a linha do grupo paralelo.”. A existência de degraus permite uma ‘variedade de linhas e subordinação’ e sem fazer desaparecer a ideia de grupo permite representar ‘uma collecção de retratos separados’.

⁷²³ *Boletim Photographico*, N.º 68, 1905, p. 123.

⁷²⁴ *Boletim Photographico*, Novembro de 1905, VI Anno, nº 71, pp.165-167.

Poderão também ser formados pequenos grupos em pirâmide e inseri-los numa figura piramidal maior. Se a base de representação for plana o ideal será conjugar modelos sentados e de pé de modo a criar “(...)uma linha sinuosa ligando as pessoas de maneira que nenhuma fique isolada e o effeito de união supprimido. Por exemplo podem dispôr-se algumas pessoas como se descessem ou subissem uma escada. Em taes casos de composição, a variedade é infinita.”⁷²⁵.

‘UMA GALERIA DE PANNOS BRANCOS’ (1906)

No número 73, de 1906 do *Boletim Photographico* traduz-se um artigo da autoria de Frederico Dillaye que o editor refere como ‘de muito interesse para os amadores que se dedicam aos retratos’.

O autor apresenta as desventuras dos amadores ‘principiantes’ referindo que perante a sucessão de queixas de ausência de recursos, nomeadamente um estúdio – a ‘galeria’ – ‘que não é absolutamente preciso uma galeria, para se dedicarem ao estudo de figura. O mais modesto quarto é sufficiente, sabendo adequá-lo convenientemente’⁷²⁶. Em seguida apresenta os diversos tipos de iluminação: ‘a luz vinda de cima’; ‘a luz dominante de baixo’; ‘a luz com uma inclinação de 45 graus’. A primeira ‘a luz vinda do céu’ ‘comunica à figura humana certos effeitos de bondade característica’: “Modela-se a fronte sobre o arqueado das sobrancelhas fortemente sombreadas, os olhos adquirem uma expressão particular. As maçãs do rosto acentuam-se. O nariz assente sobre a sua própria sombra, que suavisa ao mesmo tempo que as fossas nasaes, desenha-se em um bello contorne de luz. A par destas qualidades surgem grandes defeitos (...)”⁷²⁷. O segundo tipo de iluminação – a luz vinda de baixo – “(...) destroe as sombras normaes a que a nossa vista esta acostumada (...) Olhos e bocca perdem o seu valor (...)”⁷²⁸. O ideal será a iluminação de 45 graus: “Mas, se formos substituindo a incidência horisontal absoluta pela vertical, os defeitos daquella diminuem à medida da mudança, para desaparecerem num certo momento, e darem logar em seguida, aos defeitos da luz de cima. Entre estas duais illuminações, vertical e horizontal achou-se uma posição em que a correcção dos defeitos de

⁷²⁵ Todas as citações se referem a *Boletim Photographico*, Novembro de 1905, VI Anno, nº 71, pp.165-167.

⁷²⁶ *Boletim Photographico*, n.º 73 de 1906, p.4.

⁷²⁷ Ibidem.

⁷²⁸ Ibidem, pp. 4-5.

uma e outra produzem um conjuncto próprio a fazer ressaltar as bellezas da figura.”⁷²⁹. Em seguida apresenta os diversos tipos de reflectores – panos brancos – e as posições ideais para serem colocados. Estas técnicas permitirão obter ‘um effeito de ar livre’ e termina :”Deixe portanto de se lamentar quem tiver apenas um modesto quarto para fazer tudo! O estudo do retrato torna-se-nos perfeitamente accessível. Experimentem e verão. E então não duvido que se dedicarão a este estudo. Tanto mais que até se conseguem illuminações um pouco menos convencionaes do que a da galeria e cujos resultados se aproximam muito mais do ambiente da luz em que vive geralmente o modelo a retratar e que são portanto susceptíveis de lhe dar uma verdade mais intensa.”⁷³⁰.

AFFONSO LOPES VIEIRA (1909)

Na *Ilustração Portuguesa* no volume correspondente aos anos de 1909-1910 Affonso Lopes Vieira⁷³¹ publica dois artigos sobre fotografia, “*Photographia Moderna com clichés do Auctor*”⁷³² e “*Photographia Moderna com clichés do Auctor. Post-scriptum*”⁷³³.

A partir de um episódio que lhe terá acontecido – alguém que encontra e que lhe recomenda fotografar sempre com o sol por trás – o autor apresenta e defende uma outra concepção de fotografia, longe daquilo que designa como fotografia ‘documental’. O autor apresenta a sua teoria da Fotografia:

“Mas o que o digno senhor vinha a dizer na sua era simplesmente que a minha photographia, nas condições de illuminação em que eu me propunha executá-la, não sairia um documento. Não se reconheceriam, talvez, de maneira a logo individualisá-las, as feições das crianças; nem se contariam a uma por uma as pintinhas dos seus bibes... E o que eu não soube então retrucar-lhe, foi que de entre todas as illuminações possíveis a escolher, a que elle me propunha era precisamente a menos recommendavel.

Porque o que nós devemos desejar quando fazemos um cliché é que elle seja o mais possível – desenho. E foi exactamente a fadiga do documento (de que, pode dizer-se de um

⁷²⁹ Ibidem, p.5.

⁷³⁰ Ibidem, p. 5.

⁷³¹ Nota biográfica

⁷³² *Ilustração Portuguesa*, nº 199 de Dezembro de 1909. pp. 756-760.

⁷³³ *Ilustração Portuguesa*, nº 200 de Dezembro de 1909. P. 792.

modo geral, o nosso tempo adoeceu) que ia desacreditando a photographia aos olhos dos artistas. O excesso de documentação em photographia manifestou-se na minúcia crua dos detalhes(s.n.) friamente illuminados, na sccura dos assumptos machinalmente reproduzidos e, sobretudo na ausência do vago, elemento poético imprescindível em toda a obra de emoção (s.n.), - esse cantinho de penumbra onde a alma de quem olhe se emaranhe sonhando, adivinhando e completando o que vê.”

Os tempos mudaram e a Arte mudou “...sobretudo depois que ninguém sabe o que seja Arte com A grande, e se accentua nas aspirações dos pensadores e dos artistas o ideal superior da socialisação da arte, apeando-a do throno abstracto onde a tinham isolado.

Quem ousará hoje discutir, como em 1830 fez Lamartine, se a photographia é uma arte, - quando a arte tenderá cada vez mais a enobrecer e a encantar as cousas de uso commum na vida, de maneira que tudo quanto nos é útil encontre a expressão bella que for adequada?”.

Entretanto, depois que a photographia se generalizou entre os amadores, quantas câmaras foram e estão sendo apenas os gramophones da luz!(s.n.)”.

Comtudo desde que a pratiquemos estheticamente, pela photographia teremos a possibilidade de sermos todos um pouco pintores. Por ella poderemos adquirir a faculdade preciossima de saber ver, não com os olhos distrahidos de quasi toda a gente, mas com olhos que amam, ao destrinçar e compor as couzas do universo, a porção de infinita beleza que sempre lá reside.”.

“...sobretudo afervorar o entusiasmo pela photographia esthetica, fonte de delicados prazeres espirituaes e poderoso elemento de educação artística.”⁷³⁴.

“E onde florescer uma arvore, onde brilhar a seductora belleza da agua , no mar, ou nas poças extáticas, onde um interior se anime com a presença de quem o caracteriza, - ahi esta um assumpto... se a luz for bem tratada, porque o sol como diz Platão, é o primeiro dos pintores.”⁷³⁵.

“Assim poderão afinar a sua sensibilidade e cultivar o seu gosto os que praticarem a photographia esthetica, e, praticando-a, aprenderão a necessidade de se ser paciente, o dever se ser apurado, preparando as suas almas para a imensa alegria de admirar.”

⁷³⁴ Ibidem, p. 760.

⁷³⁵ Ibidem.

Defende os retratos no exterior, ao ar livre: “Farão os retratos das pessoas que lhes forem queridas, subtrahindo-os à indiferença e ao convencionalismo dos ateliers, e tomando-os no ambiente em que ellas viverem, rodeadas de objectos que ajudam tanto a completar a physionomia moral, nos interiores, que são sempre um pouco as molduras das almas.”

“E nas nossas casas como motivo ornamental, de preferência poremos esses productos do nosso amor, a cada um dos quaes se liga uma recordação, muitas vezes uma saudade, - retratos e paizagens ...”

Affonso Lopes Vieira apresenta uma tipologia relativa à ideia de fotografia e de retrato que podemos sintetizar nos seguintes traços: o sair para o ‘ar livre’ – entendido como espaço fora do atelier – e procurar revelar a personalidade do representado através da exibição do ambiente em que vive e dos objectos preferidos. O interior – a decoração dos espaços interiores da casa – surgem assim como uma extensão da personalidade – ‘a moldura das almas’.

‘REUTLINGER’ – NOVEMBRO DE 1910

‘*uma obra prima de photographia: O retrato de Sarah Bernhardt, por Reutlinger*’, assim se inicia a legenda da imagem da capa do número 249, de 28 de Novembro de 1910⁷³⁶. O fascínio por este fotógrafo, de que se publicam várias imagens ao longo da revista, é explicado claramente no artigo que a ele se dedica. Reutlinger⁷³⁷ é considerado ‘o mais celebre dos photographos profissionaes do nosso tempo’, fotógrafo de reis, de ‘milionarias americanas’ e das ‘grandes actrizes’. O artigo centra-se num universo feminino, desde a descrição do atelier do fotógrafo – ‘a porta de um vestíbulo em cujas paredes sorri, em ampliações magistraes, uma corte celestial de mulheres formosas...’ até ao conjunto de referências deixadas no texto. É claramente um fotógrafo de feminino, tal como o exibem as fotografias que ilustram o artigo.

Reutlinger especializou-se no Retrato que o autor do artigo define - “Pode o retrato vir a ser uma maravilha de luz, de estylo e de relevo, de expressão e de attitude (...)” –

⁷³⁶ Ilustração Portuguesa, edição semanal do jornal o século, nº 249, 28 de Novembro de 1910.

⁷³⁷ Ao longo do artigo o fotógrafo é identificado apenas como Reutlinger, pensamos que se trata de Leopold Reutlinger (1863-1937), membro de uma família de fotógrafos que tem o seu estúdio em Paris. Este estúdio foi fundado, em 1850, e manteve-se activo até 1937 (Cfr. <http://www.luminous-lint.com>, 7/12/2012).

e, para ele apresentea aptidão especial: “O seu olhar arguto discrimina logo, na contemplação instantânea do modelo, a attitude que o valorisa, a expressão que é preciso fixar, os efeitos de luz que convem desenvolver.”. Esta aptidão aplica-se em particular à beleza feminina: “Mas é sobretudo na fixação photographica da belleza feminina que os seus recursos attingem a perfeição. Como deante das suas objectivas perpassavam em visões radiosas de magestade ou de graça quasi todas as cabeças coroadas e quasi todas as celebridades da formosura e do luxo, elle conhece nos mínimos pormenores a arte complexa de fazer pousar uma mulher, de lhe preparar harmoniosamente os esplendores da toilette, de lhe fazer sobresahir or máximos encantos.”.

Depois de apresentada a perícia do fotógrafo é descrita uma sessão fotográfica – de um modelo feminino – descrevendo o autor o processo de trabalho do fotógrafo, numa descrição pormenorizada do processo a que ‘submete’ a modelo: “Reutlinger, com a fita da legião de honra na botoeira, parado a meio da galeria, olha-a caminhar, analisa-a desde a cabeça ofuscante de lira até á orla doirada do vestido, convida-a a sentar-se n’uma cadeira theatral, que se harmonisa bem com a sua elegância decorativa, e por instantes concentra se n’uma contemplação meditativa. Rapidamente, elle viu todos os efeitos a tirar daquella physionomia e d’aquella toilette; e no modo como colloca e ageita na cadeira aquele corpo esplêndido de Juno, como o envolve de luz, como lhe mantem as proporções harmoniosas, reclinando-lhe o busto, expondo-lhe a cabeça a claridade, fazendo avançar um pé para evitar a saliência de um joelho, fazendo recuar um braço para mostrar o relevo de um seio, se adivinha e comprehende o seu culto pela beleza e a séria convicção com que ele exerce a sua arte. Ella submete-se, dócil, às indicações sóbrias de Reutlinger, que continua a analysal-a como a um modelo pousado no estrado de um atelier, retocando-lhe as pregas da saia, em cujo pallido verde a luz, sabiamente graduada, se esbate e reflecte em suaves cambiantes; descobrindo-lhe o pescoço cylindrico, ajustado na gola sumptuosa de renda de oiro; dispondo-lhe em volta das linhas sinuosas do corpo o casaco de Irlanda.”.

Abandonando a clássica abordagem da revelação da personalidade do modelo, neste caso o fotógrafo procura produzir uma representação sua, utilizando e moldando o corpo que tem perante si: “Mas a expressão d’essa divindade elegante falta a alegria sorridente que as photographias reclamam. Debaixo de todo aquele luxo, parece morar a humildade de uma amargura. Os olhos azues como que se absorvem n’uma visão de espiritual melacholia. E Reutlinger morde os lábios descontente. Quel-a menos apprehensiva e menos grave. Depois de alguns retoques ‘cá y est’.”. O fotógrafo consegue a imagem que

‘imaginou’, uma imagem ‘menos apprehensiva e menos grave’, diríamos nós hoje, mais fotogénica.

O autor do artigo acaba por referir essa tensão entre a personalidade do modelo e a construção de uma sua imagem: “Quem pudera saber a que intimas apprehensões correspondia na vida d’aquelle modelo sumptuoso de Reutlinger aquella hora, talvez decisiva e dramática, que essa linda ,mulher quis fixar n’um perdurável documento photographico, que para sempre lhe lembrará a angustia que em vão o mestre pretendia affugentar dos seus doces, estranhos olhos azues!’.

O artigo conclui-se assim com uma alusão à construção fotográfica, processo que cria um ‘documento photographico’ que poderá não corresponder ao intimo do modelo pois o fotografo poderá querer criar uma outra imagem.

Interessante que em oposição do paradigma da arte e, no caso da fotografia, servir para descobrir a alma, se procura e se entra num paradigma diferente em que se constrói uma imagem ‘falsa’ da alma. Um paradigma do fingimento, do embelezamento, e da articulação da fotografia com a alegria. A fotogenia passa pela exibição/ captação dessa alegria.

AURÉLIA DE SOUSA (1913)

Aurélia de Sousa num postal datado de 11 de julho de 1913 e enviado à sua irmã refere: “Eu estou hoje muito aborrecida porque revelei os retratos que fiz em casa da Helena Ribas e não prestam para nada. No sábado vou tirar outros, a ver se sou mais feliz.”⁷³⁸.

Qual seria para a fotógrafa o significado do ‘não prestam para nada’ ?⁷³⁹

DOMINGOS ALVÃO (1913)

Alvão deixou-nos o seu modo de olhar, sentir e fotografar, as paisagens e as mulheres. Foi numa entrevista dada, em 1913, ao jornal *O Mundo*. As suas palavras -

⁷³⁸ Cfr. Maria João Lello Ortigão, *Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p.532.

⁷³⁹ Aurélia de Sousa convivia certamente com os meios fotográficos e realiza uma das suas exposições, juntamente com Lucília Aranha, na sala da ‘photographia Guedes’, conforme se refere no artigo ‘D. Aurélia de Sousa e D. Sofia de Sousa’ in *Sombra e Luz*, nº1, Porto, Typographia a Vapor século XX de Silva e Silva, 1900-1901.pp.178-180.

numa ekphrasis ‘global’ - permitem-nos uma leitura do ato de fotografar ou, pelo menos, de como esse ato era entendido por um homem do princípio do século XX, em Portugal. A relação com as modelos fica, particularmente, clara:

“Estes meus trabalhos são, por via de regra, preparados. Caminho, encontro um trecho de paisagem, lóbrigo um palminho de cara agradável e fixo o tripé. Depois, segundo o meu critério artístico, disponho a personagem, conjugando-a o mais harmoniosamente possível com o cenário e disparo a máquina. Outras vezes são criaturas humildes, pobres e insinuantes raparigas que eu levo comigo e a quem mando colocar em atitudes próprias a troco de um salário. Ninguém calcula o esforço enorme, esgotante, arrasador que eu tenho de realizar para conseguir um cliché interessante. São horas que se gastam para uma só fotografia. Porque o meu amigo compreende, estes modelos que me auxiliam são raparigas incultas, sem educação, tão rudes como rude é o seu trabalho. Conseguir delas uma expressão delicada, um olhar inteligente e vivo, um sorriso galante, a natural colocação de braços, representa quase um milagre. É preciso ter muita paciência e sobretudo muito amor à profissão. É este amor que anima os meus trabalhos, que me obriga a ter a iniciativa que me sugere motivos interessantes para os meus quadros que é em suma o autor de tudo o que tenho espalhado, pelas paredes, pela gaveta, pelos álbuns...”.

Muito claramente a imposição de uma ‘pose’ é o que permite ao fotógrafo transformar a imagem do corpo da modelo. Os ‘trabalhos’ de Alvão são assim únicos, porque longe do corpo real – ‘rude’ – criam um simulacro de um outro corpo – ‘inteligente’, ‘delicado’, ‘vivo’. Alvão, em seguida, lamenta-se pela indiferença que aqueles que fotografa dedicam ao seu trabalho:

“Esta galeria de tipos do Norte costumes genuinamente portugueses, adquiridos durante muitos anos de trabalho persistente e activo, não é por infelicidade minha apreciada pela multidão. O povo não está educado para observar as coisas da arte. Que tristeza isso faz! estes trabalhos, não direi perfeitos, mas interessantes sob muitos pontos de vista, que fixam aspectos caprichosos da vida campesina, que retratam paisagens de uma delicada sobriedade, que surpreendem em flagrante as mais características figuras de trabalho desta região passam quase geralmente despercebidas aos olhos de um público ignorante, sem sentido estético, preguiçoso intelectual como poucos. Estas fotografias são o produto do meu estudo aturado, da minha

observação nas horas que posso tirar à faina laboriosa do meu atelier. Ninguém mas paga. É um capital já importante que eu tenho empatado aqui!”⁷⁴⁰

Joaquim Vieira, no seu artigo sobre Alvão, refere que: “O tema das ‘Pupilas’ é na sua essência um tema romântico. O retorno à natureza, a uma natureza primeira, idílica, redentora dos males do progresso e da vida citadina. Também o é pela concentração do discurso poético ou dos significados num sujeito singular. ‘As Pupilas’ são a reflexão sobre a virgem portadora de valores panteístas e reserva das qualidades da espécie. Mesmo nos casos em que na mesma imagem aparecem mais do que uma figura, não surgem contradições, não há rupturas, não há diálogo embora talvez se evidenciem mais claramente (...) timidamente, um discurso erótico.”⁷⁴¹.

Este olhar erótico que se manifesta pelo domínio sobre o corpo do ‘outro’ – feminino – que Alvão altera: “(...) ele prezava, acima de tudo, a capacidade para introduzir uma ordem no campo visual, os poderes para presenciar um momento, para eternizar um instante, para qualificar o vulgar. Ele é também o caçador que parte cedo à procura da presa, que retém o folêgo, que se aproxima, contorna e que dispara no único momento, o momento da posse. A posse em Alvão estava, evidentemente, retardada. Era uma pose (s.n.). Ainda não estavam ao seu alcance a ‘Ermanox’ ou a versatilidade dos ‘pequenos formatos’. (...) A sua obra revela, na generalidade, esse compromisso entre uma estética de estúdio e a prática do instantâneo. É, por vezes, difícil descobrir a ‘pose’ no acto do quotidiano, destrinçar onde acabaram as suas ‘ordens’ e começou a vida.”⁷⁴²

Análise muito pertinente de Joaquim Vieira salientando a vertente erótica do ato de fotografar, relacionando-o com um tipo de posse, poderíamos dizer não do corpo – carnal – mas da sua imagem. Esta relação é permitida pela máquina fotográfica e a sua justificação será do domínio da estética, de um gosto, estranho àquelas que são a matéria-prima dos seus ‘trabalhos’.

⁷⁴⁰ Entrevista dada a Abel Barbosa, em 1913, e publicada no *O MUNDO*, de 10 de Dezembro de 1913. Joaquim Vieira escreveu um artigo intitulado ‘O Fotógrafo Alvão e as suas Pupilas. Subsídios para a história da fotografia em Portugal’ em que apresenta diversos aspectos relativos à biografia de Domingos Alvão, ensaiando uma compreensão ‘do fenómeno Alvão, das suas emergências e dos seus significados’, centrando-se nas imagens das ‘jovens camponesas’.

⁷⁴¹ Ibidem, Joaquim Vieira, p. 48.

⁷⁴² Ibidem, p. 49.

A FOTOGRAFIA MÉTRICA (1914)

Alberto Pessoa (1883-1942) publica em Coimbra *A fotografia métrica*⁷⁴³ em que propõe a aplicação da fotografia a situações de crime / acidente:

“A fotografia desempenha, hoje em dia, uma função de capital importancia na investigação judiciária, tão numerosas e variadas são as suas aplicações.

A fotografia permite, assim por exemplo, obter uma imagem fiel das disposições que, por ventura, se observem no local dum crime, dum suicídio, dum acidente ou duma catástrofe i.e. esta é uma das suas mais importantes aplicações em matéria judiciária (Reiss). Toda a gente sabe hoje, com efeito, que do conhecimento da posição exacta ocupada pelo cadáver – no caso, é claro, de no local haver um cadáver –, da sua situação em relação aos objectos que o cerquem, da natureza desses objectos e do modo como estão ordenados, da forma e disposição das manchas de sangue, dos vestígios e impressões deixadas pelos dedos, pelas mãos, pelos pés, etc (...) Compreende-se, por isso, a enorme importancia que terá uma imagem que reproduza fielmente as disposições que, nos primeiros momentos, se poderiam observar e que nunca mais se poderão verificar. E nenhum processo pode, é claro, fornecer uma imagem tão exacta como a fotografia.”⁷⁴⁴.

A ARTE PHOTOGRAPHICA (1915)

Esta revista, publicada entre 1915 e 1931, não apresenta as referencias teóricas em que a sua homónima de 1884 era pródiga. No entanto, alguns dos artigos referem questões ligadas à representação do corpo.

‘DOS ÓLHOS’ (1917)

No número de Novembro de 1917 a *Arte Photographica* apresenta - na ‘Secção dos Principiantes’ – um pequeno artigo⁷⁴⁵ explicando como ‘O photographo retratista deve prestar atenção aos olhos dos seus modelos’ e aplicar algumas técnicas que permitem alterar a representação desses olhos (e modelos). Assim para os ‘ólhos

⁷⁴³ Utilizámos a referência apresentada por António Sena in *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1977*, Lisboa, Porto Editora, 1998, p. 219-220.

⁷⁴⁴ Ibidem.

⁷⁴⁵ ‘Dos ólhos. O photographo retratista deve prestar atenção aos ólhos dos seus modelos’ in *Arte Photographica*, Novembro de 1917, pp. 490-491.

demasiado grandes’: “(...) pede-se a essa pessoa que olhe para um objecto collocado num plano inferior ao do seu plano visual, afim de que o olhar fique com uma ligeira inclinação para baixo;(...)”⁷⁴⁶. Para os olhos ‘demasiado pequenos’: “(...) procede-se, naturalmente, de modo contrario, isto é, pede-se à pessoa que olhe para um objecto collocado num plano superior ao do seu plano visual para que o olhar fique com uma ligeira inclinação para cima.”⁷⁴⁷.

Para os olhos ‘muito encovados’: “(...) arranjam-se as coisas de modo que o rosto receba sufficiente luz de frente; mas faz-se voltar um pouco a vista e o próprio rosto para qualquer dos lados da câmara.”⁷⁴⁸.

Sempre fundamental será o domínio da ‘illuminação’.

“FUNDOS” MODERNOS (1928)

No número de Março, de 1928, apresenta-se mais uma novidade na utilização dos ‘fundos para retrato’. Criticando-se os ‘fundos’ em uso: “Os ‘fundos’ empregados nos retratos no atelier, são quase sempre absurdos. Ora se vê um camponês com seu costume rústico figurando num rico salão de colunas, reposteiros, estátuas, etc., ora se vê uma senhora em costume de visitas, de teatro ou baile, à beira dum caminho rústico, ou quejandos propósitos.”⁷⁴⁹, situação que se deve a problemas económicos ou de simples comodidade dos fotógrafos. A opção pelo fundo liso também não é apreciada – ‘por outro lado o detestável fundo liso branco ou preto, em que as figuras parecem coladas como decalcomanias’ – por isso apresentam-se as “Heliolettes”⁷⁵⁰, ou seja ‘fundos transparentes’ que se imprimem juntamente com as chapas normais e que com os devidos cuidados permitem adicionar um fundo ao retrato.

⁷⁴⁶ Ibidem, p. 491.

⁷⁴⁷ Ibidem.

⁷⁴⁸ Ibidem.

⁷⁴⁹ *Arte Fotográfica*, Março de 1928, p. 490.

⁷⁵⁰ “Tais fundos são em resumo, películas negativas dos formatos das chapas correntes, de que há uma enorme colecção com os mais variados assuntos, para corresponderem às variadas condições em que se retratem os clientes.

O modo de utilizar os ‘fundos transparentes’, a que o fabricante inglês chamou ‘Heliolettes’, é extraordinariamente simples como vai ser visto.

Quem trata do caso é o impressor, e por isso dissemos acima que estes ‘fundos’ não se encontram na galeria.”, ibidem, p. 580.

‘DA FOCAGEM NO RETRATO’ (1929)

No número de Junho de 1929 da *Arte Fotográfica* aborda-se a questão ‘*Da focagem no retrato*’. Artigo de características técnicas deixa-nos perceber o tipo de imagem pretendido. O autor defende uma posição intermédia entre aquilo que designa como ‘flou exagerado’ e o ‘excessivamente recortado’. O ideal será o ‘meio termo racional’. Após várias considerações técnicas – sobre chapas e capacidades da ‘vista humana’ – refere como entende a focagem: “(...) deve ser feita deliberadamente. Isto não quer dizer que se deve gastar muito tempo com ela; mas um lento movimento de vae-vem da cremalheira, assegura que não só um determinado ponto está em foco, mas também que muitos outros pontos estão focados tanto quanto possível. Costuma dizer-se que, nos retratos, os olhos devem ser mais nítidos.

Isto é perfeitamente exacto; mas é possível sacrificar um pouco desta nitidez, mantendo ainda a suficiente para dar boa impressão no papel, enquanto que um considerável aperfeiçoamento se pode assegurar na definição das orelhas, do cabelo ou outros pontos do modelo.”⁷⁵¹.

Poderíamos acrescentar que se procura uma imagem mais de acordo com uma ‘visão habitual’ em que não se destaca nenhum pormenor – através da focagem – e se procura manter um conjunto significativo de elementos nítidos. O autor continua analisando as vantagens das objectivas ‘soft-focus’ e do processo de alteração do enquadramento – ‘swing-back’ – sempre tendo em vista a representação proporcionada e habitual do corpo.

Terminamos aqui a apresentação deste conjunto de textos sobre a representação do corpo na fotografia. Como vimos, incidiu-se essencialmente sobre a fotografia de Retrato. Não quisemos deixar de fora todas as questões que direta ou indiretamente estão relacionadas com essa questão. Nomeadamente as próprias concepções de fotografia, do fazer fotográfico em termos técnicos – os fundos, a iluminação, o foco, o enquadramento, a composição. Pressente-se sempre a tensão entre o ‘imitare’ e o ‘ritrarre’, mais ou menos defendidos, ou utilizados para crítica social – veja-se Fialho de Almeida, ou utilizados para vertente poética do ‘apagamento’ e veja-se Afonso Lopes

⁷⁵¹ *Arte Fotográfica*, Junho de 1929, p. 703.

Vieira. Podemos salientar ainda a resistência à representação de alguns, ou seja, a resistência do direito de todos terem um ‘exemplar da sua imagem’.

A representação fotográfica do feminino acompanha a antiga tradição da crítica à mulher que quer ser vista. A diferença é que, na fotografia, contrariamente à Pintura, ‘é mesmo ela’ e está perante um homem (o fotógrafo e a imagem é disso prova evidente) e surge a tentação da Pose se tornar, por natureza, apelativa do olhar.

Inquestionável também a ideia de que estes homens possuem conhecimentos técnicos e teóricos precisos sobre a construção das imagens – neste caso da fotografia – e que esses conhecimentos não impunham a construção de uma determinada imagem, mas eram sim utilizados para a construção de uma imagem pretendida⁷⁵².

⁷⁵² Ver, por exemplo, a ‘Conclusão’ da nossa dissertação de mestrado.

2. O OCCIDENTE E A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA : APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS IMAGENS.

*'Images show us a world, but not the world'*⁶¹⁷

Numa primeira fase, propusemo-nos a análise de uma longa série de imagens presentes na publicação periódica portuguesa oitocentista mais longeva. O *Ocidente* inicia a sua publicação em 1878 e termina em 1915⁶¹⁸. Nestes vinte e dois anos do

⁶¹⁷ Richard Leppert *The Nude. The Cultural Rhetoric of the Body in the art of western modernity*, p.2.

⁶¹⁸ *O OCCIDENTE. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Direcção literária de Gervásio Lobato, direcção artística de Manuel de Macedo e de Caetano Alberto, publicado em Lisboa entre 1878 e 1915.

Sobre esta publicação pode ser consultada a obra de Fernando Costa e Maria do Carmo Serén *Illustração Portuguesa* publicada, no Porto, pelo Centro Português de Fotografia. Refira-se em particular o capítulo de Fernando Costa 'Os Antecedentes da Illustração Portuguesa'. "OCCIDENTE (O). REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO - Publicou-se entre 1878 e 1915, ao ritmo de três números por mês. Somou 1315 números ao longo dos seus 38 anos de edição. Uma longevidade que atesta o sucesso deste projecto editorial, que teve em Caetano Alberto da Silva, gravador e principal capitalista da empresa *Ocidente*, e em Manuel de Macedo, desenhador ilustrador, os seus grandes dinamizadores. A edição de publicações periódicas ilustradas em Portugal já não era uma novidade. O que marcou a diferença foi que *Ocidente* fez escola e foi escola de gravadores. De facto, o projecto alicerçou-se na criação de um atelier de formação de gravadores, porque com os que então existiam não era possível assegurar a actualidade imagética que se pretendia imprimir à publicação, nem tão pouco a reprodução de obras de arte nacionais, as recreações históricas, etc., que faziam parte do seu programa. Contratá-los no estrangeiro estava fora de questão, pois *Ocidente* fazia questão de ser, tanto quanto possível, um produto 100% nacional. Montou-se, pois, o atelier de gravura na Rua do Loreto, em Lisboa, sob a direcção do mestre Caetano Alberto. E, quando a revista saiu do prelo pela primeira vez, contava com uma equipa de 7 artistas gravadores: Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Netto, Domingos Casellas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto d'Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Villaça. Em 1903, quando a publicação celebrou os seus 25 anos de vida, os últimos três já haviam falecido. Possivelmente, nem foram substituídos porque, entretanto, a fotografia ia batendo a ilustração, mercê da sua versatilidade, custo e promessa de veracidade. Sinal dos tempos, que *Ocidente* procurou acompanhar, chamando às suas páginas os "clichés" (fotografias) de Alberto Lima, Ciríaco Tavares da Silva, Benoliel, Rocchini, Carlos Relvas, Carlos Vieira, Coutinho, Menezes, Santos, J. Azevedo, F.G. Marques, Manoel Abreu, António P.A. Leite, além dos produzidos por amadores atentos e prevenidos, ou comprados a empresas nacionais e estrangeiras. (...) Além da já referida coluna de "João Verdades", a política conquistará espaço na *Chronica Occidental*, em regra, assinada pelos directores literários que a revista conheceu ao longo dos seus 36 anos de vida: Guilherme d'Azevedo (1878 a 1880), Gervásio Lobato (Setembro de 1880 a Junho de 1895, quando falece), João da Câmara (1895 a Dezembro de 1907, quando falece), Alfredo Mesquita, que a partir do n.º1048, assume o pseudónimo de João Prudêncio (Janeiro de 1908 a Dezembro de 1912) e António Cobeira (1913 a 1915). Esporadicamente, Caetano Alberto, o director e proprietário, também verte a sua prosa na *Chronica Occidental*. (...) Todo este admirável e assustador mundo emergente ecoa pel' *Ocidente*, através da combinação inteligente da imagem e da palavra. O apuro é tal que, nas oito páginas de cada edição, há ainda espaço para a filigrana dos dias – as novidades editoriais, os espectáculos, a necrologia, a meteorologia e outras miudezas.(...) (...) Não há informação quanto à sua tiragem, mas não seria superior a 1000 exemplares. (...) Em relação ao preço de lançamento, a revista conheceu apenas uma actualização, em 1881, o que é

século XIX e quinze entrando pelo século XX, encontramos um número muito significativo de imagens - reproduzidas na gravura tipográfica – oriundas de suportes diversos, que vão desde o desenho, à pintura, escultura e à fotografia. Estas imagens

mais um sinal do grau de envolvimento pessoal dos elementos da equipa dirigente e, possivelmente, até de alguns colaboradores. De qualquer forma, é notório que a empresa Occidente procurou outras fontes de rendimento, como a edição de suplementos temáticos, sobretudo gravuras, a partir de 1880, e do Almanach Illustrado do Occidente, a partir de 1887; e a venda de espaço publicitário, que ocorre em 1902.” Rita Correia ‘Ficha Histórica’ in Hemeroteca Municipal de Lisboa.

⁶¹⁸ Rita Correia apresenta a ficha da publicação na hemeroteca digital: “ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA – Foi lançada pela Empresa do jornal O Século em Novembro de 1903 e manteve-se até 1993. Uma longevidade mais aparente do que real, porque a partir de 1931 verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas, evidenciando o propósito exclusivo de manter a posse do título. A presente “ficha” respeita aos números digitalizados, ou seja, aqueles que foram publicados até ao ano de 1923. Durante esse período conheceu duas séries, tendo a segunda sido iniciada a 26 de Fevereiro de 1906. Até esta data, a Ilustração Portuguesa não assume a existência de um director, apenas indica o «Editor», José Joubert Chaves. Mas considerando a filiação da revista, o mais provável é que a direcção pertencesse a José Joaquim da Silva Graça, director e proprietário d’ O Século. Depois de começada a segunda série, a Ilustração Portuguesa foi dirigida por Carlos Malheiro Dias (até Fevereiro de 1912), a quem sucedeu J. J. da Silva Graça (até Maio de 1921). Nesse ano, a propriedade da revista passa para a Sociedade Nacional de Tipografia. O nome de Silva Graça manteve-se no cabeçalho da revista, na qualidade de seu director, no entanto, consta que, por essa altura, saiu do país e fixou residência em França. Entretanto, a direcção foi assumida por António Ferro (de Outubro de 1921 até Maio de 1922) e, posteriormente, por António Maria de Freitas (Julho de 1922 até falecer, em Setembro de 1923). Edição semanal, a Ilustração Portuguesa tem na imagem a sua marca distintiva. O editorial de apresentação faz questão de vincar bem essa opção, sublinhando a importância do desenho que, «pelos tempos fora, reproduziu tudo». Entendida como um complemento d’ O Século, propunha-se utilizar essa linguagem universal para dar a conhecer «o mais belo e o mais útil». A Ilustração Portuguesa seria o «álbum das grandes festas e dos casos triviais», na ideia de que essa informação seria de proveito «tanto aos homens de hoje como às gerações vindouras».

Em 1906, esse programa é reformulado, dando início à segunda série. O «álbum» dará então lugar ao «magazine semanal onde ficarão archivados, pela photographia, pelo desenho, pelo interview e pela descrição e reportage literárias, todos os aspectos da vida portuguesa contemporânea.» Para tal, a Ilustração Portuguesa assumia o compromisso de abrir as suas «columnas [à]collaboração de todos os seus leitores que lhe tragam o subsidio de uma idea nova e original, de interessantes documentos graphicos ou litterarios», além de promover «concursos de photographia, de desenho, de monographies regionaes e de estudos de costumes».

Essa estratégia de proximidade e interacção com os leitores, por um lado, e de incremento das artes e da cultura em geral, por outro, seria ainda complementada pela programação desenvolvida no «salão de festas», que ia inaugurar brevemente, e na qual se incluíam «conferencias, concertos, exposições de pintura, de escultura, de artes decorativas, de photographia, de gravura, de mobiliário», etc. Tal como em 1903, está presente o propósito de «fixar e transmitir às gerações futuras a imagem da nossa existência contemporânea, em todos os seus campos de actividade, documentando a nossa actual vida domestica, politica literária, mundana e artística, coligindo os mais numerosos subsidies para a leitura dos homens e dos documentos.»

(...) O propósito de informar por imagens alcançou-se também com recurso à fotografia que, à rapidez de execução, acrescentava a nota da veracidade de tudo o que é captado pela lente de uma máquina, e o toque de modernidade. Num ápice, os desenhos são suplantados pelos clichés de Bobone, Camacho, João Correia dos Santos e V. Mello; e, iniciada a segunda série, de Augusto Teixeira, Benoliel, Delius, Félix, Frederico Braga, Garcez, Guedes d’Oliveira, João Magalhães Júnior, Novaes, Photographia Sequeira & Roque, Salgado, Vasques, entre muitos outros; aos quais havia ainda que acrescentar as dezenas de amadores, de todo o país, que enviaram fotografias para a Ilustração Portuguesa, que as publicou, identificando os autores pelo nome e agradecendo a oferta; com igual ou maior interesse foram recebidas as fotos dos militares que participaram na I Grande Guerra.”.

podem ser agrupadas em dois universos diferentes: as imagens das capas de cada número e as imagens presentes no interior de cada número da publicação.

Como referimos no ponto relativo aos aspectos metodológicos da nossa investigação, tornava-se necessária a existência de uma série longa e coerente de imagens que pudesse ser sujeita a uma análise quantitativa. Série pertinente na sua dimensão e também pertinente pelas características dos seus autores e pela sua implantação na sociedade portuguesa. Centrámo-nos pois na análise das imagens presentes nas capas dos números do *O Occidente* – 1308 imagens – sujeitando-as a uma leitura / análise realizada com base num conjunto de indicadores previamente estabelecido. Estes indicadores, tal como referimos no ponto relativo às questões teóricas e metodológicas, procuraram captar as diversas modalidades em que se construíram as Figuras do Corpo. Este conceito de Figura do Corpo envolve a noção da existência de uma Retórica do Corpo, retórica que se desdobra nas possibilidades presentes nos indicadores que utilizámos. A construção destes indicadores partiu de um conhecimento prévio da produção de imagens no âmbito da tradição da Pintura e da Gravura e Escultura clássicas. Os indicadores utilizados na análise das imagens do *O Occidente* permitiram abarcar as possibilidades de representação presentes nesta publicação o que não invalida a utilização de outros indicadores, ou sub-indicadores, para a análise de outras publicações.

As imagens presentes no interior dos diversos números da publicação serão analisadas de uma forma mais ‘qualitativa’ e, comparadas com as tendências presentes na série das capas, medindo os desvios ou consonâncias com essas tendências.

Como indicadores principais da nossa análise definimos os seguintes: ***Género; O Outro***⁶¹⁹ (*Social ou Civilizacional*); ***O Nu; A Morte***.

⁶¹⁹ Este indicador engloba o conjunto de indivíduos que se distinguem dos detentores dos meios de representação, neste caso, da representação fotográfica. John Pultz refere estudos que apontam para que, tal como o masculino encara o feminino como um ‘outro’ perante o qual se define, também “(...) white Europeans have used the non-white cultures of Asia, Africa, Australia and Americas as a means of defining both their own culture and themselves.” (*Photography and the body*, p.20). Utilizamos assim este conceito de Outro Civilizacional (ou Cultural) nos casos em que a representação incide sobre povos não europeus (no caso português, por razões históricas, essencialmente africanos ou asiáticos). Nos casos em que a representação incide sobre indivíduos de grupos ou classes sociais que, no contexto histórico em análise, não detém os meios de representação, utilizamos o conceito de Outro Social. Consideraremos os grupos detentores dos meios de representação e, nestes casos, possuidores e utilizadores de uma retórica de ‘configuração do Outro’ integrados no conceito de ‘retórica das elites’. Para o caso português estas ‘distinções sociais’ estão bem claras na obra de Nuno Pinheiro (*O Teatro da Sociedade. Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e no Público*).

Temos depois os indicadores relacionados com as diversas possibilidades de representação do Corpo: **Moldura; Plano; Pose; Movimento; Posição; Olhar; Gesto; Mãos**. Estes indicadores subdividem-se, neste caso de análise, nos seguintes:

INDICADORES	SUB - INDICADORES
Moldura	<i>Oval; Recta; Mista; Vazio (ausência de moldura).</i>
Plano	<i>Cabeça; Busto; Meio Corpo; Corpo Inteiro.</i>
Pose	<i>Frontal; Perfil; Três Quartos.</i>
Movimento	<i>Fixo; Dinâmico.</i>
Posição	<i>De pé; Sentada; Ajoelhada.</i>
Olhar	<i>Baixo; Alto; Direita; Esquerda; Frontal.</i>
Gesto	Descrição do tipo de Gesto encontrado.
Mãos	Descrição do tipo de movimento das Mãos encontrado.

A análise das imagens levou à criação de uma base de dados que permitiu analisar os dados obtidos. Numa fase posterior integrámos nesta base de dados os elementos relativos à *ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA*, procedendo-se a uma análise idêntica aquela que já foi realizada para o *O OCCIDENTE*. Por último analisámos globalmente os dados das duas publicações permitindo assim uma leitura com uma dimensão temporal mais sólida (numa série longa que se estende desde 1878 até 1923).

2.1. O OCCIDENTE

2.1.1. As Capas : representações do Corpo ‘não fotográficas’

Considerámos pertinente a análise em separado de um conjunto de imagens presentes nas capas do *O Occidente* pelo facto de não terem sido produzidas através de procedimentos fotográficos. Esta análise permite-nos definir por um lado, os paradigmas dos campos semânticos da representação do Corpo nas diversas ‘artes’ e, por outro, utilizar os resultados dessa primeira análise para compararmos os seus resultados com os paradigmas da representação puramente fotográfica. Poderemos assim medir os desvios ou as semelhanças e concluir se se verificou uma alteração dos paradigmas da representação – com a introdução dos procedimentos fotográficos – ou, se pelo contrário, se continuam a utilizar os mesmos modelos de representação do corpo.

DADOS GLOBAIS

Consideremos os dados globais, sem a introdução da variável Género que analisamos no ponto seguinte. No universo de 1308 representações encontramos 490 casos – de representações em que o processo original não foi o fotográfico – e destes, 240 casos referem-se à representação do Corpo. Neste último grupo encontramos 87.9% casos de indivíduos isolados e 12.1% casos de grupos ou casais.

Em termos de *Moldura* a distribuição surge de uma forma equitativa: 29.8 % de casos para a *Oval*, 38.5% de casos para a *Recta* e 31.7% de casos para a *Mista*.

No indicador *Plano* temos o predomínio do *Busto* (73.5% de casos) seguidos do *Corpo Inteiro* (15.5% de casos) do *Meio Corpo* (8.2% de casos) e da *Cabeça* (2.8% de casos).

A nível da *Pose* o *Três Quartos* surge maioritariamente (78.8 % de casos) seguido do *Frontal* (15 %) e do *Perfil* (6% de casos).

A nível da *Posição* temos *De pé* (55.3%) e *Sentada* (47.4%) e apenas 2.6% casos de *Ajoelhada*.

O *Olhar* distribui-se equitativamente pela *Esquerda* (45.6%) e *Direita* (38.6%) com 15.9% de *Frontal* e 1.1% de casos de *Olhar Baixo*.

A representação do *Nu* ou *Seminu* surge em 3.3% de casos. 4 casos no masculino e 4 casos do feminino. Todos eles se referem à representação escultórica.

A representação do *Outro* surge apenas em 7.1% de casos.

MASCULINO / FEMININO

Relativamente ao Género encontramos 87% de casos de representações do masculino e 17.7% de casos de representações do feminino. Temos 10.6% de casos de representação do *Outro* no universo de representação do masculino e 22.6% de casos de representações do *Outro* no universo de representação do feminino.

Encontramos assim uma predominância clara do universo masculino o que se inverte na representação do *Outro*. Esta alteração pode remeter para um desejo de

ausência do ‘outro masculino’ e, por outro lado, para o ‘encanto’ da presença visual do ‘outro feminino’.

O MASCULINO

As **Molduras** em que surgem as representações do género masculino distribuem-se equitativamente pela **Recta** (31%) **Oval** (31.5%) ou pela ausência de **Moldura** (**Vazio**) (33.9). Temos apenas 3% de casos de **Moldura Mista** (**Recta** e **Oval** sobrepostas).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** com 82.6% de casos, seguindo-se a **Frontal** (12%) e 4.8% de casos de **Perfil**.

Relativamente ao **Plano** encontramos 76.4% de casos de representações do **Busto**, 10.3% de casos de **Corpo Inteiro**, 8% de casos de Meio **Corpo** e 3.4% de casos de **Cabeça**.

Quanto ao **Olhar** temos 12.3% de casos de **Olhar Frontal**. O **Olhar à Direita** (40%) e **Olhar à Esquerda** (45.1%) distribuem-se por valores semelhantes.

Relativamente à **Posição** os valores distribuem-se de forma semelhante **De pé** (44%) e **Sentada** (56%).

O FEMININO

As **Molduras** em que surgem as representações revelam um predomínio da **Recta** (51.6% de casos) distribuindo-se as restantes pela **Oval** (22.6%), **Vazio** (16.1%) e **Mista** (9.7%).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** com 56% de casos, seguindo-se a **Frontal** (32%) e 12% de casos de **Perfil**.

Relativamente ao **Plano** encontramos 48.5% de casos de **Busto**, 45.5% de casos do **Corpo Inteiro**, 6% de casos de Meio **Corpo** e 0% de casos de **Cabeça**.

Quanto ao **Olhar** temos 50% de casos de **Olhar à esquerda** distribuindo-se os restantes pelo **Olhar à Direita** (25%) e **Olhar Frontal** (25%).

Relativamente à **Posição** os valores distribuem-se por 75% de casos **De pé**, 16.7% de casos **Sentada** e 8.3% de casos **Ajoelhada**.

O OUTRO / O NU / A MORTE

O *Outro* surge em 7.1% de casos do universo total das representações. O *Nu* ou *Seminu* feminino surge em 50% dos casos detectados. O *Nu* ou *Seminu* masculino surge em 50% dos casos detectados. O *Retrato Memorial* surge em 18.8% de casos. Apresentando 22.4% de casos no universo masculino e 14.3% de casos no universo feminino.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Focando-nos numa análise comparativa dos vários indicadores, segundo o **Género**, podemos encontrar alguns desvios nos casos analisados:

- Se no caso do universo masculino a *Moldura* se distribui pelos quatro casos anteriormente referidos, no caso feminino há uma opção clara pela *Moldura Recta*, seguindo-se a *Moldura Oval*. A *Moldura Mista* e o *Vazio* surgem com uma expressão muito reduzida.

- No caso do *Plano* no universo masculino o *Busto* surge claramente predominante, no caso do universo feminino a representação distribui-se equitativamente pela representação do *Busto* e do *Corpo Inteiro*.

- No caso da *Pose* o *Três Quartos* surge maioritariamente no caso masculino enquanto no universo feminino as representações se distribuem pelo *Três Quartos* e *Frontal*.

- Na opção *Posição* a representação do Feminino surge maioritariamente *De pé* enquanto as representações masculinas se distribuem pela *Sentada* e *De pé*.

- O *Olhar* nas representações masculinas distribui-se pela *Direita* e *Esquerda* e no caso feminino maioritariamente surge o *Olhar* à *Esquerda* distribuindo-se os casos restantes pela *Direita* e *Frontal*.

UM ‘RETRATO-ROBOT’: OS PARADIGMAS

Após esta análise parcelar podemos agora ensaiar a construção de um paradigma ou de paradigmas da construção da representação do Corpo no que se refere às representações não fotográficas.

Globalmente não encontramos uma preferência clara por um formato de *Moldura*, apenas o *Vazio* não é encontrado. De resto as representações recorrem aproximadamente à *Moldura Mista*, à *Recta* e à *Oval*.

Na opção pelo *Plano* de ‘enquadramento’ da representação a opção é muito clara pela representação do *Busto*, seguindo-se o *Corpo Inteiro*, o *Meio Corpo* e a *Cabeça*, esta última com uma expressão mínima.

A nível da *Pose* encontramos o peso esmagador do ‘terçado’, a representação em *Três Quartos*, alguns casos de representação *Frontal* e com uma expressão muito reduzida o *Perfil*.

A nível da *Posição* do Corpo, encontramos uma expressão mínima para a *Ajoelhada* distribuindo-se as representações pela *Sentada* e *De pé*, esta última predominando.

Na representação do *Olhar* as opções distribuem-se pela *Direita* e *Esquerda* surgindo alguns casos de *Olhar Frontal*.

A representação do *Nu* surgiu-nos sempre associada à representação escultórica e apresentou o mesmo peso na distribuição pelo masculino e feminino.

A representação do *Outro* Social ou Civilizacional é mínima.

O *Retrato Memorial* surge com algum peso seguindo a tendência global da representação do Género, ou seja, apresentando mais casos no universo masculino.

2.1.2. Representações do Corpo ‘segundo photographia’

Procedemos agora à análise das representações do Corpo que vão surgir com a utilização dos suportes fotográficos. De um conjunto de 794 casos de representações - com origem nos procedimentos fotográficos - temos 685 casos em que surge representado o Corpo. Neste conjunto 76% dos casos mostram o indivíduo isolado e 24% dos casos são representações de grupos ou casais.

Na análise das imagens presentes no *O Occidente* destacámos um conjunto significativo de representações que têm origem inicial nos procedimentos fotográficos. Neste conjunto de imagens encontramos um grupo de representações em que não existem referências ao autor, ou ao procedimento utilizado e, um outro grupo em que é referenciada a origem fotográfica. Neste último encontramos vários tipos de referências, como por exemplo: ‘segundo uma photographia’, ‘instantaneo de ...’, ‘cliché de ...’ ou ‘cliché ...’, ‘segundo photographia de...’ ou ‘photographia de’ ou ‘De fotografia’⁶²⁰.

2.1.2.1. Dados globais

Consideremos os dados globais sem a introdução da variável **Género** que analisamos no ponto seguinte.

Em termos de **Moldura** a distribuição surge de uma forma equitativa: 31% de casos para a **Oval**, 63 % de casos para a **Recta** e 6.4% de casos para a **Mista**. A opção pelo **Vazio** encontra-se em 22.6% de casos.

No indicador **Plano** temos o predomínio do **Busto** (72% de casos) seguidos do **Corpo Inteiro** (10.2% de casos) do **Meio Corpo** (15% de casos) e da **Cabeça** (2.8% de casos).

A nível da **Pose** o **Três Quartos** surge maioritariamente (87.3% de casos) seguido do **Frontal** (8.6% de casos) e do **Perfil** (4.1% de casos).

⁶²⁰ Sobre estas questões do uso da fotografia nas publicações periódicas e dos vários processos de gravura ver o trabalho de Paulo Artur Ribeiro Baptista *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos Lisboa*, Edições Colibri, 2010, e o trabalho de Thierry Gervais *L' Illustration Photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)* tese de doutoramento apresentada, em Paris, na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em novembro de 2007.

A nível da **Posição** temos **De pé** (54.5% de casos) e **Sentada** (45.5 % de casos) e apenas 20% de casos de **Ajoelhada**.

O **Olhar** distribui-se equitativamente pela **Esquerda** (50.8 % de casos) e **Direita** (36.8 % de casos) com 12.1% casos de **Frontal** e 0.2% casos de **Baixo**.

MASCULINO / FEMININO

Relativamente ao Género encontramos 87.3 % de casos de representações do masculino e 12.7% de casos de representações do feminino. O **Outro** surge-nos apenas em 1% de casos de representação. Não encontramos nenhum caso de representação do **Nu**.

O MASCULINO

As **Molduras** em que surgem as representações do género masculino distribuem-se equitativamente pela **Recta** (48.7 % de casos) **Oval** (27.8% de casos) ou pela ausência de **Moldura Vazio** (21.1% de casos). Temos apenas 5.4% de casos de **Moldura Mista** (**Recta** e **Oval** sobrepostas).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** com 89.4% de casos, seguindo-se a **Frontal** (7.5% de casos) e 3.2% de casos de **Perfil**.

Relativamente ao **Plano** encontramos 64.8% de representações do **Busto**, 7.9% do **Corpo Inteiro**, 11.5% de casos do **Meio Corpo** e 2.6% de casos da **Cabeça**.

Quanto ao **Olhar** temos **Olhar à Esquerda** (50.7% de casos), **Olhar à Direita** (37.9% de casos) e 11.4% de casos de **Olhar Frontal**.

Relativamente à **Posição** os valores distribuem-se de forma semelhante **De pé** (47.7% de casos) e **Sentada** (52.3% de casos).

O FEMININO

As **Molduras** em que surgem as representações do feminino revelam um predomínio da **Recta** (47% de casos), distribuindo-se os restantes pela **Oval** (35.3% de casos), **Mista** (5.9% de casos) e **Vazio** (11.8% de casos).

Na representação da *Pose* predomina a representação em *Três Quartos* com 75.4% de casos, seguindo-se a *Frontal* (15.4% de casos) e 9.2% de casos de *Perfil*.

Relativamente ao *Plano* encontramos 59.4% de casos de representações do *Busto*, 1.9% do *Corpo Inteiro*, 23.2% do *Meio Corpo* e 1.4% de *Cabeça*.

Quanto ao *Olhar* temos 52.5% de casos de *Olhar* à esquerda, 30% de casos de *Olhar à Direita* e 8.3% de casos de *Olhar Frontal*.

Relativamente à *Posição* temos com 80% de casos a *Posição De pé* e 20% de casos a *Posição Sentada*.

O OUTRO / O NU / A MORTE

O *Outro* social ou cultural surge em 1% de casos. Temos 0.7% de representação do *Outro* no caso do universo das representações masculinas e 1.4 % de representações do *Outro* no caso das femininas. Globalmente a representação do *Nu* ou *Seminu* surge em 0%. Globalmente o *Retrato Memorial* surge em 15.2% de casos. No universo masculino surge em 12.7% de casos e no universo feminino surge em 7.3% de casos.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Procedendo à comparação das tendências de representação do universo masculino com as tendências do universo feminino podemos apresentar as seguintes leituras:

- No caso do *Plano* no universo masculino predomina claramente o *Busto* enquanto no universo feminino - embora predomine também o *Busto* - se verifica uma maior distribuição pelo *Corpo Inteiro* e pelo *Meio Corpo*.

- No caso da *Pose* o *Três Quartos* aproxima-se dos 90% de casos, no universo masculino, enquanto no universo feminino - embora predomine o *Três Quartos* - se verifica uma maior distribuição pela *Pose* de *Perfil* e *Frontal*.

- Na *Posição* predomina no universo feminino a *Posição De pé* enquanto no universo masculino predomina a *Posição Sentada*.

Podemos colocar como hipótese a não existência de uma clara distinção na retórica de representação do *Género*. A representação nas capas do *O Occidente* surge

muito próxima daquilo que se fez como Retrato de Aparato, desde o século XVI, encontrando-se o Género subordinado a essa categoria e, como tal, não emergindo as diferenças que irão surgir mais tarde. Estamos perante uma exibição pública do Corpo.

Podemos, no entanto, detectar algumas opções de representação que vão ficando como ‘marcadores’ da representação do Género. Por exemplo, o caso da *Posição Sentada* e do uso do *Três Quartos* para o universo masculino.

A TRANSIÇÃO PARA A PHOTOGRAPHIA NO *O OCCIDENTE*

Procedemos a uma leitura dos dados comparando as tendências de representação global entre as imagens oriundas de procedimentos não fotográficos e as imagens provenientes de procedimentos fotográficos.

Detectámos assim os seguintes desvios da situação inicial para a representação a partir de fotografia:

- Uma diminuição de utilização da *Moldura Vazia* presente no universo masculino e no feminino.
- Uma diminuição significativa do uso do *Plano de Corpo Inteiro* no universo feminino.
- A manutenção da tendência da *Pose de Três Quartos* no universo masculino e um aumento da *Pose de Três Quartos* no universo feminino.
- A nível da *Posição* mantêm-se as tendências de representação.
- A nível do *Olhar* mantêm-se as tendências de representação.
- As percentagens de representação do *Masculino* e do *Feminino* mantêm-se.
- A inexistência de representação do *Nu* a partir de representações fotográficas.
- Uma redução da representação do *Outro* a partir de representações fotográficas.

Perante estes dados podemos colocar como hipóteses de trabalho as seguintes constatações: a representação fotográfica continua a retórica presente nas restantes formas de representação visual, pelo menos naquilo que tinha como finalidade uma apresentação pública, as diferenças de representação entre os Géneros reduzem-se e desaparecem, ou reduzem-se as situações mais problemáticas devido ‘à evidência

fotográfica’ estamos a referir-nos à representação do *Nu* e à presença do *Outro*. A evidência fotográfica - na sua visível presença do ‘real’ - afastava-se da ‘suavização’ da Pintura naturalista.

Estas linhas de leitura consideram o período em análise – relembremos que vai desde 1878 a 1915 - e consideram as características específicas a uma exibição pública, variáveis que certamente condicionam as opções presentes. Estas tendências serão comparadas com os resultados da *Ilustração Portuguesa*.

2.1.2.2. Uma análise qualitativa: as capas do *O OCCIDENTE*

Procedemos agora a uma análise qualitativa das imagens presentes nas capas da revista. Teremos em conta aspectos mais detalhados – do que aqueles que utilizámos na análise quantitativa que realizámos anteriormente – incidindo sobre as formas e tipologias da representação. Seguiremos as categorias globais já anteriormente referidas. Teremos também particular atenção às formas de representação ‘não-fotográficas’ de forma a determinar o universo da cultura visual da época. A representação do feminino incide sobre duas grandes áreas, que se distinguem, de acordo com o estatuto social das representadas. Temos assim um campo da realeza e da aristocracia, um outro das cantoras e atrizes e do outro social.

‘RAINHAS E ARISTOCRATAS’

Utilizando a tipologia do **perfil** encontramos três imagens ‘*Condessa de Sabugosa*’ (OCC, 908, 1904), ‘*Rainha Guilhermina*’ (OCC⁶²¹, 710, 1898) e ‘*D. Maria Thereza de Lowestein de Bragança*’ (OCC, 801, 1901). Temos também duas monjas: ‘*D. Leonor de Lencastre*’ (OCC, 707, 1898) e ‘*Princesa de Lowenstein*’ (OCC, 766, 1900). Globalmente as representadas aparecem na tipologia do busto, olhando à direita ou à esquerda e em pose de três quartos.

De **corpo inteiro** temos os seguintes casos: ‘*D. Maria Pia*’ (OCC, 479, 1882, fotografia de Fillon), tornando a surgir em 1884 (OCC, 496, 1884). ‘*Rainha Vitória*’ (OCC, 666, 1897, fotografia de Walery). Se esta última é representada num registo clássico da Pintura (envolvendo colunas, mesa e pose em perfil) D. Maria Pia surge num fundo neutro, livro nas mãos, a olhar o espectador, numa pose de corpo a três quartos.



⁶²¹ As referências às publicações periódicas são feitas, neste caso indicando o nome ‘OCC’, o número da publicação e a data.

A **meio corpo** temos as representações de ‘*D. Maria Amélia*’ (OCC, 259,1886) e ‘*Rainha D. Amélia*’ (OCC, 540, 1893, fotografia de Bobone) esta última com uma transcrição para gravura com bastante detalhe. A ‘*Imperatriz Victoria Frederico*’ (OCC, 815, 1901, fotografia de Voigt) surge numa pose mais descontraída apoiada numa cadeira, segurando um leque e a olhar o espectador. A ‘*Rainha Alexandra de Inglaterra*’ (OCC, 943, 1905, fotografia de Stuart-Londres) numa pose a olhar ao longe, a mão apoiada na janela e o corpo e rosto de perfil. A ‘*Princesa Victoria Patricia*’ (OCC, 1114,1909, fotografia de Wed. Downey surge em pose clássica, leque na mão, apoiada numa mesa, corpo a três quartos o olhar frontal direito.

As representações em **busto** seguem a tipologia de três quartos com olhar à direita ou à esquerda. Temos, no entanto, alguns casos de olhar frontal ‘*Infanta D. Antónia de Bragança*’ (OCC, 299, 1887, fotografia de Hugo Dang), ‘*D. Maria Pia*’ (OCC, 339, 1888, fotografia de Fillon), ‘*Princesa Maria Bertha de Rohan*’ (OCC, 557, 1894). ‘*Duquesa de Palmela*’ (OCC, 911, 1904, fotografia de Bobone) numa encenação algo esvoaçante e movimentada, lábios entreabertos, a olhar o espectador. Esta imagem repete-se em 1909 (OCC, 1099, 1909) aquando da apresentação pública do busto do Marquês Sá da Bandeira, realizado pela duquesa.



Situando-nos numa perspectiva fotográfica, ou seja, em que a impressão da revista reproduz a gama de cinzentos e a finura dos detalhes e do modelado da fotografia destacamos as seguintes imagens: ‘*Duquesa de Alençon*’ (OCC, 603,1897); ‘*Rainha Guilhermina*’ (OCC, 710, 1898); ‘*Rainha e monja*’ (OCC, 766,1900); ‘*D. Maria Thereza de Lowenstein de Bragança*’ (OCC, 802,1901;815,1901); ‘*Condessa de Proença-a-Velha*’ (OCC, 882, 1903); ‘*S. M. A Rainha Senhora D. Amelia*’ (OCC, 901,

1904); ‘*Marqueza de Unhão*’ e ‘*Condessa de Sabugosa*’ (OCC, 908, 1904); ‘*Duquesa de Palmella*’ (OCC, 911, 1904); ‘*S.M. A Rainha Alexandra de Inglaterra*’ (OCC, 943, 1905); ‘*S. A. A Princesa Victoria Patricia de Connaught*’ (OCC, 1114, 1909); ‘*D. Maria Pia de Saboya*’ (OCC, 1172, 1911).

Não se enquadra nas categorias anteriores o retrato de ‘*D. Claudia Campos*’ (OCC, 892, 1903), escritora. Surge sentada em pose frontal, cabeça e olhos baixos a ler num espaço encenado. Temos também um retrato de grupo – de ‘*Senhoras*’ – (OCC, 983, 1906, fotografia de Bobone) visivelmente encenado na pose e olhares.

‘CANTORAS E ATRIZES’

Na categoria de ‘**Cantoras e Atrizes**’, temos trinta e um casos, surgindo assim como um corpus significativo, encontramos imagens de ‘artistas’ cantoras e atrizes que podemos encontrar em retrato de palco⁶²² ou em retrato simples. No primeiro caso temos os seguintes exemplos: Três casos em **corpo inteiro**: ‘*Maria Favart*’ (OCC, 155,1883); ‘*Gemma Bellincioni*’ (OCC, 762,1900); ‘*Angela Pinto*’ (OCC, 1249,1913).

Doze casos de **meio corpo**: ‘*Adelaide Ristori*’ (OCC, 22,1878); duas imagens ‘*Giuseppina Pasqua*’ e ‘*Giuseppina De Reszké*’ (OCC, 154,1883); ‘*Virginia*’ (OCC, 182,1884); ‘*Anna Judic*’ (OCC, 209,1884); ‘*Helena Theodorini*’ (OCC, 293,1887); ‘*Darclée*’ (OCC, 654,1897); ‘*Anna Judic*’ (OCC, 683,1897); ‘*Eleonora Duse*’ (OCC, 695,1898); ‘*Angela Pinto*’ (OCC, 764,1900); ‘*Oliva Petrella*’ (OCC, 1010, 1907); ‘*Marcelle Geniat*’ (OCC, 1233,1913).

Dezoito bustos: ‘*Herminia Borgui-Mano*’ (OCC, 81,1881); ‘*Lucinda*’ (OCC, 140,1882); ‘*Emilia das Neves*’ (OCC, 185,1884); ‘*Fides Devriés*’ (OCC, 263,1886); ‘*Sarah Bernhardt*’ (OCC, 335,1888) e (OCC, 607,1895); ‘*Aurelia de Oliveira*’ (OCC, 475,1892); ‘*Augusta Cruz*’ (OCC, 535,1893); ‘*Maria Judice da Costa*’ (OCC, 545,1894); ‘*Madame Carnot*’ (OCC, 561,1894); ‘*Florinda Macedo*’ (OCC, 619,1896); ‘*Eva Tetrzzini*’ (OCC, 686,1898); ‘*Rosa Damasceno*’ (OCC, 715,1898); ‘*Maria Guerrero*’ (OCC, 730,1899); ‘*Palmira Bastos*’ (OCC, 734,1899); ‘*Virginia*’ (OCC, 736, 1899) e (OCC, 845,1902); ‘*Lucinda Simões*’ (OCC, 1238,1913). Globalmente a pose apresenta-se em três quartos com olhar à direita ou à esquerda.

⁶²² Consideramos o retrato de palco a representação produzida no próprio palco ou utilizando o vestuário de palco.

Temos três exemplos de **olhar frontal**: ‘*Helena Theodorini*’ (OCC, 293,1887); ‘*Madame Carnot*’ (OCC, 561,1894); ‘*Maria Guerrero*’ (OCC, 730,1899).

Destacaremos alguns casos: ‘*Angela Pinto*’ (OCC, 764,1900) e (OCC, 1249,1913), ‘*Oliva Petrella*’ (OCC, 1010,1907) e ‘*Marcelle Geniat*’ (OCC, 1233,1913).

A representação em busto, seguindo o formato da ‘carte-de-visite’ predomina nas imagens encontradas. A pose surge sempre **a três quartos** com aquelas exceções que referimos anteriormente.

O OUTRO

Centrando-nos na representação do ‘outro social’ – género feminino – encontramos representações de costumes (sempre na ambiguidade das retratadas pertencerem ao ‘povo’, ou de os trajes populares / tradicionais serem vestidos por senhoras da burguesia ou aristocracia). Temos assim ‘*Mulher dos arredores do Porto*’ (OCC, 158, 1883, desenho do natural), ‘*Uma vendedeira do Mercado*’ (OCC, 173, 1883, desenho do natural), ‘*Mulher do Alto Minho*’ (OCC, 178, 1883, desenho do natural⁶²³) e a imagem fotográfica de 1912 ‘*Tipos portugueses do Norte - Mulher de Grijó*’ (OCC, 1217, 1912, fotografia de Emílio Biel). Nesta última imagem, ignorando-se a identificação do modelo, destacam-se o vestuário e os acessórios que caracterizam o ‘tipo’. O modelo apresenta-se em meio corpo, pose a três quartos, olhar à direita e as mãos cruzadas à frente do corpo. A iluminação é difusa e abrangente permitindo uma leitura de toda a figura.

CASAIS

Uma outra tipologia de representação é a do grupo pequeno – um casal. Esta representação segue dois modelos: a mistura de imagens diferentes ou uma imagem única representando os dois modelos.

Na maioria dos casos existe uma relação entre os representados. As figuras podem aparecer em busto – a três quartos – situação maioritária ou em corpo inteiro. Mais raro é a representação em meio corpo.

Em relação à representação do **corpo inteiro** temos os seguintes casos: ‘*S.S. A.A. O Príncipe Real D. Carlos de Bragança e Princeza D. Maria Amelia de Orleans*’

⁶²³ Estes três casos são ‘desenho do natural’ por M. Macedo.

(OCC, 267,1886); '*Suas Magestades El-Rei D. Carlos e Rainha D. Maria Amelia*' (OCC, 392,1889, fotografia de Fillon); '*Os Reis de Espanha*' (OCC, 701,1898); '*S. M. A Rainha Maria Christina e seu filho D. Affonso XIII na idade de 12 annos*' (OCC, 898, 1903); '*Os Monarchas Portuguezes e Inglezes*' (OCC, 936,1904); '*O Rei D. Afonso XIII e Sua Noiva a Princesa Victoria de Battenberg...*' (OCC, 980, 1906). Como podemos ver são exemplos de representação de elementos ligados a famílias da realeza e seguem a tipologia presente na Pintura de retrato real, na maioria dos casos 'mulher sentada / homem de pé'. Se se representam dois homens ou duas mulheres opta-se por sentar um deles '*Os Monarchas Portuguezes e Inglezes*' (OCC, 936, 1904). Apenas uma situação apresenta o homem sentado e a mulher de pé '*S.S. A.A. O Príncipe André da Grécia e a Princeza Alice Victoria*' (OCC, 893, 1903). Os corpos não se tocam⁶²⁴ – a seriedade impede o contacto – com exceção da representação do casal '*S.M. A Rainha Guilhermina e o Duque de Mecklemburg-Schwerin*' (OCC, 798,1910) de braço dado e dos reis de Espanha (OCC, 293,1887) em que a mãe, sentada, encosta a cabeça ao peito do filho.

Se procurarmos uma consonância gestual nas representações encontramos o '*Casamento do Duque de Orleans*' (OCC, 644, 1896), '*Reis de Espanha*' (OCC, 701,1898) e '*D. Maria Thereza de Bragança e D. Carlos Luiz*' (OCC, 773, 1900). Na representação do casal opta-se ou por colocar os dois indivíduos a olharem na mesma direção ou um frontal e outro lateral.

Numa gestualidade mais solta temos apenas o caso da representação teatral com uma maior interação entre os atores (OCC, 1157,1911).

Se compararmos com a representação escultórica de casais presente no *Ocidente* nela encontramos sempre os corpos a tocarem-se como é o caso de '*A Novidade*' (OCC, 530, 1893), '*Menino de Coro*' (OCC, 597,1895) e '*Lendo o futuro*' (OCC, 805, 1901).

⁶²⁴ Poderemos questionar se não existem fotografias destinadas a uma circulação restrita no âmbito da família e se aí não se encontram representações com uma maior proximidade dos corpos. Um aspecto a seguir.

OS HOMENS: REALEZA E ARISTOCRACIA; POLÍTICOS; ARTISTAS E CIENTISTAS; RELIGIOSOS

Como vimos anteriormente, o peso da representação do masculino é esmagador nas capas do *O Occidente*. Com exceção de duas representações do Outro ‘*Costumes portugueses - um pescador de Aveiro*’ - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas (OCC, 239, 1885) e ‘*Em Leça do Bailio – porta lateral do convento*’ - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas (OCC, 39, 1879), surgem-nos as elites portuguesas e em alguns casos europeias. Os pesos de representação são semelhantes, destacando-se a realeza e aristocracia, por um lado e os intelectuais por outro. Políticos, militares, artistas e clero surgem com pesos aproximados.

O maior número de representações surge na tipologia de **Busto** (numa consonância com a carte-de-visite). Analisemos alguns casos de representação paradigmática nas tipologias de representação do masculino. As características da seriedade / verticalidade impõem-se nestas representações seguindo os modelos clássicos da Pintura de Retrato, nomeadamente, naquilo que esta pintura tem de aparato e exibição do lugar pessoal, social e político do indivíduo. Esta tipologia surge claramente numa fotografia de Fillon, passada para gravura e que surge, em 1881, no número 96, ‘*Duque d’Avilla e de Bolama*’:



As representações em pose sentada surgem-nos na relação com a cadeira e a mesa e as representações de pé apresentam também o apoio na cadeira ou na mesa.

As representações em pose de pé constroem-se numa clara verticalidade com olhar predominantemente lateral e ao alto. Temos como representações paradigmáticas a representação com os braços ao longo do corpo, o braço ligeiramente arqueado – mão

na anca ou no bolso: ‘*Conselheiro Hintze Ribeiro, Presidente do Conselho e Ministro do Reino*’ (OCC, 982, 1906); ‘*Coronel Joaquim Carlos Paiva d’Andrada*’ (OCC, 858, 1902); ‘*João Penha*’ (OCC, 921, 1904); ‘*Capitão José Augusto de Alves Roçadas, no seu regresso a Lisboa (Cliché Vasques)*’ (OCC, 1046, 1908); ‘*General Joaquim José Machado*’ (OCC, 1269, 1914); ‘*Dom Miguel de Bragança*’ (OCC, 747, 1899); ‘*Conde de Valenças*’ (OCC, 504, 1892); ‘*Dr. Francisco Martins de Gouveia Moraes Sarmento*’ (OCC, 744, 1899):



O caso do retrato de D. Manuel apresenta um corpo meio receoso dentro da farda, no pegar da espada.



Com tipologia de uma representação mais descontraída – menos vertical – temos os casos de representações que se distinguem: é o caso da imagem ‘*Dr. José Pereira*

Reis' (OCC, 291,1887), '*Dr. Pedro Francisco da Costa Alvarenga*' (segundo uma photographia de Muliner) (OCC, 167,1883) e '*O Explorador portuguez José Anchieta*' (OCC, 681,1897) que nos surge num registo mais pessoal com o seu cão.



As imagens do ator João Rosa e de Rafael Bordalo Pinheiro divergem também das imagens de aparato. O primeiro surge-nos numa pose encenada '*O actor João Anastacio Rosa*' (Segundo uma photographia de Sollas) (OCC, 219,1885) e, o segundo, numa pose algo distorcida pelo enquadramento avolumando a zona inferior do corpo '*Raphael Bordallo Pinheiro*' (OCC, 939,1905). A imagem de Eça de Queiroz, que nos surge numa encenação algo feminina (cabeça de lado, apoiada/encostada à mão), também se desvia dos paradigmas preferidos do masculino '*Eça de Queiroz nos últimos anos da sua vida*' (OCC, 896,1903)⁶²⁵.



Na representação do busto encontramos sempre a mesma tipologia de um retrato que promove a identificação clara do indivíduo, luz difusa, fornecendo o maior número possível de elementos do indivíduo de acordo com as tipologias da moda, no fundo

⁶²⁵ Imagem que aparece ampliada na capa do número 2 da *Ilustração Portuguesa* de 1903.

permanecendo num esforço mimético. Este processo observa-se na transição da imagem que cada vez será menos gravura e mais fotografia⁶²⁶.

Temos assim diversos tipos de imagem como por exemplo: ‘*S. Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I de Portugal (Segundo uma fotografia do sr. Oliveira)*’ (OCC, 2, 1878); ‘*O Maestro Alfredo Keil, autor da opera Dona Branca (Segundo uma fotografia de Fillon)*’ (OCC, 336, 1888); ‘*Julio Dantas*’ (OCC, 1207, 1912):



Se a qualidade da imagem se vai alterando as características da pose mantêm-se. Nos dois casos de representação do Outro todas as características de representação e identificação do indivíduo desaparecem, sobressaindo o lugar social ou o contexto da representação, como podemos ver nos dois casos referidos ‘*Costumes portugueses - um pescador de Aveiro*’ - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas (OCC, 1885) e ‘*Em Leça do Bailio – porta lateral do convento*’ - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas (OCC, 39, 1879):



⁶²⁶ Com a utilização de processos tipográficos que permitem a reprodução mais fidedigna da impressão fotográfica.

OS GRUPOS

A representação de grupos nas capas do *O Occidente* ocupa uma área considerável das representações. Consideraremos duas tipologias de representação: a do grupo em pose, encenado para a fotografia e, a do grupo captado quando se refere à situação ‘de reportagem’ em que o fotógrafo capta um fragmento de real. Consideraremos também os ‘grupos artificiais’ realizados através da montagem de várias imagens de indivíduos subordinada a um tema ou notícia apresentada.

Vejamoinicialmente a representação do Outro civilizacional que nos surge em quatro representações ao longo do século XIX. Logo no nº 11, de Junho 1878, surge em pose preparada um grupo da embaixada de Marrocos em Portugal. A fotografia é de ‘Mr. A. Fillon’ e apresenta as características da representação oficial. No nº 17 de Setembro de 1878, surge uma imagem referente à ‘*Expedição Geográfica Portuguesa A África Austral*’. É uma gravura de ‘Alberto’ realizada a partir de fotografia. Nela surgem exploradores portugueses e Henry Stanley, envolvidos pelos ‘locais’ todos em pose para a fotografia. A presença das armas e do mapa não deixa dúvidas sobre a mensagem da imagem. No n.º 341 de Junho de 1888, surge o cónego da Sé de Luanda e os seus discípulos, segundo uma fotografia de Moraes⁶²⁷. O cónego surge com os elementos da sua orquestra, uniformizados e com os instrumentos ‘europeus’. A transformação é clara.

No n.º 674 de Setembro de 1897, surge-nos uma fotografia do rei do Sião e seus filhos. De traje ocidental, numa pose idêntica a tantas outras da tipologia de retrato de grupo.



Com exceção destas quatro presenças do Outro Civilizacional, nas capas da revista, as restantes representações de grupo assumem o espaço do oficial, com a

⁶²⁷ *O Occidente*: 341, 1888, ‘O Commendador Luiz Maria de Carvalho. Cónego da sé de Loanda e os seus discípulos africanos’.

representação de elementos da realeza, aristocracia e burguesia. As presenças de elementos das classes populares são também reduzidos e prendem-se com representação de festividades ou de imagens de rua.

A representação da aristocracia e burguesia enquadra-se na pose encenada e no seguimento das suas regras⁶²⁸. Salientemos então alguns exemplos dessa tipologia. A opção pelas escadas, pequenos muros ou disposição em semicírculo será sempre tomada de forma a incluir o máximo de indivíduos – de forma identificável – no espaço da imagem: ‘*Na recepção feita no Club Brasileiro...*’ (OCC, 1245, 1913); ‘*A Amnistia dos presos políticos*’ (OCC, 1267, 1914); ‘*Grupo dos Officiais do Regimento de Cavalaria 3 (Photographia do sr. Antonio Novaes)*’ (OCC, 876, 1903); ‘*O Governo português com...*’ (OCC, 1151, 1910):



O carácter de reportagem, de instantâneo, que começa a surgir na passagem do século leva à inclusão de elementos populares – ou anónimos – nas capas. Temos como por exemplo: ‘*A nova incursão dos Conspiradores na fronteira portuguesa*’ (1208, 1912); ‘*Centenario da Guerra Peninsular (Cliché Benoliel)*’ (OCC, 1068, 1908); ‘*O Carnaval dos Estudantes, no Porto (Cliché J. Azevedo)*’ (OCC, 1266, 1914); ‘*A Missão Francesa Mascaraud, em Lisboa*’ (OCC, 1235, 1913):



⁶²⁸ Conforme podemos no capítulo sobre a teoria da fotografia temos várias ‘receitas’ para a correcta representação de grupos, ver por exemplo, as indicações de Robinson ou de Arnaldo Fonseca.

Outro área é a do grupo mais reduzido, reservado a figuras institucionais. Temos como exemplos imagens da realeza, de políticos ou de grupos profissionais particularmente prestigiados: ‘*O Presidente Kruger em Lourenço Marques* (De fotografia do sr. J. de M. Lazarus) (OCC, 791, 1900); ‘*O Novo Ministério* (Cliché Benoliel)’ (OCC, 1226, 1913); ‘*Archiduque Francisco Fernando e sua esposa Duquesa de Hohenberg...*’ (OCC, 1279, 1914); ‘*Officiaes superiores do Cruzador Brasileiro Floriano*’ (OCC, 804, 1901):



Desde os primórdios da publicação da revista utiliza-se a montagem de várias imagens, de forma a fazer coexistir um grupo de indivíduos na relação com determinado acontecimento. Vejamos alguns exemplos: ‘*s.t.*’ (OCC, 870, 1903); ‘*Os novos Ministros*’ (OCC, 974, 1906); ‘*Concurso literário promovido pela comissão do Centenario da Guerra Peninsular*’ (OCC, 1282, 1914); ‘*Officiaes da Legião Portuguesa...*’ (OCC, 1289, 1914):



As inovações técnicas relativas às câmaras fotográficas permitem a captação de imagens instantâneas⁶²⁹. A fotografia vai inovar nesta presença das ‘massas’ dentro da imagem, situação mais rara na Pintura. Todos os acontecimentos mais mediáticos –

⁶²⁹ Este termo era referido na época como fotografia instantânea e fazia-se do seguinte modo: “Nome sem uma significação positiva, mas pelo qual se designam as photographias com muito pouca exposição. Assim tanto é instantânea uma photographia tirada com 1/10 de segundo com outra tirada com 1/1000 embora na realidade estas fracções sejam coisas bem diferentes. Quem quizesse ter linguagem positiva deveria acrescentar ao termo instantâneo a fracção de segundo a que elle se referisse. Como isso se não faz, tal termo é uma coisa oca, podendo significar tudo e não significar nada.” in *Arte Photographica*, nº 24 de Fevereiro de 1917.

como diríamos hoje – passam a ter a presença do fotógrafo⁶³⁰. : ‘S.A. a Princesa Mathilde Maria de Saxe...’ (OCC, 1013, 1907); ‘Proclamação da Republica em Portugal’ (OCC, 1144 / 1145, 1910); ‘Chegada do dr. Bernadino Machado’ (OCC, 1264, 1914); ‘Expedição a Angola’ (OCC, 1291, 1914):



Em imagem única ou apresentando sequências de imagens. A representação do corpo passa a integrar situações habitualmente não fixadas em imagens e que correspondendo a um quotidiano passam a ficar registadas. O objectivo será sempre narrativo já que nestes casos acompanham e ilustram uma notícia⁶³¹.

2.1.2.3. O interior da revista

Deixando a ‘montra’ que constituem as capas das revistas – local privilegiado de exibição - vejamos agora algumas das imagens presentes no interior dos números do *Ocidente*, procurando desvios ou consonâncias com as representações presentes nas capas. Seguiremos as categorias globais que definimos desde o início mas, no entanto, poderemos se considerarmos pertinente introduzir outras adicionais.

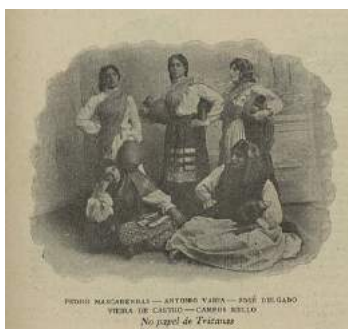
⁶³⁰ Estamos aqui perante o nascimento do fotojornalismo, como refere, por exemplo, Emília Tavares: “(...) é também no início do século XX que se desenha uma das áreas mais inovadoras e menos valorizadas da fotografia portuguesa – o fotojornalismo –, precisamente porque ela vem romper com a tradicional inaptidão da cultura portuguesa em agregar no seu discurso as manifestações da cultura de massas, que tão importantes se vieram a revelar na expansão dos cânones do Modernismo.”, in ‘Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português’.

⁶³¹ “Se existe área em que a actualização dos conceitos e dos processos visuais nacionais foi mais consentânea com as grandes linhas de desenvolvimento cultural internacional, a imprensa ilustrada foi uma delas. É por iniciativa de alguns dos principais periódicos diários, como o *Século Ilustrado*, que surgem os semanários ilustrados, como a importante e histórica *Ilustração Portuguesa*, em que a primazia da noticiosa passa a ser construída pela imagem.

A transferência, no discurso noticioso, da narrativa para a imagem, constitui, segundo Walter Benjamim, um dos reflexos, do « domínio da burguesia e da ascensão do capitalismo, que vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes», constituindo, assim, uma nova forma de comunicação oposta à ideia de narrativa, que seria a « informação». Emília Tavares, *ibidem*.

O GÉNERO

O interior das páginas da revista não nos apresenta desvios relativamente às propostas surgidas nas capas. A representação do masculino e do feminino conforma-se às tendências que detectámos e deixamos definidas. Poderemos detectar algum desvio na representação da pose em grupo e esse aspeto será analisado no ponto seguinte. Surge-nos, no entanto, a representação do travesti, do homem que se veste de mulher – dentro do espaço do teatro é ‘normal’ – nas imagens de uma representação fotográfica em Coimbra⁶³²:



Ou num conjunto de imagens ‘*Recita dos Quintanistas de Direito da Universidade de Coimbra*’ (OCC, 1242, 1913) apresentando uma série de elementos de desvio à pose clássica, seja, na assunção dos gestos do outro Género como da ‘Raça’:



Surge-nos também, pontualmente, um tipo pose menos vertical onde a cabeça começa a cair para o lado ‘*Teatro de República – Italia Viltaliane*’ (OCC, 1238, 1913) e ‘*D. Laurentina de Jesus*’ (OCC, 1255, 1913).

⁶³² *O Occidente*, 912, 1904.



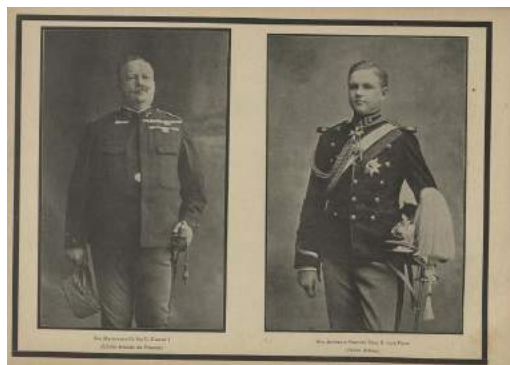
O RETRATO

As tendências da representação do retrato, no interior da revista seguem aquelas que definimos anteriormente, relativamente às suas capas. Destacaríamos apenas alguns exemplos que de alguma forma se ‘desviam’ dessa tipologia, ou particularmente a confirmam. Da importância do retrato podemos ter uma ideia na análise da fotografia do gabinete de trabalho do ‘director-proprietario’ do *O Occidente*⁶³³. A parede por cima da secretária encontra-se repleta de retratos fotográficos – maioritariamente individuais – organizados em forma elíptica:



As tendências de representação do Retrato – seguindo como referimos as tendências presentes nas capas – seguem o paradigma da representação do retrato de aparato partindo do caso da representação real, temos dois exemplos que, sendo de dois fotógrafos apresentam rigorosamente o mesmo receituário de representação: ‘*Sua Magestade El-Rei D. Carlos I*’ (OCC, 1048, 1908) de Arnaldo Fonseca e ‘*Sua Alteza o Príncipe Real D. Luiz Filipe*’ (OCC, 1048, 1908) da Casa Bobone,

⁶³³ ‘Gabinete do Director – Proprietario’ (OCC, 829, 1901).



Esta tipologia é retomada na aplicação completa da tradição do retrato de aparato – com a mesa, cadeira e cortina – numa imagem de A. Bobone ‘*Sua Magestade El-Rei D. Manuel II*’ (OCC, 1080, 1909):



Encontramos também a representação de elementos da Família Real em situações mais informais, como por exemplo, ‘*Grupo Feito no Regresso da Fazenda Tentativa*’ (OCC, 1032, 1907):



A tipologia do retrato de aparato transfere-se, tal como tinha acontecido no caso da Pintura, para a aristocracia e burguesia, seja, no retrato individual (OCC, como podemos ver claramente na análise das capas da revista) como no retrato de grupo de que destacaríamos dois exemplos paradigmáticos: ‘*Vencedores do «Grupo Pátria» no*

concurso nacional de tiro’ (OCC, 917, 1904), ‘*photographia do sr. Benoliel*’ e ‘*O sr. Comendador Evaristo Lopes Guimarães, sua esposa e filhos*’ (OCC, 1257, 1913):



No primeiro caso a disposição do grupo é exemplar no seu equilíbrio e particularmente na direção dos olhares cruzados. O segundo caso, também exemplar, cristalizando toda uma atitude de aparato, na organização do grupo – na composição – e na gestão dos olhares.

Uma outra tipologia segue uma pose mais descontraída – ainda séria – mas remetendo para uma interioridade do retratado através do gesto – nomeadamente, a cabeça encostada⁶³⁴ ou a posição de desequilíbrio ou um corpo menos vertical -, ‘*Eduardo de Noronha*’ (OCC, 929, 1904), ‘*Senna Cardoso*’ (OCC, 929, 1904), ‘*Americo de Rezende*’ (OCC, 1276, 1914), ‘*Alfredo Pinto (Sacavém)*’ (OCC, 1065, 1908), ‘*F. Taborda*’ (OCC, 1088, 1909) por Arnaldo Fonseca, ‘*Conde de Burnay*’ (OCC, 1091, 1909):



⁶³⁴ Remetendo para a clássica pose da Melancolia.

Este tipo de representação irá também ser gradualmente utilizada na representação do feminino, assumindo aí claramente outra dimensão dado que a exibição de uma gestualidade mais exuberante – menos rígida, menos vertical, menos séria – se articula com questões ligadas ao erotismo. O exemplo que escolhemos ‘*Uma «Bacchante»*’ (OCC, 651, 1897) enquadra-se perfeitamente nesta tipologia.

Surge também a exibição do corpo masculino, menos vestido, remetendo para os atributos do próprio corpo na sua materialidade⁶³⁵ ‘*Francisco da Silva Marçal. Professor de Natação do Atheneu Comercial de Lisboa*’ (OCC, 1105, 1909):



A representação fotográfica permite também um retrato composto, apresentando diversos pontos de vista do mesmo indivíduo, é o caso de ‘*D. João da Câmara em atitude para a estatueta modelada pelo escultor portuense ser. Silva Gouveia*’ (OCC, 1045, 1908):



O OUTRO

Se na capa da revista a representação do Outro social e cultural é diminuta, no seu interior encontramos um maior número de imagens. A relação com os territórios africanos e a problemática colonial, que atravessa todo o século XIX, assim como a necessidade de afirmação da posse dos territórios coloniais portugueses, torna a

⁶³⁵ Tradição que na Europa surgira com o método Desbonnet.

representação dos povos do império um campo semântico preferencial da cultura visual portuguesa oitocentista e, como veremos, novecentista. Por outro lado, a representação de classes populares surgirá gradualmente ao longo dos anos⁶³⁶. Se a nível das capas os elementos que não pertencem às elites se vão, dificilmente, intrometendo nos planos secundários da representação, no interior da revista eles vão estar mais presentes principalmente na fase em que se acentuam as reportagens de rua.

Centrando-nos na representação individual temos quatro exemplos que constituem casos claros dos paradigmas da representação do Outro. Um deles representa, tal como a legenda da imagem o refere '*Tipo de Mulher de Montemor-o-Velho*' (OCC, 1248, 1913), uma mulher 'tipificada' ou seja, transformada num exemplo de um grupo social ou profissional, retirando a presença da personalidade e acentuando os elementos identificadores do grupo. Centrando-nos na pose, temos uma representação a três quartos, revelando o máximo do rosto e do vestuário. A imagem é encenada em estúdio com elementos artificiais. Salientamos o sorriso, e o olhar direto na direção do espectador.

São também representações do feminino as duas imagens de Marques Abreu⁶³⁷. A '*Volta do Trabalho*' (OCC, 1265, 1914) e '*Ceifadora. Minho*' (OCC, 1265, 1914) são exemplos dos trabalhos expostos pelo fotógrafo no Ateneu Comercial do Porto. São imagens que consideramos desviarem-se claramente do tipo de representação proposta na imagem anteriormente analisada. Na semelhança temos o serem camponesas, mas as duas últimas são captadas em cenário natural – convenientemente desfocado de forma a centrar a atenção na figura em primeiro plano – e aposta-se numa acentuação da 'realidade', ou seja, na presença do fotográfico revelador do corpo e da pele (escura). Se a '*Ceifadora*' assume uma pose clássica de mão na anca num sorriso cúmplice, a '*Volta do Trabalho*' revela uma forte presença do corpo – mãos e pés – numa pose frontal dinâmica acentuada pelas linhas de composição criadas pelas mãos e pela enxada.

⁶³⁶ Nuno Avelar Pinheiro refere a raridade da fotografia de operários o que podemos confirmar pois foi muito reduzido o número de imagens de operários que encontramos em todas as publicações.

⁶³⁷ Marques Abreu (1879-1958).



Surge também uma imagem de conjunto, num tema que se vai repetir por anos fora ‘*Arredores de Ovar – Lavadeiras no rio*’ (OCC, 1203, 1912) e ‘*Camponesas de Sarnadas*’ (OCC, 918, 1904)



A representação de classes populares ligadas aos campos surge em mais sete casos. Duas representações ligadas a atividades agrícolas ‘*Lavoura minhota – Os gados*’ (OCC, 785, 1900) e ‘*Junta de bois barrozãos do sr. Luiz Magalhães – Os gados*’ (OCC, 785, 1900).



Quatro representações de grandes grupos: ‘*As ceifeiras*’ (OCC, 1022, 1907), ‘*Campinos nas Lezírias – Alemtejo*’ (OCC, 1288, 1914), ‘*O Orfeon de Serpa, inaugurado em 24 de Junho de 1907*’ (OCC, 1027, 1913) e ‘*Habitantes da serra*’⁶³⁸ (OCC, 1204, 1912).

⁶³⁸ Refere-se à serra do Caramulo.



Uma imagem de outro grupo intitula-se ‘Grupo de Famintos da Freguesia de Favaíes’ (OCC, 1101, 1909):



Encontramos também a representação organizada de uma forma mais cerimonial, como é o caso das ‘paradas’: ‘A Parada Agrícola em Vila Nova de Famalicão’ (OCC, 1209, 1912) que apresenta, numa página completa três fotografias de carros :



A representação de pescadores ou de atividades ligadas à pesca surge apenas em três casos: duas imagens intituladas ‘*Os Pescadores da Costa de Caparica*’ (OCC, 1066, 1908), ‘*Naufragio do «Veronese»*’ (OCC, 1227, 1913) e ‘*O Salva-vidas «Cêgo do Maio» e os seus tripulantes que salvaram parte dos náufragos do «Veronese»*’ (OCC, 1228, 1913):



Uma outra área de representação das classes populares relaciona-se com as instituições sociais que acompanham os mais pobres, as crianças, os velhos ou os doentes: ‘*Grupo de crianças albergadas collocadas no concelho do Cadaval*’ (OCC, 917, 1904), ‘*O Asilo dos Velhos*’ (OCC, 1155, 1911), ‘*O curso de surdos-mudos*’ (OCC, 1062, 1908), ‘*Instituto de Cegos «Branco Rodrigues»*’ (OCC, 1104, 1909) e ‘*A Real Casa Pia de Lisboa*’ (OCC, 1062, 1908):





A representação das classes populares urbanas segue uma tipologia semelhante aquela que vimos para os camponeses e pescadores. Encontramos os ‘tipos’: ‘*Tipos de Santo António dos Olivaeis*’ (OCC, 1239, 1913), ‘*Os gaiteiros na Romaria*’ (OCC, 1239, 1913):



As festas e paradas: ‘*Congresso do Turismo, em Lisboa*’ (OCC, 1166, 1911):



As situações de rua: ‘*Aspetos de Lisboa – A venda de Perus no largo de S. Domingos*’ (OCC, 1153, 1911) ou ‘*Lisboa pelo Natal*’ (OCC, 1080, 1908)



Dois outros tipos de imagem têm a ver com conflitos políticos ou sociais, representando situações ligadas a episódios de guerra civil ou de greves urbanas, ‘*Os heroes de Chaves com alguns sócios do grupo «Pró-Patria»...*’ (OCC, 1212, 1912) e ‘*A «Greve Geral» em Lisboa – Os grevistas assaltando um carro eléctrico em Alcantara*’ (OCC, 1192, 1912) esta última inaugurando uma representação mais agitada e dinâmica, ou seja, corpos menos enquadrados:



No caso da representação dos grupos optámos por dividir, em duas áreas, a análise da representação dos ‘operários’, grupo que cresce acompanhando a revista, ao longo da segunda metade do século XIX. Encontramos a representação dos operários

em dois contextos: a representação no local de trabalho a realizar atividades profissionais; a representação em grupo organizado em pose; a representação em captação instantânea em contextos de exibição ou reivindicação social.

No primeiro caso encontramos imagens de conjunto representando os operários a trabalhar. Temos apenas um caso, na indústria vidreira em que a imagem se centra no trabalho individual revelando um corpo em esforço. É um exemplo único porque a maioria das representações revelam corpos em pose e ao longe.



No segundo caso segue-se a tipologia prevista para os retratos de grupo, seguindo as regras recomendados nos receituários da época de forma a representar um grande número de indivíduos de forma clara e organizada. Os operários surgem em alguns casos como elementos da ‘indústria’ juntamente com os seus proprietários. As representações apresentam planos distanciados e de conjunto. O exemplo de um olhar mais próximo é o referente à indústria vidreira.



Ou um exemplo de uma marcenaria: ‘*Grande marcenaria moderna – grupo do pessoal operário*’ (OCC, 1211, 1912):



Encontramos também casos de uma pose mais descontraída em situações de exteriores, como, por exemplo, o caso de uma '*Festa operária*' (OCC, 1142, 1910) organizada pela Fábrica de Louças de Sacavém (Gilmann):



Representação mais dinâmica encontramos nos casos de uma marcha cívica e de situações de greve: '*Os operários da Fabrica de Bolachas da Pampulha, no cortejo cívico*' (OCC, 1129, 1910); '*As Greves no Norte* (Instantaneos Pereira Cardoso)' (OCC, 1150, 1910):



Nestes casos, e principalmente no segundo, encontramos situações de não pose ou seja, o momento da pose é decidido pelo fotógrafo que 'congela o movimento'.

No *O Occidente* a representação do povos africanos surge a partir da gravura e sem a indicação de 'a partir de photographia', como vimos no ponto anterior, encontramos quatro exemplos de representação do Outro nas capas da revista, são as

únicas em que a representação incide claramente sobre o Outro ao longo dos trinta e sete anos em que a revista é publicada⁶³⁹. No interior da revista encontramos um conjunto de imagens mais numeroso. Relativamente a estas agrupámos as imagens de acordo com o tipo de representação encontrado e de acordo com o sentido da própria representação. Temos assim os ‘tipos’, as situações de trabalho, os integrados, os submetidos, os grupos com brancos, os indivíduos ou grupos com Natureza, representações alegóricas. A leitura das imagens articula-se com as legendas apresentadas, sendo nestes casos o seu sentido orientado pelo seu uso, ou seja, as imagens integram-se aqui numa utilização específica e é a partir dela que construímos a nossa análise⁶⁴⁰.

A primeira referência de imagem a partir de fotografia encontra-se no número 681 ‘*Mundombes – Benguella*’ (OCC, 681, 1897), segue a representação de tipos, juntamente ‘*lavadeiras de loanda*’ (OCC, 833, 1902), ainda em 1902 temos também ‘*Typos indígenas da zambezia*’ (OCC, 863, 1902), ‘*Mouras de Chiloane*’ (OCC, 863, 1902).



Em 1907, imagens com ‘*typos de pretas*’ (OCC, 1014, 1907).



⁶³⁹ O OCCIDENTE. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro. Direcção literária de Gervásio Lobato, direcção artística de Manuel de Macedo e de Caetano Alberto, publicado em Lisboa entre 1878 e 1915.

⁶⁴⁰ A imagem enquanto elemento autónomo poderá ter sido captada com outra intenção, imaginemos que num situação de afeto, constituir uma memória que se guardou e em que surgia de uma relação afetiva entre indivíduos.

Em 1913, encontramos uma última referência à representação de tipos com a imagem de ‘*Um timorense*’ (OCC, 1241, 1913) juntamente com a imagem de uma ‘*Dansarina javanesa*’ (OCC, 1241, 1913):



Um outro grupo de representações integra-se numa área que exhibe o Outro enquanto elemento integrado, ou seja, com relações específicas com o ocidental, o português, introduzindo assim na representação do corpo elementos / atributos fornecidos pelos colonizadores. Temos assim o caso dos elementos das forças militares ou policiais, como por exemplo, ‘*No Cunene – Um destacamento de tropa indígena sob o commando do sargento Pinheiro, formado no forte «D. Luiz Filippe»*’ (OCC, 997, 1906), ‘*Quartel da Policia*’ (OCC, 1026, 1907), ‘*Cipaio da Circunscrição de Pongo Andongo*’ (OCC, 1245, 1913), ‘*Companhia de Baucou em Parada, antes de partir para a Campanha de Manufae*’ (OCC, 1277, 1914), ‘*Um auxiliar indigena*’ (OCC, 1277, 1914).



A relação do indivíduo com a Natureza surge em diversas representações, não por uma questão de integração, mas ao que nos parece, como elemento definidor de uma escala esmagadora dos elementos naturais. Temos assim ‘A Oca – S. Thomé’ (OCC, 833, 1902), ‘Plantation d’Agaves Mexicaines’ (OCC, 1130, 1910), ‘Tamarinier’ (OCC, 1130, 1910), ‘Manguier’ (OCC, 1130, 1910), ‘Le fleuve «Rio do Ouro» dont le lit est forme par une coulée basaltique’ (OCC, 1130, 1910), ‘Eriodendrum 13 ans apres son abattage’ (OCC, 1130, 1910), ‘Route et viaduc’ (OCC, 1130, 1910), ‘Route dès bambous’ (OCC, 1130, 1910), ‘Après l’abattage dès génate de la forêt’ (OCC, 1130, 1910), ‘Groupe de «Hevéas» et «Castilloas» de 9 ans’ (OCC, 1130, 1910):



Um outro grupo de representações tem a ver com situações de trabalho. Neste caso encontramos imagens dos indivíduos integrados enquanto elementos no espaço do trabalho – a ‘fazenda’ por exemplo – ou imagens mais próximas da actividade. ‘Fazenda do Dombe Grande – Benguella’ (833, 1902), ‘Premiers travaux pour une installation’ (OCC, 1130, 1910), ‘Interieur d’une usine’ (OCC, 1130, 1910), ‘Logements d’ouvriers indigènes dans une exploitation agricole’ (OCC, 1130, 1910), ‘Recolte dès fruits dès cacaoyers’ (OCC, 1130, 1910), ‘Bissau – na ponte da Alfandega’ (OCC, 1196, 1912).



Uma outra área tem a ver com a representação do Outro, dos ‘indígenas’ nos seus espaços, seja a aldeia ou nas zonas urbanas. Estas imagens podem sugerir uma leitura de ‘antes e depois’, sendo a zona urbana / fazenda o local de civilização (novo) e a aldeia ou zonas rurais o lugar natural / selvagem. Temos assim relativamente ao primeiro caso:

‘*Em S. Thomé – decorações no largo do governador Mello...*’ (OCC, 1032, 1907), ‘*Em S. Thomé – A casa Parisiense*’ (OCC, 1032, 1907), ‘*Viagem de Sua Alteza o Príncipe D. Luís Filipe às Colónias*’ (OCC, 1032, 1907), ‘*Em S. Thomé – decorações na rua Conde de Valflôr*’ (OCC, 1032 – 1907), ‘*Bissau – Rua de Agostinho Coelho*’ (OCC, 1196, 1909):



Em relação ao segundo caso, encontramos: ‘*Na ilha de S. Thomé: uma colhida de redes e cubatas na roça mesquita*’ (OCC, 1026, 1907), ‘*No país dos Dembos, uma Quibuca*’ (OCC, 1039, 1907):



Os indivíduos submetidos, na presença do poder Real, ou na sua ausência encontram-se em algumas imagens. Em 1904, a imagem ‘*Nampuita Muno, Prisoneiro*’

(OCC, 927, 1904), assemelha-se à de 1907 '*Mundagaz Gungunhana, quando veio presoneiro para Lisboa*' (OCC, 1009, 1907). Sentados e de cabeça baixa, corpos submetidos. Se o primeiro se encontra na solidão da representação o segundo exhibe a sua submissão aos olhares (brancos) em volta, numa imagem em que as suas mulheres – apenas enfrentam a câmara, aqui claramente, instrumento de submissão.

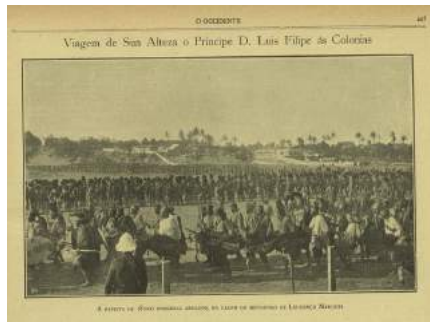


O poder sobre os corpos surge também – numa propaganda clara à civilização – numa imagem relativa à libertação de escravos '*Grupo de escravos libertados em Simuco*' (OCC, 927, 1904) fotografados exibindo os instrumentos de prisão:



A submissão de grupos surge claramente nas imagens relacionadas com a viagem do Príncipe Real às colónias ⁶⁴¹ (tal como ficou conhecida), '*A revista de 18:000 indigenas armados, no campo do hipódromo de Lourenço Marques*' (OCC, 1034, 1907), '*Sua Alteza o Príncipe Real D. Luís Filipe Á frente dos Régulos do Districto de Lourenço Marques e suas comitivas que vieram prestar vassalagem*' (1034, 1907):

⁶⁴¹ Esta viagem que coloca lado a lado um elemento da família real portuguesa e os 'seus súbditos africanos' encontra-se documentada em vários livros, vide por exemplo: Ana Vicente e António Pedro Vicente *O Príncipe Real. Luiz Filipe de Bragança. 1887-1908* Lisboa, Edições Inapa, 1998 ou Eduardo Nobre *Família Real. Álbum de fotografias*, Lisboa, Quimera, 2002. Esta tipologia de representação, e apresentação, continuará a ser seguida nos álbuns das Viagens Presidenciais às colónias de 1939 de que existem também álbuns fotográficos.



Importante também a presença – domínio – do próprio espaço registada e conservada pela fotografia, como surge na imagem ‘*Sua Alteza o Príncipe Real D. Luiz Filipe e a sua comitiva no campo de Marracuene*’⁶⁴²(1034, 1907):



Terminamos a análise da representação do Outro com a imagem ‘*Portugal e Africa*’ (OCC, 1044, 1907), duas crianças abraçadas numa clara sobreposição corporal da criança branca – cabelo de corte medievo – num gesto de proteção e oferta de uvas – a uma criança negra alheada – no olhar e no corpo. Imagem rica em sentidos e que remete para muito mais seguramente daquilo que os seus autores quiseram exhibir⁶⁴³.



⁶⁴² O campo de Marracuene evoca a batalha entre as tropas portuguesas e as tribos locais em 2 de Fevereiro de 1895. De acordo com a historiografia os militares portugueses conseguiram uma vitória esmagadora sobre as tribos locais.

⁶⁴³ Este tema das crianças de ‘raças’ diferentes a brincar ou próximas encontra-se em representações e postais que circulam na Europa durante a primeira metade do século XX.

O GRUPO

Se existe aspeto inovador na representação do corpo em fotografia este relaciona-se com a representação de grupos. Se o grupo reduzido era já frequente na pintura, os grandes grupos entram na cultura visual com a imagem fotográfica. Dentro destes grupos distinguiríamos dois tipos: o grupo ‘organizado’, em pose clara para o fotógrafo, e por este orientada e temos os académicos, militares, alunos, excursionistas e, por aí fora; e os grupos em movimento – as massas – que entram agora na representação e que tem a ver com corpos ‘livres’, pedaços de gestos e movimentos captados pela máquina. Este movimento do corpo era apenas visto nas fotografias de teatro, por natureza ‘dramáticas’, que se repetem nas páginas do *O Occidente*.

A imagem fotográfica do grupo, permite além da criação e manifestação de solidariedades diversas – a ideia do representado em simultâneo remete para um laço, afectivo, profissional, forçado – e remete para uma fusão do indivíduo com o outro. Esta existência da captação do grupo organizado, ordenado e a desordem de uma realidade que se encontra e que levará à um tipo de reportagem fotográfica. No que nos interessa encontramos a pose clássica e novos gestos e figuras do corpo que surgem agora na fotografia⁶⁴⁴.

Além dos exemplos que vimos anteriormente na análise da representação do Outro (social e civilizacional) e do movimento das massas urbanas (que analisamos em seguida) vejamos alguns exemplos de fotografia de grupos⁶⁴⁵. Globalmente a representação de grupos pode surgir de três modelos: a representação em pose a partir de uma encenação específica; a captação de situações ‘fragmentadas’; a juxtaposição de diversas imagens numa mesma folha criando um grupo artificial. Este último modelo encontra-se em álbuns particulares e mais visivelmente nas páginas de jornais e revistas⁶⁴⁶, temos assim no número 1116 de 1909 ‘*Creanças Portuguesas*’:

⁶⁴⁴ Na tradição da pintura já as encontrávamos na expressão do Maneirismo ou do Barroco. A representação fotográfica irá agora repetir as ideias clássicas do gesto desordenado que corresponde a indivíduos em desordem mental ou espiritual.

⁶⁴⁵ Remetemos para a teorização que é produzida para a ‘fotografia de grupo’ e que se encontra no II Capítulo, ponto ‘1. Os textos sobre a representação do corpo na fotografia (1839 – 1930)’.

⁶⁴⁶ Pode também ser encontrado em imagens realizadas por fotógrafos comerciais que, a pedido, imprimem numa mesma prova positiva, vários negativos, ‘agrupando’ assim indivíduos.



No número 1179 encontramos num outro tipo de registo ‘*Creanças subsidiadas pelas juntas de Paroquia de Lisboa, para tomarem banhos na Trafaria*’ (OCC, 1179, 1911).



Como situações de captação do real, de ‘instantaneos’ temos por exemplo, festividades como ‘*A Mascarada dos estudantes - ... Os peles vermelhas de infernal memoria*’ (OCC, 1158, 1911), ‘*S. M. El-Rei D. Manuel, em Almeirim*’ (OCC, 1117, 1910), ou ‘*A Expedição Militar à Guiné*’ (OCC, conjunto de três fotografias de Alberto Lima),





As representações ‘organizadas’ encenadas – na sua ordem ou desordem – são as mais frequentes e remetem claramente para aspectos de solidariedades afectivas, institucionais ou familiares, e no fundo, para uma conservação da memória. Temos como exemplos, ‘*Grupo do Congresso de Direito Penal*’ (OCC, 662, 1897), ‘*Proprietarios e Pessoal Superior do «Paris em Lisboa»*’ (OCC, 929, 1904), ‘*Convivas do «Pic-nic» de pioneiros de Lourenço Marques com mais de 16 annos de residência na colonia*’ (OCC, 1039, 1907) e ‘*Diversões de Verão – Um « pic-nic» no Alfeite*’ (OCC, 1103, 1909):



Destacaríamos ainda, pela especificidade da sua encenação a imagem ‘*O sr. Comendador Evaristo Lopes Guimarães, sua esposa e filhos*’ (OCC, 1257, 1913):



De forma mais densa surge representação de ‘massas’ ou ‘multidões’ mais, ou menos, enquadradas⁶⁴⁷. Ligadas a comemorações, manifestações, protestos, a fotografia representa as multidões e é através dela que também elas ficam para a história, pois no caso de outro tipo de representação visual dificilmente se conseguia o impacto obtido através da imagem fotográfica. Vejamos alguns exemplos: ‘*O cortejo cívico no Porto, desfilando nas ruas da cidade*’ (OCC, 1129, 1910), ‘*Cortejo cívico desfilando em Belém*’ e ‘*Chegada do cortejo cívico aos Jerónimos, as crianças das escolas*’ (OCC, 1129, 1910):



⁶⁴⁷ Sobre esta questão remetemos para o texto de Paul Ardenne *L'Image Corps. Figures de l'Humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001, principalmente para o capítulo ‘Le Corps Participatif’.

A República trouxe todo um novo tipo de movimentação na rua e proximidade entre corpos de vários grupos sociais. No número 1148 encontramos várias imagens de Benoliel revelando claramente esse tipo de movimentação (OCC, 1148, 1910):



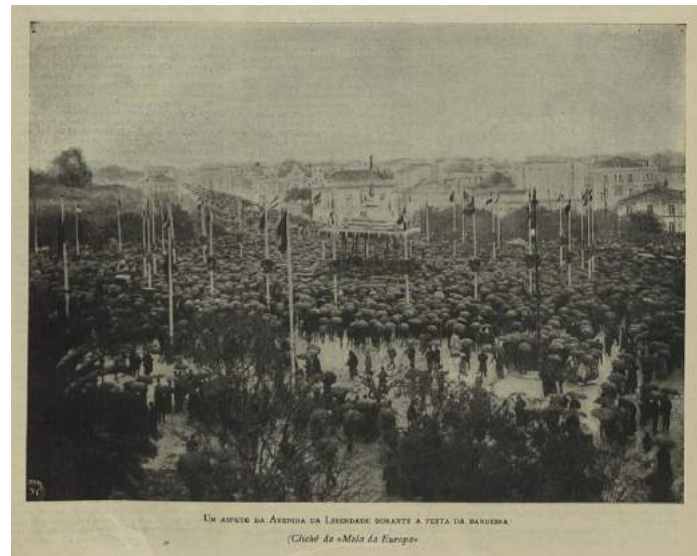
Ou no mesmo número, um instantâneo de Alberto Lima, a ‘*Expulsão das Congregações Religiosas*’ (OCC, 1148, 1910):



Os funerais do Dr. Miguel Bombarda e de Cândido dos Reis levam também à presença massiva nas ruas ‘*Passagem do Cortejo no largo de Camões – Chegada do cortejo à Rotunda...*’ (OCC, 1146, 1910):



No número 1150 temos ‘*Um aspeto da Avenida da Liberdade durante a festa da Bandeira*’ (OCC, 1150, 1910) e, no número 1155, ‘*A Manifestação, em Lisboa, contra as «Greves»*’ (OCC, 1155, 1911):



Particularmente pertinente em termos simbólicos esta última imagem, com ‘a massa’ de corpos em pé, pose frontal, unidos pelos braços a caminharem na direção do fotógrafo e estendendo-se pela profundidade de campo (e da avenida).

2.2. A ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA

Em ponto anterior desenvolvemos as questões metodológicas relativas à recolha das imagens e sua posterior análise – falávamos da revista *O Occidente* – neste momento procedemos à análise das imagens relativas à outra publicação periódica de referência que é a *Ilustração Portuguesa*⁶⁴⁸.

Centrámo-nos pois na análise das imagens presentes nas capas dos números da *Ilustração Portuguesa* – 1053 imagens – sujeitando-as a uma leitura / análise realizada com base num conjunto de indicadores previamente estabelecido, tal como procedemos no caso do *O Occidente*.

Os indicadores então utilizados permitiram abarcar as possibilidades de representação também presentes nesta publicação mas, tal como referimos anteriormente tornou-se necessário criar outros sub-indicadores para a análise das imagens presentes na *Ilustração Portuguesa*, pois surgiram novas ‘figuras’ na representação do corpo que não se enquadravam nos sub-indicadores utilizados inicialmente⁶⁴⁹.

Utilizámos assim os seguintes novos sub-indicadores (em itálico):

⁶⁴⁸ Esta publicação encontra-se estudada na obra de Fernando Costa e Maria do Carmo Séren *Ilustração Portuguesa* Lisboa, Ministério da Cultura / Centro Português de Fotografia, 2004. Rita Correia apresenta a ficha da publicação na hemeroteca digital: “ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA – Foi lançada pela Empresa do jornal O Século em Novembro de 1903 e manteve-se até 1993. Uma longevidade mais aparente do que real, porque a partir de 1931 verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas, evidenciando o propósito exclusivo de manter a posse do título. A presente “ficha” respeita aos números digitalizados, ou seja, aqueles que foram publicados até ao ano de 1923. Durante esse período conheceu duas séries, tendo a segunda sido iniciada a 26 de Fevereiro de 1906. Até esta data, a Ilustração Portuguesa não assume a existência de um director, apenas indica o «Editor», José Joubert Chaves. Mas considerando a filiação da revista, o mais provável é que a direcção pertencesse a José Joaquim da Silva Graça, director e proprietário d’ O Século. Depois de começada a segunda série, a Ilustração Portuguesa foi dirigida por Carlos Malheiro Dias (até Fevereiro de 1912), a quem sucedeu J. J. da Silva Graça (até Maio de 1921). Nesse ano, a propriedade da revista passa para a Sociedade Nacional de Tipografia. O nome de Silva Graça manteve-se no cabeçalho da revista, na qualidade de seu director, no entanto, consta que, por essa altura, saiu do país e fixou residência em França. Entretanto, a direcção foi assumida por António Ferro (de Outubro de 1921 até Maio de 1922) e, posteriormente, por António Maria de Freitas (Julho de 1922 até falecer, em Setembro de 1923). Edição semanal, a Ilustração Portuguesa tem na imagem a sua marca distintiva. O editorial de apresentação faz questão de vincar bem essa opção, sublinhando a importância do desenho que, «pelos tempos fora, reproduziu tudo». Entendida como um complemento d’ O Século, propunha-se utilizar essa linguagem universal para dar a conhecer «o mais belo e o mais útil». A Ilustração Portuguesa seria o «álbum das grandes festas e dos casos triviais», na ideia de que essa informação seria de proveito «tanto aos homens de hoje como às gerações vindouras».

⁶⁴⁹ António Sena refere que esta publicação “(...) começa a perder todas as suas qualidades fotográficas a partir de 1918. Com a orientação da revista por António Ferro, em 1922, a edição fotográfica desaparece quase de todo. As imagens são preteridas pelo texto.”, in *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1977*, Lisboa, Porto Editora, 1998, p.225.

INDICADORES	SUB - INDICADORES
<i>Moldura</i>	Oval; Recta; Mista; Vazio; Total.
<i>Plano</i>	Cabeça; Busto; Meio Corpo; Corpo Inteiro.
<i>Pose</i>	Frontal; Perfil; Três Quartos; De Costas.
<i>Movimento</i>	Fixo; Dinâmico.
<i>Posição</i>	De pé; Sentada; Ajoelhada; Deitada; Apoiada; De Lado; A Cavalo.
<i>Olhar</i>	Baixo; Alto; Direita; Esquerda; Frontal; De costas.
<i>Gesto</i>	Descrição do tipo de <i>Gesto</i> encontrado.
<i>Mãos</i>	Descrição do tipo de movimento das Mãos encontrado.

Relativamente ao indicador Moldura surgiu-nos o tipo de imagem que abarca a totalidade da capa - ‘Total’ - e o caso em que a imagem surge sem um enquadramento geométrico ficando a pairar na superfície da capa. Na construção da Pose surge-nos a pose ‘de costas’ com uma torção de cabeça que permite um olhar na direção do observador. No indicador ‘Posição’ encontrámos a posição ‘deitada’, ‘apoiada’ e de ‘de lado’. Relativamente ao indicador ‘olhar’ detectámos o ‘olhar de costas’, os ‘olhos fechados’.

2.2.1. As Capas : representações do Corpo ‘não fotográficas’

Tal como procedemos para a análise do *O Occidente* analisamos em separado um conjunto de imagens produzidas por técnicas não fotográficas. Esta análise permite-nos definir por um lado, os paradigmas dos campos semânticos da representação do Corpo nas diversas ‘artes’ e, por outro, utilizar os resultados dessa primeira análise para compararmos os seus resultados com os paradigmas da representação puramente fotográfica. Poderemos assim medir os desvios ou as semelhanças e concluir se se verifica uma consonância dos paradigmas da representação presentes nos procedimentos fotográficos e aqueles que encontramos nos outros tipos de representação. Destacámos também a representação fotográfica ‘ documental’ das obras pictóricas ou escultóricas procurando permanências nos temas e ‘figuras’ representados assim como modelos de representação no caso da representação escultórica⁶⁵⁰.

Consideremos os dados globais sem a introdução da variável Género que analisamos no ponto seguinte.

No universo de 1050 representações encontramos 293 casos – de representações em que o processo original não foi o fotográfico – e destes, 163 casos referem-se à representação do Corpo. Neste último grupo, e com um número de 156 casos claramente identificados, encontramos 80.8 % de casos de indivíduos isolados e 19.2 de % casos de grupos ou casais.

Em termos de **Moldura** a surge maioritariamente a **Recta** (87.8 % de casos) e com valores aproximados a **Oval** (6.9 % de casos) e a **Mista** (5.3 % de casos).

No indicador **Plano** temos o predomínio do **Busto** (35.6 % de casos) seguidos do **Corpo Inteiro** (33 % de casos) do **Meio Corpo** (22.9 % de casos) e da **Cabeça** (8.5 % de casos).

A nível da **Pose** o **Três Quartos** surge maioritariamente (60.6 % de casos) seguido do **Frontal** (21 %), do **Perfil** (13.3 % de casos) e da pose **De Costas** (4.8% de casos).

⁶⁵⁰ Em que existe claramente um leque de possibilidades de enquadramento, ângulo de visão, fragmentação da peça, tal como se de um corpo se tratasse.

A nível da **Posição** temos **De pé** (73.8 %) e **Sentada** (19.7 %) e 3.3% casos de **Deitada**, 1.6 % de casos de **Apoiada** e de 1.6% de casos **A Cavallo**.

No **Olhar** predomina o Olhar à **Esquerda** (42.8 %) seguido pelo Olhar **Frontal** com 30.6 % de casos, e Olhar à **Direita** (21.4 %), 4% % de casos Olhar **De Costas** e 1% Olhar **Invertido**.

A representação do **Nu** ou **Seminu** surge em 1.3 % de casos. A representação do **Outro** surge apenas em 7.1 % de casos. Na representação do **Indivíduo** ou **Grupo** temos 70 % de casos das representações de indivíduos isolados e 3% dos casos de grupos. O **Retrato Memorial** surge apenas em 1% de casos.

MASCULINO / FEMININO

Relativamente ao Género encontramos 32 % de casos de representações do masculino e 67.9 % de casos de representações do feminino. Temos 2.4 % de casos de representação do **Outro** no universo de representação do masculino e 4.5 % de casos de representações do **Outro** no universo de representação do feminino.

Encontramos assim uma predominância clara do universo feminino o que contrasta com a tendência anterior presente no *O Occidente* conforme veremos na conclusão final da análise dos dois periódicos.

O MASCULINO

As **Molduras** em que surgem as representações do género masculino distribuem-se pela **Recta** (70.7 % de casos) **Oval** (9.8 % de casos) ou **Total** (7% de casos). Temos 12.2 % de casos de **Moldura Mista** (**IP**, **Recta** e **Oval** sobrepostas).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** (78.8 % de casos), seguindo-se a **Frontal** (9.1% de casos) e **Perfil** (9.1 % de casos). A **Pose De Costas** surge em 3% de casos.

Relativamente ao **Plano** encontramos 69.4 % de casos de representações do **Busto**, 13.9 % de casos de **Meio Corpo**, 11.1 % casos de **Corpo Inteiro**, e 5.6 % de casos de **Cabeça**.

Quanto ao **Olhar** predomina o **Olhar à Esquerda** (50 % de casos) seguido do **Olhar à Direita** (30 % de casos) e 16.7 % de casos de **Olhar Frontal**.

Relativamente à **Posição** temos o predominar claro da posição **De pé** (88.9 % de casos) seguido da posição **A Cavallo** (11.1% de casos).

A representação de indivíduos isolados surge em 82.9% de casos e de grupos em 17% de casos.

O FEMININO

As **Molduras** em que surgem as representações revelam um predomínio da moldura **Recta** (81.2 % de casos) distribuindo-se as restantes pela **Oval** (5.5 % de casos), **Vazio** (1% de casos) e **Mista** (1.2 % de casos).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** (52.9 % de casos), seguindo-se a **Frontal** (25.7 % de casos) e **Perfil** (15.7 % de casos) e **Pose de Costas** (5.7% de casos).

Relativamente ao **Plano** encontramos **Corpo Inteiro** 43.6 % de casos), **Meio Corpo** (26.9 % de casos), **Busto** (20.5 % de casos) e **Cabeça** (9 % de casos).

Quanto ao **Olhar** temos **Olhar à Esquerda** (40.3 % de casos) distribuindo-se os restantes pelo **Olhar à Direita** (17.9 % de casos) e **Olhar Frontal** (35.8 % de casos). Surge-nos ainda o **Olhar de Costas** (4.5% de casos) e **Olhar Invertido** (1.5% de casos).

Relativamente à **Posição** os valores distribuem-se por **De pé** (70 % de casos), **Sentada** (24 % de casos) e **Deitada** (4 % de casos) e **Apoiada** (2% de casos).

A representação do indivíduo surge em 81% dos casos e a representação de grupo em 19 % de casos.

O OUTRO / O NU / A MORTE

A representação do **Outro** surge em 7.1 % de casos do universo total das representações: 2.4% de casos no universo masculino e 4.5% de casos no universo feminino. O **Nu** ou **Seminu** feminino surge em 1.3 % dos casos detectados. O **Nu** ou **Seminu** masculino surge em 0 % dos casos detectados. O **Retrato Memorial** surge em 1% de casos. Apresentando 0 % de casos no universo masculino e 1 % de casos no universo feminino.

A REPRESENTAÇÃO DOCUMENTAL: FOTOGRAFIA DE PINTURA E ESCULTURA

Por uma questão metodológica optámos por analisar em separado os casos de imagens em que se representam outras obras oriundas da Pintura e da Escultura através da representação fotográfica.

Em termos de **Moldura** predomina a **Recta** (77.1 % de casos) seguida pela **Mista** (11.4 % de casos) pela **Oval** (8.6 % de casos) e **Total** (3% de casos).

No indicador **Plano** temos o predomínio do **Corpo Inteiro** (55.6 % de casos) seguido pelo **Busto** (18.5 % de casos) do **Meio Corpo** (14.8 % de casos) e da **Cabeça** (11.1 % de casos).

A nível da **Pose** o **Três Quartos** surge maioritariamente (54.2 % de casos) seguido do **Frontal** (29.2 % de casos) e do **Perfil** (16.7 % de casos).

A nível da **Posição** temos **Sentada** (58.8 % de casos) **De pé** (35.3 % de casos) e **Ajoelhada** (apenas 5.9% de casos).

O **Olhar** distribui-se aproximadamente pela **Esquerda** (34.8 % de casos) e **Direita** (34.8 % de casos) e **Frontal** (30.4 % de casos).

A representação do **Nu** ou **Seminu** surge em 16.1 % de casos sendo todos eles de representação do nu feminino. A representação do **Outro** surge apenas em 1.9 % de casos. Relativamente ao **Género** encontramos 16% de casos de representações do masculino e 83.9 % de casos de representações do feminino. A representação de **Indivíduo** isolado surge em 69% dos casos e a representação de **Grupo** em 31% dos casos. Não nos surgem referências à representação do **Retrato Memorial**.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Focando-nos numa análise comparativa dos vários indicadores, segundo o Género, podemos encontrar alguns desvios nos casos analisados:

- No caso da **Moldura** verifica-se uma uniformidade no tipo de moldura utilizado que é a moldura **Recta**. Tendo esta uma maior expressão no universo do feminino.

- No caso do **Plano** no universo masculino o **Corpo Inteiro** surge claramente predominante (80%), no caso do universo feminino embora a representação do **Corpo Inteiro** se apresente com maior expressão, segue-se o **Meio Corpo**, o **Busto** e a **Cabeça** com pesos semelhantes.

- No caso da **Pose** o **Três Quartos** surge maioritariamente no caso masculino (69%) enquanto no universo feminino embora predomine o **Três Quartos** este se encontra em menor expressão, seguido pela pose **Frontal** e de **Perfil**.

- Na opção **Posição** a representação do masculino divide-se pela posição **De pé** e **Sentada**, enquanto as representações femininas se distribuem pela **Sentada** e **De pé**, surgindo com uma expressão mínima a posição **Ajoelhada**.

- No **Olhar** e no caso das representações masculinas predomina a **o Olhar à Direita** (60%) seguida de **Olhar à Esquerda**. No caso feminino o olhar distribui-se por três tendências com um peso idêntico: **Olhar à Esquerda**, **Olhar Frontal** e **Olhar à Direita**.

- No universo masculino predomina a representação do **Indivíduo** isolado, e no universo feminino, a representação distribui-se pela representação em **Grupo** (23%) e representação do **Indivíduo** isolado (69.2%).

- A representação do **Outro**, que como vimos anteriormente tem uma expressão mínima (1.9%), apresenta 20% de casos no universo masculino e 7.7% no universo feminino.

UM 'RETRATO-ROBOT': OS PARADIGMAS

Após esta análise parcelar podemos agora ensaiar a construção de um paradigma, ou de paradigmas, da construção da representação do Corpo, nas representações não fotográficas.

Encontramos maioritariamente a representação do **Feminino** e maioritariamente de indivíduos isolados. A moldura utilizada é predominantemente a moldura **Recta**. O **Corpo Inteiro** surge como enquadramento predominante. Na Pose o **Três Quartos** continua a surgir maioritariamente, seguido do **Frontal** e do **Perfil**. Predomina claramente a posição **Sentada** seguida pela posição **De Pé**. As figuras surgem representadas a **Olhar à Esquerda**, à **Direita** e **Frontal**.

A representação do **Nu** ou **Seminu** é praticamente inexistente assim como a representação do **Outro**.

A representação masculina encontra-se mais frequentemente na pose de **Três Quartos** enquanto a feminina – embora também surja em Três Quartos – apareça em pose **Frontal** e de **Perfil** assim como a ‘nova’ pose de **Costas**.

A nível do Plano de enquadramento o universo masculino surge maioritariamente enquadrado pelo **Busto** enquanto o feminino surge em **Corpo Inteiro** ou **Meio Corpo**.

Vejam os onde surgem as maiores diferenças relativamente à representação do **Género**: os homens surgem mais frequentemente **de Pé** em representação do **Busto**, olham predominantemente **à Direita** enquanto as mulheres distribuem o seu olhar pelas três tendências mais frequentes. Só as mulheres são representadas no nu.

2.2.2. Representações do Corpo ‘segundo photographia’

A *Illustração Portuguesa* utiliza abundantemente a representação através da fotografia. De um conjunto de 755 casos de representações - com origem nos procedimentos fotográficos - temos 702 casos em que surge representado o Corpo. Neste conjunto 66.4 % dos casos mostram o indivíduo isolado e 33.6 % dos casos são representações de grupos ou casais.

Neste conjunto de imagens encontramos um grupo de representações em que não existem referências ao autor ou ao procedimento utilizado e, um outro grupo em que é referenciada a origem fotográfica e/ou o autor. Neste último encontramos vários tipos de referências, como por exemplo: ‘instantaneo de ...’, ‘cliché de ...’ ou ‘cliché ...’, ou ‘photographia de’.

2.2.2.1. DADOS GLOBAIS

Consideremos os dados globais sem a introdução da variável Género que analisamos no ponto seguinte.

Em termos de **Moldura** a distribuição surge de uma forma equitativa: **Oval** (11 % de casos), **Recta** (84.4 % de casos) **Mista** (3.3 % de casos). A opção pela **Total** encontra-se em 1 % de casos.

No indicador **Plano** temos o predomínio do **Corpo Inteiro** (45.2 % de casos) seguidos do **Busto** (35.6 % de casos) do **Meio Corpo** (14.3% de casos) e da **Cabeça** (4.9 % de casos).

A nível da **Pose** o **Três Quartos** surge maioritariamente (29 % de casos) seguido do **Frontal** (24.6 % de casos) e do **Perfil** (19.5% de casos) e da Pose de **Costas** (2.5% de casos).

A nível da **Posição** temos **De pé** (59.8 % de casos), **Sentada** (34.7 % de casos), **Ajoelhada** (2.2 % de casos), **Apoiada** (1.5% de casos), **De Lado** (1.1 % de casos), **Deitada** (1.1% de casos)

O **Olhar** distribui-se por **Frontal** (37.2 % de casos), **Esquerda** (36 % de casos) e **Direita** (25.9 % de casos) com e **Baixo** (0.7 % casos).

MASCULINO / FEMININO

Relativamente ao Género encontramos 30 % de casos de representações do masculino e 70.1% de casos de representações do feminino. A representação do **Outro** surge-nos apenas em 9.7 % de casos. Não encontramos nenhum caso de representação do **Nu**.

O MASCULINO

As **Molduras** em que surgem as representações do género masculino distribuem-se equitativamente pela **Recta** (85 % de casos) **Oval** (11,4% de casos) ou pela ausência de **Moldura Vazio** (1% de casos). Temos apenas 0,6 % de casos de **Moldura Mista** (**Recta** e **Oval** sobrepostas).

Na representação da **Pose** predomina a representação em **Três Quartos** (58.9 % de casos), seguindo-se a **Frontal** (26.3 % de casos) e **Perfil** (12.6 % de casos). Encontramos a Pose de **Costas** (2.10% de casos).

Relativamente ao **Plano** predomina a representação do **Corpo Inteiro** (43.4 % de casos) seguindo-se o **Busto** (28.3 % de casos), **Meio Corpo** (15.9 % de casos) e **Cabeça** (12.4 % de casos).

Quanto ao **Olhar** temos o predomínio do **Olhar à Esquerda** (43.8 % de casos), **Olhar à Direita** (28.1 % de casos) e 28.1 % de casos de **Olhar Frontal** .

Relativamente à **Posição** os valores distribuem-se por **De pé** (56.9% de casos) e **Sentada** (35.3 % de casos), **A Cavalo** (3.9% de casos), **Apoiada** (2% de casos) e **Deitada** (2% de casos).

O FEMININO

As **Molduras** em que surgem as representações do feminino revelam um predomínio da **Recta** (83.1 % de casos), distribuindo-se os restantes pela **Oval** (12.3 % de casos), **Mista** (3.9 % de casos) e **Total** (1 % de casos).

Na representação da Pose predomina a representação em **Três Quartos** (53 % de casos), seguindo-se a **Frontal** (25.1 % de casos) e **Perfil** (21.9% de casos).

Relativamente ao Plano predomina o **Corpo Inteiro** (45.1% de casos), **Busto** (38.3% de casos), **Meio Corpo** (14 % de casos) e **Cabeça** (2.6 % de casos).

Quanto ao **Olhar** temos predomina o **Olhar Frontal** (39.5% de casos) seguindo de **Olhar** à esquerda (34% de casos) e **Olhar à Direita** (25.4 % de casos). O **Olhar Baixo** (0.8 % de casos) e **Olhar Fechado** (0.3% de casos).

Relativamente à **Posição** predomina a **Posição De pé** (61.1 % de casos) a **Posição Sentada** (33.8% de casos), a **Ajoelhada** (2.8% de casos), **Apoiada** (1.4% de casos), **De Lado** (0.5% de casos) e **A Cavalo** (0.5% de casos).

O OUTRO / O NU / A MORTE

O **Outro** social ou cultural surge em 9.7 % de casos. Temos 12 % de representação do **Outro**, no caso do universo das representações masculinas, e 10.5 % de representações do **Outro** no caso das femininas. Globalmente a representação do **Nu** ou **Seminu** surge em 0 % de casos. Globalmente o **Retrato Memorial** surge em 1 % de casos e situa-se no universo masculino.

O INSTANTÂNEO E O RETRATO

Na análise das representações fotográficas presentes nas capas da *Ilustração Portuguesa* introduzimos a diferenciação entre a fotografia ‘instantânea’ e a de ‘retrato’. Utilizámos estas designações que, por vezes surgem nas publicações, numa perspectiva operatória na nossa análise. Considerámos assim como representações ‘instantâneas’ aquelas em que a imagem surge de um processo em que recorta uma realidade – com um mínimo de composição ou de participação do fotógrafo – e ‘retrato’ aquelas em que a imagem depende fortemente de um trabalho de composição - no sentido de uma construção. A presença dos foto-repórteres e das máquinas que permitem a fotografia instantânea tornam necessária essa distinção.

Num universo de 423 casos referenciados encontramos 33.6% de casos de fotografia **instantânea** e 66.4% de casos de **retrato**.

Se considerarmos o Género encontramos 61% de casos de instantâneo e 39 % de casos de retrato no universo masculino e 15% de casos de instantâneo e 85% de casos de retrato no universo feminino.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Procedendo à comparação das tendências de representação fotográfica do universo masculino com as tendências do universo feminino podemos apresentar as seguintes tendências:

- A nível da utilização da moldura a opção clara pela moldura **recta** é muito clara nos dois universos.

- A nível do enquadramento da representação, do **Plano**, as opções são semelhantes, até mesmo na sua distribuição, coincidindo uma maior utilização do **Corpo Inteiro**, seguindo-se o **Busto**, o **Meio-Corpo** e finalmente a **Cabeça** com uma expressão reduzida nos dois casos (ainda mais reduzida no universo feminino).

- A nível da **Pose** predomina a representação a **Três Quartos** nos dois universos com peso semelhante, seguindo-se a pose **Frontal**, o **Perfil** (mais utilizado no universo feminino) e a pose **De Costas** (mais utilizada no universo feminino).

- Na **Posição** predomina nos dois universos a posição **De Pé**, seguindo-se a posição **Sentada** aparecendo as restantes hipóteses com valores muito reduzidos.

- A nível do **Olhar** predominam nos dois universos o olhar **Frontal**, à **Esquerda** e à **Direita**, apresentando no entanto, algumas diferenças. No universo masculino predomina o olhar à **Esquerda**, seguido pelo olhar à **Direita** e **Frontal** com o mesmo peso. No universo feminino predomina o olhar **Frontal**, seguido pelo olhar à **Esquerda** e pelo olhar à **Direita**.

- A representação do **Outro** surge com um peso semelhante nos dois universos (12% no universo masculino e 10.5% no feminino).

- Na representação **individual** ou em **grupo**, no universo masculino temos uma maior representação de grupo, enquanto no universo feminino temos uma reduzida representação de grupo.

- A referência à representação **memorial** não se encontra no universo feminino, ocorrendo apenas em dois casos no universo masculino.

- Como vimos anteriormente encontramos um maior número de casos de **instantâneo** no universo masculino, e um muito maior número de casos de **retrato** no universo feminino.

Na *Ilustração Portuguesa* surge-nos uma inversão da tendência oitocentista da representação do masculino⁶⁵¹ presente no *O Occidente*, pois a representação do feminino surge-nos em 70% dos casos.

Tal como referimos atrás, aquando da leitura global das imagens presentes no *O Occidente*, podemos colocar como hipótese a não existência de uma clara distinção na retórica de representação do **Género**. Referimos então que a representação nas capas do *O Occidente* surge muito próxima daquilo que se fez como Retrato de Aparato, desde o século XVI, encontrando-se o Género subordinado a essa categoria e, como tal, não emergindo as diferenças que irão surgir mais tarde. Estamos perante uma exibição pública do Corpo. Detectámos algumas pequenas diferenças, opções de representação que vão ficando como ‘marcadores’ da representação do Género, como o caso da **Posição Sentada** e do uso do **Três Quartos** para o universo masculino. Nos casos analisados na *Ilustração Portuguesa* esses marcadores não se confirmaram, surgindo outros, mas também muito ténues. Como referimos a utilização da pose de costas no universo feminino assim como a pose frontal. Podemos salientar também a presença de representações ‘mais construídas’ no caso do universo feminino com a menor utilização do instantâneo.

Não encontramos uma clara distinção do Género a nível dos elementos que utilizámos na nossa análise e que são elementos de estrutura profunda na construção da figura do corpo. A construção de um corpo moderno não se processa a esses níveis de representação.

No entanto, podemos salientar, como hipótese, a presença maioritária do corpo feminino como marca de modernidade.

A PHOTOGRAPHIA E AS OUTRAS IMAGENS NA *ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA*

Procedemos a uma leitura dos dados comparando as tendências de representação global entre as imagens oriundas de procedimentos não fotográficos e as imagens provenientes de procedimentos fotográficos. Poderemos detectar as tipologias de representação na cultura visual e procurar a ocorrência de especificidades na representação fotográfica.

⁶⁵¹ Tendência que se mantém após a viragem do século. Se tivermos em conta as representações fotográficas nas capas do *O Occidente* após 1900 temos 87.7% de casos de representação do masculino e 12.3% de casos de representação do feminino.

Tendo presentes todos os indicadores que temos utilizado podemos concluir que não se verificam desvios significativos nas imagens presentes nas capas da *Ilustração Portuguesa*, sejam elas realizadas por procedimentos fotográficos, ou não.

Ou seja, tudo aponta para a presença das construções das Figuras do Corpo, nesta fase, na Cultura Visual da época e que não foram determinadas pelas técnicas específicas pelas quais são representadas.

2.2.2.2. Uma Análise Qualitativa: As Capas Da *Ilustração Portuguesa*

OS HOMENS: REALEZA E ARISTOCRACIA; POLÍTICOS; ARTISTAS, CIENTISTAS E RELIGIOSOS.

Na análise da representação do masculino seguiremos a tipologia utilizada para na análise da pose: cabeça / busto; corpo inteiro; meio corpo; o ‘outro’.

CABEÇA E BUSTO

Encontramos cinquenta e cinco casos de representação da cabeça e do busto. A tipologia de representação utilizada respeita as regras do decorum, do retrato de arte clássico: perfil ou três quartos (maioritário), grandes planos de cabeça, ou revelando os ombros (maioritário), cabeça descoberta e olhar distante bem para longe do espectador. A tipologia clara da afirmação e exibição da personalidade. Vejamos os exemplos de desvio a essa tipologia:

‘*Eça de Queiroz*’ (IP, 2, 1903), cabeça apoiada na mão, cabeça de inclinada, um olhar frontal, absorto. ‘*D. Francisco de Sousa Coutinho, o « Chico redondo»*’ (IP, 42, 1906) olhar frontal, o braço à frente do corpo. ‘*O actor Zacconi no «Hamlet»*’ (IP, 219, 1910) busto, com expressão. ‘*Guerra Junqueiro*’ (IP, Arnaldo Fonseca, 134, 1908) busto de perfil, com as mãos – dedos entrelaçados - em plano evidenciado.



O olhar frontal encontra-se em ‘*O actor Valle*’ (IP, 38, 1906), ‘*Teixeira de Sousa*’ (IP, Fotografia Vasques, 83, 1907), ‘*O novo Ministro das Obras Públicas*’ (IP, Fotografia

Vasques, 150, 1909), *‘O Actor Queiroz’* (IP, Fotografia Vasques, 151, 1909), *‘Dr. Alves da Veiga, ministro da Republica Portuguesa em Bruxellas’* (IP, 272, 1911), *‘O Presidente Wilson’* (IP, 674, 1919).



MEIO CORPO

A representação em meio corpo – treze casos – segue globalmente a tipologia de representação clássica do Retrato. Podemos destacar os instantâneos: *‘Os surdos-mudos’* (IP, Benoliel, 63, 1907), *‘El-Rei e o governador civil do Porto’* (IP, Benoliel, 143, 1908), *‘Viagem Presidencial. O sr. Dr. Sidónio Pães, ilustre presidente da República, á varanda do Grande Hotel Faraense, recebe comovido as aclamações entusiásticas do povo.’* (IP, Benoliel, 628, 1918).



CORPO INTEIRO

Na representação em corpo inteiro temos sessenta casos de captação instantânea referem-se exclusivamente a acontecimentos institucionais (militares, diplomáticos, desportivos). A presença da Família Real, a revolta monárquica, a participação na Primeira Guerra Mundial preenchem a temática das imagens.

Encontramos também uma imagem desportiva – luta francesa (num estranho abraço masculino) (IP, 27, 1906), uma capa apologética da participação militar da armada na revolução republicana *‘Para a vida e para a morte’* (IP, 243, 1910) e o fabrico de explosivos por dois bombistas *‘Os revolucionários srs. João Borges e José do Valle fabricando bombas explosivas’* (IP, 255, 1911).



Seguindo a tipologia do Retrato, em pose clara e já não captação do instantâneo, temos dezassete casos: Família Real e Realeza – ‘S.M. El-Rei D. Affonso XIII em pequeno uniforme de Capitão General’ (IP, 6, 1903), ‘S.M. El-Rei o Senhor D. Carlos’ (IP, Bobone, 30,1904), ‘S. A. R. O Senhor D. Luiz Filipe com o seu uniforme de Alferes de Lanceiros’ (IP, 31, 1904), ‘S. A. R. o Senhor Infante D. Affonso Fardado de Tenente Coronel...’ (IP, Fotografia de Vidal e Fonseca, 83, 1905);



Governantes, Militares e Políticos – Afonso Costa e outros (IP, Benoliel, 34, 1906), ‘O sr. Capitão Roçadas e três officiaes da expedição’ (IP, Fotografia Vasques, 97, 1907), ‘... O ex-presidente da republica do Brazil e o presidente da republica portugueza no palácio de Belem’ (IP, 293, 1911), ‘O sr. Dr. Sidónio Paes, illustre Presidente da Republica Portuguesa, infanmemente assassinado em a noite de 14 de Dezembro de 1918’ (IP, Bobone, 670, 1918);



Actores – ‘*O actor Augusto Rosa no papel do conde Cagliostro...*’ (IP, 105, 1905), ‘*O novo commendador de S. Thiago: o actor João Rosa*’ (IP, Bobone, 127, 1908), ‘*... Augusto Rosa no papel do « D. Cezar de Bazan»*’ (IP, 176, 1909), ‘*João Rosa, no «Abade Constantino*’ (IP, Bobone, 214, 1910), ‘*Augusto Rosa na peça «Estatua» de Lopes de Mendonça*’ (IP, Bobone, 217, 1910);



um Artista - ‘*O Busto da República, trabalho do escultor sr. João Silva...*’ (IP, 279, 1911) deixando-se entrever o escultor por detrás da obra ; e um Toureiro ‘*O Cavalleiro Fernando d’Oliveira*’ (IP, Bobone, 28, 1904).



O OUTRO

Na representação do ‘outro’ temos sete casos de situações em contexto urbano – instantâneos: ‘*Vendedor de rendas*’ (IP, 66, 1907); ‘*Mudanças*’ (IP, Benoliel, 71, 1907); ‘*Depois da venda*’ (IP, Benoliel, 91, 1907); ‘*Quentes e boas*’ (IP, Benoliel, 94, 1907); ‘*Água fresca e capilé!*’ (IP, Benoliel, 128, 1908); ‘*A Esquina*’ (IP, Benoliel, 135, 1908); ‘*Um vendedor de cântaros em Messina*’ (IP, E. Alinari, 155, 1909).



Num contexto rural encontramos dezassete casos representação de camponeses e pescadores. Predominam os camponeses: ‘s.t. & s.a.’ (IP, 23, 1906) ; ‘*Campinos do Ribatejo*’ (IP, Benoliel, 65, 1907); ‘*A Hora do Repouso*’ (IP, Benoliel, 81,1907); ‘*Dar de beber a quem tem sede*’ (IP, Benoliel, 90,1907); ‘*Um velho pastor da serra da Estrella*’ (IP, Pedro Ramos de Paiva, 110, 1908); ‘*Mendigo, trabalho photographico do sr. Dr. Annibal Bettencourt, exposto no Salão da Illustração Portuguesa*’ (IP, Annibal Bettencourt, 223, 1910); ‘*No concurso hippico das Caldas: salto de sebe por um campino*’ (IP, Benoliel, 239, 1910); ‘*Pastor da serra da Estrella*’ (IP, Onetto, 256,1911); ‘*Os emigrantes alemtejanos: A chegada do vapor que os conduzia à ponte do Terreiro do Paço*’ (IP, Benoliel, 263, 1911); ‘*Ribatejano*’ (IP, Homero Cancio, 723, 1919); ‘*O Moleiro (IP, Vila Chã Beira Alta)*’ (IP, Francisco Guilherme Neves, 730, 1920); ‘*A refeição*’ (IP, Homero Cancio, 732, 1920); ‘*Campino*’ (IP, Homero Cancio, 740, 1920);



Os pescadores: ‘*Recordando*’ (IP, João Fernandes Tomaz, 718, 1919); ‘*Pescador*’ (IP, João Fernando Tomaz, 752, 1910); ‘*Barcos de pesca (IP, Caparica)*’ (IP, João Fernando Tomaz, 754, 1920).



Nas duas séries da *Ilustração Portuguesa* surgem apenas, nas capas, duas representações do outro civilizacional: ‘*Um doente do somno*’ (IP, Benoliel, 80, 1907) e, uma imagem de rua de Macau, com dois indivíduos (IP, 896, 1923).



AS MULHERES: RAINHAS, SENHORAS, ACTRIZES

Na nossa análise da representação do feminino seguiremos os critérios utilizados na análise anterior – de cariz quantitativo – cabeça & busto; meio corpo; corpo inteiro; o outro.

CABEÇA E BUSTO

Na representação da cabeça e do busto encontramos quatro tipologias: três quartos; olhar frontal; olhar frontal para fora; perfil.

Relativamente à representação de Perfil em que a posição da cabeça e o olhar criam uma linha horizontal encontramos vinte casos. A posição do corpo pode variar entre o corpo frontal, o corpo de lado ou de costas (apenas um caso). Vejamos:

‘S. A. R. A Duquesa de Aosta’ (IP, 58, 1904); ‘Madame Dora Lehrfeld Sanches de Castro – Efeito de luz. Estudo pelos srs. Bitard & C.^a proprietários da Fotografia Franceza, que obtiveram menção honrosa na Exposição de Artes Gráficas de Lisboa’ (IP, Fotografia Franceza, 402, 1913); ‘A distinta cantora M.me Margarida Mornati Trindade’ (IP, Fotografia Londres, 424, 1914); ‘Parisienses: Mademoiselle Jocelyne’ (IP, Reutlinger, 474, 1915); ‘Artistas Parisienses: Tipo de beleza’ (IP, Henri Manuel, 547, 1916); ‘A Sr.^a D. Maria Julieta Laidley, madrinha do navio « Rio Mondego » construído e lançado na Figueira da Foz’ (IP, Pereira Monteiro, 639, 1918); ‘A sr. D. Maria José Praia, uma das mais distintas amadoras de canto’ (IP, Bobone, 659, 1918); ‘Miss Teddy Gerard, atriz inglesa muito aplaudida e admirada’ (IP, 807, 1921).



Na pose de perfil com em que a posição da cabeça e o olhar criam uma linha ascendente temos treze casos: ‘*Sociedade Portuguesa D. Ida Blanck, Notável Amadora de Canto*’ (IP, 160, 1909); ‘*Uma grande Cantora em S. Carlos: o soprano Rosina Storchio*’ (IP, 208, 1910); ‘*Amadoras de Pintura – D. Luísa de Sousa Coutinho (Redondo)*’ (IP, 331, 1912); ‘*Mademoiselle Suzana Rolim da Silveira, distinta pianista*’ (IP, Bobone, 417, 1914); ‘*Julia Sanderson, distinta actriz americana*’ (IP, 470, 1915); ‘*O distinto soprano lírico Garcia Blanco, que tão aplaudido foi na recente época lírica do Coliseu dos Recreios*’ (IP, 527, 1916); ‘*O distinto soprano lírico Maria Ross*’ (IP, 574, 1917); ‘*A distinta actriz Jeanne Provost*’ (IP, 690, 1919).



Na pose de perfil com em que a posição da cabeça e o olhar criam uma linha descendente temos oito casos: ‘*O Penteado moderno*’ (IP, 271, 1911); ‘*Sociedade Elegante do Porto: Sr.^a D. Maria Adelaide de Magalhães Menezes d’ Abreu e Novaes*’ (IP, Alvão, 459, 1914); ‘*Cabeça de estudo*’ (IP, Fotografia Brazil, 564, 1916); ‘*Artistas de Paris: Madame Huguet Duflos,, da Comédie*’ (IP, Reutlinger, 571, 1917); ‘*Miss Laurette Taylor, artista americana*’ (IP, Davis & Stanford, 594, 1917); ‘*Sociedade Elegante – Mademoiselle Nair Antunes Souto Rocha*’ (IP, 871, 1922).



MEIO CORPO

Em termos de captação de instantâneo temos apenas uma imagem na representação do meio-corpo ‘*As Mulheres na Guerra: Trabalhadoras de enxada*’ (IP,

Secção fotográfica do exercito inglez, 641, 1918). As restantes imagens são situações de pose com a figura em pé ou sentada. Excluem-se dois casos: *‘Mulheres Americanas. A grande nadadora Dora que é ao mesmo tempo uma artista distinta’* (IP, 646, 1918) e *‘Ana Pavlova’* (IP, 818, 1923). No primeiro caso a figura apresenta-se em pose a três quartos corpo ligeiramente inclinado e olhar frontal, o fundo foi apagado e, no segundo em pose de ‘espectáculo’ o pescoço e a cabeça a criarem uma linha em S, olhos ao alto e rosto frontal.



MEIO CORPO DE PÉ

Nas representações do meio corpo em pé encontramos duas grandes tendências de pose: a pose hierática baseada na verticalidade do corpo e as poses mais dinâmicas construídas através do movimento dos braços, da torção do corpo. No primeiro caso temos: *‘A Princesa Patrícia de Connaugh’* (IP, 199, 1909); *‘D. Maria Pia de Saboia’* (IP, 282, 1911); *‘A celebre artista Gaby Deslys’* (IP, 312, 1912); *‘A condessa de Lónyay, filha do falecido rei Leopoldo da Bélgica, ao serviço da Cruz Vermelha’* (IP, 468, 1915); *‘Sociedade Elegante de Lisboa – A sr.^a D. Julieta da Costa e Silva’* (IP, Bobone, 661, 1918).



No segundo caso temos: *‘A Camargo, do «Grande Casino de Lisboa»’* (IP, 39, 1906); *‘A actriz inglesa Killy Gordon que se divorciou de lord Beresford para casar com o conde de Fries’* (IP, 283, 1911); *‘A dançarina Regina Badet’* (IP, 292, 1911); *‘Estrelas de Paris: A cantora Geneviève Vix, na Manon’* (IP, 333, 1912); *‘Nas festas da cidade, Mademoiselle Davallos, gentil filha...’* (IP, 383, 1913); *‘A Sr.^a D. Maria*

Luiza Silva y Fernandez de Menestrosa, noiva do infante D. Fernando de Hespanha’ (IP, Dalton Kaulak – Madrid, 431, 1914); *‘Sociedade elegante do Porto: M. elle Angelina Braga*’ (IP, Alvão, 455, 1914); *‘M. elle Suzana Garcia de Sagastune, filha do ilustre ministro da Argentina em Lisboa*’ (IP, Bobone, 490, 1915); *‘Mademoiselle Maria Alice Soares d’Andrade, filha do sr. Ernesto Soares d’Andrade e uma das figuras mais distintas da sociedade lisbonense*’ (IP, Bitard & C.ie. Lisboa, 505, 1915); *‘Miss Geraldina Farrar, estrela de opereta muito apreciada que, como artista do «film» tem sabido impor-se á admiração do publico*’ (IP, 804, 1921); *‘Virginia Valli. Uma das mais belas actrises hispano-americanas, natural de Chicago.*’ (IP, 812, 1921); *‘«Miss Ruby Miller», uma das estrelas cinematográficas mais apreciadas na America*’ (IP, 813, 1921).



CORPO INTEIRO

Na análise da Pose em corpo inteiro optámos por criar sub-categorias de forma a simplificar a leitura: Instantâneo (Captação de um momento – congelar. Habitualmente no exterior) e Pose (construção da pose podendo acontecer em estúdio, em casa ou no exterior). Na análise da Pose em ‘estúdio’ subdivimos em ‘pose sentada’ e ‘pose de pé’.

Decidimos deixar separado um único caso de montagem fotográfica, em que a imagem do corpo é ‘colada’ sobre um fundo natural⁶⁵²: *‘Margens Pitorescas do Luqueia, no Congo* (IP, *Cliché do distinto amador, tenente coronel sr. Carolino Acácio Cordeiro, cuja esposa e filho se vêem na formosa paisagem*)’ (IP, Carolino Acácio Cordeiro, 501, 1915).

Nos casos que considerámos em instantâneo (dezanove casos) estes podem subdivir-se por situações de ‘corpo activo’ ou ‘corpo imóvel’.

Corpo activo: *‘Na Ericeira*’ (IP, 33, 1906); *‘Uma jogadora de diablo*’ (IP, Benoliel, 89, 1907); *‘Á saída da escola do exército: viva el-Rei*’ (IP, Benoliel, 118,

⁶⁵² A probabilidade de se tratar de uma montagem fotográfica é alta, dada a pose rígida, as diferenças de iluminação e as diferenças de nitidez/focagem entre as duas figuras e a natureza envolvente.

1908); *‘Mademoiselle Flora Cardoso distribuindo o pão às crianças nos banhos’* (IP, 188, 1909); *‘Na garden-party oferecida pelo chefe do Estado aos officiaes do «Benjamin Constant»: As sr.^a D. Maria Amélia Arriaga e D. Máxima Arriaga filhas do Presidente da República e o coronel sr. Matos Cordeiro’* (IP, Benoliel, 353, 1912) ; *‘Mademoiselle Otavia Stromp, uma das mais distintas tenistas portuguesas, durante um torneio realizado no Sporting Club’* (IP, Benoliel, 384, 1913); *‘A venda da flôr em Lisboa: insistindo gentilmente para que lhe comprem mais uma flôr’* (IP, Benoliel, 579, 1917); *‘A bordo de um navio hospital – a venda em leilão de um capacete boche’* (IP, 598, 1917), *‘No Palácio de Cristal do Porto – A sr.^a D. Ru Soares, distinta sportswoman, passeando no seu autoped’* (IP, Álvaro Martins, 651, 1918); *‘A sr.^a D. Ilda Pereira d’Andrade de Matosinhos, saindo do banho’* (IP, Instantâneo de Álvaro Martins, 867, 1922).



Corpo imóvel: *‘Um arrabalde no Rio de Janeiro’* (IP, 165, 1909); *‘A Rainha Alexandra e a Imperatriz da Rússia na sua casa da Dinamarca – (IP, Photographia inédita pertencente ao sr. Marquez de Soveral) (IP, 229, 1910); ‘Sr.^a D. Maria Do Carmo Reis – vencedora da corrida d’amazonas no Concurso Hípico, na sua égua Florette’* (IP, 332, 1912); *‘Contos de Natal’* (IP, João de Magalhães Júnior, 357, 1912); *‘No tennis do Sporting de Cascaes: M. Elle d’Orey’* (IP, 397, 1913); *‘Miss Justine Johnstone, uma conhecida e admirada estreia do «film», vencedora de vários concursos de belesa na América do Norte.’* (IP, 802, 1921);



EM POSE

Na pose de interior ‘doméstica’ temos apenas quatro imagens: ‘*D. Raquel Roque Gameiro*’ (301, 1911); ‘*A Princeza Isabel da Roumania, noiva do príncipe Jorge da Grécia e cujo consorcio se realizará dentro em pouco*’ (IP, Chusseau Flavius, 399, 1913); ‘*Colonia inglesa no Porto: Mrs. Jules Cordeweener*’ (IP, Alvão, 453, 1914); ‘*Sociedade Elegante em Cintra: A sr.^a D. Constança de Magalhães Monteiro da Cunha e Costa (Picoas)*’ (IP, Alfredo Pinto Sacavém, 666, 1918).



Na pose no exterior temos dezanove casos. A maioria das imagens apresenta o corpo naquilo que podemos designar por uma ‘pose simplificada’ em que o corpo assume uma verticalidade, com os membros em repouso e se apresenta: ‘*M.elle Camilla Paulucci di Calboli, filha do sr. Ministro da Itália em Lisboa*’ (IP, 193, 1909); ‘*Sr.as D. Rosa Ferreira, D. Tereza Dias Canedo e D. Clementina Alves Pereira, organizadoras da brilhante festa de receção, em casa do digno ...*’ (IP, Biel, 388, 1913); ‘*No serão litterario do mosteiro d’Alcobaça: Mademoiselle Adriana Pimentel no claustro do velho convento*’ (IP, Júlio Worm, 394, 1913); ‘*Em plena Primavera*’ (IP, Alfredo Pinto, 652, 1918);



Três casos apresentam uma pose mais complexa: ‘*Festa de Caridade na Curia: As sr.as D. Maria Jorgina da Conceição Macedo, D. Maria Antonia Corte Real Moraes e D. Ida Alice Rosa de Moura*’ (IP, Fotografia Dora, 553, 1916); ‘*A celebre dançarina Rita Schetto*’ (IP, Abenlacar, 430, 1914); ‘*Colonia Brasileira de Lisboa na Figueira da Foz: A sr.^a D. Georgina Mota*’ (IP, António Lebre, 704, 1919). No primeiro caso, a pose descontraída e pouco habitual, desde o braço encostado à árvore às pernas

afastadas da figura sentada no carrinho de mão. No segundo caso, o corpo encolhido, equilibrado no gesto de segurar a flor. No segundo caso temos a mão na anca, o afastamento do braço apoiado e o movimento lateral do pé. A cabeça de perfil e olhar à esquerda horizontal.



Em dois casos a pose simples adquire uma densidade visual mais elevada configuração global da imagem, ou seja, pela composição e construção de luz⁶⁵³: ‘Contemplando o mar’ (IP, Garcez, 525, 1916) e ‘Um pôr do sol na praia do Furadouro’ (IP, Santos Apóstolo, 925, 1923).



A pose, de corpo inteiro, em estúdio é a que apresenta um número mais elevado de casos (oitenta casos). Subdividimos em duas categorias: a pose sentada (vinte e quatro casos) e a pose de pé (cinquenta e seis casos).

Em relação à pose sentada a maioria dos casos apresenta um pose clássica baseada na verticalidade em pose frontal ou a três quartos do rosto, pernas unidas lado a lado.

‘A nova ministra do Brasil’ (IP, Benoliel, 114, 1908); ‘A cantora Maria Júdice da Costa’ (IP, 211, 1910); ‘M. Elle Lilian Grenville, no 1º ato do Fortuno’ (IP, Fotografia Ingleza, 400, 1913); ‘Sr.^a D. Regina Quintanilha a primeira senhora portuguesa que exerce advocacia...’ (IP, Vasques, 405, 1913); Sr.^a D. Leonor Pinto Leite (Olivaes) no papel da protagonista do “The Quaker Girl” (IP, Vasques, 595, 1917); ‘A atriz Laura Costa, cliché da Royal-Photo, premiado com um grand prix na Exposição do Rio de Janeiro’ (IP, Royal-Photo, 927, 1923):

⁶⁵³ Remetendo para um universo pictórico do Simbolismo.



Outros casos apresentam um movimento do corpo em S ou criando linhas diagonais (seja na posição do corpo seja pelo enquadramento utilizado) apresentando também as pernas cruzadas em alguns casos: ‘*Maria d’Arneiro*’ (IP, Lambertini Pinto, 43, 1906); ‘*M.elle M. Calvet de Magalhães Cardoso na interpretação do quadro de Greuze A Innocencia*’(IP, Vasques, 209, 1910); ‘*A epoca em S. Carlos: Mademoiselle Marie de L’Isle, a grande interprete de Carmen*’(IP, 246, 1910); ‘*Uma obra prima de photographia: o retrato de Sarah Bernarhardt*’ (IP, Reutlinger, 249, 1910); ‘*A nova Rainha da Romania*’ (IP, Chusseau – Flaviens, 454, 1914); ‘*Artistas de Paris: Mademoiselle Jane Renouardt*’ (IP, Reutlinger, 572, 1917); ‘*Artistas de Paris – Madame Huguette Duflos, da Comédie*’ (IP, Reutlinger, 587, 1917); *imagem de Mistinguett* (IP, 889, 1923):



A diferença entre as linhas criadas pelo orientação do corpo e as linhas criadas pela posição da cabeça e olhar cria nalguns uma pose mais tensa e dinâmica: ‘*Colonia Brasileira em Lisboa: Mademoiselle Angelina Araújo Cunha*’ (IP, Fotografia Brazil, 448, 1914); ‘*Sociedade elegante de Lisboa. A sr.^a D. Alda Diniz*’ (IP, Serra Ribeiro, 703, 1919).



Uma imagem que se desvia dos paradigmas anteriormente referidos é a de Rol. Vollsack ‘*A distinta actriz Luiza Satanella, que tomou parte tão brilhante na recita do «Republica» a favor da subscrição do Século...*’ (IP, Rol. Vollsack, 621, 1918). A figura sentada, as mãos sobre os joelhos, exerce um peso descendente – acompanhado pela cabeça e olhar vazio – realçado pelo vestido preto:



A POSE DE PÉ EM ESTÚDIO

Na análise da pose de pé – corpo inteiro – em estúdio optámos por subdividir as imagens em duas categorias. Um conjunto em que se verifica uma pose simplificada com o corpo a assumir uma verticalidade clara e em que os braços e pernas acompanham essa orientação, não se verificando em simultâneo uma utilização expressiva da cabeça e do olhar e, um outro conjunto em que se verifica uma pose elaborada em que os braços e/ou pernas, a cabeça e o olhar adquirem um papel mais acentuado na exibição do corpo. Nos casos mais difíceis de arrumar nestas duas categorias seguimos a posição da cabeça como variável determinante: a cabeça que assume a verticalidade ou a cabeça que cria linhas diagonais.

Relativamente ao primeiro caso, encontramos dezasseis casos de que seleccionámos os seguintes exemplos: ‘*A Sr.^a Gagliardi (IP, «Isolda») no I.^o acto de «Tristão e Isolda»*’ (IP, 109, 1908); ‘*O teatro por dentro*’ (IP, Benoliel, 141, 1908); ‘*A distinta pianista D. Elisa Batista de Souza Pedroso, calorosa propagandista do canto coral*’ (IP, 375, 1913); ‘*A menina Elvira Lúcia Guapo Garção envolta na bandeira da cidade*’ (IP, 381, 1913); ‘*Artistas Parisienses: M.^{lle} L. Greuze*’ (IP,

Félix, 568, 1917); *'A sr.^a D. Virginia Lima no papel do Garoto dos Jornaes, numa revista apresentada por amadores'* (IP, 899, 1923):



Em relação ao segundo caso , encontramos quarenta casos de que seleccionámos os seguintes exemplos: *'A moda d'este Inverno'* (IP, Félix, 139, 1908); *'No Inverno'* (IP, Félix, 358, 1912); *'Sr.^a D. Camila d'Avilla e D. Stela d'Avila, em trajas minhotos'* (IP, Fotografia Alemã, 382, 1912); *'Mademoiselle Nelly Martyi, da Opera Cómica'* (IP, Reutlinger, 434, 1914); *'Stefi Ceillag. Gentil e graciosa atriz cómica da companhia «Caramba»'* (IP, 438, 1914); *'As princezas da moda: Mademoiselle Danjou'* (IP, Reutlinger, 439, 1914); *'Toto, celebre coupletista hespanhola, no Casino Internacional do Mont'Estoril'* (IP, 451, 1914); *'Em favor dos soldados portugueses. A sr.^a D. Maria Ismalia Soares Gomes recitando, n'um festival do Porto, a vibrante poesia « Pela Pátria»...'* (IP, Foto-Electrica, 464, 1915); *'A Sr.^a D. Berta Macieira Reis, distinta amadora de canto, discípula do maestro sr. Artur Trindade'* (IP, 600, 1917); *'Francesca Bertin, a mais notável artista do cinematógrafo na «Andrea»'* (IP, 626, 1918); *'A insigne atriz Regina Badet que Lisboa já teve ocasião de aplaudir no Teatro República com a companhia de André Brulé'*(IP, 630, 1918); *'A ilustre artista Adria Rodi na sua genial criação «Tango Fatal»'* (IP, Fotografia Brazil, 702, 1919); *'Miss Joyce Barbour, uma das mais admiradas e queridas artistas do «vaudeville» inglês'* (IP, 803, 1921):





O OUTRO: LAVADEIRAS, CAMPONESAS E OUTRAS

Consideremos a representação da mulher em contextos de instantâneo, ou seja, em que não se verifica uma situação de pose clara (uma encenação do gesto e do corpo). Temos sete casos de representação de lavadeiras: '*Lavadeira de Coimbra*' (IP, Amadeu de Meneses, 99, 1908); '*Uma lavadeira de Entre-os-rios*' (IP, Octávio Bobone, 610, 1917); '*Na margem do Corgo*' (IP, Miguel Monteiro, 692, 1919) '*Lavadeira do Rombo – Golegã*' (IP, João Fernandes Tomaz, 720, 1919) 's.t.' (IP, 842, 1922); '*Choupal – Coimbra*' (IP, Garcez, 878, 1922); '*Lavadeiras de Santo Tirso*' (IP, André Moura, 887, 1923); '*Coimbra – Choupal*' (IP, José F. César Júnior, 904, 1923). E um caso de representação de aguadeiras - '*Água acordada – Gatão, Amarante*' (IP, Alvão -Porto, 860, 1922).



Num contexto de trabalhos agrícolas temos sete casos: '*Typos populares do Norte*' (IP, Benoliel, 145, 1908) '*Na eira: acarretando o pão*' (IP, Benoliel, 177, 1909); '*Nas Caldas. Vendedora de pinhões em dia de mercado*' (IP, Benoliel, 180, 1909); '*Vindimadoras*' (IP, Benoliel, 291, 1911); '*A apanha da azeitona: o transporte do fruto*' (IP, A. Abrantes, 403, 1913); '*No campo*' (IP, Homero Cancio, 724, 1900); '*Horas de amor e de trabalho*' (IP, António Maria Lopes, 855, 1922):



Num contexto urbano: ‘Cautela!’ (IP, João Fernandes Tomaz, 743, 1920); ‘No caes de Caminha – Desembarque de sargaço’ (IP, Benoliel, 365, 1913); ‘Fazendo compras na Feira’ (IP, Benoliel, 183, 1909):



Analisemos as situações de pose em que a proximidade entre fotógrafo e modelo, assim como a figura construída com o corpo se afastam de uma situação habitual e criam figuras do corpo que constroem um sentido induzido pelo fotógrafo. Podemos ir das situações mais simples que surgem do congelamento de uma posição ou gesto a outras que o gesto e a posição do corpo adquirem uma maior densidade de sentido⁶⁵⁴.

No primeiro caso temos, por exemplo: ‘Linda Estancia de verão – margens do Ave’ (IP, Marques Abreu, 78, 1907); ‘Uma lavadeira de Afife’ (IP, J. Azevedo, 191, 1909); ‘Costumes portugueses: Mulher dos Arredores de Vianna do Castello’ (IP, Emílio Biel & C^a, 201, 1909); ‘Um dia de sede em Lisboa’ (IP, 327, 1912) esta imagem utilizada na capa é retirada de um artigo no interior da revista sendo ‘apagado’ toda imagem envolvente e colocada um outro fundo ‘rural’; ‘Que Belo Cacho!’ (IP, José Maria Coutinho, 340, 1912); ‘Tirando agua para o ensaboado’ (IP, João de Magalhães Júnior, 342, 1912); ‘A Lavadeira de Visela’ (IP, Luiz Osmundo Toulson, 419, 1914); ‘Agua tranquila’ (IP, Domingos Alvão, 435, 1914); ‘Nas margens do Leça’ (IP,

⁶⁵⁴ É uma distinção com assumidas margens de ‘erro’ mas que pensamos poder ser operatória na análise deste tipo de imagens. Só o conhecimento claro do ato de fotografar nos poderia deixar a certeza da relação estabelecida no momento de captação da imagem. No entanto, poderemos deduzir alguns aspectos daquilo que ficou – a imagem.

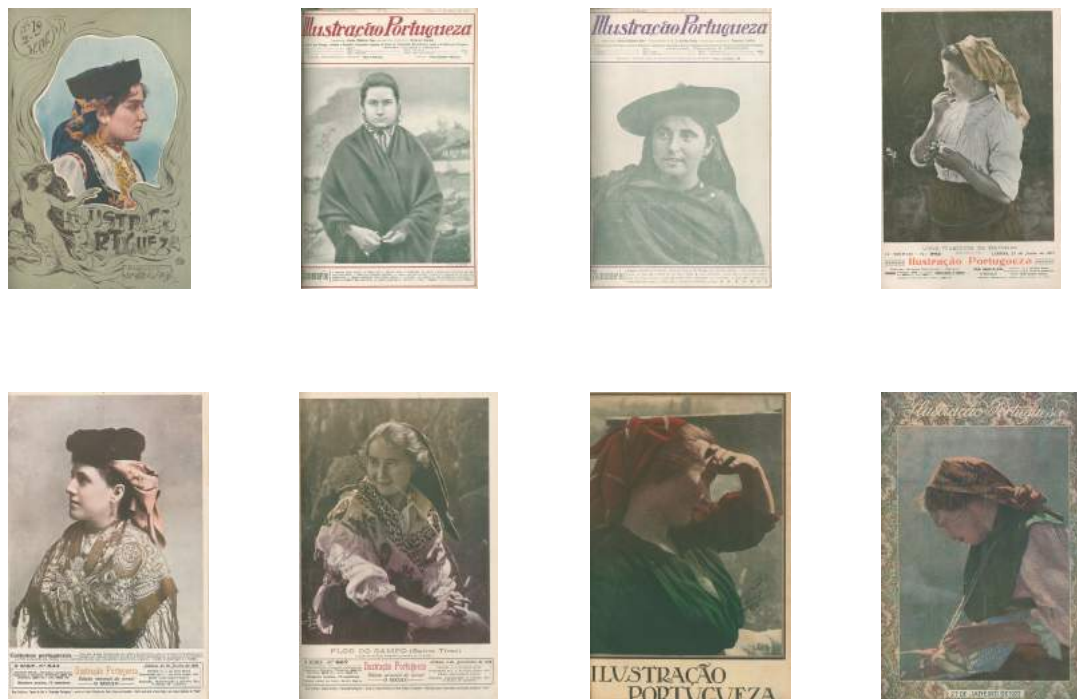
Alvão, paisagista, Porto, 460, 1914); *'Lavando roupa junto ao poço'* (IP, João Magalhães Júnior, 507, 1915); *'Com o cântaro cheio'* (IP, António Teixeira, 684, 1919); *'Saborosos frutos... – Barcelos'* (IP, Alvão, Porto, 698, 1919); *'Belezas do Corgo'* (IP, Miguel Monteiro, 706, 1919); *'Lavadeiras da Abelheira'* (IP, Emgídio Freitas, 709, 1919); *'Rustica'* (IP, Miguel Monteiro, 715, 1919); *'A assadeira de castanhas – Vila Real'* (IP, Miguel Monteiro, 731, 1920); *'No vale de pica-sinos (IP, Marinha Grande)'* (IP, João de Magalhães Júnior, 748, 1920); *'Lavadeira gentil'* (IP, António Teixeira, 749, 1920); *'Uma autentica minhota'* (IP, André Pereira de Moura, 862, 1922); *'Margens do douro (IP, Caldas de Moledo)'* (IP, Miguel Monteiro, 864, 1922):



No segundo caso encontramos as seguintes imagens: *'Sorrindo ao Mar'* (IP, A. Brandão, 237, 1910); *'O Eco'* (IP, Alvão, Porto, 392, 1913); *'Contemplando o mar'* (IP, Alvão, 398, 1913); *'Mulher da Maia...'* (IP, Alvão, 401, 1913); *'No Outono: a janela rústica'* (IP, Alvão, 406, 1913); *'Um precalço'* (IP, Alvão, 449, 1914); *'Uma linda minhota'* (IP, Gabriel Tinoco, 511, 1915); *'Nas margens do Ave'* (IP, Alvão, 660, 1918); *'Pensativa'* (IP, Alvão, 683, 1919); *'Em Rio Tinto: Dura faina'* (IP, Alvão, 689, 1919); *'Pensando'* (IP, Alvão, 856, 1922); *'Primaveras... em Dezembro'* (IP, Alvão, 876, 1922); *'Lavadeiras de Ermesinde'* (IP, Alvão, 923, 1923); *'Entre penedias'* (IP, Alvão, 926, 1923):



Nas representações de maior proximidade – busto e cabeça – encontramos os seguintes exemplos: ‘s.t.’⁶⁵⁵ (IP, 19, 1906); ‘s.t’ (IP, Benoliel, 61, 1907); ‘*Mulher de Espinho*’ (IP, Bobone, 101, 1908); ‘*Uma frugívora de Barcelos*’ (IP, Alvão, 592, 1917); ‘*Costumes portugueses...*’ (IP, J. Fernandes, 644, 1918); ‘*Flor do campo (IP, Santo Tirso)*’ (IP, Alvão, 667, 1918); ‘*Esperando*’ (IP, Alvão, 796, 1921); ‘s.t. ‘ (IP, 884, 1923)⁶⁵⁶.



O OUTRO CIVILIZACIONAL

Nas capas da *Ilustração Portuguesa* encontramos cinco casos de representação de mulheres não europeias: ‘*Bailadeira goesa*’ (IP, 47, 1907) retrato de corpo inteiro, pose de perfil e cabeça apoiada, pernas sobrepostas. Uma pose clássica; ‘*Uma casa de chá no Japão*’ (IP, 194, 1909) no exterior de uma casa três figuras femininas em trajes tradicionais; ‘*Tipo de beleza turca*’ (IP, 367, 1913) pose a meio corpo, a três quartos, olhar ao alto e mãos nas ancas. ‘*Tipo de beleza: Judia da Syria*’ (IP, 372, 1913) busto em perfil, o corpo coberto pelo vestuário, realça o rosto bem delineado num olhar distante. ‘*Em Tanger: Mademoiselle Delmar no seu traje de noiva judia*’ (IP, Benoliel, 389, 1913) retrato de corpo inteiro com vestuário tradicional.

⁶⁵⁵ Sabemos que é uma imagem realizada no âmbito de um concurso organizado pela *Ilustração Portuguesa* ‘A Terra de mais lindas mulheres de Portugal’ e cujos resultados são apresentados no presente número.

⁶⁵⁶ Sem referência de título ou autoria no interior da revista, no entanto, o estilo de Domingos Alvão está inequivocamente presente.



OS GRUPOS

O instantâneo e a reportagem. Estas imagens apresentam a captura de momentos em muitos sem pose noutros com ‘alguma’ pose para o fotógrafo. Acontecimentos institucionais (Realeza, Governo, Religiosos, Guerra) captam a atenção do fotógrafo e do editor. São trinta e seis casos dos quais salientamos alguns exemplos⁶⁵⁷: ‘*Regresso de Sevilha*’ (IP, Benoliel, 60,1907); ‘*Procissão da saúde*’ (IP, Benoliel, 62,1907); ‘*O Congresso da Maçonaria Hespanhola e Portuguesa...*’ (IP, 86, 1905);



‘*As famílias dos marinheiros perdoados e dois dos advogados saindo das Necessidades*’ (IP, Benoliel, 106, 1908); ‘*As manifestações a El-Rei no Porto*’ (IP, Benoliel, 144, 1908); ‘*De Hespanha para Portugal: Galanteria de Portuguez*’ (IP, Benoliel, 280, 1911);



‘*A caminho do dever: Um adeus carinhoso*’ (IP, Benoliel, 573, 1917); ‘*O funeral do sr. Dr. Sidónio Paes...*’ (IP, A. Franco, 671, 1918); ‘*No Castelo da Pena em Cintra.*

⁶⁵⁷ A totalidade das imagens encontra-se em anexo: II volume.

Ao centro a esposa do sr. Dr. Epitacio Pessoa, tendo a sua filha à esquerda (IP, Serra Ribeiro, 696, 1919); *‘O sr. Presidente da República, saindo da casa de Família de Carlos da Maia’* (IP, Garcez⁶⁵⁸, 819, 1921):



Duas imagens remetem para as movimentações do ‘corpo colectivo’ – as massas – uma delas tem a ver com uma manifestação de estudantes contra o despedimento de um professor *‘Um aspecto da parede dos alumnos do Lyceu Passos Manoel’* (IP, Benoliel, 258, 1911) e a outra realizada durante a eclosão de uma greve geral: *‘Durante a greve: O povo assaltando um carro electrico’* (IP, Benoliel, 311, 1912):



Num ambiente de festas e lazer encontramos sete casos: *‘Na garden-party de Carcavelos: um episódio do jogo’* (IP, Benoliel, 120, 1908); *‘Um aspecto das tribunas na corrida de automóveis’* (IP, Benoliel, 230, 1910); *‘Maré de rosas’* (IP, Benoliel, 238, 1910); *‘Na praia da luz – nos rochedos junto ao mar calmo’* (IP, António C. dos Santos, 349, 1912); *‘A sr^a D. Olímpia Enes Abreu e Sousa...’* (IP, Álvaro Martins, 391, 1913); *‘Nos Alpes ... de Cabêda (IP, Ermezinde)’* (IP, Humberto Eça, 663, 1918); *‘s.t.’* (IP, Foto-Beleza Porto, 894, 1923).

Na representação de grupos institucionais em pose apenas um caso: *‘Congresso dos Bombeiros Voluntários em Cintra...’* (IP, 96, 1905).

⁶⁵⁸ Não estando identificada as restantes imagens inseridas no interior da revista são da autoria de Garcez.

Utilizando uma técnica de montagem fotográfica temos quatro casos: *‘A visita da Família Real de S. M. A Rainha à Senhora Condessa de Paris...’* (IP, 26, 1904); *‘S. A. R. O Príncipe Carlos da Dinamarca e SS AA RR As princezas Maud e Victoria de Inglaterra’* (IP, 72, 1905); *‘Membros Dissidentes da Comissão da Fazenda’* (IP, 98, 1905); *‘Grupo de iniciadores das festas de recepção aos novatos da Universidade de Coimbra no próximo ano lectivo’* (IP, 100, 1905).

A representação de casais distribui-se por elementos do teatro, realeza, aristocracia e alta burguesia e elementos populares (estes no âmbito de guerra).

Teatro e espectáculos - *‘O cão e o gato’* (IP, 64, 1907); *‘A cadeirinha’* (IP, 212, 1910); *‘Veronique, representada em casa da Sr^a D. Laura Reis Ferreira...’* (IP, 310, 1912); *‘O professor Magalhães Pedroso e M. Me Ilda Sanderman Berchi Pedroso, n’um dos passos do Tango Argentino’* (IP, 413, 1914); *‘A grande atriz Ida Rubinstein tratando dos feridos da guerra n’um hospital que ela organizou em Paris’* (IP, M. Branger, 465, 1915); *‘Os artistas na Guerra: M^{lle} Lamber Vuilliaume, da Opera Cómica, dama da Cruz Vermelha, e mr. Gauthier, do Vaudeville, que ficou sem um braço n’um combate’* (IP, 480, 1915).

Realeza - *‘O Rei e a Rainha de Inglaterra após a coroação’* (IP, 281, 1911); *‘D. Manuel de Bragança e Sua Esposa’* (IP, Franz Grainer, 396, 1913).

Aristocracia e alta burguesia - *‘M^{lle} Maria José Telles de Vasconcellos e o sr. José Infante da Câmara, n’um passo de minuete’* (IP, 213, 1910); *‘Quadro vivo do século XVIII, representado pela sr.^a D. Ema Mendonça e pelo sr. Eduardo Mendonça, n’um sarau elegante promovido nas Caldas da Rainha’* (IP, Alfredo de Kennedy Falcão, 642, 1918); *‘Alta Sociedade Portuense: Os meninos Manoel e Francisco de Sales, filhos do opulento capitalista sr. Lemos Ferreira, trajando à Luiz XV em «matinée» de costumes’* (IP, Alvão, 699, 1919).

O Povo - *‘No regresso do Norte’* (IP, Benoliel, 338, 1912); *‘O abraço de despedida: partida de soldado português para defender a pátria...’* (IP, Benoliel, 456, 1914) *‘Voluntários holandeses – N’uma festa em honra dos rapazes que iam para a guerra...’* (IP, 534, 1916).

CRIANÇAS

Encontramos quarenta e sete representações de crianças: catorze envolvendo grupos; vinte e duas representações individuais ou de casais; treze representação do ‘outro’. rever

Começando por analisar as representações do outro e tendo em conta o contexto da representação, temos situações em contexto urbano, uma junto ao mar e as restantes num contexto rural.

As três primeiras: ‘*Exposição de crianças do «Século»: 7 mezes, 14 kilos e 450 grammas*’ (IP, Benoliel, 126,1908) e ‘*A linguagem dos vagabundos: o sinal de que é inútil insisitr pela esmola*’ (IP, Deelius, 304, 1911) e ‘*A obra da infância do «Século»: os banhos da Trafaria*’ (IP, Benoliel, 132, 1908), ‘*Cruz Vermelha*’ (IP, Raul d’Abreu, 726, 1920), . Se a primeira remete para as características físicas – a robustez – da criança, a segunda apresenta o corpo marginal – o vagabundo – identificando-o no seu vestuário, no seu ‘typo’ e revelando os seus códigos (permitindo um conhecimento que permite a prevenção). A terceira imagem apresenta um grupo de crianças órfãs ao cuidado da Cruz Vermelha, farda e disposição ordenada numa escadaria.



Na imagem ‘*Em Cascaes: o sonho de uma viagem*’ (IP, A. Franco, 682,1919) o gesto do pequeno filho de pescadores é alegoricamente orientado para o seu pequeno barco.



Nas restantes imagens os corpos infantis prefiguram o seu futuro. Seja na religiosidade: *'A Senhora da Paz no acampamento de Benavente'* (IP, Benoliel, 168, 1909). Seja no trabalho: *'Apanhando fruta'* (IP, António de Brito, 495, 1915) ou *'Apanhando uvas'* (IP, António Teixeira, 559, 1916) em que uma criança – de vestido burguês – segura um pesado cacho de uvas no cimo da escada.



Seja no romance e futuro familiar: *'Idílio'* (IP, Miguel Monteiro, 633, 1918)⁶⁵⁹; *'Costumes portugueses: Na volta do trabalho'* (IP, Miguel Monteiro, 688, 1919), *'Nas margens do Corgo: depois do pasto'* (IP, António Teixeira, 668, 1918), *'A Pastorinha'* (IP, António Teixeira, 643, 1918) e *'No Pasto (IP, margens do Tanha)'* (IP, Miguel Monteiro, 653, 1918):



Num contexto diferente temos o grupo de crianças do *'Baile infantil no teatro D. Maria'* (IP, 52, 1907), de *'As princezas D. Maria Benedicta e D. Izabel Maria, Filhas de D. Miguel de Bragança'* (IP, 68, 1907) do *'Olha o Papão'* (IP, Benoliel, 98, 1908), *'Na praia das Maças: Olhando o Mar'* (IP, Frederico Buendia, 339, 1912), *'Praias do Norte: pequenos banhistas'* (IP, Álvaro Martins, 393, 1913), *'Os príncipes herdeiros da Suécia...'* (IP, Chusseau – Flaviens, 421, 1914), *'Madame Josefina Salazar e seus filhos'* (IP, Fotografia Brazil, 447, 1914), *'O rei da Grécia e suas duas filhas as princezas Helena e Irene'* (IP, Chusseau – Flaviens, 482, 1915), *'De regresso do Norte*

⁶⁵⁹ Nesta imagem torna-se difícil identificar a origem social das crianças representadas, no entanto, segue a tendência das restantes imagens.

– *Encontro carinhoso...*’ (IP, A. Franco, 680, 1919), ‘*Manuel e Maria (IP, filhos do sr. Dr. Cassiano Branco)*’ (IP, Pedro Lima, 734, 1920), ‘*Na praia do Monte Estoril*’ (IP, Salgado, 861, 1922) e ‘*Maria Manuela e António José, na Praia do Molhe, Foz*’ (IP, André Moura, 917, 1923). Deste grupo de imagens salientaríamos a presença de gestos de afecto e proximidade e a presença de um nu de criança:



Duas imagens trazem assinatura de autoria, a primeira realizada em estúdio, deixa entrever os ombros nus dos modelos:



Crianças isoladas surgem em situações específicas: a apresentação de uma técnica médica ‘*Uma auscultação*’ (IP, Fotografia Vasques, 95, 1907) e no teatro ‘*A descendência do Cardeal Rufo*’ (IP, 161, 1909). As restantes imagens representam elementos femininos da realeza, aristocracia e alta burguesia: ‘*S. M. A Rainha Maria Christina e seu filho D. Afonso XIII na idade de 8 annos*’ (IP, 5, 1903); ‘*Rainha e Mãe*’ (IP, Rotary, 138, 1908); ‘*Colhendo o fruto*’ (IP, João de Magalhães Júnior, 366, 1913); ‘*A princesa Maria, que se divorciou do príncipe Guilherme da Suécia, tendo ao colo o seu filho o príncipe Lenmart*’ (IP, Dellus, 407, 1913); ‘*M.elles Maria Matilde e Maria Elvira, filhas do sr. António Macieira*’ (IP, António Mota, 519, 1916); ‘*Sociedade elegante portuense: A sr^a D. Marília De Oliveira Barbosa e sua filha Maria Laura*’ (IP, Fotografia Bulhão, 650, 1918). Imagem mais simples ‘*Na praia de Dieppe: A hora do banho*’ (IP, Paulo Osório, 395, 1913).

Na representação do indivíduo isolado – de que encontramos dez casos – encontramos dois casos de corpo inteiro ‘*Menina Maria Magdalena Franco Leal. 1º prémio do festival de crianças no Colyseu*’ (IP, Fotografia Vasques, 107, 108) e ‘*O menino Álvaro Roxanes Leitão, interessante filho do sr. Francisco Leitão Júnior e da srª D. Maria Raquel Roxanes de Carvalho Leitão*’ (IP, 922, 1923), no primeiro caso um retrato em traje aristocrático, mesa e cadeira, fundo apagado e no segundo um retrato clássico em pose ‘adulta’, a cadeira e o fundo escuro neutro. ‘*Na festa de S. João: um maestro precoce*’ (IP, Benoliel, 175, 1909) num universo diferente apresenta um retrato a meio corpo, enigmático no olhar. ‘*Belleza Infantil*’ (IP, 267, 1911), ‘*Princesa Yolanda, filha mais velha do rei de Itália*’ (IP, Abeniacari, 458, 1914), ‘*Menina Maria do Carmo Leitão da Silveira, gentil netinha do sr. Alberto Carvalho Leitão...*’ (IP, 638, 1918), ‘*A minha filha*’ (IP, Homero Cancio, 721, 1919), ‘*A menina Maria Teresa Queiroga d’Almeida, filha do Sr. Dr. António José de Almeida*’ (IP, 869, 1922) seguem uma tipologia clássica do retrato fotográfico com a pose a três quartos e fundo natural ou apagado. ‘*Retrato de crença*’ (IP, 367, 1912) e ‘*Colónia Inglesa no Porto – Um filhinho do sr. Guilherme Chambers*’ (IP, Alvão, 858, 1922) destacam-se: o primeiro, em tons avermelhados apresenta um perfil de intenção artística, isolado no preto do fundo e do tecido, os ombros nus; o segundo, vigoroso retrato da autoria de Alvão, em pose escultórica, de caracóis soltos, um olhar ao alto, revelador das origens familiares e sociais, o fundo apagado e assinatura do autor.



2.2.2.3. O Interior Da Revista

Tal como fizemos para o *O Occidente* e, após a análise da capas das revistas – local privilegiado de exibição –, vejamos agora algumas das imagens presentes no interior dos diversos números, procurando desvios ou consonâncias com as

representações presentes nas capas. Seguiremos as categorias globais que definimos desde o início mas, no entanto, poderemos se considerarmos pertinente introduzir outras adicionais. Consideraremos também os conjuntos de imagens presentes nos artigos publicados procedendo a uma leitura de conjunto e na articulação com o texto escrito.

O GÉNERO

Tendo caracterizado as formas ou tipologias de representação do feminino e do masculino nos pontos que lhes dedicámos apresentamos agora algumas imagens que exibem o contacto entre géneros – e como tal assumidos – e a utilização de pose ou vestuário do ‘género oposto’.

O contacto ‘descontraído’ e assumido como referimos entre géneros encontra-se numa reportagem sobre os estudantes de Coimbra (IP, 161, 1909):



Exemplo do travestimento feminino encontra-se numa capa e ligado ao teatro ‘A sr.^a D. Virginia Lima no papel do Garoto dos Jornaes, numa revista apresentada por amadores’ (IP, 899, 1923) e no interior da revista ‘As nossas actrizes Cremilda d’Oliveira’ (IP, 255, 1911):



Nas capas da revista nunca surgiu o costume do travesti masculino que no entanto aparece em várias notícias relacionadas com os estudantes – ‘A recita de despedida do quinto ano jurídico’ (IP, 329, 1912) e (IP, 782, 1919):



O RETRATO MASCULINO

Como vimos anteriormente o retrato masculino é uma das dominantes na ocorrência da representação do corpo. Neste ponto salientamos algumas figuras de apresentação do corpo que de alguma forma não estiveram presentes nas capas da revista.

Temos por exemplo uma tipologia de pose com bengala à frente que nunca surgiu antes – ‘*D. Francisco de Sousa Coutinho*’ (IP, 47, 1907) e ‘*Joaquim d’Almeida*’ (IP, 74, 1907) – assim como a pose de braços à frente do corpo com mãos cruzadas – ‘*Teixeira Lopes*’ (IP, 2, 1903):



Encontramos também três representação de busto e cabeça com uma expressividade intensa a nível do olhar e do rosto – ‘*Constantino Fernandes*’ (IP, cliché do pintor David Melo, 751,1920), ‘*Urbano de Castro*’ (IP, Paulo Plantier, 27, 1906) e ‘*Pintor Eduardo Viana*’ (IP, 823, 1821) :



Temos também a representação do indivíduo em diversas poses sucessivas – com o mesmo fundo e no mesmo espaço (num esboço cinematográfico) e a apresentação de sequência de imagens do indivíduo com diversas idades permitindo aperceber a sua transformação fisiognomónica – ‘*Joaquim de Almeida no Papá Lebonnard*’ (IP, 47, 1907) e ‘*Ressano Garcia*’ (IP, 292, 1911):



Destacamos também dois retratos de grupo, pela composição de grupo proposta e pela pose de cada um dos indivíduos, que segue os preceitos previstos na teoria da época sobre o retrato de grupo⁶⁶⁰ - ‘*Os Vencidos da Vida*’ (IP, 2, 1903) e (IP, 333, 1912):



⁶⁶⁰ Vide Capítulo 1. Os textos sobre a representação do corpo na fotografia (1839-1930).

Uma outra área de representação do masculino que surge e se desenvolve ao longo do século XX é o da fotografia de desporto que com os aperfeiçoamento dos obturadores irá capturar cada mais ‘instantâneos’ congelando a imagem para lá daquilo que o olho vê . Apresentamos alguns exemplos deste último tipo de imagens – (IP, 795, 1921), (IP, 850, 1922), (IP, 882, 1923) - assim como de imagens integradas em notícias ou reportagens sobre desporto – (IP, 83, 1907), (IP, 285, 1911), (IP, 290, 1911) , (IP, 795, 1921):



Uma outra área que apresenta sequências de movimentos de desporto mais envolventes em termos de representação do corpo masculino é da luta, surge numa capa do número 27 em 1906, apresentando a ‘luta francesa’ que desenvolve ao longo de alguns números.

O RETRATO FEMININO

Na representação do feminino encontramos algumas formas de representação novas assim como o acentuar de determinadas tipologias de representação a nível da pose e do retrato.

Um deles tem a ver com a representação de instantâneos ao ar livre (IP, 83,1907) e ‘*Instantaneos*’ (IP, 748, 1920) e outro com a ‘educação feminina’ particularmente com a ‘ginástica’ (IP, 852, 1922):



A representação de imagens em sequência, como o caracterizámos relativamente à representação do masculino, surge também no âmbito do retrato e da representação do desporto – ‘*Quatro poses de Amélia Rey Colaço*’ (IP, 770, 1920), ‘*Três cabeças de expressão da admirável criadora da Lady Ward da Maison Cernée da Frondale*’ (IP, 874, 1922) e ‘*Gestos e Atitudes de uma campeã de «tennis»*’ (IP, 868, 1922):



No retrato e analisando especificamente o caso da tipologia do busto e cabeça encontramos algumas casos que destacamos seja pela expressão do rosto, posição da cabeça, sorriso, utilização do claro escuro ou pelas características do modelo (IP, no caso da atriz Virgínia): ‘*Amelia Rey Colaço*’ (IP, 770, 1920), ‘*Dona Helena Gameiro*’ (IP, 817, 1921), ‘*D. Maria Roque Gameiro*’ (IP, 818, 1921), ‘*A Sr.^a D. Palmira Rebelo da Silva...*’ (IP, Studio, 822,1921), ‘*A Grande Actriz Virginia*’ (IP, Salgado,843, 1922), ‘*A Festa das Artistas*’ (IP, 852, 1922), (IP, 890, 1923), ‘*Raquel Bastos*’ (IP, 906, 1923):



Esta tipologia de pose e composição, assim como os valores de claro-escuro, estão intimamente relacionados com o mundo do cinema de que se pode ver um exemplo no artigo ‘*A Diva Italiana na Arte Muda*’ (IP, 703, 1919), ‘*Celebridades Nacionais e Estrangeiras da Arte e da Beleza*’(IP, 786, 1921) e (IP, 787, 1921):



Deixamos dois retratos – um de meio corpo e outro de corpo inteiro – ‘*Cacilda Ortigao*’ (IP, 753, 1920) e ‘*A ilustre actriz Berta Vianna da Mota*’ (IP, 764, 1920) - em pose não muito comuns devido à posição dos braços e mãos, a longo do corpo e apoiada num caso e cruzadas a segurar o joelho noutro:



Outro tipo de pose é concretizada nos ‘*Quadros vivos do sarau de S. Carlos*’ (IP, 303, 1911) em que são apresentadas uma série de imagens em poses ‘clássicas’:



De que se diferenciam claramente as ‘novas poses’ em que, por vezes, o corpo se revela bastante (IP, 292, 1911), (IP, 772, 1920), (IP, 787, 1921), (IP, 798, 1921):



E temos a pose ‘mais rara’ de que só conhecemos dois exemplo que (IP, 311, 1912) representa a figura feminina deitada e referindo a transparência do vestuário (IP, 370, 1913):



Estas poses aproximam-se muito das poses de ‘dança’ que veremos a seguir.

A DANÇA

A dança é uma outra atividade que não surge nas capas e que vai ter um tratamento privilegiado no interior da revista na publicação de artigos. Temos assim, ‘*Bailados Russos*’ (IP, 815, 1921), ‘*A dançarina das serpentes*’ (IP, 255, 1911), ‘*A dançarina nua*’ (IP, 376, 1913), ‘*Os bailados em S. Carlos*’ (IP, 638, 1918), ‘*A dança*

epidemia da moda’ (IP, 799, 1921), ‘*A Estética e Beleza, a Dança e a Arte*’ (IP, 806, 1921), ‘*A Tanagra - a Dança – o Teatro*’ (IP, 811, 1921), ‘*A escola de Dança de Margaret Morris*’ (IP, 854, 1921), ‘*O culto sagrado da sagrada musa rítmica da dança*’ (IP, 801, 1921). As imagens de dançarinas permitem o registo de toda uma série de poses que, ocupam o espaço de uma forma nova, levando ao extremo alguma da gestualidade que se esboçava nas imagens de atrizes desde o final do século XIX.



AS CRIANÇAS

A representação de crianças não diverge significativamente das tendências que pudemos ver em relação às capas da revista. Salientamos quatro casos, todos eles integrados em notícias ou reportagens. O primeiro refere-se à ‘*A obra da infância do Século. Visita a Peniche*’ (IP, 134, 1908) apresentando um grande número de crianças na visita a Peniche, o segundo caso traz por título ‘*Os banhos às criança pobres na Trafaria*’ (IP, 290, 1911) apresentando conjuntos de crianças na água, o terceiro caso ‘*A cantina escolar de Coimbra*’ (IP, 401, 1913) e por fim ‘*Transformação milagrosa*’⁶⁶¹ (IP, 866, 1922) apresentando duas meninas em ‘antes e depois’

⁶⁶¹ Este processo de documentação do ‘antes e depois’ relativamente a crianças pobres foi iniciado, em 1871, por Thomas John Barnardo que documentava os recolhidos na sua ‘Home for Destitute

testemunhando a fotografia o processo de transformação, no vestuário e rostos, resultante de uma campanha ‘humanitária’ desenvolvida pela própria *Ilustração Portuguesa*:



A MORTE E O CORPO MUTILADO

Relativamente á representação fotográfica do ‘corpo morto’ encontramos na totalidade da revista treze situações e uma única imagem que tem a ver com a violência sofrida pelo ‘corpo vivo’. Algumas imagens apresentam o corpo no ‘leito morte’ (IP, 406, 1913); (IP, 746,1920); (IP, 761, 1920); (IP, 781,1921):



Outras situações mostram o corpo ainda no contexto em que decorreu a morte (IP, 307, 1912); (IP, 307, 1912); (IP, 337,1912) ; (IP, 818, 1921); (IP, 809, 1921) (IP, Salgado, 839,1922):

Lads’ no East End de Londres (Cf. John Pultz *Photography and the body* London, Calman and King Ltd, 1995, p.27).



Como podemos ver em qualquer uma das situações não se verifica um enquadramento específico para fotografar o ‘corpo morto’. Também não surgiu nenhum caso de representação de ‘morte’ no feminino.

A representação de marcas de violência no corpo surge no contexto dos conflitos resultantes da ‘Monarquia do Norte’ e junta uma descrição da situação em que ocorreu esse acontecimento (IP, 683, 1919) :



A representação do corpo mutilado surge no caso de um soldado ferido em combate (IP, 476, 1915):



Duas imagens mostram-nos o interior da morgue (IP, 255, 1911) e (IP, 305, 1911):



O OUTRO : O OUTRO CIVILIZACIONAL

Como vimos anteriormente a representação do outro civilizacional nas capas da revista é diminuta, dois casos na representação do masculino e cinco casos na representação do feminino. O interior da revista apresenta um número de imagens muito mais significativo, seja nas representações de grupo ou casais, na representação do feminino, ou nas diversas notícias e reportagens sobre o ‘Império’.

Analisemos em primeiro lugar as representações de pequenos grupos ou casais. Encontramos uma tipologia de representação baseada nos ‘tipos’ em pose frontal de pé – maioritariamente: ‘*Tipos de raça Deres*’ (IP, 406, 1913), ‘*Magalinas*’ (IP, peixeiras)’ (IP, 406, 1913), ‘*Tipos da casta Dublás*’ (IP, 406, 1913), ‘*Tipos da casta Alparqueiros*’ (IP, 406, 1913), ‘*Tipos da casta Varil*’ (IP, 406, 1913), ‘*Mouros em traje de gala*’ (IP, 406, 1913), ‘*Parses*’ (IP, 406, 1913), ‘*Tipos da casta Doureás*’ (IP, 406, 1913):



Ou ‘*O soba da Lunda Xá Manquibala com a sua companheira e filha de passagem em Mona Quilombe*’ (IP, Lopes Tavares, 401,1913) e ‘*O soba do Andulo e sua mulher*’ (IP, José Francisco Paleta, 643, 1918), num outro caso também são identificados os indivíduos com nome próprio (IP, 681, 1919).



Duas situações divergem da tipologia seguida, uma porque encena um grupo de jovens africanos em pose ‘europeia’ – as raparigas em traje tradicional e os rapazes ‘europeizados’ e uma outra que apresenta uma pose mais dinâmica (IP, 752, 1920) e (IP, 925, 1923):



As representações do feminino só surgem em menor número. Numa das capas da revista surgia uma dançarina de Goa *'Bailadeira goesa'* (IP, 47, 1907) e no interior surgem outras imagens de bailarinas: *'Uma mulher gentílica em traje análogo ao da bailadeira'* (IP, 47, 1907), *'Uma bailadeira de Goa'* (IP, 47, 1907) e *'Tres gentias de distincção'* (IP, 47, 1907):



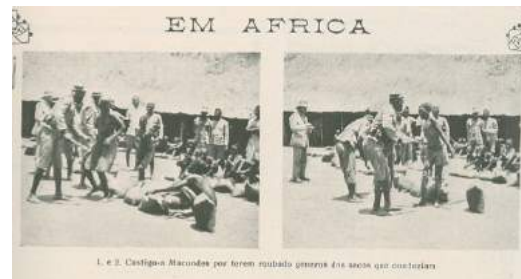
Temos outro dois casos em África: *'Quelimane - Mulheres negras n'uma condução'* (IP, 2, 1903), *'Uma mulher de Pungoadongo'* (IP, Lopes Tavares, 401, 1913) e *'Uma galante «nuno»'* (IP, 681, 1919):



No segundo caso uma pose 'clássica' apoiada na cadeira⁶⁶², cabeça a três quartos e olhar ao longe o primeiro e terceiros casos caso aproximam-se mais da pose 'typo' de pé estática e braços ao longo do corpo.

⁶⁶² Esta tipologia de pose com cadeira na representação da mulher africana é semelhante a outras que conhecemos para o mesmo período e também para Angola.

As representações em grupo surgem maioritariamente em situação de pose ‘de grupo’. Temos dois casos em que se capta um acontecimento: ‘*O sr. José Maximino da Cunha, grande comerciante na Lucala, distribuindo o peixe seco aos negociantes que lhe trazem café*’ (IP, António Lagrifa, 406, 1913) e ‘*Castigo a Macondes por terem roubado géneros dos sacos que conduzião*’ (IP, Alexandre de Abreu, Castelo Branco, 648, 1918):



As restantes representações seguem as tipologias já referida na análise das capas mas sempre num quadro organizado: o outro só e com trajes próprios (IP, 725, 1920), o outro com elementos europeus (IP, 405, 1913), ou o outro com vestuário europeizado (IP, 406, 1913):



Um caso mais raro mostra, no decurso do ‘Aniversário do combate de Magul em Infanteria 2’⁶⁶³, um soldado negro com um conjunto de soldados brancos ‘*Grupo de cabos e soldados graduados nos concursos de saltos*’ (IP, Benoliel, 83, 1907) ou um conjunto de soldados indígenas a serem condecorados ‘*O Alto Comissário, sr. Dr. Brito Camacho, condecorando com a Cruz de Guerra uma praça indígena*’ (IP, 856, 1922) e ‘*As praças indígenas que foram condecoradas*’ (IP, 856, 1922):

⁶⁶³ Como se refere no texto trata-se da comemoração de uma batalha que ocorreu em 1895 e ‘em que uma columna portugueza de 300 homens destroçou treze mangas de indígenas, contando 6:000 pretos.’ In *Ilustração Portuguesa*, nº 93 de 23 de Setembro de 1907, p. 389.



O OUTRO SOCIAL: MASCULINO

A representação do camponês, pescador ou operário surge na tipologia do ‘costume’ ou do ‘typo’ em corpo inteiro, na representação de busto e cabeça e na realização de atividades profissionais, no trabalho.

Em relação ao primeiro conjunto temos sete casos: um particularmente interessante pois mostra o vestuário tradicional armado como se estivesse vestido, mas sem ninguém (IP, 83,1907), os restantes são imagens realizadas no seguimento do receituário do ‘typo’ ou ‘costume’ (IP, 83,1907), (IP, 83,1907), (IP, 83,1907), (IP, 83, 1907), ‘Um mendigo local – o homem dos trapos’ (IP, 134, 1908), ‘Outro typo de mendigo local’ (IP, António C. Dos Santos,134, 1908):



Na tipologia de busto e cabeça temos seis casos que destacamos: ‘*O pastor alemtejano*’ (IP, Frederico Bonache, 401, 1913), ‘*Jornaleiro minhoto*’ (IP, 733, 1920), (IP, 788, 1921), ‘*Campino*’ (IP, Homero Cancio, 788, 1921), (IP, 788, 1921), (IP, 788, 1921):



Fotografia no contexto de trabalho podemos destacar alguns exemplos relativos ao mundo rural e o único caso que encontramos de representação de operários a trabalhar⁶⁶⁴.

Este último caso ‘*Como se faz a carrosserie de um automóvel*’ (IP, 311, 1912) surge no âmbito de uma reportagem sobre uma fábrica de automóveis:



⁶⁶⁴ Com exceção de pequenas figuras ao longe em imagens ilustrativas de reportagens ou notícias. Mas mesmo neste caso pensamos poder encontrar mais dois ou três casos.

No contexto rural temos duas imagens de José O'Neill (IP, José O'Neill, 632, 1917), '*Semeando e cobrindo o trigo*' (IP, 668, 1917), '*Gradando o terreno para receber a semente de trigo*' (IP, 668, 1917), '*Arando a terra para a gradagem*' (IP, 668, 1917), '*Meio de transporte habitual através de campos e pelos caminhos*' (IP, 668, 1917). Com o título de '*Vida Portuguesa*' (IP, João Fernandes Tomaz, 737, 1920) e no âmbito da 'Fotografia Artística' '*Guardando o gado – Vila Chã*' (IP, Francisco Guilherme Lacombe Neves, 726, 1920) e '*Campo Alentejano – Guardador de porcos*' (IP, Furtado & Reis, 736, 1920):



O OUTRO SOCIAL: FEMININO

Na representação do feminino vamos analisar as imagens que se desviem da tipologia presente nas tendências vistas relativamente às capas. Um grupo significativo de imagens incide sobre 'as lavadeiras' com imagens semelhantes às que vimos anteriormente em enquadramentos gerais com os indivíduos inseridos na paisagem que os envolve e espelhados na água dos rios. Domingos Alvão, António Maria Lopes, José Augusto Fernandes, André Moura, José F. César Júnior.

Na representação da mulher isolada, temos a continuação do receituário de Domingos Alvão insistindo na erotização do corpo feminino, de alguma forma disponível, em planos aproximados e pose rebuscada. No entanto, temos outra tipologia de representação de que deixamos alguns exemplos. A tipologia do 'costume' ou do

‘typo’ : três imagens no número 83 de 1907 (IP, 83,1907), ‘*Camponesa de Perre*’ (IP, J. A. Pereira de Carvalho, 376, 1913), (IP, Marques Abreu, 416, 1914), ‘*Em Afife, Viana do Castelo – no campo*’ (IP, António Teixeira, Régua, 684, 1919), ‘*Rezando as contas*’ (IP, 788, 1921), ‘*A Ceifeira*’ (IP, 788, 1921):



As notícias ou reportagens sobre determinadas regiões de Portugal ou sobre as ‘beleza’ ou ‘typo populares’ repetem as tipologias que vimos anteriormente – juntando planos gerais com planos de pormenor – misturando o ‘documental’ e o ‘artístico’ existe mesmo um artigo sobre ‘*Fotografia Artística*’ (IP, 575, 1917), com imagens de Domingos Alvão que repete a tipologia de pose e de imagem utilizadas noutros contextos.

‘*Saudosos Campos do Mondego*’ (IP, Mesquita de Figueiredo, 333, 1912), ‘*A Mulher da Maia*’ (IP, Domingos Alvão, 401, 1913), ‘*Paysagens de Outono*’ (IP, Alvão, 504, 1915), ‘*Fotografia Artística*’ (IP, Alvão, 575, 1917), ‘*Terra Amorosa*’ (IP, António Maria Lopes, 662, 1918), ‘*Mulheres de Aveiro*’ (IP, J. Ramos, 689, 1919), (IP, ‘*Em Portalegre – vida regional*’ (IP, 815, 1921):



Situação mais rara tem a ver com a representação da mulher no contexto urbano – em Lisboa – em duas reportagens acentuando a vertente de denúncia social em que a imagem e o texto se complementam nessa função. As imagens apresentam situações de pose, não o ‘congelar’ dos instantâneos e não é referida a sua autoria. Os artigos são escritos por Maria de Carvalho ‘Lisboa Pobre. O bairro de Alfama habitações de miséria’ (IP, 856, 1922) e ‘Lisboa Pobre. A Fonte Santa – Pateos e Colmeias’ (IP, 863, 1922):



AS MASSAS

Se novidade se verificou tanto no *O Occidente* como na *Ilustração Portuguesa* é a presença de fotografias de grandes grupos de indivíduos. Sob a forma de notícias ou reportagens os grupos enchem o negativo e o positivo. Surgem ordenados, enquadrados, ou em movimento⁶⁶⁵. Inovação inequívoca da prática da fotografia é a representação de grupos, particularmente de grandes grupos seja na captação do instantâneo ou em pose para o fotógrafo. A rua torna-se palco privilegiado e ‘fundo’ involuntário de grandes grupos – as massas – que o fotógrafo capta seja, no revelar de uma ‘ordem’ – militares e paradas, práticas desportivas ou desfiles, manifestações organizadas, o trabalho, as feiras e mercados, as procissões – seja, na desordem dos movimentos espontâneos – as

⁶⁶⁵ As imagens de reportagem ou mais movimentadas serão analisados no ponto seguinte relativo à representação do ‘Outro’.

greves, revoltas ou manifestações em que os corpos se movem, correm, esbracejam ou saltam ocupando o espaço, criando figuras que se afastam claramente da quietude dos retratos e que, serão depois vistas, publicadas e conservadas.

Vejamos alguns exemplos, dois casos de fotografia de família ou de amigos (menos comum a nível das capas) (IP, 406, 1913), um caso de presença massiva de manifestantes '*Um aspecto geral da marcha dos numerosos batalhões de voluntários*' (IP, 258, 1911), agricultores e canteiros (IP, 285, 1911) e duas situações de enquadramento rigoroso dos indivíduos '*O Orfeão Académico de Coimbra*' (IP, 896, 1923) e '*Festa Nacional de Educação Física*' (IP, 902, 1923):



O espaço rural é o espaço da ordem, do trabalho e do lazer organizado: No trabalho - '*Quatro aspectos da malha*' (IP, 861, 1922); '*Lavadeiras do rio Liz*' (IP, César Júnior, 720, 1919); '*Vindimando*' (IP, 668, 1918) ; '*Leixões – barcos de pesca chegando à praia*' (IP, 587, 1917); '*Um canto de Portugal na serra*' (IP, 292, 1911); '*1. Uma das convidadas impondo o ferro a um novilho*' (IP, 401, 1913); '*Na praia de Peniche*' (IP, 689, 1919) ;





No lazer – ‘1 – acompanhando o enterro’ (IP, 292, 1911); ‘3 – a filarmónica da serra’ (IP, 292, 1911; ‘A Festa operária em Alemquer’ (IP, 431, 1914);



O espaço urbano traz a novidade, seja da fome fotografada, do local de passagem (os emigrantes), da revolta (corpo desordeiro) ou de uma ordem seja ela a da contestação, seja a ordem estabelecida. Os fotógrafos acompanham os acontecimentos, constroem a sua representação a partir de enquadramentos do real optam por enquadramentos, proximidades, os planos por inclusões e exclusões.

As imagens dos emigrantes surgem em duas reportagens ‘Os que a fome escorraça’ (IP, 263, 1911) com imagens de Benoliel e, outra em 1913, ‘Eternos aventureiros’ (sem referência à autoria das imagens). Nas duas surgem corpos desenraizados – grupos que saem do campo e passam por uma cidade que os observa – são mesmo ‘o outro’ – e os deixa partir.



A desordem – em termos de construção da imagem e naquilo que nos interessa – a pose as figuras que os corpos assumem e a fotografia regista – temos algumas situações de corpos em movimento geralmente planos gerais, imagens que são captadas em contexto de greves ou manifestações.

A cidade é um palco de confronto grupos diferentes encontram-se, trabalhadores, patrões, forças da ordem, os fotógrafos encenam captando o dinamismo (IP, 311, 1912):



ou a ordem (IP, 267, 1911); (IP, 311, 1912) :



Surgem as manifestações (IP, 267, 1911); (IP, 285, 1911):



(IP, 401, 1913); (IP, 818, 1921); (IP, 922, 1923):



Todos posam para o fotógrafo (IP, 311, 1912), (IP, 329, 1912):



Atravessando todos os grupos sociais o retrato de grupo estimula e consolida as solidariedades afectivas, profissionais e sociais⁶⁶⁶.

2.3. Os fotógrafos

Utilizando a base de dados que constituímos detectamos as preferências reveladas pelos fotógrafos que participam nestas publicações tendo, é claro, a perfeita noção que as imagens apresentadas são opções de outros também – como por exemplo os editores das referidas publicações, principalmente por que estamos a falar das capas das publicações. No entanto, pensamos poder confiar nas imagens apresentadas em termos tendenciais definindo um estilo⁶⁶⁷ de cada fotógrafo neste tipo de imagens. Veremos assim como para cada um dos fotógrafos seleccionados⁶⁶⁸ se definem as opções na apresentação do corpo relativamente aos seguintes indicadores: individuo / grupo; plano; pose. Por uma questão metodológica separamos a análise das duas publicações de forma a poder detectar possíveis desvios.

⁶⁶⁶ “Sans conteste, l’ ‘être foule’ représente un mode d’être majeur de l’humain moderne, pour tout dire symétrique à son autre grand manière d’être, l’individualisme radical. La vigueur de ce mode d’être n’est que logique, qui trouve son explication dans la massification généralisée partout enregistrée à partir des Lumières et de la Révolution industrielle, du monde de la production (l’usine) à celui de la consommation (l’hypermarché), de l’univers de la politique (le suffrage universel, les défilés revendicatifs) à celui des loisirs organisés ou non (le public des concerts de pop music, les estivants sur les plages ou les aires de autoroute...) À ce monde qui se ‘massifie’, où la figure de la foule prend peu à peu le relais de la figure de l’individu singulier, le champ de l’art fournit sans surprise, à sa mesure particulière et variable, ses représentations, en forte croissance à mesure qu’avance le 20^e siècle. (...)”. Para o autor a novidade desta representação das ‘massas’ – que já tinha surgido ao longo da História – tem a ver com a modernidade: “(...) d’exalter notamment cette particularité que corrodera, son heure venue, la modernité, et qui est le principe de la fusion sociale.” in Paul Ardenne *L’IMAGE CORPS. Figures de l’humain dans l’art du XX^e siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001, p.313.

⁶⁶⁷ Aproximando-nos daquilo que Henri Van Lier intitula de ‘sujet photographique’: “Nous appellerons *sujet photographique* la virtualité principale que chacun a exaltée, et que l’on distinguera des thèmes ou motifs auxquels ce sujet s’est appliqué ou qu’il a induits. Le sujet photographique d’un photographe est alors parallèle au sujet langagier d’un écrivain, au sujet pictural d’un peintre (...) in *Histoire Photographique de la Photographie*, Paris, *Les Cahiers de Photographie*, 1992, p.7.

⁶⁶⁸ Optámos por considerar apenas os fotógrafos que têm uma participação mais presente nas publicações. Deixámos por isso de parte aqueles que apenas apresentam uma ou duas imagens publicadas.

Assim relativamente ao *O Occidente* encontramos as seguintes tipologias:

Joshua Benoliel é o fotógrafo com mais trabalhos presentes nas capas do *O Occidente* (38 imagens), seguido por Bobone e Camacho (31 imagens cada), Fillon (25 imagens), Biel e Biel & C^a (19 imagens), Alberto Lima (15 imagens), Fritz (11 imagens), Henriques Nunes (9 imagens), Debas (6 imagens), Hugo Goes. Carlos Relvas, Phoebus, Rochinni (4 imagens cada) e António Novaes, Fonseca & C^a., Leopoldo Cirne & C^a, Rocha, Solas, Vidal & Fonseca (3 imagens cada).

Formalizando algumas das tendências presentes é clara a apetência de Benoliel e de Alberto Lima pela fotografia de grupos a que se contrapõe o gosto dos fotógrafos consagrados pela fotografia de indivíduo, é o caso de Bobone, Biel, Fillon e Fritz. Semelhante também é a preferência por tipos de plano – a presença do busto é esmagadora (em Camacho, Bobone e Fillon)– e da pose a três quartos que tem também uma presença muito clara (Camacho, Fillon e Fritz). Temos assim dois campos distintos na representação do corpo um que representa grupos (captados em instantâneo) e o outro que opta pelo retrato de busto e a três quartos (em estúdio).

No caso da *Ilustração Portuguesa* a presença de Benoliel (111 imagens), seguido por Domingos Alvão (34 imagens), Fotografia Vasques (32 imagens) Bobone (22 imagens), Reutlinger (19 imagens), Photographia Brazil (13 imagens), Henri Manuel (9 imagens), Fotografia Félix (8 imagens), Photographia Fernandes e A. Franco (6 imagens), António Teixeira, Lazarus, Miguel Monteiro (5 imagens) e Álvaro Martins, Fotografia Bobone, Garcez , Serra Ribeiro (4 imagens), Delias apresenta 3 imagens.

Em Benoliel destaca-se claramente assim a preferência pela fotografia de grupo. Continuam a ser imagens de corpo inteiro e de pose frontal (instantâneos). Por outro lado temos os ‘retratistas’ – Bobone, Domingos Alvão, Fotografia Vasques, Photographia Brazil e Reutlinger. No caso de Bobone a opção pelo Busto e pelo Corpo Inteiro representados a três quartos. Domingos Alvão opta pelo Corpo Inteiro e pelo Perfil. No caso ‘mais comercial’ da Fotografia Vasques temos a opção pelo Busto e pelo Corpo Inteiro que se articulam com a pose a três quartos e a pose frontal. Esta presença tão forte da pose frontal no retrato é uma novidade relativamente ao tipo de imagens presentes no *O Occidente*. O ‘endeusado’ Reutlinger apresenta dezanove imagens em Corpo Inteiro representado a Três Quartos.

3. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS SOBRE FOTOGRAFIA .

3.1. A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885) E O BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1890-1892)

3.1.1. REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Consideremos agora o caso da publicação *A ARTE PHOTOGRAPHICA* (1884-1885) e o *BOLETIM DO GREMIO PORTUGUES DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS*. Analisamos conjuntamente estas duas publicações, as únicas produzidas no século XIX, dado a pequena quantidade de imagens que apresentam⁶⁶⁹. A primeira publicação surge em 1884 e mantém-se até final de 1885, a segunda inicia-se em Junho de 1890 e termina em Dezembro de 1892.

Nestas duas publicações seleccionámos 21 casos de publicação de imagens fotográficas que incidem sobre a representação do Corpo, distribuindo-se 38.1 % dos casos pela representação do **indivíduo** e 61.9 % dos casos pela representação de **grupos** (grupo reduzido, casais e grupos grandes).

Em termos de **Moldura** a utilizada em todas as imagens é a **Moldura Recta** (100 % dos casos). No indicador **Plano** surge-nos predominantemente o **Corpo Inteiro** (85.7% dos casos), seguido do **Busto** (9.5% dos casos) e do **Cabeça** (4.8 % dos casos). Na **Pose** temos o predomínio do **Três Quartos** (58.3 % de casos) seguido pelo **Frontal** (16.7 % de casos) , pelo **Perfil** (25 % de casos). Relativamente à opção da **Posição** predomina a **Posição De pé** (58.3% dos casos) embora a **Posição Sentada** (41.7 % dos casos) também surja com um peso significativo. O **Olhar** distribui-se por várias opções. Maioritariamente surge-nos o **Olhar à Esquerda** (41.7 % dos casos), seguido pelo **Olhar Frontal** (25 % de casos) , pelo **Olhar à Direita** (25 % de casos) e, por último, o **Olhar Baixo** (9.1% de casos). A representação do **Outro** surge em 52.4 % de casos.

3.1.2. MASCULINO / FEMININO

Nesta publicação os casos de representação do Masculino e do Feminino apresentam uma maior assimetria. Temos assim 57.1 % de casos de representação do

⁶⁶⁹ Num total de quarenta e cinco imagens que surgem nas duas publicações temos vinte e uma que representam o corpo.

Masculino e 28.6 % de casos de representação do **Feminino**. Representações **Mistas** temos 14.3 % de casos.

3.1.2.1. O MASCULINO

As representações do masculino encontram-se em 100 % dos casos enquadradas em **Moldura Recta**. No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (83.3% dos casos) seguido, com pesos idênticos pelo **Busto** (8.3 % de casos), **Cabeça** (8.3 % de casos). Na **Pose** a representação distribui-se equitativamente pelo **Três Quartos** (50 % dos casos) e pelo **Perfil** (50 % de casos). Na **Posição** predomina a posição **Sentada** (66.7% de casos) seguida pela posição **De Pé** (33.3 % de casos). No **Olhar** predomina o **Olhar à Esquerda** (50% de casos) seguido pelo **Olhar Frontal** (16.7% de casos), **Olhar à Direita** (16.7% de casos) e **Olhar ao Baixo** (16.7% de casos). A representação do **Outro** apresenta 58.3% de casos ultrapassando ligeiramente a representação das elites. As representações do **Indivíduo** surgem em 33.3% de casos e de **Grupos** em 66.7% de casos.

3.1.2.2. O FEMININO

As representações do feminino encontram-se enquadradas em **Moldura Recta** (100% de casos). No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (83.3% dos casos) seguido pelo **Busto** (16.7% dos casos). Na **Pose** o **Três Quartos** predomina (66.7% dos casos) seguido pelo **Frontal** (16.7% dos casos) e pelo **Perfil** (16.7 % dos casos). Na **Posição** predomina claramente a **Posição De pé** com 80 % de casos, apresentando a **Posição Sentada** 20 % de casos. No **Olhar** distribuem-se equitativamente o **Olhar à Esquerda** (40 % de casos) e o **Olhar à Direita** (40% de casos) seguidos pelos **Olhar Frontal** (20% de casos). Na representação do Feminino surgem 33.3 % de casos de representação do **Outro**.

3.1.3. O OUTRO / O NU / O RETRATO MEMORIAL

A representação do **Outro** ocupa uma **Posição** importante ultrapassando a representação das elites apresentando 54.5 % de casos. Esta tendência é idêntica no universo masculino e no universo feminino. Como vimos não temos representação de **Nu**. Relativamente ao retrato memorial – a indicação de ‘falecido’ – temos dois casos no universo masculino.

3.1.4. UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Consideremos agora as diferenças relativamente às representações do **Género**. Utilizando o quadro comparativo construído para o indicador **Género**, podemos chegar às seguintes conclusões:

- Não se verificam diferenças significativas relativamente ao indicador **Moldura** pois em ambos os casos se utiliza predominantemente a **Moldura Recta**.

- A nível do **Plano de representação** a tendência é clara, a da representação do **Corpo Inteiro** que é praticamente idêntica a nível do masculino e do feminino. Segue-se a opção pela representação na tipologia de Busto (com um peso maior no caso do feminino). Não se verificam representações do **Meio Corpo**. Surgem também, com um peso reduzido, enquadramentos da **Cabeça** e apenas no caso da representação do masculino. Como vimos esta opção pela tipologia de representação do corpo inteiro tem a ver com a redução do número de retratos – mais próximos – e com o aumento das representações que captam situações ‘quotidianas’, como por exemplo, as representações do Outro ou de grupos.

- Na **Pose** temos uma opção pelo pose **de Perfil** e **de Três Quartos** no caso das representações do masculino. No universo feminino verifica-se um predomínio claro da pose de **Três Quartos**, seguida de forma equitativa pela representação de **Perfil** e **Frontal**.

- Na **Posição** encontramos a tipologia da posição **de Pé** com uma expressão mais clara no universo feminino. No universo masculino predomina a opção de **Posição Sentada** e a **Posição de Pé**.

- No indicador **Olhar** encontramos uma diferença significativa entre o universo masculino que predominantemente se apresenta com **Olhar à Esquerda**. No universo feminino surgem de forma idêntica o **Olhar à Direita** e **Olhar à Esquerda**. Embora com um peso mais diminuto surgem também casos de **Olhar Frontal** no universo feminino.

- As representações do **Outro** surgem com maior expressão no universo masculino.

- Não encontramos representação do **Nu**.

- As representações do **Indivíduo** encontram maior expressão no caso do universo feminino. No universo masculino predomina a representação em **Grupo**.

3.1.5. UMA ANÁLISE QUALITATIVA: OS ‘SPECIMEN’.

No universo das imagens da revista *A Arte Photographica* encontramos doze imagens que representam o corpo. Cinco imagens apresentam o corpo num enquadramento próximo incidindo a apresentação da imagem sobre o próprio corpo. Temos assim três casos de retrato e dois de costume. As restantes imagens apresentam a figura humana diluída na paisagem assumindo essa vertente – a da paisagem ou da vista – a intenção inicial da imagem. Temos dois casos – com uma maior presença de indivíduos – que remetem para as ‘scenas’ – uma de Cunha Moraes ‘*Viagens na África Occidental – um acampamento*’ e, uma outra, de Eduardo Alves ‘*Feira de Gado em Famalicao*’. ‘*Oliveira d’Azemeis – estrada do Covo*’ de Anthero Araújo, ‘*Paisagem do Minho: no vale d’Este*’ de Rebello Valente, ‘*Scenas do Minho: a faina da eira*’ de Rebello Valente, ‘*Arredores d’Oliveira de Azeméis: rio de Fureiras*’ de Anthero Araújo, integram a figura humana na paisagem de uma forma diluída, ou seja, em que a questão da identificação não se coloca. O indivíduo encontra-se presente apenas para, algumas vezes, dar a escala da paisagem, ou por pertencer a esse universo – a ‘scena’.

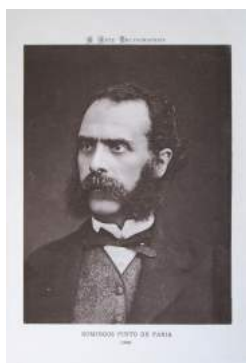
O RETRATO

Como vimos anteriormente temos nestas duas publicações seis casos de ‘retrato’. Já tivemos oportunidade de analisar as tipologias de representação de retrato que se utilizam em Portugal ao longo da segunda metade do século XIX, e as imagens presentes nas capas e nas páginas do *O OCCIDENTE* apresentam tendências muito claras.

Nestas duas publicações mais vocacionadas para a ‘arte photographica’ encontramos uma menor incidência sobre o retrato. Dois casos são de retratos memoriais e referem-se ao desaparecimento de dois fotógrafos Domingos Pinto de Faria (AP, 8, 1884)⁶⁷⁰ e Augusto Lamarão (BGPA, 6 & 7 & 8, 1892). Apresentam uma

⁶⁷⁰ Introduzindo uma nota biográfica sobre o fotógrafo portuense ‘Os amadores portuenses – Domingos Pinto de Faria’ *A Arte Photographica*, nº 8 de agosto de 1884, pp.227-231.

tipologia de representação semelhante – bustos, três quartos a olhar à esquerda, o olhar a situar-se para fora da representação.



Um outro par de imagens apresenta dois retratos de pintores – Columbano e Teixeira Lopes – ambos nos seus ateliers: *‘Columbano no Atelier’* (BGPA, 9, 1891) e *‘Retrato de Teixeira Lopes’* (BGPA, 11& 12, 1891). No primeiro caso Alberto de Oliveira fotografa Columbano sentado, numa pose indecisa, a olhar diretamente o espectador. A presença de uma série de retratos pintados por Columbano introduz uma forte dinâmica na imagem, na oscilação entre o retrato de Columbano (presença real na imagem) e os outros retratos (presenças de duplos dos retratados). Uma imagem pertinente na definição da ‘fotografia’, aqui igual à pintura, na sua capacidade de construir ‘um retrato’. Particularmente interessante a imagem da ‘obra interrompida’ – o retrato que Columbano se encontra a realizar – revelando o próprio processo de construção da obra (da tinta à tela em branco) e por outro acentuando o carácter artificial da própria obra. No segundo caso, temos uma fotografia de Arnaldo Fonseca que reproduz / documenta um quadro de Veloso Salgado. Aqui as opções do fotógrafo limitam-se à fidelidade da representação da obra, no domínio da nitidez, da transposição da cor para os cinzentos da película fotográfica.



O único retrato feminino apresenta ‘*Leona Dare*’ (AP, 4, 1884) revelando a atriz em duas situações de pose opostas – tal como se refere no texto que acompanha as imagens. Na primeira imagem temos uma pose ‘algo masculina’: uma pose de pé, de corpo inteiro, o corpo enfrentando o espectador – um corpo aberto aos olhos – a cabeça erguida numa atitude de desafio. O fundo apresenta uma vista pintada e um conjunto de rochas de cartão e a inevitável ‘mesa’ coberta. As folhas de árvore, espalhadas pelo chão, invocam uma qualquer Natureza. Na segunda imagem temos uma pose que remete para o ‘feminino’: uma pose de pé, o corpo resguardado pelos braços, a cabeça – de perfil – inclinada para baixo na linha do olhar. Um corpo que se volta para si próprio – oferecendo-se ao olhar do espectador. O fundo artificial desapareceu, fica o fundo neutro, que concentra a atenção no retratado⁶⁷¹. O casaco deixado sobre o sofá. Apenas as folhas de árvore (esquecidas?) lembram alguma artificialidade. Do retrato alegórico (a artista na representação de um outro) passamos para um retrato intimista (a artista, ela própria, a mulher). Esta passagem faz-se através da alteração da pose e da alteração dos elementos que constituem a imagem (fundo e acessórios). É um exemplo claro da tipologia da revelação da personalidade do retratado pelos traços do corpo, tradição da Pintura que a Fotografia continua, vejamos o texto que acompanha as imagens:

“Dizia-se, embora discretamente, que havia duas Leonas Dare – uma bella, provocadora, scintillante que aparecia nas noites de Circo, toda fascinante de setins, sob a magia das luzes... Essa era a que mais entusiasmava, mas precisamente os que mais a amavam eram os que mais desconfiavam d’ella.

⁶⁷¹ A questão dos ‘fundos’ é uma das mais importantes na fotografia de retrato e encontra-se presente nos textos das publicações periódicas na discussão entre os fundos ‘artificiais’ e os fundos ‘neutros’.

Não sabemos porque estranho emprego do algodão e das tintas – moças e vivas – eles creavam uma mulher delicosa, vestiam-n’a deslumbrantemente, davam-lhe todos os irresistíveis encantos da arte...

E naturalmente eram esses – receiosos – que lhes acabasse de chofre a ilusão grata, - que fugiam da outra Leona, da Leona da crua luz do dia, sem confecção, como diz Almeida Soares, que aparecia à meza do almoço do Hotel de Pariz, em penteador, o cabelo livremente solta, como uma burqueza mimosa. E diziam-n’a velha, cansada e se na sua carreira encontrara muitos aplausos a mulher e a artista – sobre tudo a mulher – o tempo não participara dessas fantasias dos corações juvenis e loucos – todos os dias lhe ofereciam uma outra ruga e uma outra ruína – e isto já por estirados anos de luta.

Oh! Por certo que esses desconfiados a não quizeram ver. Então *A Arte Photographica* apresenta-lh’a hoje, de dia, sem algodão e sem tintas, sem as fascinações dos setins – e sem a magia das luzes...”⁶⁷²



Por último temos uma outra tipologia de representação, ligada às excursões fotográficas. Em que é captada a Natureza mas em que colocam algumas figuras humanas que ‘ficam na fotografia’. É caso da imagem de Anthero Araújo ‘Margens do Rio Souza’ (AP, 5, 1884) (onde surgem ao longe dois indivíduos que pela pose – perna apoiada numa pedra e corpo inclinado e de pé com perna cruzada, se afastam das poses dos camponeses:



⁶⁷² *A Arte Photographica*, nº 4 de 1884, pp. 126-127 num texto de I. C. (Ildefonso Correia).

O COSTUME

Naquilo que podemos designar como costume ou tipo encontramos duas imagens: uma de Carlos Relvas ‘*Costume dos Arredores de Vianna*’ (AP, 12, 1884) e de A. Coelho ‘*Varina*’ (BGAP, 4, 1890). Não as considerámos na representação do Outro porque nos surge a dúvida se os trajes populares são envergados por elementos do povo ou, se como era hábito, são vestidos por elementos não populares. No primeiro caso temos uma imagem fortemente construída – o fundo pintado simulando um jardim, as pedras, a vegetação e a cruz de madeira – com uma pose clássica. A rapariga sentada, a perna cruzada, apoia a cabeça inclinada numa pose melancólica. A cabeça a três quartos e o olhar à esquerda e ao baixo. O ‘costume’ é apresentado mas envolto numa simbólica ‘pesada’ que distrai do propósito inicial presente no título. A identificação da retratada desaparece. No segundo caso temos uma representação de busto, a pose a três quartos, olhar à direita. O olhar também á direita inexpressivo. O corpo surge como suporte dos acessórios do traje aqui claramente evidenciados na sua nitidez. O fundo é neutro, como se aconselhava nestes casos, permitindo a perfeita leitura dos elementos essenciais.



O OUTRO

Iniciamos a análise das representações do Outro pelo ‘outro civilizacional’. Cunha Moraes envia à revista *A ARTE PHOTOGRAPHICA* uma das suas fotografias ‘*Viagens na África Occidental – Um Acampamento*’ (AP, 8, 1884). Trata-se da representação de um acampamento com uma série de indivíduos, uns sentados em volta de uma fogueira, outros espalhados em volta. A tipologia de representação apresenta um carácter documental, sem encenação prévia. Surge como um ‘instantaneo’ captado em África, mas que poderia ter sido realizado em qualquer aldeia portuguesa. Em tempos de

preciosismos técnicos o que despertou mais polémica nesta imagem foi o esbatido ao centro, tendo de ser feito um esclarecimento de que se trata de fumo e não de nenhuma falha técnica⁶⁷³.



Seguindo a mesma tipologia desta imagem de Cunha Moraes encontramos duas ‘vistas’ : ‘*Feira de Gado em Famalicão*’ (AP, 10, 1884) de Eduardo Alves e ‘*Feira de Agualva*’ de Eduardo Almada (BGPA, 2, 1890). Trata-se de duas imagens muito semelhantes que captam duas feiras de gado, em plano afastado.



Outras imagens apresentam-nos a figura humana diluída na paisagem tornando-se apenas um elemento da própria paisagem rural. O enquadramento é realizado ao longe recusando qualquer identificação dessas figuras que, no entanto, nos casos apresentados estão conscientes da presença do fotógrafo e se perfilam em pose. Temos assim, de Rebello Valente ‘*Paisagens do Minho: no Valle d’Éde*’ (AP, 15, 1885) e ‘*Scenas do Minho: A faina da eira*’ (AP, 20, 1885), de Luiz de Godefroy ‘*Ponte d’Ameixoeira*’. No primeiro caso as três figuras femininas posam a uma distância segura – que deixa a sua

⁶⁷³ Vide *A Arte Photographica* nº 9 de setembro de 1884, pp. 286-287 : ‘Não é *flo* o que se nota no centro da nossa ilustração do número 8. Veja a nota de Cunha Moraes que acompanhava o cliché, nota que não pôde sair no mesmo numero. E’ simplesmente o fumo da fogueira em que os nossos companheiros do nosso amigo lhe preparavam o almoço. Com o *flo* dava-se a indecisão de linhas e não a perde de tom.”.

identificação apagada. O próprio título da imagem ‘apaga-as’ tornando-as parte da ‘paisagem do Minho’. Não há, como acontece por vezes, uma simulação da pose de trabalho, mas sim um enfrentar da câmara. No segundo caso a ‘receita’ repete-se: dois camponeses e um filho posam junto da sua casa e da sua eira. O homem e a criança em pose frontal a enfrentar a câmara e a mulher, mais afastada de perfil, simulando uma tarefa. Mais uma vez as figuras, em distância segura, são envolvidas pela paisagem. Neste caso o título remete para o trabalho – ‘*Scenas do Minho: A faina da eira*’ – no entanto, o enquadramento e a pose escolhidas diluem essa intenção numa imagem em que predomina o ‘Minho’ e não o trabalho dos camponeses. A ‘*Ponte d’Ameixoeira*’ (BGAP, 3, 1892) mostra-nos aquele que será um dos temas preferidos dos fotógrafos ao longo do século XX – a lavadeira –, no entanto, a distância a que é captada a imagem deixa-nos aperceber – se estivermos mais atentos – uma figura sentada, no lado direito da imagem outra pequena figura – masculina – aproxima-se na sua carroça. O peso esmagador da paisagem, da Natureza, metonimicamente presente na árvore grandiosa.



Outro caso é da imagem de M. V. de Carvalho Monteiro ‘*Choupal (Coimbra)*’ (BGAP, 10, 1891) em que num plano aproximado se encontra um conjunto de crianças de origem popular.



De intenção alegórica temos duas imagens de Joaquim Basto ‘*A união faz a força*’ e ‘*A caminho da botica*’ (BGAP, 1, 1892). No primeiro caso, num ambiente rural, duas crianças unem-se para deslocar uma pesada canela e no segundo uma mulher – de costas não permitindo a identificação – transporta uma criança ao longo de uma estrada que se estende na profundidade da imagem.



Carlos Relvas na sua fotografia ‘*Figueira da Foz*’ (BGAP, 3& 4, 1891) contrapõe a força da máquina - o barco a vapor – aos remadores de um pequeno barco. É uma imagem documental em que o barco se sobrepõe à presença humana.



Num enquadramento mais próximo temos as imagens de Anthero Araújo ‘*Scenas da vida d’aldeia: o alfaiate*’ (AP, 16, 1885) e de F. Neves ‘*Banquete*’ (BGAP, 1, 1892). Nos dois casos a presença dos indivíduos – numa proximidade que permitiria facilmente a identificação – remete, no primeiro caso para o ‘tipo’ e no segundo para um momento do quotidiano rural. Por último, temos a imagem de F. Brandão ‘*A Lavrar*’ (BGAP, 6&7&8, 1892): um homem e duas crianças perfilam-se, em pose, num olhar ao longe seguindo a linha desenhada pela charrua e pelos bois.



O DOCUMENTAL

Arnaldo Fonseca utilizando a sua ‘detectiva Krugener’ deixa-nos uma imagem de exercícios militares – ‘*Manobras*’ (BGAP, 3, 1890)- , imagem ‘roubada’ em que os indivíduos se encontram todos de costas.



Vimos assim um conjunto de imagens – pertinentes – foram escolhidas para serem apresentadas em duas das publicações periódicas fotográficas que são publicadas entre 1884 e 1892. Estas imagens representam um gosto, dos editores e colaboradores, e revelam uma tipologia na representação do corpo.

3.2. A ARTE PHOTOGRAPHICA (1915-1931)

3.2.1. REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Consideremos agora o caso da publicação *A ARTE PHOTOGRAPHICA*⁶⁷⁴. Com o mesmo nome da primeira *A ARTE PHOTOGRAPHICA* (1884-1885) esta estende a sua publicação desde 1915 a 1931. Esta publicação periódica iniciou-se Março de 1915 e estende-se a 1931. Em 1918, viu suspensa a sua publicação, retomada em 1928, intitulado-se *ARTE FOTOGRÁFICA* mantendo a sua publicação até 1931. A direção, propriedade e edição da revista foi sempre de B. dos Santos Leitão.

Nesta publicação periódica, e nos exemplares que pudemos consultar, seleccionámos 33 casos de publicação de imagens fotográficas que incidem sobre a representação do Corpo distribuindo-se 63.6 % dos casos pela representação do indivíduo e 36.4 % dos casos de grupos (grupo reduzido, casais e grupos grandes).

Em termos de **Moldura** a utilizada em todas as imagens é a **Moldura Recta** (100 % dos casos). No indicador **Plano** surge-nos predominantemente o **Corpo Inteiro** (80% dos casos), seguido do **Busto** (10 % dos casos) e do **Cabeça** (6.7 % dos casos). A representação do **Meio Corpo** tem uma expressão mínima (3.3 % dos casos).

Na **Pose** temos o predomínio do **Frontal** (41.2 % de casos) seguido pelo **Três Quartos** (35.3 % de casos) , pelo **Perfil** (17.6 % de casos) e pela pose **De Costas** (5.9 % de casos).

Relativamente à opção da **Posição** predomina a **Posição De pé** (64.7% dos casos) embora a **Posição Sentada** (35.3 % dos casos) também surja com um peso significativo.

O **Olhar** distribui-se por várias opções. Maioritariamente surge-nos o **Olhar à Esquerda** (45.5 % dos casos), seguido pelo **Olhar Frontal** (27.3 % de casos) , pelo **Olhar à Direita** (18.2 % de casos) e, por último, o **Olhar à Direita Baixo** (9.1% de casos).

⁶⁷⁴ *ARTE PHOTOGRAPHICA – REVISTA MENSAL* edição de B. dos Santos Leitão, Lisboa, 1915-1931 (Director, proprietário e editor: B. dos Santos Leitão). De acordo com a referência de António Sena (in *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*, pp. 430) a publicação inicia-se em Março de 1915 com o nº 1, o 2º ano de publicação abrange os anos de 1916 e 1917, o 3º ano apenas o ano de 1917, pois terá sido suspensa a publicação em 1918. O 4º ano da revista cobre os anos de 1928 a 1929, passando a intitular-se *ARTE FOTOGRÁFICA*. O 5º ano abrange os anos de 1929 a 1931.

Encontramos também um caso de representação de **Nu** (3 % de casos)⁶⁷⁵. A representação do **Outro** surge em 54.5 % de casos.

3.2.2. MASCULINO / FEMININO

Nesta publicação os casos de representação do Masculino e do Feminino equilibram-se. Temos assim 50 % de casos de representação do **Masculino** e 40.5 % de casos de representação do **Feminino**. Representações **Mistas** temos 9.3 % de casos.

3.2.2.1. O MASCULINO

As representações do masculino encontram-se em 100 % dos casos enquadradas em **Moldura Recta**. No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (80 % dos casos) seguido, com pesos idênticos pelo **Busto** (6.7 % de casos), **Cabeça** (6.7 % de casos), e **Meio Corpo** (6.7 % de casos). Na **Pose** o **Frontal** predomina (57.1% dos casos) seguido pelo **Três Quartos** (28.6 % dos casos). O **Perfil** apresenta 14.3 % de casos. Na **Posição** predomina a posição **De Pé** com 55.6 % de casos seguida pela posição **Sentada** (44.4 % de casos). No **Olhar** predomina o **Olhar Frontal** (60 % de casos) seguido pelo **Olhar à Esquerda** (20% de casos) e **Olhar à Direita** (20% de casos). A representação do **Outro** apresenta 56.3% de casos ultrapassando ligeiramente a representação das elites. As representações do **Indivíduo** surgem em 62.5% de casos e de **Grupos** em 37.5% de casos.

3.2.2.2. O FEMININO

As representações do feminino encontram-se enquadradas em **Moldura Recta** (100% de casos). No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (75 % dos casos) seguido pelo **Busto** (16.7% dos casos) e pela **Cabeça** (8.3 % dos casos). Na **Pose** o **Três Quartos** predomina (40 % dos casos) seguido pelo **Frontal** (30 % dos casos) e pelo **Perfil** (30 % dos casos). Na **Posição** predomina claramente a **Posição De pé** com 75 % de casos, apresentando a **Posição Sentada** 25 % de casos. No **Olhar** predomina o **Olhar à Esquerda** (66.7 % de casos) seguido pelo **Olhar à Direita** (33.3% de casos). Na

⁶⁷⁵ Trata-se de um nu feminino 'Vanitas' da autoria de B. dos Santos Leitão.

representação do Feminino surgem 53.8 % de casos de representação do **Outro**. Encontramos um caso de representação de **Nu** (7.7%).

3.2.3. O OUTRO / O NU / O RETRATO MEMORIAL

A representação do **Outro** ocupa uma **Posição** importante ultrapassando a representação das elites apresentando 54.5 % de casos. Esta tendência é idêntica no universo masculino e no universo feminino. Como vimos temos apenas uma representação de **Nu** e na representação do feminino. Relativamente ao retrato memorial – a indicação de ‘falecido’ – não se verificam representações.

3.2.4. UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Consideremos agora as diferenças relativamente às representações do **Género**. Utilizando o quadro comparativo construído para o indicador **Género**, podemos chegar às seguintes conclusões:

- Não se verificam diferenças significativas relativamente ao indicador **Moldura** pois em ambos os casos se utiliza predominantemente a **Moldura Recta**.

- A nível do **Plano de representação** a tendência é clara, a da representação do **Corpo Inteiro** que é praticamente idêntica a nível do masculino e do feminino. Segue-se a opção pela representação na tipologia de Busto (com um peso maior no caso do feminino) e do **Meio Corpo**. Surgem também, com um peso reduzido, enquadramentos da **Cabeça** com maior expressão no caso da representação do feminino. Esta opção pela tipologia de representação do corpo inteiro tem a ver com a redução do número de retratos – mais próximos – e com o aumento das representações que captam situações ‘quotidianas’, como por exemplo, as representações do Outro ou de grupos.

- Na **Pose** temos uma opção pelo pose **Frontal** no caso das representações do masculino, seguida pela representação a **Três Quartos**. No universo feminino verifica-se uma distribuição semelhante pela pose de **Três Quartos**, de **Perfil** e **Frontal**.

- Na **Posição** encontramos a tipologia da posição de Pé, com uma expressão mais clara no universo feminino. No universo masculino as opções de Posição Sentada e Posição de Pé distribuem-se de uma forma aproximada.

- No indicador **Olhar** encontramos uma diferença significativa entre o universo masculino que predominantemente se apresenta com **Olhar Frontal** e o universo feminino que se distribui pelo **Olhar à Direita** e **Olhar à Esquerda**. Não se verificam casos de **Olhar Frontal** no universo feminino.

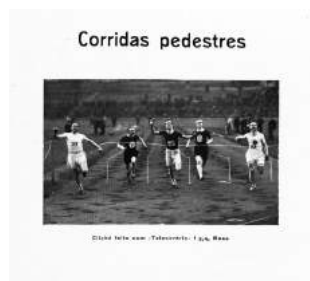
- As representações do **Outro** surgem com maior expressão nos dois universos.

- No caso da representação do **Nu** encontramos apenas um caso no universo do feminino.

- As representações do **Indivíduo** encontram maior expressão no caso do feminino, apresentando, no caso da representação do masculino, a representação de grupo.

3.2.5. UMA ANÁLISE QUALITATIVA: OS 'SPECIMEN'.

No universo das imagens da revista *A Arte Photographica* selecionámos um conjunto de trinta e cinco imagens que representam o corpo. Globalmente podemos distribuir as imagens pela representação do Outro, de Crianças, Estudos de Arte, Retrato e Nu. De fora destes grupos deixamos duas imagens '*Corridas pedestres*' (AF, 19, 1916) e '*No Sado*' (AF, 2, 1915). A primeira situa-se claramente na área do 'instântaneo' e mostra a linha de chegada de uma prova de corrida 'congelando' os corpos dos atletas no momento de cortar a meta. A segunda, de uma composição rigorosa e dinâmica, mostra-nos dois indivíduos num barco à vela. Sentados à proa olham o fotógrafo.:



O RETRATO

Referenciadas claramente como Retrato temos três imagens: '*Retrato*' de B. dos Santos Leitão (AF, 24, 1917), '*O 1º filho*' de San Payo (AF, 48, 1917) e, uma imagem, sem identificação de autoria e sem título (AF, novembro de 1915):



A primeira imagem mostra-nos um busto feminino a três quartos e virado à direita, olhar e cabeça ao baixo. A técnica utilizada - o bromóleo⁶⁷⁶ - acentua a pele enrugada do rosto e a luz nos cabelos. A segunda imagem de San Payo mostra-nos uma figura feminina sentada e debruçada sobre o filho que segura no colo. A cabeça inclinada de perfil cria uma linha que se encontra com os olhos do filho. A luz das roupas e o negro do fundo criam uma composição clássica numa configuração piramidal. A terceira imagem mostra-nos um busto feminino – de perfil à direita – em pose. A opção de iluminação deixa-nos uma imagem de tons médios, reveladora e documental, numa composição clássica.

CRIANÇAS

Dez imagens apresentam crianças: '*Satisfação*' (AF, 2, 1915); '*Curiosidade*' (AF, 10, 1915); '*No Tejo*' (AF, 18, 1916); '*Pobre miséria*' (AF, 20, 1916); '*A pequena lavadeira*' (AF, 22, 1916); '*Conversando*' (AF, 33, 1917); '*Ensaio do vício*' (AF, 7, 1915); '*Heroes do mar*' (AF, 5, 1915); '*Natação*' (AF, 43, 1917); '*Bolas de sabão*' (AF, 15, 1916). '*Bolas de sabão*' reproduz um quadro de Emília dos Santos Braga, um nu com duas crianças a fazer bolas de sabão. '*Natação*', num exemplo de instantâneo, congela um grupo de crianças a saltar para a água.

⁶⁷⁶ Nesta técnica de impressão: "(...) a formação de uma imagem é conseguida por aplicação de tintas gordas, litográficas, sobre uma folha de papel coberta com gelatina dicromatada e endurecida seletivamente de acordo com uma matriz. No momento da aplicação da tinta, a gelatina é molhada; as zonas de gelatina não endurecida incham com a água, mantêm-se molhadas e repelem a tinta gorda, e a gelatina endurecida não absorve a água, ou absorve menos água e agarra a tinta.(...) O processo de bromóleo foi sugerido em 1907 por E. J. Wall, como uma alternativa à impressão a óleo (...). As imagens a óleo e a bromóleo têm um aspecto texturado ou granuloso, não sendo muito ricas em pormenor, como se de um desenho se tratasse." Cfr. Luís Pavão *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p 51-52.



Numa referência mais familiar temos *'Satisfação'*, *'Curiosidade'*; *'A pequena lavadeira'* e *'Conversando'*.



'Pobre miséria!' apresenta-nos uma criança em pose frontal exibindo a sua pobreza. *'Ensaio do vício'* apresenta-nos dois pequenos vendedores de jornais a experimentar um cigarro.



'Heroes do mar' mostra-nos um conjunto de crianças – filhos de pescadores - a conversar junto a um barco. *'No Tejo'* apresenta-nos um outro conjunto de crianças num barco. Três delas olham o fotógrafo, uma é de origem popular.



O OUTRO

Uma das áreas de maior incidência de atenção na revista tem a ver com a representação do 'outro'. Não o 'outro civilizacional' nem o 'outro' na versão 'costume'

ou ‘tipo’. A maior parte das imagens de B. dos Santos Leitão apresentam imagens de grupos, em contexto de trabalho – o mar e a pesca – e dinâmicas: *‘Praia da Nazareth’* (AF, 3, 1915) ; *‘Scenas da Pesca’*(AF, 7, 1915); *‘Scenas da Pesca (Costa da Caparica)’*(AF, 11, 1916) ; *‘Lucta sobre o abysmo’*(AF, 26, 1917); *‘Entrada para o mar’* (AF, 42, 1917) ; *‘No valle da serra da Louzã’*(AF, 35, 1917); *‘Barqueiro de Constância’* (AF, 31, 1917) ou ainda *‘Cesteiros’*(AF, 42, 1917):



Num tipo de imagem mais clássica na representação do ‘povo’ temos *‘Nos palheiros de Mira’* (AF, 32, 1917), *‘Moinho nas profundas...da serra da Louzã’* (AF, 33, 1917), *‘No Ceira (Goês)’* (AF, 32, 1917) e *‘Na serra da Gardunha’* (AF, 10, 1915):

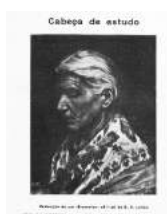


De Domingos Alvão temos *‘Vindimas’* (AF, 23, 1916) representação de uma camponesa em pose na tradição do gosto do fotógrafo. De Evaristo Pessoa *‘Na lagôa do Mira’* (AF, 25, 1916) uma cena de trabalho:



ESTUDOS

Três imagens surgem com o título de ‘estudo’, remetendo claramente para a área da ‘arte’, ou mais precisamente do trabalho ‘artístico’ sobre a imagem: de Santos Leitão ‘*Cabeça de estudo*’ (AF, 1, 1915) e ‘*Cabeça de estudo (estudo de luz)*’ (AF, 16, 1916); de Hidalgo Vilhena⁶⁷⁷ ‘*Estudo*’ (AF, 13, 1916). O trabalho de Hidalgo Vilhena apresenta um busto clássico a três quartos, realçando os meios tons e um fundo trabalhado em termos de luz. Santos Leitão explora num busto feminino, de perfil, os detalhes da pele do rosto e o brilho dos cabelos e no busto masculino apresenta duas hipóteses de impressão uma ‘original’ e um bromóleo. Salientam-se as luzes altas, no segundo trabalho, a nível da pele do rosto e do cabelo.



Dois outras imagens remetem também para a área das ‘artes’: ‘*Hieronymus*’ (AF, 24, 1917) e ‘*Riba Escarpada*’ (AF, 43, 1917). O primeiro pelo conjunto de referencias à tradição da arte – a pose, o tronco nu, o velho e o livro – e o segundo pela composição – a grandiosidade da natureza - numa referencia ou romântica e algo simbolista – no tratamento dos tons.



⁶⁷⁷ Hidalgo Vilhena, ver por exemplo, o artigo de Francisco Lobo de Vasconcellos ‘José Bedito Hidalgo de Vilhena. Um pioneiro da fotografia’ in Academia.edu.

O NU

Santos Leitão apresenta uma das raras fotografias de nus presentes nas publicações periódicas sobre fotografia. ‘*Vanitas*’ (AF, 51, 1917) numa referência clássica, mostra-nos um nu feminino em estúdio. O fundo ilustrado, a mesa, a coluna e outros acessórios, rodeiam o modelo de pé em perfil. O olhar, o espelho e o tecido transparente, asseguram a necessária justificação clássica da representação do nu. A impressão em bromóleo acentua as luzes altas e os negros profundos criam o anonimato do modelo.



3.3. O Boletim Photographico (1900-1914)

3.3.1. REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Consideremos agora o caso do *Boletim Photographico*. Esta publicação periódica iniciou-se em Janeiro de 1900 sob a direção de Arnaldo Fonseca e, de acordo com as informações habitualmente aceites, estendeu a sua publicação até 1914⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ Seguimos a informação presente na Hemeroteca Digital. Neste espaço só existem disponíveis os anos de 1900, 1901, 1902, 1903, 1905 e 1906. Relativamente a estes anos algumas das revistas não apresentam o ‘specimen’ colado em cartão que acompanhava alguns dos números da revista. De acordo com o texto introdutório de João Carlos Oliveira, no site da Hemeroteca Digital este conjunto é o único disponível em bibliotecas. No nosso caso utilizámos além dos números referidos outros da nossa coleção que destacamos na bibliografia. Para uma informação contextualizada desta publicação remetemos para o texto - de 31 de Janeiro de 2012 - de João Carlos Oliveira presente no site A Hemeroteca Digital, sítio da Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML). BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900-1903; 1905-1906) – (...) Começou a publicar-se em Janeiro de 1900, em Lisboa, tendo como director Arnaldo Fonseca e como editor comercial a casa Worm & Rosa. Manteve periodicidade mensal até 1914. Em 1900 a fotografia já não era estranha ao público português. Aliás, o nosso país importou-a de forma relativamente precoce. (...) O Boletim Photographico inicia a sua publicação em Janeiro de 1900, vindo ocupar um espaço deixado vazio no panorama editorial português: “É costumeira velha, no início de qualquer periódico, apregoar que vem preencher uma lacuna, à mingua de se lhe poder justificar d’outro modo o nascimento. O caso é, porém, d’esta vez, que nunca tão visivelmente houve lacuna a preencher como a de completar o nosso activo meio photographico com uma resenha do movimento artistico lá de fora e do trabalho ininterrupto cá de dentro.” E, acrescenta num parágrafo seguinte, “em portuguez não há no momento publicação nenhuma no género. E no entretanto em Portugal trabalha-se...e muito”.

Apoiar e divulgar a arte photographica nacional e dar conhecimento do que lá por fora acontece (do ponto de vista artístico e técnico) neste domínio são os objetivos expressos deste boletim, que sumaria o seu programa em 4 linhas de trabalho:

“Permonorisar processos. Descrever manipulações. Indicar formulas novas. Historiar applicações e fazer prova da sua utilidade.” Um programa simples, mas ambicioso...

Como é dito no texto de abertura do primeiro número de 1901, numa espécie de balanço do primeiro ano de actividade, “o leitor encontrará nas suas 192 páginas um pequeno tratado pratico de photographia; uma chronica mensal das novidades photographicas e uma collecção utilissima de formulas, além do resto.”

Apesar do título e do tema, a proporção de imagens relativamente ao texto é pequena: o Boletim Photographico é, na sua essência, uma revista técnica e especializada, para um público de fotógrafos amadores e profissionais, sendo afirmado objectivamente, em alguns dos editoriais, que não pretende excluir nem uns nem outros. Nem tão pouco excluir, por uma excessiva tecnicização dos conteúdos, leitores menos familiarizados com a fotografia: “Não houve processo novo que o Boletim não descrevesse, nem novidade photographica de que não desse noticia, servindo (eis a dificuldade) aos que começam e aos que já são mestres”. Talvez por isso, aceitando como certo o testemunho de Júlio Worm, este público tenha chegado a justificar tiragens superiores a 1000 exemplares

A revista nunca se assumiu como publicação corporativa, o que poderá explicar que, em 1907, quando os seus responsáveis se envolvem na criação de um organismo promotor da fotografia nacional, tenham optado por uma sociedade – Sociedade Portuguesa de Photographia –, “reunião voluntária de todos os indivíduos portugueses ou amigos de Portugal, que se interessem ou queiram interessar-se pela Photographia”, em detrimento de outros modelos de agremiação. Esta opção não impediu que o Boletim acompanhasse e interviesse nas polémicas em torno da actividade de amadores e profissionais da fotografia. (...) o Boletim Photographico deveu-se, na sua origem e no seu percurso, à iniciativa de dois homens: Arnaldo Fonseca (na condição de Director, expressa na capa) e Júlio Worm (na condição de editor comercial e proprietário, através da casa Worm & Rosa).

Desconhecemos, por falta de acesso aos exemplares, quem terá substituído Arnaldo Fonseca na direcção, após 1911. A capa menciona ainda um editor (literário?), tratando-se de Luís António Sanches

(anos de 1900 e 1901) e Henrique Pinto do Amaral (desde 1902). A impressão era da responsabilidade da Typographia da Companhia Nacional Editora e, desde 1902, da Impressão de Libanio da Silva. O segundo problema prende-se com o facto da maioria dos textos não ser assinada, excepto os editoriais, por Worm & Rosa, e alguns textos de opinião e respostas aos leitores, por Arnaldo Fonseca. (...) a maior parte da colaboração textual assinada é de autoria de estrangeiros, tratando-se quase exclusivamente de artigos traduzidos de publicações da especialidade. Excepção a este panorama são nomes como os de Arnaldo Fonseca (que assina textos de opinião e as respostas às cartas dos leitores), Camilo António dos Santos, Clemente dos Santos, Eduardo de Barros Lobo, Gago Coutinho. Na colaboração fotográfica, corroborando a ideia do director do Boletim –“em Portugal trabalha-se... e muito” –, são muitos os clichés publicados de fotógrafos nacionais (começando pelo rei D. Carlos, pela rainha D. Maria Pia, pelo príncipe D. Luís Filipe, todos eles fotógrafos amadores), numa extensa lista que inclui trabalhos de Augusto Bobone, A. Novais, Augusto Soares, Eduardo Brasão e, postumamente, de Carlos Relvas, a par de obras fotográficas estrangeiras. Outro fenómeno a registar, decorrente da abertura, em 1905, de agências do Boletim Photographico na África Ocidental (Torres & Torres, em Benguela) e Brasil (A. J. Da Silva Porto, em Niteroi), é o surgimento na revista de clichés provenientes das colónias africanas (autores Paulo Ennes, Carlos da Costa Carvalho, João Freiria, Jaime de Macedo) e do Brasil (autores Bastos Dias, Augusto Malta). (...) O Boletim Photographico apresenta-se num pequeno formato (23x16 cm), em números mensais cujo caderno principal ronda as 16 páginas. Nos anos de que dispomos, a periodicidade só não foi cumprida em duas ocasiões, dando lugar a dois números duplos, sensivelmente com o dobro das páginas.

Cada número avulso custava, em território nacional, 150 réis. O preço da assinatura anual era de 1600 réis e da semestral 900 réis. Preços com que se lançou, em 1900, e que não sofreram actualização, pelo menos até 1906.

Nos primeiros anos, tenha sido por uma vontade de melhoramento gráfico contínuo ou por uma crescente disponibilidade de recursos para o fazer, o aspecto da revista sofreu, ao nível da capa, mudanças bruscas. Em 1900, capa impressa a preto, incluindo sempre uma fotografia; em 1901, a fotografia desaparece, dando lugar ao sumário dos conteúdos e a uma barra oblíqua que introduz o elemento cor; o último número de 1901 anuncia que “uma capa especial e luxuosa envolverá os números que se seguem a este.” E assim foi, a partir de 1902, a revista surge com um novo grafismo de capa, impressa a preto e dourado sobre papel colorido cujo esquema se manterá, com alterações, até ao final. Para nenhuma das versões da capa temos indicação do autor.

As páginas interiores sofrem pouca evolução. A impressão, a preto, é feita desde o início em papel couché de gramagem superior (excepto as páginas de publicidade), que serve de suporte ideal às reproduções fotográficas insertas na publicação. Os clichés fotográficos são impressos directamente no papel da revista excepto o caso, a partir de 1902, de algumas fotografias elevadas à condição de “suplemento do número”, coladas em papel colorido. É também neste ano que, em página dupla, é apresentada a primeira ilustração a cores, em página dupla, “reprodução do natural” do leque Duvelloy, cromogravura de Jean Malvaux, de Bruxelas.

A generalidade das fotografias integradas na revista retratam paisagens naturais, elementos arquitectónicos e retratos, com alguns exemplos de fotografia encenada. Tendo como público preferencial fotógrafos amadores ou profissionais, as legendas das fotografias vão ao encontro do interesse desses leitores pautando-se por uma grande exaustividade técnica, de que esta, que integra o n.º 1 do Boletim, é um exemplo: “Outros tempos... Photographia de Arnaldo Fonseca – Obtida com uma Rapidrectilinear de Dallmeyer de 442 mm. de foco principal – empregando o 2.º diaphragma – n’um dia nublado (com nimbo) de Fevereiro – pelas 3 horas da tarde – luz de galeria – e com uma exposição app. De 4 segundos. O phototypo foi revelado com acidopyrogallico e carbonato de potassa.”

Após o editorial e um texto de opinião (quase sempre da responsabilidade de Arnaldo Fonseca, e assinado), o alinhamento de cada número da revista faz-se em função de rubricas fixas, num alinhamento que se mantém constante: “Formulário” (onde se apresentam fórmulas químicas de aplicação na arte fotográfica), “Lições práticas” (com conselhos técnicos para a fotografia), “Material novo” (em que se apresentam os novos modelos de máquinas e acessórios disponíveis no mercado), “Concursos – Congressos – Exposições” (onde faz a resenha internacional do que se vai passando no mundo da fotografia), “De tudo...” (com artigos vários sobre o mundo da fotografia), “Publicações recebidas” (pela qual percebemos a forte relação da revista e dos seus responsáveis com o mercado editorial estrangeiro da especialidade), e “Opiniões” (aberta à participação de leitores)."

Nesta publicação periódica, e nos exemplares que pudemos consultar, encontramos 121 casos de publicação de imagens fotográficas que incidem sobre a representação do Corpo distribuindo-se 43.3% dos casos pela representação do indivíduo e 55.9 % dos casos de grupos (grupo reduzido, casais e grupos grandes). Em termos de **Moldura** a maioria das imagens surge enquadrada por uma **Moldura Recta** (94% dos casos), encontrando-se também a **Moldura Oval** (4.2% de casos) e a **Moldura Mista** (1.7% de casos). No indicador **Plano** surge-nos predominantemente o **Corpo Inteiro** (76.6% dos casos), seguido do **Busto** (10.8 % dos casos) e do **Meio Corpo** (8.1% dos casos). A representação da **Cabeça** tem uma expressão mínima (4.5 % dos casos). Na **Pose** temos o predomínio do **Frontal** (46 % de casos) seguido pelo **Três Quartos** (29.5% de casos) , pelo **Perfil** (19.7% de casos) e pela pose **De Costas** (5% de casos). Relativamente à opção da **Posição** predomina a **Posição De pé** (63.8% dos casos) embora a **Posição Sentada** (25.5% dos casos) também surja com um peso significativo. Temos também um caso de posição **Deitada** (2% de casos). O **Olhar** distribui-se por várias opções. Maioritariamente surge-nos o **Olhar Frontal** (45 % dos casos), seguido pelo **Olhar à Esquerda** (25 % de casos) , pelo **Olhar à Direita** (15% de casos) e, por último, o **Olhar ao Alto** (10% de casos). Encontramos também um caso de representação de Nu (0.8% de casos)⁶⁷⁹. A representação do **Outro** surge em 43.3% de casos.

3.3.2. MASCULINO / FEMININO

Nesta publicação os casos de representação do Masculino e do Feminino equilibram-se. Temos assim 37.5% de casos de representação do **Masculino** e 34.2% de casos de representação do **Feminino**. Representações **Mistas** temos 28.3 % de casos.

3.3.2.1. O MASCULINO

As representações do masculino encontram-se em 98 % dos casos enquadradas em **Moldura Recta**.

⁶⁷⁹ No entanto, encontramos a referência a um outro caso relativo ao número de 49 de Janeiro de 1904. Trata-se de um 'estudo de nu' de Hugo Erfurth que surgiu colada a um cartão como suplemento da revista.

No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (75.6 % dos casos) seguido pelo **Busto** com 11.1 % dos casos e pela **Cabeça (8.9% de casos)**. O **Meio Corpo** apresenta uma expressão diminuta (4.4% dos casos).

Na **Pose** o **Frontal** predomina (41.7% dos casos) seguindo de muito perto pelo **Três Quartos** (33.3% dos casos). O **Perfil** apresenta 16.7% de casos e a **Pose de Costas** tem uma expressão diminuta (8.3% de casos).

Na **Posição** predomina a posição **De Pé** com 71.4 % de casos seguida pela posição **Sentada** (19% de casos).

No **Olhar** predomina o **Olhar Frontal** (53.8 % de casos) seguido pelo **Olhar Baixo** (23% de casos) e **Olhar à Direita** (23 % de casos).

A representação do **Outro** apresenta 53.3% de casos ultrapassando ligeiramente a representação das elites.

3.3.2.2. O FEMININO

As representações do feminino encontram-se enquadradas em **Moldura Recta** (87.8% de casos), **Moldura Oval** (7.3% de casos) e **Moldura Mista** (4.9% de casos).

No **Plano** predomina o **Corpo Inteiro** (72.2 % dos casos) seguido pelo **Busto** com 16.7% dos casos , pelo **Meio Corpo** (8.3% de casos) e pela **Cabeça** (2.8% dos casos).

Na **Pose** o **Frontal** predomina (48 % dos casos) seguido pelo **Três Quartos** (32 % dos casos). O **Perfil** apresenta 16 % de casos e a **Pose de Costas** tem uma expressão diminuta (4% de casos).

Na **Posição** predomina claramente a **Posição De pé** com 60% de casos, apresentando a **Posição Sentada** 33.3% de casos.

No **Olhar** predomina o **Olhar Frontal** (33.3 % de casos) seguido pelo **Olhar à Direita** (27.8% de casos) e pelo **Olhar ao Alto, Olhar ao Baixo e Olhos Fechados** com 5.6% de casos cada um.

Na representação do Feminino surgem 36.6% de casos de representação do **Outro**.

Não encontramos casos de representação de **Nu**.

3.3.3. O OUTRO / O NU / O RETRATO MEMORIAL

A representação do **Outro** ocupa uma **Posição** importante aproximando-se da representação das elites apresentando 43.3% de casos. No caso das representações do masculino ultrapassa mesmo as representações das elites atingindo 53.3 % de casos.

No universo feminino o **Outro** apresenta-se em 36.6% dos casos. Como vimos temos apenas uma representação de **Nu**, na representação do masculino. Relativamente ao retrato memorial – a indicação de ‘falecido’ – encontramos globalmente um número diminuto de casos (2% de casos).

3.3.4. UMA ANÁLISE COMPARATIVA: O GÉNERO

Consideremos agora as diferenças relativamente às representações do **Género**. Utilizando o quadro comparativo construído para o indicador **Género**, podemos chegar às seguintes conclusões:

- Não se verificam diferenças significativas relativamente ao indicador **Moldura** pois em ambos os casos se utiliza predominantemente a **Moldura Recta**. Na representação do feminino encontramos ainda alguns casos de utilização da moldura oval e da moldura mista⁶⁸⁰.

– A nível do **Plano de representação** a tendência é clara, a da representação do **Corpo Inteiro** que é praticamente idêntica a nível do masculino e do feminino. Segue-se a opção pela representação na tipologia de Busto (também com pesos semelhantes nos dois casos) e do **Meio Corpo**. Surgem também, com um peso reduzido, enquadramentos da **Cabeça** com maior expressão no caso da representação do masculino. Esta opção pela tipologia de representação do corpo inteiro tem a ver com a redução do número de retratos – mais próximos – e com o aumento das representações que captam situações ‘quotidianas’, como por exemplo, as representações do Outro ou de grupos.

⁶⁸⁰ Verifica-se um abandono da moldura típica da Pintura e da Miniatura, persistindo ainda ligada à representação do feminino. Impõe-se a tipologia de moldura própria do formato da fotografia, neste caso, a moldura recta predominantemente rectangular.

- Na **Pose** temos uma opção pelo pose **Frontal**, tanto no caso das representações do masculino como do feminino, seguida pela representação a **Três Quartos**. Seguem-se a pose de perfil e de costas. Esta tendência, integra-se, como vimos anteriormente, na redução das situações de representação em estúdio e na maior presença de situações simulando um quotidiano.

- Na **Posição** encontramos a tipologia da posição de Pé, com uma expressão mais clara no universo masculino. A posição Sentada surge com uma expressão próxima nos dois universos. No universo do feminino encontramos também a posição Deitada.

- No indicador **Olhar** encontramos uma diferença significativa entre o universo masculino que predominantemente se apresenta com **Olhar Frontal** e o universo feminino que se distribui pelo Olhar Frontal, Olhar à Direita e Olhar à Esquerda, apresentado também casos de Olhar ao Baixo e Olhar ao Alto.

- As representações do **Outro** surgem com maior expressão no caso do universo masculino (em que ultrapassam os valores de representação das elites).

- No caso da representação do **Nu** encontramos apenas um caso no universo do masculino.

- As representações do **Indivíduo** encontram maior expressão no caso do masculino.

3.3.5. UMA ANÁLISE QUALITATIVA: OS 'SPECIMEN'.

No universo das imagens da revista seleccionámos um conjunto de noventa e cinco imagens que representam o corpo⁶⁸¹. Globalmente subdividimos as imagens pela representação do Outro, por imagens de Arte, Crianças, Documental, Grupos e Retrato.

O RETRATO

Na representação do retrato encontramos, da autoria do atelier Baptista & Vasques, o retrato múltiplo – impressão de várias imagens na mesma prova em papel – representando o actor Taborda e a actriz Juleca (BF, 18, 1901):

⁶⁸¹ Como referimos anteriormente não conseguimos encontrar nenhum conjunto completo desta publicação periódica. As imagens que analisámos pertencem ao grupo de exemplares da revista disponibilizado pela Hemeroteca Municipal e aos exemplares da nossa coleção.



De Paulo Plantier temos '*Sarah*' (BF, 88, 1907) um grande plano do rosto a três quartos. O olhar ao alto à direita:



Arnaldo Fonseca apresenta '*Outros tempos...*' (BF, 1, 1900) representação de corpo inteiro, cabeça inclinada a olhar o fotógrafo. Numa tradição mais clássica – na pose, na imobilidade, no fundo e nos acessórios – o retrato de Rosa Damasceno (BF, 2, 1900), da autoria de Eduardo Brazão. A Pose de é, de corpo inteiro, a cabeça de perfil. Vidal & Fonseca apresentam '*Passo difficil*' (BF, 15, 1901) bailarina em pontas. J. C. Coutinho apresenta '*Malaguenha*' (BF, 23, 1901) retrato de corpo inteiro, de artista e sua viola, em pose irreverente – sentada numa mesa:



J. Amorim Júnior apresenta '*Retrato*' (BF, 62, 1905) representação em moldura circular, a meio corpo, de uma criança, mãos juntas e cabeça a três quartos:



J. Vallejo Marques apresenta três retratos de '*M.elle B...*' (BF, 6, 1900): sentada, a meio corpo, a cabeça apoiada em pose frontal, olha o fotógrafo. A cortina e a cadeira e um fundo negro. Outra imagem mostram o modelo de pé, atrás da cadeira, em pose frontal olha o fotógrafo e esboça um sorriso. Uma terceira imagem, a meio corpo, apresenta a modelo de pé, cabeça a três quartos à esquerda, olhar ao baixo. O leque branco, erguido junto da cabeça, contrasta com o fundo negro. A mão direita, á frente do corpo, segura um ramo:



De C. Klary⁶⁸², um busto, cabeça a três quartos à direita (BF, 12, 1900). O olhar para fora da imagem:



De Arnaldo Fonseca o '*Retrato da Sr.^a E. C.*' (BF, 110, 1909) sentada de costas, o corpo em torção, olha o fotógrafo numa pose a três quartos e sorriso. As mãos tocam o cão, imóvel e perfilado numa pose rigorosa. O fundo é de estúdio misturando zonas lisas com zonas pintadas:

⁶⁸² Editor da publicação francesa *Le Photogramme* publicação periódica reimpressa, em Maio de 2010, por Kessinger Publishing, London.



Três imagens seguintes apresentam retratos num ambiente doméstico. De Barrozo Netto '*Na costura (Luz artificial)*' (BF, 64, 1905) a modelo, sentada, cabeça apoiada na mão, olha uma imagem sobre a mesa. A presença da luz artificial – a gás – compete com a figura.



Francisco Raposo de Souza Alte apresenta duas imagens intituladas '*Retrato em casa*'. A primeira apresenta (BF, 110,1909) uma figura feminina a ler, a segunda (BF, 110,1909) num plano mais aproximado a figura sentada de lado, a cabeça em torção a olhar à direita num esboço de sorriso.



Francisco Ferreira da Neves apresenta '*Retrato (gomma bichr.)*' (BF, 112, 19010) numa moldura circular uma figura sentada, a meio corpo, observa outras fotografias. A pose suave da modelo contrasta com a pose da fotografia colocada ao alto, junto a uma jarra, de pose frontal e braços arqueados apoiados na cintura.



CRIANÇAS

A representação de crianças surge em oito imagens. Três são retratos individuais: de Baptista & Vasques '*Juleca...*' (BF, 8, 1900) a modelo sentada, em pose frontal, a olhar o fotógrafo; de J. C. Coutinho '*Grupo*' (BF, 12, 1900) representando uma criança e a sua boneca; de J. J. da Costa Fernandes '*Retrato*' (BF, 82, 1906) um busto, de pose frontal, a cabeça apoiada na mão em pose pensativa. Nas três imagens o 'apagamento' dos fundos na impressão isola e destaca as figuras:



Temos depois três imagens de grupo de crianças na praia: de Claudinis '*Na Praia de Carneiros*', (BF, 69, 1905) três rapazes olham ao longe; do Visconde de Coruche '*Na Praia de Cascaes*' (BF, 74, 1906) e '*Na Praia*', (BF, 78, 1906) a primeira mostrando três crianças sentadas num barco e a segunda mostrando um conjunto de crianças a brincar á beira-mar.



De Maria Romana Henriques Gonçalves, do Funchal, temos '*Grupo*' (BF, 85, 1907) uma imagem de três crianças, em ambiente exterior, sentadas a olhar o fotógrafo.



O OUTRO

A imagem do Outro surge-nos em 61 imagens. O outro civilizacional surge em quatro imagens: de Carlos da Costa Carvalho '*Regulo Gambú (Bissau)*' (BF, 77, 1906) um retrato clássico mostrando o régulo e um grupo de homens, escolheu-se um fundo homogéneo; Jayme de Macedo apresenta uma imagem na tipologia do 'tipo' ou 'costume' apresentando '*Costumes de Cabo-Verde*' (BF, 82, 1906) uma figura feminina, corpo de perfil e cabeça a três quartos a olhar o fotógrafo, o filho suspenso nas costas; Luiz Patacho apresenta duas imagens '*Pilando Milho (Zambézia)*' (BF, 87, 1907) e '*Carro Boer (sul de Angola)*' (BF, 87, 1907). Na primeira imagem um grupo de mulheres realiza uma das suas tarefas e, na segunda, uma vista de um conjunto de animais e homens, possivelmente, uma deslocação de tropas portuguesas.





Na representação do outro social temos a representação de grupos que se pode dividir entre a representação de famílias e grupos alargados. No primeiro caso temos: de José António d'Almeida (*Villa Nova de Gaya*) '*Fim de verão*' (BF, 20, 1901) mostrando um casal realizando uma tarefa agrícola; de Manuel Ribeiro '*De volta do mercado*' (BF, 28, 1902) um casal de camponeses; de António Christo Fragoso '*Ao serão*' (BF, 41, 1903) mostra-nos um casal e o seu neto á lareira; de António E. D'Azevedo e Silva '*Estrada de Espinho à Granja*' (BF, 78, 1906) mostrando um casal e um filho acompanhando um carro de bois.



No segundo caso temos: de Joaquim Augusto de Souza '*Paizagem na Lombada Velha*' (BF, 25, 1902); de Manuel Ignacio (Palhoto) '*Conducção de touros (Santarém)*' (BF, 28, 1902); de João Chrysostomo Monteiro '*Na Mina de S. Domingos*' (BF, 42, 1903) ; de Mad... '*No Aterro*' (BF, 48, 1903);



Do Visconde de Coruche *'Em Entre-os-rios'* (BF, 64, 1905); de J. J. Nunes Sobrinho *'Uma Palhoça (Fayal)'* (BF, 85,1907); do Dr. João da Penha Coutinho *'Tocador de Dez instrumentos'* (BF, 92,1907); de António A. Carvalho e Costa *'Arrabalde de Alcobaça'* (BF, 95,1907); Maria da C. de Lemos Magalhães *'Barca de Passagem'* (BF, 109,1909); De Domingos Alvão *'Hora da Má Língua'* (BF, 110, 1909):



A representação do feminino em doze imagens apresenta apenas uma imagem de figura isolada – de Mad... *'Mãe...'* (BF, 38, 1903) mostra uma mulher que amamenta o filho em pose clássica. Uma outra imagem de Joaquim Augusto de Souza *'A janella'* (BF, 25, 1902) deixa ver, por detrás do motivo que remete para o título – um porco a olhar diretamente o fotógrafo – duas mulheres.



As restantes imagens centram-se num tema ‘obsessivo’ que é o das ‘lavadeiras’⁶⁸³: de C. Trincão ‘*Lavadeiras. Rio Almonda – Lapas (Torres Novas)*’ (BF, 4, 1900); de Antonio Christo Fragoso ‘*Lavanderia*’ (BF, 26, 1902); de Luiz Godefroy ‘*Almeirim (Lavadeiras)*’ (BF, 40, 1903) e ‘*Almeirim*’ (BF, 40, 1903); de José T. Belém d’Oliveira ‘*Almeirim*’ (BF, 43, 1903); de José de Menezes e Almeida ‘*Torres Novas (Arredores)*’ (BF, 62, 1905); ‘*Paisagem do Almonda*’⁶⁸⁴ (BF, 94, 1907); do Dr. Alfredo Martins ‘*No Ribatejo*’ (BF, 68, 1905); de António Vianna ‘*Lavadeiras (Vianna do Castelo)*’ (BF, 84, 1906); de Domingos Alvão ‘*Lavadeiras*’⁶⁸⁵ (BF, 94, 1907).



⁶⁸³ O cinema trará ‘*A Aldeia da Roupa Branca*’ de Chianca de Garcia com estreia em 1939.

⁶⁸⁴ Trabalho enviado ao concurso fotográfico de Turim.

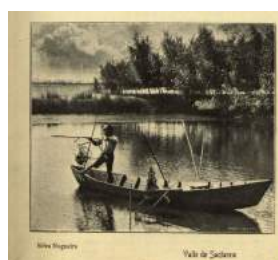
⁶⁸⁵ Trabalho enviado ao concurso fotográfico de Turim.



Neste conjunto a tipologia de representação é muito semelhante, em apenas três casos as mulheres fotografadas olham o fotógrafo, nos restantes as imagens são captadas á distância geralmente apresentando as mulheres a trabalhar e de costas.

A representação do masculino divide-se, globalmente, pelas imagens de pescadores e camponeses. Temos, no entanto, um caso de representação de um trabalhador urbano, de Alberto Ribeiro '*Em Londres*' (BF, 86,1907) dos trabalhos de exploração mineira, de Carlos Mascarenhas '*Trabalhos d'exploração. Minas de S. Domingos*' (BF, 45, 1903) de elementos populares urbanos de Arnaldo Fonseca '*Fim da Vida*' (BF, 33, 1902) uma imagem de caça de Silva Nogueira '*Tiro aos patos*' (BF, 16/17, 1901) e duas imagens de barqueiros de Silva Nogueira '*Valle de Santarem*' (BF, 9, 1900) e de F. Viegas '*Quinta do Bom Sucesso. Lagoa d'Óbidos*' (BF, 1, 1900):





Os pescadores surgem em sete imagens. Uma figura isolada de Avelino Barros '*Pescador*'⁶⁸⁶ (BF, 95,1907) imagem da figura em pé, pose a três quartos e olhar ao longe. O pescador carrega os acessórios para a pesca. Do Visconde de Coruche temos '*Cascaes*' (BF, 61,1905) uma entrada no mar. Barrozo Netto com '*Marinha*' (BF, 67, 1905) e Alfredo Black com '*Relachê*' (BF, 111, 1910) mostram-nos imagens de pescadores no porto de abrigo. Jorge Almeida Lima apresenta-nos três imagens particularmente pertinentes pela sua composição e motivo: '*Antes do levantar das redes*' (BF, 20, 1901), '*Depois da pesca*' (BF, 70, 1905), '*Preparativos de partida*' (BF, 80, 1906).



A representação dos camponeses surge em dezassete imagens. Globalmente o homem surge associado a animais – o boi, o cavalo, os rebanhos – e em situação de trabalho. Indivíduos isolados temos: de A. Bobone '*Typo do Alentejo*' (BF, 10,1900), de José Nunes Teixeira '*Na feira*' (BF, 39, 1903); de Carlos Trincão '*No Almonda*' (duas

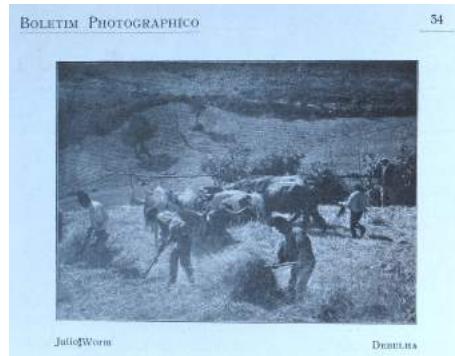
⁶⁸⁶ Avelino Barros fotógrafo da Póvoa de Varzim apresentou este trabalho ao Concurso fotográfico de Turim.

imagens com o mesmo título BF, 44, 1903) representando uma parelha de bois a beber no rio, de Joaquim Lopes F. França ‘*Depois da Debulha*’ (BF, 69, 1905) (homem a dar de beber aos cavalos), de Brito Camacho ‘*Na horta*’ (BF, 71, 1905) ; de Arnaldo Fonseca ‘*O Rebanho*’ (BF, 83, 1906); de Paulo Guedes ‘*No Mondego*’ (aguadeiro a encher a pipa) (BF, 90, 1907).



Pequenos grupos temos: de Arnaldo Fonseca ‘*A volta do Rebanho*’ (BF, 24, 1901); de Silva Nogueira ‘*Santarem: Carreando palha de milho*’ (BF, 16/17, 1901), de Antonio Christo Fragoso ‘*No montado*’ (BF, 30, 1902) e ‘*A caminho da eira*’ (BF, 32, 1902); de Carlos Relvas ‘*No Ribatejo*’ (BF, 39, 1903); de Carlos Trincão ‘*Estrada Fóra*’ (BF, 70, 1905) de Jayme de Macedo ‘*Em Meleças*’ (BF, 85, 1907); de Luiz Godefroy ‘*Ao Domingo (Em Almeirim)*’ (BF, 92, 1907); de Júlio Worm ‘*Debulha*’ (BF, 111, 1910):





Numa composição cinematográfica – uma montagem fotográfica - Júlio Worm apresenta-nos *‘Paizagens e marinhas’*, o mar e os campos, imagens de trabalho ou trabalhadores.



ARTE

Neste conjunto englobámos doze imagens que revelam uma intenção artística, seja pelo título, seja pelo tipo de pose que remete alegoricamente para uma exibição de sentimentos ou sensações. De C. Puyo temos *‘A ilha feliz’* (BF, 16/17, 1901), *‘Miragem’*, (BF, 16/17, 1901) *‘Amor de mãe’* (Bf, 15, 1901) e *‘Ramalhete branco’* (BF, 19, 1901). As duas primeiras imagens, num registo pictorialista, apresentam: a primeira

três figuras femininas, de perfil, em pose encenada e a segunda duas figuras femininas que olham o seu reflexo na superfície da água. ‘*Amor de mãe*’ mostra-nos, em moldura circular, uma rapariga e a sua boneca e ‘*Ramalhete branco*’, numa imagem de grande nitidez e recorte, uma figura feminina sentada de perfil a preparar uma jarra de flores.



De Baptista & Vasques ‘*Efeito de luz*’ (BF, 26,1902) explora, na representação de um busto de perfil, o recorte luminoso em relação ao fundo. De Alberto M. Brandão ‘*Estudo – Cabeça de Velho*’ (BF, 113, 1910) mostra-nos uma cabeça em pose de três quartos, numa impressão de meios tons e grande nitidez, que revela os detalhes da pele e dos cabelos. O fundo neutro destaca a cabeça. De M. ‘*Estudo de Retrato*’ (BF, 84,1906) em moldura circular, apresenta um busto feminino, pose de perfil, recortando-se no fundo neutro. O jogo de luzes – cabelo escuro / fundo claro e rosto iluminado / fundo escuro – destaca a figura. De M. ‘*Repouso*’ (BF, 85, 1907) apresenta-nos um busto feminino, a cabeça encostada e as mãos apoiadas. O conjunto destaca-se num fundo neutro e revela nitidez e predomínio de meios tons.



Em pose fortemente encenada temos de M. Brandão ‘*Fé (estudo)*’ (BF, 111, 1910), de Salter Cid ‘*Luíza Arauns (Mondariz)*’ (BF, 46, 1903) de M. W. Russel ‘*Ferveroso Amor*’ (BF, 80, 1906) e de Arnaldo Fonseca ‘*Meditação*’ (BF, 95, 1907). Em comum temos a figura feminina, o olhar ao alto em três casos, e ao baixo num caso

(*'Meditação'*), as mãos expressivas (juntas, segurando a base da cruz, postas ou segurando o rosário).



Nestes quatro casos, o domínio sobre o corpo do modelo é claramente concretizado pela Pose utilizada que se associa à atenção pela qualidade técnica da imagem em termos de composição e utilização do claro-escuro.

GRUPOS

Temos oito casos de representação de grupos. Dois casos apresentam casais e os restantes grupos grandes (apenas um caso de interior sendo os restantes de exteriores). De Camillo dos Santos temos *'Alhambra'* (BF, 2, 1900) um interior de um palácio com um casal junto de uma janela. O homem sentado e a mulher atrás, de pé. De Kruger e Skowraeche, de Berlim, temos *'Grupo'* (BF, 63, 1905) duas figuras femininas, uma sentada, de perfil e a outra de pé em pose frontal. O vestuário e acessórios são idênticos, num fundo neutro. *'A's dez horas da noite (Na photographia Fernandes)'* (BF, 19, 1901) mostra-nos a sala de espera de um atelier fotográfico. Um grupo de homens e duas crianças aguardam. A composição é cuidada seguindo as regras – em pirâmide – e permitindo a identificação de todos os presentes:



Do visconde de Coruche temos *'Pic-Nic'* (BF, 2, 1900) fotografia de um grupo grande, um piquenique aristocrático. Alguém olha o fotógrafo. Esta imagem será

republicada no *Boletim Photographico*, em 1905. Arnaldo Fonseca apresenta um grupo de jogadores em ‘Chinquillo’ (BF, 36, 1902). De Salter Cid temos ‘Um jantar (Em D’All tando)’ (BF, 46, 1903) e ‘Caçada ao crocodilo (Lagoa de Panguilla)’ (BF, 46, 1903). A primeira imagem apresenta um grupo à mesa, em ambiente colonial, os empregados negros perfilados e a segunda imagem um grupo de caçadores em torno de um crocodilo:



DOCUMENTAL

Nesta categoria reunimos as imagens com características de ‘instantâneo’, captadas no momento – congelando-o. Ferdinando de Bianchi apresenta ‘Salto’ (BF, 27, 1902) uma imagem de um salto para a água com uma muito conseguida – nítida e focada – imagem masculina. Imagem semelhante – sem autoria e título – temos o congelar de um salto de cavalo (BF, 95, 1907) salientando-se os aspectos técnicos (‘Feito com objectiva Anastigmatica Dagor de Goerz’).



As restantes imagens apresentam a Família Real: de Jorge de Almeida Lima⁶⁸⁷ *‘Loubet em Lisboa (1905)’* (BF, 83, 1906); de autor não identificado *‘El –Rei no Sindicato Agrícola em Evora’* (BF, 47,1903); de Ferdinando de Bianchi *‘S. M. El-Rei no Tennis’* (BF, 27,1902) e *‘SS. MM. No Funchal’* (BF, 27,1902). De todas elas salientamos a de Almeida Lima o grupo do Rei e da Rainha com o presidente Loubet, num ambiente descontraído, na galeota real:



NU

De Arnaldo Fonseca temos *‘Estudo de Nu’* (BF, 67, 1905). É um trabalho apresentado em 1905 e que mostra um modelo masculino em pose clássica. É uma pose que permite uma leitura das características anatómicas e simultaneamente esvazia as implicações eróticas da representação. A iluminação suave permite realçar os detalhes anatómicos. O fundo é neutro no centro e pintado nas margens da imagem.

⁶⁸⁷ Trata-se de Jorge de Almeida Lima (1853 – 1934).



Tendo em atenção a época é uma imagem que se destaca dadas as implicações da representação do nu masculino, naquilo que revela de homens a olhar outros homens nus, e das possíveis implicações do ato de ver associado no campo da arte ao ‘prazer do ver’⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ Sobre esta questão ver, por exemplo, ‘Male nudes – confessional (Self) – Portraits of the body’ in Ulrich Pohlmann *Nude Visions. 150 Years of Nude Photography* obra publicada aquando da realização da exposição *Nude Visions 150 Years of Nude Photography* no Munchner Stadtmuseum, em Munique, entre 27 de maio e 13 de setembro de 2009.

4. ESTUDOS DE CASO

Após a análise das publicações periódicas, o que nos permitiu traçar um quadro das hipóteses de Pose utilizadas na fotografia portuguesa no período em análise, procedemos agora à análise de obras escolhidas. Estas imagens foram selecionadas, por nós, devido à sua pertinência – na utilização da Pose – de acordo com os temas que nos surgiram como mais pertinentes. Assim abordamos: o Corpo na guerra; o Corpo morto / mutilado; Imagens falhadas; o ‘Outro’ civilizacional; o ‘Outro’ social; o Nu.

4.1. O Corpo na Guerra

“The real painter of the war today, the most ferocious one, is the Kodak.”⁶⁸⁹

Um dos temas preferidos da Pintura de História, da Pintura Clássica era a Guerra momento tensional por excelência, gerador de heróis e vencidos, palco de corpos fortes e vigorosos.

No caso português os momentos marcantes foram os das Invasões Francesas, da Guerra Civil, as Campanhas em África, os episódios anteriores à implantação da República e, por fim, as desavenças da própria República e a Primeira Guerra Mundial.

Se a Pintura, por natureza, incidia sobre a representação de ‘poucos’ a fotografia vai permitir a entrada de ‘todos’ nas imagens sobre a guerra. Existe uma tipologia que pode ser delimitada sobre as representações da guerra e das questões militares: imagens de conjunto; grupos; campos de batalha; retrato (oficiais, sargentos, praças, tropas indígenas); corpos vitoriosos / corpos feridos.

A representação dos corpos no âmbito de um contexto militar ou bélico obedece a duas grandes linhas de possibilidade ou retóricas: a do corpo sério – enquadrado ou formado – e a de um corpo desregulado – um corpo de expressão, descontrolado. As

⁶⁸⁹ Declaração do jornalista Jules Clareties in *The Abrams Encyclopedia of Photography* editada por Brigitte Govignon, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004, pp. 62.

intencões da representação desde logo as institucionais, depois as memoriais sejam do indivíduo, sejam dos grupos (exército, companhias, esquadrão). Temática central será também a da presença do ‘inimigo’ (seja na sua exibição ou na sua ausência) e da sua representação⁶⁹⁰.

Nas representações presentes no *O Occidente* e na *Ilustração Portuguesa*, principalmente nas suas capas, encontramos uma série de imagens relativas ao universo militar e à guerra.

Os retratos - ‘*Vencedores do Cuamato*’ (OCC, 1046, 1908 e OCC, 1047, 1908); (IP, 263, 1910); (IP, 620, 1918); (IP, 97, 1907); (IP, 49, 1907); (OCC, 876, 1903); (OCC, 1102, 1909):



⁶⁹⁰ A utilização da fotografia num contexto militar foi formalizada por André Adolphe-Eugène Disdèri no seu relatório “De l’emploi de la photographie dans l’armée, des avantages qui peuvent en résulter et des moyens pratiques de l’organiser”. Neste texto propõe a criação de uma ‘unidade especial de fotografia’. Em Maio de 1916, em França, essa unidade é mobilizada com a finalidade de defender os ideais de patriotismo e produzir um arquivo para o futuro. As imagens realizadas exibem todo o cerimonial anterior à guerra e as instituições de apoio ao combate, raramente ilustram o combate em si. No entanto, deixam ver a violência da guerra mostrando feridos e mutilados. Aparecem também corpos, principalmente do inimigo. As primeiras fotografias de corpos aparecem no ‘L’Illustration’ de Setembro de 1914 (Cfr. *The Abrams Encyclopedia of Photography* editada por Brigitte Govignon, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004, pp. 62).

As partidas e despedidas, o regresso – (IP, 573, 1917); (IP, 585, 1917); (IP, 338, 1912); (IP, 456, 1914):



Os exercícios e a instituição militar – (IP, 55, 1907); (IP, 345, 1912); (IP, 535, 1916); (IP, 546, 1916):



Os combates – (IP, 676, 1919); (OCC, 1208, 1912); (IP, 336, 1912); (IP, 675, 1919):

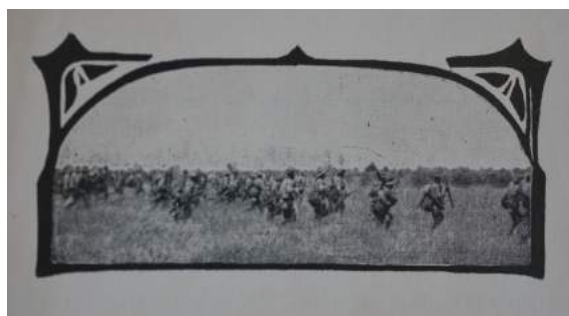


No caso da representação de conflitos ou combates, temos habitualmente o pós-combate como podemos ver nos quatro exemplos apresentados.

A primeira série de imagens que analisámos encontra-se num livro da autoria de Velloso de Castro⁶⁹¹, oficial do exército português. Como o autor refere, no prefácio

⁶⁹¹ Alferes Velloso de Castro *A Campanha do Cuamato em 1907. Breve narrativa acompanhada de fotografias* Loanda, Imprensa Nacional, 1908.

do seu livro, e referindo se às imagens: “Por ultimo devo dizer que as gravuras que illustram este livro foram extrahidas da collecção de perto de trezentas photographias que o auctor teve occasião de tirar durante a campanha, nas horas de ócio e nas oportunidades que o seu cargo de ajudante de campo do commandante lhe proporcionaram. Essa colecção, destinada à publicação de um grande álbum de campanha, como foi tratado entre o commandante da columna e o seu proprietário, é a única que existe do theatro da guerra durante o período das operações activas da columna principal. (...)”⁶⁹². No livro apresentam-se cento e doze imagens fotográficas (a totalidade das imagens encontra-se em anexo) cobrindo os vários aspectos do quotidiano da campanha. Pondo de parte as figuras habituais da representação ‘corpo guerreiro ou militar’ centremo-nos nas figuras ‘novas’ que nos surgem. E, essa novidade relaciona-se com a captação de instantâneos da movimentação de tropas em combate:



O primeiro caso uma imagem rara que é a de uma carga de cavalaria, na segunda a progressão de tropas no terreno, ambas com uma relativa proximidade do fotógrafo.



Essa proximidade é ainda maior na terceira imagem seleccionada ‘Assalto à palissada de Mogogo’ em que o fotógrafo se encontra muito próximo dos atacantes. Na quarta imagem temos uma situação de combate também próximo do combate.

⁶⁹² Op. cit. p.9.

A representação do corpo ferido, que como podemos constatar ao longo da nossa pesquisa é muito rara, evitando-se nas publicações periódicas a presença de imagens que revelem as consequências ‘físicas’ da guerra⁶⁹³.



Veloso de Castro documenta situações de corpos feridos e cansados (primeira imagem), corpos baleados (segunda imagem) e um hospital de campanha com militares feridos (terceira imagem).

A morte – situação extrema – surge indirectamente com as imagens das ossadas de militares portugueses mortos na campanha anterior (em 1904) e do espaço de enterramento.



Veloso de Castro ‘inaugura’ formas de captação de imagens de guerra – relativamente aos aspectos inovadores – a proximidade do fotógrafo colado aos atacantes dá uma nova imagem da guerra, assim como a presença dos feridos e da morte.

⁶⁹³ É o caso da publicação *PORTUGAL NA GUERRA. REVISTA QUINZENAL ILUSTRADA*, Director Augusto Pina, editada em Paris.



Assalto de infantaria 12 à Embala de Mogogo, fotografia de Veloso e Castro, 1907

A proximidade, relativamente aos militares da frente, está bem presente na imagem ‘Assalto de infantaria 12 à Embala de Mogogo’⁶⁹⁴.

José Henriques de Mello, também em 1907-1908, regista as campanhas militares na Guiné⁶⁹⁵. Como refere Alexandre Ramires as imagens apresentadas provêm de dois conjuntos distintos, um álbum sobre ‘vistas e costumes da Guiné’ e um outro formado por seis álbuns sobre as acções militares portuguesas⁶⁹⁶. O fotógrafo na maior parte das suas imagens segue a tipologia tradicional do retrato e das ‘vistas’ apresentando também as imagens sobre aspectos militares na habitual apresentação de formaturas ou grupos em parada ou marcha. Destacaríamos no entanto algumas que se desviam do conjunto, pelo seu carácter de ‘instantâneo’ ou pela violência presente ou apercibida:



Nestas duas imagens podemos aperceber a violência dos combates e na próxima imagem a presença da morte:

⁶⁹⁴ Imagem obtida no site ‘Revista Militar’, Junho Julho de 2010, consultada em 7 de Julho de 2103, no artigo da autoria de José Carlos de Oliveira *Os Portugueses no Mundo Cuanhama (kwanyama)*.

⁶⁹⁵ O Primeiro Fotógrafo de Guerra Português. José Henriques de Mello. Guiné: Campanhas de 1907-1908 Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

⁶⁹⁶ Ibidem, p.6.



Mais raro este tipo de imagem representando o corpo do inimigo morto. As imagens de morte em campo de batalha são raras destacando-se as de Timothy O’Sullivan na batalha de Gettysburg⁶⁹⁷.

Um outro aspecto será o recurso às imagens captadas na retaguarda das tropas em que o fotógrafo se encontra atrás das linhas:



Outra imagem revela o controle sobre o corpo do inimigo. Colocamos por hipótese que pertença ao conjunto de imagens de Veloso de Castro⁶⁹⁸:



Esta última imagem remete-nos para a representação do ‘inimigo dominado’ que se encontra, por exemplo, em postais da época:

⁶⁹⁷ Vide, por exemplo, Michel Frizot *New History of Photography*, Paris, Konemaan, 1998, p. 141.

⁶⁹⁸ António Ventura *Campanhas Coloniais 1850-1925* Lisboa, QuidNovi, 2006, p.93.



Como refere Emília Tavares “A I Guerra Mundial é reconhecida como o facto histórico que irá transformar as relações entre poder e a imagem , marcando também o ‘último confronto entre as pinturas de batalha e as imagens mecânicas da guerra’.”⁶⁹⁹, no caso da participação portuguesa na 1ª Guerra Mundial esta será documentada por dois fotógrafos portugueses: Arnaldo Garcez e Joshua Benoliel.

Arnaldo Garcez fará um registo oficial dessa participação e as imagens que podemos ver enquadram-se na representação clássica da guerra – retratos, instrução e paradas. O registo de um outro tipo de imagens estaria muito provavelmente condicionado⁷⁰⁰.

O mesmo acontece a Joshua Benoliel que, como vimos, teve presença assídua nas páginas da *Ilustração Portuguesa* e que relativamente à captação dos aspectos militares – e por aquilo que conhecemos - se enquadra naquilo que designámos como uma ‘retórica clássica’ glorificadora de tudo o que envolve os acontecimentos bélicos embora muito atenta aos aspectos marginais como as relações entre soldados e famílias⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ Emília Tavares ‘Joshua Benoliel (1873-1932), repórter fotográfico’ in *Joshua Benoliel 1893-1932. Repórter Fotográfico* Lisboa, LisboaPhoto 2005 / Arquivo Fotográfico/ M.C. / CPF, 2005, p. 37.

⁷⁰⁰ Como refere António Pedro Vicente “O dia a dia, com os seus pormenores mas, também, as tragédias advindas dos ferimentos e mortes em combate ficavam para sempre aí registadas. Aliás, o trabalho desses amadores fotográficos só circulava com autorização dos seus superiores. Embora os corpos militares possuíssem também os seus fotógrafos privativos, o seu trabalho não era livremente patenteado para não ‘desmoralizar’ as populações que sofriam, indefesas, as nefastas consequências da ‘1ª guerra total da história’. A destruição, a morte ou o ferimento brutal que mutilava para sempre o soldado não era, normalmente, mostrado. No decurso dos anos, após a conclusão do conflito, parecem a público essas imagens e, mesmo assim, só por acção de historiadores e antimilitaristas (...) A morte não era um objecto fotográfico.” in *Arnaldo Garcez. Um Repórter Fotográfico na 1ª Grande Guerra* Porto, Centro Português de Fotografia, 2000, p. 5-6.

⁷⁰¹ Estas imagens da guerra são referidas como ‘a clean war’ por Joelle Bolloch no seu artigo ‘Photography and war: the first encounters’ na obra *The Abrams Encyclopedia of Photography* editada por Brigitte Govignon, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004, pp. 30-31. Será o caso da cobertura da Guerra da Crimeia por Roger Fenton. Mathew Brady, no entanto, na cobertura da Guerra Civil Americana, irá captar e revelar as realidades e consequências da guerra: “The photographs (...) created for the first time a concrete public idea of the horrors of the war: burnt land and homes, huge

Uma análise da publicação *Portugal na Guerra*⁷⁰² - onde vamos encontrar muitas das imagens de Arnaldo Garcez, embora sem referencia à autoria – apresenta uma guerra ‘limpa’, sem presença de combate e revelando momentos mais ou menos tranquilos da vida das trincheiras ou da retaguarda. Em 1917 realiza-se uma exposição de fotografia com a presença portuguesa⁷⁰³:



É salientada a ‘sala portuguesa’, pelo que mostra, e pela ‘directa prova photographica’ e a fotografia é entendida como parte do ‘esforço militar’.

4.2. A representação do corpo morto / mutilado

A representação do corpo morto é uma das presenças mais antigas na iconografia – a morte de Cristo na sua verticalidade (Crucificado) ou horizontalidade (estendido, na Pintura ou na Escultura). As máscaras mortuárias eram também uma presença. A fotografia rapidamente, ao longo do século XIX, se encantará com essas imagens⁷⁰⁴.

numbers of bodies. They showed the daily lives of soldiers and the consequence of war.”, op. cit. ,p. 31.

⁷⁰² *PORTUGAL NA GUERRA. REVISTA QUINZENAL ILUSTRADA*, Director Augusto Pina, editada em Paris. Consultámos os números relativos ao ano de 1917.

⁷⁰³ Ibidem, nº6 de Novembro de 1917.

⁷⁰⁴ “Closely aligned with the use of the photography to define the living body within the context of the social and biological sciences was the role that photography came to play in the nineteenth century in defining death. In depicting the dead with all the absoluteness and finality that secular empiricists said was their state, photography estated its claim to absolute truthfulness.(...) photohtgraphs of the dead were valued as indisputable evidence that a person was indeed decease. The fascination exerted by photographs of dead bodies echoed the attraction held by death masks (casts made from the faces of proeminentes persons immediately following their deaths); in each case, evidential power accrued to the image because it seemed produced automatically rahter than by the hand.” in John Pultz *Photography and the Body*, London, Calmann and King Ltd, 1995, p.32

A fotografia vai permitir guardar uma última recordação – em cada uma que se tira – congela o tempo, mas também guarda o tempo quando já se sabe que não haverá mais vida. Como vimos a fotografia post-mortem vai ser uma tendência que se desenvolve inicialmente nos Estados Unidos da América mas que se espalha⁷⁰⁵.

Nas análises das publicações periódicas, nas imagens de interior da revista, surgia-nos a representação da morte e do corpo mutilado⁷⁰⁶. Tínhamos o corpo no leito de morte, corpos mutilados na guerra e o interior da morgue⁷⁰⁷. As imagens que seleccionámos continuam estas tendências. Destacaríamos o plano aproximado – fragmento – do corpo de Sidónio – revelador ainda nas marcas apresentadas. A presença de um corpo feminino. Distinguem-se as imagens dos regicidas: corpos na vertical e cabeças tombadas numa persistência de representação que remete para um corpo religioso, abandonado. De alguma forma remete-nos para as imagens de Eugène Disdéri dos ‘communards’ mortos durante os confrontos na Comuna de Paris. Os corpos de D. Carlos e D. Luís Filipe surgem também exibidos ao alto – mas numa pose correcta.

A primeira imagem mostra-nos ‘O actor Taborda no leito de morte’ e é de Joshua Benoliel, num registo semelhante ‘Teófilo Braga morto’ (autor não identificado)⁷⁰⁸. Uma outra o corpo exposto de Sidónio Pais ‘Pela Pátria! O Snr. Doutor Sidónio Pais no seu leito mortuário’⁷⁰⁹:



⁷⁰⁵ Cfr. Capítulo anterior ‘A Cultura Visual: Teoria e prática da representação do corpo’.

⁷⁰⁶ Imagens que analisámos no contexto da fotografia de guerra.

⁷⁰⁷ O contexto destas imagens de morte é apresentado por Jorge Costa Santos ‘Corpo desviante. Um olhar médico-legal’ in *CORPO. Estado. Medicina e Sociedade no tempo da I República* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

⁷⁰⁸ Imagens pertencentes ao Arquivo Fotográfico Municipal – Lisboa.

⁷⁰⁹ In António Ventura *Os Postais da Primeira República* Lisboa, Tinta-Da-China, 2010, p.154. Esta imagem surge também na *Ilustração Portuguesa*, nº 670 de 1918.

Uma outra imagem de Sidónio – fragmentada⁷¹⁰ – revela os danos provocados no corpo⁷¹¹. Também em pose de perfil, horizontal.



A morte num contexto do quotidiano surge em duas imagens. A primeira apresenta-nos: ‘Cadáver da varina Maria dos Anjos, assassinada em 31 de Julho de 1908’⁷¹² e, a segunda, ‘Polícia morto junto à redacção do jornal república durante a revolução de 14 de Maio de 1915’⁷¹³.



No contexto do regicídio surgem algumas das imagens mais ‘marcantes’ em termos de representação do corpo morto. Os corpos mortos dos ‘regicidas’ num suporte de postal⁷¹⁴ ‘Alfredo Luiz da Costa’, ‘Manoel dos Reis da Silva Buissa’, ‘João Sabino da Costa – uma das vítimas’. Os corpos estranhamente tombados. Não conseguimos identificar a autoria de da fotografia original de Manoel Buiça⁷¹⁵ corpo descaído na morgue: ‘Assassinato do Rei e Príncipe Luís (?) o assassino morto na rua pelo povo (sic) (Manuel Buiça), Fevereiro de 1908’; ‘O assassino do rei e do seu filho – morto pelo povo na rua. Não se sabe ainda quem são, quando soubermos

⁷¹⁰ Relembramos o significado da fragmentação como refere Linda Nochlin “(...) the notion that fragmentariness, in the broadest sense of that term – including the cut/off view of the body and the cropped picture/surface – is a quality shared in the modern city by both the perceiver/constructor and the object of perception.” in *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, p. 25.

⁷¹¹ Imagem recolhida em http://www.vidaslusofonas.pt/sidonio_pais.htm sem referência à autoria ou à localização.

⁷¹² In *Quotidiano Feminino*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa, 2001, p. 85.

⁷¹³ ibidem, p.134.

⁷¹⁴ Ibidem, p. 41. Os postais são publicados, em 1908, em Lisboa.

⁷¹⁵ Recolhemos a imagem em Maria Filomena Mónica A *Queda Da Monarquia. Portugal na Viragem do Século* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, p.254, onde aparece com a indicação: ‘n.i.’ ‘C.M.L.’(Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa) .

os nomes telegrafarei imediatamente (sic) (Alfredo Costa e João Sabino da Costa, este último acidentalmente morto pelas forças policiais como regicida), Fevereiro de 1908⁷¹⁶:



Este tipo de colocação do corpo assemelha-se ao que encontramos na representação fotográfica dos ‘communards’⁷¹⁷. Nas imagens dos ‘regicidas’ preparadas para publicação temos uma representação do corpo mais ‘ordenada’. Os corpos encontram-se no chão mas debaixo das cabeças foram colocadas almofadas. Na segunda imagem estranhamente o braço de um dos corpos encontra-se debaixo da cabeça do segundo corpo, como se de um gesto afectivo se tratasse:



Estas fotografias serão reproduzidas na imprensa, a primeira num ângulo ligeiramente diferente e a segunda com algum reenquadramento⁷¹⁸:

⁷¹⁶ Joshua Benoliel 1873-1932. *Repórter Fotográfico*, pp.51-52.

⁷¹⁷ As fotografias são atribuídas a Eugene Disdéri e mostram um conjunto de ‘insurrectos’ mortos colocados em caixões simples que se encontram levantados, quase de pé. Os corpos encontram-se nus ou seminus (vide Michel Frizot *A New History of Photography* Paris, Konemann, 1998, p.146). Uma das fotografias tem como título ‘Douze combattants de la commune fusillés par les Versaillais’ (vide figura 66 in *La Commune. Paris 1871* Paris, Photo Poche Histoire Nathan / Her, 2000).

⁷¹⁸ Imagens nos recordam a iconografia da morte, por exemplo, de Che Guevara.



Os corpos do rei e do príncipe são apresentados já em câmara ardente, numa imagem frontal, à distância com os caixões ligeiramente erguidos: ‘Corpos em câmara ardente na igreja de S. Vicente (Rei Dom Carlos I e Príncipe D. Luís) Fevereiro de 1908.’⁷¹⁹



Como vimos temos imagens que se podem enquadrar na perspectiva do retrato memorial, tal como se encontra definido e imagens em que a representação corpo se afasta dessa tipologia de representação – dado o estatuto do corpo morto – e se enquadra numa perspectiva mais documental. No entanto, a construção da imagem e a pose escolhida introduzem significados claros relativos à relação com esses corpos. Os corpos ‘desordenados’ pertencem a anónimos ou a criminosos.

4.3. As falhas – longe dos olhos

A utilização, ou o uso, dos procedimentos fotográficos estava por diversas razões, técnicas, de competência ou aleatórias, sujeita a ‘falhas’ relativamente aos objetivos dos fotógrafos. Como vimos a imagem pretendida apresenta características de ‘realidade’, ou seja, para a época, imagens em meios tons, nítidas, com detalhes

⁷¹⁹ Joshua Benoliel.1873-1932.Repórter Fotográfico, p.70.

nos escuros e nas altas luzes. Como se fosse o olho a vê-las. O atingir esse objetivo implicava um domínio teórico e técnico significativo⁷²⁰.

Essas falhas quando aconteciam a nível da impressão em papel terão sido muitas vezes destruídas, tal como acontecia com os negativos de vidro que eram raspados e reaproveitados com nova emulsão. Por vezes essas imagens ficaram tremidas (devido à lentidão do obturador versus movimento do modelo) ou a movimentos da câmara fotográfica.

Das imagens que sobreviveram e ficaram temos representações do corpo que não se enquadravam nas pretendidas – e aceites⁷²¹ – essas imagens revelaram novas representações do corpo, criaram novas poses – nu fundo antecipam a criação de novas figuras do corpo. Vejamos alguns exemplos:



Temos uma imagem proveniente do espólio fotográfico de Amadeu Souza Cardoso⁷²². A exposição múltipla – em princípio terá sido na captação da imagem⁷²³ – e assumida e impressa. É evidente a dimensão semântica e simbólica desta imagem – com no mínimo três poses – na fusão dos dois corpos – fusão afetiva e figurativa. A outra imagem captada na Foz do Douro por um fotógrafo português de início do século apresenta também uma sobreposição.

⁷²⁰ Só não terá consciência disso quem, ainda hoje, pensa que o processo fotográfico é apenas técnico e ‘automático’ ou ‘matemático’ como o referia por exemplo Eça de Queiroz.

⁷²¹ Mais tarde no contexto do modernismo e das vanguardas do início do século XX estes processos serão intencionalmente utilizados.

⁷²² ‘Lucie e Amadeo. Manhufe (1915)’ in *amadeo de souza cardoso. Fotobiografia* Lisboa, FCG / Assírio e Alvim, 2007, p. 223.

⁷²³ Nas câmaras fotográficas iniciais, mesmo as que utilizavam negativo em rolo, era fácil acontecer dado que não existia nenhum mecanismo que prevenisse a dupla exposição.

Nas imagens seguintes – todas com origem em negativo de vidro⁷²⁴ – encontramos deterioração, imagens com exposição múltipla, sobreexpostas ou subexpostas, riscadas.



Os fotógrafos ou os técnicos dos laboratórios contatavam com estas imagens que apresentavam imagens diferentes do corpo. Elas foram guardadas, chegaram até aos nossos dias. Apesar de ter ficado guardadas – não visíveis – elas forneciam novas representações do Corpo, poses estranhas que foram ficando gravadas. Mais tarde virá o tempo em que este tipo de imagem, e pose, será intencionalmente produzida.

⁷²⁴ Todas estas imagens tiveram como origem a digitalização de negativos de vidro tendo-se optado por digitalizar o negativo a cor. A datação destes negativos de vidro situa-se entre 1900 – 1920.

4. 4. O ‘Outro’ civilizacional

‘homens que negociastes pela primeira vez com pretos!
Que primeiro vendestes escravos de novas terras!
Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atônitas!’⁷²⁵

Uma imagem descoberta, por acaso, numa das últimas pesquisas realizadas deixou aberto um percurso de leitura sobre o modo de fotografar o ‘outro civilizacional’.



‘Viagem ao Buzi de S.A.R. a Duquesa de Aosta . O sr. Marquez de Piscielle preparando um exemplar para as fotografias d’ estudo de S.A.’⁷²⁶

Estamos na década de dez, do século XX, e os europeus fotografam os africanos dominando-os na sua pose – as mãos do europeu sobre o corpo do africano colocando-o na posição pretendida são reveladoras – alguém se prepara para fotografar – com o apoio institucional de um militar indígena. Num processo de meta-fotografia alguém fotografa o fotografar – tornando a imagem documental – e temos um conjunto de africanos a ver alguém que os fotografa.

A fotografia do ‘outro civilizacional’ não é um tema pacífico na historiografia portuguesa encontrando-se leituras diversas sobre as mesmas imagens⁷²⁷. Dada a

⁷²⁵ Álvaro de Campos *Ode Marítima*, 2º número do *ORFEU*, 1915.

⁷²⁶ Este álbum ‘Viagem ao Búzi de S. A. R. , a Duquesa d’Aosta’ encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/CMZ-AF-GT/E/29/2/4, e está datado de Dezembro de 1909 a Janeiro de 1910.

⁷²⁷ O trabalho de Cunha Moraes foi já objecto de uma análise mais atenta na problemática da representação. Nicolas Monti e António Pedro Vicente contextualizaram a sua produção relativamente às estruturas políticas e ideológicas do final do século XIX. Se para Maria do Carmo Serén o seu trabalho tem um

natureza do nosso trabalho não nos vamos centrar nessas questões mas analisar diferentes modos de fotografar o corpo do outro – maioritariamente o africano – e, se possível, então sugerir uma hipótese de leitura dessas mesmas imagens, a partir das opções de pose representadas, ou não.

Tendo em atenção os diversos tipos de construção de imagem diferenciamos as imagens captadas em instantâneo das imagens produzidas em estúdio ou com uma pose evidente.

O número de imagens existente sobre esta área da fotografia do ‘outro’ civilizacional é – penso – incalculável, cada vez que se pesquisa mais um pouco descobrimos álbuns, relatórios, fotografias privadas sobre esse mundo que concentrou a atenção dos portugueses (e estamos apenas a referirmos ao período em estudo, pois no pós anos 30 essa paixão continua). No entanto, os modos de colocar o corpo, os jogos em causa, estão definidos nos nas décadas iniciais do século XX.

É habitual integrar o corpo na paisagem e, no caso de África, a paisagem era esmagadora e o corpo dava essa dimensão⁷²⁸. As primeiras imagens que encontramos e que analisámos nas capas do *O Occidente* mostravam um ‘outro’ ocidentalizado ou

aspecto mais neutral “É um caso singular que Affrica Occidental, Album Photographico e Descriptivo, não envergonhe a Europa do seu tempo nem a Europa da Declaração dos Direitos do Homem. Não há aqui, nestas fotografias, mensagem ideológica ou paternalismo etnográfico.”(Maria do Carmo Serén “Um discurso ou uma memória” In *Livro de Viagens. Fotografia Portuguesa (1854-1997)*. Coordenação de Maria Teresa Siza. Frankfurt am Main, Ed. Stemmler, 1997, p. 26), para António Pedro Vicente ele insere-se nas correntes seguidas pelo colonialismo inglês e francês relativamente à representação do Outro Civilizacional, “A primeira experiência que, ao que nos é dado conhecer, transcende esse vulgar documento e se pode apresentar como fonte etno-geográfica do território angolano, deve-se a Cunha Moraes. Surge com ele a imagem etnográfica e a preocupação, bem objectivada, de fazer transparecer as características antropológicas dos povos, de acordo com as modas científicas correntes. É facilmente detectável a intenção por parte de Cunha Moraes de classificar tipologicamente as etnias que ia conhecendo, as suas características raciais e fisionómicas, a fotografia subordinada à elaboração científica, tendo em vista situar um tipo rácico determinado.” (António Pedro Vicente “*Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal*” In História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias (direcção de João Medina). Vol. XV. Adenda .Bibliografias. Índices Remissivos. Amadora, Ediclube, 1993, p. 229.

Nicolas Monti realça o aspecto pertinentemente ideológico do seu trabalho, enquanto construtor de uma determinada representação de África e dos africanos, referindo a falta de retórica das imagens de Cunha Moraes e o mostrarem um homem branco não integrado, este autor refere que “...estas fotografias devem ser analisadas como um esforço muitas vezes verdadeiramente engenhoso, para ir além do simples registo visual das coisas que podiam ser observadas, e para influenciar a nossa percepção da realidade, criando assim uma imagem da África que, em parte, nunca existiu. Não é uma questão de falsa representação: é, sim, uma questão de sonho”. AAVV *Cunha Moraes. Viagens em Angola 1877-1897*. Textos de Nicolas Monti e António Pedro Vicente. Coimbra, Encontros de Fotografia de Coimbra).

⁷²⁸ Como referia Maxime du Champ, no caso do Egipto, viajava sempre com um dos seus marinheiros ‘un fort beau nubien’ que colocava nas ruínas para delas dar uma proporção exacta Cfr. Lionel Gauthier *Femmes orientales et photographes commerciales. La construction d’un imaginaire dans la production photographique des années 1860-1880* in Cybergeography: European Journal of Geography Cybergeography European Journal of Geography [En ligne], Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 545, mis en ligne le 13 octobre 2011, consulté le 21 avril 2013. URL : <http://cybergeography.revues.org/24168> ; DOI : 10.4000/cybergeography.24168.

a presença de elites⁷²⁹. No interior da publicação tínhamos já um maior número de imagens que analisámos. No caso da *Ilustração Portuguesa* a presença nas capas era diminuta (dois casos de representação do masculino e cinco casos do feminino), no interior, da publicação, essa presença é muito mais significativa. As tipologias de pose, como vimos, apresentavam a retórica do ‘tipo’ (em grupo ou individual), uma referência ao indivíduo – um retrato – uma retórica de encenação (a sátira, a piada) – retórica de pose da mulher enquanto objecto de erotização. As representações a partir de instantâneo, ou documental, centram-se em situações exemplares, dividindo-se entre a presença única do ‘outro ou, nas situações mistas em que o ‘outro’ surge dominado ou controlado, no fundo, europeizado⁷³⁰.

A primeira imagem do outro civilizacional que temos nas publicações periódicas sobre fotografia encontra-se na *A Arte Photographica* (1884-1885) e é de Cunha Moraes ‘*Viagens na África Occidental – Um Acampamento*’⁷³¹, um registo de ‘instantaneo’ ou documental em que não se verifica uma colocação em pose clara. É o tipo de imagem que poderia ser captada em qualquer espaço, seria uma ‘vista’ numa feira portuguesa, por exemplo:



Cunha Moraes realiza também imagens segundo a retórica do ‘typo’, em estúdio, salientando a profissão ou ocupação do retratado, é o caso de ‘*Lavadeira – Angola*’ (1878) e ‘*Quitandeira – Angola*’ (1878). Temos corpo inteiro, em pé, pose frontal ou a três quartos. Os fundos são simples e neutros e revela-se mais o vestuário do que o indivíduo.

⁷²⁹ O caso das capas dos números: 11 de 1878; 17 de 1878; 341 de 1888; 674 de 1897.

⁷³⁰ Na questão da representação do ‘outro’, neste caso do outro civilizacional, é fundamental ter em conta que pode haver ‘outra’ representação. O artigo de Sarah Corona Berkin ‘La fotografía indígena en los rituales de interacción social’ in *Comunicación y Sociedad*, nº 6, julho dezembro, 2006, pp. 91-104, mostra-nos como seria diferente a realização de imagens pelos próprios.

⁷³¹ *A Arte Photographica*, Agosto de 1884, nº8.



Encontramos também a identificação tribal ou regional, como nos exemplos, ‘*Mundombées – Moraes Luanda*’ e ‘*Typos do Novo Redondo – Moraes – Luanda*’:



São imagens que, na pose, não se distinguem dos retratos de grupo habituais na Europa.

Uma pose típica do retrato europeu onde não falta a cadeira, a cortina e a mesa. Estas imagens distinguem-se claramente das restantes a pose e a encenação do retrato envolve toda a retórica do retrato clássico e de aparato. Apenas os nomes nos faltam e fica o ‘typos’, esta página ‘Typos Diversos’⁷³² apresenta quatro imagens – todas de mulher – um busto de perfil, um busto a três quartos, outra de corpo inteiro, a três quartos, olhar à direita, braço apoiada numa com cortina lateral e por fim , corpo inteiro a três quartos, olhar à direita, braço apoiado e cortina lateral. São poses e tipologias de retrato que poderíamos encontrar em qualquer álbum de cartes-de-visite europeias:



⁷³² *África Occidental – Album Photographico e Litterario por Cunha Moraes e S. Ferreira c. 1880.*

Encontramos a representação em perfil, o busto, o corpo inteiro sentado a três quartos, a cortina e cadeira. O braço apoiado. É particularmente pertinente o facto de encontramos as mesmas retóricas do retrato europeu. A distinção aqui surge na não identificação do indivíduo.

A utilização da pose ‘com cadeira’ encontra-se com alguma frequência no retrato do feminino. Temos por exemplo, uma imagem – em suporte postal – que apresenta a legenda ‘*Angola. Rainha do Dumbé*’ representando uma mulher africana, corpo inteiro, de pé, em pose frontal e apoiada numa cadeira.



Cunha Moraes também utiliza muito frequentemente o enquadramento a Meio Corpo, em imagens duplas numa tipologia de identificação criminal, como por exemplo: ‘*typos do Congo*’, ‘*typos do Bihe*’, ‘*typo de Canguella*’, ‘*typo de Celles*’:



Cunha Moraes recorre a diversas tipologias de pose, seja ao retrato clássico, a da identificação antropológica⁷³³ ou o instantâneo ou vista.

A produção dos postais ilustrados que proliferam - obedecendo ao gosto dos compradores e criando por sua vez um gosto nas imagens de África - vão repetir as poses de outro tipo de fotografia não comercial. Representação do indivíduo ou de pequenos grupos com a referência à região, por vezes, ao estatuto ou à função.

⁷³³ A criação e desenvolvimento deste modelo de pose encontra-se descrita na obra de Anne Maxwell *Picture Imperfect. Photography and Eugenics, 1870 – 1940* Brighton & Portland, Sussex Academic Press, 2010 (1ª edição em 2008), no capítulo ‘Racial-type Photographs in the Colonial Period’ pp. 21- 47.



Os postais – colecionados e espalhados pela Europa – apresentam o modelo dos *typos*. Temos um primeiro caso em meio corpo, pose frontal, um segundo caso de mulher hotentote⁷³⁴ – corpo inteiro, corpo a três quartos e olhar frontal – e os retratos de grupo apresentando *typos* – mas com uma vertente de pose e olhares que seguem o modelo de retrato de grupo europeu.

As poses, por vezes, deixam entrever uma proximidade (física e afetiva) no fundo romper as distâncias com o ‘outro’. É o caso de Serpa Pinto e, das suas fotografias com os africanos que o acompanharam. Sente-se na pose e nos olhares, uma proximidade dos corpos, ver por exemplo: ‘*Pretória 1879 – travessia de África – o que restava da expedição*’ numa encenação de estúdio, o original em que os olhos ‘foram abertos’ com bisturi⁷³⁵ e ‘*Serpa Pinto em Benguela durante a expedição*’:



Retratos⁷³⁶

No caso da representação de Gungunhana podemos comparar duas situações de pose e de representação específicas. É o caso das imagens ‘*Gungunhana e chefes dos*

⁷³⁴ Que nos remete para as questões levantadas pelo filme ‘*A Vénus Hotentote*’ de Abdellatif Kechilde, 2009.

⁷³⁵ Era uma técnica habitual, quando os olhos dos fotografados ficam semicerrados ou mesmo fechados – algo que não seria aceite pelos clientes – raspava-se a emulsão com um pequeno bisturi – ponta esférica e rugosa – abrindo assim os olhos. Na prova final impressa ficavam dois pequenos pontos negros. Da perícia do retocador a maior ou menor facilidade em detectar o retoque.

⁷³⁶ Andrade, Mezzena, Serrano (1890-1891).

carregadores em Inhambane ; *‘Mulher de Gungunhana’* ; *‘Regulo Gungunhana e Mt.º Almeida...’* :



737



Gungunhana surge em diversas imagens que acompanham a sua captura e viagem para Lisboa. As duas últimas imagens (*‘Gungunhana com uma das suas mulheres a bordo do vapor África’* e a gravura correspondente) apresentam um corpo – ainda sentado – mas pesado, com um olhar baixo. Um corpo aprisionado que os marinheiros observam. Esta fase de transformação da imagem de Gungunhana – e dos seus companheiros – terminará com a imposição de um vestuário europeu com que é fotografado:



738

⁷³⁷ Esta fotografia serve de base à gravura que surge no *Diário Ilustrado* de 15 de Maio de 1896. Podemos detectar algumas diferenças, principalmente a nível dos olhos que surgem fechados, no caso da fotografia, e abertos na gravura.

⁷³⁸ Ngungunhane (sentado à esquerda), Godide (de pé com a mão no ombro do pai), Molungo (sentado) e Zixaxa (de pé), no dia do baptismo do grupo (16 de Abril de 1899).

As fotografias que apresentam grandes grupos de africanos – geralmente militares – surgem sempre num enquadramento de submissão a um europeu. É o caso da viagem da duquesa de Aosta⁷³⁹ em que surgem grandes grupos sempre ‘ordenados’ na sua presença:



Imagens mais claras são as que surgem com a representação de detidos, enquadrados por militares portugueses e que vão circular em postal ou em fotografia:



Um uso vernacular e pessoal : A.C.G.

Um conjunto de imagens produzidas em Angola por volta da década de 20 do século XX⁷⁴⁰. Um colono português envia a um amigo na metrópole algumas imagens junto com as cartas que regularmente escreve. As imagens complementam as descrições e impressões de terras e pessoas diferentes. É um conjunto formado por dezoito imagens. Particularmente pertinente é o facto de o ‘retratado’ escrever pequenos comentários em cima da imagem ou no verso da fotografia. O conjunto de imagens revela uma relação com a ‘terra, os animais e as gentes’, mas vamos cingir-nos aos aspectos que norteiam o nosso estudo. O elemento de ligação entre todas as imagens é a presença do próprio retratado que surge acompanhado de africanos:

⁷³⁹ ‘Viagem ao Búzi de S. A. R. , a Duquesa d’Aosta’ Dezembro de 1909 a Janeiro de 1910

⁷⁴⁰ Colecção do autor. As fotografias pertenciam ao meu avô materno e foram implacavelmente guardadas e resguardadas dos olhares pela minha avó.



A primeira imagem no verso: “Educando a nova geração nestas paragens do sertão, para que a creança possa reconhecer o valor da raça portuguesa. É a missão de todo o português nestas terras sagradas de Angola (...)”. A segunda: ‘(...) com o terrível feiticeiro Manduca, que é a causa de terror nesta região. Onde o vêem sabe o segredo de diversas plantas venenosas, e é capaz de fulminar com as duas ‘quibandices’ o mais forte dos homens. O traje esquisito é para que ninguém lhe possa ver as feições de canibal’. A terceira imagem: ‘Eu com a minha noiva, meu sogro e minha sogra, antes do copo d’agua...’. A quarta imagem : ‘(...) em viagem de propaganda do jornal ‘Baixo Alentejo’ através da selva. Como estão a ver, o jornal é aclamado, por mim pelo terrível feiticeiro ‘Mandua’ e pelos indígenas maiores e menores. Viva o Baixo Alentejo.’.

Nos quatro casos as poses dos africanos são claramente determinadas pelo fotógrafo e pelo retratado.

Temos também imagens de grupos – europeus e africanos. Num caso distinguimos europeus e africanos pela posição (ao alto em cima do carro), no outro apenas a cor da pele e as roupas os distinguem:



Um outro conjunto de imagens revela o deslumbramento perante o corpo de jovens africanas que se ‘exibem’ para o fotógrafo ou o acompanham na fotografia⁷⁴¹:

⁷⁴¹ Este modelo de pose perdurará no tempo e podemos encontrá-lo até aos anos 70 entre as imagens dos militares portugueses participantes na Guerra Colonial. No caso da Guiné essas imagens de adolescentes africanas recebem o nome de ‘bajudas’.



‘Nudismo natural e puro! Bacanal ?? Imoral?? Não !!!’



‘Sultão no harém?? Não, Natureza pura.’



‘Conhecimentos velhos...’



‘Mãos ao ar!! Analisando as formas...’

De salientar a proximidade na pose – rara – em que o corpo do ocidental e dos africanos se tocam, abraçam, numa imagem muito pouco frequente, além de que se relacionam corpos africanos nus (femininos) e um corpo europeu (masculino) vestido.

Um outro retrato de grupo reúne europeus e um africano, presente, sentado no chão:



Retrato de grupo na tipologia clássica os olhares divergindo. Detecta-se a aplicação das poses de retrato utilizadas habitualmente na Europa a determinados

grupos de africanos. Principalmente nos retratos de grupo e, no caso de Angola, surgem uma série de imagens com esse tipo de pose.

A propaganda e os estudos

Nas monografias publicadas sobre as colónias portuguesas – tal como nas publicações periódicas - ⁷⁴² opta-se pela utilização da fotografia para ilustrar as regiões referidas nas suas vertentes naturais e culturais. Por exemplo na publicação *Colonização de Angola de 1912* apresentavam-se as seguintes imagens:



Utiliza-se a tipologia de pose e enquadramento que temos estado a encontrar na nossa análise. Destacamos na primeira imagem ‘tipos indígenas – Mulheres trabalhando num campo de milho’ o ar descontraído e sorridente das mulheres. As três imagens surgem em contexto de trabalho / quotidiano, tal com as três seguintes representado mulheres.

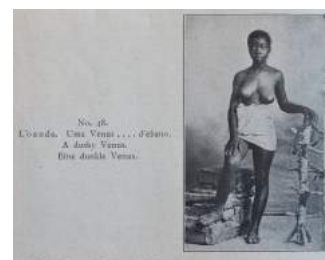
Na publicação para a Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929 selecionaram-se três imagens de conjunto: ‘*Indígenas fabricando farinha de mandioca*’; ‘*Interior*

⁷⁴² Salientamos por exemplos as seguintes: publicações *A colonização de Angola* da autoria de J. Pereira do Nascimento e J. Alexandre Matos, publicado em Lisboa pela Typographia Mendonça, em 1912, apresentando fotografias de J. H. Ferreira da Photographia Lisbonense em Loanda; *Angola na Exposição Portuguesa de Sevilha* publicado em Loanda em 1929.

de Loanda. Mercado no Golungo Alto' e 'Coroação de um soba'. A tipologia de representação segue a tradicional das 'vistas'.



Temos também seis imagens representado 'costumes nativos'. Todas as imagens se apresentam 'em pose' embora uma - do carregador - se enquadre num contexto de quotidiano. A imagem nº 41 apresenta duas mulheres em pose frontal, meio corpo, os braços cruzados, uma outra três figuras masculinas em corpo inteiro e outra um busto de mulher, pose frontal, olhar à direita. Destacam-se as duas imagens realizadas em estúdio com acessórios, uma de mulher em corpo inteiro corpo e cabeça a três quartos, a mão apoiada e a outra de uma rapariga corpo inteiro, pose frontal e olhar frontal, a perna apoiada e a mão apoiada no gesto tradicional do estúdio fotográfico:



Por último, podemos analisar algumas imagens em que o africano é representado numa tipologia idêntica à do retrato do europeu. São imagens que datam entre 1910 – 1920, realizadas em Angola⁷⁴³:



Nas poses, no enquadramento nada as distingue. A fotografia é aqui utilizada do mesmo modo. Tal como já tínhamos observado antes não é o processo de realização da imagem que opera a distinção social, cultural, civilizacional.

⁷⁴³ É um conjunto de imagens que pertence à nossa coleção.

4.5. O ‘Outro’ Social

Como vimos anteriormente a representação do ‘outro’ social encontra-se nas publicações periódicas e nas publicações fotográficas apresentando matizes diferentes.

No âmbito da representação pictórica e no quadro do Naturalismo as representações do corpo do seguem a tendência vista em capítulo anterior⁷⁴⁴. Globalmente encontramos duas situações de representação, uma mais geral das ‘vistas’ – habitualmente referida como ‘género’ em que se representam grupos a uma determinada distância e uma outra mais próxima envolvendo o indivíduo. No âmbito da história da fotografia Alfredo de Paz define como ‘fotografia social’ (*fotografia sociale*) a sensibilidade e a atenção pela realidade histórica e social contemporânea dos autores. No seu âmbito encontra duas grandes tendências, uma que designa de ‘sociológica’ e outra que designa de ‘ideológico político ou de testemunho’⁷⁴⁵. Veremos como as imagens analisadas se enquadram nesta problemática.

André Rouillé levanta questões centrais da representação do ‘outro’ social – analisando o ‘mundo do trabalho’ – num artigo sobre ‘*Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire*’⁷⁴⁶. Salientando inicialmente a raridade das imagens ligadas ao mundo do trabalho no período em questão, já que o ‘retrato burguês’ excluía por natureza a representação de elementos populares, o autor apresenta as características das imagens em que elementos das classes populares surgem representados de acordo com as tipologias do retrato burguês⁷⁴⁷. André

⁷⁴⁴ José Augusto França referiu sobre os usos da fotografia no final do século XIX: “Esta nova arte cientificamente objectiva, fixava todavia a realidade segundo enquadramentos que imitavam os dos pintores românticos e participavam no seu espírito. O novo aparelho, manejado com paixão, não podia ainda ser garantia duma linguagem nova; a hora do realismo não tinha ainda soado para os fotógrafos portugueses que se detinham diante das paisagens tranquilas de Anunciação.” in *O Romantismo em Portugal*, p. 1147.

⁷⁴⁵ “Con l’espressione fotografia sociale non si indica tanto un preciso genere fotografico quanto piuttosto una sensibilità e un atteggiamento di fronte alla realtà storico-sociale contemporanea. La fotografia sociale cerca di stimolare nell’osservatore il risveglio di una coscienza e quindi una reazione critica e partecipata verso le ingiustizie, le oppressioni, la povertà, lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo e, in genere, verso condizioni umane che coinvolgono precise responsabilità e istituzionali. Nell’ambito di tale fotografia sociale è possibile individuare, grosso modo, due grandi direzioni operative. Una direzione sociologica e una direzione ideologico-politica o di testimonianza in cui, spesso, la descrizione oggettiva si accompagna o lascia parzialmente il posto al messaggio ideologico che il fotografo, tramite la propria Weltanschauung, vuole comunicare al pubblico.” in Alfredo De Paz *Fotografia E Società. Della sociologia per immagini al reportage contemporaneo* Napoli, Liguori Editore, 2001, p. 57.

⁷⁴⁶ André Rouillé ‘Les images photographiques du monde du travail sous le second Empire’ in *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, 1984, volume 54, número 1, pp. 31-43.

⁷⁴⁷ “Dans les rares photographies en studio de travailleurs, les procédures d’individuation employées dans le portrait bourgeois disparaissent (...) présentent par exemple le modèle en pied, en plongée, le bras ballants, collé au

Rouillé considera a existência de três grandes séries ou modos de representação do ‘mundo do trabalho’: uma em que o ‘mundo do trabalho’ surge como um pretexto; uma outra em que surge como um acessório dentro da imagem; e por fim, uma representação em que o ‘mundo do trabalho’ surge com um estatuto próprio. No primeiro caso, encontramos um ‘efeito de despersonalização’ (evitando o olhar do modelo, enquadrando em picado) apagando o indivíduo e remetendo para a representação de um ‘tipo’. Procura-se assim, não representar ‘alguém’, mas sim, produzir uma imagem de acordo com determinadas convenções formais e, em que o referente concreto da imagem importa menos que a referência global ao mundo do trabalho e às formas plásticas de o representar⁷⁴⁸. O segundo modo de representação caracteriza-se pela utilização do mundo do trabalho como um acessório em que os trabalhadores são representados, não por si ou pela sua situação, mas devido a um ‘interesse fotográfico’ sobre o objecto ou os instrumentos do seu trabalho. No terceiro caso temos uma produção fotográfica em que o mundo do trabalho tem o ‘estatuto de objecto real da imagem’. Temos assim casos de reportagens sobre o trabalho camponês em que “O efeito de realidade é, para a época o máximo possível, pois as cenas representadas dispõem de uma consistência social nova e o tema das fotografias torna-se assim, pela primeira vez, o trabalho dos camponeses.”⁷⁴⁹.

Por outro lado, o anonimato em que os trabalhadores surgem representados desaparece no momento em que ‘ameaçam a ordem social por atos criminais ou insurreccionais’ (será por exemplo o caso da utilização produção fotográfica durante e após os acontecimentos da Comuna de Paris). O ‘mundo do trabalho’ será assim excluído do universo da representação fotográfica devido a factores económicos (o preço do retrato), por questões estéticas (o ‘feio’ e o ‘vulgar’ não se representam) e, inicialmente, à ‘estranheza’ que constituía aos operários e camponeses o ‘ato fotográfico’, próprio da burguesia e aristocracia⁷⁵⁰.

fond, serré dans le cadre, les mollets coupés par une horizontale et soumis à une lumière étale; la mise en forme n’atténue pas mais renforce plutôt les marques du travail sur les vêtements, les mains et le mouvement du corps du modèle et parvient ainsi à reléguer sa singularité derrière son état d’ouvrier. (...) Quand exceptionnellement, un ouvrier, un employé ou un artisan tente dans le studio de respecter les normes du portrait bourgeois, une pointe d’incongruité traverse l’image.(...) , p. 31.

⁷⁴⁸ Ibidem, p. 32.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 40.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 43.

Como exemplos paradigmáticos da representação do indivíduo escolhemos um conjunto de obras. A questão que nos norteia continua a ser a construção de uma Pose que será ou não distinta consoante os autores.

A tipologia mais comum de representação no final do século XIX é a do ‘costume’⁷⁵¹ ou ‘typo’⁷⁵², cuja definição aponta mais para um vestuário do que para um corpo⁷⁵³. O corpo é o suporte desse mesmo vestuário, ou desse modo de vestir. Utilizámos dois conjuntos de imagens do final do século XIX⁷⁵⁴ para caracterizar as poses utilizadas.



Das seis imagens seleccionadas temos duas realizadas em exterior e quatro realizadas em estúdio seguindo a tipologia clássica deste género de imagens: pose em corpo inteiro, frontal, olhar oblíquo (embora por vezes possa surgir o olhar frontal). A segunda imagem apresentada adquire uma dimensão particular já que o corpo surge como suporte ao ‘traje’ ou ‘costume’ que cobre todo o corpo revelando a natureza da própria representação do tipo. A representação do masculino segue uma tipologias idêntica à representação do feminino.

⁷⁵¹ ‘habito, habitude, usança, uso – manha – maneira, modo, estylo, – faro, vezo.’ in *Diccionario dos Synonymos Poético e de Epithetos da Língua Portuguesa*, por J. P. Roquete e José da Fonseca, Paris, Aillaud, Guillard e C^a, 1874, p. 73.

⁷⁵² ‘lettra, – molde – exemplar – modelo – figura, symbolo’ in *Diccionario dos Synonymos Poético e de Epithetos da Língua Portuguesa*, por J. P. Roquete e José da Fonseca, Paris, Aillaud, Guillard e C^a, 1874, p.268.

⁷⁵³ Como refere Michel Frizot ‘Body of Evidence. The ethnography of difference’ : “The end of the century abounds in publications which seek to co-ordinate the imaginary with the scientific, and even to use the image to subordinate ont to the other. The Bertillon system supposed the existence of a class of individuals, a recurring classifiable type, who could be controlled simply by registering them in card-index. In this fluid area identify no longer designates individuality but, on contrary, a conformity to a type.”, in Michel Frizot *New History of Photography*, Paris, Konemaan, 1998, p. 265.

⁷⁵⁴ ‘Colecção de Costumes Portugueses (1871 – 1900’ da autoria de José Albino Pereira de Carvalho (1841-1920) um conjunto de vinte e nove albuminas coladas em cartão e do mesmo autor ‘Maqueta da Colecção Costumes Portugueses (1871 – 1900) com um conjunto de quarenta e três imagens. Os dois álbuns encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Temos também uma construção ficcionada, como por exemplo, ‘*A caminho da botica*’ (Phototypo de Joaquim Basto, 1892)⁷⁵⁵ em que se constrói uma narrativa reveladora de um esforço, ou sofrimento, já não das vicissitudes da história religiosa, mas agora, da história dos homens. Nestes casos a pose integra-se nessa construção ficcionada. A imagem apresenta uma mulher, corpo inteiro, de costas, a suportar o peso do filho – ao colo – ao lado de um caminho que se estende na profundidade da imagem e do tempo:



Carlos Relvas e a representação do ‘outro’

Carlos Relvas, além das várias imagens captadas - numa perspectiva de instantâneo - no exterior ⁷⁵⁶, vai centrar a sua atenção no retrato em estúdio em que ‘compõe’ a representação de elementos populares. Essa representação pode variar entre o que podemos considerar um retrato - ‘tal como os outros’ - e a ‘encenação’ introduzindo uma pose que configura a ‘pobreza’, ‘a tristeza’ adquirindo a posição do corpo um sentido outro.

⁷⁵⁵ *BOLETIM DO GREMIO PORTUGUES DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS*, nº 1 de janeiro de 1892.

⁷⁵⁶ Vide por exemplo *Carlos Relvas e a sua Casa- Estúdio Golegã*, Município da Golegã – Câmara Municipal, 2006, ‘*Camponesas*’ (p. 149), ‘*Rio Tejo, Recolha do moliço*’ (p. 157) ou *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia* Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, ‘s.t.’ (Fig. 264, p. 342) , ‘*Arte xávega*’ (1880 -1890, figuras 268 e 269, pp. 346 e 347), ‘*Camponeses*’ (1880 – 1890, fig. 280, p. 355), ‘*Pescadores*’ (1880 – 1890, fig. 284, p. 359).

No primeiro caso '*s.t.*' (1872-1875, fig. 254, p. 332) temos um retrato em estúdio com uma parede como fundo. A imagem foi composta com um modelo mais velho, sentado, e uma criança aos pés. Se a criança olha o fotógrafo, o olhar do modelo mais velho perde-se deixando-nos mesmo com a interrogação se não será cego. A ausência de acessórios deixa mais fortemente a ideia de 'retrato'.

Num segundo caso '*s.t.*' (1875-1880, fig. 252, p.330), temos um modelo idoso sentado, de frente, olhar baixo. O modelo perde-se no meio de toda uma parafernália de acessórios que simulam uma realidade. Desde ramos e folhas ao cenário pintado fingindo uma profundidade na paisagem.

Um terceiro exemplo '*s.t.*' (1875 – 1880, fig. 251, p. 329), apresenta um grupo numa imagem fortemente composta. O personagem central, mais velho, de pé , em pose frontal, a cabeça ligeiramente inclinada e o olhar ao baixo, toca com mão um dos ombros de um outro personagem. Este, sentado, o corpo fechado nas mãos e nos pés que se cruzam, tem a cabeça ligeiramente inclinada e o olhar ao baixo. O terceiro elemento sentado no chão, a cabeça apoiada numa das mãos olhar oblíquo ao alto. O fundo e os acessórios envolvem as figuras. Estamos perante o caso em que os corpos em pose servem uma ficção – representada na figura construída com eles próprios – através da utilização de elementos clássicos da pose da Pintura. No caso da Pintura religiosa.

O quarto exemplo '*s.t.*' (1870-1880, fig. 242, p. 320) apresenta-nos um retrato em busto, pose frontal com o rosto a três quartos à direita. O rosto encontra-se rigorosamente focado, exibindo nitidez e detalhe. O olhar oblíquo ao baixo.

O último caso, '*s.t.*' (c. 1880, fig. 257, p. 335) apresenta um retrato a meio corpo, sentado, o rosto a três quartos à direita, marcado pelo olhar oblíquo. O rosto encontra-se rigorosamente focado, o corpo e as mãos sob uma iluminação difusa que acentua o ar 'desfalecido' das mãos.



Estamos assim perante uma utilização, por parte de Carlos Relvas, de diferentes tipos de imagem, pose e composição. Não são esses elementos criativos e técnicos que definem o modelo – o outro social – a sua definição encontra-se gravada na própria pele. Apenas o quarto caso se constrói com uma determinada imagem do outro.

Jorge Almeida Lima

Autor com um espólio impressionante centra também a sua atenção no ‘outro’ social. Representa-os, fá-los posar no exterior, mas com o mesmo tipo de tipologia de pose do trabalho realizado em estúdio. Trata-se, no entanto, de uma representação em contexto habitual, neste caso à porta da igreja, os pedintes. Nestes a pose é, propositada, para o fotógrafo, apresentação de pé, revelando-se nos seus trajes e rostos. Temos assim⁷⁵⁷: ‘*Mendiga-cega de viola*’ (Fig. 76, p. 117, 1918), ‘*Mendigo*’ (Fig. 75, p. 116), ‘*Mendigos da Nazareth*’ (Fig. 77, p. 118, 1916):



Ou, ‘*Rapariga da guitarra*’ (Fig. 81, p. 122, 1916) e ‘*Campinos com bois*’ (Fig. 49, p. 95, c. 1890):



⁷⁵⁷ As imagens apresentadas constam do catálogo *Jorge Almeida Lima. Fotógrafo amador* e estão referenciadas com o número de figura, número de página e datação.

A imagem da rapariga da viola torna-se particularmente pertinente. Desde a elegância das linhas do corpo e da cabeça, o pormenor dos pés escuros e sujos, o estar na rua, numa exclusão marcada pela criança que olha e sorri à janela. Dois universos.

O campino com bois apresenta um enquadramento ligeiramente em contra picado que realça a presença do campino e dos animais. Esta perspetiva é acentuada pelo gesto de vara e braços levantados. A pose vigorosa quase que nos remete para certas formulações do neo-realismo (fotográfico e pictórico).

Domingos Alvão

‘what happens when femininity is invoked or obscured in an image’⁷⁵⁸

Este fotógrafo entra-se na representação de camponesas erotizando o corpo dessas mulheres através da pose e da colocação em contextos apropriados. Vejamos por exemplo, ‘*Mulher da Maia*’ (IP, 401, 27 outubro de 1913) e ‘*Nas margens do rio Ave*’ (IP, 660, 14 outubro de 1918) duas imagens realizadas em contexto natural, a primeira em pose de corpo inteiro, frontal, com a introdução da mãos no queixo e a segunda em corpo inteiro, frontal cabeça de perfil e olhar ao baixo:



Nos quatro exemplos seguintes a colocação das mãos introduz o tema da imagem, ‘*s.t.*’ (IP, 923, 27 de outubro de 1923), ‘*Contemplando o mar*’ (IP, 398, 6 de outubro de 1913), ‘*O Eco*’ (IP, 392, 25 de agosto de 1913), ‘*s.t.*’ (IP, 856):



⁷⁵⁸ Marcia Pointon *Naked Authority. The Body in Western Painting. 1830 – 1908*, p. 7.

A construção de uma pose evocadora, remetendo para estados de espírito das mulheres fotografadas – o amor, o sentimento, o deleite antecipado, o erotismo – como nos seguintes casos, ‘*Pensativa*’ (IP, 683, 24 de março de 1919), ‘*Primaveras...em Dezembro*’ (IP, 876, 2 de dezembro de 1922), ‘*s.t.*’ (IP, 926, de 17 de dezembro de 1923), ‘*Um precalço*’ (IP, 449, 28 de setembro de 1914):



É um caso de nítido controlo do corpo do ‘outro’ – da ‘outra’ – através da imposição de uma pose pré-existente.

Esta tipologia de pose não é utilizada apenas por Alvão, temos por exemplo dois casos o de A. Brandão ‘*Sorrindo ao mar*’ (IP, 237, 5 setembro de 1910) e de Gabriel Tinoco ‘*Uma linda minhota*’ (IP, 511, 6 de dezembro de 1915) que utilizam uma tipologia de pose semelhante:



O corpo – a pose – a desenhar diagonais, as cabeças inclinadas introduzindo um sentir nos corpos- nestes casos um dos braços levantados⁷⁵⁹. Em todas as imagens o corpo todo se revela e oferece ao observador.

Uma imagem de Domingos Alvão ‘tema de interior’⁷⁶⁰, na receita da ‘ficção’ como lhe chamámos anteriormente mostram-se os corpos numa pose que remete para

⁷⁵⁹ Surgindo nesta pose – nesta maneira de colocar o corpo e os gestos- uma atitude de ‘ser vista’ de ‘ser uma visão’ tal como referia John Berger na sua obra *Ways of Seeing* (Penguin Books, 1972): “As mulheres vêem-se a ser vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações delas consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão.” in *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 51.

um sentir facilmente decodificado e normalizado. É uma receita do Naturalismo muito presa às poses da pintura religiosa evocadoras de sofrimento e dor. Um conjunto encenado na tensão entre o corpo da criança – ‘Jesus no berço’ – realçado pela grande mancha branca do tecido e o corpo da mulher. O cuidado com a impressão das escadas – luzes altas, necessitando de uma cuidadosa impressão para compensar os desvios de exposição – salienta a importância simbólica da escada.



Álvaro Laborinho

Um fotógrafo pouco conhecido, Álvaro Laborinho⁷⁶¹, apresenta um trabalho particularmente pertinente a nível da representação do ‘povo’. As suas imagens são captadas nos contextos em que os indivíduos vivem e trabalham – particularmente os pescadores – e documentam as suas vidas. É o caso dos seguintes exemplos: *‘Nazarenas amanhando peixe para o estindarte’* (s.d.); *‘Fatias e Joaquim Vidinha, com lavadeiro’* (1915) nesta a particularidade de referir o nome dos indivíduos; *‘Mulheres jantando na eira do valverde’* (1915):

⁷⁶⁰ Imagem recolhida no catálogo da leiloeira ‘S. Domingos leiloeira’ no catálogo do leilão de 30 de Outubro de 2012. Esta imagem tem a referência de catálogo ‘lote 0351’ e apresenta as medidas de 29x39 cm.

⁷⁶¹ A obra deste fotógrafo encontra-se no Museu Dr. Joaquim Manso. De acordo com a informação da ‘ficha de entidade’ da Matriznet Álvaro Laborinho (1879-1970) era filho de pescadores da Nazaré e “(...)Enquanto republicano convicto, participou na organização de comícios e em várias actividades políticas, sendo um dos intervenientes na fundação do Centro Republicano Português na Nazaré. Mas foi à fotografia que Álvaro Laborinho mais se dedicou. Foi um artista, numa fase em que a fotografia dava os seus primeiros grandes passos. Entre os variadíssimos temas que abordou, o mar aparece como dominante. Os seus milhares de fotografias (espólio doado ao Museu Dr. Joaquim Manso) permitem ilustrar com bastante detalhe a Nazaré na primeira metade do século XX, num verdadeiro documento histórico e etnográfico, essencial para reconstruir o passado desta comunidade marítima.”.



Outro conjunto de imagens em planos mais afastados – ‘vistas’ - *‘Lancha do galeão que entra ao mar’* (1914); *‘Um traço à beira-mar – bateis e barcos’* (1908); *‘Descarga da sardinha’* (1907):



Imagens de mulheres num contexto industrial *‘Um trecho interior da Fábrica Samaral’* (1909), ou numa tipologia de ‘costume’ *‘Rapariga do sítio com gamela e canastra’* (1915) e *‘Mulher nazarena vestida com fato de festa’* (1920):



Este tipo de imagens onde se misturam ‘fotos em pose’ com outras ‘captadas’ – instantâneos – encontram-se claramente presentes nos principais fotógrafos do período que estudamos, embora com maior incidência no final de oitocentos e principio do século XX – como será o caso de Carlos Relvas e de Jorge Almeida Lima e mais tarde Benoliel – revelando a atenção pela representação do ‘povo’ e das suas atividades. Nestes casos numa retórica de pose e construção da imagem que se afasta da encenação do ‘povo feliz’ e ‘sofredor’ de algum Naturalismo. São imagens

descritivas / documentais embora possuam já os elementos formais despoletadores daquilo que mais tarde pode surgir como um neo-realismo na fotografia⁷⁶².

Marques Abreu

Em relação a Marques Abreu consideramos que a proximidade do enquadramento e da própria pose revela mais do que um tipo uma individualidade – um retrato de trabalhador – vejamos as imagens ‘*Volta do trabalho*’ (OCC, 1265) e ‘*Ceifadora – Minho*’ (OCC, 1265) . O que é realçado pela focagem precisa na figura destacando-a do fundo:



As lavadeiras

O tema das lavadeiras é central na produção fotográfica do período que analisamos. Nas duas vertentes da encenação e da captação na proximidade ou no afastamento da captura da imagem, a mulher que lava a roupa – sempre pertencente a um outro grupo social – surge como um alvo das atenções do fotógrafo. Será por ser pitoresco? Por ser mulher e disponível para a objectiva? Por ser uma forma, social e culturalmente aceite, de fotografar mulheres?



⁷⁶² Lembremos por exemplo aquilo que vai ser, por volta de 1948, o trabalho de Maria Lamas sobre ‘as mulheres do meu país’.

‘*Lavadeiras*’ (IP, 290), ‘*Lavadeiras de Espinho*’ (IP, 720, Dr. César Junior), ‘*No alfeite*’ (IP, 858, José Augusto Fernandes),



‘*s.t.*’ (IP, 887, André Moura), ‘*Caminha*’ (IP, 904), ‘*Lavadeiras, 1911, Caldas da Rainha*’ (Jorge Almeida Lima, Fig. 44, p. 92).

O tema das lavadeiras persistirá e surge no contexto de uma fotografia realista por exemplo com Adelino Lyon de Castro que colaborou na obra de Maria Lamas ‘*As Mulheres do meu país*’⁷⁶³.

Globalmente podemos definir as possibilidades de representação do ‘outro’ social: casos em que a pose não define o grupo social; o uso do *typo* e da representação naturalista; o uso de uma aproximação em que sob a capa do *typo* surge um indivíduo; o documental em que os corpos se apresentam em contexto de trabalho e quotidiano; a erotização e controle sobre o corpo feminino. Exercido através da pose imposta pelo fotógrafo. A imagem torna o corpo um local de despertar de sentires e terreno fértil ao olhar do observador; o embrião de uma representação do neo-realismo em que o ponto de vista (enquadramento em contrapicado) constrói um outro sentido para a imagem.

⁷⁶³ Por exemplo com a imagem ‘*Lavadeiras do Mondego*’ de 1948.

4. 6. O Nu

‘Naked or clothed, the body in representation is cloaked in convention, conforming to society’s expectations in setting, pose, attributes and physical characteristics.’⁷⁶⁴

‘To talk about an image is, in the end, an attempt to relate oneself to it and to the sight it represents’⁷⁶⁵

A cultura visual oitocentista e novecentista está repleta de nus, passeemos pelas cidades e a escultura revela-os, principalmente o nu ou seminu feminino⁷⁶⁶. Como vimos anteriormente no capítulo dedicado aos discursos sobre fotografia encontramos um artigo sobre nu – ‘A Photographia do Nu. Á beira mar e nas margens dos rios’⁷⁶⁷. O autor afasta-se da representação de adultos, as crianças que se banham à beira-mar serão o alvo preferencial. Era difícil encontrar modelos perfeitos. Salientamos a irónica referência aos modelos em Portugal ‘cor de chocolate’⁷⁶⁸. A relação de classe com as mulheres do ‘povo’ está sempre presente nas questões que envolvem o nu e a fotografia.

A estátua de Teixeira Lopes representando Eça a olhar a Verdade seminua⁷⁶⁹ – um olhar de enlevo – simboliza estes homens de novecentos encantados com o corpo feminino (agora cada vez mais visível).

Em Portugal, o gosto por uma retórica clássica está sempre presente⁷⁷⁰, basta pensarmos na literatura e no ‘*Retrato de Vénus*’ de Almeida Garret. A Pintura

⁷⁶⁴ In Tamar Garb *Bodies of Modernity. Figure and flesh in Fin-de-siècle France*, p. 11.

⁷⁶⁵ Richard Lepert *The Nude. The Cultural Rhetoric of the body in the Art of Western Modernity*, p.7.

⁷⁶⁶ Sobre as questões da definição do ‘nu’ veja-se a obra de Richard Lepert *The Nude. The Cultural Rhetoric of the body in the Art of Western Modernity*. O autor analisa os diversos entendimentos e estudos sobre o nu, pp.8-17.

⁷⁶⁷ Publicado no *Boletim Photographico* em Setembro de 1902, III Ano, nº 33, pp. 129-132. Os fotógrafos portugueses conheciam publicações relativas à fotografia de nu. Por exemplo, no *Boletim Photographico*, nº 31, de 1902 encontramos um anúncio da obra de C. Klary *A Photographia do Nu* referindo-se: “Nos diferentes capítulos desta obra tratam-se os assumptos que dizem respeito à photographia do nu sob o ponto de vista dos resultados artísticos a obter. Contem a *Photographia do Nu* com illustrações, reproduções dos trabalhos artísticos dos mais celebres photographos de toda a parte, que no género tem produzido bellas coisas. *A Photographia do Nu* constitue uma collecção única e muito original de photographias artísticas obtidas com modelos vivos (...)”.

⁷⁶⁸ “Em Portugal além da mesma pecha, há ainda a cor da pelle; se obtivermos modelos regionaes... são cor de chocolate.”, *ibidem*, p.131.

⁷⁶⁹ Referimos a obra de Teixeira Lopes inaugurada em 1903. As reacções à estátua foram de crítica principalmente ao seminu feminino. Um leitor do *Correio Nacional*, em finais de Novembro de 1903, diria: “Achei aquela obra por tal forma provocadora e lasciva, que entendo ficar mal a uma cidade consenti-la numa das suas praças. (...) Uma mulher de peregrina beleza, quase nua e naquela posição de lascívia pode, se quiserem, representar a Verdade, mas essa Verdade é daquelas que nem o decoro nem a polícia permitem que se descubram e a seriedade exige que se tapem com pano mais denso que o véu diáfano da fantasia.”.

⁷⁷⁰ Como referia o Professor José Fernandes Pereira nas suas aulas: ‘a representação da mulher em Portugal é sempre feita de uma forma clássica’.

apresenta exemplos de nu – já não clássico em que o tema se enreda com referências mitológicas ou outras – temos por exemplo a centração no modelo⁷⁷¹ e o surgir do tema do ‘modelo’ como tema da representação, em que o corpo do modelo se torna a razão da obra – embora persistam as referências alegóricas. Metrass apresenta, em 1855, numa pose complexa (corpo semideitado de costas, a cabeça virada na direção do espectador a olhar em frente) ‘*Retrato de um falecido modelo da academia*’ e, em 1856, ‘*Só Deus*’ (um seminu vigoroso, braço erguido). Marques de Oliveira apresenta, em 1872, ‘*Pintura de modelo feminino*’ (modelo a meio corpo, sentado, a mão apoiada numa perna, a cabeça inclinada à esquerda e o olhar baixo à direita. O tom mais escuro das mãos e antebraço assim como os pêlos do púbis visíveis). Silva Porto apresenta, em 1877, um ‘nu’ (corpo inteiro, deitado, apoiado sobre o lado esquerdo e com as mãos atrás da cabeça). Henrique Pousão, em 1880, apresenta ‘*Pintura de modelo*’ (corpo inteiro de perfil, cabeça vista de trás) e, em 1881, um desenho a carvão ‘*Modelo masculino*’ (corpo inteiro, de pé, a três quartos, o modelo olha à esquerda com as mãos levantadas atrás da cabeça). Em 1881, Sousa Pinto realiza ‘*Pintura de modelo*’ (óleo sobre tela, corpo inteiro de perfil, pé apoiado). Em 1914, Henrique Franco apresenta ‘*Depois do banho*’ (corpo inteiro, sentado de costas, a cabeça voltada a olhar o observador). Eduardo Viana em 1925, apresenta um nu, em corpo inteiro, deitado pernas cruzadas e braços levantados, as mãos encobrindo o rosto. Em 1926, Almada Negreiros realiza os nus para a decoração do *Bristol Club* , corpo inteiro, deitado, de perfil, alongado numa fórmula maneirista, retomando o espelho e a referência clássica.

As representações fortemente eróticas de José de Brito permitindo a referência a gostos voyeuristas de carácter sádico, como por exemplo, ‘*Mártir da Inquisição*’⁷⁷² ou o particularmente pertinente nu ‘*Pintura de modelo feminino*’⁷⁷³ em que o enquadramento em contra picado, as mãos juntas que escondem e revelam e, as mãos e antebraços – tal como rosto – de pele bronzeada muito aproximam de uma representação fotográfica. A tal ‘cor de chocolate’ de que se falava no *Boletim Photographico*.

⁷⁷¹ Temos o caso da obra de José Malhoa ‘*Descanso do modelo*’ de 1894 (Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado).

⁷⁷² Exposto no *Salon de Paris*, em 1895, com o título *Martyr du Fanatisme* tendo sido objecto de uma medalha e do aplauso da critica.

⁷⁷³ ‘*Pintura de modelo feminino*’, sem data, óleo sobre tela.

No final de oitocentos, e nas primeiras décadas do século XX, pressentimos uma tendência de representar um corpo mais ‘real’. Tendência presente, por exemplo, nos desenhos académicos. No entanto, esta tendência será acompanhada do progressivo ‘apagamento’ de uma determinada imagem do corpo, ‘o manto diáfano da Fantasia’ que cobre corpos com poses semelhantes mas que se tornam diferentes⁷⁷⁴. A tensão é permanente entre um olhar – que tende ao corpo real o ‘ritrarre’ - e uma representação em que a relação erotizada desaparece debaixo de um discurso carregado de justificações artísticas (o ‘imitare’). David Freedberg refere que sempre que a imagem desperta sensações sexuais é regulada pela Lei, fenómeno que entronca na longa duração e que o autor explica pelo ‘fear of the real body’⁷⁷⁵. Questões que levam Márcia Pointon a interrogar-se sobre: ‘what happens when femininity is invoked or obscured in an image’⁷⁷⁶.

Reunimos e analisámos um conjunto de imagens ‘possível’. A fotografia do nu em Portugal, não foi sujeita a uma análise sistemática, aparecendo apenas referências pontuais na publicação de catálogos⁷⁷⁷. Continuamos a lembrar a história, repetida entre comerciantes e colecionadores, dos possíveis nus de Carlos Relvas – ‘os milhares de negativos destruídos pela mulher após a sua morte’. Muitas imagens de nu terão sido mesmo destruídas, outras encontram-se em coleções privadas ou arquivos. É um trabalho que poderá ser continuado decorrente do acesso a um maior número de imagens.

De Arnaldo Fonseca temos um ‘*Estudo de nu*’, publicado no *Boletim Photographico* (nº 67, de 1905), é um caso exemplar em que numa pose clássica (e voltamos ao exemplo da escultura) numa representação em meios-tons se revela e descreve exemplarmente o corpo do modelo de que podemos aperceber o rosto.

⁷⁷⁴ É uma tendência que se verifica também em pintores estrangeiros, pensemos por exemplo, nas obras de Ingres e no seu estudo para a obra ‘*Roger délivrant Angélique*’ (Cfr. Museu do Louvre) que se encontra no Fogg Art Museum em Harvard (study for ‘Roger freeing Angelica’ – 1818 ou ‘Study for Andromeda’). Ver, por exemplo, a análise simples, mas clara, presente na obra de Marco Bussagli *Il corpo umano. Anatomia e significati simbolici* Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 112-113.

⁷⁷⁵ Citado por Richard Lepert *The Nude. The Cultural Rhetoric of the body in the Art of Western Modernity*, p.239.

⁷⁷⁶ Márcia Pointon *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830-1908*, p.7. Relativamente a esta questão ver por exemplo a obra de Carlos Reyero *Desvestidas. El Cuerpo Y la Forma Real* Madrid, Alianza Editorial, 2009, apresentada na *EXITBOOK 12*, de 2010, onde se refere: “Reyero demonstra como grande parte da pintura da segunda metade do século XIX contradiz claramente as teses de Clark: longe de projectar uma visão neutra e des-sublimada do nu feminino, muitos artistas da época insistiram em plasmar a dimensão carnal e erótica do corpo, procuraram afirmar – como sugere o título do livro – a presença do corpo real.” (t.n.), pp. 100-101.

⁷⁷⁷ Será o caso da publicação do catálogo sobre Jorge Almeida Lima, do ‘*Quotidiano feminino*’, do CD-ROM publicado sobre Aurélio da Paz que contém alguns nus da sua coleção.



A representação do nu masculino, numa sociedade patriarcal, envolve toda uma série de questões que levam à questão do ‘olhar’ dos homens sobre os nus masculinos. Este olhar masculino – do fotógrafo – sobre um corpo masculino representado num período em que o ‘Ver’ se associa ao prazer que provoca, introduz certamente tensões várias. Será a opção pela ‘pose clássica’ que permite reduzir algumas dessas tensões, retirando do ‘corpo real’, o seu peso ‘sexual’ e transferindo o sentido para o campo do artístico. Neste caso, Arnaldo Fonseca esteve perante um nu masculino que encenou, fotografou e imprimiu⁷⁷⁸.

O mesmo se verifica com as imagens de Almeida Lima, explorando uma relação com o ‘desporto’ e a ‘cultura física’.



AL1



AL2



AL3

De Almeida Lima⁷⁷⁹ três imagens (AL1, AL2 E AL3) de seminu masculino evidenciando as características físicas e anatómicas do modelo salientando a sua

⁷⁷⁸ Sobre as questões da representação do nu masculino ver, por exemplo, Richard Lepert *The Nude. The Cultural Rhetoric of the body in the Art of Western Modernity*, p. 162-188.

⁷⁷⁹ De Almeida Lima consultámos setenta imagens disponibilizadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo no fundo respeitante a este fotógrafo. São praticamente todas imagens de nus ou seminus – exceptuam-se três imagens em que as modelos aparecem vestidas no mesmo espaço onde posam a seguir. Existem doze imagens em que se fotografa a fotografia, ou seja, são fotografias de fotografias de nu, presas com pinos a uma superfície rugosa. Pela análise que fizemos não nos parecem ser imagens da autoria de Almeida Lima, pois as poses não são da sua autoria, os acessórios e espaço do estúdio também não e as modelos nunca aparecem nos espaços de

forma física. Uma imagem de corpo inteiro em pose, outra em meio corpo a olhar diretamente o fotógrafo e uma outra do tronco de costas a salientar os músculos das costas, ombros e bíceps. As poses revelam um corpo tenso de forma a exhibir os músculos. Pertinente o facto de o modelo estar claramente identificável tal como o modelo da imagem de Arnaldo Fonseca.

Existem algumas referências sobre a raridade da representação do nu masculino. Além da utilização do nu masculino – em fotografia – para usos da Arte, surge em França o culto do ‘físico’ em que a fotografia vai ser largamente utilizada para exhibir as vantagens do exercício corporal, como por exemplo, através do ‘método Desbonnet’⁷⁸⁰. Delacroix, em 1855, encantava-se com as fotografias de nus masculinos: “(...) je regarde avec passion et sans fatigue ces photographies d’après des hommes nus, ce poème admirable, ce corps humain sur lequel j’apprends à lire et dont la vue m’en dit plus que les inventions des écrivassiers.”⁷⁸¹.

É também de Almeida Lima o único conjunto de nus femininos disponível. É um conjunto de imagens de nus e seminus femininos. Traço transversal e pertinente o facto de as modelos olharem diretamente o fotógrafo em quase todas as imagens. Não são imagens ‘roubadas’ nem ‘fingidas’ assumindo-se claramente como nus, tal como os masculinos.



AL4



AL5



AL6



AL7

Almeida Lima. Um outro aspecto tem a ver com a idade e as características físicas das modelos – mais novas do que aquelas que Almeida Lima fotografa.

⁷⁸⁰ “Cet idéal du corps masculin musclé semblait toutefois réservé au domaine de la représentation artistique, car la bourgeoisie du XIX^e siècle mesurait plutôt sa bonne santé à l’embonpoint... Em 1886, Edmond Desbonnet lança en France une méthode destinée à promouvoir l’amélioration de la forme physique, la ‘culture physique’. Il créa ainsi une école à Lille, puis à Paris. Sans succès auprès de la bourgeoisie, il utilisa la photographie pour valoriser le corps athlétique. Le premier, il montra des modèles avant et après l’exercice, fournissant la preuve tangible de l’efficacité de sa méthode.”, in John Pultz e Anne Mondenard *Le Corps Photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p. 58.

⁷⁸¹ Excerto do *Diário* de Delacroix citado por Henri Zerner ‘Le regard des artistes’ in *Histoire du Corps*, II volume, ‘2. De la Révolution à la Grande Guerre’, p. 87.

Se algumas das poses se apresentam na tradição, assemelhando-se às que podemos encontrar na publicação *l'étude academique*⁷⁸² por exemplo, temos outras diferentes.

Temos uma primeira imagem de uma modelo em seminu, olhar frontal, em que a modelo apresenta uma idade que se afasta da habitual que se encontra nas publicações do género. Não se verificando a existência de acessórios que ‘suavizem’ a pose frontal. O ‘meio despido’ acentua a vertente erótica da representação. Uma outra imagem em que a modelo levanta o braço direito exibindo o busto, o olhar frontal é também claro. Uma terceira imagem de nu – frontal – com os braços abertos, as mãos segurando um tecido. Uma pose clássica, um pé à frente do outro, mas em que o nu é ‘moderno’ na assunção da carne e da pele. Não temos evocações mitológicas.



AL8



AL9



AL10

A série de nus deitados de Almeida Lima são também particularmente pertinentes. São quatro imagens, três claramente frontais (AL 8, 9 e 11), dois com os olhos fixos no fotógrafo / público (AL 8 e 10). Nestes dois casos as mãos erguidas sobre a cabeça exibem os seios e os púbis estão claramente visíveis sem apagamento. Um outro deixa também ver o corpo com a modelo a olhar para fora da imagem. Este tem um fundo historiado (Al 11). Todas as mulheres, com exceção do nu de costas, olham frontalmente o fotógrafo / câmara o que não era habitual neste tipo de imagens⁷⁸³.

⁷⁸² A. Vignola *L'Étude Académique. Recueil de documents Humains*, Paris, Librairie d'Art Technique, 1904-1914.

⁷⁸³ Ver por exemplo Graham Clarke que na referência à fotografia do nu feminino refere que a mulher está para ser vista no seu duplo papel de espetáculo e estereótipo (amante, mulher, mãe) e raramente olham a câmara e os olhos desviados tornam-nas objetos para serem vistos (*The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p.125).



AL11



AL12

Um outro nu, corpo inteiro, de pé, braços atrás da cabeça, o corpo de perfil e o tronco com ligeira torção, apresenta o rosto de frente e o olhar frontal para o fotógrafo. Almeida Lima recorreu a uma pequena mesa de apoio e a uma jarra com flores (AL 12). Duas outras imagens são diferentes. A primeira (AL13) apresenta um nu, corpo inteiro, a três quartos de costas. As meias e o braço levantado ocultando o rosto. É uma fotografia num ambiente doméstico, talvez um instantâneo, talvez alguém mais próximo, talvez mais perturbante.



AL13



AL14

A outra imagem (AL14), dois nus, sentados, um frontal em pose melancólica, e o outro de costas braços recolhidos deixando desenhar-se as costas. Pertinente o nu com dois modelos em simultâneo. A pose frontal / costas que introduz tensão na imagem. Os rostos identificados a posarem. Esta imagem remete pelo seu todo para uma imagem de utilização académica, por artista⁷⁸⁴.

Almeida Lima tem uma tipologia de pose pré-definida que utiliza com todas as modelos que fotografa criando séries idênticas de imagens. Particularmente pertinente o facto de fotografar as modelos vestidas (AL15) – como chegadas da rua – antes de realizar as suas fotografias de nu:

⁷⁸⁴ Como referimos, em nota anterior, é este conjunto que imagens que pelas suas características nos parecem ser cópias de fotografias realizadas por Almeida Lima.



AL15



AL16



AL17



AL18

A imagem AL16, modelo sentada, corpo a três quartos e cabeça frontal, o olhar a a desviar-se do observador. A pose ‘rubensiana’ e a mão apoiada na base da pequena escultura. A presença da escultura feminina repete-se numa outra imagem (AL17) em que a modelo olha a escultura (virada também para a modelo).

A última imagem desta série (AL 18) mostra-nos numa pose pouco habitual em fotografia, neste período, a modelo sentada no chão, braço esquerdo artificialmente erguido, a cabeça a três quartos e um olhar ‘forte’ para o fotógrafo.

Quatro imagens (AL 19 A AL 22) são particularmente ‘diferentes’ – a modelo, junto a uma porta, pose de corpo inteiro, de pé, cobre os olhos com o braço. Está apenas com as meias vestidas. Os quatro negativos foram riscados no sentido vertical, marcando o corpo, mas o apagamento é reduzido e o espaço onde as imagens foram captadas perfeitamente visível. A ocultação da identidade da modelo é claramente pretendida, mas porque não SE destruiu simplesmente o frágil negativo de vidro? Terá sido Almeida Lima a alterar o negativo ou alguém posteriormente? Ficam, enigmáticas, as imagens⁷⁸⁵.



AL19



AL20



AL21



AL22

⁷⁸⁵ Impossível não nos lembramos imediatamente de Bert Stern e Marilyn Monroe.

Dois autorretratos de Almeida Lima⁷⁸⁶ nu (AL 23 e 24). Corpo inteiro em pé, um frontal e o outro a três quartos, a opção pela parra, numa referência clássica – paródia ou não – mas deixando o corpo livre de roupa, de referências suas contemporâneas. Na segunda imagem, o braço levanta-se marcando mais a pose que remete para a escultura. O olhar – nas duas imagens – afasta-se do fotógrafo, do público, deixando-se ficar como imagem a ser olhado. Corta a relação com o observador e torna-se figura clássica. A modernidade está no facto de ser quem é e estar nu perante outros, no seu corpo, marcado pelo tempo.



AL23



AL24

Almeida Lima apresenta assim, na nossa opinião, uma série de nus modernos na sua pose e, na sua construção. Opta pela ‘nudez forte da verdade’ deixando de lado, muitas vezes, o ‘manto diáfano da fantasia’⁷⁸⁷.

Do Arquivo Fotográfico Municipal temos uma imagem de seminu feminino, meio corpo, a três quartos, os braços erguidos e os seios em evidência. O rosto coberto. A imagem está impressa a meios-tons, com um fundo claro que deixa a leitura do corpo muito fácil. Colocamos a hipótese de ter sido realizada ‘para artista’:



⁷⁸⁶ Esta autorepresentação do fotógrafo nu surge também com Thomas Eakins, por exemplo, que realiza várias imagens mas de que destacaríamos ‘*Thomas Eakins at 45 to 50*’ (c.1884-1889) em que se representa numa pose ambígua, algo feminina, vide John Pultz e Anne Mondenard *Le Corps Photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p. 57.

⁷⁸⁷ Contrariando a máxima de Eça de Queiroz presente na obra *A Relíquia*: ‘Sob a nudez forte da Verdade o manto diáfano da Fantasia’.

Com Santos Leitão temos, na sua imagem ‘*Vanitas*’⁷⁸⁸ um processo de representação do nu que se afasta dos realizados por Almeida Lima. A pose é clássica – remetendo para a ‘*vanitas*’ e o espelho enquanto justificador de um olhar a ser olhado – o ambiente de ‘*boudoir*’ e um tecido transparente que cobre / revela o corpo. No entanto, o processo utilizado – bromóleo, neste caso redução de bromóleo constrói um ‘apagamento do corpo’, uma ‘mimesis adocicada’ que remete para o corpo pictórico das tintas e gravuras. Permanecemos numa pose clássica e num nu clássico em que através do bromóleo se aplica ‘o manto diáfano da Fantasia’.



Duas imagens⁷⁸⁹ representam Almada Negreiros nu, corpo inteiro e pose de perfil. Todo o corpo apresenta uma gestualidade expressiva num dos casos formando uma curva com a cabeça ao baixo e, no outro com o rosto erguido e os braços também erguidos em posição de prece. O corpo recorta-se no fundo escuro. Os detalhes anatómicos (a pele e os órgãos sexuais) surgem claramente. Assemelhando-se aos nus de Almada (nas poses das obras do *Bristol Club*), embora carregado ainda de uma pose clássica. No entanto, afasta-se das representações e poses atléticas, como vimos anteriormente. É um corpo ‘real’ numa pose clássica:

⁷⁸⁸ *Arte Photographica*, nº 51, 1917.

⁷⁸⁹ Imagens recolhidas na obra de Joaquim Vieira *Almada Negreiros* Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp.48-50. O autor refere no comentário às duas imagens: ‘Único dos modernistas a conciliar o culto do espírito com o culto do físico, Almada faz poses deliberadamente ousadas para fotos do dramaturgo Vitoriano Braga procurando de novo provocar, ao assumir uma exposição para que , apesar da sua pureza, do seu equilíbrio estético e da sua inocência, ninguém mais teria coragem.’.

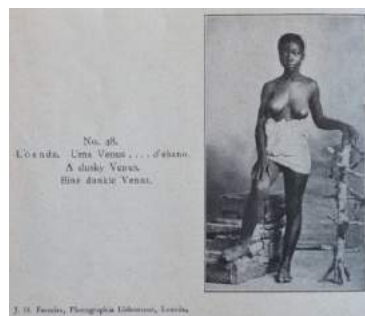


Retomemos agora algumas das imagens de nu relativas à representação do ‘outro’ civilizacional. Referimos aquelas em que o nu é assumido como tal – ou seja, em que o corpo fotografado se exhibe aos olhos enquanto corpo nu insinuando-se essa disponibilidade na pose. Temos os seguintes casos:



A primeira imagem apresenta duas representações do mesmo modelo, uma de costas – nu integral – e outra de frente com o corpo parcialmente coberto. A utilização de um tecido permite destacar o recorte das linhas do corpo. A segunda imagem apresenta uma modelo a meio corpo, três quartos, um seminu, com os braços recuados e com o olhar à esquerda para fora da imagem. A terceira imagem mostra-nos, um seminu, um corpo deitado, corpo inteiro, os braços cobrindo parcialmente os seios e colocados debaixo da cabeça⁷⁹⁰.

⁷⁹⁰ Estas três imagens pertencem a um conjunto incluído na obra de José dos Santos Rufino *Albuns Fotográficos e descritivos da colónia de Moçambique*, vol. X, ‘Raças, Usos e Costumes Indígenas e Alguns exemplares da Fauna Moçambicana’, 1929.



A quarta e última imagem mostra-nos um seminu, uma modelo em estúdio. Corpo inteiro, pose frontal, os seios descobertos, as mãos apoiadas nos acessórios do estúdio. A pose remete para a beleza do corpo – ‘Uma Vénus...de ébano’ -.

Como vimos também os nus que acompanham A.C.G. eram integrais, frontais e exibiam o corpo das raparigas africanas em poses encenadas pelo ‘fotógrafo’. Os corpos em linha, os braços erguidos deixando o corpo aberto à leitura. Apenas o contexto, a proximidade do rio e do banho, a relação de proximidade com o elemento masculino, introduziam uma diferença maior.

‘A mulher, - p’ra ser justo vou dizel-o:
Irresistivelmente em nós actua
Se acaso a contemplamos nua, em pello...
Mas é mais tentadora – semi-nua!’⁷⁹¹

Um outro aspecto da utilização da fotografia de nu tem a ver com a ilustração de literatura erótica⁷⁹². Analisamos um caso o da *Rainha do Prazer c/lindas photographias*⁷⁹³. A capa apresenta-nos um nu feminino, em corpo inteiro, sentado,

⁷⁹¹ In *O Banho da Noiva*, poemeto em 14 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 14 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, impressão de luxo, a oito cores, em papel couché, Lisboa, Typographia do Pimpão, rua Formosa, 150 a 160, 1900.

⁷⁹² Temos uma referência ao uso deste género de literatura no final de *As Cidades e as Serras* de Eça de Queiroz: “E ajudara a prima Joaninha a montar, quando o carregador apareceu com maço de jornais e papéis, que eu esquecera na carruagem. Era uma papelada, de que eu me sortira na estação de Orléans, toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo. (...) E eu atirei para um montão de lixo, ao canto do pátio, aquela podridão da ligeira Civilização. E montei. Mas, já ao dobrar o caminho empinado da serra, ainda me voltei, para gritar adeus ao Pimenta, que eu esquecera. O digno chefe, debruçado sobre o monturo de lixo, apanhava, sacudia, recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris.”, p. 246.

⁷⁹³ *A Rainha do Prazer c/lindas photographias* Lisboa, Empreza de Edições Artísticas, 1911.

numa pose vigorosa a olhar frontalmente o espectador. A pose segue o modelo do cinema em que os braços erguidos envolvem o pescoço e o queixo.

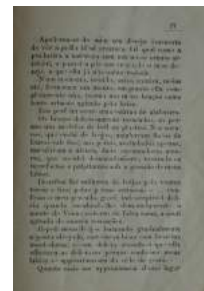


No interior encontramos outras duas imagens que acompanham o texto:



A primeira imagem apresenta um elemento masculino com duas raparigas ‘meio despidas’ e a outra, um nu feminino – corpo inteiro, sentado a olhar o espectador. As poses assumidas articulam-se com o texto, encenando os episódios referidos.

Um outro caso é o do nº 25 da Bibliotheca de Cupido *Aventura Amorosa*⁷⁹⁴, pequeno livro de trinta e uma páginas, com uma impressão tecnicamente pobre (mal se divisam as letras) apresenta-nos uma fotografia na introdução remetendo para a ‘página 27’:



A legenda refere ‘Era perfeitamente uma estátua de alabastro’ e o texto:

⁷⁹⁴ *Aventura Amorosa*, nº 25 da Bibliotheca de Cupido, Repositório de contos galantes, conto em prosa de Josinus. Pela análise da ortografia utilizada podemos concluir que a sua publicação é anterior à Reforma Ortográfica de 1911.

“Apoderou-se de mim um desejo insensato de vêr aquella ideia criatura tal qual como a produzira a natureza sem um único ornato artificial, e passei a pôr em execução o meu desejo, a que ella já não sabia resistir.

Num momento, vestido, saias, camisa, meias até, formaram um monte, enquanto ella completamente núa, tremia nos meus braços como tenro arbusto agitado pela brisa.

Era perfeitamente uma estátua de alabastro.

Os braços deliciosamente torneados, as pernas uns modelos de beleza plástica. Nos sovacos, que enchi de beijos, aninhavam flocos de louros cabelos; nos peitos, aveludados, apenas maculavam a alvura, duas encantadoras amoras, que osculei demoradamente, tornando os tumefactos e palpitantes sob a pressão de meus lábios.”⁷⁹⁵

É um claro exemplo do uso da fotografia na literatura erótica, ilustrando o texto. A imagem foi realizada em estúdio seguindo todos os preceitos com a cortina e a pequena mesa. A pose – corpo inteiro, frontal, de pé - visa a exibição do corpo, permitindo uma leitura fácil e podemos destacar a presença dos pêlos que não foram ‘apagados’. Os olhos do leitor substituirão a presença física do protagonista masculino.

Dois casos semelhantes mas em que a ilustração predomina *Noite de Núpcias*⁷⁹⁶ e *O Banho da Noiva*⁷⁹⁷. O primeiro apresenta-nos num prolongado ‘striptease’ uma série de imagens que acompanham o texto estabelecendo uma relação com as sucessivas poses do modelo⁷⁹⁸:



As poses têm como base o corpo inteiro, pose frontal, de pé. A posição da cabeça, os movimentos dos braços e o olhar determinam os diversos ‘estados de alma’ da modelo.

⁷⁹⁵ Op. Cit. p. 27.

⁷⁹⁶ *Noite de Nupcias* poemeto em 24 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 24 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, impressão de luxo a 12 côres em papel couché, preço 300 re, ou 1:500 rs (moeda brasileira), Lisboa, Typographia do ‘Pimpão’, rua Formosa, 150 a 160, 1899.

⁷⁹⁷ *O Banho da Noiva*, poemeto em 14 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 14 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, impressão de luxo, a oito cores, em papel couché, Lisboa, Typographia do Pimpão, rua Formosa, 150 a 160, 1900.

⁷⁹⁸ A série completa encontra-se em anexo.

O segundo caso segue a mesma tipologia, apresentando catorze imagens e catorze cantos. O tema é o do banho da noiva:



As poses repetem a tipologia do corpo inteiro, em pé, frontal e mais uma vez os movimentos da cabeça, dos braços e o olhar a construir um ‘estado de alma’.

4.7. Retrato

‘A fotografia e o corpo uniram-se pela primeira vez com a aparição do retrato. Mas nem o corpo, nem a fotografia possuem uma essência absoluta. O significado de ambos é-nos dado pelos contextos sociais, históricos e culturais. E o retrato, por isso, foi variando também com os tempos.’⁷⁹⁹

‘(...) The world may be civilized by the domestication of the hand by the head.’⁸⁰⁰

Como vimos anteriormente as tipologias estruturais e estruturantes da pose no retrato foram-se definindo ao longo do final do século XIX e XX⁸⁰¹. Oriundas das antigas tradições do retrato de pintura – de aparato – as novas tipologias marcaram um uso da fotografia que se estenderá até aos nossos dias. A passagem destas tradições figurativas – aplicadas anteriormente à realeza e aristocracia – para grupos mais vastos, os burgueses em primeiro lugar e depois as camadas populares, não é realizada sem efeitos a nível simbólico e de poder⁸⁰². Aquilo a que assistimos teve a ver com a passagem de modelos de representação presentes nas antigas miniaturas e no retrato de aparato, primeiro para a gravura, nomeadamente na litografia, como Catarina Miranda⁸⁰³ nos mostrou e depois da fotografia para a gravura (‘segundo photographia’) e depois finalmente para a fotografia. No caso das publicações periódicas esta mistura entre gravura, desenho e fotografia, facilita de certo modo a aceitação do novo tipo de imagem pelo público. E aqui interrogamo-nos se a utilização da fotografia terá sido uma novidade tão grande para um público médio

⁷⁹⁹ Lola Garrido *El retrato en la Colección Fundación Televisa* Barcelona, Fundació Foto Colectania, 2004, p. 175.

⁸⁰⁰ Suren Salvani Photography, *Vision and the Production of Modern Bodies*, Albany, New York State University Press, 1996, p. 52.

⁸⁰¹ Suren Salvani referindo a ‘democratização do retrato’ salienta que “(...) it simultaneously ushered them into a representational system whose structure, composition, codes of operation, and internal means of making meaning bound them securely into a dominant discourse.” (p. 43), o retrato burguês do século XIX, na opinião do autor, constituiu-se como um campo discursivo com a habilidade de reificar múltiplos corpos num tipo particular de corpo. A industrialização do retrato e o desenvolvimento do retrato fotográfico reflectiram para Salvani, o contínuo desafio da classe média relativamente ao monopólio dos signos que segundo Baudrillard se identifica como elemento central do processo de modernidade (p. 43) in *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, Albany, New York State University Press, 1996.

⁸⁰² Seguindo Salvani que sobre estes aspectos é muito claro, a representação dos corpos burgueses que vai oscilar entre o Estado-nação, a Família e o Indivíduo assenta nas antigas receitas da Fisionomia e Frenologia, permitindo a fotografia uma intensificação que possibilita uma leitura mais apurada da ‘verdade da natureza’. Salvani irá mesmo chamar-lhe uma ‘moral icónica’ em que os discursos da fisiognomia fornecem um conjunto de tipologias através dos quais se encenam a pose, a expressão e a iluminação. No caso do retrato burguês a colocação das cabeças, ombros e mãos, evidenciam esse poder e revelam uma verdade essencial: ‘That the world may be civilized by the domestication of the hand by the head.’ (ibidem, p.52).

⁸⁰³ *A Retrattística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)* Dissertação de mestrado em História de Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2006.

que, inicialmente só as vê impressas em papel de revista ou jornal. O normal foi que as tipologias de representação do corpo continuassem a ser as mesmas até porque, muitas vezes, estamos perante um processo de ‘ascensão social’ pela imagem o que leva a tomar como seus os modelos de representação próprios do grupo social modelo.

Neste ponto, e sempre de acordo e apenas com a questão da apresentação do corpo, quisemos salientar momentos de ruptura ou de excesso de adesão à norma. Momentos diferentes que responderam a outras questões relativas ao entendimento do corpo e da sua apresentação, privada e pública.

Os usos do retrato vão também diferenciar-se – identificação, íntimo, público, oficial, uma novidade será a da identificação através de retrato, por exemplo, para os transportes.

A existência de dois campos específicos o do retrato de estúdio e os instantâneos, estão cada vez mais presentes com as novas câmaras⁸⁰⁴, a partir do início do século XX.

No entanto, o retrato, como refere Eric Homberger, será sempre um produto de um ‘acordo’ , de um ‘contrato’. Os retratos são produtos ilusórios porque não ‘naturais’ resultam assim de um gosto e da convenção⁸⁰⁵ tal como os da Pintura.

Um caso em particular será o do autorretrato dos fotógrafos. A primeira representação de um autorretrato na fotografia surge com uma encenação de Hippolyte Bayard que se exhibe nu e ‘afogado’ (1839). Instaure-se assim um processo performativo em que a pose selecionada ficciona uma outra realidade. Na maior parte dos casos os fotógrafos representam-se como;

“(…) as serious image-makers, and adopted the head and shoulders, direct gaze conventions of formal portraiture. Self portraits became one mechanism through which photographers presented themselves as deserving the status of artists.”⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ A inovação técnica constituirá um momento marcante através daquilo que se designa por ‘momento kodak’ como refere François Brunet (vide *La naissance de l'idée de photographie* Paris, PUF, 2000). A divulgação da Leica de 35 mm será uma das outras fases de massificação (relativa claro) da fotografia.

⁸⁰⁵ Eric Homberger ‘J. P. Morgan’s Nose: Photographer and Subject in American Portrait Photography’ in *The Portrait in Photography* p. 115.

⁸⁰⁶ David L. Jacobs ‘Self-Portraiture’ in *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* p. 1261.

No entanto e de acordo com David L. Jacobs persistiu sempre a tentação pela encenação. Será o caso de Nadar ou Rejlander (1872), F. Holland Day (representando-se como Cristo, em 1898) ou Edward Steichen como Pintor.

Os artistas e o autorretrato

Carlos Relvas no conjunto dos seus múltiplos autorretratos (o que leva André Rouillé a chamá-lo um ‘senhor do narcisismo’⁸⁰⁷) apresenta um⁸⁰⁸ que consideramos particularmente pertinente naquilo que releva para a pose e para a sua implicação formal e semântica. Trata-se para nós de uma ruptura com o retrato clássico. Relvas não está a receber descargas eléctricas – em que se justificariam tais esgares como nas imagens de *La Salpêtrière*, - Relvas representa-se como um ‘outro’, o cabelo erizado e o esgar no rosto. Um auto-retrato que exhibe o descontrolo / controlado (porque é criação do fotógrafo), a encenação e no fundo o simplificar simbólico daquilo que é o próprio retrato e a própria pose. Ou seja, a representação (neste caso a fotográfica) leva-o a ver e a registar uma outra imagem de si próprio que se afasta da tradicional representação de retrato:



Um outro retrato de tronco nu⁸⁰⁹ – agora numa pose clássica – remete para toda a tradição da representação artística do corpo, no fundo, corpo exibido, revelado, do classicismo. O meu corpo como extensão do ‘meu eu’. O meu corpo tal como os corpos representados na estatuária clássica. Estamos perante um caso claro de ruptura

⁸⁰⁷ André Rouillé ‘Um Senhor Esquecido da Fotografia’ in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, p. 68. Estas questões do autorretrato e da autorepresentação foram estudadas por Margarida Medeiros, ver por exemplo, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo* Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 ou ‘Imagem, Self e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX’.

⁸⁰⁸ *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, ‘Auto-retrato’ c. de 1870, p. 121.

⁸⁰⁹ *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, ‘Auto-retrato’ 1868-1869, p. 118.

com o *decorum* habitual no retrato. Este seminu de Carlos Relvas aproxima-se de uma retórica do herói clássico.

Um outro caso de autorretrato que destacamos é o de Aurélia de Sousa. O seu autorretrato pictórico⁸¹⁰ - ‘Auto-retrato’ - por demais conhecido e de que existem diversas leituras sempre nos deixou interrogações diversas, o olhar frontal de mulher na sua época, destaca-se independente dos outros elementos pictóricos que o configuram. Interrogamo-nos: o que e como olha Aurélia de Sousa. A indicação da existência de fotografias da autoria de Aurélia de Sousa⁸¹¹ levou-nos à sua análise⁸¹². É um conjunto de imagens que apresenta algumas imagens utilizadas para a sua Pintura, imagens familiares e algumas cenas de rua. Encontramos também algumas reproduções de obras pictóricas.

Uma das imagens – aquela que também ‘surpreendeu’ Maria João Ortigão – apresenta um autorretrato de corpo inteiro, olhar frontal, o corpo encostado a uma cómoda num espaço doméstico. Após a análise das séries longas de imagens que consultámos pensamos ser talvez menos difícil interpretar aquele olhar⁸¹³. Nas duas imagens que se seguem temos uma diferença clara na pose o primeiro rígido na verticalidade da cabeça e o segundo com uma ligeira inclinação. Lembremos que o ‘desvio’ da verticalidade rígida surge como uma característica de uma determinada imagem do feminino. A primeira imagem, na nossa opinião, é aquela que se aproxima

⁸¹⁰ Museu Nacional Soares dos Reis, 878 Pin MNSR, ‘Auto-retrato’ de 1900. Que surge com a seguinte descrição no site *Matriznet*: “Sobre um fundo negro de tonalidade uniforme está representado um busto de mulher visto de frente. O rosto oval iluminado salienta-se, por contraste com o fundo onde quase não se distinguem os cabelos castanhos que emolduram a cabeça. Veste casaco vermelho trespassado sobre o peito, com uma ampla gola de recorte redondo. Sob o casaco de tecido grosso, veste uma blusa azul com aplicações de renda branca de que só é visível a parte que envolve o pescoço. A rigorosa simetria da composição e a absoluta frontalidade da figura definem, em traços gerais, o carácter único deste retrato estruturado a partir de uma linha vertical central sugerida pelo meio do cabelo e da face, reforçada pelo alfinete e remate da gola da blusa, elementos coincidentes com o vértice do triângulo desenhado pelo casaco vermelho. Pela intensidade da cor e extensão da mancha e pelo contraste com o tom marfim do rosto, o casaco vermelho assume na composição um protagonismo formal essencial.”

⁸¹¹ Informação fornecida pela Professora Maria João Ortigão, no âmbito do mestrado em Teorias da Arte que frequentei na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, que me remeteu para a sua tese de doutoramento sobre Aurélia de Sousa.

⁸¹² Na impossibilidade de consultar os originais – impressos ou em negativo – utilizei as imagens que se encontram na tese de doutoramento da Professora Maria João Ortigão *Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século*, Tese de doutoramento, 2002.

⁸¹³ Existe um outro auto-retrato frontal, de 1878, de Henrique Pousão no Museu Soares dos Reis: “Auto-retrato de Henrique Pousão, com cerca de 20 anos de idade, representado em busto, com o corpo voltado a 3/4 para a esquerda e o rosto de frente para o observador. A figura está enquadrada num fundo negro de recorte oval, onde sobressai o rosto e o branco da camisa. Veste casaco preto. No negro predominante na composição sobressai ainda o alfinete de gravata e o brilho do tecido do lenço colocado no bolso do casaco. Este retrato é executado a partir de fotografia: existe um exemplar no arquivo do Museu Nacional de Soares dos Reis.”

do seu autorretrato pictórico, embora na representação fotográfica esteja menos só já que se encontra no seu contexto quotidiano e íntimo.



Aurélia de Sousa opta por uma pose frontal⁸¹⁴, olhos nos olhos do observador. Uma pose rara, no período e nos registos públicos, e principalmente no feminino. As outras imagens da pintora que analisámos – referimos as imagens fotográficas – distanciam-se desta retórica, o corpo perde a verticalidade, a cabeça inclina-se, o feminino (na retórica da pose) surge.

As imagens criadas por Aurélia de Sousa para servirem de suporte à sua pintura, apresentam poses diferentes em que ela encena uma pose específica introduzindo através da pose todo um significado remetendo para a espiritualidade:



Por último, referimos o autorretrato de San-Payo (1930). Neste caso não se trata de uma questão de pose mas sim de alteração da representação do corpo através de procedimentos técnicos – lente e/ou distorção – criando uma imagem não natural. O fotógrafo utiliza uma pose frontal, olhar frontal e opera uma distorção da parte superior da cabeça.

⁸¹⁴ O autorretrato frontal foi usado na Pintura portuguesa, temos o caso de Henrique Pousão ('autorretrato' de 1878/814), de Marques de Oliveira ('autorretrato' de 1976), ou por exemplo os autorretratos de José Malhoa (um de 1828 e outro de 1906), ou o autorretrato em medalhão da pintora Francisca de Almeida Furtado de 1865.



Carlos Relvas e um tema dominante: Os cabelos ⁸¹⁵

Estes retratos de Carlos Relvas despertaram-nos a atenção pois pensamos estar presente um tipologia algo marginal na representação de retrato. A pose integra-se na tipologia habitual, mas a presença do cabelo – solto, descoberto, ocupando a imagem e despertando-nos a atenção (um *punctum*⁸¹⁶, diria Barthes), não é comum no período em causa. O corpo apaga-se em três das imagens – deixando a onipresença do rosto e do cabelo. Relva centrou a sua atenção nesse ponto. Toda a pose se constrói no realçar do cabelo enquanto centro da imagem.



No período em que estes retratos são produzidos – não sabemos se terão sido expostos, ou se terão ficado apenas para fruição do fotógrafo – a presença do cabelo solto tinha implicações fortes em termos simbólicos⁸¹⁷. Expor o cabelo deste modo era quase um nu. Se duas imagens representam modelos mais próximos de Relvas (afectivamente ou socialmente) as restantes três trazem-nos rostos mais marcados pelo trabalho, e talvez por isso, Relvas tenha coberto o corpo com um elemento neutro (a capa) deixando apenas o rosto e o cabelo.

⁸¹⁵ As cinco imagens que apresentamos pertencem ao catálogo *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, e têm as seguintes referências: ‘1868-1870’ p. 285; ‘1868-1870’ p. 286; ‘c. 1880’ p. 289; ‘1868-1870’ p. 291; ‘c. 1880’ p. 290.

⁸¹⁶ Referimos o conceito de ‘punctum’ apresentado por Roland Barthes em *Camera Lucida*. Barthes refere dois elementos na leitura da fotografia por parte de um observador: o ‘studium’ que advém de um hábito de leitura e partilha cultural do universo das imagens, um gosto, e o ‘punctum’ aquilo que nos toca e nos prende numa determinada imagem. Vide, por exemplo, *the photography reader* London & New York, Routledge, 2003, pp.25.

⁸¹⁷ O cabelo (e os pelos) é um dos elementos fundamentais na representação do corpo feminino. O seu controle – pelo penteado, pela cobertura – era central como mecanismo de autocontrole e de controle social por parte da comunidade relativamente às suas mulheres. Não será por acaso que o cabelo solto e longo se torna um dos elementos da representação do corpo no Romantismo. A mulher de cabelo solto torna-se facilmente classificável no espetáculo da sociedade, na vida pública. O cabelo solto revela o sentir da mulher.

Corpos próximos

‘The portrait ... is made more meaningful by intimacy – an intimacy shared not only by the photographer with his subject but by the audience.’⁸¹⁸

Temos duas imagens de Carlos Relvas ‘*Carlos Relvas e criança*’ (1878-1879) ‘*Carlos Relvas e Mariana Relvas*’ (c. 1880)⁸¹⁹ apresentando uma pose e gestualidade menos frequente na representação fotográfica deste período:



A pose reveladora de um contacto com os corpos, contacto que não é só o de estar ao lado – pose clássica – mas de um estar em contacto – ‘pele com pele’ – e em que a pose se centra no revelar de um afecto, paixão, amor. Relvas mais uma vez representa nos limites da ‘consciência possível do seu tempo’⁸²⁰, nos limites do socialmente aceite. Tal como refere Eric Homberger, nestes retratos, encontramos a presença do ‘envolvimento’⁸²¹.

A pose do classicismo numa camponesa⁸²²



⁸¹⁸ Referência às palavras de Dorothea Lange in Eric Homberger ‘J. P. Morgan’s Nose: Photographer and Subject in American Portrait Photography’, p. 125.

⁸¹⁹ As duas imagens que apresentamos pertencem ao catálogo *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia* páginas 132 e 137 respectivamente.

⁸²⁰ Seguindo o conceito criado por Lucien Goldman in *Le Dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* Paris, Éditions Gallimard, 1959.

⁸²¹ O autor destaca a importância do ‘envolvimento’ da ‘intimidade’ como elementos fundamentais do retrato, referindo os casos de Edward Weston, Alfred Stieglitz. In Eric Homberger ‘J. P. Morgan’s Nose: Photographer and Subject in American Portrait Photography’, p. 125.

⁸²² *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, ‘1868-1870’, p. 284.

Duas poses, a da escultura – presa no tempo e repositório da tradição do posar – e a da camponesa – apoiada na coluna, num gesto clássico de reflexão ou meditação. Será arte a camponesa porque posa na tradição da arte? – só falta o despido ou o nu e estaria perfeita – será arte a mulher – que apesar de ser camponesa se representa numa tradição da arte? Veremos adiante que Almeida Lima também coloca os seus nus junto de um coluna com uma pequena estatueta – não clássica, mas ‘moderna’ para a sua época.

Ou um inesperado riso:



O negativo original⁸²³ e uma prova⁸²⁴. O apagamento do negativo deixando apenas a figura a recortar-se no escuro, tal como aparece na prova final. A pose constrói-se no ocultar de parte do rosto e no sorriso – poderíamos imaginá-lo cúmplice - para o fotógrafo.

Melancolia



A pose com cabeça encostada – remetendo para a melancolia de Dürer – numa longa tradição iconográfica, não é muito frequente na pose em fotografia. Neste caso

⁸²³ Imagem obtida no site criado por Luís Pavão: <http://www.lupa.com.pt/site/index2.php>.

⁸²⁴ Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, ‘c. 1880’ p. 287.

ainda mais estranho de surgir numa personagem ‘real’ – D. Luís – representado em duas fotografias nessa pose⁸²⁵. Uma delas com características mais privadas e a outra mais pública. Se Eça se apresenta num olhar algo pensativo D. Luís surge num olhar algo tenso. Perante esta pose não podemos de deixar de recordar a representação do ‘Cristo da Paciência’⁸²⁶ com toda a sua carga simbólica, de sofrimento e resignação.

Uma rainha ‘erotizada’

A fotografia de ‘aparato’ ligada à representação da realeza e aristocracia seguia regras muito claras naquilo que o corpo podia revelar, na pose, habitualmente hierática e em que os movimentos remetiam para uma seriedade e controle absoluto das ‘paixões’. No entanto, encontramos um retrato da rainha D. Amélia em que a regra é infringida deixando através da pose revelar um corpo ‘de mulher’. Camacho representa a rainha a meio corpo, corpo a três quartos de costas, cabeça de perfil, olhar baixo à direita. A introdução de uma linha sinuosa desenhada pelo corpo, a tensão entre o corpo e a cabeça em rotação introduzem algo mais que o aparato⁸²⁷. Podemos comparar esta imagem com uma outra de Camacho (‘D. Maria Pia’ 1880) e uma outra de Bobone (embora num cartão de A. Fillon) de 1882⁸²⁸:



⁸²⁵ *Matriznet*, Museu Nacional da Ajuda.

⁸²⁶ Podemos por exemplo pensar nas representações existentes na Casa Museu José Régio em Portalegre ou no Museu de Portalegre em que se encontra uma obra escultórica proveniente do antigo Convento de S. Bernardo

⁸²⁷ João Francisco Camacho, ‘D. Maria Pia’ (1880), Museu Nacional da Ajuda. Como forme é referido na ficha do site *Matriznet*: “Entre todas as fotografias de estúdio esta é, sem dúvida, das mais emblemáticas. Pelo romantismo da posição e admirável equilíbrio, conseguido na perfeita rotação do corpo e do perfil da rainha, num plano americano muito bem estudado, em formato promenade sabiamente escolhido pelo autor. Beneficia ainda de uma boa iluminação, uma luz envolvente que também a atmosfera torna palpável. Nesta mesma sessão outros retratos se fizeram, em diferentes poses, formatos e cenários. Igualmente notáveis, mas nenhum tão singular quanto este, aliás o único onde uma juventude idealizada é fixada. A rainha teria cerca de 33 anos.” in *Fotobiografia* MP n° 21.

⁸²⁸ *Matriznet*, Museu Nacional da Ajuda.

Arnaldo Fonseca



Nestas três imagens de Arnaldo Fonseca – a primeira, retrato de Guerra Junqueiro⁸²⁹, a segunda, José Malhoa⁸³⁰ e a terceira de Bordalo Pinheiro. Na primeira o fotógrafo opta por uma pose de perfil, onde o rosto e as mãos criam centros de atenção. A imagem apresenta grande detalhe deixando ver a pele e as rugas bem marcadas. A imagem de Malhoa apresenta o corpo a três quartos e o olhar frontal. O ombro esquerdo erguido introduz uma certa dinâmica na pose acentuada pela posição da cabeça e pelo olhar. Uma pose semelhante surge em Bordalo Pinheiro, cabeça e olhar para baixo, mas com uma dinâmica criada pelas linhas desenhadas pelos ombros. Globalmente predominam os meios-tons.

Os retratos de Almada (1921)⁸³¹

Selecionámos quatro imagens de Almada Negreiros: ‘*Almada Negreiros*’ (1919), ‘*Almada Negreiros, Lisboa*’ (1913), ‘*Almada Negreiros, Lisboa*’ (1921, Fotografia de Tomás Fernandes), ‘*Retrato de Almada Negreiros dedicado ao pintor Eduardo Viana*’ (1921):



⁸²⁹ *Boletim Photographico*, n.º 72.

⁸³⁰ *Matriznet*, Museu José Malhoa.

⁸³¹ Imagens retiradas da obra de Joaquim Vieira *Almada Negreiros Lisboa*, Círculo de Leitores, 2010, p. 46 e pag. 64.

Centram-se no busto um a três quartos, olhar frontal fixo no fotógrafo / observador, um outro com pose mais expressiva criada pelo olhar de cima, uma outra de perfil, corpo a três quartos e uma outra em perfil com o corpo de costas. Uma série que nos permite ter três imagens do que será uma pose ‘normal’ de retrato e uma delas em que a atitude do modelo e o enquadramento em ligeiro contra picado introduz uma maior possibilidade de leituras (de conotação) na imagem.

António Botto

O retrato⁸³² selecionado para a publicação no livro ‘*Canções*’ (1922) produzido pela Casa Bobonne Lta, mas seguramente com indicações do próprio, dadas as características de pose de iluminação. O apagamento de parte do rosto através da utilização da luz e a pose com a cabeça inclinada para trás – num registo típico do feminino – e o olhar a sair por detrás das pálpebras quase fechadas.



Este retrato de António Botto aproxima-se de um outro do bailarino Francis Graça, de 1925 (autor desconhecido, Museu Nacional de Teatro). Uma cabeça, pose frontal, a cabeça ligeiramente erguida, olhar ao alto, noutro contexto poderíamos associar a esta pose atitude religiosa:



⁸³² In *Matriznet*.

Os vários retratos⁸³³ deste bailarino dão-nos um percurso de poses e estilos de retrato:



Poderíamos falar de uma apropriação de poses típicas do feminino pelo masculino sendo poses que acentuam a expressividade da imagem ou seja facilitam a comunicação (desempenhando uma função apelativa).

Neste tipo de poses - mais expressivas - temos também a de Bordalo Pinheiro; meio corpo, a três quartos, sentado e com o seu gesto de marca - ‘o manguito’⁸³⁴:



Retrato Equestre

Os retratos equestres na tradição clássica – com o modelo da escultura clássica – surgem ligados à família real, à aristocracia ou militares – embora também surjam noutros contextos – em África, por exemplo. Destacamos alguns, na representação do feminino, que considerámos particularmente pertinentes na sua configuração formal e

⁸³³ *Matriznet*, Museu Nacional do Teatro.

⁸³⁴ In *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

semântica. É o caso do retrato equestre de D. Amélia⁸³⁵ ou o retrato anónimo realizado por Carlos Relvas, no Porto⁸³⁶:



O retrato da rainha apresenta um rigor formal no predomínio dos negros e na composição triangular. Tudo conduz ao rosto que se deixa observar a três quartos e com o olhar para longe do observador.

O aproximar dos anos 30 trará um novo enquadramento ao corpo – a incidência sobre a cabeça / rosto – com expressão facial mais solta e pose mais expressiva: ‘Beatriz Costa’ (De los Rios, 1930), ‘Corina Freire’ (Silva Nogueira, 1929)⁸³⁷:



É o acentuar do fragmento e voltar ao exercício das ‘cabeças de expressão’, como se diria no exercício do desenho. O enquadramento centra-se na cabeça e no rosto, sendo estes que revelam – metonimicamente – a posição do corpo. Perfil ou três quartos, olhar ao baixo, a serem vistas.

O retrato de corpo inteiro pode também surgir em poses fortemente construídas em que todo o corpo ‘encarna’ a pose é o caso das imagens de Francis Graça realizadas por San Payo em 1925⁸³⁸:

⁸³⁵ *Matriznet*, Museu Nacional da Ajuda.

⁸³⁶ Carlos Relvas e a Casa da Fotografia Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, ‘Castelo do Queijo, Porto’ (Fig. 267, p.345)

⁸³⁷ *Matriznet*, Museu Nacional do Teatro.



É uma tipologia de poses clássicas ao longo dos anos vinte e trinta, com uma pose fortemente marcada, na posição do corpo e no gesto. As imagens surgem com congelamento de momentos de dança. Pertinente o facto de este tipo de pose ser aplicado em simultâneo ao masculino e ao feminino⁸³⁹.

O retrato de identificação criminal

No uso vernacular da fotografia temos alguns casos pertinentes que também vão acompanhar este início de século e que gostaríamos de deixar referidos. É o caso da fotografia de identificação prisional, como vimos⁸⁴⁰ este tipo de imagem utiliza uma retórica muito próxima daquela que é utilizada na fotografia de ‘costumes’ ou do ‘outro colonial’. Os processos de representação tinham sido formalizados por André Bertillon⁸⁴¹. Como vimos, para o estudo do caso português temos o catálogo produzido para a exposição ‘Murmúrios do Tempo’⁸⁴². As autoras deste catálogo deixam de uma forma muito clara a contextualização dos usos da tipo de fotografia:

“Há uma relação profunda entre a prática da fotografia e a definição de uma atitude policiária que é assumida pela sociedade desde o oitocentismo, a não identificação da falta com a pena, mas antes o crime com o homem. (...) Trata-se de um complexo fenómeno sócio-cultural segregado na hipertrofia das cidades industriais frente à vulnerabilidade da nova riqueza. (...) Uma ordem social e científica que pretende prevenir o crime para dele se defender, soube encontrar na fotografia o registo que permitia, pela prática da prisão preventiva e a elaboração de alucinantes ficheiros descritivos, a útil definição de reincidente, que abriu caminho à categoria judicial e mental de delinquência.

Todo este processo de exclusão foi armadilhado pela prática dos fotógrafos, que defendiam já a especificidade estética e produzida da fotografia, e tinham transferido para os seus cenários os signos

⁸³⁸ *Matriznet*, Museu Nacional do Teatro.

⁸³⁹ Temos como exemplos: Madame D’Ora (1881-1963) e Arthur Benda (1885-1969) com registos muito semelhantes em 1927. Na exposição ‘D’Art Photographique’ em Paris, 18995, organizada pelo Photo-Club de Paris, podemos já encontrar poses semelhantes. Outro fotógrafo que utiliza este tipo de pose é Rudolf Koppitz (1884-1936).

⁸⁴⁰ Vide ‘Da análise das paixões à identificação judicial’.

⁸⁴¹ Vide John Hannavy (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* New York, London, Routledge, 2008, vol. I, pp. 150-152.

⁸⁴² Tereza Siza e Maria do Carmo Serén *Murmúrios do Tempo* Porto, Centro Português de Fotografia, 1997.

de poder, riqueza e a sugestão que a pintura acumulara na sua longa história de reconstituição pela simbólica.”⁸⁴³.

Centrando-nos no conjunto de imagens disponibilizado o que nos surpreendeu foi a utilização do tipo de iluminação – da luz – na construção destes retratos. A pose estava previamente determinada de acordo com o preceituário da fotografia de identificação prisional / criminal⁸⁴⁴, no entanto, a presença dos ‘negros’ na metade esquerda da face dos indivíduos cria um tipo de pose diferente. Numa base do retrato de perfil e do frontal – que surgem sempre com uma representação em meios tons permitindo a clara visibilidade dos detalhes – são introduzida sombras que produzem um apagamento de metade da face do indivíduo, vejamos:



⁸⁴³ Ob. Cit, p. 5.

⁸⁴⁴ Como refere Christian Phéline “L’image bertillonienne paraît ainsi marquer un point indépassable dans l’histoire du ‘portrait’. Brutalement dédoublé, le visage s’inscrit désormais dans un cadre *nul* – le grisé neutre du fond – d’où a été définitivement exclu tout autre élément que lui-même. Une telle image, on l’a vu, se prête à des multiples usages ou effets *seconds*, que ce soit comme matériau d’autres dispositifs formels – fichiers, tableaux, portraits composites, etc – ou par l’efficacité de sa rhétorique propre. Mais dans sa réalité première, elle touche à une sorte de *degré zéro de la figuration*.”, in *L’Image Accusatrice* Laplume, Cahiers de la Photographie / ACCP, 1985, p.143. Gostaríamos também de salientar as palavras de Margarida Medeiros: “A imagem fotográfica trabalha de facto lado a lado da *disciplina*: se esta constitui um movimento pulsional mortífero na sua essência, já que trata de imobilizar o indivíduo e produzi-lo dentro de uma normalidade, aquela constitui um dispositivo disseminado, que pode ser estendido também ao esforço para controlar a desordem interna do sujeito pelo controlo das aparências, a fotografia coadjuva-a aí também, já que é possível investi-la de um poder de verdade que se constitui como suporte desse mesmo controlo.”, in ‘Imagem, Self e nostalgia’, p.12, www.bocc.ubi.pt.

Esta amputação da visibilidade de parte do rosto introduz numa pose antiga um novo sentido. Será o do não visível e, como tal, perturbador, desconhecido. A sua leitura causará estranheza no contexto da cultura visual do período⁸⁴⁵ e não nos podemos deixar de lembrar da ‘luz expressionista’ no cinema. Esta retórica do apagamento de parte do rosto será retomada, mais tarde, pelos fotógrafos ‘profissionais’ e ‘artistas’ mantendo os mesmos indutores do mistério e da perturbação, mas num contexto literalmente ‘liberto’ da pressão de representação de um outro ‘social’ e ‘psicológico’ perigoso. Será o caso do retrato de António Botto que vimos.

Ou os corpos mais soltos da ‘festa’:

As poses mais descontraídas da festa – num registo próximo das imagens de Malhoa – começam a surgir (já as tínhamos encontrado nos registos do outro civilizacional) revelando corpos ‘descontraídos’ na pose. Serão encenações em atos privados que ficam registados. ‘*Amadeo de Souza Cardoso e amigos – Paris 1908*’⁸⁴⁶, Imagem ‘s.t.’ de autor desconhecido c. de 1920⁸⁴⁷:



⁸⁴⁵ Relembramos as palavras de Maria do Carmo Serén: “É da natureza da fotografia cuidar da cândida garantia do seu valor de verdade, recolhido da sua tomada directa sobre a realidade. Mais do que qualquer outra, a relação da fotografia com as instituições policiais e judiciais, esclareceu o que o fotógrafo sempre soube e, no fundo, sempre quis: que a fotografia só fala quando rodeada do simbólico, quando fruto de uma estética de representação o que apela ao código social. (...) Olhar, hoje, estes corpos de que a instituição judiciária se apropriou, obriga à descodificação paralela dos discursos ideológicos e da gramática técnica, estética e social que a fotografia introduzia, - e introduz, - no espaço aparentemente inócuo de uma reprodução verdadeira e directa do real”, ob. Cit. p. 10.

⁸⁴⁶ Catálogo *amadeo de souza cardoso. Fotobiografia* Lisboa, Fundação Calouste Gulbrnkian, 2007, p. 85.

⁸⁴⁷ Esta imagem pertence a um conjunto de negativos em vidro e nitrato que, segundo o que apurámos, pertenceram a alguém – fotógrafo dado que acompanhava as imagens um estojo de retoque – ligado à *Companhia de Diamantes do Dundo*.

Poses que ficam intemporais

Há imagens que permanecem – intemporais – destacam-se pela configuração espacial, a articulação de todos os elementos dentro da imagem, centrados no caso do retrato, em torno da pose do corpo. São três momentos que têm como elemento comum a praia: ‘*Ao longo da praia*’ (Gago Coutinho, 1907-1910)⁸⁴⁸ ‘*Grupo na Praia*’ (c. 1900) de Almeida Lima⁸⁴⁹, ‘*Praia do Monte Estoril – 1928*’ (Estúdio Novais)⁸⁵⁰ ,:



⁸⁴⁸ Arquivo Científico Tropical, ‘*Missão Geodésica da África Oriental*’, 1910-1914.

⁸⁴⁹ Catálogo *Jorge Almeida Lima. Fotógrafo amador*, Lisboa, Museu do Chiado, 1997, p. 158.

⁸⁵⁰ Site da Fundação Calouste Gulbenkian no *Flickr*.

III PARTE

SAIS DE PRATA ENEGRECIDOS: FIGURAS DO CORPO

*‘De vê-la aproximar, sentado na plateia,
de tê-la num binóculo mordaz!’
Cesário Verde (1855-1886)*

Como referimos, no início deste trabalho, partimos de uma pré-existente estrutura de pose – a da pintura, ou da gravura e, porque não também a da escultura. As figuras de Pose presentes nessas representações seriam as mais vistas por um público mais alargado.

A introdução da representação através dos procedimentos fotográficos, estruturou-se sobre essas representações. Como vimos as antigas formas da pintura utilizavam a pose na introdução de um ‘sentido’ da pintura de aparato e da miniatura, numa utilização mais íntima.

Socialmente e culturalmente a nova técnica vai responder a questões específicas: o Corpo, tal como vimos nos textos gerais e nos textos das publicações periódicas sobre fotografia, tem um lugar especial na produção fotográfica.

Se inicialmente, surge apagado, ou minúsculo, na representação da fotografia de paisagem (a inicialmente preferida e, por razões culturais e estéticas, ou de gosto) começa a ganhar espaço na representação ao longo do final do século XIX e início do XX. Se para as elites, esta representação do Corpo, se transfere para o Retrato fotográfico (memorial ou pessoal), para os ‘outros’ apanha-os nas redes das ‘vistas’ ou dos ‘typos’.

Continuam-se a utilizar as receitas presentes na cultural visual.

Os finais de novecentos, com o surgir dos ‘grandes amadores’ generalizará a representação fotográfica, tal como ela era entendida, nos duplos usos do documental e do artístico. A atração pelo corpo impõe-se, a invasão dos duplos imagéticos propaga-se e centra-se, agora também no início do século XX, nas diversas publicações periódicas.

Os usos pessoais – a fotografia vernacular – tal como os diversos usos institucionais, de que o policial será um dos principais, divulgam-se cada vez mais com o facilitar dos procedimentos fotográficos.

A tendência previsível seria a de criar ‘novas’ Figuras do Corpo, pela facilidade de uso das máquinas, por um imaginário que lentamente se vai alterando com as mudanças, económicas, sociais e culturais do final de oitocentos e princípio de novecentos. Se no início nem tudo cabe na representação fotográfica – sempre ‘coisa mental’ – as novidades começam a surgir. Neste processo podemos colocar algumas questões orientadoras.

Que mudanças foram essas, nas opções pelos diversos campos de representação? E particularmente na construção da representação do corpo? Que alterações aconteceram na construção da Pose, no uso da fotografia e devido ao uso da fotografia? Que respostas foram dadas às antigas receitas da construção do corpo e que alternativas surgiram? Que implicações individuais, sociais e culturais tiveram essas opções?

IDEIAS E TEXTOS

Como vimos nos textos⁸⁵¹, logo em 1841 e 1842, lamentavam-se os corpos escuros da imagem tipográfica e elogiavam-se os daguerreótipos do crânio de um ‘criminoso’. Em 1845, falava-se dos ‘espelhos com memória’ e, em 1852, das vantagens da fotografia para captar ‘as feições da pessoa que amâmos’. Em 1866, para António Bentes a fotografia permitirá arquivar corpos registando ‘formaturas miliares’ e ‘os homens eminentes da epocha’. Em 1867, divulgam-se coleções de retratos (reis, ministros, duques, condes, actrizes e outros) para ‘metter em albuns’. Para Marianno Machado, em 1869, os objetos de atenção serão os ‘homens notaveis’ e os ‘usos e costumes. Todas estas imagens permitirão ‘ao pobre e humilde’ ver as ‘maravilhas da natureza’ na leitura democrática, em 1875, de Osório de Vasconcellos. Francisco de Assis Rodrigues, em 1875, definindo rigorosamente as matérias relativas ao Retrato, afasta-se da ‘fria semelhança’ lembrando que no retrato – agora também fotográfico – o importante é ‘a expressão do carácter’ e do ‘temperamento’. Em texto

⁸⁵¹ Dispensamo-nos de deixar as referências bibliográficas que sobrecarregariam desnecessariamente o texto, dado que seguimos a ordem dos textos apresentados no II Capítulo, ponto 1.

anónimo, de 1876, apresenta-se um manual – ‘ao alcance de todas as inteligências’ – para ‘tirar retratos’. O retrato generaliza-se e, ainda em 1876, Ramalho Ortigão anuncia a impressão de retratos nos bilhetes da ‘empresa carril da Boavista’.

Em 1877, Teixeira Guimarães, num texto teórica e esteticamente mais musculado, demora-se nos processos de trabalho dos ‘collaboradores do sol’. Aqui esclarecem-se as responsabilidades do fotógrafo: é ele que escolhe a posição do modelo, a atitude e o movimento, ele compõe e esboça. O trabalho é da imaginação, do espírito e dos sentidos. Opinião diversa tem Eça de Queiroz, associando a fotografia ao realismo, reveladores de um mundo a criticar.

Ideia semelhante desenvolve Rangel de Lima, em 1880, elogiando a Pintura e criticando a ‘falta de vida de uma fotografia’. O fotógrafo ‘não passa dum sujeito sem sentimento artístico’.

Rafael Bordallo Pinheiro, critica, em 1880, a ‘falsidade’ dos retratos fotográficos e o sonho de ter um retrato fotográfico nas montras da rua do Ouro.

Em 1884, João Maria Jalles, destaca os usos policiais da fotografia e diversas técnicas para a fotografia atenuar defeitos dos modelos – o retoque e a montagem.

Opinião diversa terá Luciano Cordeiro defendendo o carácter documental de um aparelho que compara ao ‘termómetro’ e ao ‘sextante’, a fotografia ‘diz o que vê, mas como é’.

Em 1884 e 1885 surge a publicação da revista *A Arte Photographica* deixando uma série de textos fundamentais na estética e técnica fotográficas. Embora se estivesse em tempos de paixão pela Natureza, podemos encontrar diversos textos e comentários relativos à representação do corpo. Recomendam-se, numa perspectiva do fotógrafo como criador e artista, para o retrato a observação das poses do teatro, das luzes dos espetáculos, embora no retrato seja fundamental ter um toque especial um ‘*tour de main*’. O texto de Robinson aborda sistematicamente e exaustivamente estas questões. Como já referimos, é um poderoso manual estético e técnico que ficou disponível em língua portuguesa para os nossos fotógrafos. Deste texto longo, que analisámos no capítulo anterior, salientamos alguns aspectos mais pertinentes para o nosso estudo: a preferência pela pose a ‘três quartos’; o retrato entendido como revelador da personalidade do modelo; o controle total do fotógrafo sobre o modelo.

A propriedade das imagens fotográficas, principalmente naquilo que tem a ver com a representação do corpo, será também demoradamente analisada.

Surge também a novidade da ampliação em fotografia: ‘transformar em tamanho natural o retrato d’uma pessoa que nos é querida’.

Adriano Pinto, em 1884, demora-se sobre a importância dos ‘fundos’ no retrato. O importante será o fundo neutro que permita destacar o modelo.

Em 1886, Manuel Maria Rodrigues, defende um retrato ‘suave, de um relevo agradável e de um desenho que faz sobressair os valores das tonalidades’. É preciso manter a ‘verdade’ no retrato. Deve fazer-se sobressair a ‘individualidade’ e usar ‘fundos brancos, mais ou menos sombreado’.

No boletim da *Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, em 1887, defende-se a fotografia para exibição dos ‘grandes homens’, ‘as grandes scenas da vida’, ‘os amigos’, ‘as namoradas’.

Fialho de Almeida surge, em 1890, a criticar todo o ‘optimismo fotográfico’ que até agora encontrámos. Ninguém escapa à sua crítica, desde o retrato oficial ao memorial, a máquina é ‘o maior caricaturista do mundo’. A sua caneta esmiúça os indivíduos, as poses, o desejo de se ver representado.

O *Diário Illustrado*, em 1896, cumpre a sua função documental, exibindo fotografias de Gungunhana – e família - nas suas diversas facetas de chefe poderoso a prisioneiro do Império.

Em 1890, no *Boletim do Grémio Portuquez d’Amadores Photographicos*, discutem-se de novo as questões da ‘propriedade fotográfica’, ou seja, da propriedade da imagem do corpo. O retrato será questão fundamental e, prova-se como o fotógrafo retira do corpo algo de novo - criando – uma ‘obra de arte’: na escolha dos materiais, da luz, da composição, da posição do modelo.

Em 1891, no mesmo boletim, ainda discutindo o problema propriedade fotográfica, surge a referência ao uso das ‘detectivas’⁸⁵². É o snapshot (ou o flagrante) com os seus perigos – e encantos, o do voyeur – que permite ‘roubar’ imagens de corpos, na rua, e – mais preocupante – à beira-mar. Como se refere, para

⁸⁵² Pequenas máquinas fotográficas, discretas, algumas podiam-se esconder dentro do colete disparando através do orifício dos botões.

complicar a questão, ‘qualquer um é proprietário da sua pessoa, mas não da sua sombra’.

Em 1899, no *Boletim do Photo-Velo-Club*, critica-se o ‘retoque’, acabando o fotógrafo por iludir a ‘verdade’, transformando-se em ‘modista, alfaiate, barbeiro’.

A mudança de século, traz a valorização da ‘arte de tirar o retrato’, é no *Boletim Photographico*, e analisam-se as questões relacionadas com a captação do ‘rosto’ – instável e móvel – que deve ser reproduzido, atenuando alguns problemas, mas mantendo a ‘individualidade’. Mesmo perante a ‘fealdade de um rosto’ deve-se atenuar explorando a pose – frente, três quartos ou perfil – e o ‘mysterio da luz e da sombra’. Neste jogo da luz e sombra, devem manter-se os ‘negros predominantes’ pois permitem manter a ‘verdadeira parecença’ (opção seguida pela fotografia prisional, como vimos).

Na *Sombra e Luz*, também em 1900, num texto muito claro, fala-se de modelos. Refere-se como as ‘boças camponesas’ são educadas pelo fotógrafo, pela técnica de ‘fazer pousar’, pelo ‘insuflar’ de uma ‘vocação artística’. O trabalho na fotografia transformou-as, tornou-as ‘um modelo, consciente, educado e conhecedor’. Ao ponto de irem chamar o fotógrafo para aproveitar a ‘boa luz para trabalhar’.

As lavadeiras e leiteiras, voltam como exemplos de uma permanente ‘physionomia agradável’ – isto, por causa das cores claras que usam – e, em 1900, no *Boletim Photographico*, analisa-se o problema do ‘retrato de senhoras’, principalmente das questões colocadas pela representação do pescoço. O pescoço deve ser visível, o mais fácil será o retrato de pé e de frente. O que importa é eliminar a rigidez.

A ‘semelhança do modelo’ será analisada em 1901, também no *Boletim Photographico*. A pose ou ‘posição’ é um dos elementos fundamentais para o autor do texto, o fotógrafo deve deixar as posições habituais ao modelo – uma posição natural – que deve ser captada num atelier com o ar o mais natural possível. Assim se consegue a ‘desejada semelhança’.

A fotografia do Nu, surge-nos tratada, pela primeira vez, em 1902. Traduz-se um artigo francês no *Boletim Photographico*. É um campo da fotografia a explorar, embora na Inglaterra poucos o façam, e deve centrar-se nos modelos de crianças. Devem atenuar-se os defeitos, trabalhar só com um modelo e evitar os ‘títulos

pomposos'. O mar e os rios fornecem fundos 'excelentes' e permitem explorar os reflexos na água. O problema será sempre, devido ao 'pudor exagerado', arranjar 'bons modelos'.

Ainda em 1902, discutem-se as vantagens do retrato de frente, de perfil ou a três quartos, devido à predominância dos retratos de frente ou a três quartos. O retrato de frente é mais facilmente identificável por conhecidos, o de perfil permite o reconhecimento por quem não conhece o modelo.

O grande número de retratos produzidos – 'as fábricas de retratos' – opõem-se ao retrato produzido por um 'artista'. Em 1902, apresentam-se as diferenças do 'pintor photographo': trabalham quando lhes apetece, em espaços agradáveis, têm elevados rendimentos. Este processo permite a obtenção de retratos notáveis, em 'tons sépia' ou 'gomas', todo o processo é artesanal, mas um trabalho 'intelectual' e permite a obtenção de um 'retrato característico e verdadeiro'. É toda uma mitologia que permanecerá até hoje.

Nesta tendência se enquadram as 'mulheres photographas' apresentadas no *Boletim Photographico*, em 1902. De acordo com o autor do artigo elas distinguem-se dos fotógrafos masculinos. Porquê? Porque vão a casa do cliente, trabalham com fundos naturais, luzes diferentes. Quem escolhe a imagem final é o cliente e todos os negativos são destruídos. A imagem final ficará em platina, carvão ou goma bichromatada.

Esta preocupação com o 'retrato moderno' continua no artigo sobre o retrato fotográfico. Criticam-se as poses e atitudes convencionais, os espaços de galerias e estúdios, ou os interiores domésticos – com 'efeitos de luz' – ou o ar livre. A iluminação deve permitir a obtenção de detalhes nas sombras e tornar a imagem pouco contrastada. Deve procurar-se uma iluminação, tal como os indivíduos surgem no dia a dia. Deve abandonar-se o retoque e procurar a 'verdade'.

Esta 'verdade' relaciona-se também com o processo de focagem. Em 1903, recusa-se a demasiada nitidez no retrato. O conselho será de colocar o modelo 'quasi em foco'.

Para a imagem final de retrato pretendida contribuem também as 'chapas orthochromáticas' pois permitem uma representação mais suave da pele. Os defeitos de pele suavizam-se e as sombras apresentam mais detalhes.

Arnaldo Fonseca, em 1905, refere as diversas técnicas de pose a utilizar nos ‘grupos’ ou seja, nos retratos de grupo. É um trabalho difícil e a finalidade é a obtenção de uma unidade do conjunto. Para isso devem utilizar-se a composição piramidal, em curva, elíptica. Todas estas formas contribuem para dar um ideia de ‘união’, as linhas horizontais não devem ser utilizadas por dão uma ‘sensação de separação’.

A separação pode ser obtida através de ‘degraus’ o que permite ‘sem fazer desaparecer a ideia de grupo’ dar a ideia de ‘retratos separados’.

Em 1906, aconselham-se os amadores - que não têm um estúdio - na utilização dos vários tipos de iluminação. Ensinam-se as três principais formas de iluminação - de cima, de baixo, a 45° - e quais os seus efeitos simbólicos. Peça fundamental são os ‘pannos brancos’ para refletir a luz. Tudo isto permitirá a obtenção de um retrato com uma ‘verdade mais intensa’.

Affonso Lopes Vieira, um destes amadores, publica dois artigos na *Ilustração Portuguesa*, em 1909, sobre a sua experiência. Recusa os ‘gramophones da luz’ e defende o ‘saber ver’ que permite a ‘photographia esthetica’.

Num misto de ‘amador’ e ‘profissional’ apresenta-se em 1910, o idolatrado Reutlinger. Fotógrafo do feminino, ele impõe a sua visão ao modelo deixando para segundo plano a revelação da personalidade do retratado. Ele domina a ‘arte complexa de fazer pousar uma mulher’. É um paradigma do fingimento e da fotogenia que surge.

A que se referiria Aurélia de Souza que, em 1913, se queixa de retratos acabados de revelar e que ‘não prestam para nada?’

Sobre as suas imagens não tinha dúvidas Domingos Alvão que conforme vimos apresenta de uma forma muito clara a sua ideia de fotografia e o seu trabalho com os modelos - na linha de um Reutlinger .

A utilização da fotografia em situações de registo policial estava já perfeitamente definida - e é dela que se fala em 1914 - e, aí não havia dúvidas sobre os procedimentos na utilização da ‘fotografia métrica’ que reproduz ‘fielmente’ o local do crime.

Na revista *A Arte Photographica* que se publica até 1931, encontramos três artigos sobre a representação do corpo: a preocupação com os olhos, em 1917; os ‘fundos modernos’ que recusa os fundos historiados, mas também os ‘fundos lisos’, defendendo os novos fundos – ‘fundos transparentes’ que se imprimem em sobreposição com a imagem original; por último, em 1929, volta-se às questões da focagem, deixar sempre os olhos mais nítidos, mas deixar uma ‘boa impressão global’.

AS PUBLICAÇÕES: CONCLUSÕES

Acompanhando, ou não, o universo mental e cultural que podemos analisar e conhecer, temos a prática, ou seja a criação e utilização das imagens fotográficas. Tendo analisado todos os indicadores a que nos propusemos relativamente às publicações periódicas – *O Occidente*, a *Ilustração Portuguesa* – e às publicações especificamente dedicadas à fotografia podemos avançar com as seguintes conclusões gerais:

O GÉNERO

Em relação ao **Género** o tipo de corpo presente nas imagens é para o *Occidente* esmagadoramente masculino (87.3%) numa fase que vai desde os anos de 1878 a 1915.

Na *Ilustração Portuguesa* - numa fase que abrange os anos de 1903 a 1923 - assistimos a uma inversão dessa tendência (M-30% / F –70%). Como referimos anteriormente, verifica-se um predomínio da imagem do feminino com as matizes que analisámos ao longo do nosso texto.

Se incidirmos sobre as publicações fotográficas temos, entre 1884 a 1892 – *A Arte Photographica* e o *Boletim do Grémio dos Amadores de Photographia* –, um predomínio da representação do masculino (57.1 %).

Entre 1900 e 1914 no *Boletim Fotográfico* as tendências equilibram-se (M-37.5% / F – 34.2% / Mistas – 28.3%) e, com a *Arte Fotográfica*, anos de 1915 a 1931, essa tendência, de aproximação, mantém-se (M – 50% / F – 40.5%).

Poderemos concluir que no universo da cultura visual das fotografias vernaculares e do retrato assistimos a um predomínio da imagem do feminino,

enquanto que nas publicações fotográficas se verifica ao longo das primeiras décadas do século XX um equilíbrio na representação dos géneros.

A MOLDURA

A nível da ‘moldura’ – da forma do recorte da imagem e dos seus limites, seja, nos jornais ou revistas e nas publicações fotográficas – tende-se para um peso único da moldura recta: *O Occidente* (63%); *Arte Photographica* e *BGAP* (100%); *Ilustração Portuguesa* (84.4%); *Arte Fotográfica* (100%); *Boletim Photographico* (94%). Só *O Occidente* apresenta uma diversidade maior de molduras: 31% de casos de Oval; 22.6% de casos de Vazio (ausência de limites); 6.4% de Mista (moldura mais decorativa envolvendo uma sobreposição de oval e recta), detetando-se aqui as ligações a um gosto do passado pelos formatos da Miniatura e do Daguerreótipo.

O PLANO

Tendo em conta os indicadores relativos ao **Plano** de enquadramento do corpo⁸⁵³ detectam-se algumas diferenças.

Se no *O Occidente* predominava a representação de Busto (72%)⁸⁵⁴, na *Ilustração Portuguesa* verifica-se uma maior distribuição entre os diversos tipos de plano: Corpo Inteiro (45.2%); Busto (35.6%) e Meio Corpo (14.3%).

Nas publicações fotográficas a tendência é esmagadoramente a representação do Corpo Inteiro: (*Arte Photographica* e *BGAP* – 85.7%; *Arte Fotográfica* – 80%; *Boletim Photographico* (76.6%).

O **Meio Corpo** encontra-se apenas, com alguma expressão, no *O Occidente* e na *Ilustração Portuguesa* (respectivamente 15% e 14.3%).

A representação da **Cabeça** (um fragmento para todos os efeitos) é diminuta em todas as publicações: *O Occidente* (2.8%); *Ilustração Portuguesa* (4.9%); *Arte Photographica* e *BGAP* (4.8%); *Arte Fotográfica* (6.7%); *Boletim Fotográfico* (4.5%).

⁸⁵³ Corpo Inteiro, Meio Corpo, Busto, Cabeça.

⁸⁵⁴ O que pode ter a ver com questões técnicas ou mesmo com a maior existência de imagens em formato de carte-de-visite, o que se altera ao longo do tempo passando depois para outros formatos. Também se pode relacionar com o hábito das miniaturas da tradição da Pintura e o predomínio de imagens de estúdio dado que o instantâneo vai ter ainda um peso reduzido nesta publicação.

A POSE

Em relação à Pose⁸⁵⁵ o predomínio do Três Quartos é muito claro no *Ocidente* (87.3%) reduzindo-se significativamente na *Ilustração Portuguesa* (52.9%).

Nas publicações fotográficas, se a *Arte Photographica e o BGAP* apresentavam um peso significativo (58.3%) de representação em Três Quartos, a *Arte Fotográfica e o Boletim Fotográfico* apresentam uma redução da pose em três quartos (respectivamente 35.3% e 29.5%) e um predomínio da pose Frontal (respectivamente 41.2% e 46%). Temos assim uma preferência na área da ‘arte fotográfica’ pela pose frontal.

A pose de costas – habitualmente utilizada no feminino – surge com 2.5% na *Ilustração Portuguesa* e 5.9% e 5% na *Arte Fotográfica e Boletim Fotográfico* respectivamente.

A POSIÇÃO

Em relação à Posição do corpo representado temos uma tendência homogênea da pose **De Pé** em todas as publicações: *Ocidente* (54.5%); *Arte Photographica e BGAP* (58.3%); *Ilustração Portuguesa* (59.8%); *Arte Fotográfica* (64.7%); *Boletim Photographico* (63.8%).

A pose **Sentada**, com menor expressão apresenta nas diversas publicações uma presença semelhante: *Ocidente* (45.5%); *Arte Photographica e BGAP* (41.7%); *Ilustração Portuguesa* (34.7%); *Arte Fotográfica* (35.3%); *Boletim Photographico* (25.5%).

A posição **Ajoelhada** surge com 20% de casos no *Ocidente* e 2.2% de casos na *Ilustração Portuguesa*. Nesta última publicação temos ainda a posição **Apoiada** (1.5%), **De lado** (1.1%) e **Deitada** (1.1%). A posição Deitada surge ainda com 2% de casos no *Boletim Fotográfico*.

⁸⁵⁵ Três Quartos; Perfil; Frontal; De costas.

O OLHAR

Em relação às direções do **Olhar** temos uma tendência predominante do **Olhar à Esquerda**: *O Occidente* (50.8 %); *Arte Photographica* e *BGAP* (41.7%); *Ilustração Portuguesa* (36%); *Arte Fotográfica* (45.5%).

O **Olhar à Direita** surge com mais peso nas seguintes publicações: *O Occidente* (36.8%); *Arte Photographica* e *BGAP* (25%); *Ilustração Portuguesa* (25.9%).

O **Olhar Frontal** surge com um peso significativo nas seguintes publicações: *Arte Photographica* e *BGAP* (25%); *Ilustração Portuguesa* (37.2%); *Arte Fotográfica* (27.3%); *Boletim Photographico* (45%).

No caso do **Olhar ao Alto** temos no *Boletim Photographico* 10 % de casos. O **Olhar ao Baixo** surge com 0.2% de casos no *O Occidente* e 0.7% na *Ilustração Portuguesa*.

O NU

Os casos de representação do corpo Nu são diminutos (3% na *Arte Fotográfica* e 0.8% no *Boletim Fotográfico*).

O OUTRO

De salientar o peso da representação do **Outro** nas páginas da *Arte Fotográfica* (54.5%) e do *Boletim Fotográfico* (43.3%) tendência que revela o gosto e atenção pela representação do outro – camponeses, pescadores, trabalhadores – numa tendência acentuada nas primeiras décadas do século XX⁸⁵⁶.

OPÇÕES DE REPRESENTAÇÃO DE ACORDO COM O GÉNERO

Considerando agora a variável Género, numa análise comparativa - relativa às diversas opções de representação do corpo - encontramos as seguintes características.

Em relação ao **Plano** de representação:

⁸⁵⁶ Estamos perante uma tendência da cultura visual da época que se centra no campo semântico ligado ao trabalho, à pobreza. Pensamos que se distingue do Naturalismo – naquilo que tinha de miserabilista ou misericordioso na atenção – e que estamos perante um Realismo, ou seja, na representação de elementos das classes populares numa perspectiva de enaltecimento do trabalho e do esforço. O período em questão se pode ser momento de elites culturais afastadas de um mundo real também é o tempo dos sonhos republicanos naquilo que têm de mais abrangente e fraternal. Os fotógrafos portugueses terão aí um papel importante.

No *O Occidente* a tipologia de representação é idêntica o Busto predomina (M- 64.8% / F – 59.4%);

Na *Arte Photographica* e *BGAP* o Corpo Inteiro predomina (o peso é idêntico 83.3%);

Na *Ilustração Portuguesa* o Busto predomina para o masculino (69.4%), distribuindo-se o feminino pelo Corpo Inteiro (43.6%), Busto (20.5%) e Meio Corpo (26.9%);

Na *Arte Fotográfica* predomina o Corpo Inteiro (M- 80%) / F- (75%) e no *Boletim Photographico* também. (M- 75.6%) / F- 72.2%).

Relativamente à **Pose**:

No *O Occidente* predomina o Três Quartos (M- 89.4%) / F – 75.4%);

Na *Arte Photographica* e *BGAP* encontramos para o masculino uma divisão entre o três quartos e o perfil (50% / 50%), o feminino é predominantemente apresentado a três quartos com 66.7%;

Na *Ilustração Portuguesa* o masculino é predominantemente apresentado a três quartos (78.8%) e o feminino distribui-se entre o três quartos (52.9%), o Frontal ((25.7%) e o Perfil (15.7%).

Na *Arte Fotográfica* o masculino é predominantemente apresentado em Frontal (57.1%), seguindo-se o três quartos. O feminino distribui-se entre o três quartos (40%) e o Perfil e Frontal com valores idênticos (30%/ 30%);

No *Boletim Photographico* o masculino distribui-se entre o Frontal (41.7%) e o três quartos (33.3%). O feminino também entre o frontal (48%) e o três quartos (32%).

Em relação à **Posição**

No *O Occidente* o masculino divide-se entre as posições Sentada (52.3%) e de Pé (47.7%). No feminino predomina a posição de pé (80%).;

Na *Arte Photographica* e *BGAP* no masculino predomina a posição Sentada (66.7%) e no feminino a posição de Pé (80%);

Na *Ilustração Portuguesa* predomina a posição de Pé no masculino (88.9%) e no feminino (70%). A representação equestre tem algum peso no masculino (11.1%);

Na *Arte Fotográfica* no masculino divide-se entre a posição de pé (55.6%) e sentada (44.4%). No feminino predomina a posição de pé (75%) seguida pela sentada (25%);

No *Boletim Photographico* predomina a posição de pé no masculino (71.4%) verificando-se no feminino (60% de casos).

O OLHAR

Em relação à direção do olhar temos uma dominante em quase todas as publicações que é a do **Olhar à Esquerda** nos dois géneros :

O Occidente (M- 50.7% / F – 52.5%); *Arte Photographica* e *BGAP* (M-50% / F- 40%)); *Ilustração Portuguesa* (M-50% / F- 40.3%);

Na *Arte Fotográfica* no masculino temos um predomínio do olhar frontal (60%), seguido pelo olhar à esquerda e olhar à direita com pesos idênticos (20%). No feminino predomina o olhar à esquerda com 66.7% de casos. Segue-se o olhar à direita com 33.3% de casos;

No *Boletim Photographico* no masculino predomina o olhar frontal (53.8%) seguindo-se com pesos idênticos o olhar à direita e o olhar baixo (23%). No feminino com pesos semelhantes temos: olhar frontal (33.3%), olhar à direita (22.2%), olhar à esquerda (22.2%). O olhar baixo, olhar ao alto e olhos fechados apresentam valores idênticos (5.6%).

O NU

Em relação à representação do nu temos na *Ilustração Portuguesa* 1.3% de casos no feminino, e na *Arte Fotográfica* 7.7% de casos no feminino também. O *Boletim Fotográfico* apresenta um caso de nu masculino.

O OUTRO

A representação do **Outro** só tem um peso significativo nas publicações periódicas sobre fotografia e apresenta na *Arte Photographica* e *BGAP* (M-58.3% / F- 33.3%) ; *Arte Fotográfica* (M-56.3% / F-53.8%) , *Boletim Photographico* (M-53.3% / F- 36.6%). Como vimos, as representações do ‘Outro’ social e civilizacional foram sempre afastadas das ‘montras públicas’ que eram o *O Occidente* e a *Ilustração*

Portuguesa e tornam-se objecto de atenção da fotografia como ‘arte’ na continuação de um gosto naturalista ou no despontar de um gosto realista.

AS RETÓRICAS OU FIGURAS

Partindo da análise que fizemos, relativamente aos estudos de caso e às publicações periódicas, ensaiamos agora uma caracterização das figuras criadas nas representações fotográficas, tendo sempre como elemento central a Pose. Chamar-lhe-emos ‘retóricas’.

No caso específico da representação do Nu, podemos detectar num modo mais simples, uma ‘retórica do documental’, uma ‘retórica erótica’, uma ‘retórica clássica’ uma ‘retórica de proximidade’ e uma ‘retórica de apagamento’.

A retórica documental, destinada a nível de um possível uso, a artistas ou a voyeurs vários, representa o corpo fugindo à identificação e, no caso que analisámos, acentuando as características anatómicas.

A retórica clássica, aqui mais presente no nu masculino, pode-se distinguir da anterior, pelo uso de uma pose clássica, ligada à estatuária greco-latina ou à tradição da pintura. Uma outra retórica tem a ver com a representação do corpo nu em torno de figuras clássicas, mas procurando outras formas de pose que surgem ligadas à dança. No caso das imagens de Almada surge ainda a presença da corporeidade com a presença de uma nitidez e de uma iluminação que permite uma leitura do corpo completa.

A retórica do apagamento tem como base as duas anteriores, mas introduz elementos – pictorialistas – que remetem o corpo para um ‘ideal’ seja no apagamento dos traços da corporeidade, seja, na remissão para universos da literatura ou da ‘tradição’ das artes.

A retórica de proximidade ou relacional partindo da mesma forma de um universo das artes, assume o corpo enquanto tal – o momento é o do presente e a presença é a do modelo enquanto homem ou mulher. Permite um tratamento que deixa os traços do corpo, na iluminação, na clareza e na nitidez. Assume o erotismo inerente à presença de um corpo nu ou seminu. Fotografa o nu em pose e em situações

de quotidiano – talvez íntimo – e, por tudo isto, adquire uma representação do nu fotográfico de modernidade.

A retórica erótica centra a representação no efeito a produzir no espetador. Como se dizia no maneirismo – ‘far stupir’ – provocar um efeito de surpresa. A pose oscila assim entre a ocultação e a revelação associando-se ao texto, ilustrando-o. Deixa também um repertório de significados para os gestos – no caso que analisámos – femininos. O contexto de representação será o do espaço fechado, da casa, do quarto e o ambiente semelhante ao da representação pictorialista. Relativamente à representação do nu do outro civilizacional encontramos poses ‘documentais’, na sua clareza, na sua pose, como referimos antes, os corpos ficam abertos e expostos à leitura.

O corpo nu numa retórica de ‘auto-representação’ fotográfica é também uma novidade marcante que Almeida Lima nos deixa.

Esta presença da materialidade do corpo despido, feminino e masculino, pode ser encontrada, por exemplo em *Maria do Mar*, de Leitão de Barros. Lembremos os planos de saída do mar dos principais protagonistas. Ou em Cesário Verde: “E pus-me a olhar, vexado e suspirando / O teu corpo que pulsa, alegre e brando / Na frescura dos linhos matinais.”⁸⁵⁷.

Na representação do ‘outro social’ encontramos uma tendência única que enraíza na cultura visual do século XIX: a dos ‘tipos’. Como vimos esta imagem construía-se em poses específicas que permitiam a leitura do vestuário e de todos os elementos inerentes a uma categoria social. A pose, apresentando uma rigidez, é habitualmente de corpo inteiro, de frente ou perfil, menos provável o uso do três quartos. O espaço da representação pode ser o estúdio ou o quotidiano do representado. Temos também situações de encenação com alegorias sociais – a tristeza, as dificuldades da vida. Estamos perante o que podemos designar como uma ‘retórica do tipo’.

Pressente-se, no entanto, e ainda no século XIX, uma construção de imagem em que da habitual representação do tipo, surge um retrato. Pensamos em Carlos Relvas, e nas suas imagens de camponeses e pobres, em estúdio, numa tipologia de retrato. Aqui a construção da imagem não se distingue sejam aristocratas, reis ou camponeses.

⁸⁵⁷ Cesário Verde *O Livro de Cesário Verde*, p. 54.

A construção das imagens, na nossa opinião, não indicia uma particular proximidade pelo outro social. Esta forma de representação é inerente à paixão de Carlos Relvas pela representação - seja de reis, aristocratas, camponeses, cães ou cavalos.

Carlos Relvas produz também imagens do outro social num registo que podemos designar de uma 'retórica do tipo alegórico'. Cenas em estúdio, utilizando fundos historiados, e em que a pose remete para as dificuldades da vida, o sofrimento, num registo próximo do naturalismo na pintura.

Em Almeida Lima detectamos, como vimos, algumas imagens em que a pose indicia o germen de uma 'fotografia social', de uma 'retórica do outro próximo'. É uma tendência que se concretiza plenamente no trabalho de Álvaro Laborinho que, socialmente mais perto dos pescadores, realiza um trabalho muito próximo do Realismo. Estamos nas primeiras décadas do século XX e, num país envolto em questões sociais que só estabilizarão por volta dos anos 30. As imagens surgem captadas em contextos de trabalho, as poses são pouco encenadas ou mesmo apenas captadas.

É um trabalho que se aproxima do de Marques Abreu nas suas imagens de camponesas.

A fotografia naturalista ao olhar o outro social não teria o mesmo efeito suave das tintas a óleo. Se a tinta e a tela remetiam o representado para o universo da arte, a fotografia remetia para o universo do quotidiano. Eduardo Vidal sabia-o bem: "Ser d'um realismo chato, para quê? Então mais vale olharmos para o que nos rodeia; temos os olhos para ver e bons ouvidos para ouvir(...)"⁸⁵⁸.

Numa outra perspectiva temos uma 'retórica encenada de posse'. Nesta a pose é utilizada para o total controle do corpo do outro, na maioria dos casos da 'outra'. Domingos Alvão leva ao máximo, uma tradição de atenção pelo corpo feminino de camponesas, que envolto em alegorias de beleza e sentimento, produz imagens em que as poses construídas pelo fotógrafo, exibem e são um instrumento de posse sobre o corpo das modelos. Como vimos nos textos que, mais claramente, trataram este tema as posições são muito claras. As poses habitualmente em corpo inteiro, frontais ou de perfil, os braços e as mãos desenhando linhas oblíquas, as cabeças inclinadas, os corpos disponíveis à sua leitura. É uma tradição de pose que poderemos encontrar

⁸⁵⁸ Sandra Leandro, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*, p. 353.

no cinema português de Leitão de Barros, por exemplo. Na obra de 1930 *A Severa*⁸⁵⁹ encontramos este universo imagético. Lembremos o plano em que o conde de Marialva atira ‘a severa’ para o chão e a câmara demorada percorre o corpo feminino deitado. Ou, as palavras: ‘*quero olhar para ti*’ ; ‘*isto de cavalos é como as mulheres vê-os por fora não por dentro*’.

Outro tema estruturante na fotografia de finais de oitocentos e das primeiras décadas de novecentos, é o das ‘lavadeiras’. É uma ‘retórica de posse captada’, ou seja, não se verifica uma interferência do fotógrafo nas poses das figuras, mas uma captação – com tudo o que tem de construção no enquadramento – habitualmente em instantâneo. A máquina, torna lícito o voyeur e permite o guardar a memória desse ato. Como já referimos é um tema obsessivo que terá presença no cinema português com filme ‘*Aldeia da Roupa Branca*’, de Chianca de Garcia, em 1938.

A representação do ‘outro civilizacional’ é realizada na oscilação entre a ‘retórica do tipo’, a ‘retórica encenada de posse’, a ‘retórica de posse captada’, e a ‘retórica do outro próximo’. Como vimos a máquina permite o domínio sobre o corpo do outro, numa perspectiva descritiva, anónima, classificadora, de raça. A pose é claramente construída com essa intenção – estamos no domínio da retórica do tipo. É um tipo de imagem que se inicia, logo em 1878, com Cunha Moraes e se prolonga até, atreveríamos a dizer, aos anos 50. Nalgumas destas imagens introduzem-se elementos característicos do retrato, a cadeira – no caso do feminino africano, por vezes, quando desaparece o anonimato e surge o retrato (com a identificação do representado). Pressentimos também um apagamento das distâncias numa ‘retórica do outro próximo’. É o caso das imagens de Serpa Pinto, ou de A. C. G. É no caso do outro civilizacional que mais claramente surgem as retóricas de ‘retórica encenada de posse’, a ‘retórica de posse captada’. Será o caso de Gungunhana, das imagens das viagens reais e presidenciais. A posse da imagem do corpo da mulher africana, em vários registos como vimos – as oficiais, as pessoais. A pose instaura uma exibição do corpo é descritiva, frontal. É uma tradição que se prolonga desde o início de 1900, atinge o esplendor com Domingos Alvão – exposição colonial de 1936 no Porto, ou a *Exposição do Mundo Português* de 1940, em Lisboa – e se prolongará durante a Guerra Colonial. Por último, temos uma ‘retórica de retrato’ em que a pose segue a

⁸⁵⁹ Filme de Leitão de Barros, de 1930, com fotografia de Salazar Deniz.

tipologia do retrato e em que o corpo é identificado. Aqui as imagens de europeus e africanos apenas se distinguem pela cor da pele e pelo vestuário.

Como vimos podemos também caracterizar uma retórica de representação fotográfica do corpo morto ou ferido. Aqui temos, numa hipótese inicial dada a escassez de imagens, a oscilação entre uma ‘retórica de morte ilustre’ e ‘retórica de morte trivial’. Como vimos a primeira baseia-se na ‘ordem’ - verticalidade e horizontalidade do corpo - e a segunda na ‘desordem’ do corpo e dos membros.

A representação da guerra, como vimos, oscilou entre uma ‘retórica da guerra espetáculo’ - encenada, limpa, distante e algumas imagens que – num inovar de documentalismo – se aproximam do combate numa ‘retórica da guerra próxima’, em que o fotógrafo se encontra física e afetivamente próximo do conflito e das suas consequências imediatas.

O retrato, de que já falámos, a ‘retórica do retrato’ numa tradicional utilização do corpo que vem da pintura e, principalmente do retrato de aparato. Foi um dos campos dominantes da fotografia. A pose segue a tradicional e sobre isto temos tipologia que decorreu da análise quantitativa que realizámos. No entanto, surgem variações que detectámos e que introduzem diferenças no *decorum* e pose próprios da longa tradição de retrato. Podemos dividir o retrato fotográfico, por uma questão de facilidade de análise, em duas grandes áreas: uma área da identificação que tem a ver com aspetos criminais, sociais ou outros institucionais e a do privado. Nesta última área podemos introduzir as produções dos artistas - fotógrafos – e a fotografia vernacular.

Em relação à área da identificação que vai desenvolver-se num processo que culminará com a identificação através de bilhete de identidade⁸⁶⁰, em 1919, com fotografia, embora já se verificasse a utilização de cartões identificativos com fotografia nos transportes. A pose era habitualmente de busto a três quartos em meios tons. Na fotografia de identificação criminal, como vimos, existia uma tipologia específica de que salientámos o apagamento de parte do rosto.

⁸⁶⁰ O decreto-lei n° 5266, de 16 de Março estipulou a obrigatoriedade de um B.I. para "todas as pessoas (...) que fossem nomeadas para algum cargo público civil em Lisboa". Para as restantes, de ambos os sexos, era facultativo. O documento tinha quatro páginas, nas quais eram inscritos o nome, filiação, naturalidade, data de nascimento e profissão do requerente, bem como quaisquer sinais físicos particulares, uma fotografia, a impressão digital e a assinatura (se o indivíduo soubesse escrever).

Na produção de artistas e privados, encontramos o seguir das tipologias clássicas de retrato, mas também aquilo que nos interessa particularmente, algumas rupturas ou inovações na representação do corpo.

Temos o caso de Carlos Relvas que no seu narcisismo se transfigurou num outro destruindo as regras do *decorum* num dos casos e aderindo a uma representação de um ‘outro’ clássico greco-romano. Ou Aurélia de Sousa no seu autorretrato hierático e San Payo que rompe com as proporções do seu próprio crânio.

No retrato, Carlos Relvas encanta-se com os cabelos (femininos) soltos, ou com a transfiguração de uma camponesa em imagem clássica.

Eça de Queiroz e D. Luís deixam-se representar em pose melancólica, Guerra Junqueiro, Malhoa e Rafael Bordalo Pinheiro em poses dinâmicas. D. Amélia abandona a verticalidade e horizontalidade habituais nas suas imagens e deixa-se representar numa pose em ‘S’ que remete para o ‘ser mulher’ e exhibe o seu corpo.

A opção pelo grande plano, na cabeça ou no busto (como se diria no desenho académico de ‘cabeças de expressão’) surgem em Almada Negreiros, António Botto, ou Francis Graça, Beatriz Costa e Corina Freire.

Osorio de Vasconcellos salienta o retrato numa outra vertente, a do narcisismo: “A causa principal dos progressos que cada dia assignalam o percurso da photographia, é seguramente o ella satisfazer uma das tentações mais irresistiveis do homem, qual é a de rever-se no seu proprio retrato.”⁸⁶¹.

A festa, ou a infracção são documentadas em poses teatrais, como vimos, por exemplo em ‘Amadeu de Souza Cardoso e amigos’ ou Rafael Bordalo Pinheiro.

Dos anos 20, do século XX, ficam também as poses marcadas da dança e da releitura das poses do classicismo greco-romano.

Novidade mesmo, em termos de representação do corpo, é a fotografia de grupo. Podemos distinguir dois tipos: uma ‘retórica do grupo reduzido’ e uma ‘retórica do grupo alargado’. Estes dois grupos de imagens são particularmente pertinentes porque numa construção claramente consciente e seguindo preceitos dos manuais de fotografia, são espelho e fonte de solidariedades diversas, íntimas,

⁸⁶¹ Osorio de Vasconcellos *Maravilhas da Photographia*, p. 55.

afetivas, sociais. É uma registo que, com esta dimensão, raramente se encontrava na Pintura. Foi uma nova técnica que coincidiu com tempos de mudança em termos sociais, tanto nas convulsões políticas do início do século XX, como no crescimento lento, de grupos operários ou associações de diversos matizes.

Temos também um outro tipo de imagens, e numa utilização do instantâneo, as imagens da rua. Estas são imagens não encenadas em que é o próprio fotógrafo que constrói a imagem e o seu sentido. Lembremos imagens de Benoliel em Lisboa, por exemplo. São imagens documentais em que se surpreendem manifestações, cerimónias organizadas, ou situações socialmente merecedoras de atenção por parte do fotógrafo.

Estas retóricas foram utilizadas por fotógrafos ‘amadores’, ‘profissionais’, naquele sentido que o oitocentismo lhes dava, mas temos também os ‘artistas’, já mais no início do século XX. Como por mais de uma vez deixámos claro, todos eles ‘conheciam’ as regras e os usos da técnica fotográfica e, na criação das suas imagens, eram delas conscientes. Todos eles acabaram por incidir sobre a representação do corpo (em particular, o feminino), depois da obsessão com a paisagem e a natureza do final do século XIX e continuando no gosto pelos monumentos e pela história.

No caso das publicações periódicas sobre fotografia, além do Retrato tornou-se particularmente presente a atenção pelo ‘outro social’ que, como vimos, estando enraizado num gosto naturalista, nos parece despontar uma ‘fotografia social’ numa transição entre o que foi o realismo e o que será o neorrealismo.

O uso da máquina e dos seus efeitos como instrumento de domínio no controle – da pose – e dos corpos. Foi o caso do erotismo – detetado em Carlos Relvas e tendo como expoente máximo Domingos Alvão. Os usos pessoais e íntimos de Almeida Lima, ou A.C.G., são exemplos claros da presença do corpo – feminino – na representação fotográfica, em que as Poses são, mais ou menos, condicionadas pelos autores / fotógrafos.

CONCLUSÃO

Partimos inicialmente da hipótese de “que existe uma especificidade própria à representação fotográfica na representação do Corpo na fotografia, e de que essa especificidade abre percursos diferentes à representação do corpo e à exploração dessa representação na fotografia portuguesa”.

Deixámos exemplos de como essa especificidade existiu em toda a teorização sobre a ‘construção’ fotográfica do Corpo e acabou por criar imagens ‘diferentes’, tanto em relação ao Retrato, como à representação do ‘Outro’ social e civilizacional. A dimensão quantitativa da presença das ‘massas’ é outra novidade, nas imagens cheias de corpos em movimento oscilando entre a ordem e a des-ordem. A presença do Feminino que inunda as páginas da *Ilustração Portuguesa* foi outro dado constatado. As solidariedades afetivas – familiares, profissionais – são também uma novidade permitida e configurada pela nova técnica fotográfica⁸⁶².

Os fotógrafos viram-se e pensaram-se no espelho da imagem – e temos os primórdios da autorrepresentação.

Na análise das ‘metamorfoses do corpo’, na expressão de José Gil, deixámos claras as mudanças verificadas na Pose, pela utilização dos processos fotográfico, desde meados de oitocentos até anos 20, do século XX. Foi um processo de ‘morfogénese’ em que pudemos contextualizar as razões dessas transformações.

Vimos a tensão entre o ‘imitare’ e o ‘ritrarre’ (este inerente à própria representação fotográfica) em que os Corpos se queriam ou reproduzidos e exibidos ou disfarçados (‘o manto da fantasia’ de Eça de Queiroz).

O elemento aglutinador da nossa investigação centrou-se na Pose como conceito abrangente que pode delimitar as possibilidades de representação do Corpo. A Pose pode-se definir como uma relação entre o modelo e o autor / fotógrafo. A opção pelas

⁸⁶² Todos estes aspetos são sintetizados por Phillipe Ortel na conclusão da sua tese “(...) les mimésis romanesque, picturale et photographique conquièrent ensemble toutes les domaines de la vie sociale. Elles élargissent leur cadre de référence aux événements contemporains, aux nouvelles réalités scientifiques, aux traces laissées par l’histoire dans le présent, enfin aux types sociaux exclus jusque-là de la représentation. Le naturalisme, qui poursuit le processus, y ajoute le mouvement: fidèles à la méthode expérimentale, la chronophotographie et le roman zolien captent conjointement des phénomènes en évolution, et pas simplement des réalités fixes obéissant à des lois intangibles, comme celles formulées par Balzac dans ses romans.” in *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, p. 343.

posições do corpo e, pelo assumir – consciente ou não – dos seus significados, medeiam-se entre esses dois intervenientes.

A relação da máquina com o corpo / modelo instaurou-se como uma relação de posse e domínio, tal como se verificara na pintura e no desenho, mas agora mais alargados e com uma presença mais forte de um olhar ‘erótico’.

O carácter indicial da representação fotográfica deu uma nova dimensão às estruturas de pose pré-existentes.

No período que analisámos formaram-se e consolidaram-se Figuras do Corpo na representação fotográfica, poderíamos dizer que os ‘dados ficaram lançados’ para os anos seguintes. Algumas destas figuras ficarão estruturadas na longa duração, temos as diversas representações do ‘Outro’ social e civilizacional – este último adquirindo particular pertinência nos meandros do Império –, as Figuras do Feminino (oscilando entre o retrato de aparato oficial, doméstico ou de lazer e as do erotismo, seja ele do domínio do público ou do privado). Os usos ‘artísticos’ embrionários nas formas da autorrepresentação ficarão até tempos mais tardios, as práticas salonistas continuarão algumas das Figuras de representação do ‘Outro’ social, no afastamento permitido pelo ‘invólucro de arte’.

Em termos teóricos pudemos aperceber e mostrar como as imagens são nómadas, tal como referia Hans Belting, na permanência estrutural de certas figuras que atualizam o seu significado de acordo com os contextos históricos em que vão resurgindo. Verificámos também a pertinência do conceito operatório de José Augusto França – a ‘estrutura profunda’. A importância do conhecimento do pensamento de autores, criadores, as propostas e normativos foi também uma vertente fundamental para a análise e compreensão dos processos de representação abordados neste trabalho – a teoria da arte.

Temos consciência das pontas soltas que deixámos e de que outros nelas poderão pegar partindo agora dos materiais que analisámos e sistematizámos. Esse foi um dos nossos objetivos, participar num processo global de entendimento da história das imagens, a partir delas e naquilo que elas foram.

Uma certeza – a de que não nos sentimos nunca sós. Este tipo de imagens – oscilando mais, ou menos, entre um ‘imitare’ ou um ‘ritrarre’ – preenche-nos,

aproxima-nos de outros. Daí os sais de prata que se transmutaram, assumindo o sangue e a vida daqueles que a eles foram expostos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

I. Fontes Primárias:

- A Arte Photographica. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas.* Ed. Photographia Moderna. Porto. Janeiro de 1884 – Novembro de 1885.
[edição fac-similada Porto: Centro Português de Fotografia, 2001]
- LEITÃO, B. dos Santos *Arte Photographica – Revista Mensal.* Edição de B. dos Santos Leitão, Lisboa, 1915-1931.
- Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos.* Revista mensal, 1º ano, Abril 1887, n.º 1 – Maio de 1887, n.º 2.
- FONSECA, Arnaldo (dir.) *Boletim do Gremio Portuguez de Amadores Photographicos.* Lisboa. 1890-1892.
- FONSECA, Arnaldo (dir.) *Boletim Photographico.* Lisboa. Editado pela casa Worm & Rosa. 1900- 1903 / 1905 – 1906
- Ilustração Portuguesa.* Empreza do Jornal *O Século*, 1903 – 1931.
- O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro.* Direcção literária de Gervásio Lobato, direcção artística de Manuel de Macedo e Caetano Alberto. Lisboa, 1878-1915.

II. Fontes Secundárias:

- ‘A Mulher Photographa’ in *Boletim Photographico*, nº32, 1902, p.102.
- ‘A Photographia do Nu. À beira-mar e nas margens dos rios’ in *Boletim Photographico*, nº33, Setembro de 1902, pp. 129-132.
- ‘A propósito da propriedade das obras photographicas’ in *A Arte Photographica*, vol. II, p. 175.
- ‘A semelhança do modelo’ in *Boletim Photographico*, nº20, 1901, p.113.
- ‘As Chapas orthochromaticas no Retrato’ in *Boletim Photographico*, nº68, 1905, p.186-188.
- ‘As Fabricas de Retratos e o Individualismo’ in *Boletim Photographico*, nº35, 1902, p.102.
- ‘Como se deve Focar’ in *Boletim Photographico*, nº 71, 1903, p.24.
- ‘Curiosidades Photographicas’ in *A Arte Photographica*, vol. II, p. 176-177.

‘Da Focagem no Retrato’ in *Arte Fotográfica*, Junho de 1929, p. 703.

‘Dos olhos. O photographo retratista deve prestar atenção aos olhos dos seus modêlos’ in *Arte Photographica*, Novembro de 1917, pp. 490-491.

‘Estudos e Experiências – a ampliação em Photographia’ in *A Arte Photographica*, vol. II, nº 23, 1885, p.331.

‘Fundos Modernos’ in *Arte Fotográfica*, Março de 1928, p. 490.

‘O Pescoço (Nos Retratos)’ in *Boletim Photographico*, nº14, 1900, p.6.

‘O Photographo considerado como artista’ in *A Arte Photographica*, vol. I, 1884, p. 106.

‘O Retrato de Frente e de Perfil’ in *Boletim Photographico*, nº34, 1902, p.145.

‘O Retrato Photographico’ in *Boletim Photographico*, nº33 1903, p.22.

‘Reutlinger’ in *Ilustração Portuguesa*, nº 249, de 28 de Novembro de 1910.

‘Uma Galeria de Pannos Brancos’ in *Boletim Photographico*, nº73, 1906, p.4.

‘*Viagem ao Búzi de S. A. R. a Duqueza de Aosta*’ in Arquivo Nacional da Torre do Tombo (PT/TT/CMZ-AF-GT/E/2/9/4

A Rainha do Prazer c/lindas fotografias. Lisboa: Empreza de Edições Artísticas, 1911.

A Voz Da Mocidade. Lisboa: Typographia Academica, 1863

Aventura Amorosa , nº 25 da Bibliotheca de Cupido, Repositório de contos galantes, conto em prosa de Josinus (anterior a 1911).

Boletim do Photo-Velo-Club, Porto, 1899.

Branco E Negro: Semanario Illustrado. Lisboa: Livraria António Maria Pereira, 1896-1898.

Diario Illustrado, 1896

Jornal De Bellas-Artes Ou Mnemozyne Luzitana, 1845.

Missão Geodésica da África Oriental (1910-1914) in Arquivo Científico Tropical.

O Banho da Noiva, poemeto em 14 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 14 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, impressão de luxo, a oito cores, em papel couché, Lisboa, Typographia do Pimpão, rua Formosa, 150 a 160, 1900.

O Districto. 1867.

O Panorama. Jornal Litterario E Instructivo Da Sociedade Propagadora Dos Conhecimentos Uteis. Lisboa: Typographia da Sociedade, rua Nova do Carmo, nº39-D.

O Photographo Amador Sem auxilio de mestre ou Arte de Tirar Retratos Photographicos ao alcance de todas as intelligencias. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Impressor da Casa Real, Rua dos Calafates, nº 110, 1876.

- O UNIVERSO ILLUSTRADO Semanario De Instrucção E Recreio Publicado Por Uma Sociedade.*** Lisboa: Typographia de Matos Moreira e C^a, Praça de S. Pedro, n.º 67-68, 1877.
- Photographia.*** Col. Biblioteca do Povo e das Escolas, n.º 78. Lisboa: ed. David Corazzi, 1884.
- Portugal na Guerra. Revista Quinzenal Ilustrada, Diretor Augusto Pina. Editada em Paris, 1917-1918.***
- Programa da Exposição Nacional de Photographia em Lisboa.*** Lisboa: Typ. e Lit. a Vapor de M.^a Branco & C^a, 1899.
- Recreio.*** Lisboa, Abril de 1841.
- Revista Literária: periódico de literatura, philosophia, viagem, sciencias e bellas-artes.*** Porto, Março de 1839.
- Revista Universal Lisbonense Jornal Dos Interesses Physicos, Moraes, E Litterarios Por Uma Sociedade Estudiosa.*** Lisboa: Typographia da Imprensa Nacional, 1843.
- Almeida, Fialho de ***Pasquinadas.*** Porto, Casa Editora de Costa Santos, Sobrinho & Diniz, 1890.
- Almeida, Francisco de e Brunswick, Henrique ***Diccionario Illustrado da Língua Portuguesa, Histórico, Geographico, Scientifico, Mythologico, Biographico, Bibliographico, etc*** de 1898.
- Bentes, José António ***Tratado Theórico e Prático de Photographia.*** Lisboa: Ed. Livraria de A. M. Pereira, 1866.
- Berrini, Beatriz (ed.) ***Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e outros.*** Lisboa: Edições O Jornal, 1987.
- Bluteau, Rafael ***Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*** Lisboa, na Officina de Pascoal da Sylva, 1720.
- Castro, Joaquim Machado de ***Discurso sobre as utilidades do desenho.*** Lisboa, 1818.
- Castro, Joaquim Machado de ***Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I / Machado de Castro.*** - Lisboa : Imp. Regia, 1810.
- Castro, Joaquim Machado de ***Dicionário arrazoado ou filosofico d'alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura, e seu utensilio***
- Castro, Joaquim Machado de ***Carta que hum afeiçoado às Artes do desenho escreveu a hum aluno da escultura, Lisboa, 1817.***
- Castro, Velloso de ***A Campanha do Cuamato em 1907. Breve narrativa acompanhada de fotografias.*** Loanda, Imprensa Nacional, 1908.
- Cirillo Volkmar Machado ***Conversações sobre a pintura, esculptura e architectura,*** Lisboa, 1794.
- Cirillo Volkmar Machado ***Collecção de memorias relativas as vidas dos pintores e esculptores architectos e gravadores portuguezes e do estrangeiro que estiveram***

	<i>em Portugal recolhidas e ordenadas por</i> (1823).
Corentin, P. K.	<i>Resumo Historico da Photographia desde a sua Origem até Hoje</i> . Lisboa: ed. Typographia da Revista Popular, 1852.
Crooke, William	‘Retratos’ in <i>Boletim Photographico</i> , nº1, Janeiro de 1900, p.11.
Disdèri, Eugène	<i>Essai sur l’art de la Photographie</i> Paris: Séguier, 2003.
Fonseca, Arnaldo	‘Grupos’ in <i>Boletim Photographico</i> , nº71, Novembro de 1905, p.165-167.
Gama, Augusto	<i>Sombra e Luz</i> . Porto, Typographia a Vapor Seculo XX da Silva e Silva, 1900-1901. Diretor e proprietário Augusto Gama. Publicação mensal.
Guimarães, Teixeira	‘A Photographia’ in <i>O Universo Illustrado</i> semanário de instrução e recreio publicado por uma sociedade, publicado e impresso em Lisboa, na Typographia de Matos Moreira e C ^a .
Holanda, Francisco de	<i>Tirar polo natural</i> . Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
Holanda, Francisco de	<i>Diálogos em Roma</i> . Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
Lima, Rangel de	‘XII Exposição da Sociedade de Belas-Artes em Portugal’ in <i>Diário da Manhã</i> , 1880
Machado, Marianno José	<i>Almanach das Bellas Artes para 1869</i> . Ponta Delgada: Typographia do Ecco Social, rua do Provedor, nº6, 1868.
Mensen, Félix da Costa	<i>The Antiquity of the Art of Painting</i> . Introdução e notas por George Kubler. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
Moraes, J. A. da Cunha	<i>Africa Occidental, Album Photographico e Descriptivo</i> . Primeira parte. Portugal: David Corazzi editor, 1885.
Moraes, J. A. da Cunha	<i>Africa Occidental, Album Photographico e Descriptivo</i> . Segunda parte (Loanda, Cazengo, Rios Dande e Quanza). Portugal: David Corazzi editor, 1886.
Nunes, Filipe	<i>Arte Poética, e da pintura simetria</i> (1615). Fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editora Paisagem, 1982.
Ortigão, Ramalho	<i>As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante</i> . 1ª edição de 1876. (Edição da editora Frenesi, Lisboa, 2002)
Pacheco, Fernando	<i>Arte de la Pintura</i> . Madrid: Alianza Forma, 1990.
Pessoa, Alberto	<i>A Fotografia Métrica</i> . Coimbra, 1914.
Pinheiro, Rafael Bordalo	<i>Álbum das Glorias</i> . 1ª edição de 1880-1883. (Edição da editora Frenesi, Lisboa, 2003).
Pinto, Adriano	‘Bons Fundos (palestra para principiantes)’ in <i>A Arte Photographica</i> , vol. I, nº9, 1884, p. 266.
Queirós, Eça de	‘Novas Cartas Inéditas’ in Ema Tarracha <i>Textos Literários do século XIX</i> . Lisboa: ed. Aster, 1960.
Robinson, Henry Peach	‘Do Efeito Artístico em Photographia’ in <i>A Arte Photographica</i> , vol. I e II.
Rodrigues, Francisco Assis	<i>Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura</i>

- e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- Rodrigues, Francisco Assis *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- Rodrigues, Francisco Assis *Memória d'esculptura*, Lisboa, 1829.
- Rodrigues, Francisco Assis *Methodo das proporções, e anatomia do corpo humano, dedicado à mocidade estudiosa, que se applica às artes do dezenho* Lisboa, 1836.
- Rodrigues, Francisco Assis *As proporções do corpo humano medidas sobre as mais bellas estatuas da Antiguidade*, Lisboa, 1830.
- Rodrigues, José Júlio *A Secção artistica da Direcção Geral dos trabalhos Geodésicos. Breve notícia acompanhada de doze specimens por José Julio Rodrigues*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876.
- Rodrigues, Manuel M. 'Exposição Internacional de Photographia no Porto' in *O OCCIDENTE. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Direcção literária de Gervásio Lobato, direcção artística de Manuel de Macedo e Caetano Alberto. Lisboa: 1878-1915. Ano de 1886, n.º 263, 264, 266, 268 e 269.
- Roquete, J. I. e
Fonseca, José *Diccionario da Lingua Portugueza* de Jozé da Fonseca feito inteiramente de novo e augmentado por J. I. Roquete. Paris em casa de Guillard, Aillaud e C^a livreiros de suas Magestades o Imperador do Brasil e El-Rei de Portugal, 1884.
- Roquete, J. I. e
Fonseca, José *Diccionario dos Synonimos Poetico e Epithetos da Língua Portuguesa* por J.S. Roquete e José da Fonseca, Paris, 1874.
- Rufino, José dos Santos *Albuns Fotográficos e descritivos da colónia de Moçambique*, vol. X, 'Raças, Usos e Costumes Indígenas e Alguns exemplares da Fauna Moçambicana', 1929.
- Taborda, José da Cunha *Regras da ARTE DA PINTURA com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos das suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Michael Angelo Prunetti. Accresce memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor*. Lisboa, Impressão Regia, Anno 1815. Utilizámos a edição da Imprensa da Universidade de Coimbra de 1922.
- Tinoco, Luís Nunes *Elogio da Pintura* in *Elogio da Pintura / Luís Nunes Tinoco*, apresentação e edição de Ana Hatherly e estudos críticos de Luís Moura Sobral. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural-Galeria do Rei D. Luís, 1991.
- Vasconcellos, Ernesto *A Astronomia Photographica. Dissertação por Ernesto de Vasconcellos, segundo tenente da armada, engenheiro hydrographo habilitado*. Lisboa: Typographia da Viuva Neves, 1884.
- Vasconcellos, Osorio de *Maravilhas da Photographia*. Educação Popular n.º 12, Lisboa Lucas e Filhos, 1875.
- Verde, Cesário *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa, Editorial Minerva, s.d.
- Vicente, António Pedro *Arnaldo Garcez. Um Repórter Fotográfico na 1ª Grande Guerra*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2000.
- Vieira, Afonso Lopes 'Photographia Moderna com clichés do Auctor' in *Illustração Portugueza*, n.º 199 de Dezembro de 1909, pp. 756-760.

Vieira, Afonso Lopes

‘Photographia Moderna com clichés do Auctor Post- scriptum’ in *Ilustração Portuguesa*, nº 200 de Dezembro de 1909, p. 792.

III CATÁLOGOS:

AAVV

amadeo de souza cardoso. Fotobiografia Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Assírio e Alvim, 2007.

AAVV

Angola na Exposição Portuguesa de Sevilha. Loanda:1929.

AAVV

Carlos Relvas. Catálogo da exposição realizada no Museu Machado de Castro, nos 10º Encontros de Coimbra, 4 a 26 de Novembro de 1898.

AAVV

CORPO.Estado, Medicina e Sociedade no Tempo da I República Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

AAVV

Cunha Moraes. Viagens em Angola 1877-1897. Coimbra : Encontros de Fotografia de Coimbra. Textos de Nicolas Monti e António Pedro Vicente.

AAVV

Frederick William Flower. A Pionner of Portuguese Photography. Lisboa: Museu do Chiado – Electa, 1994.

AAVV

Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

AAVV

Portugal 1900 Lisboa: FCG, 2000.

AAVV

Provas Originais 1858-1910. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 1993.

AAVV

San Payo Retratos Fotográficos Lisboa: Museu do Chiado, 1995.

Calado, Jorge

1839-1989 Um Ano Depois / One Year Later. Lisboa: Bloco Gráfico / Porto Editora, 1990.

Carvalho, José Albino
Pereira

Colecção de Costumes Portugueses (1871-1900) in Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Carvalho, José Albino
Pereira

Maqueta da Colecção de Costumes Portugueses (1871-1900) in Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Faria, Alberto

A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1835): tradição, formação e gosto. Lisboa: Fim de Século, 2011.

Guinote, Paulo

Quotidiano Feminino 1900- 1940. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 2001.

Matos e Lemos, Mário
Ramires, Alexandre

O Primeiro Fotógrafo de Guerra Português. José Henriques de Mello. Guiné: Campanhas de 1907-1908
Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008

Mesquita, Vitória
Pessoa, José

Carlos Relvas e a Casa da Fotografia. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

Mesquita, Vitória	<i>Jorge de Almeida Lima (1853-1934). Fotógrafo amador.</i>
Pessoa, José	Lisboa: Museu do Chiado, 1997.
Mesquita, Vitória	“Alfredo Keil: a fotografia ao serviço da pintura” in <i>Alfredo Keil 1850-1907</i> . Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 2001.
Pessoa, José	
Mónica, Maria Filomena	<i>A Queda da Monarquia. Portugal na Viragem do Século</i> . Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987.
Nascimento, J. Pereira	<i>A colonização de Angola</i> . Lisboa: Typographia Mendonça, 1912.
Matosa, J. Alexandre	
Nobre, Eduardo	<i>Família Real. Álbum de fotografias</i> . Lisboa: Quimera, 2002.
Pinheiro, Nuno	
Brázio, Augusto	<i>Gil Fotógrafo. Contexto e Imagens</i> . Oeiras: Celta Editora, 2000.
Sena, António	
Calado, Jorge	<i>Portugal 1890-1990</i> . Bruxelas: Europália, 1991.
Siza, Maria Teresa	<i>Livro de Viagens. Fotografia Portuguesa (1854-1997)</i> . Lisboa – Frankfurt: Edition Stemmler AG, 1997.
Siza, Maria Teresa	
Serén, Maria do Carmo	<i>Murmúrios do Tempo</i> . Porto: Centro Português de Fotografia, 1997.
Tavares, Emília	<i>Joshua Benoliel 1873-1932. Repórter Fotográfico</i> . Lisboa: LisboaPhoto2005 / Arquivo Fotográfico/ Câmara Municipal de Lisboa, 2005.
Tavares, Emília	<i>Adelino Lyon De Castro. O Fardo Das Imagens (1945-1953)</i> Lisboa: Publicações Europa -América e Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
Tavares, Emília	<i>COLUMBANO</i> Lisboa: MNAC – Leya, 2010
Vicente, Ana	<i>O Príncipe Real. Luiz Filipe de Bragança. 1887-1908</i> . Lisboa: Edições Inapa, 1998.
Vicente, António Pedro	

BIBLIOGRAFIA DE AUTORES PORTUGUESES OU SOBRE PORTUGAL:

AAVV	<i>Aurélio da Paz dos Reis: uma exposição</i> . Porto: Comissão Portuguesa para as Comemorações do Centenário do Cinema / Câmara Municipal do Porto, 1997.
AAVV	“Frederick William Flower” in <i>Foto Porto / Mês da Fotografia</i> . Porto: Casa de Serralves, 1988.
AAVV	“Fotografia portuguesa até aos anos 70. Notícia breve sobre a História da Fotografia em Portugal” in <i>Jornal da Exposição A Preto e Branco. Fotografia Portuguesa até aos anos setenta</i> . Palácio da Galeria / Câmara Municipal de Tavira, produção de Câmara Municipal de Tavira / Centro Português de Fotografia / Ministério da Cultura, 2 de Julho a

11 de Setembro de 2004.

- AAVV *A ordem do ver e do dizer*. Porto: Fundação de Serralves, 1995.
- Almeida, Bernardo Pinto de *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- Araujo, Nuno Borges de 'Portugal' in John Hannay (Editor) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York and London: Routledge, 2008.
- Baltazar, Maria João *O Olhar Moderno. A Fotografia enquanto Objecto e Memória*. Matosinhos: ESAD, 2009. (Trata-se da publicação da dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual concluída em 2007).
- Barreto, António 'San Payo: a arte do retrato, a sociedade e a política' in *San Payo Retratos Fotográficos* Lisboa: Museu do Chiado, 1995.
- Barrocas, António *Arte da Luz Dita. Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)*, dissertação de Mestrado, 2006.
- Barrocas, António 'Do Silêncio dos Corpos à eloquência das Almas' in *ArteTeoria* Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº8, 2006.
- Barrocas, António 'Pigmaleão Triunfante. Fotografia e Escultura' in *ArteTeoria* Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 11, 2008.
- Carvalho, Augusto da Silva Comemoração do Centenário da Fotografia. Subsídios para a história da introdução da Fotografia em Portugal in Separata das «Memórias», Classe de Ciências, Tomo III, Lisboa: Academia das Ciências, 1940.
- Clode, João José P. Edward 'História da utilização da imagem fotográfica em medicina' in *Blogue da APPH – Associação Portuguesa de Photographia*. Artigo publicado no dia seis de agosto de 2009.
- Costa, Fernando *Ilustração Portuguesa*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2004.
- Serén, Maria do Carmo
- Faria, Alberto *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1835): tradição, formação e gosto*. Lisboa: Fim de Século, 2011.
- Figueiredo, Filipe André Cordeiro de *Nacionalismo e pictorialismo na fotografia portuguesa da 1ª metade do séc. XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, FCSH da Universidade de Lisboa, 2000.
- Frade, Pedro Miguel *As Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições ASA, 1992.
- Frade, Pedro Miguel *A Fotografia antes da sua cultura: Aventuras do Olhar e Desventuras da Razão no século de Daguerre*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, na FCSH da Universidade de Lisboa, 1989.
- França, José Augusto 'Le fait artistique dans la sociologie de l'art' in *La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire*. Paris: 1976.
- Gil, José *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- Haworth-Booth, Mark "O Regresso de Carlos Relvas" in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.
- Leandro, Sandra *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Dissertação de Mestrado, na FCSH da Universidade de Lisboa, 1999.
- Magalhães, Manuel José Nascimento "O Porto e a Fotografia. Alguns subsídios para a História da Fotografia em Portugal" in *Actas do 1º Congresso Internacional sobre o rio*

	<i>Douro</i> , 1986.
Mah, Sérgio	<i>A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno</i> . Lisboa: edições Colibri, 2003.
Marques, Catarina Miranda Basso	<i>A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)</i> . Dissertação de Mestrado em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2006.
Medeiros, Margarida	“Nota de leitura de ao livro de Geoffrey Batchen <i>Each Wild Idea: Writing, Photography, History</i> ” in <i>Revista de Comunicação e Linguagens “Imagem e Vida”</i> , n.º 31. Lisboa: Fevereiro de 2003.
Medeiros, Margarida	‘Imagem, Self e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX’ in www.bocc.ubi.pt .
Mesquita, Vitória Pessoa, José	“Alfredo Keil: a fotografia ao serviço da pintura” in <i>Alfredo Keil 1850-1907</i> . Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 2001.
Ortigão, Maria João Lello	<i>O pensamento estético de Ramalho Ortigão – para uma estética do natural. Itinerários e Paisagens de uma leitura</i> . Dissertação de Mestrado em História de Arte, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1988.
Ortigão, Maria João Lello	<i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século</i> . Tese de doutoramento, 2002.
Pavão, Luís	<i>Conservação de Coleções de Fotografia</i> . Lisboa: Dinalivro, 1997.
Pavão, Luís	<i>The Photographers of Lisbon, Portugal from 1886 to 1914</i> . Rochester: George Eastman House, 1990.
Pedro Lapa e Emília Tavares (org.)	<i>Arte Portuguesa do séc. XX 1910-1960</i> Lisboa, MNAC – Museu do Chiado, 2011.
Pereira, Fernando António Baptista Pereira	<i>Imagens e histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)</i> . Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001.
Pereira, José Fernandes	<i>Cultura Artística Portuguesa. Época clássica</i> . Lisboa: 1990.
Pereira, José Fernandes	‘Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa’ in <i>ArteTeoria</i> , n.º2. Lisboa: FBA-UL, 2001.
Pereira, José Fernandes	‘Francisco de Assis Rodrigues ou o mal estar de um clássico entre românticos’ in <i>ArteTeoria</i> , n.º3. Lisboa: FBA-UL, 2002.
Pereira, José Fernandes	“No Bi-Centenário de Garret” in <i>ArteTeoria</i> , n.º 1. Lisboa: FBA-UL, 2000.
Pereira, Maria de Fátima	<i>Casa Fotografia Moraes. A modernidade fotográfica na obra de Cunha Moraes</i> . Dissertação de Mestrado defendida na ESAP, Porto, 2001.
Pereira, Paulo (dir.)	<i>História da Arte em Portugal</i> . Vol. III. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 1999.
Pinheiro, Nuno Avelar	<i>O Teatro da Sociedade: Fotografia e distinção social</i> . Tese de doutoramento, ISCTE, 2002.
Pinheiro, Nuno Avelar	“As classes populares e a fotografia do início do século XX em Portugal” in <i>Ler História</i> , n.º 32. Lisboa: Ler História- Associação de Actividades Científicas, 1997.
Proença-Mamede, Eduardo	‘Os Fotógrafos Pioneiros de Coimbra’ in <i>ersatz. Jornal do Centro Português de Fotografia</i> , n.º 10, de Março de 2004. Porto: Centro

- Português de Fotografia, 2004.
- Ramos, José Sanches *A realidade transformada. A fotografia e a sua utilização.* Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2005.
- Rego, Jorge *FOTOGRAFIA A luz que desenha imagens.* Lisboa: Edições Asa, 2003.
- Ribeiro, Paulo Artur Baptista *A casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de oitocentos.* Dissertação de Mestrado defendida na FCSH da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994.
- Rouillé, André “Modernity and the Intimate” in *Frederick William Flower. A Pioneer of Portuguese Photography.* Lisboa: Museu do Chiado . Electa, 1994.
- Rouillé, André “Um Senhor Esquecido da Fotografia” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.
- Santos, Jorge Costa ‘Corpo desviante. Um olhar médico-legal’ in *CORPO. Estado. Medicina e Sociedade no tempo da I República* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010, (s.n.).
- Santos, Jorge Costa ‘Corpo desviante. Um olhar médico-legal’ in *CORPO. Estado. Medicina e Sociedade no tempo da I República* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010, (s.n.).
- Sena, António *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839/1997.* Porto: Porto Editora, 1998.
- Sena, António *Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- Sena, António “A edição fotográfica em Portugal no século XIX” in *Jornal de Letras*, Outubro de 1981.
- Sena, António “Portugal una historia de la fotografía en Portugal” in *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, n.º 70, Ano VIII, Verão de 1990,
- Sena, António *Portugal 1890-1990.* Bruxelas: Europália, 1991.
- Calado, Jorge
- Serén, Maria do Carmo ‘Perversidades e deslumbramentos no mito europeu sobre a África’ in *ersatz. Jornal do Centro Português de Fotografia*, n.º 11&12, de Novembro de 2004. Porto: Centro Português de Fotografia, 2004.
- Serén, Maria do Carmo *Metáforas do Sentir Fotográfico.* Porto: Centro Português de Fotografia, 2004.
- Serén, Maria do Carmo ‘A Fotografia em Portugal’ in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX.*(coord. Dalila Rodrigues) s.l. :Fubu Editores S.A., 2009.
- Silva, Raquel Henriques da « Les Parcours de la Modernité (1800-1990 » in *Histoire des Arts Plastiques.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- Silva, Raquel Henriques da “Romantismo e Pré-Naturalismo” in *História da Arte em Portugal*, Vol. III. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 1999.
- Silva, Raquel Henriques da ‘O retrato fotográfico e o retrato na pintura. San Payo e a arte portuguesa, 1920-1950’ in *San Payo Retratos Fotográficos* Lisboa: Museu do Chiado, 1995.
- Silva, Vítor *Henrique Pousão* Porto: Dafnae Editora, 2011.
- Siza, Maria Teresa *Livro de Viagens. Fotografia Portuguesa (1854-1997).* Lisboa –

- Frankfurt: Edition Stemmle AG, 1997.
- Siza, Maria Teresa “Unconfortabel reflections” in Joan Fontcuberta (ed.) *Photography. Crisis of history*. Barcelona: Actar, 2002.
- Siza, Maria Teresa (coord.) *Tripé da Imagem. O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001.
- Sougez, Marie Loup *História da Fotografia*. Lisboa: Ed. Dinalivro, 2001.
- Tavares, Cristina Azevedo (org.) *Representações do Corpo na Ciência e na Arte*, Lisboa: Fim de Século – Edições, 2012.
- Tavares, Emília *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: mimesis, 2002.
- Tavares, Emília ‘Hibridismo e superação: A fotografia e o modernismo português’ in *Arte Portuguesa do século XX (1910-1960)*. Lisboa: Museu do Chiado, 2011.
- Ventura, António *Campanhas Coloniais 1850-1925*. Lisboa: QuidNovi, 2006.
- Ventura, António *Os Postais da Primeira República*. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.
- Vicente, António Pedro “A fotografia em Portugal na transição do século (1900)” in *Portugal 1900*. Lisboa: FCG, 2002.
- Vicente, António Pedro *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.
- Vicente, António Pedro “Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias* (direcção de João Medina). Vol. XV. Adenda .Bibliografias. Índices Remissivos. Amadora: Ediclube, 1993.
- Vicente, António Pedro ‘As primeiras décadas da fotografia em Portugal’ in *VI Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira*, 1999.
- Vicente, António Pedro “A Fotografia em Portugal na transição do século (1900)” in *Portugal 1900*. Lisboa: FCG, 2002.
- Vicente, António Pedro *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.
- Vicente, António Pedro “Los Albores del Arte Fotográfico em Portugal” in separata da obra *Arte Português* , vol. XXX da colecção Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe AS, 1986.
- Vicente, António Pedro “O Renascer de Carlos Relvas” in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.
- Vicente, Filipa Lowndes *A Arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)* Lisboa: Babel, 2012.
- Vieira, Joaquim *Almada Negreiros*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.
- Vieira, Joaquim “Frederick W. Flower. Um fotógrafo calotipista em Portugal” in *Colóquio Artes*, Janeiro de 1980. Lisboa: FCG, 1980.
- Vieira, Joaquim ‘O Fotógrafo Alvão e as suas pupilas. Subsídios para a história da

fotografia em Portugal' in *Colóquio Artes*, nº 51, dezembro, Lisboa: FCG, 1981.

BIBLIOGRAFIA DE AUTORES ESTRANGEIROS:

- AAVV *EXITBOOK. Revista Semestral de libros de arte y cultura visual*, nº12 de 2010. Madrid: Olivares y Asociados S.L.
- AAVV *La Commune Paris 1871* Paris: Photo Poche Histoire, Nathan/Her, 2000.
- AAVV *The Abrams Encyclopedia of Photography* editada por Brigitte Govignon, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2004, pp. 62
- AAVV *Alvin Langdon Coburn symbolist photographer 1882-1966. Beyond the craft*. New York: Aperture Foundation, 1986.
- AAVV *Nadar, les années créatrices : 1854-1860*, Paris. Réunion des musées nationaux. 1994.
- AAVV *Paradis, perdus : l'Europe symboliste*. Montreal. Musée des Beaux-Arts. Paris, Flammarion. 1995.
- AAVV *la confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2004.
- AAVV *Dictionnaire mondiale de la Photographie*. Paris: Larousse, 2001.
- AAVV 'La photographie est-elle une image pauvre?' in *la recherche photographique*, nº18, Paris: Maison européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel et l'Université Paris – VIII), 1995.
- Ades, Dawn *Photomontage*. London: Thames & Hudson. (2000).
- Adler, Kathleen e Pointon, Marcia *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Ardenne, Paul *L' Image Corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle* . Paris : Editions du Regard, 2001.
- Argan, G. Carlo *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- Fagiolo, Maurizio
- Arnheim, Rudolf *El Poder del Centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Aubenas, Sylvie *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc* Paris: Albin Michel / BNF, 2001
- Commar, Pierre
- Baída, Pierré-Éric, Bertholdy, Patrick, Cégretin, Michel *Le Zone System. Introduction à une méthode photographique*. Paris : A.C.C.P. / Les Cahiers de la Photographie, 1990.
- Banta, Melissa e Hinsley Curtis .M., *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.
- Bardin, Laurence *Análise de Conteúdo*. Lisboa: ed. 70, 1995.
- Barthes, Roland *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- Batchen, Geoffrey *Burning with desire. The conception of photography*. Massachusetts:

- MIT Press, 1997.
- Batchen, Geoffrey *Each Wild Idea. Writing photography history.* Massachussets: Mit Press, 2002.
- Batchen, Geoffrey 'Vernacular Photography' in John Hannay (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography.* New York and London, Routledge, 2008.
- Baxandall, Michael *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento.* Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Belting ,Hans *Pour une anthropologie des images .* Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- Berger J., *Modos de Ver.* Lisboa: Edições 70, 1980.
- Berger J., *Mirar.* Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Berkin, Sarah Corona 'La fotografía indígena en los rituales de interacción social' in *Comunicación y Sociedad*, nº 6, julho dezembro, 2006, pp. 91-104.
- Berkin, Sarah Corona 'La fotografía indígena en los rituales de interacción social' in *Comunicación y Sociedad*, nº 6, julho dezembro, 2006.
- Bolloch, Joelle 'Good Times for portraiture' in *The Abrams Encyclopedia of Photography.* New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2004.
- Bolton, Richard *The Constest of Meaning. Critical Histories of Photography.* Massachussets: MIT Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre Postface in Erwin Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique.* Paris : Les éditions de Minuit, 1981.
- Bourdieu, Pierre (dir.) *Un art moyen, essai sur la fonction sociale de la photographie,* Paris : Éditions de Minuit, 1965.
- Bozal, Valeriano (Ed.) *Historia de las ideias estéticas y de las teorías artísticas,* vol. I. Madrid: Visor Dis SA, 2000.
- Brilliant, Richard *Portraiture.* London : Reaktion Books Ltd, 1991.
- Brunet, François *La naissance de l'idée de photographie.* Paris : PUF, 2000.
- Buignet, Christine 'Farm Security Administration (FSA)' in *Dictionnaire mondial de la Photographie.* Paris: Larousse, 2001.
- Burgin, Victor (Ed.) *Thinking Photography.* London: Macmillam Press LTD, 1982.
- Burke, Peter *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Bussagli, Marco *Il corpo umano. Anatomia e significati simbolici.* Milano: Mondatori Electa, 2005.
- Calabrese, Omar *A Linguagem da Arte.* Lisboa : Editorial Presença, 1986.
- Calabrese, Osmar *Como se lê uma obra de arte.* Lisboa: edições 70, 1997.
- Castellanos, Paloma *Diccionario histórico de la Fotografía.* Madrid: Editorial Istmos, 1999.
- Cattaruza, Nathalie 'Mode et Photographie' in *Dictionnaire mondial de la Photographie.* Paris: Larousse, 2001.
- Clarke, Graham *The Photograph.* Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Clarke, Graham (Ed.) *The Portrait in Photography.* London:Reaktions Books Ltd, 1992.
- Coke, Van Deren, *The painter and the photograph: from Delacroix to Wharol.*

- Albuquerque, University of New México Press, 1972.
- Crary, Jonathan *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century.* Massachussetts: MIT, 1992.
- Damish, Hubert “A partir de la fotografia” in Rosalind Krauss *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- De Paz, Alfredo *Fotografia E Società. Della sociologia per immagini al reportage contemporâneo* Napoli, Liguori Editore, 2001.
- Didi-Huberman G., *Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière.* Paris : Macula, 1982.
- Dubois, Claude-Gilbert *El Manierismo.* Barcelona: ediciones península, 1980.
- Dubois, Phillipe *O Acto Fotográfico,* Lisboa: Vega, 1991.
- Edwards, Elizabeth (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920.* New Haven-London: Yale University Press, 1992.
- Fiz, Simón Marchan *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo.* Barcelona: Alianza Editorial, 1996.
- Fontcuberta J., *Le baiser de Judas – Photographie et vérité.* Aries : Actes Sud, 1996.
- Fontcuberta, Joan *Estética fotográfica.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Fontcuberta, Joan (Ed.) *Photography. Crisis of history.* Barcelona: Actar, 2002.
- Freund, Gisèle *Photographie et Société.* Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- Frizot, Michel *Histoire de Voir.* Paris : Photo-Poche, 1989.
- Delpire, Robert
- Frizot, Michel *Du Bom usage de la Photographie.* Paris: Photo-Poche, 1989.
- Frizot, Michel ‘La parole des primitifs. À propos des calotypistes français’ in *Études Photographiques*, n° 3, Novembre 1997.
- Frizot, Michel (Ed.) *A New History of Photography.* Koln: Konemann, 1998.
- Galassi, Peter *Before Photography. Painting and the invention of photography.* New York: Museum of Modern Art, 1981.
- Garb, Tamar *Bodies of Modernity. Figure and flesh in Fin-de-siècle France,* Londres: Thames and Hudson, 1998.
- Garrido, Lola *El retrato en la Colección Fundación Televisa.* Barcelona: Fundació Foto Colectania, 2004.
- Gauthier, Lionel ‘Femmes orientales et photographes commerciaux. La construction d’un imaginaire dans la production photographique des années 1860-1880’ in *Cybergeog.* European Journal of Geography.
- Gervais, Thierry *L’Illustration Photographique. Naissance du spectacle de l’information (1843-1914).* Tese de doutoramento defendida em 6 de novembro de 2007 na École de Haute Études en Sciences Sociales, Paris.
- Goldberg, Vicky *Photography in Print.* Albuquerque / New Mexico: University of New Mexico, 1981.
- Goldmann, Lucien *Le Dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le theatre de Racine.* Paris: Editions Gallimard, 1959.
- Grazioli, Elio *Corpo e figura umana nella fotografia.* Milano : Bruno Mondatori, 1998.

- Guerrin (Michel). *Profession photoreporter*. Paris, Gallimard, 1988.
- Gunther, Thomas Michael 'Ethnographie et Photographie' in *Dictionnaire mondial de la Photographie*. Paris: Larousse, 2001.
- Gunthert, André 'La technique et son récit. Petite histoire de la photographie' in *Intermédialités*, Outono de 2003.
- Gunthert, André *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*. Tese de doutoramento em História de Arte, Fevereiro de 1999, École de Hautes Études en Sciences Sociales. Paris.
- Gustainis, J. Justin 'Nude Photography' in Lynne Warren (Editor) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2006.
- Guynn, Ann Beth 'Postmortem Photography' in John Hannay (Editor) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2008.
- Hammond, Anne "Naturalistic Vision and Symbolist Image. The pictorial impulse" in Michel Frizot (ed.) *A New History of Photography*. Koln: Konemann, 1998.
- Harrison, Charles
Wood, Paul *Art in Theory 1648 – 1815*. An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Gaiger, Jason (Ed.)
Harrison, Charles
Wood, Paul *Art in Theory 1815-1900*. An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- Gaiger, Jason (Ed.)
Henning, Michelle 'The subject as object. Photography and the human body' in *Photography: a Critical Introduction*. London and New York : Routledge, 2001.
- Hermange, Emmanuel "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851-1860) in *Études Photographiques*, nº1, Novembro, 1996.
- Hess, Walter *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa : Livros do Brasil, 2001.
- Huang, Kuei-Ying 'Pornography' in John Hannay (Editor) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2008.
- Ivins, William M. *Imagem impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1975.
- Jacobs, David L. 'Self-Portraiture' in John Hannay (Editor) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2008.
- Jaguer E., *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*. Paris : Flammarion, 1982.
- Jeffrey, Ian *Photography. A concise history*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Jeffrey, Ian *Revisions: An alternative history of photography*. Bradford: 1999.
- Kelsey, Robin e Stimson, Blake (ed.) *The Meaning of Photography*. Williamstown: Clarks studies in visual arts, 2008.

- Kemp, Martin *Leonardo On Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- Koller, Michael *The Body Exposed. View's of the body - 150 years of the nude in photohography*. Zurich: Editions Stemmale, 1986.
- Krauss, Rosalind *Lo fotográfico. Por una teoria de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: MIT Press, (1986).
- Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993)
- Lamm, Kimberly 'Portraiture' in Lynne Warren (Editor) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2006.
- Lavani, Suren *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies* Albany : State University of New York Press, 1996.
- Lemagny, Jean-Claude *Histoire de la Photographie*. Paris : Bordas SA, 1986.
- Rouillé, André
- Leppert, Richard *The Nude. The cultural rhetoric of the body in the art of western modernity* . Boulder : Westview Press, 2007.
- Lier, Henri Van *Histoire Photographique de Photographie* Paris: Chahiers de la Photographie, 1992.
- Marien, Mary Warner *Photography and its Critics: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Marien, Mary Warner *Photography a Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2002.
- Mascioni, Grytzko "La Fotografia" in AAVV *Arte e Società : evoluzione dei rapporti / parte seconda*. Milão : Fratelli Fabbri Editori.1967.
- Mauad, Ana Maria *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX* Anais do Museu de Paulista, S. Paulo, nº1, jan-jun 2005, p. 144.
- Maxwell, Anne *Picture Imperfect. Photography and Eugenics, 1870 – 1940*. Brighton & Portland, Sussex Academic Press, 2010
- Mitchell, W. J. T. *ICONOLOGIE. Image, Texte, Idéologie* .Paris : Les Prairies Ordinaires, 2009.
- Mora, Gilles *Photo Speak. A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present*. London: Abbeville Press, 1998.
- Newhall, Beaumont *The History of Photography From 1839 to the Present*. New York, The Muscum of Modern Art. 1982.
- Newhall, Beaumont *Photography essays and images illustrated readings in the history of photography*. New York: Museum of Modern Art, 1980.
- Nochlin, Linda *the body in pieces: metaphor of modernity*. London: Thames & Hudson, 1994.
- Panofsky, Erwin *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Universidad, 1979.
- Perego, Elvire 'Intimate moments and secrets gardens' in *A New History of Photography*. Koln: Konemann, 1998.

- Pohlmann, Ulrich *Nude Visions – 150 Years of Nude Photography*. Munchen: Munchner Stadtmuseum / Sammlung Fotografie, 2009.
- Pointon, Marcia *Naked Authority. The Body in Western Painting. 1830-1908*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1990.
- Poivert M., *Le Pictorialisme en France*. Paris : Bibliothèque Nationale, 1992.
- Pommier, Édouard *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- Pultz, John *Photography and the body*. London : Calman and King Ltd, 1995.
- Pultz, John e Mondenard, Anne *Le Corps Photographié*. Paris : Flammarion, 1995.
- Ramirez, Juan Antonio *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.
- Ricoeur, Paul *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- Rosenblum, Naomi *Une Histoire Mondiale de la Photographie*. Paris : Abbeville, 1992.
- Rouillé, André “La photographie entre controverses et utopie” in *Les Usages de l’image au XIX siècle* .Paris, Ed. Créaphis, 1992.
- Rouillé, André *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989.
- Rouillé, André ‘Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire’ in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 1, volume 54, 1984
- Rouillé, André ‘Photographie de Guerre’ in *Dictionnaire mondial de la Photographie*. Paris: Larousse, 2001.
- Schaffer, Jean-Marie *L’image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Seuil. 1987.
- Scharf, Aaron *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial SA, 1994.
- Sekula, Allan ‘The body and the archive’ in Bolton, R. (ed.) *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press. 1992)
- Smith, Graham ‘Nudes’ in John Hannay (Editor) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York and London: Routledge, 2008.
- Solomon-Godeau, Abigail *Photography at the Dock*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Sontag, Susan *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- Sougez, Marie-Loup *Historia de la Fotografía*. Madrid : Ediciones Cátedra S.A., 1999.
- Sougez, Marie-Loup *Diccionario de Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Gallardo, Helena Pérez *História da Fotografia*. Lisboa: Ed. Dinalivro, 2001.
- Sternberger, Paul *Between Amateur & Aesthete. The Legitimization of Photography as Art in America (1880-1900)*. New Mexico: University of New Mexico, 2001.
- Tagg, John *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis. University of Minnesota Press, 1988.
- Tobin Siebers (ed.) *the body aesthetic. From fine art to body modification*. Michigan: The

- University of Michigan Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan *L'Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance.* Paris: Éditions Adams Biro, 2001.
- Townsend, Chris *Vile Bodies: Photography and the Crisis of Looking.* Munich and New York : Prestel-Verlag and Channel Four Television Corporation, 1998.
- Trachtenberg, Alan (Ed.) *Classic Essays on Photography.* New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- Vigarello, Georges *Histoire du Corps I, II e III.* Paris, Édition du Seuil, 2005.
- Corbin, Alain
- Courtine, Jean Jacques
- Weaver, Mike "Artistics Aspirations. The lure of fine arts" in Michel Frizot (ed.) *A New History of Photography.* Koln: Konemann, 1998.
- Wells, Liz (Ed.) *Photography: A Critical Introduction.* London and New York: Routledge, 2000.
- Wells, Liz (Ed.) *The photograph reader.* London and New York: Routledge, 2003.

CD-ROM:

- AAVV 1 *Aurélio Paz dos Reis.* Porto: Ministério da Cultura / Centro Português de Fotografia, 1999.

DOCUMENTOS ELETRÓNICOS:

www.emiliatavares.com.
<http://www.luminous-lint.com/app/home/>
<http://ma-schamba.com/historia-mocambique/mousinho-e-gungunhana-1896/> 2010-05-07
<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>
http://vidaslusofonas.pt/sidonio_pais.htm
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
<http://www.lupa.com.pt>
<http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=87324>
http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art_id=581
<http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/viewer?id=88249>
<http://memoria-africa.ua.pt/>

LISTA DAS FIGURAS

<u>PORTUGAL: TEORIAS E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO</u>	505
O OCCIDENTE	505
A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA	505
<u>O O OCCIDENTE E A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS IMAGENS</u>	506
O OCCIDENTE	506
A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA	511
<u>A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS SOBRE FOTOGRAFIA .</u>	523
A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885) E BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1890-1892)	523
A ARTE PHOTOGRAPHICA (1915-1931)	523
O BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900-1914)	524
<u>ESTUDOS DE CASO</u>	527
O CORPO NA GUERRA	527
A REPRESENTAÇÃO DO CORPO MORTO / MUTILADO	528
AS FALHAS – LONGE DOS OLHOS	528
‘OUTRO’ CIVILIZACIONAL	529
O ‘OUTRO’ SOCIAL	531
O NU	532
O RETRATO	534

PORTUGAL: TEORIAS E PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

O OCCIDENTE

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Busto em bronze' de Duquesa de Palmella	OCC, 645,1896	135
'Busto da República'	OCC, 1179, 1911	135
'Busto da República'	OCC, 1196, 1912	135
'Busto da República' de Francisco dos Santos	OCC, 1179,1911	135
'Busto da República' de Júlio Vaz	OCC, 1196, 1912	135
'Cabeça de Negra' da Duquesa de Palmela	OCC, 645,1896	135
'Puberdade' de Simões de Almeida	OCC, 30,1879	136
'Beijo Materno' de Fernandes de Sá	OCC, 820, 1901	136
'Rapto de Ganimedes' de Fernandes de Sá	OCC, 820,1901	136
'Sapho' de Simões de Almeida	OCC, 46,1879	136
'Hermengarda' de J. Rato Junior	OCC, 89,1881	136
'Judith' de Simões de Almeida	OCC, 66,1880	136
'A Poesia Lírica' de Alberto Nunes	OCC, 33, 1879	136
'Caridade' de Teixeira Lopes	OCC, 973, 1906	136
'Obra de Misericórdia'	OCC, 792,1900	136
'A Formiga'	OCC, 682, 1897	136
'Ignez de Castro' de Simões de Almeida	OCC, 58, 1880	136
'A Saudade' de Simões de Almeida	OCC, 51,1880	136
'Sapho' de Simões de Almeida	OCC, 46,1879	136
'A Instrução' de Alberto Nunes	OCC, 187, 1884	136
'As calças rotas' de Souza Pinto	OCC, 205, 1884	136
'Compondo redes, Póvoa' Marques de Oliveira	OCC, 340, 1888 (phototypia de Biel)	136
'A Ti Anna' de Julio Costa	OCC, 414, 1890	136
'Porta da Moura – em Évora' de António Ramalho	OCC, 446, 1891	136
'A Ração' de Luciano Freire	OCC, 483, 1892	136
'Esperando o peixe' de Adolpho Rodrigues	OCC, 520, 1823	136
'Óu es tu, Lili?' de José de Brito	OCC, 524,1893 (foto de Camacho)	136
'À volta da ponte' de Condeixa	OCC, 556, 1894 (foto de Camacho)	136
'O rio das Fontainhas – Caneças' de Condeixa	OCC, 527, 1893	136
'Aproveitando um arbusto' de Arthur May	OCC, 564, 1894 (foto de Camacho)	136
'Abandonadas' de Constantino Fernandes	OCC, 1095, 1909	136
'A Noiva' de Malhoa	OCC, 367, 1889	136
'Cabeça de Expressão' de Souza Pinto	OCC, 77, 1881	136
'O meu modelo' de Luciano Freire	OCC, 1167,1911	136
'A Ração' de Luciano Freire	OCC, 483, 1892	137
'Cecília' de Henrique Pousão	OCC, 207, 1884	137
'Meditando' de Henrique Casanova	OCC, 1262, 1914	137
'Retrato de D. Maria Amália Vaz de Carvalho' de Veloso Salgado	OCC, 1210,1912	137
'Retrato da Exma. Ministra da Argentina' de Malhoa	OCC, 1191,1912	137
'Um Retrato' de Columbano Bordalo Pinheiro	OCC, 1165,1911	137
'Duquesa de Palmela' de Carolus Duran, obra de 1880,	OCC, 1106, 1909	137

A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'autoretrato' de António Carneiro	IP, 305,1911	138
'Estudo para o quadro vou ser mãe' de José Malhoa	IP, 713,	138
'Cabeça de rapariga' José Malhoa	IP, 843,	138
'Francisco Teixeira sua vida e sua obra' (4 imagens)	IP, 285, 1911	138
'A arte novíssima do desenho' de Amadeu Souza Cardoso (3 imagens)	IP, 358, 1913,	138
's.t.'	IP, 849,1922	139

's.t.'	IP, 854,1922	139
's.t.' de António Soares	IP, 820,1921	139
's.t.' de Manuel Gameiro	IP, 834, 1922	139
's.t.' de José Barradas	IP, 836, 1922	139
's.t.' de Stuart	IP, 850, 1922	139
'Carvão' de Carlos Reis	IP,779, 1913	139
'Desenho' António Soares	IP, 843, 1922	139
'Estudo académico' de Silva Porto	IP, 809, 1921	140
'Modas'	IP, 708,1919	140
'Na Praia'	IP, 709, 1919	140
'Modas'	IP, 791,1921	140
'As Posturas Municipais'	IP, 707, 1919	140

O O OCCIDENTE E A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS IMAGENS

O OCCIDENTE

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Condessa de Sabugosa'	(OCC, 908, 1904)	244
'Rainha Guilhermina'	(OCC, 710,1898)	244
'D. Maria Thereza de Lowestein de Bragança'	(OCC, 801, 1901)	244
'D. Leonor de Lencastre'	(OCC, 707, 1898)	244
'Princesa de Lowenstein'	(OCC, 766, 1900)	244
'D. Maria Pia'	(OCC, 479, 1882) (fotografia de Fillon) (OCC, 496,1884)	244
'Rainha Vitória'	(OCC, 666, 1897), fotografia de Walery	244
'D. Maria Amélia'	(OCC, 259,1886)	245
'Rainha D. Amélia'	(OCC, 540, 1893), fotografia de Bobone	245
'Imperatriz Victoria Frederico'	(OCC, 815, 1901), fotografia de Voigt	245
'Rainha Alexandra de Inglaterra'	(OCC, 943, 1905), fotografia de Stuart-Londres	245
'Princeza Victoria Patricia'	(OCC, 1114,1909, fotografia de Wed. Downey	245
'Infanta D. Antónia de Bragança'	(OCC, 299, 1887), fotografia de Hugo Dang	245
'D. Maria Pia'	(OCC, 339, 1888), fotografia de Fillon	245
'Princeza Maria Bertha de Rohan'	(OCC, 557, 1894)	245
'Duquesa de Palmela'	(OCC, 911, 1904), fotografia de Bobone) (OCC, 1099, 1909)	245
'Duquesa de Alençon'	(OCC, 603,1897)	245
'Rainha Guilhermina'	(OCC, 710, 1898)	245
'Rainha e monja'	(OCC, 766,1900)	245
'D. Maria Thereza de Lowenstein de Bragança'	(OCC, 802,1901;815,1901)	245
'Condessa de Proença-a-Velha'	(OCC, 882, 1903)	245
'S. M. A Rainha Senhora D. Amelia'	(OCC, 901, 1904)	245
'Marquesa de Unhão'	(OCC, 908, 1904)	246
'Condessa de Sabugosa'	(OCC, 908, 1904)	246
'Duquesa de Palmella'	(OCC, 911, 1904)	246
'S.M. A Rainha Alexandra de Inglaterra'	(OCC, 943, 1905)	246
'S. A. A Princesa Victoria Patricia de Connaught'	(OCC, 1114, 1909)	246
'D. Maria Pia de Saboya'	(OCC, 1172, 1911)	246

'D. Claudia Campos'	(OCC, 892, 1903)	246
'Senhoras'	(OCC, 983, 1906), fotografia de Bobone	246
'Maria Favart'	(OCC, 155,1883)	246
'Gemma Bellincioni'	(OCC, 762,1900)	246
'Angela Pinto'	(OCC, 1249,1913)	246
'Adelaide Ristori'	(OCC, 22,1878)	246
'Giuseppina Pasqua' e	(OCC, 154,1883)	246
'Giuseppina De Reszké'	(OCC, 154,1883)	246
'Virginia'	(OCC, 182,1884)	246
'Anna Judic'	(OCC, 209,1884)	246
'Helena Theodorini'	(OCC, 293,1887)	246
'Darclée'	(OCC, 654,1897)	246
'Anna Judic'	(OCC, 683,1897)	246
'Eleonora Duse'	(OCC, 695,1898)	246
'Angela Pinto'	(OCC, 764,1900)	246
'Oliva Petrella'	(OCC, 1010, 1907)	246
'Marcelle Geniat'	(OCC, 1233,1913)	246
'Herminia Borgui-Mano'	(OCC, 81,1881)	246
'Lucinda'	(OCC, 140,1882)	246
'Emília das Neves'	(OCC, 185,1884)	246
'Fides Devriés'	(OCC, 263,1886)	246
'Sarah Bernhardt'	(OCC, 335,1888) e (OCC, 607,1895)	246
'Aurelia de Oliveira'	(OCC, 475,1892)	246
'Augusta Cruz'	(OCC, 535,1893)	246
'Maria Judice da Costa'	(OCC, 545,1894)	246
'Madame Carnot'	(OCC, 561,1894)	246
'Florinda Macedo'	(OCC, 619,1896)	246
'Eva Tetrzzini'	(OCC, 686,1898)	246
'Rosa Damasceno'	(OCC, 715,1898)	246
'Maria Guerrero'	(OCC, 730,1899)	246
'Palmira Bastos'	(OCC, 734,1899)	246
'Virginia'	(OCC, 736, 1899) e (OCC, 845,1902)	246
'Lucinda Simões'	(OCC, 1238,1913)	246
'Helena Theodorini'	(OCC, 293,1887)	247
'Madame Carnot'	(OCC, 561,1894)	247
'Maria Guerrero'	(OCC, 730,1899)	247
'Angela Pinto'	(OCC, 764,1900) e (OCC, 1249,1913)	247
'Oliva Petrella'	(OCC, 1010,1907)	247
'Marcelle Geniat'	(OCC, 1233,1913)	247
'Mulher dos arredores do Porto'	(OCC, 158, 1883), desenho do natural	247
'Uma vendedeira do Mercado'	(OCC, 173, 1883), desenho do natural	247
'Mulher do Alto Minho'	(OCC, 178, 1883), desenho do natural	247
'Tipos portugueses do Norte - Mulher de Grijó'	(OCC, 1217, 1912), fotografia de Emílio Biel	247
'S.S. A.A. O Príncipe Real D. Carlos de Bragança e Princeza D. Maria Amelia de Orleans'	(OCC, 267,1886)	247
'Suas Magestades El-Rei D. Carlos e Rainha D. Maria Amelia'	(OCC, 392,1889) fotografia de Fillon	248
'Os Reis de Espanha'	(OCC, 701,1898)	248
'S. M. A Rainha Maria Christina e seu filho D. Affonso XIII na	(OCC, 898, 1903)	248

<i>idade de 12 anos</i>		
<i>'Os Monarchas Portuguezes e Inglezes'</i>	(OCC, 936,1904)	248
<i>'O Rei D. Afonso XIII e Sua Noiva a Princesa Victoria de Battenberg...'</i>	(OCC, 980, 1906)	248
<i>'Os Monarchas Portuguezes e Inglezes'</i>	(OCC, 936, 1904)	248
<i>'S.S. A.A. O Príncipe André da Grécia e a Princeza Alice Victoria'</i>	(OCC, 893, 1903)	248
<i>'S.M. A Rainha Guilhermina e o Duque de Mecklemburg-Schwerin'</i>	(OCC, 798,1910)	248
<i>reis de Espanha (OCC, 293,1887)</i>		248
<i>'Casamento do Duque de Orleans'</i>	(OCC, 644, 1896)	248
<i>'Reis de Espanha'</i>	(OCC, 701,1898)	248
<i>'D. Maria Thereza de Bragança e D. Carlos Luiz'</i>	(OCC, 773, 1900)	248
<i>representação teatral com uma maior interação entre os atores</i>	(OCC, 1157,1911)	248
<i>'A Novidade'</i>	(OCC, 530, 1893)	248
<i>'Menino de Coro'</i>	(OCC, 597,1895)	248
<i>'Lendo o futuro'</i>	(OCC, 805, 1901)	248
<i>'Costumes portugueses - um pescador de Aveiro' - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas</i>	(OCC, 239, 1885)	249
<i>'Em Leça do Bailio – porta lateral do convento' - desenho de M. de Macedo - segundo photographia de Carlos Relvas</i>	(OCC, 39, 1879),	249
<i>'Duque d'Avilla e de Bolama'</i>	(OCC, 96, 1881) fotografia de Fillon	249
<i>'Conselheiro Hintze Ribeiro, Presidente do Conselho e Ministro do Reino'</i>	(OCC, 982, 1906)	250
<i>'Coronel Joaquim Carlos Paiva d'Andrada'</i>	(OCC, 858, 1902)	250
<i>'João Penha'</i>	(OCC, 921, 1904)	250
<i>'Capitão José Augusto de Alves Roçadas, no seu regresso a Lisboa (Cliché Vasques)'</i>	(OCC, 1046, 1908)	250
<i>'General Joaquim José Machado'</i>	(OCC, 1269, 1914)	250
<i>'Dom Miguel de Bragança'</i>	(OCC, 747, 1899)	250
<i>'Conde de Valenças'</i>	(OCC, 504, 1892)	250
<i>'Dr. Francisco Martins de Gouveia Moraes Sarmento'</i>	(OCC, 744, 1899)	250
<i>'Dr. José Pereira Reis'</i>	(OCC, 291,1887)	251
<i>'Dr. Pedro Francisco da Costa Alvarenga'</i>	(OCC, 167,1883) segundo uma photographia de Muliner	251
<i>'O Explorador portuguez José Anchieta'</i>	(OCC, 681,1897)	251
<i>'O actor João Anastacio Rosa'</i>	(OCC, 219,1885) Segundo uma photographia de Sollas	251
<i>'Raphael Bordallo Pinheiro'</i>	(OCC, 939,1905)	251
<i>'Eça de Queiroz nos últimos anos da sua vida'</i>	(OCC, 896,1903)	251
<i>'S. Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I de Portugal'</i>	(OCC, 2, 1878) Segundo uma fotografia do sr. Oliveira	252
<i>'O Maestro Alfredo Keil, autor da opera Dona Branca'</i>	(OCC, 336, 1888) Segundo uma fotografia de Fillon	252
<i>'Julio Dantas'</i>	(OCC, 1207, 1912)	252
<i>'Costumes portugueses - um pescador de Aveiro' - desenho de M. de Macedo -</i>	(OCC, 1885) segundo photographia de Carlos Relvas	252
<i>'Em Leça do Bailio – porta lateral do convento' - desenho de M. de Macedo</i>	(OCC, 39, 1879) segundo photographia de Carlos Relvas	252
<i>'Embaixada de Marrocos em Portugal.'</i>	(OCC, 11, 1878) 'Mr. A. Fillon'	253
<i>'Expedição Geográfica Portuguesa A África Austral'. É uma gravura de 'Alberto' realizada a partir de fotografia.</i>	(OCC, 17, 1878)	253
<i>'O Commendador Luiz Maria de Carvalho. Cónego da sé de Loanda e os seus discípulos africanos'.</i>	(OCC, 341, 1888) segundo uma fotografia de Moraes.	253
<i>'O rei do Sião e seus filhos.'</i>	(OCC, 674, 1897)	253
<i>'Na recepção feita no Club Brasileiro...'</i>	(OCC, 1245, 1913)	254
<i>'A Amnistia dos presos políticos'</i>	(OCC, 1267, 1914)	254

'Grupo dos Officiaes do Regimento de Cavalaria 3'	(OCC, 876, 1903) Photographia do sr. Antonio Novaes	254
'O Governo português com...'	(OCC, 1151, 1910)	254
'A nova incursão dos Conspiradores na fronteira portuguesa' (1208, 1912); 'Centenario da Guerra Peninsular'	(OCC, 1068, 1908) Cliché Joshua Benoliel	254
'O Carnaval dos Estudantes, no Porto'	(OCC, 1266, 1914) Cliché J. Azevedo	254
'A Missão Francesa Mascuraud, em Lisboa'	(OCC, 1235, 1913)	254
'O Presidente Kruger em Lourenço Marques'	(OCC, 791, 1900) De fotografia do sr. J. de M. Lazarus	255
'O Novo Ministério'	(OCC, 1226, 1913) Cliché Joshua Benoliel	255
'Archiduque Francisco Fernando e sua esposa Duquesa de Hohenberg...'	(OCC, 1279, 1914)	255
'Officiaes superiores do Cruzador Brasileiro Floriano'	(OCC, 804, 1901)	255
's.t.'	(OCC, 870, 1903)	255
'Os novos Ministros'	(OCC, 974, 1906)	255
'Concurso literário promovido pela comissão do Centenario da Guerra Peninsular'	(OCC, 1282, 1914)	255
'Oficiaes da Legião Portuguesa...'	(OCC, 1289, 1914)	255
'S.A. a Princeza Mathilde Maria de Saxe...'	(OCC, 1013, 1907)	256
'Proclamação da Republica em Portugal'	(OCC, 1144 / 1145, 1910)	256
'Chegada do dr. Bernardino Machado'	(OCC, 1264, 1914)	256
'Expedição a Angola'	(OCC, 1291, 1914)	256
'No papel de Tricanas'	(OCC, 912, 1904)	257
'No papel de Noiva sedição'	(OCC, 912, 1904)	257
'Recita dos Quintanistas de Direito da Universidade de Coimbra'	(OCC, 1242, 1913)	257
'Teatro de República – Italia Viltaliane'	(OCC, 1238, 1913)	257
'D. Laurentina de Jesus'	(OCC, 1255, 1913)	257
'Sua Magestade El-Rei D. Carlos I'	(OCC, 1048, 1908) de Arnaldo Fonseca	258
'Sua Alteza o Príncipe Real D. Luiz Filipe'	(OCC, 1048, 1908) da Casa Bobone	258
'Sua Magestade El-Rei D. Manuel II'	(OCC, 1080, 1909) A. Bobone	259
'Grupo Feito no Regresso da Fazenda Tentativa'	(OCC, 1032, 1907)	259
'Vencedores do «Grupo Pátria» no concurso nacional de tiro'	(OCC, 917, 1904), 'photographia do sr. Joshua Benoliel'	260
'O sr. Comendador Evaristo Lopes Guimarães, sua esposa e filhos'	(OCC, 1257, 1913)	260
'Eduardo de Noronha'	(OCC, 929, 1904)	260
'Senna Cardoso'	(OCC, 929, 1904)	260
'Americo de Rezende'	(OCC, 1276, 1914)	260
'Alfredo Pinto (Sacavém)'	(OCC, 1065, 1908)	260
'F. Taborda'	(OCC, 1088, 1909) por Arnaldo Fonseca	260
'Conde de Burnay'	(OCC, 1091, 1909)	260
'Uma «Bacchante»'	(OCC, 651, 1897)	261
'Francisco da Silva Marçal. Professor de Natação do Atheneu Comercial de Lisboa'	(OCC, 1105, 1909)	260
'D. João da Câmara em atitude para a estatueta modelada pelo esculptor portuense sr. Silva Gouveia'	(OCC, 1045, 1908)	260
'Tipo de Mulher de Montemor-o-Velho'	(OCC, 1248, 1913)	261
'Volta do Trabalho'	(OCC, 1265, 1914)	261
'Ceifadora. Minho'	(OCC, 1265, 1914)	261
'Arredores de Ovar – Lavadeiras no rio'	(OCC, 1203, 1912)	263
'Camponesas de Sarnadas'	(OCC, 918, 1904)	263
'Lavoura minhota – Os gados'	(OCC, 785, 1900)	263

'Junta de bois barrozões do sr. Luiz Magalhães – Os gados'	(OCC, 785, 1900)	263
'As ceifeiras'	(OCC, 1022, 1907)	263
'Campinos nas Lezírias – Alemtejo'	(OCC, 1288, 1914)	263
'O Orfeon de Serpa, inaugurado em 24 de Junho de 1907'	(OCC, 1027, 1913)	263
'Habitantes da serra'	(OCC, 1204, 1012)	263
'Grupo de Famintos da Freguesia de Favaíes'	(OCC, 1101, 1909)	264
'A Parada Agrícola em Vila Nova de Famalicão'	(OCC, 1209, 1912)	264
'Os Pescadores da Costa de Caparica'	(OCC, 1066, 1908)	265
'Naufragio do «Veronese»'	(OCC, 1227, 1913)	265
'O Salva-vidas «Cêgo do Maio» e os seus tripulantes que salvaram parte dos náufragos do «Veronese»'	(OCC, 1228, 1913)	265
'Grupo de creanças albergadas collocadas no concelho do Cadaval'	(OCC, 917, 1904)	265
'O Asilo dos Velhos'	(OCC, 1155, 1911)	265
'O curso de surdos-mudos'	(OCC, 1062, 1908)	265
'Instituto de Cegos «Branco Rodrigues»'	(OCC, 1104, 1909)	265
'A Real Casa Pia de Lisboa'	(OCC, 1062, 1908)	265
'Tipos de Santo António dos Olivares'	(OCC, 1239, 1913)	266
'Os gaiteiros na Romaria'	(OCC, 1239, 1913)	266
'Congresso do Turismo, em Lisboa'	(OCC, 1166, 1911)	266
'Aspetos de Lisboa – A venda de Perus no largo de S. Domingos'	(OCC, 1153, 1911)	267
'Lisboa pelo Natal'	(OCC, 1080, 1908)	267
'Os heroes de Chaves com alguns sócios do grupo «Pró-Patria»...'	(OCC, 1212, 1912)	267
'A «Greve Geral» em Lisboa – Os grevistas assaltando um carro eléctrico em Alcantara'	(OCC, 1192, 1912)	267
'Grande marcenaria moderna – grupo do pessoal operário'	(OCC, 1211, 1912)	268
'Festa operária'	(OCC, 1142, 1910)	269
'Os operários da Fabrica de Bolachas da Pampulha, no cortejo cívico'	(OCC, 1129, 1910)	269
'As Greves no Norte'	OCC, 1150, 1910) Instantaneos Pereira Cardoso	269
'Mundombes – Benguella'	(OCC, 681, 1897)	270
'lavadeiras de loanda'	(OCC, 833, 1902)	270
'Typos indígenas da zambezia'	(OCC, 863, 1902)	270
'Mouras de Chiloane'	(OCC, 863, 1902)	270
'typos de pretas'	(OCC, 1014, 1907)	270
'Um timorense'	(OCC, 1241, 1913)	271
'Dansarina javanesa'	(OCC, 1241, 1913)	271
'No Cunene – Um destacamento de tropa indígena sob o commando do sargento Pinheiro, formado no forte «D. Luiz Filippe»'	(OCC, 997, 1906)	271
'Quartel da Policia'	(OCC, 1026, 1907)	271
'Cipaíes da Circunscrição de Pongo Andongo'	(OCC, 1245, 1913)	271
'Companhia de Baucou em Parada, antes de partir para a Campanha de Manufaha'	(OCC, 1277, 1914)	271
'Um auxiliar indigena'	(OCC, 1277, 1914)	271
'A Oca – S. Thomé'	(OCC, 833, 1902)	272
'Plantation d'Agaves Mexicaines'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Tamarinier'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Manguier'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Le fleuve «Rio do Ouro» dont le lit est forme par une coulée basaltique'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Eriodendrum 13 ans apres son abattage'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Route et viaduc'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Route des bambous'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Apres l'abattage des gèate de la forêt'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Groupe de «Hevéas» et «Castilloas» de 9 ans'	(OCC, 1130, 1910)	272

'Fazenda do Dombe Grande – Benguella'	(OCC, 833, 1902)	272
'Premiers travaux pour une installation'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Interieur d'une usine'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Logements d'ouvriers indigènes dans une exploitation agricole'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Recolte dès fruits dès cacaoyers'	(OCC, 1130, 1910)	272
'Bissau – na ponte da Alfandega'	(OCC, 1196, 1912)	272
'Em S. Thomé – decorações no largo do governador Mello...'	(OCC, 1032, 1907)	273
'Em S. Thomé – A casa Parisiense'	(OCC, 1032, 1907)	273
'Viagem de Sua Alteza o Príncipe D. Luís Filipe às Colónias'	(OCC, 1032, 1907),	273
'Em S. Thomé – decorações na rua Conde de Valflôr'	(OCC, 1032, 1907)	273
'Bissau – Rua de Agostinho Coelho'	(OCC, 1196, 1909)	273
'Na ilha de S. Thomé: uma colhida de redes e cubatas na roça mesquita'	(OCC, 1026, 1907)	273
'No pais dos Dembos, uma Quibuca'	(OCC, 1039, 1907)	273
'Nampuita Muno, Prisioneiro'	(OCC, 927, 1904)	273
'Mundagaz Gungunhana, quando veio presoneiro para Lisboa'	(OCC, 1009, 1907)	274
'Grupo de escravos libertados em Simuco'	(OCC, 927, 1904)	274
'A revista de 18:000 indigenas armados, no campo do hipódromo de Lourenço Marques'	(OCC, 1034, 1907)	274
'Sua Alteza o Príncipe Real D. Luís Filipe Á frente dos Régulos do Districto de Lourenço Marques e suas comitivas que vieram prestar vassalagem'	(OCC, 1034, 1907)	274
'Sua Alteza o Príncipe Real D. Luiz Filipe e a sua comitiva no campo de Marracuene'	(OCC, 1034, 1907)	275
'Portugal e Africa'	(OCC, 1044, 1907)	275
'Crianças Portuguesas':	(OCC, 1116, 1909)	276
'Crianças subsidiadas pelas juntas de Paroquia de Lisboa, para tomarem banhos na Trafaria'	(OCC, 1179, 1911)	277
'A Mascarada dos estudantes - ... Os peles vermelhas de infernal memoria'	(OCC, 1158, 1911)	277
'S. M. El-Rei D. Manuel, em Almeirim'	(OCC, 1117, 1910)	277
'A Expedição Militar à Guiné'	(OCC, 1052, 1908) duas fotografias de Alberto Lima e uma de Joshua Benoliel	277
'Grupo do Congresso de Direito Penal'	(OCC, 662, 1897)	278
'Proprietarios e Pessoal Superior do «Paris em Lisboa»'	(OCC, 929, 1904)	278
'Convivas do «Pic-nic» de pioneiros de Lourenço Marques com mais de 16 annos de residência na colonia'	(OCC, 1039, 1907)	278
'Diversões de Verão – Um « pic-nic» no Alfeite'	(OCC, 1103, 1909)	278
'O sr. Comendador Evaristo Lopes Guimarães, sua esposa e filhos'	(OCC, 1257, 1913)	278
'O cortejo cívico no Porto, desfilando nas ruas da cidade'	(OCC, 1129, 1910)	279
'Cortejo cívico desfilando em Belém'	(OCC, 1129, 1910)	279
'Chegada do cortejo cívico aos Jerónimos, as creanças das escolas'	(OCC, 1129, 1910)	279
's.t.'	(OCC, 1148, 1910) Benoliel	280
'Expulsão das Congregações Religiosas'	(OCC, 1148, 1910) instantâneo de Alberto Lima	280
'Passagem do Cortejo no largo de Camões – Chegada do cortejo à Rotunda...'	(OCC, 1146, 1910)	280
'Um aspeto da Avenida da Liberdade durante a festa da Bandeira'	(OCC, 1150, 1910)	280
'A Manifestação, em Lisboa, contra as «Greves»'	(OCC, 1155, 1911)	280

A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano)	Páginas

	Autor	
'Eça De Queiroz'	(IP, 2, 1903)	294
'D. Francisco De Sousa Coutinho, O « Chico Redondo»'	(IP, 42, 1906)	294
'O actor Zacconi no «Hamlet»'	(IP, 219, 1910)	294
'Guerra Junqueiro'	(IP, , 134, 1908) Arnaldo Fonseca	294
'O actor Valle'	(IP, 38, 1906)	294
'Teixeira de Sousa'	(IP, 83, 1907) Fotografia Vasques	294
'O novo Ministro das Obras Públicas'	(IP, 150, 1909) Fotografia Vasques	294
'O Actor Queiroz'	(IP, 151, 1909) Fotografia Vasques	295
'Dr. Alves da Veiga, ministro da Republica Portuguesa em Bruxellas'	(IP, 272, 1911)	295
'O Presidente Wilson'	(IP, 674, 1919)	295
'Os surdos-mudos'	(IP, 63, 1907) Joshua Benoliel	295
'El-Rei e o governador civil do Porto'	(IP, 143, 1908) Joshua Benoliel	295
'Viagem Presidencial. O sr. Dr. Sidónio Pães, ilustre presidente da República, á varanda do Grande Hotel Faraense, recebe comovido as aclamações entusiásticas do povo.'	(IP, 628, 1918) Joshua Benoliel	295
'luta francesa'	(IP, 27, 1906)	296
'Para a vida e para a morte'	(IP, 243, 1910)	296
'Os revolucionários srs. João Borges e José do Valle fabricando bombas explosivas'	(IP, 255, 1911)	296
'S.M. El-Rei D. Affonso XIII em pequeno uniforme de Capitão General'	(IP, 6, 1903)	296
'S.M. El-Rei o Senhor D. Carlos'	(IP, 30, 1904) Bobone	296
'S. A. R. O Senhor D. Luiz Filipe com o seu uniforme de Alferes de Lanceiros'	(IP, 31, 1904)	296
'S. A. R. o Senhor Infante D. Affonso Fardado de Tenente Coronel...'	(IP, 83, 1905) Fotografia de Vidal e Fonseca	296
'Afonso Costa e outros'	(IP, 34, 1906) Joshua Benoliel	297
'O sr. Capitão Roçadas e três officiaes da expedição'	(IP, 97, 1907) Fotografia Vasques	297
'O ex-presidente da republica do Brazil e o presidente da republica portuguesa no palácio de Belem'	(IP, 293, 1911)	297
'O sr. Dr. Sidónio Paes, illustre Presidente da Republica Portuguesa, infanamente assassinado em a noite de 14 de Dezembro de 1918'	(IP, 670, 1918) Bobone	297
' O actor Augusto Rosa no papel do conde Cagliostro...'	(IP, 105, 1905)	297
'O novo commendador de S. Thiago: o actor João Rosa'	(IP, 127, 1908) Bobone	297
'... Augusto Rosa no papel do « D. Cezar de Bazan»'	(IP, 176, 1909)	297
'João Rosa, no «Abade Constantino'	(IP, 214, 1910) Bobone	297
'Augusto Rosa na peça «Estatua» de Lopes de Mendonça	(IP, 217, 1910) Bobone	297
'O Busto da República, trabalho do esculptor sr. João Silva...'	(IP, 279, 1911)	297
'O Cavalleiro Fernando d'Oliveira'	(IP, 28, 1904) Bobone	297
'Vendedor de rendas'	(IP, 66, 1907)	298
'Mudanças'	(IP, 71, 1907) Joshua Benoliel	298
'Depois da venda'	(IP, 91, 1907) Joshua Benoliel	298
'Quentes e boas'	(IP, 94, 1907) Joshua Benoliel	298
'Água fresca e capilé!'	(IP, 128, 1908) Joshua Benoliel	298
'A' Esquina'	(IP, 135, 1908) Joshua Benoliel	298
'Um vendedor de cântaros em Messina'	(IP, 155, 1909) E. Alinari	298
's.t. & s.a.'	(IP, 23, 1906)	298
'Campinos do Ribatejo'	(IP, 65, 1907) Joshua Benoliel	298
'A Hora do Repouso'	(IP, 81, 1907) Joshua Benoliel	298

'Dar de beber a quem tem sede'	(IP, 90,1907) Joshua Benoliel	298
'Um velho pastor da serra da Estrella'	(IP, 110, 1908) Pedro Ramos de Paiva	298
'Mendigo, trabalho photographico do sr. Dr. Annibal Bettencourt, exposto no Salão da Illustração Portuguesa'	(IP, 223, 1910) Annibal Bettencourt	298
'No concurso hippico das Caldas: salto de sebe por um campino'	(IP, 239, 1910) Joshua Benoliel	298
'Pastor da serra da Estrella'	(IP, 256,1911) Onetto	298
'Os emigrantes alemtejanos: A chegada do vapor que os conduzia à ponte do Terreiro do Paço'	(IP, 263, 1911) Joshua Benoliel	298
'Ribatejano'	(IP, 723, 1919) Homero Cancio	298
'O Moleiro (Vila Chã Beira Alta)'	(IP, 730, 1920) Francisco Guilherme Neves	298
'A refeição'	(IP, 732, 1920) Homero Cancio	298
'Campino'	(IP, 740, 1920) Homero Cancio	298
'Os pescadores: Recordando'	(IP, 718, 1919) João Fernandes Tomaz	298
'Pescador'	(IP, 752, 1910) João Fernando Tomaz	298
'Barcos de pesca (Caparica)'	(IP, 754, 1920) João Fernando Tomaz	298
'Um doente do somno'	(IP, 80, 1907) Joshua Benoliel	298
'imagem de rua de Macau'	(IP, 896, 1923)	298
'S. A. R. A Duquesa de Aosta'	(IP, 58, 1904)	299
'Madame Dora Lehrfeld Sanches de Castro – Efeito de luz. Estudo pelos srs. Bitard & C.ª proprietários da Fotografia Franceza, que obtiveram menção honrosa na Exposição de Artes Gráficas de Lisboa'	(IP, 402, 1913) Fotografia Franceza	299
'A distinta cantora M.me Margarida Mornati Trindade'	(IP, 424, 1914) Fotografia Londres	299
'Parisienses: Mademoiselle Jocelyne'	(IP, 474, 1915) Reutlinger	299
'Artistas Parisienses: Tipo de beleza'	(IP, 547, 1916) Henri Manuel	299
'A Sr.ª D. Maria Julieta Laidley, madrinha do navio « Rio Mondego» construído e lançado na Figueira da Foz.'	(IP, 639, 1918) Pereira Monteiro	299
'A sr. D. Maria José Praia, uma das mais distintas amadoras de canto'	(IP659, 1918) Bobone	299
'Miss Teddy Gerard, atriz inglesa muito aplaudida e admirada'	(IP, 807, 1921)	299
'Sociedade Portuguesa D. Ida Blanck, Notável Amadora de Canto'	(IP, 160, 1909)	300
'Uma grande Cantora em S. Carlos: o soprano Rosina Storchio'	(IP, 208, 1910)	300
'Amadoras de Pintura – D. Luísa de Sousa Coutinho (Redondo)'	(IP, 331, 1912)	300
'Mademoiselle Suzana Rolim da Silveira, distinta pianista'	(IP, 417, 1914) Bobone	300
'Julia Sanderson, distinta atriz americana' (	(IP, 470, 1915)	300
'O distinto soprano lírico Garcia Blanco, que tão aplaudido foi na recente época lírica do Coliseu dos Recreios'	(IP, 527, 1916)	300
'O distinto soprano lírico Maria Ross'	(IP, 574, 1917)	300
'A distinta atriz Jeanne Provost'	(IP, 690, 1919)	300
'O Penteado moderno'	(IP, 271, 1911)	300
'Sociedade Elegante do Porto: Sr.ª D. Maria Adelaide de Magalhães Menezes d' Abreu e Novaes'	(IP, 459, 1914) Domingos Alvão	300
'Cabeça de estudo'	(IP, 564, 1916) Fotografia Brazil	300
'Artistas de Paris: Madame Huguette Duflos., da Comédie'	(IP, 571, 1917) Reutlinger	300
'Miss Laurette Taylor, artista americana'	(IP, 594, 1917) Davis & Stanford	300
'Sociedade Elegante – Mademoiselle Nair Antunes Souto Rocha'	(IP, 871, 1922)	300
'As Mulheres na Guerra: Trabalhadoras de enxada'	(IP, , 641, 1918) Secção fotográfica do exercito inglez	300
'Mulheres Americanas. A grande nadadora Dora que é ao mesmo tempo uma artista distinta'	(IP, 646, 1918)	301

'Ana Pavlova'	(IP, 818, 1923)	301
'A Princesa Patrícia De Connaugh'	(IP, 199, 1909)	301
'D. Maria Pia de Saboia'	(IP, 282, 1911)	301
'A celebre artista Gaby Deslys'	(IP, 312, 1912)	301
'A condessa de Lónyay, filha do falecido rei Leopoldo da Bélgica, ao serviço da Cruz Vermelha'	(IP, 468, 1915)	301
'Sociedade Elegante de Lisboa – A sr. ^a D. Julieta da Costa e Silva'	(IP, 661, 1918) Bobone	301
'A Camargo, do «Grande Casino de Lisboa»'	(IP, 39, 1906)	301
'A actriz inglesa Killy Gordon que se divorciou de lord Beresford para casar com o conde de Fries'	(IP, 283, 1911)	301
'A dançarina Regina Badet'	(IP, 292, 1911)	301
'Estrelas de Paris: A cantora Geneviève Vix, na Manon'	(IP, 333, 1912)	301
'Nas festas da cidade, Mademoiselle Davallos, gentil filha...'	(IP, 383, 1913)	301
'A Sr. ^a D. Maria Luíza Silva y Fernandez de Menestrosa, noiva do infante D. Fernando de Hespanha'	(IP, 431, 1914) Dalton Kaulak – Madrid	302
'Sociedade elegante do Porto: M. elle Angelina Braga'	(IP455, 1914) Domingos Alvão	302
'M. elle Suzana Garcia de Sagastune, filha do ilustre ministro da Argentina em Lisboa'	(IP, 490, 1915) Bobone	302
'Mademoiselle Maria Alice Soares d'Andrade, filha do sr. Ernesto Soares d'Andrade e uma das figuras mais distintas da sociedade lisbonense'	(IP, 505, 1915) Bitard & C.ie. Lisboa	302
'Miss Geraldina Farrar, estrela de opereta muito apreciada que, como artista do «film» tem sabido impor-se á admiração do publico'	(IP, 804, 1921)	302
'Virginia Valli. Uma das mais belas actrises hispano-americanas, natural de Chicago.'	(IP, 812, 1921)	302
'«Miss Ruby Miller», uma das estrelas cinematográficas mais apreciadas na America'	(IP, 813, 1921)	302
'Margens Pitorescas do Luqueia, no Congo (Cliché do distinto amador, tenente coronel sr. Carolino Acácio Cordeiro, cuja esposa e filho se vêem na formosa paisagem)'	(IP, 501, 1915) Carolino Acácio Cordeiro	302
'Na Ericeira'	(IP, 33, 1906)	302
'Uma jogadora de diablo'	(IP, 89, 1907) Joshua Benoliel	302
'Á saída da escola do exército: viva el-Rei'	(IP, 118, 1908) Joshua Benoliel	302
'Mademoiselle Flora Cardoso distribuindo o pão às crianças nos banhos'	(IP, 188, 1909)	303
'Na garden-party oferecida pelo chefe do Estado aos officiaes do «Benjamin Constant»: As sr. ^a D. Maria Amélia Arriaga e D. Máxima Arriaga filhas do Presidente da República e o coronel sr. Matos Cordeiro'	(IP, 353, 1912) Joshua Benoliel	303
'Mademoiselle Otavia Stromp, uma das mais distintas tenistas portuguesas, durante um torneio realizado no Sporting Club'	(IP, 384, 1913) Joshua Benoliel	303
'A venda da flôr em Lisboa: insistindo gentilmente para que lhe comprem mais uma flôr'	(IP, 579, 1917) Joshua Benoliel	303
'A bordo de um navio hospital – a venda em leilão de um capacete boche»'	(IP, 598, 1917)	303
'No Palácio de Cristal do Porto – A sr. ^a D. Ru Soares, distinta sportswoman, passeando no seu autoped'	(IP, 651, 1918) Álvaro Martins	303
'A sr. ^a D. Ilda Pereira d'Andrade de Matosinhos, saindo do banho'	(IP, , 867, 1922) Instantâneo de Álvaro Martins	303
'Um arrabalde no Rio de Janeiro'	(IP, 165, 1909)	303
'A Rainha Alexandra e a Imperatriz da Rússia na sua casa da Dinamarca – (Photographia inédita pertencente ao sr. Marquez de Soveral)	(IP, 229, 1910)	303
'Sr. ^a D. Maria Do Carmo Reis – vencedora da corrida d'amazonas no Concurso Hípico, na sua égua Florette'	(IP, 332, 1912)	303
'Contos de Natal'	(IP, 357, 1912) João de Magalhães Júnior	303

'No tennis do Sporting de Cascaes: M. Elle d'Orey'	(IP, 397, 1913)	303
'Miss Justine Johnstone, uma conhecida e admirada estreia do «film», vencedora de vários concursos de beleza na América do Norte.'	(IP, 802, 1921)	303
'D. Raquel Roque Gameiro'	(IP, 301, 1911)	304
'A Princesa Isabel da Roumania, noiva do príncipe Jorge da Grécia e cujo consorcio se realizará dentro em pouco'	(IP, 399, 1913) Chusseau Flavius	304
'Colonia inglesa no Porto: Mrs. Jules Cordeweener'	(IP, 453, 1914) Domingos Alvão	304
'Sociedade Elegante em Cintra: A sr. ^a D. Constança de Magalhães Monteiro da Cunha e Costa (Picoas)'	(IP, 666, 1918) Alfredo Pinto Sacavém	304
'M.elle Camilla Paulucci di Calboli, filha do sr. Ministro da Itália em Lisboa'	(IP, 193, 1909)	304
'Sr.as D. Rosa Ferreira, D. Tereza Dias Canedo e D. Clementina Alves Pereira, organizadoras da brilhante festa de receção, em casa do digno ...'	(IP, 388, 1913) Biel	304
'No serão litterario do mosteiro d'Alcobaça: Mademoiselle Adriana Pimentel no claustro do velho convento'	(IP, 394, 1913) Júlio Worm	304
'Em plena Primavera'	(IP, 652, 1918) Alfredo Pinto	304
'Festa de Caridade na Curia: As sr.as D. Maria Jorgina da Conceição Macedo, D. Maria Antonia Corte Real Moraes e D. Ida Alice Rosa de Moura'	(IP, 553, 1916) Fotografia Dora	304
'A celebre dançarina Rita Schetto'	(IP, 430, 1914) Abenlacar	304
'Colonia Brasileira de Lisboa na Figueira da Foz: A sr. ^a D. Georgina Mota'	(IP, 704, 1919) António Lebre	304
'Contemplando o mar'	(IP, 525, 1916) Garcez	305
'Um pôr do sol na praia do Furadouro'	(IP, 925, 1923) Santos Apóstolo	305
'A nova ministra do Brasil'	(IP, 114, 1908) Joshua Benoliel	305
'A cantora Maria Júdice da Costa'	(IP, 211, 1910)	305
'M. Elle Lilian Grenville, no 1º ato do Fortuno'	(IP, 400, 1913) Fotografia Ingleza	305
'Sr. ^a D. Regina Quintanilha a primeira senhora portuguesa que exerce advocacia...'	(IP, 405, 1913) Vasques	305
'Sr. ^a D. Leonor Pinto Leite (Olivaes) no papel da protagonista do "The Quaker Girl"'	(IP, 595, 1917) Vasques	305
'A actriz Laura Costa, cliché da Royal-Photo, premiado com um grand prix na Exposição do Rio de Janeiro'	(IP, 927, 1923) Royal-Photo	305
'Maria d'Arneiro'	(IP, 43, 1906) Lambertini Pinto	306
'M.elle M. Calvet de Magalhães Cardoso na interpretação do quadro de Greuze A Innocencia'	(IP, 209, 1910) Vasques	306
'A epoca em S. Carlos: Mademoiselle Marie de L'Isle, a grande interprete de Carmen'	(IP, 246, 1910)	306
'Uma obra prima de photographia: o retrato de Sarah Bernarhardt'	(IP, 249, 1910) Reutlinger	306
'A nova Rainha da Romania'	(IP, 454, 1914) Chusseau – Flaviens	306
'Artistas de Paris: Mademoiselle Jane Renouardt'	(IP, 572, 1917) Reutlinger	306
'Artistas de Paris – Madame Huguette Duflos, da Comédie'	(IP, 587, 1917) Reutlinger	306
imagem de Mistinguett	(IP, 889, 1923)	306
'Colonia Brasileira em Lisboa: Mademoiselle Angelina Araújo Cunha'	(IP, 448, 1914) Fotografia Brazil	306
'Sociedade elegante de Lisboa. A sr. ^a D. Alda Diniz'	(IP, 703, 1919) Serra Ribeiro	306
'A distinta actriz Luiza Satanella, que tomou parte tão brilhante na recita do «Republica» a favor da subscrição do Século...'	(IP, 621, 1918) Rol. Vollsack	307
'A Sr. ^a Gagliardi «Isolda» no 1.º acto de «Tristão e Isolda»'	(IP, 109, 1908)	307
'O theatro por dentro'	(IP, 141, 1908) Joshua Benoliel	307
'A distinta pianista D. Elisa Batista de Souza Pedroso, calorosa propagandista do canto coral'	(IP, 375, 1913)	307
'A menina Elvira Lúcia Guapo Garção envolta na bandeira da	(IP, 381, 1913)	307

<i>cidade</i>		
<i>'Artistas Parisienses: M.elle L. Greuze'</i>	(IP, 568, 1917) Félix	307
<i>'A sr.ª D. Virginia Lima no papel do Garoto dos Jornaes, numa revista apresentada por amadores'</i>	(IP, 899, 1923)	308
<i>'A moda d'este Inverno'</i>	(IP, 139, 1908) Félix	308
<i>'No Inverno'</i>	(IP, 358, 1912) Félix	308
<i>'Sr.ª D. Camila d'Avilla e D. Stela d'Avila, em trajes minhotos'</i>	(IP, 382, 1912) Fotografia Alemã	308
<i>'Mademoiselle Nelly Martyi, da Opera Cómica'</i>	(IP, 434, 1914) Reutlinger	308
<i>'Stefi Ceillag. Gentil e graciosa atriz cómica da companhia «Caramba»'</i>	(IP, 438, 1914)	308
<i>'As princezas da moda: Mademoiselle Danjou'</i>	(IP, 439, 1914) Reutlinger	308
<i>'Toto, celebre coupletista hespanhola, no Casino Internacional do Mont'Estoril'</i>	(IP, 451, 1914)	308
<i>'Em favor dos soldados portugueses. A sr.ª D. Maria Ismalia Soares Gomes recitando, n'um festival do Porto, a vibrante poesia « Pela Pátria»...'</i>	(IP, 464, 1915) Foto-Elétrica	308
<i>'A Sr.ª D. Berta Macieira Reis, distinta amadora de canto, discípula do maestro sr. Artur Trindade'</i>	(IP, 600, 1917)	308
<i>'Francesca Bertin, a mais notável artista do cinematógrafo na «Andrea»'</i>	(IP, 626, 1918)	308
<i>'A insigne atriz Regina Badet que Lisboa já teve ocasião de aplaudir no Teatro República com a companhia de André Brulé'</i>	(IP, 630, 1918)	308
<i>'A ilustre artista Adria Rodi na sua genial criação «Tango Fatal»'</i>	(IP, 702, 1919) Fotografia Brazil	308
<i>'Miss Joyce Barbour, uma das mais admiradas e queridas artistas do «vaudeville» inglês'</i>	(IP, 803, 1921)	308
<i>'Lavadeira de Coimbra'</i>	(IP, 99, 1908) Amadeu de Meneses	309
<i>'Uma lavadeira de Entre-os-rios'</i>	(IP, 610, 1917) Octávio Bobone	309
<i>'Na margem do Corgo'</i>	(IP, 692, 1919) Miguel Monteiro	309
<i>'Lavadeira do Rombo – Golegã'</i>	(IP, 720, 1919) João Fernandes Tomaz	309
<i>'s.t.'</i>	(IP, 842, 1922)	309
<i>'Choupal – Coimbra'</i>	(IP, 878, 1922) Garcez	309
<i>'Lavadeiras de Santo Tirso'</i>	(IP, 887, 1923) André Moura	309
<i>'Coimbra – Choupal'</i>	(IP, 904, 1923) José F. César Júnior	309
<i>'Agua acordada – Gatão, Amarante'</i>	(IP, 860, 1922) Domingos Alvão	309
<i>'Typos populares do Norte'</i>	(IP, 145, 1908) Joshua Benoliel	309
<i>'Na eira: acarretando o pão'</i>	(IP, 177, 1909) Joshua Benoliel	309
<i>'Nas Caldas. Vendedora de pinhões em dia de mercado'</i>	(IP, 1, 180, 1909) Benoliel	309
<i>'Vindimadoras'</i>	(IP, 291, 1911) Joshua Benoliel	309
<i>'A apanha da azeitona: o transporte do fruto'</i>	(IP, 403, 1913) A. Abrantes	309
<i>'No campo'</i>	(IP, 724, 1900) Homero Cancio	309
<i>'Horas de amor e de trabalho'</i>	(IP, 855, 1922) António Maria Lopes	309
<i>'Cautela!'</i>	(IP, 743, 1920) João Fernandes Tomaz	310
<i>'No caes de Caminha – Desembarque de sargaço'</i>	(IP, , 365, 1913) Joshua Benoliel	310
<i>'Fazendo compras na Feira'</i>	(IP, 183, 1909) Joshua Benoliel	310
<i>'Linda Estancia de verão – margens do Ave'</i>	(IP, 78, 1907) Marques Abreu	310
<i>'Uma lavadeira de Afife'</i>	(IP, 191, 1909) J. Azevedo	310
<i>'Costumes portugueses: Mulher dos Arredores de Vianna do Castello'</i>	(IP, 201, 1909) Emílio Biel & C ^a	310
<i>'Um dia de sede em Lisboa'</i>	(IP, 327, 1912)	310
<i>'Que Belo Cachol!'</i>	(IP, , 340, 1912) José Maria Coutinho	310
<i>'Tirando agua para o ensaboado'</i>	(IP, 342, 1912) João de	310

	Magalhães Júnior	
'A Lavadeira de Visela'	(IP, 419, 1914) Luiz Osmundo Toulson	310
'Água tranquila'	(IP, , 435, 1914) Domingos Alvão	310
'Nas margens do Leça'	(IP, 460, 1914) Domingos Alvão	310
'Lavando roupa junto ao poço'	(IP, 507, 1915) João Magalhães Júnior	311
'Com o cântaro cheio'	(IP, 684, 1919) António Teixeira	311
'Saborosos frutos... – Barcelos'	(IP, 698, 1919) Domingos Alvão	311
'Belezas do Corgo'	(IP, 706, 1919) Miguel Monteiro	311
'Lavadeiras da Abelheira'	(IP, 709, 1919) Emgídio Freitas	311
'Rustica'	(IP, 715, 1919) Miguel Monteiro	311
'A assadeira de castanhas – Vila Real'	(IP, 731, 1920) Miguel Monteiro	311
'No vale de pica-sinos (Marinha Grande)'	(IP, 748, 1920) João de Magalhães Júnior	311
'Lavadeira gentil'	(IP, 749,1920) António Teixeira	311
'Uma autentica minhota'	(IP, , 862, 1922) André Pereira de Moura	311
'Margens do douro (Caldas de Moledo)'	(IP, 864,1922) Miguel Monteiro	311
'Sorrindo ao Mar'	(IP, , 1910) A. Brandão	311
'O Eco'	(IP, 392, 1913) Domingos Alvão	311
'Contemplando o mar'	(IP, 398, 1913) Domingos Alvão	311
'Mulher da Maia...'	(IP, 401, 1913) Domingos Alvão	311
'No Outono: a janela rústica'	(IP, 406, 1913) Domingos Alvão	311
'Um precalço'	(IP, 449, 1914) Domingos Alvão	311
'Uma linda minhota'	(IP, 511, 1915) Gabriel Tinoco	311
'Nas margens do Ave'	(IP, 660, 1918) Domingos Alvão	311
'Pensativa'	(IP, 683, 1919) Domingos Alvão	311
'Em Rio Tinto: Dura faina'	(IP, 689, 1919) Domingos Alvão	311
'Pensando'	(IP, 856, 1922) Domingos Alvão	311
'Primaveras... em Dezembro'	(IP, 876, 1922) Domingos Alvão	311
'Lavadeiras de Ermesinde'	(IP, 923, 1923) Domingos Alvão	311
'Entre penedias'	(IP, 926, 1923) Domingos Alvão	311
's.t.'	(IP, 19, 1906)	312
's.t'	(IP, 61, 1907) Joshua Benoliel	312
'Mulher de Espinho'	(IP, 101, 1908) Bobone	312
'Uma frugívora de Barcelos'	(IP, 592, 1917) Domingos Alvão	312
'Costumes portugueses...'	(IP, 644, 1918) J. Fernandes	312
'Flor do campo (Santo Tirso)'	(IP, 667, 1918) Domingos Alvão	312
'Esperando'	(IP, 796, 1921) Domingos Alvão	312
's.t. '	(IP, 884, 1923)	312
'Bailadeira goesa'	(IP, 47, 1907)	312
'Uma casa de chá no Japão'	(IP, 194, 1909)	312
'Tipo de beleza turca'	(IP, 367, 1913)	312
'Tipo de beleza: Judia da Syria'	(IP, 372, 1913)	312
'Em Tanger: Mademoiselle Delmar no seu traje de noiva judia'	(IP, 389, 1913) Joshua Benoliel	312
'Regresso de Sevilha'	(IP, 60,1907) Joshua Benoliel	313
'Procissão da saúde'	(IP, 62,1907) Joshua Benoliel	313
'O Congresso da Maçonaria Hespanhola e Portuguesa...'	(IP, 86, 1905)	313
'As famílias dos marinheiros perdoados e dois dos advogados saindo das Necessidades'	(IP, 106, 1908) Joshua Benoliel	313
'As manifestações a El-Rei no Porto'	(IP, 144, 1908) Joshua Benoliel	313
'De Hespanha para Portugal: Galanteria de Portugal'	(IP, 280, 1911) Joshua Benoliel	313
'A caminho do dever: Um adeus carinhoso'	(IP573, 1917) , Joshua Benoliel	313
'O funeral do sr. Dr. Sidónio Paes...'	(IP, 671, 1918) A. Franco	313
'No Castelo da Pena em Cintra. Ao centro a esposa do sr. Dr.'	(IP, 696, 1919) Serra Ribeiro	313

<i>Epitacio Pessoa, tendo a sua filha à esquerda</i>		
<i>‘O sr. Presidente da República, saindo da casa de Família de Carlos da Maia’</i>	(IP, 819, 1921) Garcez	314
<i>‘Um aspecto da parede dos alunos do Lyceu Passos Manoel’</i>	(IP, 258,1911) Joshua Benoliel	314
<i>‘Durante a greve: O povo assaltando um carro elétrico’</i>	(IP, 311, 1912) Joshua Benoliel	314
<i>‘Na garden-party de Carcavelos: um episódio do jogo’</i>	(IP, 120, 1908) Joshua Benoliel	314
<i>‘Um aspecto das tribunas na corrida de automóveis’</i>	(IP, 230, 1910) Joshua Benoliel	314
<i>‘Maré de rosas’</i>	(IP, 238, 1910) Joshua Benoliel	314
<i>‘Na praia da luz – nos rochedos junto ao mar calmo’</i>	(IP, 349, 1912) António C. dos Santos	314
<i>‘A sr^a D. Olímpia Enes Abreu e Sousa...’</i>	(IP, 391, 1913) Álvaro Martins	314
<i>‘Nos Alpes ... de Cabêda (Ermezinde)’</i>	(IP, 663, 1918) Humberto Eça	314
<i>‘s.t.’</i>	(IP, , 894, 1923) Foto-Beleza	314
<i>‘Congresso dos Bombeiros Voluntários em Cintra...’</i>	(IP, 96, 1905)	314
<i>‘A visita da Família Real de S. M. A Rainha à Senhora Condessa de Paris...’</i>	(IP, 26, 1904)	315
<i>‘S. A. R. O Príncipe Carlos da Dinamarca e SS AA RR As princezas Maud e Victoria de Inglaterra’</i>	(IP, 72, 1905)	315
<i>‘Membros Dissidentes da Comissão da Fazenda’</i>	(IP, 98, 1905)	315
<i>‘Grupo de iniciadores das festas de recepção aos novatos da Universidade de Coimbra no próximo ano lectivo’</i>	(IP, 100, 1905)	315
<i>‘O cão e o gato’</i>	(IP, 64, 1907)	315
<i>‘A cadeirinha’</i>	(IP, 212, 1910)	315
<i>‘Veronique, representada em casa da Sr^a D. Laura Reis Ferreira...’</i>	(IP, 310, 1912)	315
<i>‘O professor Magalhães Pedroso e M. Me Ilda Sanderman Berchi Pedroso, n’um dos passos do Tango Argentino’</i>	(IP, 413, 1914)	315
<i>‘A grande atriz Ida Rubinstein tratando dos feridos da guerra n’um hospital que ela organizou em Paris’</i>	(IP, 465, 1915) M. Branger	315
<i>‘Os artistas na Guerra: M.elle Lamber Vuilliaume, da Opera Cómica, dama da Cruz Vermelha, e mr. Gauthier, do Vaudeville, que ficou sem um braço n’um combate’</i>	(IP, 480, 1915)	315
<i>‘O Rei e a Rainha de Inglaterra após a coroação’</i>	(IP, 281, 1911)	315
<i>‘D. Manuel de Bragança e Sua Esposa’</i>	(IP, 396, 1913) Franz Grainer	315
<i>‘M.elle Maria José Telles de Vasconcellos e o sr. José Infante da Câmara, n’um passo de minuet’</i>	(IP, 213, 1910)	315
<i>‘Quadro vivo do século XVIII, representado pela sr.^a D. Ema Mendonça e pelo sr. Eduardo Mendonça, n’um sarau elegante promovido nas Caldas da Rainha’</i>	(IP, 642, 1918) Alfredo de Kennedy Falcão	315
<i>‘Alta Sociedade Portuense: Os meninos Manoel e Francisco de Sales, filhos do opulento capitalista sr. Lemos Ferreira, trajando à Luiz XV em «matinée» de costumes’</i>	(IP, 699, 1919) Domingos Alvão	315
<i>‘No regresso do Norte’</i>	(IP, 338, 1912) Joshua Benoliel	315
<i>‘O abraço de despedida: partida de soldado português para defender a pátria...’</i>	(IP, 456, 1914) Joshua Benoliel	315
<i>‘Voluntários holandeses – N’uma festa em honra dos rapazes que iam para a guerra...’</i>	(IP, 534, 1916)	315
<i>‘Exposição de crianças do «Século»: 7 meses, 14 kilos e 450 grammas’</i>	(IP, 126,1908) Joshua Benoliel	316
<i>‘A linguagem dos vagabundos: o sinal de que é inútil insistir pela esmola’</i>	(IP, 304, 1911) Deelius	316
<i>‘A obra da infância do «Século»: os banhos da Trafaria’</i>	(IP, 132, 1908) Joshua Benoliel	316
<i>‘Cruz Vermelha’</i>	(IP, 726, 1920) Raul d’Abreu	316
<i>‘Em Cascaes: o sonho de uma viagem’</i>	(IP, 682,1919) A. Franco	316
<i>‘A Senhora da Paz no acampamento de Benavente’</i>	(IP, 168, 1909). , Joshua Benoliel	317
<i>‘Apanhando fruta’</i>	(IP, 495, 1915) António de Brito	317
<i>‘Apanhando uvas’</i>	(IP, 559, 1916) António Teixeira	317

'Idílio'	(IP, 633,1918) Miguel Monteiro	317
'Costumes portugueses: Na volta do trabalho'	(IP, 688, 1919) Miguel Monteiro	317
'Nas margens do Corgo: depois do pasto'	(IP, 668, 1918) António Teixeira	317
'A Pastorinha'	(IP, 643, 1918) António Teixeira	317
'No Pasto (margens do Tanha)'	(IP, 653, 1918) Miguel Monteiro	317
'Baile infantil no teatro D. Maria'	(IP, 52, 1907)	317
'As princezas D. Maria Benedicta e D. Izabel Maria, Filhas de D. Miguel de Bragança'	(IP, 68, 1907)	317
'Olha o Papão'	(IP, 98, 1908) Joshua Benoliel	317
'Na praia das Maças: Olhando o Mar'	(IP, 339, 1912) Frederico Buendia	317
'Praias do Norte: pequenos banhistas'	(IP, 393, 1913) Álvaro Martins	317
'Os príncipes herdeiros da Suécia...'	(IP, 421, 1914) Chusseau – Flaviens	317
'Madame Josefina Salazar e seus filhos'	(IP, 447, 1914) Fotografia Brazil	317
'O rei da Grécia e suas duas filhas as princezas Helena e Irene'	(IP, 482, 1915) Chusseau – Flaviens	317
'De regresso do Norte – Encontro carinhoso...'	(IP, 680, 1919) A. Franco	318
'Manuel e Maria (filhos do sr. Dr. Cassiano Branco)'	(IP, 734, 1920) Pedro Lima	318
'Na praia do Monte Estoril'	(IP, 861, 1922) Salgado	318
'Maria Manuela e António José, na Praia do Molhe, Foz'	(IP, 917,1923) André Moura	318
'Uma auscultação'	(IP, 95,1907) Fotografia Vasques	318
'A descendência do Cardeal Rufo'	(IP, 161,1909)	318
'S. M. A Rainha Maria Christina e seu filho D. Afonso XIII na idade de 8 anos'	(IP, 5, 1903)	318
'Rainha e Mãe'	(IP138, 1908) , Rotary	318
'Colhendo o fruto'	(IP, 366, 1913) João de Magalhães Júnior	318
'A princeza Maria, que se divorciou do príncipe Guilherme da Suécia, tendo ao colo o seu filho o príncipe Lenmart'	(IP, 407, 1913) Dellus	318
'M.elles Maria Matilde e Maria Elvira, filhas do sr. António Macieira'	(IP, 519, 1916) António Mota	318
'Sociedade elegante portuense: A sr. ^a D. Marília De Oliveira Barbosa e sua filha Maria Laura'	(IP, Fotografia Bulhão, 650, 1918).	318
'Na praia de Dieppe: A hora do banho'	(IP, 395, 1913) Paulo Osório	318
'Menina Maria Magdalena Franco Leal. 1.º prémio do festival de crianças no Colyseu'	(IP, 107, 108) Fotografia Vasques	319
'O menino Álvaro Roxanes Leitão, interessante filho do sr. Francisco Leitão Júnior e da sr. ^a D. Maria Raquel Roxanes de Carvalho Leitão'	(IP, 922, 1923)	319
'Na festa de S. João: um maestro precoce'	(IP175, 1909) , Joshua Benoliel	319
'Belleza Infantil'	(IP, 267, 1911)	319
'Princesa Yolanda, filha mais velha do rei de Itália'	(IP, 458, 1914) Abeniacari	319
'Menina Maria do Carmo Leitão da Silveira, gentil netinha do sr. Alberto Carvalho Leitão...'	(IP, 638, 1918)	319
'A minha filha'	(IP, 721, 1919) Homero Cancio	319
'A menina Maria Teresa Queiroga d'Almeida, filha do Sr. Dr. António José de Almeida'	(IP, 869,1922)	319
'Retrato de crença'	(IP, 367, 1912)	319
'Colónia Inglesa no Porto – Um filhinho do sr. Guilherme Chambers'	(IP, 858, 1922) Domingos Alvão	319
Os estudantes de Coimbra	(IP, 161, 1909)	320
'A sr. ^a D. Virginia Lima no papel do Garoto dos Jornaes, numa revista apresentada por amadores'	(IP, 899, 1923)	320
'As nossas actrizes Cremilda d'Oliveira'	(IP, 255, 1911)	320
'A recita de despedida do quinto ano jurídico'	(IP, 329, 1912) e (IP, 782, 1919)	320
'D. Francisco de Sousa Coutinho'	(IP, 47, 1907)	321

'Joaquim d'Almeida'	(IP, 74, 1907)	321
'Teixeira Lopes'	(IP, 2, 1903)	321
'Constantino Fernandes'	(IP, 751,1920) cliché do pintor David Melo	322
'Urbano de Castro'	(IP, 27, 1906) Paulo Plantier	322
'Pintor Eduardo Viana'	(IP, 823, 1821)	322
'Joaquim de Almeida no Papá Lebonnard'	(IP, 47, 1907)	322
'Ressano Garcia'	(IP, 292, 1911)	322
'Os Vencidos da Vida'	(IP, 2, 1903) e (IP, 333, 1912)	322
'notícias de desporto'	(IP, 795, 1921)	323
'notícias de desporto'	(IP, 850, 1922)	289
'notícias de desporto'	(IP, 882, 1923)	323
'notícias de desporto'	(IP, 83, 1907)	323
'notícias de desporto'	(IP, 285, 1911)	323
'notícias de desporto'	(IP, 290, 1911)	323
'notícias de desporto'	(IP, 795, 1921)	323
'A Figueira vista do mar'	(IP, 83,1907)	323
'Instantaneos'	(IP, 748, 1920)	323
'ginástica'	(IP, 852, 1922)	323
'expressão da admirável criadora da Lady Ward da Maison Cernée da Frondale'	(IP, 874, 1922)	324
'Gestos e Atitudes de uma campeã de «tennis»'	(IP, 868, 1922)	324
'Amelia Rey Colaço'	(IP, 770, 1920)	324
'Dona Helena Gameiro'	(IP, 817, 1921)	324
'D. Maria Roque Gameiro'	(IP, 818, 1921)	324
'A Sr. ^a D. Palmira Rebelo da Silva...'	(IP, 822,1921) Studio	324
'A Grande Actriz Virginia'	(IP, 843, 1922) Salgado	324
'A Festa das Artistas'	(IP, 852, 1922), (IP, 890, 1923)	324
'Raquel Bastos'	(IP, 906, 1923)	324
'A Diva Italiana na Arte Muda'	(IP, 703, 1919)	324
'Celebidades Nacionais e Estrangeiras da Arte e da Beleza'	(IP, 786, 1921)	325
'Celebidades Nacionais e Estrangeiras da Arte e da Beleza'	(IP, 787, 1921)	325
'Cacilda Ortigao'	(IP, 753, 1920)	325
'A ilustre actriz Berta Vianna da Mota'	(IP, 764, 1920)	325
'Quadros vivos do sarau de S. Carlos'	(IP, 303, 1911)	326
'Regina Badet'	(IP, 292, 1911)	292
'A plástica e o cinema ou duas lindas artistas em pose'	(IP, 772, 1920)	326
's.t.'	(IP, 787, 1921)	326
'Betty Blithe'	(IP, 798, 1921)	326
'Uma das numerosas bailarinas, cuja toilette se limita a uma gaze...'	(IP, 311, 1912)	326
's.t.'	(IP, 370, 1913)	326
'Bailados Russos'	(IP, 815, 1921)	326
'A dançarina das serpentes'	(IP, 255, 1911)	326
'A dançarina nua'	(IP, 376, 1913)	326
'Os bailados em S. Carlos'	(IP, 638, 1918)	326
'A dança epidemia da moda'	(IP, 799, 1921)	327
'A Estética e Beleza, a Dança e a Arte'	(IP, 806, 1921)	327
'A Tanagra - a Dança - o Teatro'	(IP, 811,1921)	327
'A escola de Dança de Margaret Morris'	(IP, 854, 1921)	327
'O culto sagrado da sagrada musa rítmica da dança'	(IP, 801,1921)	327
'A obra da infância do Século. Visita a Peniche'	(IP, 134, 1908)	327
'Os banhos às crianças pobres na Trafaria'	(IP, 290, 1911)	327
'A cantina escolar de Coimbra'	(IP, 401, 1913)	327
'Transformação milagrosa'	(IP, 866, 1922)	327
'A morte do bispo conde de Coimbra'	(IP, 406, 1913)	328
'O presidente do ministério, coronel...'	(IP, 746,1920)	328

'Inacio Peixoto no seu leito de morte'	(IP, 761, 1920)	328
'Gomes Leal no seu leito de morte'	(IP, 781,1921)	328
'soldados da polícia mortos'	(IP, 307, 1912)	328
'soldado da polícia morto'	(IP, 307, 1912)	328
'Identificação de um realista Artur Urbano Duarte morto em Chaves...'	(IP, 337,1912)	328
's.t.'	(IP, 818, 1921)	328
'... a morte do fogueiro Bernardino Pinto...'	(IP, 809, 1921)	328
'O capitão Vaquinhas na posição em foi encontrado morto...'	(IP, 839,1922) Salgado	328
'Monarquia do Norte'	(IP, 683, 1919)	329
'soldado ferido em combate'	(IP, 476, 1915)	329
'o interior da morgue'	(IP, 255, 1911)	330
'o interior da morgue'	(IP, 305, 1911)	330
'Tipos de raça Deres'	(IP, 406, 1913)	330
'Magalinas (peixeiras)'	(IP, 406, 1913)	330
'Tipos da casta Dublás'	(IP, 406, 1913)	330
'Tipos da casta Alparqueiros'	(IP, 406, 1913)	330
'Tipos da casta Varil'	(IP, 406, 1913)	330
'Mouros em traje de gala'	(IP, 406, 1913)	330
'Parses'	(IP, 406, 1913)	330
'Tipos da casta Doureás'	(IP, 406, 1913)	330
'O soba da Lunda Xá Manquibala com a sua companheira e filha de passagem em Mona Quilombe'	(IP, 401,1913) Lopes Tavares	331
'O soba do Andulo e sua mulher'	(IP, 643, 1918) José Francisco Paleta	331
'Em Gaza- aspectos da civilização galante'	(IP, 681, 1919)	331
'Africa'	(IP, 752, 1920)	332
'Bailadeira goesa'	(IP, 47, 1907)	332
'Uma mulher gentílica em traje análogo ao da bailadeira'	(IP, 47, 1907)	332
'Uma bailadeira de Goa'	(IP, 47, 1907)	332
'Tres gentias de distincção'	(IP, 47, 1907)	332
'Quelimane – Mulheres negras n'uma condução'	(IP, 2, 1903)	332
'Uma mulher de Pungoadongo'	(IP, 401, 1913) Lopes Tavares	332
'Uma galante «nuno»'	(IP, 681, 1919)	332
'O sr. José Maximino da Cunha, grande comerciante na Lucala, distribuindo o peixe seco aos negociantes que lhe trazem café'	(IP, 406, 1913) António Lagrifa	333
'Castigo a Macondes por terem roubado géneros dos sacos que conduziam'	(IP, 648, 1918) Alexandre de Abreu, Castelo Branco	333
'Por terras de Gaza'	(IP, 725, 1920)	333
'O governador geral e sua esposa...'	(IP, 405, 1913)	333
'O pessoal indígena ao serviço do senhor José Maximino da cunha'	(IP, 406, 1913)	333
'Grupo de cabos e soldados graduados nos concursos de saltos'	(IP, 83, 1907) Joshua Benoliel	333
'O Alto Comissário, sr. Dr. Brito Camacho, condecorando com a Cruz de Guerra uma praça indígena'	(IP, 856, 1922)	333
'As praças indígenas que foram condecoradas'	(IP, 856, 1922)	333
's.t.'	(IP, 83,1907)	334
's.t.'	(IP, 83,1907)	334
's.t.'	(IP, 83,1907)	334
's.t.'	(IP, 83,1907)	334
's.t.'	(IP, 83, 1907)	334
'Um mendigo local – o homem dos trapos'	(IP, 134, 1908)	334
'Outro typo de mendigo local'	(IP, 134, 1908) António C. Dos Santos	335
'O pastor alentejano'	(IP, 401, 1913) Frederico Bonache	335
'Jornaleiro minhoto'	(IP, 733, 1920), (IP, 788, 1921)	335

'Campino'	(IP, 788, 1921) Homero Cancio	335
'Como se faz a carrosserie de um automóvel'	(IP, 311, 1912)	335
'Semeando e cobrindo o trigo'	(IP, 632, 1917) José O'Neill	336
'Gradando o terreno para receber a semente de trigo'	(IP, 668, 1917)	336
'Arando a terra para a gradagem'	(IP, 668, 1917)	336
'Meio de transporte habitual através de campos e pelos caminhos'	(IP, 668, 1917)	336
'Com o título de 'Vida Portuguesa'	(IP, 737, 1920) João Fernandes Tomaz	336
'Guardando o gado – Vila Chã'	(IP, 726, 1920) Francisco Guilherme Lacombe Neves	336
'Campo Alentejano – Guardador de porcos'	(IP, 736, 1920) Furtado & Reis	336
'Camponesa de Perre'	(IP, 376, 1913) J. A. Pereira de Carvalho	337
'Em Afife, Viana do Castelo – no campo'	(IP, 416, 1914) Marques Abreu	337
'Rezando as contas'	(IP, 684, 1919) António Teixeira, Régua	337
'A Ceifeira'	(IP, 788, 1921)	337
'Saudosos Campos do Mondego'	(IP, 333, 1912) Mesquita de Figueiredo	337
'A Mulher da Maia'	(IP, 401, 1913) Domingos Alvão	337
'Paisagens de Outono'	(IP, 504, 1915) Domingos Alvão	337
'Fotografia Artística'	(IP, 575, 1917) Domingos Alvão	337
'Terra Amorosa'	(IP, 662, 1918) António Maria Lopes	337
'Mulheres de Aveiro'	(IP, 689, 1919) J. Ramos	337
'Em Portalegre – vida regional'	(IP, 815, 1921)	337
'Lisboa Pobre. O bairro de Alfama habitações de miséria'	(IP, 856, 1922)	338
'Lisboa Pobre. A Fonte Santa – Pateos e Colmeias'	(IP, 863, 1922)	338
'Depois do pic-nic, um banho de sol...'	(IP, 406, 1913) Adelino d'Almeida	338
'Um aspecto geral da marcha dos numerosos batalhões de voluntários'	(IP, 258, 1911)	339
'Manifestações de agricultores e canteiros'	(IP, 285, 1911)	339
'O Orfeão Académico de Coimbra'	(IP, 896, 1923)	340
'Festa Nacional de Educação Física'	(IP, 902, 1923)	340
'Quatro aspectos da malha'	(IP, 861, 1922)	340
'Lavadeiras do rio Liz'	(IP, 720, 1919) César Júnior	340
'Vindimando'	(IP, 668, 1918)	340
'Leixões – barcos de pesca chegando à praia'	(IP, 587, 1917)	340
'Um canto de Portugal na serra'	(IP, 292, 1911)	340
'Na praia de Peniche'	(IP, 689, 1919)	340
'1. Uma das convidadas impondo o ferro a um novilho'	(IP, 401, 1913)	340
'1 – acompanhando o enterro'	(IP, 292, 1911)	340
'3 – a filarmónica da serra'	(IP, 292, 1911)	340
'A Festa operária em Alemquer'	(IP, 431, 1914)	340
'Os que a fome escorraça'	(IP, 263, 1911) Joshua Benoliel	341
'Eternos aventureiros'	(IP, 311, 1912)	341
'Greves em Lisboa'	(IP, 311, 1912)	341
'A cavalaria no Terreiro do Paço'	(IP, 267, 1911)	342
'As famílias dos presos políticos...'	(IP, 401, 1913)	342
'Manifestações operárias contra os gaioleiros'	(IP, 818, 1921)	342
'A manifestação de protesto... junto da capitania do porto de Peniche...'	(IP, 922, 1923)	342
'Marinheiros--- o povo no Calvário... a guarda à porta do teatro nacional...'	(IP, 311, 1912)	342
'Greves dos carteiros'	(IP, 329, 1912)	342

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS SOBRE FOTOGRAFIA .

A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885) E BOLETIM DO GREMIO PORTUGUEZ DOS AMADORES PHOTOGRAPHICOS (1890-1892)

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
<i>‘Viagens na África Occidental – um acampamento’</i>	(AP, 8, 1884) Cunha Moraes	349
<i>‘Feira de Gado em Famalicão’</i>	(AP, 10, 1884) Eduardo Alves	349
<i>‘Oliveira d’Azemeis – estrada do Côvo’</i>	(AP, 13, 1885) Anthero Araújo	349
<i>‘Paisagem do Minho: no vale d’Este’</i>	(AP, 15, 1885) Rebello Valente	349
<i>‘Scenas do Minho: a faina da eira’</i>	(AP, 20, 1885) Rebello Valente	349
<i>‘Arredores d’Oliveira de Azeméis: rio de Fureiras’</i>	(AP, 22, 1885) Anthero Araújo	349
<i>‘Domingos Pinto de Faria’</i>	(AP, 8, 1884)	349
<i>‘Augusto Lamarão’</i>	(BGPA, 6 & 7 & 8, 1892)	349
<i>‘Columbano no Atelier’</i>	(BGPA, 9, 1891)	350
<i>‘Retrato de Teixeira Lopes’</i>	(BGPA, 11 & 12, 1891)	350
<i>‘Leona Dare’</i>	(AP, 4, 1884)	352
<i>‘Margens do Rio Souza’</i>	(AP, 5, 1884) Anthero Araújo	352
<i>‘Costume dos Arredores de Vianna’</i>	(AP, 12, 1884) Carlos Relvas	352
<i>‘Varina’</i>	(BGAP, 4, 1890) A. Coelho	353
<i>‘Viagens na África Occidental – Um Acampamento’</i>	(AP, 8, 1884) Cunha Moraes	353
<i>‘Feira de Gado em Famalicão’</i>	(AP, 10, 1884) Eduardo Alves	354
<i>‘Feira de Aqualva’</i>	(BGPA, 2, 1890) Eduardo Almada	354
<i>‘Paisagens do Minho: no Valle d’Éde’</i>	(AP, 15, 1885) Rebello Valente	355
<i>‘Scenas do Minho: A faina da eira’</i>	(AP, 20, 1885) Rebello Valente	355
<i>‘Ponte d’Ameixoeira’</i>	(BGAP, 3, 1892) Luiz de Godefroy	355
<i>‘Choupal (Coimbra)’</i>	(BGAP, 10, 1891) M. V. de Carvalho Monteiro	355
<i>‘A união faz a força’</i>	(BGAP, 1, 1892) Joaquim Basto	356
<i>‘A caminho da botica’</i>	(BGAP, 1, 1892) Joaquim Basto	356
<i>‘Figueira da Foz’</i>	(BGAP, 3 & 4, 1891) Carlos Relvas	356
<i>‘Scenas da vida d’aldeia: o alfaiate’</i>	(AP, 16, 1885) Anthero Araújo	357
<i>‘Banquete’</i>	(BGAP, 1, 1892) F. Neves	357
<i>‘A Lavar’</i>	(BGAP, 6 & 7 & 8, 1892) F. Brandão	357
<i>‘Manobras’</i>	(BGAP, 3, 1890) Arnaldo Fonseca	357

A ARTE PHOTOGRAPHICA (1915-1931)

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
<i>‘Corridas pedestres’</i>	(AF, 19, 1916)	361
<i>‘No Sado’</i>	(AF, 2, 1915)	361
<i>‘Retrato’</i>	(AF, 24, 1917) B. dos Santos Leitão	362
<i>‘O 1º filho’</i>	(AF, 48, 1917) San Payo	362
<i>‘s.t.’</i>	(AF, novembro de 1915)	362
<i>‘Satisfação’</i>	(AF, 2, 1915) B. dos Santos Leitão	363
<i>‘Curiosidade’</i>	(AF, 10, 1915) B. dos Santos Leitão	363
<i>‘No Tejo’</i>	(AF, 18, 1916) B. dos Santos Leitão	363
<i>‘Pobre miséria’</i>	(AF, 20, 1916) B. dos Santos	363

	Leitão	
'A pequena lavadeira'	(AF, 22, 1916) Dr. Arthur Motta Alves	363
'Conversando'	(AF, 33, 1917) B. dos Santos Leitão	363
'Ensaio do vício'	(AF, 7, 1915) B. dos Santos Leitão	363
'Heroes do mar'	(AF, 5, 1915) B. dos Santos Leitão	363
'Natação'	(AF, 43, 1917)	363
'Bolas de sabão'	(AF, 15, 1916)	363
'Praia da Nazareth'	(AF, 3, 1915) B. dos Santos Leitão	364
'Scenas da Pesca'	(AF, 7, 1915) B. dos Santos Leitão	364
'Scenas da Pesca (Costa da Caparica)';	(AF, 11, 1916) B. dos Santos Leitão	364
'Lucta sobre o abysmo'	(AF, 26, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Entrada para o mar'	(AF, 42, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'No valle da serra da Louzã'	(AF, 35, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Barqueiro de Constância'	(AF, 31, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Cesteiros'	(AF, 42, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Nos palheiros de Mira'	(AF, 32, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Moinho nas profundas...da serra da Louzã'	(AF, 33, 1917), B. dos Santos Leitão	364
'No Ceira (Goês)'	(AF, 32, 1917) B. dos Santos Leitão	364
'Na serra da Gardunha'	(AF, 10, 1915) B. dos Santos Leitão	364
'Vindimas'	(AF, 23, 1916) Domingos Alvão	365
'Na lagôa do Mira'	(AF, 25, 1916) Evaristo Pessoa	365
'Cabeça de estudo'	(AF, 1, 1915) B. dos Santos Leitão	365
'Cabeça de estudo (estudo de luz)'	' (AF, 16, 1916) B. dos Santos Leitão	365
'Estudo'	(AF, 13, 1916). Hidalgo Vilhena	365
'Hieronymous'	(AF, 24, 1917) B. dos Santos Leitão	365
'Riba Escarpada'	(AF, 43, 1917).	365
'Vanitas'	(AF, 51, 1917) B. dos Santos Leitão	366

O BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900-1914)

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'o actor Taborda e a actriz Juleca'	(BF, 18, 1901) atelier Baptista &	373

	Vasques	
'Sarah'	(BF, 88,1907) Paulo Plantier	373
'Outros tempos...'	(BF, 1, 1900) Arnaldo Fonseca	373
'Rosa Damasceno'	(BF, 2, 1900) Eduardo Brazão	373
'Passo difícil'	(BF, 15, 1901) Vidal & Fonseca	373
'Malaguenha'	(BF, 23, 1901) J. C. Coutinho	373
'Retrato'	(BF, 62, 1905) J. Amorim Júnior	374
'M.elle B...'	(BF, 6, 1900) J. Vallejo Marques	374
'M.elle B...'	(BF, 6, 1900) J. Vallejo Marques	374
'M.elle B...'	(BF, 6, 1900) J. Vallejo Marques	374
's.t.'	(BF, 12, 1900) C. Klary	374
'Retrato da Sr. ^a E. C.'	(BF, 110,1909) Arnaldo Fonseca	374
'Na costura (Luz artificial)'	(BF, 64, 1905) Barrozo Netto	375
'Retrato em casa'.	Francisco Raposo de Souza Alte	375
's.t.'	(BF, 110,1909)	375
'Retrato (gomma bichr.)'	(BF, 112, 19010) Francisco Ferreira da Neves	376
'Juleca...'	(BF, 8, 1900) Baptista & Vasques	376
'Grupo'	(BF, 12, 1900) J. C. Coutinho	376
'Retrato'	(BF, 82,1906) J. J. da Costa Fernandes	376
'Na Praia de Carneiros'	(BF, 69, 1905) Claudinis	377
'Na Praia de Cascaes'	(BF, 74, 1906) Visconde de Coruche	377
'Na Praia',	(BF, 78, 1906)	377
'Grupo'	(BF, 85, 1907) Maria Romana Henriques Gonçalves, do Funchal	377
'Regulo Gambú (Bissau)'	(BF, 77, 1906) Carlos da Costa Carvalho	377
'Costumes de Cabo-Verde'	(BF, 82, 1906) Jayme de Macedo	377
'Pilando Milho (Zambézia)'	(BF, 87, 1907) Luiz Patacho	378
'Carro Boer (sul de Angola)'	(BF, 87, 1907). Luiz Patacho	378
'Fim de verão'	(BF, 20, 1901) José António d'Almeida (Villa Nova de Gaya)	378
'De volta do mercado'	(BF, 28, 1902) Manuel Ribeiro	378
'Ao serão'	(BF, 41,1903) António Christo Fragoso	378
'Estrada de Espinho à Granja'	(BF, 78,1906) António E. D'Azevedo e Silva	378
'Paizagem na Lombada Velha'	(BF, 25, 1902) Joaquim Augusto de Souza	378
'Conducção de touros (Santarém)'	(BF, 28, 1902) Manuel Ignacio (Palhoto)	378
'Na Mina de S. Domingos'	(BF, 42, 1903) João Chrysostomo Monteiro	378
'No Aterro'	(BF, 48, 1903) Mad...	378
'Em Entre-os-rios'	(BF, 64, 1905) Visconde de Coruche	379
'Uma Palhoça (Fayal)'	(BF, 85,1907) J. J. Nunes Sobrinho	379
'Tocador de Dez instrumentos'	(BF, 92,1907) Dr. João da Penha Coutinho	379
'Arrabaldes de Alcobaça'	(BF, 95,1907) António A. Carvalho e Costa	379
'Barca de Passagem'	(BF, 109,1909) Maria da C. de Lemos Magalhães	379

'Hora da Má Língua'	(BF, 110, 1909) Domingos Alvão	379
'Mãe...'	(BF, 38, 1903) Mad...	380
'A'janella'	(BF, 25, 1902) Joaquim Augusto de Souza	380
'Lavadeiras. Rio Almonda – Lapas (Torres Novas)'	(BF, 4, 1900) C. Trincão	380
'Lavanderia'	(BF, 26, 1902) Antonio Christo Frago	380
'Almeirim (Lavadeiras)'	(BF, 40, 1903) Luiz Godefroy	380
'Almeirim'	(BF, 40, 1903) Luiz Godefroy	380
'Almeirim'	(BF, 43, 1903) José T. Belém d'Oliveira	380
'Torres Novas (Arredores)'	(BF, 62, 1905) José de Menezes e Almeida	380
'Paisagem do Almonda'	(BF, 94, 1907)	380
'No Ribatejo'	(BF, 68, 1905) Dr. Alfredo Martins	380
'Lavadeiras (Vianna do Castello)'	(BF, 84, 1906) António Vianna	380
'Lavadeiras'	(BF, 94, 1907) Domingos Alvão	380
'Em Londres'	(BF, 86, 1907) Alberto Ribeiro	381
'Trabalhos d'exploração. Minas de S. Domingos'	(BF, 45, 1903) Carlos Mascarenhas	381
'Fim da Vida'	(BF, 33, 1902) Arnaldo Fonseca	381
'Tiro aos patos'	(BF, 16/17, 1901) Silva Nogueira	381
'Valle de Santarem'	(BF, 9, 1900) Silva Nogueira	382
'Quinta do Bom Sucesso. Lagoa d'Óbidos'	(BF, 1, 1900) F. Viegas	382
'Pescador'	(BF, 95, 1907) Avelino Barros	382
'Cascaes'	(BF, 61, 1905) Visconde de Coruche	382
'Marinha'	(BF, 67, 1905) Barrozo Netto	382
'Relachê'	(BF, 111, 1910) Alfredo Black	382
'Antes do levantar das redes'	(BF, 20, 1901) Jorge Lima	382
'Depois da pesca'	(BF, 70, 1905) Jorge Lima	382
'Preparativos de partida'	(BF, 80, 1906) Jorge Lima	382
'Typo do Alentejo'	(BF, 10, 1900) A. Bobone	382
'Na feira'	(BF, 39, 1903) José Nunes Teixeira	383
'No Almonda'	(BF, 44, 1903) Carlos Trincão	383
'Depois da Debulha'	(BF, 69, 1905) Joaquim Lopes F. França	383
'Na horta'	(BF, 71, 1905) Brito Camacho	383
'O Rebanho'	(BF, 83, 1906) Arnaldo Fonseca	383
'No Mondego' (aguadeiro a encher a pipa)	(BF, 90, 1907) Paulo Guedes	383
'A volta do Rebanho'	(BF, 24, 1901) Arnaldo Fonseca	383
'Santarem: Carreando palha de milho'	(BF, 16/17, 1901) Silva Nogueira	383
'No montado'	(BF, 30, 1902) Antonio Christo Frago	383
'A caminho da eira'	(BF, 32, 1902)	383
'No Ribatejo'	(BF, 39, 1903) Carlos Relvas	384
'Estrada Fóra'	(BF, 70, 1905) Carlos Trincão	384
'Em Meleças'	(BF, 85, 1907) Jayme de Macedo	384
'Ao Domingo (Em Almeirim)'	(BF, 92, 1907) Luiz Godefroy	384
'Debulha'	(BF, 111, 1910) Júlio Worm	384
'Paizagens e marinhas'	(BF, 86, 1907) Júlio Worm	384
'A ilha feliz'	(BF, 16/17, 1901) C. Puyo	385
'Miragem'	(BF, 16/17, 1901) C. Puyo	385
'Amor de mãe'	(BF, 15, 1901) C. Puyo	385
'Ramalhete branco'	(BF, 19, 1901)	385

'Efeito de luz'	(BF, 26, 1902) Baptista & Vasques	385
'Estudo – Cabeça de Velho'	(BF, 113, 1910) Alberto M. Brandão	385
'Estudo de Retrato'	(BF, 84, 1906) M.	385
'Repouso'	(BF, 85, 1907) M.	385
'Fé (estudo)'	(BF, 111, 1910) M. Brandão	386
'Luíza Arauns (Mondariz)'	(BF, 46, 1903) Salter Cid	386
'Ferveroso Amor'	(BF, 80, 1906) M. W. Russel	386
'Meditação'	(BF, 95, 1907) Arnaldo Fonseca	386
'Alhambra'	(BF, 2, 1900) Camillo dos Santos	386
'Grupo'	(BF, 63, 1905) Kruger e Skowraeche, de Berlim	386
'A's dez horas da noite (Na photographia Fernandes)'	(BF, 19, 1901)	386
'Pic-Nic'	(BF, 2, 1900) Visconde de Coruche	387
'Chinquillo'	(BF, 36, 1902) Arnaldo Fonseca	387
'Um jantar (Em D'All tando)'	(BF, 46, 1903) Salter Cid	387
'Caçada ao crocodilo (Lagoa de Panguilla)'	(BF, 46, 1903).	387
'Salto'	(BF, 27, 1902) Ferdinando de Bianchi	387
's.t.'	(BF, 95, 1907)	387
'Loubet em Lisboa (1905)'	(BF, 83, 1906) Jorge de Almeida Lima	388
'El-Rei no Sindicato Agrícola em Évora'	(BF, 47, 1903)	388
'S. M. El-Rei no Tennis'	(BF, 27, 1902) Ferdinando de Bianchi	388
'SS. MM. No Funchal'	(BF, 27, 1902) Ferdinando de Bianchi	388
'Estudo de Nu'	(BF, 67, 1905) Arnaldo Fonseca	389

ESTUDOS DE CASO

O CORPO NA GUERRA

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Vencedores do Cuamato'	(OCC, 1046, 1908 e OCC, 1047, 1908)	391
'Para a vida e para a morte'	(IP, 243, 1910)	391
'Na frente ocidental...'	(IP, 620, 1918)	391
'O sr. Capitão Roçadas e três oficiaes...'	(IP, 97, 1907)	391
'O juramento de bandeira...'	(IP, 49, 1907);	391
'Grupo de officiaes...'	(OCC, 876, 1903) António Novaes	391
'Visita da esquadra inglesa...'	(OCC, 1102, 1909) Benoliel	392
'A caminho do dever: um adeus carinhoso'	(IP, 573, 1917) Benoliel	392
'Numa estação do Norte...'	(IP, 585, 1917) António Teixeira	392
'No regresso do Norte...'	(IP, 338, 1912) Benoliel	392
'O abraço de despedida...'	(IP, 456, 1914) Benoliel	392
'O rei de Saxe...'	(IP, 55, 1907)	392
'Nas escolas de repetição...'	(IP, 345, 1912) Benoliel	392
'A bordo do Cruzador Vasco da Gama: exercícios de tiro'	(IP, 535, 1916) Benoliel	392
'Tancos...'	(IP, 546, 1916) Benoliel	392
'Na serra de Monsanto...'	(IP, 676, 1919) A. Franco	392
'A nova incursão dos conspiradores na fronteira portuguesa'	(OCC, 1208, 1912)	392
'O Estado Maior da coluna mixta que percorre atualmente o Norte'	(IP, 336, 1912) Benoliel	392

'A rendição de Santarém'	(IP, 675, 1919) A. Franco	392
'Carga de Cavalaria'	Velloso de Castro	393
'Progressão no terreno'	Velloso de Castro	393
'Assalto à palissada de Mogogo'	Velloso de Castro	393
'Aluende'	Velloso de Castro	393
's.t.'	Velloso de Castro	394
's.t.'	Velloso de Castro	394
's.t.'	Velloso de Castro	394
'Pembe'	Velloso de Castro	394
'O monumento que ficou no Pembe'	Velloso de Castro	394
'Assalto de infantaria 12 à Embala de Mogogo'.	Velloso de Castro, 1907	395
'Combates'	José Henriques de Mello	395
'Combates'	José Henriques de Mello	395
'Mortos'	José Henriques de Mello	395
'Atrás das linhas'	José Henriques de Mello	395
'Atrás das linhas'	José Henriques de Mello	395
'Um inimigo capturado'	José Henriques de Mello	395
'Benguella. Samaca, preso no Huambo'	Collecção Tavares C. Benguella	397
'Loanda. Ex-soba do Humbe e seu irmão prisioneiros em Mossamedes'	João Filipe Casa Turca Loanda	397
'A exposição photographica dos exércitos aliados em Paris'	PORTUGAL NA GUERRA. REVISTA QUINZENAL ILUSTRADA, nº6 de Novembro de 1917	398

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO MORTO / MUTILADO

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'O actor Taborda no leito de morte'	Joshua Benoliel	399
'Teófilo Braga morto'	(autor não identificado)	399
'Pela Pátria! O Snr. Doutor Sidónio Pais no seu leito mortuário'		399
'Sidónio Pais'		400
'Cadáver da varina Maria dos Anjos, assassinada em 31 de Julho de 1908'		400
'Polícia morto junto à redacção do jornal república durante a revolução de 14 de Maio de 1915'		400
'Assassinato do Rei e Príncipe Luís (?) o assassino morto na rua pelo povo (sic) (Manuel Buiça), Fevereiro de 1908';		401
'O assassino do rei e do seu filho – morto pelo povo na rua. Não se sabe ainda quem são, quando soubermos os nomes telegrafarei imediatamente (sic) (Alfredo Costa e João Sabino da Costa, este último acidentalmente morto pelas forças policiais como regicida), Fevereiro de 1908'		401
's.t.'		401
's.t.'		401
'O atentado de 1 de fevereiro'		402
'Corpos em câmara ardente na igreja de S. Vicente (Rei Dom Carlos I e Príncipe D. Luís) Fevereiro de 1908	Joshua Benoliel. 1873-193. Repórter Fotográfico, p.70.	402

AS FALHAS – LONGE DOS OLHOS

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Lucie e Amadeo. Manhufe (1915)'	amadeo de souza cardoso. Fotobiografia Lisboa, FCG / Assírio e Alvim, 2007, p. 223.	403
'Porto. A Foz'	Autor desconhecido c.1900	403
's.t.'	Autor desconhecido. Collecção do autor. Negativo de vidro.	404

's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404
's.t.'	Autor desconhecido. Coleção do autor. Negativo de vidro.	404

'OUTRO' CIVILIZACIONAL

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Viagem ao Buzi de S.A.R. a Duquesa de Aosta . O sr. Marquez de Piscielle preparando um exemplar para as fotografias d' estudo de S.A.'	I. R. Carvalho	405
'Viagens na àfrica Occidental – um acampamento'	(AP, 8, 1884) Cunha Moraes	407
'Lavadeira – Angola'	(1878) Cunha Moraes	408
'Quitandeira – Angola'	(1878) Cunha Moraes	408
'Mundombées – Moraes Luanda'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	408
'Typos do Novo Redondo – Moraes – Luanda':	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	408
'Angola. Rainha do Dumbe'		409
'typos do Congo'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	410
'typos do Bihe'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	410
'typo de Canguella'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	410
'typo de Celles'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	410
'Typos diversos'	'Africa Occidental – Album Photographico e Litterario por cunha Moraes e S. Ferreira' c. 1880	410
'Angola Molher Hotentote'	Autor desconhecido	410
'Benguella. Tipo de mulher Momdombe'	Autor desconhecido	410
'Catumbella. Tipos de Loanda'	Autor desconhecido	410
'Benguella – um grupo de pretos civilizados'	Autor desconhecido	410
'Pretória 1879 – travessia de África – o que restava da expedição de Serpa Pinto'	Autor desconhecido	410
'Pretória 1879 – travessia de África – o que restava da expedição de Serpa Pinto'	Autor desconhecido	410
'Serpa Pinto em Benguela durante a expedição'	Autor desconhecido	410
'Gungunhana e chefes dos carregadores em Inhambane'	Mezzena Serrano Andrade	411
'Mulher de Gungunhana'	Mezzena Serrano Andrade	411
'Mulher de Gungunhana'	Mezzena Serrano Andrade	411
'Regulo Gungunhana e Mt.º Almeida...'	Mezzena Serrano Andrade	411

<i>'Gungunhana com uma das suas mulheres a bordo do vapor África'</i>	Autor desconhecido	411
<i>'Gungunhana com uma das suas mulheres a bordo do vapor África' - gravura correspondente</i>	Autor desconhecido	411
<i>'Gungunhana e família no dia do baptismo'</i>	Autor desconhecido 16 de abril de 1899	411
<i>'Viagem ao Buzi de S.A.R. a Duquesa de Aosta' um imponente batuque de guerra em honra de SA</i>	I. R. Carvalho	412
<i>'Viagem ao Buzi de S.A.R. a Duquesa de Aosta' Sua Alteza a duquesa de Aosta e o sr. Conselheiro Almeida à frente de um grupo de guerreiros indígenas no Chinde.</i>	I. R. Carvalho	412
<i>'Viagem ao Buzi de S.A.R. a Duquesa de Aosta' S.A. photographando uma caravana de caçadores d'elephantes que se dirigem à luzitania.</i>	I. R. Carvalho	412
<i>'Benguella. Samaraca preso no Huambo em 1905'.</i>		412
<i>'Loanda. Ex-soba do Humbe e seu irmão prisioneiros em Mossamedes'</i>		412
<i>'Gungunhana e suas 7 mulheres'</i>		412
<i>"Educando a nova geração nestas paragens do sertão, para que a creança possa reconhecer o valor da raça portuguesa. É a missão de todo o português nestas terras sagradas de Angola (...)"</i>	ACG. Coleção do autor.	413
<i>'(...) com o terrível feiticeiro Manduca, que é a causa de terror nesta região. Onde o vêem sabe o segredo de diversas plantas venenosas, e é capaz de fulminar com as duas 'quibandices' o mais forte dos homens. O traje esquisito é para que ninguém lhe possa ver as feições de canibal'</i>	ACG. Coleção do autor.	413
<i>'Eu com a minha noiva, meu sogro e minha sogra, antes do copo d'agua....'.</i>	ACG. Coleção do autor.	413
<i>'(...) em viagem de propaganda do jornal 'Baixo Alentejo' através da selva. Como estão a ver, o jornal é aclamado, por mim pelo terrível feiticeiro 'Mandua' e pelos indígenas maiores e menores. Viva o Baixo Alentejo.'.</i>	ACG. Coleção do autor.	413
<i>'Grupo com tractor'</i>	ACG. Coleção do autor.	413
<i>'Grupo em pose'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Nudismo natural e puro! Bacanal ?? Imoral?? Não !!!'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Sultão no harém?? Não, Natureza pura.'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Conhecimentos velhos...'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Mãos ao ar!! Analisando as formas...'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Retrato de grupo com africano'</i>	ACG. Coleção do autor.	414
<i>'Tipos indígenas – mulheres trabalhando num campo de milho'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Tipos indígenas – mulheres do sul de Angola'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Costumes indígenas. Tocadores de marimba.'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Tipos indígenas – mulher muhumbe'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Tipos indígenas – mulher cuanhama'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Costumes indígenas (Quitandeira voltando do mercado)'</i>	<i>Colonização de Angola de 1912</i>	415
<i>'Indígenas fabricando farinha de mandioca'</i>	<i>Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.</i>	416
<i>'Interior de Loanda. Mercado no Golungo Alto'</i>	<i>Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.</i>	416
<i>'Coroação de um soba'</i>	<i>Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.</i>	416
<i>'Nº43 Mossamedes Costumes'</i>	<i>Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.</i>	416
<i>'Nº47. Mossamedes. Costumes'</i>	<i>Exposição Portuguesa em Sevilha</i>	416

	de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.	
'Nº36. Loamda. Um carregador'	Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.	416
'Nº 37. Loanda costume'	Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.	416
'Nº 44. Loamda. Solteira Indígena'	Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.	416
'Nº 48. Loanda. Uma Venus ...d'ébano'	Exposição Portuguesa em Sevilha de 1929. J.H. Ferreira Photographia Lisbonense Loanda.	416
'Grupo de crianças'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Grupo de crianças'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Grupo de crianças'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Grupo de homens'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Grupo de homens'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Três mulheres e uma criança'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Um casal e duas crianças'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Um casal e duas crianças'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417
'Um casal e um criança'	Angola (c. 1910-1920). Coleção do autor.	417

O 'OUTRO' SOCIAL

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) Autor	Páginas
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'Costumes'	José Albino Pereira de Carvalho 1871-1900	420
'A caminho da botica'	(BGAP, 1,1892) Phototipo de Joaquim Basto,	421
's.t.'	(1872-1875, fig. 254, p. 332) Carlos Relvas	422
's.t.'	(1875-1880, fig. 252, p.330), Carlos Relvas	422
's.t.'	(1875 – 1880, fig. 251, p. 329), Carlos Relvas	422
's.t.'	(1870-1880, fig. 242, p. 320) Carlos Relvas	422

's.t.'	(c. 1880, fig. 257, p. 335) Carlos Relvas	422
'Mendiga-cega de viola'	(Fig. 76, p. 117, 1918) Jorge Almeida Lima	423
'Mendigo'	(Fig. 75, p. 116) Jorge Almeida Lima	423
'Mendigos da Nazareth'	(Fig. 77, p. 118, 1916) Jorge Almeida Lima	423
'Rapariga da guitarra'	(Fig. 81, p. 122, 1916) e Jorge Almeida Lima	423
'Campinos com bois'	(Fig. 49, p. 95, c. 1890): Jorge Almeida Lima	423
'Mulher da Maia'	(IP, 401, 1913) Domingos Alvão	424
'Nas margens do rio Ave'	(IP, 660, 1918) Domingos Alvão	424
's.t.'	(IP, 923, 1923), Domingos Alvão	424
'Contemplando o mar'	(IP, 398, 1913), Domingos Alvão	424
'O Eco'	(IP, 392, 1913), Domingos Alvão	424
's.t.'	(IP, 856) Domingos Alvão	424
'Pensativa'	(IP, 683, 1919), Domingos Alvão	424
'Primaveras...em Dezembro'	(IP, 876, 1922), Domingos Alvão	425
's.t.'	(IP, 926, 1923), Domingos Alvão	425
'Um precalço'	(IP, 449, 1914): Domingos Alvão	425
'Sorrindo ao mar'	(IP, 237, 1910) A. Brandão	425
'Uma linda minhota'	(IP, 511, 1915) Gabriel Tinoco	425
's.t.'	Domingos Alvão (catálogo da leiloeira 'S. Domingos leiloeira' no catálogo do leilão de 30 de Outubro de 2012. Esta imagem tem a referência de catálogo 'lote 0351' e apresenta as medidas de 29x39 cm)	426
'Nazarenas amanhando peixe para o estindarte'	(s.d.) Álvaro Laborinho	426
'Fátias e Joaquim Vidinha, com lavadeiro'	(1915) Álvaro Laborinho	426
'Mulheres jantando na eira do valverde'	(1915): Álvaro Laborinho	426
'Lancha do galeão que entra ao mar'	(1914); Álvaro Laborinho	427
'Um traço à beira-mar – bateis e barcos'	(1908); Álvaro Laborinho	427
'Descarga da sardinha'	(1907): Álvaro Laborinho	427
'Um trecho interior da Fábrica Samaral'	(1909), Álvaro Laborinho	427
'Rapariga do sítio com gamela e canastra'	(1915) Álvaro Laborinho	427
'Mulher nazarena vestida com fato de festa'	(1920) Álvaro Laborinho	427
'Volta do trabalho'	(OCC, 1265) Marques Abreu	428
'Ceifadora – Minho'	(OCC, 1265) Marques Abreu	428
'Lavadeiras'	(IP, 290)	428
'Lavadeiras de Espinho'	(IP, 720) Dr. César Junior	428
'No alfeite'	(IP, 858) José Augusto Fernandes	428
's.t.'	(IP, 887) André Moura	428
'Caminha'	(IP, 904)	428
'Lavadeiras, 1911, Caldas da Rainha'	(Fig.44,p.92) Jorge Almeida Lima	428

O NU

OBRAS	Referência (publicação – nº - ano) autor	Páginas
'Estudo de nu'	<i>Boletim Photographico</i> , nº 67, de 1905, Arnaldo Fonseca	433
AL1	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL2	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL3	Arquivo Nacional da Torre do	433

	Tombo, Almeida Lima	
AL4	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL5	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL6	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL7	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	433
AL 8	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	434
AL 9	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	435
AL10	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	435
AL 11	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	436
AL 12	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	436
AL 13	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	436
AL14	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	436
AL15	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL16	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL17	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 18	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 19	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 20	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 21	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 22	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	437
AL 23	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	438
AL 24	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Almeida Lima	438
‘s.t.’	Arquivo Municipal de Lisboa	438
‘Vanitas’	(Arte Photographica, nº 51, 1917) Santos Leitão	439
‘nu’	Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp.48-50. (autor desconhecido)	440
‘nu’	Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, pp.48-50. (autor desconhecido)	440
‘Estudo de poses plásticas... (Prêta também ser gente...)	José dos Santos Rufino Albuns Fotográficos e descritivos da colónia de Moçambique, vol. X, ‘Raças, Usos e Costumes Indígenas e Alguns exemplares da Fauna Moçambicana’, 1929, p.67.	440
‘Belas Artes: Botões de rosa-chá...preto’	José dos Santos Rufino Albuns Fotográficos e descritivos da colónia de Moçambique, vol. X, ‘Raças, Usos e Costumes	440

	<i>Indígenas e Alguns exemplares da Fauna Moçambicana</i> , 1929, p.66.	
'Sonhando'	<i>José dos Santos Rufino Albuns Fotográficos e descritivos da colónia de Moçambique</i> , vol. X, 'Raças, Usos e Costumes Indígenas e Alguns exemplares da Fauna Moçambicana', 1929, p. 90.	441
'Loanda. Uma Venus...d'ébano'	<i>J. H. Ferreira Angola na Exposição Portuguesa de Sevilha, Loanda</i> , 1929.	441
<i>Rainha do Prazer c/lindas photographias</i>	<i>A Rainha do Prazer c/lindas photographias</i> Lisboa, Empreza de Edições Artísticas, 1911 (autor desconhecido)	442
<i>Rainha do Prazer c/lindas photographias</i>	<i>A Rainha do Prazer c/lindas photographias</i> Lisboa, Empreza de Edições Artísticas, 1911 (autor desconhecido)	442
<i>Rainha do Prazer c/lindas photographias</i>	<i>A Rainha do Prazer c/lindas photographias</i> Lisboa, Empreza de Edições Artísticas, 1911 (autor desconhecido)	442
'Era perfeitamente uma estátua de alabastro'	<i>Aventura Amorosa</i> n° 25 da Bibliotheca de Cupido, Repositório de contos galantes, conto em prosa de Josinus. (autor desconhecido)	442
<i>Noite de Núpcias (4 imagens)</i>	<i>Noite de Nupcias</i> poemeto em 24 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 24 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, 1899 (autor desconhecido)	443
<i>O Banho da Noiva (4 imagens)</i>	<i>O Banho da Noiva</i> , poemeto em 14 cantos, original de El-Chulo, ilustrado com 14 photogravuras, reproduções de fotografias do natural, 1900 (autor desconhecido)	443

O RETRATO

OBRAS	Referência (publicação – n° - ano) autor	Páginas
'Auto-retrato'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia</i> , c. de 1870, p. 121. Carlos Relvas	447
'Auto-retrato'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia</i> , 1868-1869, p. 118. Carlos Relvas	447
's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século</i> , volume I, s.p.	449
's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século</i> , fig. 96, negativo de vidro coleção particular. Aurélia de Sousa	449
's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século</i> , fig. 97, negativo de vidro coleção particular. Aurélia de Sousa	449
's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século</i> , fig. 98, negativo de vidro. coleção particular. Aurélia de Sousa	449

's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século, fig. 99, negativo de vidro coleção particular. Aurélia de Sousa</i>	449
's.t.'	Maria João Ortigão <i>Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século, fig. 100, negativo de vidro coleção particular. Aurélia de Sousa</i>	449
'auto-retrato' c. 1930	<i>San Payo. Retratos fotográficos, Museu do Chiado, 1995, p.208. San Payo</i>	450
'1868-1870'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 285; Carlos Relvas</i>	450
'1868-1870'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 286; Carlos Relvas</i>	450
'c. 1880'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 289; Carlos Relvas</i>	450
'1868-1870'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 291; Carlos Relvas</i>	450
'c. 1880'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 290. Carlos Relvas</i>	450
'Carlos Relvas e criança'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. (1878-1879) Carlos Relvas</i>	451
'Carlos Relvas e Mariana Relvas'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. c. 1880 Carlos Relvas</i>	451
'1868-1870'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, , p. 284. Carlos Relvas</i>	451
's.t.'	<i>Luís Pavão: http://www.lupa.com.pt</i>	452
'c. 1880'	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, p. 287.</i>	452
'Eça de Queiroz'	<i>Matriznet, Museu Nacional da Ajuda.</i>	452
'D. Luís'	<i>Matriznet, Museu Nacional da Ajuda.</i>	452
'D. Luís'	<i>Matriznet, Museu Nacional da Ajuda.</i>	452
'D. Maria Pia'	<i>Matriznet, Museu Nacional da Ajuda. João Francisco Camacho, 1880,</i>	453
'D. Maria Pia'	<i>Matriznet, Museu Nacional da Ajuda. Bobone, 1882</i>	453
'Guerra Junqueiro'	<i>Boletim Photographico, nº 72 Arnaldo Fonseca</i>	454
'José Malhoa'	<i>Matriznet, Museu José Malhoa, Arnaldo Fonseca</i>	454
'Bordalo Pinheiro'	<i>Matriznet, Arnaldo Fonseca</i>	454
'Almada Negreiros' (1919)	<i>Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 46 e pag. 64. (autor desconhecido)</i>	454
'Almada Negreiros, Lisboa (1913)	<i>Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 46 e pag. 64. (autor desconhecido)</i>	454
'Almada Negreiros, Lisboa (1921)	<i>Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, Círculo de</i>	454

	<i>Leitores, 2010, p. 46 e pag. 64. Fotografia de Tomás Fernandes</i>	
‘Retrato de Almada Negreiros dedicado ao pintor Eduardo Viana’ (1921)	Joaquim Vieira Almada Negreiros Lisboa, <i>Círculo de Leitores, 2010, p. 46 e pag. 64. (autor desconhecido)</i>	454
‘António Botto 1922’	‘Canções’ 1922 Matriznet. (autor desconhecido)	455
‘Francis Graça, 1925’	Matriznet, Museu Nacional de Teatro. autor desconhecido,	455
‘Francis Graça (4 imagens)’	Matriznet, Museu Nacional de Teatro. (autor desconhecido)	456
‘Bordalo Pinheiro’	<i>Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro</i> , Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005	456
‘D. Amélia - Retrato equestre’	Matriznet, Museu Nacional da Ajuda(autor desconhecido)	457
‘Castelo do Queijo, Porto’	<i>Carlos Relvas e a Casa da Fotografia</i> Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, Fig. 267, p.345 Carlos Relvas	457
‘Beatriz Costa’ 1930	Matriznet, Museu Nacional do Teatro De los Rios, ,	457
‘Corina Freire’ 1929	Matriznet, Museu Nacional do Teatro Silva Nogueira,	457
‘Francis Graça 1925’ (4 imagens)	Matriznet, Museu Nacional do Teatro San Payo em	458
‘s.t.’ (6 imagens)	Tereza Siza e Maria do Carmo Serén <i>Murmúrios do Tempo</i> Porto, Centro Português de Fotografia, 1997	459
‘Amadeo de Souza Cardoso e amigos – Paris 1908’	<i>Catálogo amadeo de souza cardoso. Fotobiografia</i> Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 85	460
‘s.t.’	c. de 1920 Coleção do autor, Angola, c.1920	461
‘Grupo na Praia’	<i>Catálogo Jorge Almeida Lima. Fotógrafo amador</i> , Lisboa, Museu do Chiado, 1997, p. 158 c. 1900 de Almeida Lima	461
‘Praia do Monte Estoril – 1928’	Site da F.C. G. no Flickr Estúdio Novais	461
‘Ao longo da praia’ 1907-1910	Arquivo Científico Tropical, ‘Missão Geodésica da África Oriental’, 1910-1914 Gago Coutinho,	461

ÍNDICE ONOMÁSTICO

(Autores e fotógrafos)

A

Abrantes, A 309
Abreu, Alexandre de 333
Abreu, Marques 262, 310, 337, 427
Abreu, Raul de 316
Adam-Solomon, 41
Alberti, L. B 57
Alberto, Caetano (1834-1924) 4, 5
Alemã, Fotografia 308
Alinari, E. 297
Almada, Eduardo 354
Almeida, José António de 378
Almeida, José de Menezes e 380
Alpers, Svetlana 60
Alte, Francisco Raposo de Souza 375
Alvão, Domingos (1872-1946) 22, 29, 209, 224, 226, 300, 302, 304, 309, 310, 311, 312, 315, 319, 336, 337, 345, 364, 379, 380, 424, 425
Alves, Eduardo 349, 354
Amaral, Alfredo Keil do 42
Andrade, Mezzena Serrano, 410
Annuniação, Thomás da 27
Araújo, Anthero 349, 352, 356
Araújo, Nuno Borges de 35
Ardenne, Paul 279, 344
Argan, Giulio Carlo 9, 15
Arnheim, Rudolf 168
Aubenas, Sylvie 114
Azevedo, J. 231, 254, 310

B

Babo, Maria Augusta 1, 2
Baltazar, Maria João 49
Baptista & Vasques, 372, 376, 385
Barnardo, Thomas John 327
Barreto, António 44, 45

Barrocas, António 34
Barros, Avelino 382
Barthes, Roland 11, 450
Bastos, Joaquim 194, 356, 421
Batchen, Geoffrey 7, 16, 17, 18
Baxandal, Michael 10
Belting, Hans 9, 12, 13
Benoliel, Joshua (1878-1932) 29, 32, 144, 162, 231, 232, 254, 255, 260, 280, 295, 296, 297, 298, 302, 305, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 333, 341, 345, 397, 399, 401, 402
Bentes, José António (1837-1912) 143, 152, 157
Berger, John 425
Berkin, Sarah Corona 407
Bettencourt, Annibal (1868-1930) 298
Bianchi, Ferdinando de 387, 388
Biel, Emílio (1838-1915) 28, 36, 143, 200, 239, , 247, 304, 310, 345
Black, Alfredo 382
Bluteau, Rafael 74
Bobone, 232, 245, 246, 258, 259, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 309, 312, 345, 453
Bobone, A. 382
Bobone, Fotografia 345
Bolloch, Joelle 397
Bolton, Richard 18
Bonache, Frederico 335
Borges, José Pedro 26
Bourdieu, Pierre 9
Braga, Frederico 232
Branco, Domingos Casellas 5
Brandão, A. 425
Brandão, Alberto M 385
Brandão, F. 356
Brazão, Eduardo (1815-1920) 373
Brazil, Fotografia 300, 306, 308, 317

Brázio, Augusto 45
 Brito, António de 317
 Brunet, François 145, 192, 446
 Brutt, Fernando 28
 Buignet, Christine 113
 Bulhão, Fotografia 318
 Burgin, Victor 16, 17, 18
 Burke, Peter 10
 Burns, Stanley 128
 Bussagli, Marco 432

C

Calabrese, Osmar 11, 12
 Calado, Jorge 36, 37
 Camacho, 232, 333, 345, 453
 Camacho, Brito 383
 Campos, Álvaro de 405
 Cancio, Homero 298, 309, 319, 335
 Cardoso, Instantaneos Pereira 269
 Carducho, Vicente 71
 Carvalho, Augusto da Silva 21, 22, 36
 Carvalho, Carlos da Costa 368, 377
 Carvalho, J. A. Pereira de 337
 Carvalho, José Albino Pereira de 420
 Castellanos, Paloma 111
 Castro, Adelino Lyon de 429
 Castro, Machado de 37, 77, 78, 79, 80, 81, 92
 Castro, Velloso de 392
 Cattaruza, Nathalie 110
 Chaves, José Joubert 5
 Chusseau – Flaviens, 306, 317
 Cid, Salter 385, 387
 Clareties, Jules 390
 Clarke, Graham 95, 96, 111, 435
 Claudinis, 376
 Clode, João José P. Edward 36
 Coelho, A. 353
 Coelho, Eduardo 205
 Commar, Phillippe 114

Corbin, Alain 3
 Cordeiro, Carolino Acácio 302
 Corentin, P. K. 151
 Correia, Ildefonso 352
 Correia, Rita 5, 232, 282
 Coruche, Visconde de (1842-1904) 376, 379, 382
 Costa, António A. Carvalho e 379
 Costa, Fernando 231, 282
 Courtine, Jean-Jacques 3
 Coutinho, C. 373, 376
 Coutinho, Gago 461
 Coutinho, João da Penha 379
 Coutinho, José Maria 310

D

Davis & Stanford, 300
 Debas, 345
 Deelius, 316
 Delacroix, Eugène 115, 434
 Delias, 345
 Delius, 232
 Dellus, 318
 Dias, Carlos Malheiro 5
 Disdèri, Eugène 116, 391
 Dubois, Gilbert 8, 9
 Dubois, Philippe 15

E

Eça, Humberto 314
 Edwards, Elizabeth 124

F

Fagiolo, Maurizio 9, 15
 Faria, Alberto 140, 141, 142
 Faria, Domingos Pinto de 349
 Feijó, Rosalino Cândido 5
 Félibien, André 61
 Félix Man, 2
 Félix, 232, 308, 345

Fernandes, J. J. da Costa 376
 Fernandes, José 430
 Fernandes, José Augusto 428
 Fernandes, Photographia 345
 Ferreira, J. H. 415
 Ferro, António 5, 232, 282
 Figueiredo, Filipe André Cordeiro de 21
 Figueiredo, Mesquita de 337
 Fillon, Alfred (1825-1881) 244, 245, 248, 249, 252, 253, 345, 453
 Flower, Frederick W. (1815-1889) 21, 25
 Fonseca & C^a, 345
 Fonseca, Arnaldo (1868-1936) 5, 27, 38, 202, 203, 218, 254, 258, 260, 294, 350, 357, 367, 368, 373, 374, 381, 383, 385, 387, 388, 432, 433, 434, 454
 Fonseca, Fotografia de Vidal e 296
 Fontcuberta, Juan 17
 Foto-Elétrica, 308
 Foucault, Michel 104, 105
 Frade, Pedro 15, 19, 49
 Fragoso, António Christo 378, 380, 383
 França, José Augusto 10, 30, 418
 Franco, A. 313, 316, 318, 345
 Freedberg, David 432
 Freitas, António Maria de 5
 Freitas, Emgídio 311
 Fritz, 345
 Frizot, Michel 14, 127, 130, 133, 396, 401, 420

G

Gaiger, Jason 15
 Garcez, Arnaldo (1886-1964) 232, 305, 309, 314, 345, 397, 398
 Garcia, Chianca de 380
 Garnel, Maria Rita Lino 46
 Garret, Almeida 430
 Garrido, Lola 445
 Gauthier, Lionel 406
 Gervais, Thierry 20, 239

Gil, José 2, 45
 Godefroy, Luiz de 354, 380, 383
 Goes, Hugo 345
 Goldman, Lucien 451
 Gonçalves, Maria Romana Henriques 377
 Govignon, Brigitte 390, 391, 397
 Graça, J. J. da Silva 5
 Gray, Michael 42
 Grazioli, Elio 95
 Guedes, Paulo 383
 Guimarães, Teixeira 49, 158, 159
 Gunther, Thomas Michael 113, 124
 Gunthert, André 12
 Guynn, Beth Ann 128

H

Hannay, John 7, 35, 458
 Harrison, Charles 15
 Hatherly, Ana 71
 Haus, Andreas 133
 Haworth-Booth, Mark 41
 Henning, Michelle 97, 98, 100, 124
 Hess, Walter 15
 Holanda, Francisco de 3, 59, 64, 65, 66, 69, 73, 86, 90, 92, 156
 Homberger, Eric 446, 451
 Huang, Kuei-Ying 113, 114

I

Ignacio, Manuel 378
 Ingleza, Fotografia 305

J

Jacobs, David L 446, 447
 Jalles, João Maria (1850-1926) 163
 Júnior, César 340, 428
 Júnior, J. Amorim 373
 Júnior, João de Magalhães 232, 303, 310, 311, 318
 Júnior, José F. César 309, 336

K

Kechilde, Abdellatif 410
Kemp, Martin 57
Kennedy, Alfredo de 315
Kholler, Michael 125
Kjolner, José António 5
Klary, C. 374
Koppitz, Rudolf 458

L

Laborinho, Álvaro 426
Lagrifa, António 333
Lamarão, Augusto 349
Lamas, Maria 427, 429
Lavani, Suren 101, 104, 445
Lazarus, J. de M 255, 345
Lebre, António 304
Leggat, Robbert 180
Leitão, B. dos Santos 5, 358, 359, 361, 364, 439
Leopoldo Cirne & C^a, 345
Lepert, Richard 231, 430, 432, 433
Lier, Henri Van 344
Lima, Alberto 231, 277, 280, 345
Lima, Jorge Almeida (1853-1934) 36, 38, 194, 382, , 388, 423, 427, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 452, 461
Lima, Pedro 318
Lobato, Gervásio 4
Lopes, António Maria 309, 336, 337

M

Macedo, Jayme de 377, 383
Macedo, M 247
Macedo, Manuel de 4, 5
Machado, Cirillo Volkmar 81
Machado, Marianno José 153
Mad..., 378, 379
Magalhães, Manuel José Nascimento 21, 25, 37

Magalhães, Maria da C. de Lemos 379
Mah, Sérgio 166
Manuel, Henri 299, 345
Marien, Mary Warner 25, 120, 122, 125, 127
Marques, J. Vallejo 374
Martins, Alfredo 380
Martins, Álvaro 303, 314, 317, 345
Martins, João 22, 33
Martins, Jorge 143
Mascioni, Grytzko 131, 132, 133
Matos, J Alexandre 415
Mauad, Ana Maria 7
Maxwell, Anne 409
Medeiros, Margarida 17, 447, 459
Mello, José Henriques de 395
Mello, V. 232
Meneses, Amadeu de 309
Mensen, Félix da Costa 72, 73
Mesquita, Vitória 38, 42, 194
Miranda, Catarina 35, 152, 445
Molder, Jorge 143
Mondenard, Anne de 93, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 125, 129, 434, 438
Mónica, Maria Filomena 400
Monteiro, João Chrysostomo 378
Monteiro, M. V. de Carvalho 355
Monteiro, Miguel 309, 311, 317, 345
Monteiro, Pereira 299
Monti, Nicolas 405, 406
Moraes, J. A. Da Cunha (1857-1932) 22, 28, 32, 35, 36, 37, 144, 165, 166, 250, 253, 304349, 353, 354, 405, 406, 407, 408, 409
Mota, António 318
Moura, André 309, 311, 318, 336, 428
Muliner, 251
N
Nascimento, J. Pereira do 415
Netto, Barrozo 375, 382

Netto, Manuel Diogo 5
 Neves, F. 356
 Neves, Francisco Ferreira da 375
 Neves, Francisco Guilherme 298
 Newhall, Beaumont 133, 145
 Nobre, Eduardo 274
 Nochlin, Linda 115, 129
 Nogueira, Silva 381, 383, 457
 Novaes, 232, 254, 300, 345
 Nunes, Filipe 69, 70, 73
 Nunes, Henriques 345

O

O'Neill, José 336
 Oliveira, 231, 246, 252, 297, 318, 320
 Oliveira, Alberto de 350
 Oliveira, Guedes de 36, 232
 Oliveira, João Carlos 5
 Oliveira, José Augusto de 5
 Oliveira, José Carlos de 395
 Oliveira, José T. Belém de 380
 Onetto, 298
 Ortigão, Maria João Lello 33, 224, 448
 Osório, Paulo 318

P

Pacheco, Francisco 61
 Paiva, Pedro Ramos de 298
 Paleta, José Francisco 331
 Panofsky, Erwin 9
 Patacho, Luiz 377
 Pavão, Luís 26, 28, 362
 Payo, San (1890-1974) 36, 43, 44, 45, 361, 362, 449
 Paz, Alfredo de 418
 Perego, Elvire 115
 Pereira, Fernando António Baptista 9
 Pereira, José Fernandes 15, 53, 55, 64, 69, 71, 73, 90, 91, 156, 157
 Pereira, Maria de Fátima 22, 35

Pereira, Paulo 15
 Pessoa, Alberto (1883-1942) 227
 Pessoa, Evaristo 364
 Pessoa, José 38, 42, 194
 Phéline, Christian 459
 Phoebus, 345
 Pinheiro, Nuno Avelar 4, 22, 29, 30, 45, , 233, 262
 Pinheiro, Raphael Bordallo 27
 Pinto, Adriano 186, 187
 Pinto, Lambertini 306
 Plantier, Paulo 194, 322, 373
 Pohlmann, Ulrich 389
 Pointon, Marcia 424, 432
 Pommier, Édouard 56, 58
 Porto, Foto-Beleza 314
 Pousão, Vítor Silva Henrique 49
 Proença-Mamede, Eduardo 43
 Pultz, John 93, 97, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 125, 129, 233, 328, 398, 434, 438
 Puyo, C. 384
 Queiroz, Eça de 161, 162

R

Ramires, Alexandre 395
 Ramirez, Juan António 103
 Ramos, David 208, 209
 Ramos, José António Sanches 22
 Reis, Aurélio da Paz dos 432
 Reis, Jorge dos 5
 Rejlander, Óscar Gustave 41
 Relvas, Carlos (1838-1894) 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 32, 37, 39, 40, 41, 42, 143, 153, 163, 188, 194, 195, 231, 249, 252, 345, 353, 356, 368, 383, 421, 422, 427, 432, 447, 448, 450, 451, 452, 457
 Reutlinger, 299, 300, 306, 308, 345
 Ribeiro, Alberto 381
 Ribeiro, José António 27
 Ribeiro, Manuel 378
 Ribeiro, Paulo Artur Baptista 21, 28, 239

Ribeiro, Serra 306, 314, 345
 Robinson, Henry Peach 24, 210
 Rocha, 300, 345
 Rodrigues, Francisco de Assis 53, 89, 154
 Rodrigues, José Júlio 153, 157
 Rodrigues, Manuel Maria (1847-1899) 187, 188, 189, 190, 191
 Rotary, 318
 Rouillé, André 13, 14, 37, 39, 128, 418, 447
 Royal-Photo, 305
 Ruby, Jay 128
 Rufino, José dos Santos 440
 Russel, M. W 385

S

Sacavém, Alfredo Pinto 304
 Salgado, 232, 318, 324, 328
 Salomon, Erich 2
 Santos Apóstolo 305
 Santos, António C. dos 314, 334
 Santos, Camillo A. dos 194, 205, 386
 Santos, João Correia dos 232
 Santos, Jorge Costa 399
 Scharf, Aaron 129, 130, 133
 Schlosser, Julius 15
 Sekula, Allan 18, 107
 Sena, António 2, 5, 21, 22, 26, 27, 36, 37, 50, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 163, 187, 205, 227, 282
 Sequeira & Roque, Photographia 232
 Sequeira, Joaquim 194
 Serén, Maria do Carmo 31, 32, 38, 231, 405, 458, 460
 Sigel, Lizsa Z 114
 Silva, António E. D'Azevedo e 378
 Silva, Caetano Alberto da 5
 Silva, Raquel Henriques da 43
 Silva, Vítor 49, 142
 Siza, Maria Teresa 38, 17, 22, 32, 406, 458

Smith, Graham 115
 Sobral, Luís de Moura 61, 71, 91
 Sobrinho, J. J. Nunes 379
 Sollas, 251, 345
 Solomon-Godeau, Abigail 99
 Sougez, Marie Louise 22
 Sousa, Aurélia de 33, 224, 448, 449
 Souza, Joaquim Augusto de 378, 379
 Sternberger, Paul 109
 Studio, 324

T

Taborda, José da Cunha 85
 Tagg, John 18, 107
 Tavares, Cristina Azevedo 50
 Tavares, Emília 22, 33, 46, 47, 51, 397
 Tavares, Lopes 331, 332
 Teixeira, António 311, 317, 337, 345
 Teixeira, Augusto 232
 Teixeira, José Nunes 382
 Thomar, Conde de 205
 Tinoco, Gabriel 311, 425
 Tinoco, Luís Nunes 71
 Todorov, Tzvetan 11, 18
 Tomaz, João Fernandes 298, 309, 310, 336
 Trincão, Carlos 380, 382

U

V

Valente, Rebello 349, 354
 Vasconcellos, Ernesto de 164
 Vasques, 232, 250, 294, 296, 305, 306, 318, 319, 345
 Ventura, António 396, 399
 Venturi, Lionello 15
 Vianna, António 380
 Vicente, Ana 274
 Vicente, António Pedro 21, 22, 23, 24, 26, 39, 274, 397, 405, 406

Vidal & Fonseca, 345, 373

Viegas, F 381

Vieira, Affonso Lopes 146, 220, 222

Vieira, Joaquim 21, 25, 26, 37, 145, 226,
439, 454

Vigarello, Georges 3

Vignola, A. 435

Vilhena, Hidalgo 365

Villaça, A. Francisco 5

Vinci, Leonardo da 3, 156

Vollsack, Rol 307

W

Wells, Liz 16, 124

Wood, Paul 15

Worm, Júlio 304, 367, 383, 384

Zerner, Henri 434