

Estrelas e Ases: o retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)

Paulo Artur Ribeiro Baptista

Tese de Doutoramento em História da Arte

10/2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau
de Doutor em História da Arte, realizada sob a orientação científica da

Prof.^a Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

Estrelas e Ases: o retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)

Paulo Artur Ribeiro Baptista

[RESUMO]

[ABSTRACT]

PALAVRAS-CHAVE: Retrato, fotografia, modernismo

Resumo

Desde o final da década de 1910 e durante os anos 1920, a Fotografia Brasil, uma firma de retrato fotográfico de Lisboa, dirigida por Joaquim da Silva Nogueira, introduziu práticas modernas na fotografia portuguesa, praticamente dominada ainda por um gosto Oitocentista que tinha forte presença na maior parte dos estúdios fotográficos portugueses. Lisboa era escala frequente de artistas internacionais que itineravam a América do Sul e, em particular, o Brasil. O trabalho de Silva Nogueira beneficiou das sessões de pose com esses artistas que escalavam Lisboa durante as tournées artísticas. Desde 1920, a Fotografia Brasil tornou-se a principal fornecedora de retratos de artistas para a imprensa ilustrada portuguesa, sedenta de imagens do teatro.

As origens da Fotografia Brasil podem justificar, por exemplo, as ousadas sessões com a bailarina e cantora de origem italiana, Adria Rodi, cujas poses audazes foram captadas pelo olhar moderno de Silva Nogueira, surpreendendo a conservadora sociedade portuguesa e introduzindo um novo padrão estético no retrato fotográfico. Muitos dos mais populares artistas de palco portugueses passaram a fotografar-se no seu estúdio e pontuaram as páginas das secções teatrais dos magazines ilustrados partilhadas com as estraladas internacionais, que realçavam a modernidade das imagens de Silva Nogueira.

Embora a maior parte dos artistas dos palcos portugueses tenham recorrido a Silva Nogueira durante os cinquenta anos de actividade do estúdio, foi durante os anos 1920 que ele se destacou em especiais cumplicidades com alguns desses artistas como Luísa Satanela que protagonizou um papel chave na transformação da cena teatral portuguesa. Satanela introduziu figurinos, cenários e coreografias modernistas nas representações da revista à portuguesa, um género teatral muito popular em Portugal. Silva Nogueira retratou Satanela de forma extensa em séries fotográficas de modernidade surpreendente, inovando sucessivamente num processo invulgar de cumplicidade, dando o mote para uma renovação decisiva da actividade do retrato fotográfico com ênfase no grande plano e na imagem do corpo.

Os jovens artistas e intelectuais procuraram afirmar os valores modernistas na conservadora sociedade portuguesa. Destacou-se António Ferro. Como crítico teatral promoveu o modernismo nos palcos, em particular na revista. A campanha que pôs em

marcha nos jornais teve considerável sucesso. Mas Ferro usou a mesma abordagem ao intervir na propaganda, a se dedicou ainda antes de assumir a direcção do SPN.

António Ferro teve um papel crucial na afirmação da visualidade em diversos âmbitos da sociedade portuguesa, da literatura ao jornalismo, do teatro à política. Na propaganda política nacional, Ferro suscitou a fotografia e o retrato fotográfico, entre outras áreas das artes para afirmar o novo regime, o Estado Novo, bem como os seus líderes, em particular o Presidente do Conselho, Oliveira Salazar. A afirmação visual do perfil discreto de Salazar representou um desafio particular para Ferro. Em última instância Ferro convocou a capacidade de um fotógrafo moderno, Silva Nogueira para conseguir capturar a imagem oficial de Salazar. Esse retrato esteve presente em todas as repartições públicas e escolas. Por fim, o modernismo, através do retrato fotográfico tinha conseguido assumir-se como a imagem institucional do país.

KEYWORDS: Portrait, photography, modernism

Abstract

From late 1910's and throughout the 1920's the *Fotografia Brasil*, a Lisbon commercial portraiture studio, led by Joaquim da Silva Nogueira, introduced modernist practices in Portuguese photography, still dominated by late 19th century taste that had a strong expression in most Portuguese photographic studios. Lisbon was then a frequent scale to South America, and especially to Brazilian ports. The work of Silva Nogueira benefited a lot from the posing sessions with foreign artists that scaled Lisbon during their artistic tours. Since 1920, *Fotografia Brasil* became the leading supplier of artist portraits to the Portuguese illustrated press eager of pictures from theatrical activity.

The background of the *Fotografia Brasil* photographic portraits activity may justify, for instance, the daring photo sessions with the Italian born dancer and singer Adria Rodi, whose audacious poses captured by Silva Nogueira's modern photographic look surprised the conservative Portuguese society and established a model to the changes in photographic portrait practice. Photographs of other popular artists soon started to be regularly published in

special sections of illustrated magazine face to face with international stars highlighting Silva Nogueira's modern portraits.

Though most of Portuguese stage artists called upon the services of Silva Nogueira throughout fifty year of his studio's activity, it was during the 1920's that he stood out establishing a special relationship with the actress, singer and dancer Luísa Satanela who played a key role in the transformation of the Portuguese theatrical scene. Satanela introduced modernist design costumes, sceneries and dancing choreographies in the stage performances of *revista*, a theatrical genre quite popular in Portugal. Silva Nogueira extensively portrayed Satanela in surprisingly modern photographic series, innovating over and over in an unusual complicity process, setting the pace for the decisive renewal of the Portuguese photographic portrait activity with emphasis in close-up and body image.

Portuguese young artists and intellectuals tried to assert modernism in Portuguese's conservative society. António Ferro stood out in this role. As theatre critique he promoted modernist taste in theatrical productions, particularly in light theater. The campaign Ferro carried out in the press gave noticeable results. A transformation in theatre was noticed closing it to the cosmopolitan international productions. But Ferro also followed the same form of intervention in political propaganda, to which he started to devote himself even earlier of his nomination as director of the National Propaganda Secretariat.

António Ferro had a crucial role in visuality's assertion in different aspects of the Portuguese society, from literature to journalism, theater and particularly politics. In national political propaganda, Ferro called upon photography and photographic portrait among other areas of visual arts to disclose the new regime, the *Estado Novo*, as well as his leaders, particularly the Prime Minister Oliveira Salazar. The assertion of Salazar's visual discreet profile represented a major challenge to Ferro. Ultimately Ferro called the skills of the modernist photographer Silva Nogueira to succeed in capturing the official image of Salazar. That portrait stood in every governmental office and school. Finally modernism, throughout photographic portrait stand out as Portuguese's institucional image.

O presente texto não segue o acordo ortográfico.

Agradecimentos

Agradeço à Prof. Doutora Margarida Acciaiuoli a quem devo desde logo o incentivo a iniciar este projecto e à sua prossecução, o apoio, a crítica e a sua especial compreensão pelas particulares dificuldades que se me levantaram durante este longo e difícil percurso.

Muito mais do que agradecer devo ao Dr. José Carlos Alvarez, director do Museu Nacional do Teatro e da Dança, como director, colega, amigo, conselheiro, o seu apoio em muitos difíceis momentos deste trabalho, permitindo contornar dificuldades profissionais que teriam sido intransponíveis sem o seu apoio e incentivo incondicionais. O seu apoio nos campos do teatro e da dança foram fundamentais para quem dava os primeiros passos nesses domínios, secundando e apoiando em muitas das fases desta investigação, do trabalho de arquivo à publicação científica.

Devo um profundo agradecimento à Dr^a Alexandra Encarnação que enquanto responsável do Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural viu neste projecto um importante passo no conhecimento da fotografia portuguesa apostando no colaboração conjunta de tratamento, inventário e estudo sistemático do fundo Silva Nogueira/Fotografia Brasil, colocando preciosos recursos do seu serviço à disposição da investigação durante vários anos, de uma forma que porventura terá sido inédita em Portugal e que pode certamente constituir um modelo válido e eficaz na abordagem a outros espólios fotográficos. Também a dedicação da técnica Hélia Martins permitiu a disponibilização sistemática do material estudado.

O trabalho de investigação muito deve aos técnicos e voluntários do Museu Nacional do Teatro e da Dança que colaboraram e apoiaram com enorme empenho e amizade muitas das tarefas de investigação, à Eng^a Ana Mafalda Lourenço e à Dr^a Beatriz Neves pelo apoio no trabalho de pesquisa, à Mestre Sofia Patrão pelo apoio precioso na bibliografia, ao Francisco Goulart pelo apoio na digitalização, à Dr^a Manuela Gomes dos Santos, à Dr^a Joana Costa, e a Maria Ascensão Martinho.

Devo um agradecimento a muitos colegas da faculdade pelo seu apoio, em particular à Doutora Filomena Serra, ao Doutor Pedro Pavão dos Santos e à Doutora Ana Duarte Rodrigues.

Um agradecimento muito especial à Mafalda Ferro e a todo o inestimável apoio prestado no decurso da investigação desenvolvida na Fundação António Quadros. Devo agradecer ao Dr. Silvertre Lacerda, Director dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo e ao Mestre Fernando Costa, técnico superior daquele organismo o apoio na investigação sobre o SPN/SNI/SEIT. Agradeço à Dr^a Rosário Guimarães da Casa do Infante, Arquivo Municipal do Porto, o apoio e possibilidade de acesso a documentação fotográfica relevante.

Por fim devo um enorme agradecimento à minha família, à Clara por toda a sua disponibilidade, apoio, revisão, compreensão, ao Francisco por muita disponibilidade e apoio e também à Ana Margarida.

Índice

Índice	1
1. Nota introdutória.....	3
1.1 O Estado da Arte.....	4
1.2 Circunscrever o objecto de estudo e definir um método	12
1.3 Investigação preliminar	15
2. Sob as luzes da ribalta	20
2.1 O Fotógrafo da vida moderna	24
2.2 O volume como tema, luz e visão tridimensional no dealbar do séc. XX	30
2.3 A onda de prata	36
2.4 O sonho de Pigmaleão	39
2.5 O Palácio da Electricidade	44
2.6 O cinema foi ao fotógrafo.....	50
2.7 O múltiplo como arte	52
3. Fotografia e teatro em Portugal (1920-1930): entre persistência e mudança	72
3.1 Persistências: o fardo de Oitocentos.....	72
3.2 A representação da representação	86
3.3 De Bobone a Vasques	92
3.4 O caso excepcional do Actor Cardoso: a sugestão do animatógrafo.....	110
3.5 A persistência da prática convencional do retrato nos estúdios lisboetas.....	118
4. O Sonho do <i>Glamour</i>	130
4.1 Folhas de Ilusão	130
4.2 Sob o poder de Salomé.....	154
4.3 A Caixa de Pandora.....	175
4.4 Estrelas e Ases	188
4.4.1 A aprendizagem da imagem.....	189
4.4.2 O afirmar da representação	223
4.4.3 Sob a luz do Palco	246
4.4.4 A Modernidade na fotografia de Silva Nogueira.....	259
4.4.5 O desvendar do corpo	285

5. O País enquanto Palco: Política e Representação	302
5.1 Novas janelas sobre o mundo	302
5.2 Ditaduras, propaganda e fotografia	303
5.3 O visual entre o jornalismo e o teatro: o papel de António Ferro	307
5.5 Entre jornalismo e propaganda: António Ferro e a arte de criar uma imagem .	318
5.6 A encenação de <i>César</i>	324
5.6.1 A invisibilidade em perspectiva	326
5.6.2 Revelar uma imagem latente	334
5.6.3 O discurso visual e a teatralidade nas entrevistas a Salazar	340
5.7 Convocar a fotografia rasgando paredes e páginas	348
5.9 A emergência de um retrato	352
6. Considerações finais	363
Bibliografia.....	381
Bibliografia Geral	381
Bibliografia Específica sobre Fotografia em Portugal.....	388
Bibliografia Específica sobre Artes de Palco e Cinema.....	389
Bibliografia Específica sobre Política e Propaganda.....	392
Índice Onomástico.....	395

1. Nota introdutória

Será que hoje ainda podemos considerar válida a dúvida que Douglas Nickel, director do Centro para a Fotografia Criativa da Universidade do Arizona, colocou num artigo do *Art Bulletin* de 2001, sobre a questão de podermos ou não considerar a História da Fotografia como um campo autónomo da investigação ou mesmo uma área interdisciplinar de estudo? Nessa medida, como se posiciona ela relativamente às “abordagens convencionais” da história e da história da arte? Noutro sentido, mais recentemente, os estudos visuais têm dedicado uma crescente atenção à fotografia. A contribuição desta área de estudos relativamente a uma cultura eminentemente visual, como a dos nossos dias, tem sido significativa e essa atenção tem-se traduzido numa crescente abordagem à fotografia e às suas práticas. O cruzamento de saberes que suscita, nomeadamente com as novas tecnologias e a filosofia, tem tido uma profunda influência na forma como nos encaramos a nós próprios, ao nosso mundo e sobre a forma como o olhamos. Como podemos articular essa necessidade com o conhecimento da cultura visual do passado?

Essas interrogações percorrem toda a tese em sucessivas tentativas de lhes dar resposta. Afinal, cada vez mais, como sucede noutros campos da História, os métodos de investigação são experimentais, empíricos, muito dependem das imprevisíveis circunstâncias que se vão colocando ao investigador, colher de várias formas de abordagem as vantagens que elas podem acrescentar ao trabalho. Tudo isso tem ainda mais significado quando se aborda um campo que permanece largamente inexplorado, sobretudo as massas inesgotáveis de imagens, de negativos fotográficos, que se encontram ainda por tratar e estudar nos arquivos portugueses. Todas essas contingências tornam os processos de reflexão sobre a prática fotográfica subjacente de uma profunda incerteza.

Contudo, no caso presente a estruturação da defesa para as armadilhas que essas situações equívocas nos foram colocando consistiu em optar pelo estudo de um

território demarcado, bem conhecido, acessível, estruturado e cruzado transversalmente por várias práticas artísticas. Efectivamente, a fotografia das artes de palco e os retratos dos seus protagonistas escapam à norma da prática fotográfica corrente e à massa anónima do retrato estandardizado. Para além de permitirem a identificação dos retratados, facilitam a cronologia e uma leitura plural, de vários níveis que, nalguns casos, determinam profundas implicações na própria prática fotográfica.

Nessa perspectiva, a escolha criteriosa dos fundos fotográficos a investigar e dos elementos complementares de análise a esses objectos, quer a documentação impressa, quer os periódicos, quer a bibliografia, permitiram circunscrever o objecto de estudo a um determinado contexto que, genericamente, se revelou bastante coerente. Essa coerência só se quebrou no último capítulo porque a necessidade de um entendimento lato das circunstâncias de apropriação da prática fotográfica pela propaganda em Portugal, assunto que não foi ainda alvo de nenhum estudo sistemático e que, por isso, obrigou a uma profunda incursão pelos territórios da actividade política, embora sempre olhada na sua dimensão visual.

1.1 O Estado da Arte

A história da fotografia é uma disciplina que se encontra numa encruzilhada. As suas contradições mais profundas advêm principalmente dos circunstancialismos presentes na sua génese e desenvolvimento. Desde logo a polémica que rodeou a reivindicação da primazia do invento entre franceses e ingleses e, no final do século XIX, a rivalidade franco-germânica com expressão económica, cultural e sobretudo política que redundou nos graves conflitos da I metade do séc. XX, projectando-se à escala planetária. Por outro lado a necessidade de reivindicar um campo específico, que as belas artes lhe foram sucessivamente negando com justificações estritamente técnicas, mas cujas portas lhe foram abertas pelas vanguardas artísticas europeias e americanas do início do séc. XX, quando a adoptaram no seu arsenal técnico e expressivo permitindo, desse modo, a mutação de paradigma da sua história, do campo técnico-científico para o campo artístico.

O primeiro estudo científico de tema especificamente fotográfico, surgido no final da década de 1920, não abandona essas contradições. Trata-se da monografia que Roger Fry dedicou ao estudo da fotógrafa vitoriana Julia Margaret Cameron, feita a expresso pedido da sobrinha neta da fotógrafa, a escritora Virginia Wolf. A objectividade do estudo de Fry acaba por ficar condicionada pela situação de encomenda familiar. Só na década seguinte, nos trabalhos subsequentes surge uma profunda preocupação científica, na monografia sobre o fotógrafo inglês David Octavius Hill realizada por um professor da Universidade de Viena, Heinrich Schwarz e também na *História da Fotografia* de Beaumont Newhall, o primeiro bibliotecário do MoMA e, depois, responsável pelo departamento de fotografia, que foi editada em 1937, complementada por um segundo volume constituído por uma exaustiva colectânea de textos. Refira-se também a dissertação que Gisèle Freund apresentou, em 1936, de título *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, bem como as reflexões de Walter Benjamin na sua *Breve História da Fotografia* e em *A obra de arte na idade da sua reproductibilidade tecnológica* e, por fim, os escritos coevos de Erich Stenger, posteriormente coligidos na obra *The march of photography*. Este *corpus* de investigação produzido nas décadas de 1920 e 1930 por um conjunto de reputados académicos e especialistas representou um passo importantíssimo para a aceitação da história da fotografia como disciplina científica.

Muitos dos temas da obra de Beaumont Newhall continuam a manter a sua actualidade mais de 70 anos volvidos. Essa circunstância deve-se ao facto de Newhall ter apontado importantes temas de pesquisa, secundando Schwarz na aproximação da fotografia à história da gravura, salientando a demanda burguesa de mais imagens iniciada em finais do séc. XVIII, bem como o papel da xilogravura e da litografia e a exigência de imagens para gravar; a necessidade de afirmação das classes médias e a criação de um mercado do retrato acessível e consequentes inovações técnicas que o propiciaram, nomeadamente a câmara fotográfica, o que coloca Newhall em linha com Freund; o recurso aos dispositivos ópticos como auxiliares técnicos do desenho nas academias e a sua utilização por um número crescente de artistas amadores e diletantes, desde o início do séc. XIX; o enfoque nas vanguardas artísticas, o movimento pictorialista dos antecedentes às consequências, as vanguardas europeias,

principalmente a russa e a alemã, e a nova objectividade americana. A pertinência das linhas temáticas que Newhall nos legou acabou por marcar muita da historiografia de fotografia subsequente.

Nos anos 70 e 80 do século passado, com a explosão do mercado da arte e a sucessiva e crescente assimilação por parte dos museus de um papel legitimador, a aplicação à fotografia dos limites teóricos e do interesse da crítica formalista, em particular à fotografia mundana, surge em vários autores, que abordaram a fotografia de um ponto de vista exterior aos seus limites disciplinares. A tentativa de aplicação dos conceitos tradicionais da história da arte (artista, estilo, obra, obra-prima) à fotografia provocou uma metacrítica por parte de pensadores como Rosalind Krauss, Allan Sekulla e John Tagg que, a partir de um variado leque de perspectivas marxista, feminista, psicanalítica e linguística, todos contribuíram para a fundação de um corpus de pensamento pós-moderno que foi beber os seus fundamentos às obras de John Berger, Louis Althusser e dos já referidos Barthes e Benjamin, abrindo assim caminho à possibilidade de sistematizar uma história cultural da imagem fotográfica cujo programa e discurso teriam génese na análise das condições históricas e materiais. No entanto constata-se que essa promessa, mais de duas décadas volvidas, acabou por ser subvertida porque grande parte desse trabalho teve lugar dentro das instituições museológicas, que, no entanto, não deixaram de condicionar a investigação em fotografia aos seus imperativos de planeamento e audiência, promovendo exposições monográficas de artistas mediáticos em detrimento de projectos temáticos e estruturantes.

Contrariando esta tendência, mais recentemente, várias instituições universitárias têm dedicado a sua atenção à história da fotografia, sendo de assinalar, na Europa, o programa de investigação que o Laboratoire D' Histoire Visuelle Contemporaine da Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales da Sorbonne (fundada em 1947 por Lucien Febvre e Fernand Braudel e que acolheu alguns dos mais destacados historiadores portugueses) tem desenvolvido pesquisas que permitiram a recente publicação de *L'Art de la Photographie*, volume dirigido por André Gunthert e Michel Poivert, que procura, de forma exhaustiva e numa perspectiva sociológica, fazer a história de todas as manifestações da prática fotográfica, retomando de certo modo uma proposta que já

tinha sido ensaiada em 1976 pelo italiano Ando Gilardi, um projecto individual com o título *Storia Sociale della Fotografia*.

Numa outra direcção, seguindo uma tradição da prática e do estudo da fotografia desde os seus primórdios que constituiu uma tradição no Reino Unido, em Leicester, a Universidade de Monfort criou o primeiro departamento de fotografia de uma universidade europeia. Embora se tenha dedicada inicialmente aos cruzamentos entre fotografia e antropologia, importantíssimos no contexto britânico, e a que Elizabeth Edwards, a sua investigadora principal dedicou muitos dos seus trabalhos, esse departamento estendeu o âmbito dos estudos a uma multiplicidade de domínios procurando, em parte, destacar os cruzamentos de saberes que a fotografia, com a sua profunda transversalidade, deve implicar.

Relativamente às recolhas e colectâneas de escritos de fotógrafos e textos sobre fotografia, para além da já mencionada obra de Beaumont Newhall, refiram-se a contribuição de Liz Wells com *The photography reader* e as obras de Vicky Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed our Lives* e ainda *Photography in Print*.

Por outro lado, é de assinalar que uma nova geração de investigadores tem publicado um conjunto de estudos especializados e parcelares em actas de colóquios internacionais e colectâneas de artigos que vão conseguido suprir, em certos aspectos, omissões e carências das obras de síntese. No entanto o seu elevado número torna impossível citá-los e comentá-los aqui, fá-lo-emos ao longo do próprio texto.

Em Portugal, a investigação e a bibliografia sobre a história da fotografia portuguesa são ainda escassas. Se olharmos atentamente o *Guia de Fundos e Colecções Fotográficas*, da mais importante instituição de fundos fotográficos nacionais, a Direcção Geral de Arquivos que agrega o arquivo fotográfico de Lisboa, sediado na Torre do Tombo e o Centro Português de Fotografia, no Porto, podemos verificar que os mais extensos fundos fotográficos nacionais se encontram em grande medida por estudar e digitalizar. No entanto, seria inteiramente injusto não destacar o importantíssimo trabalho que os técnicos dessas instituições têm realizado, com os escassos recursos, humanos e materiais de que dispõem. Também não podem ser desvalorizados os

esforços de um conjunto de instituições públicas e privadas que têm dedicado à fotografia, ao seu estudo e divulgação grande empenho. Desde logo devemos mencionar os Arquivos da Câmara Municipal de Lisboa, o Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural, a Casa do Infante, a Fundação Mário Soares, o Museu Nacional do Teatro e da Dança, todos eles com programas de digitalização e estudo de coleções de fotografia activos, para citar apenas alguns exemplos e ciente da injustiça de ter omitido outras instituições e a dedicação de muitos dos seus técnicos.

Em termos da produção historiográfica, apenas uma obra procura fazer uma síntese sobre a imagem fotográfica portuguesa no seu conjunto, a *História da Imagem Fotográfica em Portugal* de António Sena. Essa obra, sendo um instrumento precioso, padece do enorme óbice de metodologicamente ter optado por seguir, a par e passo, a colecção fotográfica do próprio autor. É certo que a abordagem a uma colecção específica transpõe para a realidade portuguesa uma tendência que marcou muita da produção internacional. Evidentemente que, na maior parte dos casos essa intenção está expressa nos próprios títulos das referidas obras. Tal é o caso, por exemplo, de *The George Eastman House Collection: A History of Photography from 1839 to the Present*¹. No entanto o discurso historiográfico nessa obra, embora procure seguir o universo limitado e aleatório da colecção da Georges Eastman House, não deixa de se basear numa extensa série de referências generalistas e abrangentes que, infelizmente, ainda não se encontra disponível para Portugal.

É pelas razões apontadas que a obra de António Sena, se usada como referencial único, pode induzir os investigadores em análises e perspectivas enviesadas. Há que referir que Sena partiu de um pequeno estudo que já publicara anteriormente, *Uma História da Fotografia em Portugal*², que então reviu, ampliou, ilustrou e complementou com uma antologia de textos, que integrou no corpo do próprio texto. Mas é da mais elementar justiça acrescentar que essa perspectiva particular que a obra de António Sena encerra se deve, em grande medida, às dificuldades de acesso às fontes fotográficas que eram insuperáveis à data da edição da obra, o que não invalida que se

¹ V.o David Wooters (ed.), *The George Eastmann House Collection: A History of Photography from 1839 to the Present*, Rochester: Taschen, 2005.

² António Sena, *Uma História da Fotografia em Portugal*, Lisboa: INCM, 1988.

impusesse uma clara referência a essa circunstância no próprio título da obra. Um pequeno trabalho posterior, *A Fotografia em Portugal*, de Maria do Carmo Serén, de 2009, apenas dedica uma única página aos vinte anos do período que aqui estudamos e, por isso, a sua contribuição neste contexto é reduzida.

A falta de obras de referência que sistematizem a produção fotográfica tem tido uma repercussão negativa nos estudos monográficos produzidos, dificultando a sua contextualização, como é evidente nas teses de mestrado sobre dois dos mais importantes fotógrafos da I metade do século XIX, na de Paulo Baptista, *Emílio Biel e a sua Casa de Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, de 1995, e na de Maria de Fátima Marques Pereira, *Casa Fotografia Moraes: A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes*, de 2001. A mesma situação ocorre nas teses de mestrado sobre dois dos mais importantes fotógrafos da I metade do século XX, na de Emília Tavares, *A fotografia Ideológica de João Martins*, com edição revista de 2002 e na de Filipe André Cordeiro de Figueirado, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na I metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*, de Novembro de 2000. Em todos estes casos os autores apostam numa leitura essencialmente descritiva da obra dos fotógrafos. Já em 2014, foi defendida uma tese de doutoramento que se debruça sobre a representação do corpo na fotografia portuguesa e, em parte, sobre a questão do retrato, de António Barrocas, *Sais de Sangue. O corpo fotografado: Teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)*. Esse estudo, precedido de um tese de mestrado que aborda, em parte, o mesmo tema³, tem um rigoroso e valioso levantamento da teoria do retrato e da sua prática na imprensa ilustrada, numa interessante situação de complementaridade de perspectivas com o presente estudo.

De referir ainda as interessantes reflexões sobre a fotografia colonial de Filipa Lowndes Vicente, a antropologia fotográfica de João Machado Pais e a estética da fotografia de Pedro Miguel Frade, Bernardo Pinto de Almeida e Margarida de Medeiros.

À falta de obras de referência no domínio estrito da História da Fotografia, recorreremos às obras de referência da História da Arte do século XX, em primeiro lugar

³ António Barrocas, *Arte da Luz Dita: Revistas e Boletins, Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da UL, 2006.

às várias obras de José-Augusto França, em particular *A Arte em Portugal no século XX* e *Os Anos 20 em Portugal* cujas leituras de gerações e movimentos, transposta para a fotografia, permite fundar uma perspectiva que o aprofundamento da leitura do discurso ideológico e estético proposta por Margarida Acciaiuoli em *Exposições do Estado Novo* leva a aproximar à fotografia no período em estudo.

Relativamente ao teatro e aos possíveis cruzamentos com a fotografia seguimos naturalmente a vasta obra de Luís Francisco Rebello, também com uma produção muito significativa e rigorosa sobre o teatro ligeiro em Portugal e alguns trabalhos de Victor Pavão dos Santos, em particular os seus textos de divulgação das várias exposições que comissariou.

Relativamente à fotografia internacional e começando pelas monografias que abordam questões específicas deste estudo, devemos destacar a informada e exaustiva monografia sobre Edward Steichen de Todd Brandow, *Edward Steichen: Lives in Photography*, que destaca o crucial papel que este retratista e fotógrafo representou nas vanguardas fotográficas das primeiras décadas do século XX e que tanto impacto tiveram na imprensa ilustrada internacional. Neste tema assinala-se ainda a pioneira leitura sociológica de Gisèle Freund, *Photographie et société*, a mais recente contribuição de Juan Antonio Ramirez, *Medios de masas e Historia del Arte*, o clássico estudo de Galienne e Pierre Francastel, *Le Portrait, 50 siècles de humanisme en peinture*, centrado no retrato, a leitura de Catherine Soussloff, *The subject in art: portrait and the birth of the modern*, com uma crucial reflexão sobre o papel da fotografia na génese de modernidade; refira-se também a contribuição de Joanna Woodall, *Portraiture: Facing the Subject*, o estudo exaustivo e aprofundado sobre retrato fotográfico de Max Kozloff, *The theatre of the face: portrait photography since 1900* e as reflexões sobre o humano na arte e na fotografia reunidas em Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, e ainda de Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question: de l'image à l'éthique* e de Sylvie Aubenas e Anne Biroleau, *Portrait/Visages: 1853-2003*.

Sobre questões que a própria investigação foi levantando, refira-se o importante estudo de Roxana Marcoci, *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*

sobre a questão da fotografia enquanto cópia; sobre serialidade em fotografia, uma das primeiras reflexões e a primeira exposição sobre o tema de Joel Smith, *More than one: photograpys in sequence*; sobre performance refiram-se as leituras da situação estética de Cindy Sherman em Arthur Danto em *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present* e o artigo “Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman’s History Portraits” que introduz o foto-livro de Sherman, *History Portraits*; sobre a performatividade da Condessa de Castiglioni refiram-se o catálogo dirigido por Pierre Apraxine e Xavier Demange, *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, e o aprofundado artigo de Abigail Solomon-Godeau, “The Legs of the Countess”; sobre as questões do movimento em fotografia o ensaio de Georges Didi-Huberman e Laurent Mannoni, *Mouvements de L’air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*; sobre comédia e animatógrafo a obra de Michael North, *Machine-Aged Comedy*.

As sensíveis leituras das fotografias da colecção do MoMA de John Szarkowski, *Looking at Photographs*, têm sido a mais criativa inspiração de abordagem de imagens individuais, estudo que trouxe uma outra dimensão à eterna polémica da Fotografia enquanto Arte. Essa problemática constitui o tema de muitos dos estudos incluídos na bibliografia mas ainda se justifica destacar a lucidez da obra de Aaron Sharf, *Art and Photography*, complementada com estudos mais recentes, como os André Rouillé, *La photographie*, ou de Claude Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento: Una storia “senza combattimento”* e as contribuições oriundas da estética, como as de Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia* de Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une theorie des ecarts*, naturalmente a obra seminal de Roland Barthes, *A Câmara Clara* e as mais recentes contribuições de Georges Didi-Huberman em *Images malgré tout* e *L’Œil de l’histoire: Quand les images prennent position*. Ainda sobre a política da fotografia, abordando a complexidade da relação entre fotógrafo e fotografado, o ensaio de Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*,

O MoMA tem-se constituído como um importante pólo da historiografia da fotografia, desde a criação do departamento de fotografia e a mais importante obra de referência na história da fotografia continua a ser a de um dos seus responsáveis, Newhall: 1949, sucessivamente actualizada e exemplarmente complementada por uma criteriosa antologia de textos e imagens, Beaumont Newhall, *The history of*

Photography: from 1839 to the presente e a colectânea que a complementa, *Photography: Essays & Images*. Outras obras de referência sobre história da fotografia também merecem menção, não tanto pela inovação mas sobretudo pela abordagem de fotógrafos e movimentos que não couberam na exemplar economia da obra de Newhall, refiram-se Graham Clarke, *The Photograph*, Robert Delpire e Michel Frizot, *Histoire de Voir: de l' invention a l' art photographique (1839-1880)*, Eric De Maré, *Photography*, Jean Claude Lemagny e André Rouillé, *A History of Photography*, Naomi Rosenblum, *World History of Photography*, Mary Warner Marien, *Photography: a cultural history*.

Por último, o estudo das vanguardas artísticas nas suas múltiplas manifestações artísticas justifica uma leitura atenta do catálogo Rosalind Krauss e Jane Livingston, *L'Amour Fou: photography and surrealism* que, para a fotografia, continua a representar uma das melhores contribuições, mas deve destacar-se a contribuição de Giovanni Lista, *Futurism & Photography*, o estudo Mathew S. W. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*.

1.2 Circunscrever o objecto de estudo e definir um método

Na investigação que esteve na base desta tese e que iremos descrever detalhadamente no ponto seguinte, optámos por estudar práticas que se podem considerar excepcionais, recorrendo ao retrato de artistas e de outras destacadas personalidades da sociedade, como políticos ou literatos. Essa opção pode, aparentemente, introduzir alguma distorção no objecto do estudo mas parece-nos que teve, de facto, várias vantagens. Como referimos anteriormente trata-se de território demarcado, bem conhecido, acessível, estruturado e cruzado transversalmente por várias práticas artísticas. Todas essas circunstâncias favoreceram a abordagem de um contexto coerente que não seria possível se o estudo se estendesse à generalidade dos retratos disponíveis. Um estudo mais abrangente, que incluísse o levantamento total dos espólios dos fotógrafos em estudo tomaria a investigação totalmente inviável nos prazos estipulados para o doutoramento, refira-se a título de exemplo que o espólio da Casa Vasques é constituído por mais de 150 mil espécies fotográficas e não se encontra ainda tratado pela entidade detentora, a Torre do Tombo.

Em segunda instância colocou-se ao estudo a necessidade de uma triagem cronológica complexa e traiçoeira por dificuldade de datação de muitas das espécies fotográficas que não se encontram tratadas e esse trabalho não deixaria de recair sobre o doutorando.

Por fim toma-se evidente que o estudo sistemático de todos os espólios disponíveis poderia impedir a aleatoriedade já que alguns espólios chegaram aos nossos dias quase incólumes, como sucede com o caso mencionado, enquanto de outros restam poucas fotografias.

Por todos estes motivos optámos por abordar o objecto de estudo com uma perspectiva transversal elegendo o acervo de retratos fotográficos do Museu Nacional do Teatro e da Dança como espólio principal. Este espólio apresenta várias vantagens, está ancorado num contexto específico, o do retrato de artistas e personalidades das artes de palco, garante um grau de aleatoriedade elevado, está organizado e identificado por artista facilitando, desse modo, a datação a partir da própria cronologia da vida dos retratados e é facilmente secundado pela imprensa ilustrada, visto que a presença fotográfica dos artistas nas páginas das revistas é muito significativa. Pelas razões apontadas consideramos que o estudo do referido espólio garantiria a representatividade necessária à presente investigação, estando assegurados importantes mecanismos do seu controlo.

O presente estudo procurou adaptar o método de investigação de fotografias proposto por Gillian Rose⁴ enunciando as seguintes questões sobre a produção de cada imagem: Quando foi feita? Onde foi feita? Foi feita por quem? Foi encomendada por alguém? Que tecnologia (s) foi (foram) utilizada (s) na sua produção? Quais foram as identidades sociais do produtor, do proprietário e do sujeito da imagem? Quais foram as relações entre o produtor, do proprietário e do sujeito? As identidades e relações inerentes à produção da imagem estão plasmadas nela? A forma da imagem reconstitui essas identidades e relações? Faz parte de uma série? Que relações visuais se estabelecem entre os componentes da imagem?

⁴ Gillian Rose *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage Publications Ltd, 2006, pp.258-259.

Embora o referido conjunto de questões consideradas pelo referido método de Rose seja abrangente e extremamente relevante para a caracterização e análise das fotografias, ele encerra, no entanto, a séria limitação de não conseguir abarcar questões complexas e mais abrangentes que se colocaram a este estudo. Uma das mais importantes dessas questões é justamente a da identificação de associações de múltiplas imagens e das relações complexas que entre elas estabelecem e as consequências estéticas que isso implica. Refiram-se, em particular, as séries que resultam de sessões fotográficas múltiplas. Por forma a superar as limitações do método de Rose tornou-se imprescindível o cruzamento desse método de análise visual, geralmente utilizado na investigação em história da arte e aplicado às questões de natureza formal e estética, cruzando-o com outras linhas de pesquisa que analisam aspectos do conteúdo e do contexto. Neste caso, o recurso à investigação em iconografia teatral, estudando as imagens no contexto abrangente das artes do espectáculo, revelou-se extremamente relevante para o aprofundamento de vários aspectos da pesquisa. Nessa perspectiva tornou-se imprescindível um aprofundamento das pesquisas na imprensa ilustrada e na imprensa teatral e o consequente cruzamento de muitas das imagens publicadas nesses periódicos com as fotografias estudadas nos espólios do Museu Nacional do Teatro e da Dança e do Arquivo Fotográfico da DGPC.

Para além das imagens fotográficas e da informação dos artigos em periódicos, também foi feito um levantamento das casas fotográficas e um levantamento dos espectáculos levados à cena, em particular nas décadas de 1910 e 1920, em que havia graves lacunas relativamente a esses dois domínios. A gestão de grandes quantidades de informação visual e textual levou à necessidade de criação de um sistema informático de gestão de documentos digitais (DDAMS, no acrónimo inglês), complementado com um conjunto de bases de dados que organizavam as informações coligidas, de forma a permitir uma recuperação rápida da informação.

Em suma, podemos caracterizar o método de investigação como empírico e pragmático, construído no decurso das etapas da pesquisa e, em grande medida, moldado pelas dificuldades encontradas e os objectivos pretendidos.

Julgamos que a possibilidade de identificar um conjunto muito significativo e determinante de práticas fotográficas modernas e de situações de evidente ruptura estética bem como a capacidade de as contextualizar atesta a validade do método utilizado e da sua relevância na investigação de outros espólios ou contextos com características semelhantes.

1.3 Investigação preliminar

Na génese do projecto da presente investigação encontrou-se, entre outros aspectos, a circunstância da possibilidade de inventariar e estudar a coleção fotográfica do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Essa coleção poderá representar o mais importante, diversificado e significativo acervo de retratos fotográficos em Portugal, devido a vários factores que advêm da sua própria génese. Em primeiro lugar o núcleo foi formado a partir da reunião de vários espólios diversificados, desde as fotografias pertencentes às estruturas de classe dos artistas teatrais, aos espólios dos artistas de palco e ainda de múltiplas doações de particulares. Essa diversidade de origens fez com que a coleção fotográfica do Museu Nacional do Teatro e da Dança tenha características e variabilidade que não se encontram noutros espólios de retratos fotográficos. São de destacar, desde logo, as circunstâncias de ser constituído essencialmente por provas fotográficas, na maior parte do caso provas originais, de época, e de nele estarem representados uma grande parte dos mais produtivos e inovadores estúdios fotográficos portugueses, afinal aqueles que, naturalmente, eram escolhidos pelos artistas mais destacados para se fazerem fotografar, cientes do seu profissionalismo, competência técnica e inovação estética.

A coleção fotográfico do Museu Nacional do Teatro e da Dança é um acervo de particular relevância para os estudos sobre a evolução do retrato fotográfico em Portugal porque permite conjugar várias variáveis extremamente importantes simultaneamente, um período cronológico significativo e consistente, produções fotográficas de um conjunto de estúdios diversificado, um conjunto de artistas de palco para os quais a imagem pública foi ganhando um impacto cada vez maior, à medida do

desenvolvimento da propaganda e da publicidade e, por fim, praticamente constituída por provas originais⁵ que permitem aferir com rigor as opções estéticas dos próprios fotógrafos.

A digitalização e o inventário de uma parte do núcleo fotográfico do Museu Nacional do Teatro e da Dança foi iniciada em 2010 e prolonga-se até hoje, embora não tenha sido possível manter a continuidade, por falta de meios. Essa fase de trabalho dedicou uma particular atenção às fotografias referente a um conjunto de actores e de fotógrafos que se cruzaram no período compreendido entre 1900 e 1938 e permitiu a digitalização e o estudo de aproximadamente dez mil fotografias.

No decorrer do levantamento realizado no MNTD foi possível verificar que uma das casas fotográficas mais representadas, a Fotografia Brasil, tinha uma percentagem de imagens muito superior às restantes. O protagonismo assumido pela Fotografia Brasil de Joaquim da Silva Nogueira no retrato fotográfico dos artistas de palco possui também uma dimensão estética visto que um grande número de imagens nos surpreende pela sua modernidade. Muitas dessas fotografias destinavam-se à publicação na imprensa, tanto para a publicidade aos espectáculos teatrais como para ilustrar os noticiários, numa época em que se assistia a uma crescente mediatização das artes de palco e dos seus protagonistas. Deste modo, tornou-se imprescindível levar a cabo um extenso levantamento de imagens publicadas na imprensa abrangendo um significativo número de títulos que se encontram citados em anexo.

O acumular de provas da primordial importância que a Fotografia Brasil assumiu na produção fotográfica de retrato de actores a partir de antes de 1920, implicou a necessidade de dar uma atenção especial a essa obra específica. Para o estudo aturado da produção retratística da Fotografia Brasil foi estabelecido um plano de colaboração científica e técnica com o Arquivo Fotográfico da Direcção Geral do Património [AFDGPC], guardião de grande parte do espólio sobrevivente dessa casa fotográfica, permitindo dar andamento aos trabalhos de tratamento e de digitalização das espécies, positivação digital e subsequente estudo. Os trabalhos tiveram início em 2012 e foi possível digitalizar, posicionar e estudar mais de nove mil negativos, o que representa

⁵ Ou *vintage*, como são designadas internacionalmente.

cerca de oitenta por cento do total das imagens do espólio, tendo sido dada prioridade às imagens mais antigas, as mais relevantes para esta tese. Os resultados obtidos vêm confirmar os traços mais marcantes da prática retratística inovadora da Fotografia Brasil, iluminação dramática, poses teatrais, posições inusitadas, singularidade do ângulo de tomada de vistas, técnicas de manipulação de negativos, opções estéticas que merecerão extensa análise científica no corpo da tese.

Relativamente ao espólio fotográfico da Fotografia Vasques, tínhamos previsto evitar, tanto quanto possível, que o estudo se chegasse a estender à generalidade dos retratos disponíveis. Nessa medida mencionámos mesmo o caso da Fotografia Vasques, previsivelmente uma das mais importantes para este estudo, cuja abordagem às mais de cento e cinquenta mil espécies fotográficas (que se encontram indisponíveis nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo) se possível, tornaria a investigação totalmente inviável nos prazos estipulados para o doutoramento. Neste caso optámos por nos limitar ao conjunto de imagens que foi possível inventariar no espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança, bem como às muitas reproduções inseridas em publicações periódicas já que a Fotografia Vasques foi uma das mais activas fornecedoras de fotografias teatrais para as referidas publicações.

Outra direcção que a pesquisa teve de seguir consistiu na ponderação da actividade dos estúdios fotográficos de Lisboa, cidade cujos palcos monopolizaram grande parte dos espectáculos teatrais e artísticos portugueses. Não admira, por isso, que recaísse sobre os fotógrafos dessa cidade a responsabilidade de fotografar a maioria dos mais destacados artistas. Tornou-se imperativo aferir, do ponto de vista comercial, o âmbito da actividade fotográfica, o que só poderia ser feito de duas formas, ou através do levantamento das escrituras comerciais ou, em alternativa, através do levantamento das licenças de actividade comercial. Acabámos por optar pelo levantamento das licenças de actividade comercial de 1918 a 1937 visto que a tarefa de encontrar as escrituras comerciais das sociedades fotográficas, que se encontram dispersas pelos arquivos dos vários cartórios notariais da cidade e, embora reunidas na Torre do Tombo, sem terem índices e comportando vários milhares de livros, tornaria a investigação inviável no prazo limitado de realização da tese. Apesar da morosidade que o levantamento das licenças comerciais entre os anos de 1918 e de 1937 implicou, foi já

possível concluí-lo confirmando e balizando a actividade comercial de mais de 80 casas fotográficas e de actividades conexas.

Importa ainda assinalar que a investigação do espólio Silva Nogueira veio suscitar a necessidade de um aprofundamento do conhecimento da actividade teatral para o período que vai de 1910 a 1930. Apesar do muito trabalho que tem sido levado a cabo pelo Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tornado disponível *online* através da CetBase⁶, o facto dessa base não possibilitar uma leitura cronológica e sistemática obrigou à necessidade da recolha cronológica de um conjunto de informações sobre a actividade teatral que tem sido conduzida a partir do estudo completo de várias publicações periódicas. Foram escolhidos os jornais *Diário Ilustrado*, *A Capital* e o *Diário de Lisboa* porque são os únicos diários que se encontram disponíveis *online* para o período em causa, enquanto o *Diário de Notícias* os complementa, mas apenas se encontra disponível em microfilme. Relativamente às publicações específicas de teatro foram escrutinados o *Jornal dos Teatros* (1917-1930), e a revista *De Teatro* (1922-1927), para além de uma miríade de publicações ilustradas que citamos seguidamente:

A Informação, A Máscara, A Revista, A Semana Ilustrada, ABC, Alma Nova, Almanaque dos Palcos e Salas, Atlântida, Boemias Teatrais, Boletim Photographico, Branco e Negro, Brasil Portugal, Cinéfilo, Civilização, Contemporânea, De Teatro, Revista de Teatro e Música, Domingo Ilustrado, Eco Artístico, Electrico, Espectáculo, Ilustração, Ilustração Portuguesa, Imagem, Jornal dos Teatros, Kino, Magazine Bertrand, Movimento, Notícias Ilustrado, O Contemporâneo, O Electrico, Objectiva, Ocidente, Polichinello, Portugal e Brasil, Portugália, Século Ilustrado, Sudoeste, Teatro Magazine, Voga.

Relativamente ao capítulo sobre política, propaganda e fotografia, embora parte da investigação tenha sido comum ao resto da tese, determinadas questões específicas exigiram uma abordagem diferente. Essa situação veio ter reflexo na própria estrutura da tese. Efectivamente a fotografia de propaganda durante o Estado Novo é um largo campo inexplorado. Os arquivos fotográficos, hoje depositados nos Arquivos Nacionais

⁶ Acessível em <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>

da Torre do Tombo, têm enorme dimensão, uma organização complexa e, têm sido sobretudo utilizados como fonte iconográfica e não foram estudados na perspectiva de se constituírem como entidade específica da acção da propaganda. Por essa razão, não pudemos beneficiar de qualquer literatura especializada para abordar a questão que procurávamos entender, se as necessidades específicas da política e da propaganda trouxeram transformações à prática do retrato fotográfico. Por tudo isso, e de novo, fomos forçados a optar por uma abordagem essencialmente pragmática. Desse modo, o aprofundamento do papel de António Ferro parece evidente, tendo em conta o seu profundo envolvimento com a propaganda desde a fase da ditadura militar e, sobretudo, no novo organismo criado para a prossecução da política governamental nesse domínio. Esse facto ainda se torna mais evidente ao verificarmos a reduzida estrutura organizativa do Secretariado da Propaganda Nacional nos primeiros tempos, factor que reforça o próprio significado da acção individual e decisiva de António Ferro.

Seria impossível evitar que as assimetrias colocadas pelo capítulo sobre Propaganda e Fotografia, quer em termos do objecto de estudo, quer do método de investigação, tivessem expressão no desenvolvimento da tese. Por um lado, face à ausência de bibliografia específica procurámos analisar em detalhe modelos equivalentes noutros contextos nacionais, em busca de paralelismos ou influências através da bibliografia correspondente, por outro lado tentámos aprofundar o conhecimento sobre a acção de António Ferro e do SPN. Neste último aspecto o extenso levantamento da sua actividade jornalística e de crítico teatral deu importantes pistas para a sua subsquente actividade como dirigente político. Realizámos essa pesquisa na Fundação António Quadros e nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, embora tenhamos restringido a pesquisa do fundo do Secretariado da Propaganda Nacional aos aspectos organizativos e de funcionamento dos primeiros anos do organismo e limitado as fotografias estudadas aos retratos oficiais de Oliveira Salazar, o caso de estudo que elegemos nesse âmbito.

2. Sob as luzes da ribalta

Será que o facto de este estudo estar a ser realizado em 2015, em pleno século XXI, tem uma importância significativa para a forma como vamos encarar o início do período cronológico que vamos abordar? Por outras palavras, será que já nos distanciámos o suficiente do século XX? Hoje, como há um século, coloca-se essa dúvida e, de facto, esta tem sido uma das grandes questões que se coloca à historiografia portuguesa e principalmente à historiografia da arte: Quando entra Portugal no século XX?

Esta questão tem tido as mais diversas respostas. Há quem proponha que a entrada de Portugal no século XX tenha ocorrido com o Regicídio, mas a mais seguida proposta tem sido a de A. H. de Oliveira Marques que, ao estudar no segundo volume da História de Portugal, a segunda metade do século XIX nas várias dimensões que a sua historiografia de inspiração *braudeliana* nos propõe, prolonga esse período até 1910, facilitando a leitura desse período da monarquia constitucional até ao seu término, proposta que não deixa de conter em si mesma preconceito ideológico com que o autor olha para o século XX, colocando em destaque a Implantação da República.

No campo da História da Arte a mais importante e documentada obra historiográfica que se propôs abordar o século XX, *A Arte em Portugal no século XX* de José-Augusto França⁷, aponta a data de Março de 1911, data em que um grupo de jovens portugueses residentes em Paris realiza uma primeira manifestação de arte livre, como primeiro fenómeno artístico relevante de Novecentos, quando tinha anteriormente⁸ proposto o prolongamento justificado de Oitocentos pelo século seguinte, assumindo diferentes perspectivas para o mesmo período, defendendo a sobreposição dos fenómenos históricos⁹. Com uma abordagem semelhante na obra *Os Anos Vinte em Portugal*¹⁰, J.-A. França situa o início do seu estudo em 1918, com o assassinato do Presidente da República Portuguesa. Se seguíssemos essa cronologia deixaríamos às duas primeiras décadas, que pretendemos tratar nesta parte do estudo, muito poucos anos. Outra possibilidade seria a de acompanhar a proposta provocadora de José de Almada Negreiros que, em Dezembro de 1916, apresentou o pintor Amadeo de Sousa Cardoso ao público lisboeta como a “primeira descoberta portuguesa da Europa do século XX”. Julgamos que os problemas que este tipo de modelos cronológicos encerram residem no facto de um homem do século XX olhar para o seu próprio século como o século da modernidade e, dessa perspectiva, ajustar as datas que

⁷ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand, 1984, p. 21.

⁸ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa: Bertrand, 1966, II vol. pp. 359-378.

⁹ *Ibidem*, p. 359.

¹⁰ José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal, Estudos de Factos Sócio-Culturais*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 15.

mais convêm a uma abordagem do modernismo como o principal motor do progresso, sobretudo nas artes.

Muito embora não tenha cabimento neste estudo uma reflexão profunda sobre as questões cronológicas encerradas no início do século XX, e principalmente do seu advento em Portugal, tendo em conta as profundas contradições que os modelos propostos pela historiografia encerram, não podemos deixar de abordar esta problemática procurando evitar as armadilhas que a cronologia pode colocar. Afinal quando começa o século XX ou, para assumirmos com maior clareza os nossos preconceitos ideológicos, quando começa a modernidade?

É hoje inquestionável que no início do século XX se deu um conjunto de transformações de ordem política, económica, social, cultural e mental de tal forma profundo que a grande maioria dos historiadores, sociólogos e outros cientistas sociais fundam nesse período a modernidade ou a contemporaneidade em que ainda nos encontramos. Sendo verdade que grande parte dos regimes políticos vigentes à data, democracias parlamentares, remontavam à segunda metade de Oitocentos, as convulsões que ocorreram na Europa logo nos primeiros anos do século XX anunciavam que, a breve trecho, os interesses das grandes nações, as suas ambições políticas, económicas, territoriais e ultramarinas entrariam em choque. Desse ponto de vista a situação portuguesa é um dos melhores exemplos da forma como um pequeno país, espartilhado entre os interesses das grandes potências mundiais, se vê confrontado com tremendos desafios, como o que foi colocado pelo *Ultimatum* britânico de Janeiro de 1890, determinante para os acontecimentos subsequentes e a mudança de regime que teve lugar em 1910¹¹. À complexa conjuntura europeia que contava nas últimas décadas com mais uma potência emergente, a Alemanha, juntava-se um outro gigante que, na América do Norte, crescia exponencialmente e desafiava já a hegemonia económica britânica da II metade de Oitocentos, os Estados Unidos da América.

Para muitos dos historiadores da arte a arte moderna tem a sua génese no início do século XX e a pintura *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* de Pablo Picasso (1907) constitui o marco artístico que anuncia a modernidade, mas devemos assinalar que o impacto que esta obra veio a ter no público só se pôde fazer sentir a partir de Julho de 1916, quando foi apresentada publicamente pela primeira vez, integrada na exposição “L'Art Moderne en France” que o crítico André Salmon organizou no *Salon d'Antin*, no número 26 da avenue d'Antin.

¹¹ Sobre a questão da ascensão do nacionalismo no rescaldo do *Ultimatum* e sua influência no movimento modernista v. Manuel Villaverde Cabral, “The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal”, in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 26, No. 1, Summer, 1989, pp. 15-43.

Com efeito, na sua obra *Rites of Spring*¹² o historiador Modris Eksteins aborda a questão do nascimento da modernidade reflectindo desde logo sobre as profundas transformações políticas, sociais e culturais que tiveram lugar com a Grande Guerra. Eksteins aponta como marco iniciador da modernidade a apresentação do bailado *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, no Théâtre des Champs-Élysées de Paris, a 29 de Maio de 1913. Para Eksteins foi esse o verdadeiro momento do início da modernidade. Efectivamente foi com o maior escândalo que o público parisiense recebeu a companhia de Diaghilev. O escândalo já tinha sido grande aquando da representação de *L'Après Midi d'un Faune*, composição de Claude Debussy inspirada no poema homónimo de Stephane Mallarmé que Vaslav Nijinsky coreografou e dançou, no Theatre du Châtelet exactamente um ano antes, a 29 de Maio de 1912. Quer Nijinsky, quer as bailarinas que com ele dançaram estavam descalços e a coreografia rejeitava as regras da dança clássica assumindo uma carga sexual que horrorizou o público.

Não deixa de ser particularmente significativo que apenas seis meses volvidos sobre o escândalo público da apresentação da *Sagração da Primavera* de Stravinsky em Paris, o mesmo espectáculo foi efusivamente aclamado em Berlim, na novel Ópera Real. O bailado de Stravinsky impressionou o público berlinense entre o qual se contava a Família Imperial prussiana e até mesmo um espectador inusitado, D. Manuel, o rei de Portugal no exílio. Este facto simbólico merece a Eksteins uma longa reflexão sobre o contraste absoluto das duas atitudes e do antagonismo profundo entre duas sociedades. No entender daquele pensador terá sido, de facto, essa profunda diferença de mentalidades que constituiu afinal o principal rastilho da Grande Guerra, mas que também veio a marcar todo o período do pós-guerra, do advento das ditaduras na década de 1930 até às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Ao longo de todo este período surgiu na Alemanha uma nova espécie de modernismo, paradoxalmente reaccionário, o termo escolhido pelo sociólogo Jeffrey Herf¹³, que opta mesmo pelo uso do plural, de modernismos, dadas as diferenças profundas que esses movimentos acabaram por assumir nas várias nacionalidades europeias. O modernismo reaccionário alemão terá tido a sua génese nas profundas contradições criadas pela liminar rejeição do iluminismo, implícita no nacionalismo germânico e também na assumpção de um novel racionalismo que o advento da tecnologia moderna veio impor. Apesar das evidentes contradições que o modernismo reaccionário alemão encerrava, o poder de sedução que exerceu sobre muitos dos movimentos vanguardistas europeus não foi insignificante e a perspectiva proposta por Herf poderá trazer mais uma relevante contribuição para o seu entendimento. Estamos em crer que também em Portugal essa problemática poderá ter tido algum impacto¹⁴, sobretudo com o advento do Estado

¹² Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Nova Iorque: Anchor Books, 1990, p.10

¹³ Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

¹⁴ Manuel Villaverde Cabral, *idem*, pp. 22-23.

Novo, mesmo na fotografia, sobretudo como elemento informativo da imprensa ilustrada, como iremos abordar no terceiro capítulo.

Pesem embora as grandes diferenças que separavam os diversos países europeus e também os Estados Unidos da América no início do século XX, as manifestações vanguardistas que tinham ocorrido antes e durante a Grande Guerra só tiveram plenas consequências culturais e sociais no período do pós-guerra. Mesmo num país como Portugal, cuja localização periférica relativamente aos grandes centros cosmopolitas europeus condenava à secundarização cultural, o final da Grande Guerra trouxe uma sensível mudança e à medida que a ponderosa temática da guerra, e o fardo da nossa trágica participação, ia tendo menor impacto na economia das publicações periódicas portuguesas, em particular das ilustradas, o espaço concedido às temáticas mundanas vai crescendo progressivamente, acompanhado pelas temáticas artísticas e isso suscitou da parte das redacções um evidente esforço na procura de material visual que não se encontrava disponível, abrindo uma janela de oportunidade que os jovens artistas, tentando escapar à corrente naturalista e conservadora hegemónica, aproveitaram para se afirmar. Um dos mais evidentes reflexos dessa tendência foi o curto período em que o jovem jornalista António Ferro dirigiu a mais importante revista ilustrada portuguesa, a *Ilustração Portuguesa*. Essa experiência, que a incompreensão do público tornou esporádica¹⁵, não deixou de ter consequências, abrindo margem para que noutras publicações os artistas e as temáticas “contemporâneas” ganhassem algum espaço, tanto n’*A Ilustração* como no *ABC*, como será abordado em detalhe no segundo capítulo.

Mas afinal como se pode caracterizar o período que, em Portugal, antecedeu o final da Grande Guerra? Gostaríamos de chamar a esse período “a revolução da imagem”. Essa revolução que, até certo ponto, acaba por resultar dos efeitos trazidos por um relativamente longo período de prosperidade das nações, de acentuadas mudanças culturais, reflectidas sobretudo nos hábitos das elites urbanas e que teve lugar durante um período que tem sido vulgarmente e significativamente designado como *Belle-Époque*. O progresso material que ocorreu no decurso desse período traduziu-se num vastíssimo conjunto de inovações tecnológicas, que vão do telefone ao telégrafo sem fio, do cinema ao automóvel e ao avião. Apesar de algumas dessas invenções só terem vindo a assumir pleno desenvolvimento várias décadas depois, a sua divulgação, através das imagens dos magazines ilustrados, inspirava novas formas de percepção da realidade que paulatinamente foram mudando algumas mentalidades, principalmente entre os membros das classes dirigentes. Não há dúvida que esses magazines ilustrados veiculavam uma imagem de modernidade e progresso que, embora não tivesse nem por sombras uma ligeira correspondência com o quotidiano português, representava um dos primeiros sintomas do cosmopolitismo possível, pálido reflexo das profundas transformações que as grandes metrópoles mundiais já iam

¹⁵ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, pp. 103-109.

vivendo de forma significativa. Importa por isso abordar algumas das mais importantes transformações que se deram neste período na prática fotográfica, tanto do ponto de vista técnico como estético e, desse modo fundar a análise às transformações que o retrato fotográfico em Portugal conheceu, mesmo que o seu alcance seja muito diversos das profundas mudanças que ocorriam nos principais centros do lado de cá e do lá do Atlântico. Essas mudanças iam concorrendo para facilitar o advento de uma revolução num capítulo em que a sociedade portuguesa tinha tido sempre um forte défice, a imagem. Afinal que importância representou nessa profunda mudança a adopção de práticas fotográficas modernas que testemunham essas transformações sociais, particularmente na sociedade portuguesa?

2.1 O Fotógrafo da vida moderna

Uma das mais lamentáveis lacunas da iconografia portuguesa é a inexistência de um retrato fotográfico de Almeida Garrett. Como a morte de Garrett ocorreu apenas em 1854, quinze anos volvidos sobre o advento da fotografia, aparentemente nada o justifica. Garrett foi um dos mais notáveis portugueses, muito avançado para o Portugal do seu tempo, figura de um certo *dandismo* que lhe ficara do exílio em Inglaterra e foi um homem do teatro, uma arte em que a imagem tem um papel preponderante já que, para além de dramaturgo também desempenhou um papel do maior relevo no meio cultural português porque, pela sua acção política e governativa, promoveu a criação do Conservatório Nacional e do Teatro Nacional de D. Maria II. Mas o caso de Garrett na sua “ausência fotográfica”, se bem que exemplar, não é único, veja-se como de Alexandre Herculano, seu camarada liberal e par das letras, apenas se conhecem três fotografias, para mais de uma figura das mais relevantes da cultura portuguesa que viveu até 1877, mais de trinta e oito anos volvidos sobre o advento da fotografia e mais de vinte sobre a inovação da *carte de visite* de Disdéri¹⁶, que veio tornar a fotografia acessível à maior parte das bolsas. Essa penúria de representações fotográficas não pode deixar de ser entendida como um verdadeiro sinal de natureza iconoclástica.

¹⁶ André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889) foi um fotógrafo francês que fez estudos de arte tendo iniciado a sua carreira como daguerreotipista. No entanto foi com a patente da *carte de visite*, uma prova fotográfica de pequenas dimensões que até podia ser utilizada como bilhete de visita que Disdéri se notabilizou, transformando a prática fotográfica numa verdadeira indústria de produção em massa que veio a permitir uma autêntica democratização da fotografia e do seu uso. Embora tenha começado a sua carreira de daguerreotipista em Brest, nos anos derradeiros da década de 1840, Disdéri instalou-se em Paris logo em 1852 porque, naquela cidade, conseguia dar maior visibilidade à sua invenção das *cartes de visite*. Esse sistema consistia na captação de dez exposições diferentes numa única prova fotográfica, através de um aparelho que possuía quatro objectivas e um chassis deslizante, por forma a distribuir as dez exposições de forma correcta ao longo da prova. A invenção de Disdéri rapidamente se espalhou por todo o mundo conduzindo, de facto, ao advento da produção de fotografias em massa.

A escassez de retratos fotográficos no Portugal de meados de Oitocentos não se ficou pelas figuras cimeiras da cultura nacional, situação semelhante se verificou relativamente a muitas dos mais importantes protagonistas da cena teatral portuguesa, de muitos dos actores e actrizes que gozaram da maior popularidade e marcaram até a tradição teatral de gerações seguintes. Delas apenas se conhecem poucas fotografias, na maior parte dos casos uma ou duas, apesar de, como seria de esperar, os empresários pudessem recorrer à imagem fotográfica para a promoção das estrelas das suas companhias, à semelhança aliás do que sucedia nas capitais europeias. Apesar das peças, das encenações, dos trajos, em suma de todas principais referências cénicas serem importadas do estrangeiro, em particular de Paris, o uso da imagem e, em particular, da fotografia para a promoção e documentação dos espectáculos continuava a escapar aos meios teatrais portugueses. Mas este anátema “iconoclástico” que marcou a representação fotográfica da sociedade portuguesa de meados de Oitocentos e cujas raízes importaria aprofundar, embora isso não tenha cabimento no presente estudo, acabou por sofrer uma lenta mas geométrica inflexão inversa à medida que o final do século se ia aproximando. Esse despertar da imagem surge, em grande parte, pela aposta de alguns fotógrafos e empresários empreendedores que fizeram importantes investimentos nas suas casas fotográficas e contrataram dos melhores fotógrafos e técnicos portugueses e estrangeiros, de que o caso mais consequente foi o de Emílio Biel¹⁷. No entanto, com o aproximar do final do século XIX, o surgimento de uma miríade de publicações ilustradas, sequiosas de iconografia, acabou por gerar um crescente interesse na imagem, despertando a curiosidade de camadas cada vez mais amplas da população, como veremos adiante.

A prática do retrato fotográfico em Portugal atravessou o último quartel de Oitocentos sem notas de relevo e mesmo o retrato de actores, cuja promoção profissional necessitava de um maior apuro técnico e estético, não se distingue da prática corrente. Geralmente os retratistas fotográficos cingiam-se à actividade comercial e procuravam conservar a clientela mantendo-se agarrados a opções estéticas que esse contexto consagrara. Um dos casos exemplares é o da Fotografia União, do Porto, preterida no concurso da Exposição Internacional do Porto de 1889, recorreu da decisão do júri¹⁸ sendo confrontado com a crítica avassaladora de que aos seus retratos fotográficos eram técnica e esteticamente fracos, tornando as figuras descaracterizadas e hieráticas. No entanto esse gosto, e o sucesso comercial que ele assegurava à firma, justificava-se face à sua clientela, maioritariamente rural, minhota e galega que, mais do

¹⁷ Emílio Biel (1838-1915) v. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, pp. 117-144.

¹⁸ De composição heterogénea mas que incluía o pintor Marques de Oliveira.

que um retrato de moda, pretendia dar de si a pose terratenente que incutisse respeito nos familiares e temor nos subordinados¹⁹.

Como demonstrou António Barrocas em tese recentemente defendida²⁰, a cultura visual portuguesa foi marcada por abundante teorização sobre as questões do retrato e da retratística. Barrocas inicia esse estudo no século XVI, o que se poderá justificar considerando a continuidade entre as práticas iconográficas ante e pós advento da fotografia, no entanto merece-nos mais atenção o seu estudo relativamente ao período em que a teoria da fotografia já merecia significativa atenção, tanto em livros como em artigos de imprensa²¹. Essa extensa colectânea de referências à fotografia e ao retrato fotográfico não deixa, no entanto, de nos levantar a dúvida se existe correspondência entre teoria, crítica e prática fotográfica.

A teoria e a crítica são apanágio dos meios amadores enquanto os retratistas profissionais sobretudo se dedicam a uma actividade geralmente condicionada pelas suas clientelas e concorrência, modernizam a sua prática à medida que determinados gostos se impõem socialmente. Da leitura tipológica feita por Barrocas, embora o seu estudo restrinja à escolha dos editores fotográficos dos magazines *Ilustração Portuguesa*, *Ocidente* e às revistas de fotografia, verificamos que a inovação no retrato se deveu sobretudo aos estúdios profissionais cujas imagens eram veiculadas nesses magazines de larga circulação. Como veremos adiante, a análise de séries mais longas irá corroborá-lo inteiramente.

Contudo, não nos devemos esquecer que a actividade do retratista fotográfico não conseguia escapar à monotonia de um registo rotineiro. No entanto, já depois de atingida a primeira década de Novecentos, fomos surpreendidos na nossa pesquisa pela descoberta de uma série de imagens anteriores a 1917 que, embora sem fazerem uma ruptura absoluta com a prática retratística anterior, herdada de Oitocentos, apresentavam um conjunto de traços que denotavam uma atitude inovadora, tanto da parte da casa fotográfica, a Fotografia Vasques, como do próprio fotografado, o actor António Cardoso. Esse actor ligeiro destacou-se na Companhia do Teatro do Ginásio²² e surge num conjunto coerente de poses caricaturais que só podem encontrar paralelo na prática da revista, um género teatral em que os primeiros anos do século XX foram particularmente férteis.

¹⁹ Cf. José Carlos Alvarez e Paulo Baptista, *Do palco ao estúdio. O retrato fotográfico e as artes de palco (1875-1935)*, comunicação ao Colóquio Internacional *Imagens de uma Ausência*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2014.

²⁰ V. António José de Brito Costa Barrocas, *Sais de Sangue. O corpo fotografado: Teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)* (tese de doutoramento), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014

²¹ V. Barrocas, *idem*, pp. 135-142 e pp. 143-229.

²² Paulo Baptista, "O Teatro e a fotografia no tempo da República", in *A República foi ao Teatro* (catálogo da exposição), Lisboa: IMC/Museu Nacional do Teatro, 2010, pp. 48-52.

Verdadeiramente, sendo o conjunto de fotografias que a Casa Vasques realizou do Actor Cardoso, um caso exemplar de alteração profunda e significativa da prática fotográfica no século XX, que será estudado de forma aprofundada no final deste capítulo, ele pôde assumir um especial significado ao mostrar como a cumplicidade criativa entre actores e fotógrafos se veio a traduzir numa verdadeira ruptura estética, processo que se voltará a repetir ciclicamente, no retrato fotográfico, no decurso das primeiras décadas de Novecentos.

Porventura, nos anos de viragem do século XIX para o XX, a fotografia terá sido confrontada com um conjunto de mudanças técnicas e estéticas de tal modo profundas que a prática fotográfica se alterou profundamente, pelo menos nos centros em que estava mais activa e fecunda, na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos da América e em França²³. Essas profundas alterações não advinham só dessas mutações internas mas

²³ Recorremos à tradução de um texto do dicionário Oxford Companion to the Photograph que nos dá conta cabal das sérias dificuldades técnicas que um fotógrafo enfrentava em pleno século XIX:

“Os aspectos práticos com que o fotógrafo do século XIX se confrontava eram extraordinariamente adversos. A manipulação de produtos químicos como o mercúrio, o éter, o amoníaco, deterioravam perigosamente o ar da câmara escura. Os compostos sensibilizadores e reveladores também eram especialmente nocivos e uso de luvas de borracha era raro devido à sua escassa flexibilidade, dificultando as tarefas manuais. Muitos dos químicos eram cáusticos e os produtos usados como remédios para as lesões provocadas pelos químicos eram ainda mais perigosos, basta citarmos o cianeto de potássio que era usado para a remoção das manchas de nitrato de prata na pele.

O colódio era potencialmente explosivo. Sensibilizar chapas à luz da vela ou de gás comportava tais riscos. Os quartos escuros eram espaços exíguos e muitas das tarefas que o técnico tinha que desempenhar eram feitas ajoelhado ou deitado, em posições incómodas e inadequadas. Eram divisões sem ventilação e com deficiente estanquicidade à luz. Os materiais rapidamente perdiam a sensibilidade à luz, o que obrigava a um permanente trabalho de sensibilização das chapas e do papel de provas. O trabalho de campo exigia o transporte de profusas quantidades de água, carregadas muitas vezes por terreno sinuoso, para tratar rapidamente as chapas húmidas expostas.

O papel albuminado era fino e sensível às lágrimas e às gotas de humidade e os negativos de vidro eram frágeis e pesados. As variações de temperatura reticulavam as camadas sensíveis e as impurezas da água e os poluentes aéreos deterioravam-nas. As placas de colódio molhado tinham maior sensibilidade se fossem expostas pouco tempo após a sensibilização. As longas exposições necessárias à daguerreotípia faziam perder a paciência tanto a fotógrafos quanto a fotografados, que frequentemente descreveram a agonia de permanecer imóvel e de olhos abertos até as lágrimas rolarem cara abaixo, martírio que terá seguramente inspirado os torcionários de muitas ditaduras do século XX.

A impressão das provas era problemática antes do aparecimento dos papéis sensíveis à luz artificial, as temperaturas baixas e a luz ténue podiam obrigar a prolongar a exposição de 15 minutos para um par de dias mas, no verão quente, o calor excessivo e a condensação na prensa de contacto, causavam manchas nas provas. Outros problemas surgiram com a introdução das chapas e dos papéis pré-sensibilizados.

Anteriormente os fotógrafos podiam aferir do tempo da exposição pela inspecção da formação da imagem. Com a introdução das chapas e papéis pré-sensibilizados a produção de uma imagem latente, subsequentemente revelada quimicamente inviabilizava a prática anterior. A exposição era calculada através de uma combinação de fórmulas e muita sorte visto que os fabricantes só instituíram um sistema universal de calibração da sensibilidade no século XX. Os menos afortunados fotógrafos corriam o risco de exporem em campo uma caixa completa de chapas para chegarem ao laboratório e verificarem que os seus cálculos tinham falhado e as fotografias estavam totalmente estragadas.

Também a impressão continuava a ser tarefa difícil, porque calcular a sensibilidade primeiros papéis de gelatino-brometo era uma espécie de jogo de roleta. Todos estes problemas só se resolveram com a introdução dos materiais standartizados e dos fotómetros. No entanto os antigos amadores passaram a queixar-se da previsibilidade dos novos materiais que tinham posto fim à imprevisibilidade da arte

também do facto de que a natureza da actividade artística estar a ser questionada bem como o papel que o retrato nela assumia. Num dos mais importantes e raros estudos sobre retrato publicados até aos dias de hoje, apesar de mais de quarenta anos volvidos da sua publicação, Galienne e Pierre Francastel abordam essa problemática, colocando como uma das principais interrogações suscitadas a questão da imagem do homem cujo progresso civilizacional conduz à reavaliação do seu novo lugar no Universo, mas também num tempo em que a seriedade dos modelos tradicionais aristocráticos caídos em desgraça é posta em causa com a queda das casas reinantes, sendo substituída pela produção da imagem da alegria de viver das estrelas do espectáculo²⁴.

Segundo Galienne e Pierre Francastel o retrato como género, que já tinha sido profundamente abalado pelas gerações de *fin-de-siècle*, escorregando para registos como o da caricatura ou de deformação das formas e dos rostos, viu-se confrontado com um tremendo e inultrapassável desafio, o da imagem cinematográfica que trouxe consigo uma mudança de natureza e novos mecanismos de percepção²⁵. Sem pôr em causa a visão lúcida e sensível proposta pela obra do casal Francastel, julgamos que um mais profundo conhecimento que a História da Arte e os Estudos Visuais nos têm dado do período em causa, nomeadamente no domínio da fotografia permitiu atenuar a ruptura proposta através da transferência de algumas das dimensões do retrato como género artístico para o retrato fotográfico.

Contrariamente ao que tem sido proposto na leitura veiculada por muitas das obras gerais e sínteses que abordam a história da fotografia²⁶, entendemos que não terá sido o retrato fotográfico que provocou um “eventual” eclipse do retrato como género artístico. O fenómeno a que podemos chamar “crise” do retrato surgiu no seio da representação, à medida que os artistas procuraram explorar novos caminhos de experimentação, técnica e estética, que foram colocando em causa os fundamentos do retrato e da representação em si mesmos. Como sublinham os vários autores das referidas sínteses, o advento da fotografia e sobretudo dos seus formatos mais acessíveis que, em meados do século XIX, permitiram o arranque da revolução ou da democratização da imagem, não puseram em causa o retrato como género. A fotografia terá talvez forçado o desaparecimento de um subgénero menor do retrato, a miniatura, cuja prática foi rapidamente substituída pelo retrato fotográfico. A fotografia pôde aliás desempenhar um papel cada vez mais importante na libertação dos artistas e dos seus modelos de um dos maiores inconvenientes que se colocavam à prática artística, as

fotográfica, tornando-a numa prática mais segura mas muito mais aborrecida.” in Oxford Companion to the Photograph, em <http://www.answers.com/topic/hazards-and-difficulties-of-early-photography>, acedido online em 1/02/2013.

²⁴ Galienne e Pierre Francastel, *Le Portrait, 50 siècles de humanisme en peinture*, Paris: Hachette, 1969, pp. 167 e 186-187.

²⁵ *Idem*, pp 202-203

²⁶ Citados anteriormente na parte da introdução em que é abordado estado da arte da historiografia da fotografia e incluídos na bibliografia de referência.

longas e fastidiosas sessões de pose. Em última análise, a fotografia contribuiu decisivamente para a eliminação dos constrangimentos da pose e, dessa forma, para a liberdade com que os artistas passaram a explorar novas dimensões da prática artística na segunda metade de Oitocentos. Esse aspecto mais não era do que a consolidação, traduzida na fixação directa de imagens em suporte planimétrico, das vantagens que os dispositivos ópticos já asseguravam aos artistas, desde há séculos passados, como auxiliares do registo da imagem²⁷. Outro dos aspectos importantes que adveio da vulgarização dos retratos fotográficos foi a facilidade intrínseca com que podiam ser transpostos para gravura, factor significativo numa era de expansão da imprensa ilustrada²⁸.

As transformações sofridas pelo retrato como género artístico, na transição do século XIX para o XX, advinham das contradições inerentes ao próprio género e não se podem imputar à passagem pura e simples do objecto desse campo artístico para a esfera da fotografia. Em primeiro lugar há que recordar que o retrato era um género menor da pintura de história²⁹, a sua autonomização no século XVII teve sempre de lidar com o constrangimento de que o verdadeiro retrato, o retrato de aparato, público, nunca deixou de estar na esfera da escultura. Nem mesmo os retratos heróicos que os artistas neoclássicos pintaram das grandes figuras da Revolução Francesa e do Império subsequente, se tinham conseguido libertar do lastro da pintura de História, projectando-o para a geração seguinte. Essas contradições não foram resolvidas e, nas voltas do turbilhão que o final do séc. XIX desencadeia ao colocar em causa o mimetismo em pintura, vai ser a fotografia a herdeira do retrato elegante que os fotógrafos de final de século, artisticamente informados, tecnicamente exímios, vão dar à estampa promovendo as figuras cimeiras de uma mundanidade que também ia ganhando espaço às cabeças reinantes, nas revistas artísticas de vanguarda e nos novos magazines ilustrados, arautos de uma *joie de vivre* que caracterizava a *Belle Époque*, consagrada e celebrada em 1900, na Grande Exposição Universal de Paris.

A mais destacada prática fotográfica do período de viragem do século XIX para o XX, fruto maduro de uma época em que a fotografia se tinha imposto definitivamente como sistema de fixação e reprodução de imagens, pôde assumir-se como a referência iconográfica de uma nova sociedade que ainda celebrava os derradeiros anos de euforia, antes da tenebrosa queda que lhe estava reservada em meados da década seguinte. Nessa sociedade o fotógrafo da vida moderna ocupava um lugar privilegiado de crónica social, que herdara de outras práticas artísticas, fotografando para trazer à ribalta as mais destacadas figuras e assuntos, beneficiando de uma renovação técnica e estética que estava a ampliar significativamente as capacidades criativas, exploradas no veicular dessa nova imagem, o eco dessas práticas chegava mais depressa aos mais longínquos

²⁷ Peter Galassi, *Before Photography* (catálogo da exposição), New York: MoMA, 1981, pp. 11-29.

²⁸ Shearer West, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 190.

²⁹ Galienne e Pierre Francastel, *Idem*, p. 167.

campos da Europa e do Mundo, até mesmo à periferia mais ocidental da Europa que começou também a acompanhar essa renovação poucos anos volvidos.

2.2 O volume como tema, luz e visão tridimensional no dealbar do séc. XX

Geralmente quando olhamos para uma fotografia, sobretudo se se trata de uma prova fotográfica em papel ou de uma página impressa de um livro, a tridimensionalidade é uma característica que não nos ocorre de imediato. No entanto é inegável que a tridimensionalidade está presente numa grande parte das fotografias que vemos, sejam elas uma paisagem, o interior de um edifício ou mesmo um volume, por exemplo um torso humano. Apesar de a fotografia ser, na maior parte dos casos, um objecto bidimensional, a imagem que nela está representada contém um conjunto de características, manchas representando sombras, claridades representando luz que definem as superfícies e nos permitem perceber essa sua tridimensionalidade. Afinal a questão da tridimensionalidade não é diferente de muitas das características das imagens, neste caso das imagens fotográficas, trata-se de um sistema convencional.

A aprendizagem do sistema de decodificação da fotografia começou muito cedo após o seu advento. Naturalmente que hoje a necessidade de interpretar uma fotografia não nos ocorre de imediato porque o nosso contacto com a fotografia é quase inato, a sua transmissão dilui-se num conjunto de referências que integram as convenções de muitos outros aspectos da vida em sociedade e a sua disseminação está cada vez mais generalizada como sistema convencional universal. Nem sempre foi assim, os sistemas convencionais de representação são *soi disant* convencionais e um dos mais divulgados exemplos disso é o famoso episódio que Vassily Kandinsky nos conta ao explicar a tomada de consciência do abstraccionismo, a propósito das medas de Monet, que o pintor não conseguia reconhecer porque a forma das medas russas era totalmente diferente das francesas³⁰. A comunicação não se dava porque o código para “meda” era diferente nas culturas visuais russa e francesa. Do mesmo modo o sistema de representação fotográfico também exige, como referi, a aprendizagem de um código. Este tema tem merecido à filosofia e em particular à estética uma aprofundada reflexão, principalmente desde que a obra de Roland Barthes³¹ o pôs em destaque, mas que pretendemos seguidamente abordar numa outra acepção que gostaríamos de designar como “o problema da representação”.

Afinal o que vemos numa fotografia? É essa questão que levou alguns autores, cruzando as áreas dos estudos fotográficos e estéticos, a reflectirem sobre um dos

³⁰ Vassily Kandinsky, *Um olhar sobre o passado*, cit. por Dora Vallier, *A Arte Abstracta*, Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 46-47.

³¹ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1981.

domínios da fotografia a que tem sido dada menos atenção, a fotografia de arte ou fotografia de reprodução de objectos artísticos. A fotografia de arte representou um papel de tal modo importante para os estudos artísticos no seu conjunto que, nas palavras de André Malraux, ampliou a própria noção de valor artístico³². Infelizmente esta tem sido um tema a que, injustamente, a historiografia da fotografia tem dado muito pouca importância, o que se confirma no facto de que, na miríade de obras de referência a que tivemos acesso³³, só a historiadora Naomi Rosenblum lhe ter dedicado umas escassas páginas, procurando explorar as consequências do ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na idade da sua reproductibilidade tecnológica*³⁴, numa entrada da sua *World History of Photography*³⁵ intitulada “Art Works in Photographic Reproduction”. No referido ensaio Walter Benjamin aborda longamente as questões que envolvem a reprodução fotográfica das obras de arte dando conta de uma importante mudança de estatuto que a obra de arte sofre depois de ter sido reproduzida fotograficamente, encontrando um paralelismo entre reprodução fotográfica e fundição para a escultura em bronze³⁶. Segundo Benjamin em ambos os casos se dá uma alteração do estatuto da obra de arte após a reprodução que serviu de base à sua definição do conceito de *aura*³⁷.

De facto a fotografia alterou profundamente a forma como olhamos a pintura e a escultura, mas é a capacidade que a fotografia tem de, como diz Roland Barthes, “aderir” ao referente³⁸ que nos deve levar a questionar o *realismo* na fotografia. A fotografia sempre foi um sistema convencional e a nossa capacidade de o descodificar advém do maior ou menor conhecimento que dele temos. As reproduções de obras de arte, tanto de pintura como de escultura, condicionam profundamente o modo como olhamos para os originais, para as obras de arte, desde logo por um problema de escala. Como faríamos a comparação entre o *Saleiro* de Benvenuto Cellini com o *David* de Miguelangelo se não dispuséssemos de reproduções fotográficas, mesmo que se encontrassem próximas e não tão distantes como de Florença a Viena de Áustria? O mesmo poderíamos considerar acerca da *Guernica* de Picasso, mesmo que a reprodução fotográfica seja acompanhada de uma ficha técnica da obra mencionando as dimensões. Deste modo, partindo do exemplo das reproduções fotográficas das obras de arte, poderemos dizer, parafraseando a filósofa da fotografia americana Barbara E. Savedoff,

³² André Malraux, *The voices of silence*, cit. Barbara E. Savedoff, “Looking at Art Through Photographs” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, Nº3 (Summer 1993), pp. 455.

³³ Remetemos para a bibliografia de referência onde esses diversos títulos são mencionados.

³⁴ Walter Benjamin, *A obra de arte na idade da sua reprodução mecânica*, ed. orig. Paris, 1936.

³⁵ Naomi Rosenblum, *World History of Photography*, NY: Abbeville Press, 1989, pp. 239-243.

³⁶ Walter Benjamin, *A obra de arte na idade da sua reprodução mecânica*, cit. Barbara E. Savedoff, “Looking at Art Through Photographs” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, Nº3 (Summer 1993), p. 455.

³⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecânica*, Madrid: Casimiro Livros, 2010, pp. 11-12.

³⁸ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 19-20.

que “a pesada [eu acrescentaria maciça] exposição diária a fotografias proporciona-nos os modelos de perspectiva e composição” que nos permitem interpretar as convenções da produção de imagens³⁹. Deste modo parece-me lícito afirmar que na fotografia (e noutros meios de produção de imagens como na pintura ou no desenho) a nossa interpretação está dependente da maior ou menor profundidade do conhecimento prévio acerca do sistema convencional a que a imagem recorre, naquilo que poderíamos designar como “sistema de representação”. Afinal o sistema de representação tem estado no cerne dos trabalhos de recontextualização que nas últimas décadas têm sido explorados por diversos artistas, entre os quais se destaca a americana Cindy Sherman, como veremos adiante.

Considerando as profundas transformações que ocorreram no início do século XX, trazendo consigo uma verdadeira revolução na imagem que acompanhou todo um quadro social que se convencionou designar como *vida moderna*, elas contribuíram também para a génese do sistema de representação em que a fotografia se baseia. A existência de um sistema pressupõe um grau significativo de disseminação da imagem fotográfica, o que só pôde ocorrer quando os magazines ilustrados se multiplicaram, fornecendo um fluxo significativo de imagens fotográficas. Poder-se-á argumentar que durante o século XIX os magazines ilustrados com xilogravura teriam preparado essa revolução mas é preciso notar, como sugere Barbara E. Savedoff, que os sistemas de representação da fotografia e da pintura (ou neste caso da gravura) são diferentes⁴⁰ ou, como sugere esta autora, a forma como os *lemos* é distinta.

Quando analisamos os sistemas de representação, na pintura entendemos a transformação e equivalência dos objectos representados como uma construção da imaginação e criatividade do artista enquanto na fotografia sentimos desde logo a atracção *barthesiana* do referente, não tanto nas manchas de pontos negros de prata que a formam, mas nesse real a que a imagem adere, a essas formas que reconhecemos nessas manchas. Esta questão torna-se mais evidente se, seguindo as propostas de Savedoff⁴¹, analisarmos “o efeito perturbador d[.]as fotografias de estátuas [como as fotografias de pessoas que] parecem surgir da criação de uma equivalência de estatuto entre escultura e pessoa, mas a razão para esta mudança da forma como vemos as esculturas não é tão óbvia. Enquanto o achatamento das imagens é “conseguida” pela fotografia de modo a que todo o mundo seja transposto para a bidimensionalidade, o volume da escultura acompanha o volume das pessoas. Porque é que a equivalência entre escultura e pessoa é mais próxima na fotografia, em que ambas são planificadas? [Savedoff prossegue, porque são] ...encorajadas não apenas pela bidimensionalidade da imagem, também pelo seu imobilismo, a sua falta de cor e [sobretudo] pela nossa

³⁹ Barbara E. Savedoff, *Idem*, p. 457.

⁴⁰ Barbara E. Savedoff, “Transforming Images: Photographs” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, Nº2 (Spring 1992), p. 93.

⁴¹ Barbara E. Savedoff, *Idem*, p. 95.

tendência de antropomorfizar os objectos previamente seleccionados pelo fotógrafo [sobretudo se repararmos nos seus traços de expressividade].

Noutro trabalho⁴², Savedoff aprofunda a leitura da reprodução de obras de arte em variados registos e considera-a profundamente marcada por aquilo que a autora define como “ambiguidade gestual”, em particular na representação pictórica da escultura desde a renascença. Mas Savedoff encontra representações extremas dessa ambiguidade de que um dos casos mais notórios é a obra de René Magritte, *La condition Humaine I* de 1930. Nessa obra é suscitada no espectador uma ilusão criada pela ambiguidade entre a representação de uma pintura e a representação de uma janela cuja vista é ambigualmente sobreposta à tela leva a problemática da distinção entre o real e o representado a um nível que Savedoff sugere situar-se “para além da ambiguidade”⁴³.



René Magritte, *La condition Humaine I*, 1930

Contudo, a leitura de Savedoff encontra na fotografia um outro patamar de ambiguidade relativamente à pintura. Como refere aquela autora:

“A ambiguidade perceptual em fotografia resulta, em parte, da natureza do próprio meio. A quietude, o achatamento e, na fotografia monocromática, a

⁴² Barbara E. Savedoff, *Transforming Images: How photography complicates the picture*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.

⁴³ *Ibidem*, pp. 34-35.

limitação dos valores cromáticos, tudo isso contribuiu para disfarçar as diferenças entre pessoas e representação.”⁴⁴

Essa enorme facilidade que a fotografia encerra em si própria de conseguir criar ambiguidades e equivalências foi explorada por uma série de fotógrafos desde o seu início até aos artistas contemporâneos⁴⁵, acrescenta Savedoff exemplificando⁴⁶. Por outro lado a fotografia de outras formas artísticas pela característica da reproductibilidade, o que confere um carácter diferente a essa ambiguidade intrínseca. Um dos mais eloquentes exemplos referidos por Savedoff é o da fotografia de Henri Cartier Bresson, Sevilha, 1930, que vemos abaixo. Com efeito, nesse espaço lúdico, de um duplo jogo real e representado, a intersecção e fragmentação dos planos da fotografia provocam uma ambiguidade criada pela ilusão de um vórtice central enquadrado por uma moldura denteada no plano neutro da parede que é acentuada pelo próprio monocromatismo⁴⁷. Afinal é a própria fotografia que acaba por colocar em causa o sistema referencial que ela própria encerra, chamando a atenção para as ambiguidades que a leitura dessas imagens provoca no espectador, circunstância que as artes plásticas também exploraram, nomeadamente na *op art*.



Henri Cartier Bresson, Sevilha, 1930

O debate sobre as ligações que se estabeleceram entre a escultura e a fotografia tem assumido recente destaque entre os temas abordados pelos *visual studies*, por essa razão o MoMA dedicou-lhe, em 2010, uma grande exposição com o título *The Original*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 44-45.

⁴⁶ A autora, sobre esta questão refere os sonhos de Pigmalião e do Dr. Coppelius que abordaremos adiante.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 60-61.

*Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*⁴⁸. No catálogo dessa exposição⁴⁹, a curadora do Departamento de Fotografia do MoMA, Roxana Marcoci, aborda vários dos aspectos mais importantes que resultaram do cruzamento entre escultura e fotografia. Em primeiro lugar e retomando a proposta de Benjamin, a fotografia permitiu reproduzir formas pessoais de percepção da escultura, cuja disseminação veio a conformar o estudo da arte, como bem demonstraram André Malraux na obra *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*⁵⁰ e Aby Warburg no projecto *Bilderatlas Mnemosyne*. Os trabalhos destes dois estudiosos demonstraram de forma inequívoca a importância que a fotografia representa nos estudos artísticos, o que David Preziosi sublinha ao afirmar que “A História da Arte, como a conhecemos hoje, é filha da fotografia”⁵¹, o que pode estender-se, bem entendido, aos *Visual Studies* mas também ao próprio ensino artístico, afinal os estudantes de arte e os artistas contemporâneos estão cada vez mais a trocar, como recurso pedagógico, a ida aos museus e a cópia dos objectos pela utilização da reprodução, principalmente fotográfica.

Contudo se olharmos essa questão de uma outra perspectiva, do ponto de vista da própria fotografia, podemos afirmar que foi através da escultura, ou melhor da representação de formas pessoais de percepção da escultura e da arquitectura que a fotografia se conseguiu libertar não só da maldição que alguns críticos de arte e pintores, tinha(m) lançado sobre ela, remetendo-a para a esfera do mecânico e, dessa forma, pôde tomar lugar na esfera das artes tornando-se, desde logo, recurso artístico de dadaístas e surrealistas nesses primeiros anos do século XX em que, como refere Roxana Marcoci, tem lugar uma expansão dos usos culturais da fotografia, informados pela nova cultura visual do cinema, das revistas ilustradas e da publicidade. Com efeito, vai ser esta nova cultura do cinema das revistas ilustradas e da publicidade que, imune pelas novas possibilidades de difusão e divulgação, às barreiras geográficas e alfandegárias, que irá conformar a globalização da cultura fotográfica, chegando agora com grande celeridade aos pontos mais periféricos da Europa, entre os quais Portugal se contava.

Decerto que a dimensão da percepção pessoal permitiu mostrar a importância que a visão fotográfica desempenhou no estudo da escultura mas há um outro aspecto próximo que se encontra ainda por enunciar, o de que a tridimensionalidade na fotografia, embora tenha surgido desde muito cedo, após o advento da fotografia, inscrita de forma quase inata nas imagens dos fotógrafos de viagem e de arquitectura, só veio a ser assumida com plena consciência no início do século XX,

⁴⁸ Exposição *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*. MoMA (Nova Iorque, 1 de Agosto a 1 de Novembro de 2010), Kunsthaus Zurich (Zurique, 25 de Fevereiro a 15 de Maio de 2011).

⁴⁹ Roxana Marcoci, *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York, 2010.

⁵⁰ André Malraux, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1952.

⁵¹ David Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, pg. 72 cit. Roxana Marcoci, *Idem*, pp. 12-13.

concomitantemente com a consciencialização do papel da fotografia como recurso artístico.

Durante os primeiros anos do século XX dois fotógrafos revolucionaram a forma como a fotografia representou a arquitectura e a escultura e, dessa forma, deram uma contribuição fundamental para a criação do sistema de representação fotográfica moderna, foram eles Frederick Evans e Edward Steichen.

2.3 A onda de prata

Não foi por acaso que os contemporâneos de Frederick Evans (1853-1943) o elegeram como o maior fotógrafo do seu tempo; ainda hoje a sua fotografia arquitectural continua a constituir um marco inultrapassável em termos técnicos e estéticos. Formado entre livros, cuja venda constituía o seu primeiro ofício, Evans contava entre os clientes da sua distinta livraria londrina de Quenn Street, algumas das mais destacadas figuras das letras e das artes britânicas, como George Bernard Shaw e Aubrey Beardsley⁵².

Quando abandonou a sua livraria e se dedicou inteiramente à fotografia, em 1898, Frederick Evans, influenciado pelo seu mestre George Smith, optou por uma abordagem directa que dispensava o retoque e a correcção de negativos e provas durante o processamento. Numa das primeiras exposições em que participou, a Exposição anual de 1891 da Photographic Society, Evans apresentou um conjunto de retratos entre os quais se contava um retrato de Aubrey Beardsley que marcou a história da fotografia, em que o ilustrador inglês é retratado de perfil, com a mão estendida ao longo do rosto, numa situação estética inovadora que rompia com os cânones do retrato fotográfico oitocentista. No entanto Evans não prosseguiu senão esporadicamente a prática do retrato, ao invés dedicou-se à fotografia de espaços arquitectónicos e em particular das grandes catedrais inglesas e francesas.

Na prática fotográfica de Frederick Evans é porventura mais correcto falar de fotografia de espaços do que de fotografia de arquitectura porque grande parte da sua obra foi dedicada a fotografar os interiores das catedrais, grandes edifícios na Grã-Bretanha e em França, cujos interiores ele soube captar como ninguém, graças à sua técnica irrepreensível. Não serão estórias as descrições das sessões que realizou na Catedral de Ely, que se prolongaram por dois meses, durante os quais anotava hora-a-hora as condições de iluminação natural, talvez apenas a famosa circunstância em que, chegada a hora mais favorável para o registo fotográfico, se viu compelido a recorrer a altas instâncias para a autorização de remoção de cadeiras e candeeiros a gás que os

⁵² Beaumont Newhall, *Frederick Evans*, Nova Iorque: Aperture, 1973, pp 9-10.

religiosos recusavam. Essa incessante busca das circunstâncias ideais e de meticuloso registo buscava atingir uma visão pessoal que ele reconhecia e registava, como sucedeu ao mencionar o impacto que, logo no início da sua actividade fotográfica, nela teve o estudo dos desenhos aguarelados de arquitectura de Turner⁵³.

Como afirma Beaumont Newhall, o primeiro e mais importante biógrafo de Frederick Evans, ao fotografar a luz, o volume, a substância, o fotógrafo inglês pretendia conduzir o espectador pelo espaço⁵⁴. É o que ainda hoje sentimos ao olhar para as fotografias de Evans e a sua obra-prima, *A Sea of Steps, Wells Cathedral: Stairs to Chapter House and Bridge to Vicar's Close* (1903) é o mais perfeito exemplo da capacidade de subtilmente nos levar a perceber a tridimensionalidade da imagem inscrita na folha de papel fotográfico. O virtuosismo técnico do fotógrafo era fruto de uma conjugação de circunstâncias que Evans soube fazer coincidir a favor da sua obra, um rigorosíssimo controlo de todos os aspectos técnicos do registo fotográfico e uma opção por uma das mais apuradas técnicas de impressão de provas, a platinotipia, processo que substituiu os iões de prata por platina, garantindo não apenas uma prolongada longevidade às espécies fotográficas mas sobretudo uma gama tonal que lhe permitia ultrapassar as limitações colocadas aos seus antecessores, imprimir com o maior detalhe todas as gamas lumínicas, do claro mais intenso à sombra mais profunda. É o próprio Evans que melhor define a sua pesquisa fotográfica ao afirmar que as suas fotografias são “... registos de emoções ... e não meras topografias”⁵⁵. Nessa procura estética não terá sido despendida a influência de uma das mais importantes figuras da cultura inglesa, William Morris. Morris, um dos mais destacados membros do movimento *Arts and Crafts*, convidou Evans a fotografar uma das construções que maior importância desempenhou na sua obra e onde decorreu a acção da sua novela *News from Nowhere*, que aborda uma sociedade utópica, Kelmscott Manor, em 1896 e que, sem dúvida, marcou profundamente Evans, o seu percurso, artístico e essa sua obra prima, *A Sea of Steps*⁵⁶.

Como referimos, podem-se encontrar, desde o advento da fotografia, muitos exemplos de fotografia de arquitectura e escultura (ou melhor de “vistas”) em que está presente uma acentuada sugestão de profundidade, mas a consciência e o domínio da tridimensionalidade que as fotografias de Frederick Evans ostentam não teve paralelo e o seu papel foi reconhecido pelas mais destacadas figuras do mundo da fotografia e da arte. É hoje relativamente consensual, para a historiografia da arte, o papel fundamental que o fotógrafo e galerista americano Alfred Stieglitz desempenhou tanto na afirmação da fotografia como meio de expressão artística como na promoção da arte

⁵³ *Idem*, pp 12-14.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Anne M. Lyden, *The Photographs of Frederick H. Evans*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009, p. 17.

⁵⁶ *Idem*, p. 7.

contemporânea nos Estados Unidos da América. Stieglitz publicou muitas fotografias de Evans na *Camera Work*, publicação artística de vanguarda que veiculava os seus ideais estéticos e os artistas que mais admirava. Apesar dos contactos de Evans com figuras dos círculos vanguardistas, Frederick Evans assumiu posições extremamente sectárias contra a arte moderna, rejeitando liminarmente obras como a de Alvin Langdon Coburn, em 1917, por ocasião da exposição de fotografias abstractas no *Camera Club* e contra a inclusão de pinturas de Pablo Picasso na revista *291*, com que Stieglitz substituiu a *Camera Work*. Essas posições conservadoras prejudicaram profundamente a sua reputação de vanguardista, tendo sido quase “esquecido” pela historiografia da fotografia, que não tem sabido interpretar a importância revolucionária da sua obra, apesar da já referida monografia de Beaumont Newhall de 1973 e do recente catálogo da exposição retrospectiva que o Museu Getty lhe dedicou em 2009⁵⁷. Assinale-se até que mesmo a mais importante obra sobre a história da fotografia de arquitectura, *Architecture Transformed*, da autoria de Cervin Robinson e Joel Herschman, aborda apenas de forma breve a obra de Evans. Robinson e Joel Herschman identificam os aspectos inovadores do estilo de Evans, mencionam até a referida fotografia *A Sea of Steps* mas apesar de chamarem a atenção para “o ênfase experimental que vem da superfície -dos degraus- que é empurrada em direcção ao espectador e demonstra a forma, característica de Evans colocar a zona iluminada entre as zonas mais próxima e mais distante da imagem...”, apontam nela o inconveniente de permitir “... experimentar o tema [o espaço] ...não mostrando o objecto [a arquitectura] com clareza[?]”⁵⁸. Essa opinião traduz, do meu ponto de vista não só uma profunda injustiça para com a obra de Evans, como sobretudo uma menoridade crítica que prejudica aquela obra, afinal a fotografia não tem que ser neutra já que, num sistema de representação, nos transmite uma perspectiva, a perspectiva revolucionária de Evans.

Porventura a importância da obra de Frederick Evans e do caso exemplar que é *A Sea of Steps*, não se resume ao significado para a História da Fotografia porque acrescenta a um virtuosismo fotográfico insuperável e um sentido estético incomum Evans, para além de criar um espaço virtual num suporte bidimensional, acrescenta-lhe uma característica da maior modernidade, o movimento, sugestão que o texto de Robinson e Herschman deixa latente mas não chega a formular (e que também Beaumont Newhall apenas deixara implícito) porque, no fundo, é esse movimento que Evans consegue criar no espaço virtual, sugerido no próprio título, essa “onda” de degraus que vem “rebentar” sobre nós e que é a principal razão da acusação que lhe é feita, de nos distrair da leitura da catedral de Wells...⁵⁹ De facto nela está implícito um *travelling* que o cinema, recém-nascido, só seria capaz de realizar alguns anos volvidos,

⁵⁷ Que não traz, contudo, significativas contribuições para o aprofundamento da obra de Evans relativamente à anterior obra de Newhall, *Ibidem*.

⁵⁸ Cervin Robinson e Joel Herschman, *Architecture Transformed, a history of buildings from 1839 to the present*, Cambridge: MIT Press, 1987, pp. 80-81.

⁵⁹ *Ibidem*.

já que o carácter experimental dos pioneiros ainda não lhes permitia dispor dos recursos técnicos para o fazer. Sem pretender exorbitar a importância desta obra de 1904 estou convicto que trouxe muito mais às relações entre a fotografia e as belas artes do que lhe foi imputado, como teremos oportunidade de reforçar adiante porque, se retirarmos a implausibilidade de ver um nu a descer a escada de uma igreja inglesa, o movimento da figura de Duchamp pode parecer síncrono com a onda das escadas de Evans. Afinal a *Camera Work* e a *291* de Stieglitz tinham divulgado a sua obra por todo o mundo das artes⁶⁰ e, não fora o seu intransigente conservadorismo artístico, o seu papel seria seguramente encarado de outra forma pela historiografia da arte, mais até do que o do celebrado Edward Muybridge.

Apesar da sua tolerância relativamente ao pictorialismo, Frederick Evans manteve-se sempre inabalável no seu estilo fotográfico directo e o curso da estética fotográfica veio a dar-lhe “razão”, porque passados os anos da “elegância” pictorialista, a fotografia directa por que pugnava veio a assumir um papel preponderante, que também Stieglitz promoveu, expondo e divulgando a obra de Paul Strand nas suas galeria e publicações. Como tem sucedido muitas vezes ao longo dos tempos Frederick Evans foi um artista admirado mas incompreendido pelos seus contemporâneos, cuja rejeição do quadro estético dominante menos exigente em termos técnicos mas mais vistoso, num tempo em que era colocado à disposição de uma larga faixa de população o mais prático recurso fotográfico amador, a câmara Kodak, que Evans repudiava veementemente, como aliás seria de esperar considerando a máxima “carregue no botão, fazemos o resto” que representava exactamente o oposto da sua prática fotográfica e artística. Por ironia do destino foram os amadores “kodakianos” que se apropriaram de traços do estilo de Evans, copiando até à exaustão as suas fotografias, no enquadramento e na iluminação, criando-se uma espécie de febre “evansiana” entre os amadores fotográficos que contrariava o *mainstream* pictorialista.

Mas não foi exclusivamente na fotografia de arquitectura que a tridimensionalidade foi percebida e assumida como traço fundamental de prática e estética, num outro domínio conexo, na fotografia de escultura, a primeira década do século XX representou uma profunda mudança, surgida da colaboração entre dois artistas, um escultor francês, Auguste Rodin, e um fotógrafo e pintor americano, Edward Steichen, como adiante iremos verificar.

2.4 O sonho de Pigmaleão

Uma das lendas mais conhecidas do X Livro das *Metamorfoses* de Ovídeo narra a história de um escultor cipriota, Pigmaleão, que depois de esculpir a forma do corpo de

⁶⁰ V. Hans Richter, *Dada, Art and anti art*, Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 81.

uma mulher em marfim, pela qual acabou por se apaixonar, pede à deusa Vénus que conceda o dom da vida à figura inanimada, ao que a deusa assente, concretizando-se o seu desejo no instante de tocar e beijar a estátua quando sente a dureza do marfim transformar-se na macieza do corpo e lábios da amada Galateia. Esta lenda romana foi fecunda fonte de inspiração dos artistas românticos, desde a pintura, à escultura e, sobretudo à literatura que reinterpretou o tema das mais variadas formas, passando pelas estórias fantásticas do *Frankenstein* de Mary Shelley e do *Pinóquio* de Carlo Collodi cuja maior fama resultou da sua interpretação pela sétima arte. Até certo ponto muitos dos espectáculos tão populares entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, os famosos *tableaux vivants*, espectáculos de variedades de grande popularidade que procuravam recriar no palco situações em que figuras presumivelmente inanimadas, iludindo muitas vezes o seu carácter erótico através da aproximação à arte, melhor tolerada pelas autoridades.

Efectivamente é esse dom de dar vida à escultura de que Ovídeo nos fala e que estamos em crer melhor poderá definir o intuito da colaboração que se desenvolveu entre Auguste Rodin e Edward Steichen, num conjunto de fotografias que Steichen fez de várias das obras de Rodin. O próprio Rodin tinha esculpido uma *Galateia*, em 1889, em que a figura feminina parece soltar-se, com vida, do bloco de pedra que a encerrava. Rodin recorreu, ao longo da sua carreira, à fotografia como instrumento de trabalho, não só como forma de documentar e divulgar a sua obra, mas também como ferramenta na progressão das suas obras⁶¹. Como nunca se interessara em fotografar ele próprio, socorreu-se do trabalho de vários fotógrafos, principalmente depois de 1896, destacando-se as colaborações com os fotógrafos Jacques-Ernest Bulloz, Charles Michelez, Victor Pannelier e Charles Bodmer e o amador fotográfico Eugène Druet que documentaram fotograficamente as várias fases do trabalho do escultor, que em seguida utilizava as provas fotográficas como documentos e ferramentas, rasurando-as para melhor ensaiar os passos seguintes do seu trabalho e corrigir determinados traços⁶².

Seguramente Rodin se terá interessado ainda mais pela fotografia quando Stephen Hawies⁶³ e Henry Coles⁶⁴, dois britânicos cujo trabalho conjunto e opções técnicas tinham levado a explorar o processo da goma bicromatada. No entanto as condições draconianas que o escultor francês impunha em termos de direitos autorais sobre as imagens dos seus trabalhos depressa levaram a firma dos jovens fotógrafos britânicos à falência. Contudo, essa curta (1903-1904) mas frutuosa colaboração permitiu a divulgação fotográfica de várias das obras de Rodin na imprensa ilustrada,

⁶¹ Jane R. Becker, "Auguste Rodin and Photography: Extending the Sculptural Idiom" in Dorothy Kosinsky (dir.), *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas: Dallas Museum of Art, 1999, pp. 91-92.

⁶² *Idem*, pp. 93-94.

⁶³ Fotógrafo, pintor e marido da poetisa e artista modernista Mina Loy (1882-1966).

⁶⁴ Com formação de químico, cf. Jane R. Becker, *Idem*, p. 95.

como *Mulher Acocorada* (c. 1880-1882), *Meditação* (1885), *Toilette de Vénus* (c. 1886), que a dupla de artistas ingleses soube traduzir em imagens marcadas por um acentuado efeito de *sfumatto*, muito característico das provas em goma bicromatada, e características lumínicas particularmente criativas, para além de se adequarem admiravelmente à escultura de Rodin, souberam conquistar o escultor francês, agora convicto das capacidades criativas e artísticas da fotografia para traduzir em suporte bidimensional as formas da sua criação. Adivinhava-se a colaboração aprofundada de Rodin com o jovem fotógrafo americano nascido no Luxemburgo, Edward Steichen⁶⁵.

Um dos episódios mais famosos dos primeiros contactos artísticos entre Rodin e Steichen, ocorrido em 1901 no *atelier* do escultor, dá-nos conta das palavras que ele dirigiu ao jovem fotógrafo que se encontrava em pranto, num momento de falta de autoconfiança; Rodin, paternalmente, incentivou-o a prosseguir o seu trabalho, recordando os muitos momentos em que ele próprio havia sentido dúvidas semelhantes sobre a sua obra e valor⁶⁶. Este episódio mostra-nos simultaneamente a relação de grande proximidade que existia entre os dois artistas mas também um dos aspectos mais importantes dessa relação, a profunda influência tutorial do grande escultor sobre o jovem fotógrafo que, artisticamente, pesou tanto na sua obra como a do outro tutor, o fotógrafo e galerista Alfred Stieglitz, como adiante será abordado.

Quando foi apresentado a Rodin em Paris pelo pintor norueguês Fritz Thaulow, no ano de 1901, Edward Steichen já tinha alguma experiência fotográfica a acrescentar à sua aprendizagem artística que o havia conduzido a uma pintura de gosto simbolista que os críticos coevos apelidaram de *whithleriana*. Admirava profundamente a obra de Rodin com que contactara através da imprensa ilustrada americana, nomeadamente com o *Balzac*, que ele admirou considerando-a a obra mais bela que tinha visto, tomando desde logo a resolução de se deslocar a Paris para a poder apreciar *in situ*⁶⁷. A sua prática artística tinha começado na litografia, evoluindo rapidamente para o desenho e a gravura, ao mesmo tempo que se iniciou na fotografia com uma pequena câmara Kodak. Conheceu em Stieglitz, em 1900 depois de ter participado com diversas fotografias nos salões pictorialistas americanos viajou para Paris procurando aprofundar os seus conhecimentos artísticos, nessa cidade frequentou a famosa *Académie Julian* e foi contratado para fotografar o artista George Frederick Watts, o primeiro de uma série de retratos que incluíam Alphonse Mucha e Maurice Maeterlink, entre outros. Terá sido como retratista que, como referimos, Thaulow o apresentou a Rodin e foi esse o começo de uma bela amizade.

As fotografias que Steichen pôde mostrar a Rodin quando se conheceram terão impressionado o escultor, o seu gosto pictorialista, desfocando e tremendo

⁶⁵ Nascido Édouard Jean Steichen, 1879-1973

⁶⁶ Ronald G. Gedrim, "Peinture à la Lumière" in Todd Brandow e William A. Ewing (dir.), *Edward Steichen, Lives in Photography*, Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 87.

⁶⁷ Como refere na sua autobiografia cf. Jane R. Becker, *Idem*, p. 115, nota 32.

propositadamente as imagens, procurava recriar fotograficamente o estilo de Corot, que Steichen também buscava na sua prática pictórica. Steichen ofereceu algumas imagens pictorialistas suas a Rodin e pediu-lhe permissão para o retratar, o que foi aceite e desde logo o fotógrafo passou a ser visitante frequente, quase semanal, do atelier do famoso escultor. Voltemos então os olhos para a primeira imagem que, logo em 1902, resultou dessa *entente* franco-americana, o retrato *Rodin-O pensador*. Trabalho de particular dificuldade, foi realizado no atelier do escultor que, como seria de esperar, estava preenchido pela mais diversa natureza de trabalhos, deixando ao fotógrafo pouco espaço e pouca margem para a sessão fotográfica. Para obviar às limitações colocadas Steichen teve recorrer a dois clichés diferentes e o trabalho de laboratório para produzir a prova final consumiu-lhe muito tempo, de tal modo que só conseguiu obter uma prova definitiva dois anos volvidos. Retratou Rodin com as suas formas expressivas de perfil contra o mármore branco de *Victor Hugo*, que o assombra e o fita na alvura das suas formas, um ténue feixe de luz na nuca de Rodin dá a modelação necessária para a percepção do volume, enquanto o Pensador, zenitalmente iluminado, equilibra toda a composição marcada por um acentuado dramatismo tenebrista que Steichen já explorara em paisagem urbana mas pôde agora transpor para o retrato graças a uma cumplicidade artística propícia já que Rodin era admirador e adepto desse dramatismo. Desse modo o fotógrafo pôde organizar a fotografia em vários planos que nos permitem perceber a profundidade cenográfica criando uma situação em que a fotografia acentua um certo carácter “pigmaliónico”. Rodin ficou encantado com o resultado final e não se cansava de gracejar com o facto de se encontrar representado, como ele dizia, entre o diabo (*Hugo*) e Deus (*O Pensador*)⁶⁸.

O retrato de Rodin constituiu para Steichen um salto estético importantíssimo, levando-o a transpor alguns traços tenebristas, que já evidenciara em paisagens urbanas, para o retrato, numa situação estética que não só se revela inovadora como demonstra uma preocupação consciente com a tridimensionalidade, acentuando o experimentalismo da obra. Curiosamente um dos principais críticos dos retratos de Steichen foi o fotógrafo cujo percurso seguimos antes, Frederick Evans, o que não surpreende já que a naturalidade da abordagem do fotógrafo inglês estava em completa oposição à ênfase que Steichen dava aos efeitos pictorialistas e à acentuação do dramatismo lumínico através da forte manipulação que o processo da goma bicromatada permitia, como aliás sucede no retrato do compositor Richard Strauss em que Evans critica a Steichen o facto de forçar o dramatismo ao recorrer aos efeitos descritos⁶⁹. Steichen voltou a retratar Rodin em 1907 sem novidade formal, em *Rodin-The Eve* a figura do escultor destaca-se agora do conjunto escultórico da Eva, excepto pelo uso da cor, numa pesquisa que veio a ter pouco impacto na profusa obra do fotógrafo.

⁶⁸ *Idem*, p. 88.

⁶⁹ *Idem*, p. 89

A colaboração criativa assaz fecunda que Rodin estabeleceu com Steichen não se limitaria a dar-nos os retratos do escultor, uma outra série de fotografias veio a marcar o trajecto de Steichen, as visões do *Balzac*. Em 1908 Rodin transferiu o modelo de gesso do seu *Balzac* para uma plataforma no jardim de Meudon⁷⁰. Steichen foi convidado a fotografar a obra e, verificando a dificuldade de obter resultados aceitáveis com a luz intensa a incidir na brancura do gesso, aceitou a proposta do escultor de realizar uma sessão nocturna à luz da lua. Os trabalhos decorreram durante uma noite inteira, com enorme empenho de Steichen que realizou um número importante de clichés, e agradaram de tal modo a Rodin que ele recompensou generosamente o fotógrafo com três dos seus trabalhos para além de um pagamento significativo⁷¹.

Do conjunto de imagens que Steichen realizou do *Balzac* várias são de destacar pela sua modernidade. Steichen, no início da sua carreira, tinha uma especial predilecção pelas imagens nocturnas nas quais explorava de forma mais directa o “tenebrismo”, assinalem-se a título de exemplo a *Brooklin Bridge* de 1903 ou *Nocturne-Orangerie Staircase, Versailles* de 1910. Contudo o conjunto do *Balzac* tem um carácter único porque o dramatismo das formas da escultura rodiniana transfigura-se fantasmaticamente pelas características da luz, pela projecção das silhuetas das árvores, pela potenciação de todos esses efeitos nas provas de goma bicromatada que criam uma aura de sobrenaturalidade, numa situação estética nova que não tinha precedentes⁷².

Efectivamente, o impacto que as fotografias do *Balzac* de Rodin feitas por Steichen em 1908 foi muito além do que se podia esperar, o escultor tinha uma forte expectativa porque não se cansava de afirmar como aquele conjunto de imagens exemplares tinha dado a compreender ao mundo todas as dimensões da sua obra, mas foi a realização de uma exposição especial dessas fotografias na galeria 291 de Alfred Stieglitz de 1909 e a publicação na edição de Abril-Julho de 1911 de três das imagens na revista *Camera Work* que deram corpo a essa vontade de Rodin mas que, principalmente, trouxeram a Steichen toda a fama que lhe permitiu ser uma das mais influentes personalidades da fotografia internacional na I metade do século XX. Mas muito mais longe do que o impacto próximo, esta nova aproximação “pigmalionesca” de Steichen teve profundas repercussões na fotografia em geral, mas em nosso entender teve a profunda importância de contribuir para trazer ao retrato fotográfico um novo quadro estético e expressivo, de que Steichen passou a ser um dos mais destacados artistas até final da sua carreira como retratista, que teve um forte abrandamento nas vésperas da II Guerra Mundial. Apesar das profundas mudanças estilísticas que marcaram o seu percurso fotográfico, o quadro estético que caracteriza a primeira fase do percurso artístico e

⁷⁰ Roxana Marcoci, *Idem*, p. 86.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Devemos assinalar que as inovações técnicas que possibilitaram a captação de imagens nocturnas, quer as lentes mais luminosas quer as emulsões mais sensíveis, só foram introduzidas na fotografia no final do século XIX e no início do século XX.

retratístico de Steichen até meados dos anos 20 resulta directamente das experiências que realizou nos primeiros anos de trabalho e em que foi particularmente tocado pela experiência artística vivida com Rodin, levando-o a encarar o retrato como uma fotografia de volume, no que veio a representar uma profunda ruptura estética com toda a tradição Oitocentista anterior, que ainda persistia como tendência dominante mas que, através dos novos meios de comunicação visual que no início do século XX ganharam audiência, a imprensa fotográfica e o cinema, propiciadas por uma nova forma de energia, a electricidade, tiveram profundas repercussões na mudança de gostos e práticas, como adiante teremos ocasião de abordar mais longamente.

Porventura terão sido os contributos que Frederick Evans e Edward Steichen trouxeram à fotografia do início do século XX, que terão permitido a esta disciplina, até então à margem das artes, a assumpção de um novo papel no campo artístico, a que naturalmente a figura de Alfred Stieglitz não é alheia, principalmente como divulgador e galerista, desde logo do trabalho dos dois referidos fotógrafos, mas também da transversalidade com que o campo das artes plásticas era encarado pela novas vanguardas, ciosas de experimentar novas formas, novos suportes, novos meios e, principalmente, novos conceitos. Essa aproximação dos mais destacados fotógrafos às vanguardas artísticas consolidou uma colaboração que já se desenhava em gerações anteriores, embora de forma tímida e sobretudo discreta, mas que foi incorporada nas novas práticas artísticas, permitindo uma transferência recíproca de experiências sem paralelo.

2.5 O Palácio da Electricidade

O ambicioso programa que o governo da Terceira República francesa definiu para a Exposição Universal programada para Paris, no ano de 1900, tinha a clara intenção de eclipsar todas as exposições universais, essas forma de delírio Oitocentista, como lhes chamou Flaubert⁷³. Iniciada em 1851, com a Grande Exposição de Londres, a série de Exposições internacionais e universais⁷⁴, que na primeira edição perseguiam um objectivo de divulgação industrial, agrícola e de entreposto se foram gradualmente transformando em feiras de atracções “geográficas”, cidades efémeras e ecuménicas dentro das cidades anfitriãs. Em 1900 a França pretendeu erguer em Paris a epítome

⁷³ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des Idées Reçues*, Paris: Editions du Boucher, 2002, p. 33.

⁷⁴ Entre 1851 e 1900 sucederam-se as seguintes exposições internacionais e universais: **Londres** “A Grande Exposição”, 1851; Nova Iorque, 1853; Dublin, 1853; Melbourne, 1854; Munique, 1854; **Paris**, 1855; **Londres**, 1862; Roma, 1862; Dublin, 1865; **Paris**, 1867; Londres, 1872; **Viena**, 1873; Londres, 1874; **Filadélfia**, 1876; **Paris**, 1878; Sydney, 1879; Melbourne, 1880; Turim, 1880; Bruxelas, 1880; Amesterdão, 1883; **Nova Orleães**, 1884; Antuérpia, 1885; Manchester, 1887; **Barcelona**, 1888; Glasgow, 1888; **Paris**, 1889; Londres (Chelsea), 1890; **Chicago**, 1893; Antuérpia, 1894; Bruxelas, 1897; **Paris**, 1900. Destacámos as exposições universais a negrito.

desse modelo, acrescentando aos “despojos” da passada exposição de 1889 um conjunto de novos edifícios e principalmente criou todo um circuito que conferiu a essa nova cidade erigida dentro da cidade de Paris uma dimensão inédita, sobretudo à noite, com a extensa rede de iluminação eléctrica exterior que cobria todo o conjunto monumental, a mais importante e significativa novidade da Exposição que lhe permitiu continuar a justificar plenamente o epíteto de “cidade luz” que manteve até aos nossos dias⁷⁵.

Um dos principais temas da Exposição Universal de Paris, senão o mais importante, foi a electricidade, ou melhor, a consagração da utilização da electricidade nos mais diversos domínios, na indústria, na iluminação, nos transportes. Essa chamada de atenção não era inédita, porque na Exposição Universal de Chicago de 1893, a electricidade desempenhara já um papel de destaque, com um pavilhão dedicado, o *Electricity Building* mas, à data, o principal objectivo da exposição de Chicago era a curiosidade e o entretenimento, mostrando-se as mais diversificadas aplicações da electricidade aos equipamentos do quotidiano, no pavilhão que foi o mais visitado da feira. A lição foi seguida na exposição parisiense mas, agora, a consagração encontrava-se simbolicamente inscrita por todo o complexo da exposição na medida que para lá do *Palácio da Electricidade* que constituía também uma das principais atracções, com uma cúpula que aliava os jogos de luz, efeitos pictóricos e espelhos criando uma ilusão de uma abóbada infinita mas também se estendia ao Palácio da luz e principalmente a toda a referida iluminação eléctrica nocturna dos espaços públicos do recinto da exposição bem como de uma teia de potentes feixes luminosos que iluminava os céus parisienses e que, no optimismo do espírito positivista que dominava toda a exposição, se esperava que pudessem atravessar a atmosfera até ao espaço longínquo. Outras das mais extraordinárias inovações que os visitantes tiveram oportunidade de descobrir, associada naturalmente ao sector das novidades eléctricas, foi a projecção cinematográfica que, embora já tivesse tido diversas apresentações públicas, nunca tinha atingido um número tão elevado de espectadores como o do público da exposição.

Porventura outro dos pavilhões da Exposição Universal de Paris de 1900, construído graças ao patrocínio da companhia vidreira Saint Gobain, terá tido tanto ou mais impacto na Exposição que o *Palácio da Electricidade*, foi o *Palácio das Ilusões*. O *Palácio das Ilusões* foi realizado com o concurso de duas das mais engenhosas figuras desse tempo de passagem de Oitocentos para Novecentos de que a referida exposição constituiu tão brilhante epítome, foram eles os irmãos Lumière. Augusto e Luís Lumière,

⁷⁵ Embora tenha sido consagrada a ideia de que o epíteto de *Ville Lumière* surgiu pelo facto da capital de França ter sido um centro de ensino, de ideias e da cultura, principalmente durante o Iluminismo, de facto o precoce sistema de iluminação pública mas, sobretudo, a sua associação à grande renovação e modernização da cidade que, na segunda metade do século XIX, o Imperador Napoleão III promoveu e o Barão Haussmann concretizou, trazendo essa iluminação às novas e desafogadas vias urbanas que se tornaram no principal modelo urbanístico do final do século XIX e início do XX, plenamente consagrado na Exposição Universal de 1900.

conhecidos mundialmente como irmãos Lumière, ambos engenheiros, foram dois vultos que conseguiram assumir, pelas suas descobertas e invenções, um papel primordial tanto na história da fotografia, como na do cinema e até mesmo na da própria ciência⁷⁶. Um interessante artigo⁷⁷ de Elizabeth Carlson⁷⁸ reflecte acerca das relações entre sociedade, teatro e visualidade através da importante contribuição dos espelhos, objectos que coincidem com a fotografia em vários aspectos, não apenas como importantes instrumentos da visualidade, mas que permitem, como a fotografia, a própria representação e até cronologicamente já que a sua produção industrial, e consequente utilização social, coincidiu com o advento da fotografia e a proliferação do retrato fotográfico. Como refere a historiadora, o *Palácio das Ilusões* da Exposição de 1900 glorificou as enormes dimensões dos espelhos comerciais que a empresa patrocinadora do pavilhão conseguia produzir. Curiosamente, os enormes espelhos encontravam-se emoldurados por grandes arcos mouriscos⁷⁹ assentes em colunas e pedestais formando uma sala hexagonal, de acordo com as intenções do arquitecto Eugène Hénard que recebeu uma medalha de ouro pela sua concepção⁸⁰.

A ligação estreita entre o *Palácio das Ilusões* e o *Palácio da Electricidade* surge da enorme profusão de lâmpadas que o iluminavam, três mil ao todo, e que eram

⁷⁶ Augusto Lumière (Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, 1862-1954) e Luís Lumière (Louis Jean Lumière, 1864 -1948) foram dois engenheiros franceses que tiveram um papel primordial na história do cinema e na história da fotografia. Geralmente designados como irmãos Lumière, registaram mais de cento e setenta patentes como a das chapas fotográficas instantâneas, designadas Étiquettes-Bleues que lhes permitiram atingir uma situação de prosperidade financeira que, por sua vez, este na base de uma multitude de projectos nestas áreas. Em 1907, conseguiram captar a cor directa na fotografia [assinale-se que desde o tempo dos daguerreótipos que a cor estava presente na fotografia através da coloração a pincel], uma técnica a que deram o nome de *autochrome*. No início de 1895 registaram, em Lyon, o primeiro filme intitulado “Saída das oficinas Lumière” e a primeira sessão pública teve lugar no Congresso dos Fotógrafos, que decorreu na cidade de Lyon, em Junho do mesmo ano.

Em 1907, conseguiram captar a cor directa na fotografia [assinale-se que desde o tempo dos daguerreótipos que a cor estava presente na fotografia através da coloração a pincel], uma técnica a que deram o nome de *autochrome*. No início de 1895 registaram, em Lyon, o primeiro filme intitulado “Saída das oficinas Lumière” e a primeira sessão pública teve lugar no Congresso dos Fotógrafos, que decorreu na cidade de Lyon, em Junho do mesmo ano. Desta forma os irmãos Lumière não só compreenderam o interesse de captar as imagens animadas do mundo como de as mostrarem através do cinematógrafo. Simultaneamente tentaram desencorajar o colega Georges Méliès a lançar-se na mesma aventura antecipando que o levaria à ruína, como veio a suceder. É difícil saber se tinham plena consciência do potencial da sua invenção. A sua transbordante capacidade inventiva estendeu-se a muitos outros campos: inventaram a placa fotográfica seca, a fotoestereosíntese (procedimento de fotografia em relevo, em 1920) e também o cinema em relevo (por anáglifos), em 1935. Aperfeiçoaram também os sistemas de projecção sistema, nomeadamente o avanço das bobines por intermitência. A sua antiga habitação, perto das fábricas de Lyon, transformou-se num museu de cinema, o Instituto Lumière.

⁷⁷ Elizabeth Carlson, “Reflections to projections: The mirror as a proto-cinematic technology” in *Early Popular Visual Culture*, Vol. 9, No. 1, February 2011, pp. 15–35.

⁷⁸ Historiadora de arte e professora associada do departamento de arte e história da arte da Lawrence University, Appleton, Wisconsin, Estados Unidos da América.

⁷⁹ Veremos adiante como o orientalismo desempenhou um papel de especial importância no gosto e na visualidade desta época, marcando transversalmente teatro, dança, fotografia, cinema, arquitectura, artes plásticas e literatura, etc..

⁸⁰ Elizabeth Carlson, *idem*, pp.16-17.

exponencialmente multiplicadas pelas enormes superfícies espelhadas em caleidoscópio⁸¹, que criavam a ilusão de cinquenta e quatro mil fontes luminosas⁸². A decoração orientalista da cúpula do pavilhão, com espelhos estrelados, estalactites mouriscas, falsas pedras preciosas coloridas acentuavam todo o efeito onírico que o arquitecto procurou criar.

O projecto das *Arcadas* de Walter Benjamin abre uma entrada⁸³ a respeito do tema dos espelhos e acerca da importância que eles assumiram na visualidade da sociedade da capital do século dezanove, a cidade de Paris. Benjamin não se refere expressamente aos espelhos do *Palácio das Ilusões* mas fala-nos dessa importantíssima presença ao longo das arcadas parisienses⁸⁴:

Um olhar à ambiguidade das arcadas: à abundância dos seus espelhos, que ampliam fabulosamente os espaços e tornam a nossa orientação mais difícil. Porque apesar do mundo dos espelhos terem muitos aspectos, uma infinidade de facto, permanecem ambíguos, dúplices. Eles cintilam: é sempre deste-e nunca-do nada- que um outro surge imediatamente. O espaço que se transforma a si próprio fá-lo no seio da não-existência.[... adiante cita uma carta de Babou] Sei que o público de hoje, adora admirar-se “en famille” nesses enormes espelhos que decoram os cafés do “boulevard”[...].

Outra importantíssima atração da Exposição Universal de 1900 foi o gigantesco ecrã cinematográfico dos irmãos Lumière. O ecrã, a que aqueles inventores chamaram cinematógrafo, tinha uma dimensão verdadeiramente monumental, com 18 por 21 metros, num teatro que permitia a visualização a uma plateia de quinze mil espectadores. Durante os quase seis meses em que o cinematógrafo esteve em funcionamento, ocorreram 326 projeções de cerca de 25 minutos com 15 pequenos filmes dos irmãos Lumière que iam alternando, de um conjunto de mais de 150 filmes diferentes⁸⁵.

Porventura a mais emblemática e perene novidade que a Exposição Universal de Paris de 1900 introduziu, inscrita nas realizações do campo da energia eléctrica não se encontrava propriamente no recinto da exposição, abarcava outras zonas da grande metrópole em que a cidade se inscrevia, foi o metropolitano de Paris. Esse sistema de transporte eléctrico subterrâneo constituiu-se como um dos mais importantes marcos civilizacionais e como modelo para as metrópoles urbanas até aos dias de hoje. As inovações verdadeiramente significativas que foram consagradas na exposição de Paris

⁸¹ V. “How images were multiplied by reflection in Palace of Illusions” in *Scientific American*, Vol. C, Nº 20, 15 de Maio de 1909, p. 372

⁸² V. Elizabeth Carlson, *idem*, pp.16-17.

⁸³ V. Entrada R [Mirrors], Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, pp.537-542.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 542

⁸⁵ Elizabeth Carlson, *idem*, p. 23.

deram conta da tremenda ambição com que a França quis celebrar as inovações do século que findava e projectar a tendências de progresso que se ambicionavam para Novecentos. Todo o ambiente que rodeava a exposição era de grande optimismo e a mais importante palavra de ordem era progresso. A República Francesa assumia o papel de arauto da modernidade e o resto do mundo acompanhou. No caso de Lisboa o serviço de carros eléctricos iniciou-se logo em Agosto de 1901.

A importância que foi atribuída à electricidade na Exposição Universal de Paris de 1900, como vimos nas mais diversas manifestações e vertentes, permitiu a conquista definitiva de um espaço crucial nos mais diversos campos da actividade humana, é por essa razão que julgamos adequado homenagear esse importante marco, designando todo o campo da aplicação subsequente da energia eléctrica como o *Palácio da Electricidade*.

Apesar de consagrada alguns anos antes da Exposição de 1900, a utilização da energia eléctrica estava circunscrita apenas a algumas actividades económicas, desenvolvidas pelos empreendedores mais dinâmicos. No campo da fotografia a energia eléctrica tinha sido introduzida em Portugal pela acção de um dos mais dinâmicos empresários portuenses, também ele importador e representante de geradores eléctricos, Emílio Biel. A Casa Biel começou a laborar com energia eléctrica em 1891, o que lhe conferia uma vantagem competitiva relativamente aos seus concorrentes, embora representasse o mais importante estabelecimento fotográfico português⁸⁶, numa tendência que já se tinha generalizado internacionalmente.

A introdução da energia eléctrica nos estabelecimentos fotográficos constituiu um passo importantíssimo na evolução técnica que muitos destes estabelecimentos perseguiram nas últimas décadas de Oitocentos e nas primeiras do seguinte século. Antes da introdução da energia eléctrica nas casas fotográficas, grande parte do trabalho estava condicionado pelas condições atmosféricas, muito dele dependia directamente da iluminação solar, o que criava muitos óbices à actividade dos estúdios. No início da actividade fotográfica, os primeiros retratistas que ainda utilizavam o daguerreótipo, técnica cuja sensibilidade à luz era muito baixa, recorriam aos terraços dos seus estúdios para a recolha de imagem. Com as inovações técnicas subseqüentes, nomeadamente do colódio, as limitações à actividade fotográfica eram menores mas, apesar disso, os mais destacados estúdios de oitocentos eram edifícios expressamente projectados para a actividade fotográfica, como sucedeu com o famoso estúdio do fotógrafo amador Carlos Relvas na Golegã. Eram edifícios com grandes superfícies vidradas que permitiam aproveitar todos os recursos disponíveis da luz solar.

⁸⁶ Cf. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, p. 137.

De facto a energia eléctrica veio revolucionar grande parte da actividade fotográfica, desde logo permitindo a operação em interior a qualquer hora do dia, ou da noite, em condições relativamente constantes o que não podia deixar de ter consequências evidentes na consistência e qualidade do trabalho de estúdio. Mas não era só nas sessões de pose que essa transformação era sensível, progressivamente a panóplia de aparelhos de que os fotógrafos passaram a dispor, mormente para a reprodução dos negativos e produção de provas fotográficas passaram a funcionar com luz eléctrica agilizando uma cadeia de produção que beneficiava sobretudo as casas com maior volume de trabalho, como era o caso da referida Casa Biel que também recorria à energia eléctrica no sector das edições fotográficas, com a vantagem comercial de poder expandir a sua produção a actividades que exigiam grandes tiragens, como a publicidade e o postal ilustrado⁸⁷.

O *Palácio da Electricidade* teve um impacto profundo em todas as actividades ligadas à imagem e ao espectáculo que necessitavam de iluminação artificial. Os principais desastres que tinham ocorrido em casas de espectáculo durante o século XIX, deviam-se à utilização da iluminação, primeiro a lamparinas de azeite e, mais tarde, a gás, tipos de iluminação que apresentavam riscos muito sérios para a segurança das casas de espectáculos. Nesses espaços aliava-se a pouca segurança intrínseca da queima dos combustíveis à fortíssima incidência de materiais altamente inflamáveis e o hábito muito arreigado no público de deitar beatas de cigarro incandescentes para o chão. A conjugação negativa destas circunstâncias acabou por causar a ocorrência de tremendos desastres, de que um dos mais famosos terá sido o do Teatro Baquet que, em 1888, ficou totalmente destruído por um incêndio que terá causado aproximadamente cento e vinte vítimas mortais. Essa foi uma das razões que motivou o desenvolvimento de sistemas de iluminação eléctrica para as casas de espectáculo, tanto para as zonas do público e bastidores mas sobretudo para o palco, cujas exigências eram bem maiores. A arte da iluminação, com uma antiga tradição nas salas de espectáculo, começa então a desenvolver-se, beneficiando dos desenvolvimentos que a electricidade e a óptica permitiram, com a criação de projectores progressivamente mais fortes e, dessa forma outros domínios, nomeadamente a fotografia, também beneficiaram desses avanços, nomeadamente a fotografia de estúdio que acabou por legar a experiência da iluminação a uma arte que dava os primeiros passos, a sétima arte. Assinale-se ainda a circunstância de, já no início do século XX, em 1905, o número de estabelecimentos com luz eléctrica em Lisboa ser relativamente reduzido, como é mencionado no anúncio de uma firma abastecedora de electricidade. Esse facto dá-nos conta do atraso com que aquela importantíssima inovação técnica chegou às habitações mas também aos estabelecimentos fotográficos, que ainda não constam do referido anúncio⁸⁸.

⁸⁷ Idem, p. 146.

⁸⁸ V. anúncio “Arthur Gottschalk, Engenheiro e único representante em Portugal e colónias da Casa Siemens & Halske-Berlim” in *Diário Ilustrado*, 35º ano, Nº 11699, 26/9/1905, p 4.

2.6 O cinema foi ao fotógrafo

O cinema foi a manifestação cultural americana que mais impacto teve entre nós. O seu advento em Portugal data de meados da década de 1890 quando, à imagem do que havia sucedido com o daguerreotipo, cinquenta anos antes, as primeiras projeções eram asseguradas por operadores estrangeiros, ambulantes, que percorriam a Europa (e a América, bem entendido)⁸⁹. O cinematógrafo popularizou-se logo no início do século e o seu sucesso não deixou de ir crescendo, expresso no grande aumento de público e, necessariamente, de salas de exibição. Foi uma actividade que não diminuiu de público durante a Primeira Grande Guerra, antes pelo contrário, já que conseguiu assumir eficazmente o papel de escape social das vicissitudes com que a sociedade portuguesa foi confrontada nos anos do conflito. Não é de estranhar, por isso, que todos os aspectos que rodeavam a nova indústria que se ia afirmando junto a Los Angeles, em Hollywood, e em particular os seus protagonistas, os actores, principais estrelas e ases, suscitassem um grande interesse do público português, ávido de notícias, rumores e fotografias dos seus ídolos da sétima arte.

No final da década de 1910 o cinema estava em profunda transformação, começaram a surgir as primeiras longas-metragens, de que o mestre foi D. W. Griffith (1875-1948) e a transição para os anos 20 trouxe consigo os primeiros melodramas, filmes longos que imortalizaram actores como Lilian Gish (1893-1993), Mary Pickford (1892-1979) e Rudolfo Valentino (1895-1926). Os filmes de enredo denso de início dos anos vinte criaram novas exigências de imagem como o recurso ao grande plano e às ambiências sofisticadas. A iluminação directa ou natural que caracterizava as primeiras películas já não se adequava às novas exigências estéticas do cinema e, por isso, os realizadores e técnicos de iluminação viram-se obrigados a recorrer à experiência dos estúdios fotográficos como referência para a iluminação cinematográfica e chegaram mesmo a contratar retratistas fotográficos como operadores dos seus filmes.

Com o crescimento exponencial do interesse pelo animatógrafo, como o cinema era designado nos primeiros anos de actividade, por parte do público, dá-se uma assinalável expansão dos espaços de exibição, o que criou um tremendo défice de películas disponíveis. A fortíssima procura de novas películas colocou aos estúdios cinematográficos novos desafios com que não estavam preparados para lidar, eram os primeiros passos de uma grande indústria que ainda se encontrava numa fase embrionária. As necessidades que a produção em grande escala implicava traziam consigo um conjunto de requisitos na orgânica dos estúdios, tanto no domínio dos profissionais, quer do corpo de actores, quer dos realizadores, dos operadores de

⁸⁹ V. "Kinetoscope" in *Diário Ilustrado*, 24^o ano, Nº 7884, 6/3/1895, p 1.

câmara e de iluminação mas, sobretudo, a carência de um conjunto de infra-estruturas que pudessem assegurar o trabalho a um ritmo intenso, como se estava a impor aos estúdios mais destacados. Como resposta a essas exigências a produção foi-se progressivamente profissionalizando, abandonando o modelo relativamente amadorístico das primeiras “fitas” quase experimentais em favor de uma especialização cada vez maior das várias funções necessárias à produção dos filmes.

Nos primórdios da actividade dos estúdios cinematográficos, nas primeiras décadas de Novecentos, uma das formas pela qual podiam aumentar significativamente a sua actividade era através do alargamento dos horários de trabalho. Se logo no início o trabalho de filmagens estava limitado devido aos condicionalismos da luz solar, o único recurso de iluminação de que dispunham, quando foi possível passar a dispor de fontes artificiais, convertendo os sistemas de iluminação das vias públicas em projectores cinematográficos, os principais estúdios correram logo a dotar-se desses meios pela comodidade que isso representava para a sua produção própria. Desse modo não surpreende o aumento cada vez mais significativo do recurso à iluminação artificial permitindo um alargamento progressivo dos horários de trabalho às horas em que a luz do sol, por si só, não permitia já a rodagem das cenas do animatógrafo. Por essa razão a introdução da iluminação artificial, que começou apenas como um recurso técnico complementar à iluminação solar, foi ganhando cada vez maior importância e exigindo também um progressivo domínio técnico do seu controle. Os desafios técnicos que a iluminação artificial veio colocar obrigaram, num primeiro momento, ao recurso, por parte dos estúdios cinematográficos a profissionais de outras áreas em que a iluminação artificial era usada extensivamente desde décadas antes, por um lado os fotógrafos que a tinham passado a usar nos seus estúdios de retrato mas também os técnicos das artes do espectáculo, cuja experiência na iluminação dos espaços cénicos se tinha tornado fundamental para a nova cenografia.

As principais fontes de luz artificial utilizadas nos estúdios cinematográficos foram as lâmpadas de arco voltaico que, apesar de serem usadas sobretudo na iluminação pública, garantiam um fluxo luminoso significativo, adequado à iluminação das cenas. As lâmpadas de arco voltaico eram especialmente modificadas para serem usadas no cinema. Em cena as lâmpadas eram penduradas em ripas suspensas do telhado à frente dos actores, ou montados em série no chão como uma espécie de ribalta. A inovação de colocar um reflector metálico à volta da fonte luminosa veio permitir a orientação do seu fluxo com maior intensidade e concentração na direcção desejada. Para além das lâmpadas de arco voltaico, que se mantiveram em uso até quase ao final do século passado, os estúdios também se equiparam com grandes lâmpadas de vapor de mercúrio que, apesar de serem menos intensas possuíam uma luminosidade mais agradável que as de arco voltaico, em virtude dessa menor intensidade eram muitas vezes agrupadas em baterias para garantirem o fluxo luminoso necessário aos trabalhos de cena.

A exploração dos efeitos de luz artificial começou muito cedo nos filmes, logo em 1909 D. W. Griffith recorre ao uso expressivo de um fogo-de-artifício no filme de teor moralista *A recuperação de um ébrio* (1909). E muito cedo surge a exploração da contra-luz, mais cedo em filmes europeus mas logo adoptado pelos estúdios americanos, o que dá conta dessa pesquisa estética que as exigências de descoberta de uma linguagem cinematográfica iam colocando aos novos recursos técnicos. Essa exploração expressiva dos meios foi, em grande parte conduzida por cinematógrafos oriundos do campo da fotografia, como Gottfried Wilhelm Bitzer, mais conhecido por "Billy" Bitze, celebrado pela sua parceria com D. W. Griffith. "Billy" Bitze era fotógrafo documental, uma espécie de fotógrafo de cena, como diríamos hoje, documentando fotograficamente as rodagens. A sua colaboração mais directa com D. W. Griffith iniciou-se logo em 1908, na película *As aventuras de Dollie*. "Billy" Bitze teve um papel importante numa série de inovações técnicas e criativas introduzidas no cinema, como o *fade out*, a desfocagem premeditada com ecrãs de difusão, mas sobretudo nas técnicas de iluminação dos grandes planos e das panorâmicas, técnicas fundamentais para o desenvolvimento das novas capacidades expressivas da sétima arte.

O exemplo de "Billy" Bitze, sem dúvida uma das mais frutíferas colaborações entre a fotografia e o cinema, não foi uma situação pontual, o animatógrafo soube ancorar-se na técnica fotográfica consagrada, recorrendo aos fotógrafos retratistas. Um dos aspectos mais importantes que o animatógrafo adaptou como modelo de iluminação padrão de figuras humanas em cena foi a técnica de iluminação de três pontos, que era usada no retrato fotográfico pelas casas tecnicamente mais avançadas.

Posteriormente, como veremos adiante, as técnicas que os estúdios cinematográficos adoptaram da fotografia de estúdio mereceram um enorme desenvolvimento técnico, porque a nova indústria dispunha de recursos muito mais importantes do que os dos estúdios dos retratistas fotográficos. Alguns anos volvidos assistimos ao movimento inverso, será a indústria cinematográfica a fornecer novas soluções técnicas de iluminação aos fotógrafos de estúdio e o seu trabalho inspirar-se-á em modelos oriundos da sétima arte, poucos anos volvidos, como a ver vamos.

2.7 O múltiplo como arte

No início da década de 1840 a actividade retratística foi inexoravelmente conquistada pelo daguerreótipo. Os pintores mundanos e os miniaturistas procuraram fazer valer os seus argumentos como artífices da imagem mas a evidente fiabilidade da fotografia não deixava grande margem à afirmação definitiva do processo de Daguerre. No entanto há que notar que o daguerreótipo, o processo mais utilizado pelos primeiros retratistas fotográficos, continuava a conferir um estatuto social aristocrático, como

sucedida anteriormente com a pintura, já que o custo da inscrição fotográfica a própria imagem numa lâmina prateada era elevadíssimo, apenas ao alcance das bolsas mais abastadas. A circunstância do preço exorbitante de se fazer retratar ao daguerreótipo deu azo a uma tímida reacção concorrencial, por parte dos pintores e miniaturistas que podiam competir no preço, não conseguiam, no entanto, bater nem a conveniência nem a rigorosa semelhança do novo processo fotográfico. O elevado custo e as limitações de ordem técnica, mormente a sua unicidade e lentidão da pose ditaram, a breve trecho, o fim da curta vida útil do daguerreótipo, sucumbindo à inexorável evolução técnica que já tinha antes condenado a miniatura em seu “benefício”. Os novos processos fotográficos que se afirmaram na década de 1850 solucionaram as limitações do daguerreótipo através de um sistema que se manteve praticamente inalterado até ao advento da fotografia digital, o dispositivo negativo/positivo que permitia a infinita reproductibilidade e a mais absoluta variação de dimensões das provas fotográficas, da mais pequena ao tamanho gigante⁹⁰.

Malgrado o retrato fotográfico ter conseguido conquistar o domínio do retrato mundano à miniatura, numa tendência que, à partida, poderia parecer um factor de democratização do acesso à representação da própria imagem, como foi aliás propalado pelos seus contemporâneos, o acesso efectivo de um número cada vez mais alargado de cidadãos àquela novidade fotográfica acabou por se dar de forma gradual e discricionária. Em *Photographie et société*⁹¹, uma das mais consequentes obras de historiografia social da fotografia, a fotógrafa e historiadora Gisèle Freund aborda detalhadamente vários aspectos da afirmação do retrato fotográfico na sociedade francesa do Segundo Império e destaca principalmente um fotógrafo que conseguiu assumir um papel preponderante nesse período, o francês Adolphe Disdéri⁹², hábil fotógrafo e bem-sucedido empresário, soube aproveitar a grande expansão económica e a ascensão de uma classe burguesa de funcionários públicos que lhe concederam a oportunidade de transformar o estúdio no primeiro do seu tempo, numa verdadeira indústria fotográfica.

Um dos mais importantes traços da prática comercial de Disdéri consistiu na flexibilização dos formatos das fotografias de modo a que se pudessem ajustar à condição (e à bolsa) do cliente. Para isso comercializou um novo formato, o *carte de visite*, que permitia a divisão da chapa fotográfica em fracções de diminutas dimensões, entre oito e dez, que se tornou logo extremamente popular porque permitia aos menos afortunados o acesso ao retrato fotográfico e aos mais afortunados uma forma elegante de substituir o tradicional cartão de visita, nele incorporando a(s) própria(s)

⁹⁰ Uma ampliação fotográfica exposta em Paris, durante a Exposição Universal de 1900, tinha 17 metros de largura, um prodígio técnico para a época.

⁹¹ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil, 1974.

⁹² André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889).

imagem(ens)⁹³. A tabela do fotógrafo francês nos dá a chave para o seu sucesso, 30 francos por 25 *cartes*, 50 francos por 50 *cartes*, 70 francos por 100 *cartes*, 100 francos por um retrato de tamanho natural⁹⁴. O tremendo sucesso do pequeno formato deu azo a uma nova moda de colecionismo, a *cartomania*⁹⁵.

O advento da *carte de visite*, e de outros formatos de provas mais acessíveis, teve um papel determinante na evolução do retrato fotográfico mas esteve também na origem, pelo menos de forma consequente, da série fotográfica, uma sequência de fotografias em diversas poses diferentes. Essa circunstância virá a desempenhar um papel determinante na fotografia teatral e, bem entendido, no retrato de artistas. As *cartes de visite*, ao permitirem um conjunto de registos na mesma chapa davam margem ao fotógrafo e ao retratado para poderem (ou não) alterar a pose bastando para isso separar cada tomada de vista ou fazer coincidir a pose das oito fracções da chapa com uma mesma exposição. São bem conhecidas as séries de fotografias das principais figuras da sociedade parisiense, imagem de marca do afamado fotógrafo, e essa inovação veio a ser aproveitada por outros fotógrafos que também utilizaram o sistema da divisão da chapa, tanto o inglês Edward Muybridge como o francês Étienne-Jules Marey, os primeiros a fotografarem séries de instantâneos, no âmbito científico dos estudos médicos e zoológicos, sobretudo no campo da locomoção e que, por sua vez, vieram a chamar a atenção das vanguardas artísticas, um par de décadas mais tarde, como veremos adiante.

Evidentemente que não podemos deixar de filiar directamente o conjunto de fotografias dos actores da Companhia Rosas & Brazão nas fotografias múltiplas das *cartes de visite* de Disdéri, em tudo se equivalem à excepção do formato, porque o referido Augusto Bobone utilizou, para as tomadas de vistas, chapas fotográficas de dimensão “nobre”, possivelmente em formato 13X18cm ou mesmo 18X24cm, reproduzindo afinal, num conjunto de chapas de grande formato, uma multiplicidade de poses/papéis semelhante àquela que Disdéri havia tomado dos actores da *Comédie Française*. Como vimos anteriormente, tratava-se afinal da renovação da cena teatral portuguesa *fini-oitocentista* e esse processo não podia dispensar a dimensão iconográfica que tanta importância tinha vindo a adquirir na sociedade desse tempo.

Porventura se pode encontrar uma filiação directa entre as fotografias publicitárias teatrais dos estúdios franceses e portugueses, no entanto, nesse domínio, a multiplicidade de séries fotográficas que começam a surgir nos primeiros anos de Novecentos implicam já uma reflexão de outra natureza. As imagens do início do século XX não são meras imagens publicitárias, elas já são outra coisa, a repetição sistemática

⁹³ Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography 1850-1880*, Londres: Thames and Hudson, 1988, p. 190.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 191.

⁹⁵ É de assinalar que uma grande parte dos retratos fotográficos oitocentistas da colecção do Museu Nacional do Teatro têm o formato *carte de visite*, o que assevera da popularidade do formato e da sua disseminação além-fronteiras.

de sequências de fotografias das atrizes e dos actores, muitas vezes num mesmo papel ou em circunstâncias de alguma uniformidade de sessão, de traje, de pose, levantam a necessidade de problematizar novas situações estéticas que envolvem as tomadas de vista múltiplas.

Na segunda metade de Oitocentos ocorreu uma situação verdadeiramente excepcional e inovadora de registo fotográfico, o da Condessa de Castiglione, uma aristocrata italiana, figura proeminente da corte do imperador Napoleão III, que se fez fotografar centenas de vezes no mesmo estúdio fotográfico. Esse caso excepcional contribuiu definitivamente para a compreensão do modo como a fotografia foi capaz, à medida que se ia insinuando nas práticas materiais e culturais tradicionais, de incorporar novas dimensões de expressão. É desse ponto de vista que as fotografias da referida aristocrata podem assumir um papel de especial relevância para muita das questões abordadas neste estudo.

Protagonista de uma vida aventureira⁹⁶, amante preferida do imperador Napoleão III e participante destacada das intrigas da corte parisiense, Virginia Oldoini⁹⁷, Condessa de Castiglione, tinha uma paixão particular pela fotografia e, desde 1856, fez-se fotografar de forma sistemática e até mesmo obsessiva no famoso estúdio parisiense de Mayer e Pierson, fotógrafos da Casa Imperial de França. As múltiplas poses da Condessa, julga-se que mais de 700, foram tomadas ao longo de cerca de quatro décadas e procuravam fixar os mais importantes momentos da sua vida e carreira. Em muitas dessas poses ela enverga o famoso traje teatral de Rainha de Copas, um dos que mais espantou a corte parisiense, mas os registos abarcam uma complexa multiplicidade de trajes e poses. Também causa surpresa a enigmática profusão de fotografias das suas pernas nuas e pés descalços, situação que constituiria grande ousadia para a época, apesar do seu rosto nunca figurar nessas imagens, mas o facto de só serem desvendadas anos mais tarde, como adiante veremos, acabou por resguardá-las na esfera privada.

Com efeito, estamos certos de que a série de fotografias da Condessa de Castiglione tinha uma evidente intenção estética, desde logo porque a própria aristocrata pretendia preparar, com elas, uma exposição fotográfica para a Exposição Universal de Paris (1900). Infelizmente, tal intento não pôde concretizar porque Virginia Oldoini faleceu poucos meses antes. Veio a ser um poeta simbolista e seu biógrafo,

⁹⁶ Imortalizada no cinema, em dois filme, *La contessa Castiglione*, um filme italiano de 1942, realizado por Flavio Calzavara, com a atriz Doris Duranti no papel da condessa e *A Divina Condessa*, um filme franco-italiano de 1956, realizado por Georges Combret e que contou com a vedeta canadiana de Hollywood, Yvonne de Carlo no papel da condessa. *A Divina Condessa* estreou em Lisboa a 11 de Maio de 1955.

⁹⁷ Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonietta Teresa Maria Oldoini, (Florença, 1837-Paris, 1899) filha do Marquês de Oldoini, membro da pequena nobreza da Toscana, casou, aos dezassete anos, com Francesco Verasis, conde de Castiglione, doze anos mais velho...

Robert de Montesquiou⁹⁸, que se interessou por essas fotografias e as colecionou até terem ingressado no acervo do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

Num extenso e interessante artigo intitulado *The Legs of the Countess*⁹⁹, Abigail Solomon-Godeau, estudiosa das questões de gênero e também da fotografia, chamou a atenção para o *corpus* das imagens fotográficas resultantes da longa colaboração da Condessa de Castiglione com o atelier Mayer e Pierson¹⁰⁰. Em primeira análise pode considerar-se que, de facto, a diversidade de registos fotográficos contidos naquele *corpus* não difere técnica ou formalmente, na maior parte dos casos, de quaisquer outras imagens de mulheres aristocratas ou elegantes coevas. Fora do normal é o inusitado número fotografias com trajos e poses íntimos, com máscaras, disfarces, espelhos, em poses incomuns de acentuada liberdade. Assinale-se, a título de exemplo, uma das mais notórias e conhecidas sequências em que a Condessa se oculta parcialmente por detrás de um pequeno *passe-partout* oval¹⁰¹, uma das mais reproduzidas nas obras de divulgação da fotografia antiga.

No entender de Abigail Solomon-Godeau, a intencionalidade do(s) gesto(s) da Condessa remete para a esfera do gênero conquanto a sua atitude de evidente ambiguidade procura colocar em causa a natureza do desejo, no contexto da uma intencionalidade filiada nos seus interesses de estudo e, por essa razão, julgo que não consegue aprofundar cabalmente todas as questões que se podem levantar acerca daquela longa série de imagens. Há, indubitavelmente, outros modos de abordar as séries e sequências de fotografias da Condessa de Castiglione e estou em crer que as questões que elas podem suscitar se aproximam mais de alguns dos problemas transcendendo o contexto estrito desse espólio.

Não podemos deixar de considerar que no conjunto de iniciativas fotográficas da Condessa de Castiglione, e até mesmo na sua cumplicidade com o fotógrafo que as captou, há uma notória atitude estética. Essa atitude é mais evidente se nos abstrairmos das questões de gênero e reflectirmos sobre o simples significado das numerosas sequências de encenações, adereços e poses que a Condessa foi repetindo frente ao fotógrafo sistemática e paulatinamente no decorrer de vários anos. Essas encenações, montadas muitos anos depois da sua passagem pela ribalta da corte imperial, que procuravam evocar, ganham uma relação estreita com as artes de palco. A Condessa teria um forte sentido da cena, participou em diversos *tableaux vivants*, um gênero de representação muito em voga nas récitas privadas do palácio imperial e também nos

⁹⁸ Marie Joseph Robert Anatole de Montesquiou-Fézensac, conde Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), mais conhecido como Robert de Montesquiou, foi um aristocrata, homem de letras, esteta, mecenas e dandy francês.

⁹⁹ Abigail Solomon-Godeau, "The Legs of the Countess" in *October*, Vol. 39, Inverno de 1986, pp. 65-108.

¹⁰⁰ Estúdio fotográfico parisiense, fundado em 1855, que reuniu os fotógrafos Léopold Ernest, Louis Frédéric Mayer e Pierre-Louis Pierson.

¹⁰¹ Idem, pp. 107-108

salões da aristocracia mais destacada. A própria presença da Condessa em sociedade revestia-se de uma teatralidade estudada, as suas toiletas eram ora extravagantes, ora de uma simplicidade desconcertante; as suas chegadas intencionalmente tardias procuravam torna-la no principal pólo de atração dos salões elegantes e da própria corte¹⁰². No entanto à medida que algumas das peripécias mais ousadas da sua vida aventureira foram sucedendo e os efeitos da idade se foram, naturalmente, fazendo sentir, esse protagonismo cortesão foi esmorecendo até a Condessa acabar por se recolher a sua casa, longe da ribalta social.

A partir de 1863, com o eclipse do período áureo do seu sucesso, a Condessa de Castiglione procurou “refúgio” nas sessões do estúdio de Mayer e Pierson tentando talvez, dessa forma, manter-se no centro das atenções, agora da câmara fotográfica. O espaço de um grande estúdio fotográfico tinha, de facto, muitas afinidades com o palco, por força dos seus telões cenográficos, dos seus reflectores e dos adereços, como colunas e canapés. Para além de mimetizar algumas das poses dos modelos cénicos das mais destacadas figuras do palco do seu tempo como, por exemplo, da famosa actriz Adelaide Ristori¹⁰³, a condessa assumiu também, nas sessões fotográficas, atitudes que estilizavam criativamente as gravuras divulgadas pelas revistas femininas desse tempo como *Le Moniteur de la mode* ou *L'Illustrateur des dames*.

Partindo de um variado repertório de poses, a Condessa de Castiglione, construiu jogos de evidente ambiguidade, o que sucede desde logo porque nos deixam na ignorância do derradeiro destino da sua sedução. Como questiona o investigador Pierre Apraxine¹⁰⁴, dirigir-se-iam esses jogos à pessoa do fotógrafo, numa situação de profunda intimidade? Procurariam antes o olhar anónimo do fotógrafo, identificado simplesmente com o típico olhar masculino? Assumiriam apenas o olhar para si própria no reflexo dos espelhos do salão? Em qualquer destas circunstâncias a satisfação narcísica, o exibicionismo e a necessidade de representação prefiguram uma tensão erótica evidente a que, em última instância, o fotógrafo deu azo, numa cumplicidade cujo grau desconhecemos mas que, face às imagens que dela resultaram, nunca pode ter sido iníqua, com preponderância para as prerrogativas estéticas da Condessa que, como verificamos pelas fotografias, puderam prevalecer. Essa cumplicidade não se limitou às sessões fotográficas já que o fotógrafo resguardou discretamente o conjunto das imagens da Condessa afastado dos olhares públicos, conservando-o intocado no seu

¹⁰² Idem, pp. 25-26

¹⁰³ Adelaide Ristori (1822 – 1906) foi uma destacada actriz italiana nascida, “no palco”, numa família de artistas ambulantes. Teve o primeiro sucesso teatral aos 14 anos e obteve reconhecimento geral com a interpretação da Maria Stuart aos 18 anos. Iniciou uma carreira internacional em 1855, obtendo a consagração nos palcos de Paris com a *Myrrha* de Alfieri, em competição com a igualmente afamada actriz Raquel. (Elizabeth-Rachel Félix). Nas suas digressões foi aclamada de ambos os lados do Atlântico. Apresentou-se pela primeira vez em Lisboa, no Teatro de São Carlos, em 1859. Terminou a sua carreira em 1885.

¹⁰⁴ Pierre APRAXINE, Xavier DEMANGE (dir.), *La Comtesse de Castiglione par elle-même* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 30

arquivo, uma outra cláusula desse acordo (tácito?) entre a esteta retratada e o técnico fotográfico¹⁰⁵. Contudo, mais do que a ousadia das poses, que a Condessa cuidadosamente evitou transpusessem o limiar da moralidade, ou do que a teatralidade evidente das imagens, interessa-nos nesta instância isolar apenas o formalismo da série como atitude estética inédita, já que ela assumiu um acentuado vanguardismo na sua autonomia. Em última instância podemos descobrir nas imagens da Condessa de Castiglione muitos traços do repertório de poses que, alguns anos volvidos, a expressão cinematográfica feminina veio a assumir, sobretudo na diferença de naturalidade que claramente a distingue da expressão teatral.

A dificuldade de encontrar na historiografia e na crítica de arte uma reflexão acerca do discurso que emana das séries fotográficas da Condessa de Castiglione levou-nos a procurar, na prática artística do último século, outras situações análogas e, nessa medida, parece-nos especialmente relevante uma reflexão de Arthur C. Danto que aborda a produção artística de Cindy Sherman nos seguintes termos¹⁰⁶:

Embora as obras de Cindy Sherman devam ser classificados como fotografias e dependam, em parte, do facto de serem fotografias para o seu efeito, a fotografia não é o seu meio mas são antes um meio para o seu fim artístico. O seu meio é ela própria. Não digo com isto que ela é o seu próprio assunto, porque as fotografias são dela própria no estrito sentido em que a Liberdade atacando as barricadas [sic], de Delacroix é do modelo que posa para a Liberdade. O conhecimento de que elas são de Cindy Sherman penetra a nossa experiência e a apreciação dessas obras, mas ela própria não é aquilo acerca de que as obras são. Elas são sobre aquilo que ela, como sua própria forma de representação, mostra transformando o seu rosto, o seu corpo, os seus trajos, o espaço que a rodeia. Ela usa-se a si própria para atingir uma ilusão e a principal contribuição da fotografia é através da sua conotação documental. A situação fotográfica típica, embora disseminada pelos artistas, é a de uma imagem que representa a sua causa parecendo-se com ela. A premissa da fotografia é a de que se trata de um registo pictoral, a sua imagem imerge na realidade visual que a ocasionou

Se analisarmos a natureza dos discursos da Condessa de Castiglione e de Cindy Sherman, não podemos deixar de encontrar diversas sobreposições, sobretudo se nos abstrairmos do contexto físico de produção das imagens. Em ambas os casos, o isolamento de uma única imagem relativamente à respectiva série provoca numa desintegração do discurso, alterando profundamente o seu significado. Como refere

¹⁰⁵ A colecção de fotografias só veio a público com a aquisição do espólio de Mayer & Pierson pela firma Adolphe Braun a quem, em primeira instância, as fotografias chegaram a ser atribuídas, num equívoco que foi logo esclarecido.

¹⁰⁶ Arthur C. Danto. *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*. Nova Iorque: Farrar Straus Giroux, 1990, p. 120.

Arthur Danto, uma fotografia isolada de Cindy Sherman, cujos traços são geralmente reconhecíveis, assume um carácter autorretratístico, pervertendo a intenção original da artista¹⁰⁷. Em ambos os discursos, a descontextualização de uma imagem relativamente à série implica não só um esvaziamento do sentido mas até mesmo uma alteração de significado. Com efeito, na prática artística de Cindy Sherman conseguimos identificar mais facilmente a natureza desta questão na medida em que existe uma completa identificação entre o operador fotográfico e o modelo e, desse modo, ocorre uma relativização do contexto da produção e uma consequente valorização do plano do discurso. Afinal, nas séries fotográficas da Condessa de Castiglione, o gesto mecânico do operador fotográfico quase pode resumir-se à dimensão puramente técnica, relevando a intencionalidade do discurso.

Para Arthur Danto, as séries de representações de Cindy Sherman escapam para a esfera da performance e as imagens fotográficas que as mostram constituem apenas o veículo do seu discurso¹⁰⁸. No texto introdutório ao catálogo que a artista publicou sobre a sua série *History Portraits*, o crítico norte-americano reforça essa sugestão de leitura propondo-nos a seguinte leitura:

O conhecimento da própria Sherman é, de certa forma, o assunto de cada uma das imagens da série dos seus fotogramas, em que cada uma é significativamente da artista, representa um convite a uma interpretação mas demanda um princípio de unidade que está para além da coesão estilística que as une como obras de arte. A sensação de unidade estilística tem que ser aliada com a diferença perceptível das aparências da estrela, de fotograma para fotograma. A mesma autoria é expressa por todas as imagens, mas aparentemente não parecem do mesmo modelo. É o conhecimento extrínseco que informa as diversas aparências da mesma pessoa e que se encontra por trás das imagens que Sherman tem realizado, e que acabaram por se tornar objecto da mais aturada análise da crítica recente.[...]

O meu entendimento é o de que Sherman será sempre uma artista performativa, não tanto a construtora de imagens mas sobretudo a despertadora de consciências. Geralmente o artista performativo usa-se a si próprio para baixar as defesas do público e, pela sua presença viva, comunicar e abrir vias operativas num nível de consciência que apenas está disponível em sonhos. O artista performativo busca abrir uma forma de abrir essas vias pela arte, colocando-nos de alguma forma em contacto connosco próprios. Está envolvido com sensações e vivências reais. As fotografias de Sherman foram particularmente bem sucedidas como “performances”

¹⁰⁷ *Idem*, p. 121-122.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 123.

nesses aspectos e o volume de resposta teórica que conseguiram suscitar é uma prova de que a sua obra conseguiu tocar em aspectos extremamente profundos e urgentes da sensibilidade contemporânea.

A análise que Arthur Danto faz das imagens da série *History Portraits* enfatiza a importância dos aspectos da performatividade mas o mais significativo para a leitura que mais se aproxima das questões que procuramos suscitar e que se encontra exactamente nas conclusões do seu texto, rematado da seguinte forma:

Qual é a realidade humana por trás da revelação das nossas grotescas aparências? Sócrates conclui o seu Symposium com a reflexão de que os princípios da comédia e da tragédia são um só, de tal forma que o autor que escreve comédia poderia também escrever tragédia. Cindy Sherman, nas suas imagens cómicas [da série History Portraits] escreve em ambos os registos [comédia e tragédia] simultaneamente.

Com efeito, esta evidente chamada de atenção para o facto da performatividade se encontrar na fronteira com a teatralidade e a encenação leva-nos não só a procurar uma leitura do mesmo nível nas imagens da Condessa de Castiglione, com a fundamental diferença de que, no caso desta última, não existir a mesma coincidência, naturalmente com um significado estético extremamente relevante, entre a representada e o operador fotográfico, como sucede nas imagens de Sherman. Contudo temos também nas imagens da Condessa de Castiglione, como já foi claramente identificado em Cindy Sherman, uma ordem na esfera do discurso, uma narrativa fundada na prática sistemática da representação encenada da própria imagem. Nesse aspecto tanto o discurso da autora/retratada/Castiglione como o da fotógrafa/artista/Sherman coincidirem no facto de emanarem da série, ou seja, só se transformam em discurso estético se entendidos ou percebidos no seu conjunto ou, pelo menos, numa parte significativa desse conjunto.

Desde muito cedo que a esfera artística olhou para a fotografia com enorme desconfiança. A título de exemplo podemos citar algumas palavras de Baudelaire ao considerar que “os progressos mal adaptados da fotografia contribuíram bastante, como afinal todos os progressos puramente materiais, ao empobrecimento do género artístico francês, já de si raro”¹⁰⁹. De uma forma geral, a principal factor de desconfiança, tanto dos críticos de arte como dos filósofos e pensadores, relativamente à fotografia advém de ser considerada como puramente mecânica, ou seja, da sua inerente capacidade de reproduzir automaticamente a realidade¹¹⁰. No entanto a asserção do

¹⁰⁹ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 364.

¹¹⁰ Julgo ser mais rigoroso o uso do termo “automática” por “mecânica”, na medida em que as questões que envolvem a sensibilidade da chapa fotográfica e a incidência da luz reflectida se situam nos domínios científicos da química e da óptica.

carácter puramente mecânico da fotografia radica num erro que é uma consequência, porventura fortuita, das próprias circunstâncias do advento da fotografia.

A comunicação da descoberta de Daguerre, propalada como invenção da fotografia, eclipsou as experiências anteriores de registo automático de imagens, não só “fotográficas” mas também fotomecânicas, bem como uma longa tradição de utilização dos dispositivos ópticos nas Belas Artes. Tratava-se afinal de, obscurecer todo o conjunto de experiências e práticas que suscitaram o advento da fotografia para defender os direitos de uma patente que beneficiava os interesses comerciais franceses. Esse eclipse dos antecedentes artísticos e fotomecânicos da fotografia acabou por reforçar a sua caricatura como técnica puramente automática, com que veio a ser encarada por muitos praticamente até aos nossos dias. Uma das historiadoras e críticas da arte que mais veementemente contrariou essas ideias foi Rosalind Krauss que, num artigo a propósito da obra de Cindy Sherman, significativamente intitulado “Uma nota acerca da fotografia e do simulacro”¹¹¹, reivindica para a fotografia a capacidade de enunciação de um discurso estético, contrariando a leitura “média” do sociólogo Pierre Bourdieu, que tinha proposto nivelar esse discurso por baixo, normalizando-o como mera prática social de massas¹¹². Embora Roland Barthes tenha contestado apropriadamente essa ideia de Bourdieu, continuou a negar à fotografia a capacidade de formulação de um discurso estético ¹¹³. A leitura de Rosalind Krauss sobre as posições desses dois pensadores é a seguinte:

“A existência técnica da fotografia como múltiplo junta-se à possibilidade teórica de que todas as imagens tomadas de um mesmo objecto possam ser a mesma imagem e, dessa foram, constituam uma pura repetição. No seu todo estas formas de multiplicidade contrariam profundamente o conceito de originalidade como uma condição estética disponível à prática fotográfica. Dentre o universo estético da diferenciação-o que é dizer: isto é bom, isto é mau, isto, na sua originalidade absoluta, é diferente daquilo”-dentro deste universo fotográfico cresce o espectro da não-diferenciação a um nível de diferença qualitativa e, ao invés, introduz a condição de uma matriz de diferenças meramente quantitativas, como numa série. A possibilidade de diferenciação estética colapsa em si mesma e a

¹¹¹ Rosalind Krauss, “A Note on Photography and the Simulacral” in *October*, Vol. 31 (Winter, 1984), pp. 49-68. O artigo integrou a compilação Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une theorie des ecarts*, Paris: Ed. Macula, 1990.

¹¹² Debruçando-se sobre os usos mais comuns da fotografia Pierre Bourdieu procura contrariar a ideia da distinção entre a fotografia corrente e a fotografia artística, daí o título da sua obra, veja-se em particular o capítulo 1 da II parte, “ambition esthétique et aspirations sociales” da autoria dos sociólogos Robert Castel e Dominique Schnapper. Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Paris: Editions du Minuit, 1965, pp. 142-172.

¹¹³ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 20-21.

originalidade que, dependente da própria ideia de diferença, colapsa com ela. ¹¹⁴

De facto, os argumentos de Rosalind Krauss na reivindicação, para a fotografia, da capacidade de formalizar um discurso estético, são particularmente relevantes para a leitura que pretendemos propôr. Para exemplificar e concretizar a sua perspectiva, Krauss recorre às fotografias de dois artistas que tiveram uma profunda influência na prática fotográfica moderna, Irving Penn¹¹⁵ e Cindy Sherman. Sobre as séries em Sherman, Krauss dá-nos uma visão extremamente lúcida relativamente ao discurso estético fotográfico. Começa por desmontar um equívoco que tem marcado a discussão sobre a reproductibilidade da fotografia:

“A prática do múltiplo, quer falemos de centenas de provas obtidas de um mesmo negativo ou de centenas de quase indistinguíveis fotografias feitas por [turistas] japoneses - essa prática tem sido entendida por certos artistas como não sendo uma forma má ou degradada da estética original. Antes a têm considerado como fundadora da verdadeira distinção entre original e cópia”.

Prosegue Krauss aduzindo o caso de Cindy Sherman à presente discussão:

“Da prática contemporânea, um exemplo evidente poderá ser o trabalho de Cindy Sherman. Numa concatenação de estereótipos, as suas imagens reproduzem o que já é uma reprodução – ou seja, diversificados personagens estereotipados oriundos de cenários de Hollywood, de telenovelas, de romances côr-de-rosa e de publicidade sofisticada. E se os assuntos das suas imagens são tão vulgares, imitações fáceis, a sua execução é igualmente predefinida por esses clichés culturais. Somos permanentemente confrontados pelos condicionalismos formais que resultam das receitas institucionais: a fotografia de cena de sugestão anedótica ou a imagem publicitária com uma iluminação excessiva e um formato definido pelos condicionalismos da paginação.

Que Sherman seja tanto assunto como objecto destas imagens é importante para a sua coerência conceptual. A presença do estereótipo na sua obra é reveladora da sua auto-estereotipicidade. Funciona como a recusa da compreensão do artista como fonte de originalidade ou de resposta subjectiva, assumindo uma distanciação crítica relativamente ao

¹¹⁴ Rosalind Krauss, *Idem*, pp. 58-59.

¹¹⁵ Irving Penn (1917 –2009) foi um fotógrafo Americano conhecido sobretudo pelo seu trabalho nos campos da moda, do retrato e da naturezas morta. A sua carreira foi em grande medida associada à revista *Vogue*. Também trabalhou em publicidade para clientes de moda, perfumaria e cosmética. A sua obra tem sido exposta internacionalmente e continua a marcar profundamente o campo da fotografia até aos dias de hoje.

mundo com o qual se confronta mas que não integra.[...] Se Sherman fotografasse outro modelo que não ela mesma, então o seu trabalho seria a continuidade da noção de artista como consciência que conhece o mundo através do seu julgamento. Nesse caso diríamos apenas que Sherman estava a construir uma paródia crítica das formas de cultura de massas.

Com este colapso absoluto da diferença, esta implosão radical, somos levados a entrar no mundo do simulacro – um mundo em que, como na caverna de Platão, a possibilidade de distinguir entre a realidade e os fantasmas, entre o real e a simulação nos é negada”¹¹⁶.

No entanto, Rosalind Krauss, para justificar o discurso estético fotográfico, afasta-se deliberadamente da prática artística de Cindy Sherman, recorrendo antes à obra de Irving Penn, em particular às fotografias de publicidade que realizou, na década de 1970, para a firma de produtos de beleza *Clinique* e que foram publicados em destacadas revistas de moda. Nessas fotografias, deve ser assinalada uma vertente particularmente significativa do trabalho de Penn, de âmbito técnico e que diz respeito à invulgar combinação de recursos que lhe permitiram levar a cabo o seu trabalho. A primeira opção invulgar foi a da própria máquina fotográfica, utilizando um aparelho panorâmico de grande formato, conhecido como *banquet camera* que tinha sido desenhado especificamente para os retratos de grupos numerosos de comensais. Penn imprimia os negativos de generosas dimensões, que aquele equipamento permitia obter, por contacto com uma técnica de impressão fotográfica particularmente requintada chamada platinotipia. Nessas provas as partículas de prata são substituídas por platina, o que lhes confere maiores riqueza tonal e durabilidade, relativamente aos processos convencionais. O seu formato permitia preencher duas páginas abertas de uma revista. Krauss refere-se a essas fotografias de Penn nos seguintes termos:

“As imagens de Penn para a Clinique [...] assumem-se como imagens da realidade, com uma frontalidade que reivindica a suposta objectividade da imagem. Mas são, de facto, a realidade que é projectada por uma agência de publicidade, por um determinado imperativo para instigar certos desejos, ou necessidades, no potencial consumidor. A estrita determinação de preencher ambas as páginas com uma só imagem fechando assim o espaço visual da revista contra intrusões ao espaço da imagem/ecrã é parte de uma estratégia para criar um efeito de realidade, para a abertura ao mundo do simulacro, que aqui procura apresentar a falsa cópia do anúncio como se fosse inocentemente transparente à realidade original: o efeito do real a substituir o próprio real.”¹¹⁷

¹¹⁶ Rosalind Krauss, *Idem*, pp. 60-62.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 65.

Curiosamente, Rosalind Krauss passa a analisar um conjunto de naturezas mortas que Irving Penn realizou posteriormente, já na década de 1980, e que, segundo a historiadora, está formalmente dependente da produção publicitária anterior:

“Não há [na série de naturezas mortas] um relação directa com um assunto específico-quer pensemos no erotismo da morte, ou na presença da arte, ou o que quer que determine a intenção de Penn nas suas platinotípias. Existe, contudo, um sistema elaborado de retorno através de uma rede em que a realidade é constituída pela imagem fotográfica- e que na nossa sociedade significa cada vez mais a imagem da publicidade e do consumo- de modo que o efeito artístico é uma função total da realidade-efeito produzida fotograficamente.”

“[...] Penn deseja afirmar a fotografia como o próprio objecto da crítica, ou seja, da fotografia como obra de arte. Mas, sintomaticamente, as ‘fotografias artísticas’ de Penn são como memórias-ecrã sob as quais maliciosamente se escondem as formas e imagens da cena original: que Baudelaire vislumbrara repulsivamente em 1850-da arte corrompida pelo comércio”.¹¹⁸

Com efeito, Rosalind Krauss vê nos dois exemplos enunciados, dois pólos opostos da evidente relação da fotografia com o discurso estético. Por outro lado deixa a interrogação sobre a possibilidade de, como reflexão crítica, prolongar esse discurso para além da imagem isolada. Creio que Arthur Danto, como acima mencionámos, já deu a resposta a essa questão quando deduz acerca do desvio autorretratístico que uma fotografia isolada de Cindy Sherman pode causar se afastada do contexto da série/discurso a que pertence.

Sendo evidente que, tanto as fotografias publicitárias de Irving Penn como as séries fotográficas de Cindy Sherman enunciam um discurso, talvez tenha sido a obra pioneira de Duane Michals¹¹⁹ uma das primeiras a percorrer os campos da narrativa fotográfica, numa prática estética inovadora que terá inspirado muitos dos mais destacados artistas das últimas décadas. A forma como Michals define a sua prática artística é particularmente significativa para a questão com que nos confrontamos:

“Os fotógrafos lidam com a realidade de uma forma requintada[...]. Não há outra forma de arte que reproduza a realidade com este grau de fidelidade. Mas, para mim, isso quer dizer que as aparências são as únicas coisas que nós consideramos serem reais. E então os sonhos, e o medo, e o

¹¹⁸ Baudelaire, *ibidem*.

¹¹⁹ Duane Michals (n. 1932) é um fotógrafo americano. O trabalho de Michals's recorre de forma inovadora ao uso de foto-sequências, amiúde incorporando texto para analisar as emoções e o pensamento.

desejo, e todas essas intimidações que fazemos uns aos outros? Essas experiências, para mim, constituem a realidade” [...] As coisas que me interessam são todas invisíveis, questões metafísicas: a vida depois da morte, a aura do sexo - a sua atmosfera ao invés da sua mecânica – são as coisas que nunca vemos na rua. Por isso, tive de inventar e criar essas situações para expressar e explorar essas coisas”¹²⁰

Com efeito, as suas sequências fotográficas dão conta de narrativas que, desde o tardio início da sua obra fotográfica, Duane Michels sublinha com títulos em maiúsculas, comentários, pequenas prosas ou mesmo poemas que adensam, aligeiram com subtil ironia, transfiguram ou mesmo conferem intimismo ao discurso visual.

Ao olharmos para as séries fotográficas da Condessa de Castiglione podemos interrogar-nos se existem paralelos com outras duas vias que a fotografia serial veio a assumir no decurso das últimas décadas do século dezanove e primeiros anos do subsequente, com a *bertillonagem* e com as raízes do animatógrafo. Num ensaio intitulado “The Body and the Archive”¹²¹, o artista, crítico e investigador Allan Sekula reflecte longamente sobre sobreposições entre o corpo humano e a prática da fotografia serial na transição século dezanove para o vinte. Em primeiro lugar procura abordar a importância que a fotografia acabou por assumir na criminologia, cada vez mais aberta aos avanços da ciência e da técnica. Alphonse Bertillon inventou o primeiro sistema moderno de identificação criminal, a *bertillonagem*¹²², combinando a descrição antropomórfica e o retrato fotográfico numa ligação íntima entre as esferas da cultura e da regulação social¹²³. Porventura podemos encontrar paralelos entre a prática fotográfica criminal no âmbito da *bertillonagem* e as séries fotográficas da Condessa de Castiglione ou até das de Cindy Sherman na medida em que todas elas têm um discurso político subjacente, feminista no caso de Sherman, de poder no caso de Castiglione e também autárquico no caso da fotografia criminal. No terceiro capítulo serão abordadas de forma aprofundada as questões relacionadas com o papel da fotografia no discurso político e na propaganda.

2.9 A magia do palco na objectiva do fotógrafo

Uma das virtualidades dos novos modelos de abordagem dos fenómenos artísticos pelas *visual arts* tem sido a chamada de atenção para a importância dos olhares

¹²⁰ Marco Livingstone, *The Essential Duane Michals*, London: Thames and Hudson, 1997, pp. 7-8.

¹²¹ Allan Sekula, “The Body and the Archive” in *October*, Vol. 39, 1986, pp. 3-64.

¹²² Alphonse Bertillon, *Identification Anthropométrique; Instructions Signalétiques: Tirage a Part de l’ Introduction*. Melun: Imprimerie Administrative, 1893

¹²³ Allan Sekula, *Idem*, pp. 8 e 18.

transversais sobre a produção artística e cultural de determinada época, nas suas mais diversificadas manifestações, por forma a entender essas práticas numa perspectiva de evidente contaminação, que amplia as análises de uma forma mais profunda do que se essas práticas fossem abordadas isoladamente. Sobre esse tema, Karel Vanhaesebrouck, historiador da arte e da cultura na Universidade de Maastrich, escreveu um relevante artigo¹²⁴ em que problematiza as formas como a fotografia e o teatro podem interagir.

Desde logo há um ponto fundamental de divergência entre a fotografia e o teatro, enquanto o teatro é uma arte intrinsecamente fundada no tempo, na fotografia o tempo é inexistente. No entanto, não podemos deixar de verificar que entre a fotografia e o teatro ocorreram significativas contaminações. Vanhaesebrouck postula que a imagem fotográfica desempenhou um papel importante no curso da história do teatro, redefinindo a própria essência da representação teatral. O historiador belga realça o facto de que um dos mais importantes pontos de convergência entre as artes performativas e a fotografia reside no facto de partilharem um sistema conceptual em que os domínios da teatralidade, da performatividade, da representação e da visualidade são pontos de referência fundamentais. Sob esse ponto de vista poderíamos acrescentar que a fotografia, na contemporaneidade, tem conseguido mostrar, de formas cada vez mais evidentes, como esses conceitos são operativos na sua prática. Isso não significa que, desde o seu advento, essa base conceptual não tenha esteja subjacente à própria prática fotográfica. Se nos debruçarmos com atenção, como faz Vanhaesebrouck, sobre a fotografia da segunda metade de Oitocentos e do início de Novecentos encontramos evidentes provas desse quadro conceptual, para isso precisamos de instrumentos operativos. A abordagem das contaminações entre a fotografia e o teatro talvez seja, pela sua natureza, um dos instrumentos mais eficazes.

A fotografia teatral e, em particular, o retrato teatral podem ter um papel particularmente relevante no entendimento dos aspectos conceptuais da própria história e estética fotográficas, visto que constituem uma representação da representação. São aquilo a que podemos chamar uma chave de interpretação porque nos permitem fazer uma análise que ultrapassa as dimensões puramente documentais da fotografia, permitindo a sua inscrição no contexto próprio das práticas sociais e dos discursos culturais de uma forma mais evidente. Como refere Vanhaesebrouck:

*[...] a fotografia é mais do que o resíduo de um evento passado: ela permite ao historiador analisar as relações entre o espectador e o evento, entre sujeito e objecto. [...]*¹²⁵

Desenvolvendo alguns dos aspectos da fotografia teatral no referido período, Vanhaesebrouck avança com várias propostas de enorme relevância para este estudo,

¹²⁴ Karel Vanhaesebrouck, "Theatre, performance studies and photography: a history of permanent contamination" in *Visual Studies*, 24: 2, pp. 97-106.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 99.

desde logo aborda as fotografias encenadas de actores, as fotografias em que os actores tentam assumir em estúdio, defronte do fotógrafo, a essência de uma determinada peça numa única imagem fotográfica ou numa série reduzida, de um modo que o historiador belga perspicazmente associa aos chamados *tableaux vivants*. Vanhaesebrouck sugere que tais imagens “funcionam” como uma indicação da transformação do papel social do actor e da forma como a imaginação popular o encara, ou seja, essas fotografias representaram um papel fundamental no sistema de estrelato, em que os mais destacados actores teatrais se inscreveram. Essa inscrição ocorreu de uma forma quase embrionária desde final de Oitocentos mas, com a visibilidade que o animatógrafo lhes pôde conferir, explodiu nos primeiros anos de Novecentos, mercê da intimidade dos grandes estúdios cinematográficos com os magazines ilustrados de maior tiragem, como veremos adiante.

Outra reflexão para a qual Vanhaesebrouck nos chama a atenção, que também assume premente actualidade, é a da circunstância da representação fotográfica dos actores ser apropriada pelo público, o que torna a estrita divisão entre a sua presença física e o papel que o actor representa extremamente porosa. Isso é tanto mais evidente quanto muitos dos actores da cena teatral portuguesa eram conhecidos pelas alcunhas dos papéis que os tinham celebrizado ou mesmo imortalizado.

Um dos casos notórios do surgimento do sistema de estrelato é o de Sarah Bernhardt. A mais importante actriz francesa de todos os tempos foi a primeira a utilizar todos os recursos que a fotografia, o retrato fotográfico e a imprensa ilustrada colocaram ao serviço do seu extraordinário génio teatral¹²⁶. Retomando as complicitades e contaminações entre a fotografia e o teatro podemos afirmar que Sarah Bernhardt foi talvez a primeira a explorar todas as dimensões da teatralidade no palco e no estúdio. Afinal, sendo o teatro uma das “artes do corpo”, uma arte eminentemente imaterial, em que cada palavra e cada gesto se desvanecem no instante imediato àquele em que surgem, torna-o dependente da fotografia para o registo e outras utilizações em que a materialidade se impõe. A fotografia sempre representou uma inestimável instância de registo e de memória para essas artes efémeras. Adiante será desenvolvida esta temática de forma mais aprofundada.

No entanto, os postulados que marcaram aquele que podemos considerar o período de ouro do retrato oitocentista, o último quartel do século, já tinham sido formulados alguns anos antes, em 1862, quando Adolphe Eugène Disdéri publicou o

¹²⁶ Henry James refere-se a Sarah Bernhardt como a “musa dos jornais”, v. “The Comédie-Française in London” in *The Scenic Art: notes on acting & the drama-1872-1901*, New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1948, p. 129 citado por Gale, Maggie B. e Stokes John (ed.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge: CambridgeUniversity Press, 2007, p. 66.

seguinte texto, parte da sua obra sobre a fotografia, em que teoriza acerca de algumas das mais importantes questões do retrato fotográfico¹²⁷.

¹²⁷ Adolphe Eugène Disdéri, *L'Art de la Photographie*, Paris: Edição do autor, 1862, pp. 264-267 (tradução do autor): “Parece, à primeira vista que, em fotografia, nada seria mais fácil do que fazer um retrato e que, para o conseguir, seria suficiente conseguir a perfeita imobilidade do modelo e usar de procedimentos rápidos. Não deve a luz desenhar a imagem com total exactidão, dando a mais fiel das cópias?

Que sucede então para que tantos retratos não tenham semelhança e seja tão raro encontrar um em que essa semelhança seja assaz completa para satisfazer os amigos e os parentes do modelo? Porque é que as diversas representações de uma mesma pessoa são tão diferentes, de tal modo que possam exprimir, por vezes, caracteres tão diferentes e quase contraditórios? Entre os retratos que podem ser considerados como parecidos, até certo ponto, não há uns que nos mostram fealdade e outros beleza? Que outro significado poderá ter essa diversidade de imagens de um mesmo modelo, senão que esse modelo pode apresentar aspectos infinitamente variados, dentre os quais só um pequeno número é susceptível de conseguir a representação exacta e bela do seu verdadeiro carácter que, em si mesmo, constitui o retrato.

À procura da semelhança

Com efeito, fazer um retrato não é reproduzir com precisão matemática as proporções e as formas do indivíduo; é sobretudo necessário captar e representar as intenções da natureza que se manifestam nessa pessoa, justificando-as e embelezando-as, tomando em linha de conta os desenvolvimentos essenciais que lhe são conferidos pelos hábitos, ideias e vida social. Aqueles que melhor conhecem o retratado fazem dele uma ideia nítida que é resultante de todos os diversos aspectos sob os quais o vêem milhares de vezes: se possuíssem formas de exprimir essa ideia, fariam um retrato verdadeiramente semelhante, descreveriam o tipo, o carácter, os costumes, a própria alma: o artista deve ver e compreender o seu modelo da mesma forma, mais a mais ele deve buscar a beleza sem nada perder da verdade.

Nem os fotógrafos nem os seus modelos entenderam esta noção. Pensam que toda a semelhança advém da reprodução exacta das proporções, dos traços e dos trajés. Assim os retratos são geralmente caricaturas das figuras, apenas representam a fealdade do original com qualquer coisa do seu ar e da sua fisionomia, o que o torna facilmente reconhecíveis. Nesses retratos são os detalhes que mais admiramos: reconhecemos a barba, as roupas, uma parte insignificante; por vezes reconhecemos a graça de um sorriso ou a finura do olhar. Mas onde está o carácter moral da pessoa representada que apreciamos, a sua seriedade, o seu humor, a bondade que nos encanta? Aquele orador, reconhecê-lo-iam? Revela-se-nos como quando nos deixa suspensos da sua palavra? Naquele general, foram os traços flácidos de uma atitude burguesa que os soldados admiraram nas derradeiras batalhas? Não, eles não o reconheceriam senão de uniforme e traços principais.

A primeira coisa que um fotógrafo que queira obter um bom retrato deve fazer é penetrar, através das múltiplas circunstâncias do acaso no [espírito] daquele que vai ter como modelo, no seu tipo real, no seu verdadeiro carácter; estudá-lo e conhecê-lo. Só nessa condição poderá conceber uma forma de representação apropriada, que poderá escolher, quer a atitude, quer o gesto e a expressão, logo a distância, a luz, o traje, os adereços, pesquisando as combinações ópticas adequadas para realçar o que as observações lhe revelaram, numa palavra, compor o retrato.

Compor o retrato, diríamos nós, é escolher o modo de representação apropriado ao modelo e combinar todos as suas variáveis com vista a esse único fim. Expliquemo-nos: eis um sábio; eis uma vida dedicada ao estudo; as suas pesquisas profundas e os seus hábitos de reflexão acentuaram seguramente aquelas rugas verticais que percebemos na sua fronte inclinada; não é um homem de estatura elevada; a inteligência parece ter-se desenvolvido a expensas do corpo: ele é calmo, benevolente, tem um sorriso pleno de sagacidade. Eis os principais traços que marcam a sua vida quotidiana, para os seus próximos, para os seus familiares, para os seus amigos; o seu traje adequa-se naturalmente à sua vida física e moral: peças simples, algo descuidadas. É este o homem que vos pede o seu retrato. Talvez se vos apresente com outros traços, envergando um traje de circunstância, muito diferente do habitual; oferecer-vos-á uma pose amaneirada; tê-lo-ão persuadido a levar um grosso volume, o qual ele deveria fitar com uma estudada expressão grave. Cabe-vos deslindar nessas atitudes, nesses aspectos fingidos, o seu verdadeiro carácter, o tipo que vos mostrámos, a pessoa verdadeira e viva, cujas características são evidentes e naturais.

Estando a personalidade apreendida, o estilo no qual a devemos exprimir surge facilmente. Ao invés da directa semelhança, o aspecto do retrato deverá despertar, antes de mais, ideias sérias e serenas, calma e reflexão. Neste caso dever-se-á adoptar a seguinte combinação: atitudes simples, luz interior, distribuída

O texto de Disdéri é a mais clara evidência das razões que levaram a que ele se tenha tornado um dos mais destacados retratistas de Oitocentos, teorizando uma prática que não só ele mas também os seus principais rivais, Nadar e Carjat¹²⁸, seguiam. Os mais importantes princípios do retrato psicológico estavam traçados e eles marcarão muita da mais relevante prática do retrato fotográfico até aos nossos dias. Curiosamente a mesma obra também se debruça sobre o problema da fotografia teatral da seguinte forma¹²⁹:

Mas importa agora olhar para a situação portuguesa e para as dimensões dos sistemas de representação na fotografia teatral. As séries de fotografias que o fotógrafo Augusto Bobone realizou dos actores Eduardo Brazão, Augusto Rosa, Rosa Damasceno ou João Rosa imortalizaram algumas das mais marcantes representações da história do teatro em Portugal. Na mais notável, de Eduardo Brazão, destacam-se papéis como os de “Othelo” (1901) e “Hamlet” (1913), nas peças homónimas de William Shakespeare, “Kean” na peça homónima de Alexandre Dumas (1908), “Roberto” na peça “O

em massas tranquilas, com amplos tons médios, fundos severos, grande sobriedade de adereços; a cabeça, raiz do pensamento, saliente e luminosa. Qualquer outra hipótese seria inverosímil, inconveniente e não permitiria conduzir a essa semelhança profunda e potente que buscamos.”

¹²⁸ Biografia de Carjat

¹²⁹ Disdéri, *idem*, p. 299-301: *Dos actores e da fotografia de género*

Como conseguirá o fotógrafo dar aos seus modelos o sentimento de um assunto de género? Onde encontraria ele os actores inteligentes e sensíveis, suficientemente identificados com os seus papéis para conseguirem a expressão e os gestos adequados numa acção dirigida e estranha às suas próprias paixões? Porque a imagem fotográfica traduzirá todas as variações com uma exactidão absoluta e deixará ler no personagem o conflito ou a indecisão dos seus pensamentos. Colocar-se ele à disposição dos eminentes artistas dos nossos teatros? Mas quem não sabe que a arte do actor, como a do pintor, emprega frequentemente signos convencionais, meios fictícios para chegar a efeitos reais e que os gestos mais justos, no teatro parecem maneirismos ou marcas de exagero numa acção real. O desenho fotográfico, na sua inexorável fiabilidade, não falhará a indicação claríssima da origem dos personagens e representará melhor os actores em acção do que um assunto de costumes ou uma cena de sentimento. Poderíamos citar mil exemplos deste facto: não tentámos nós mesmos pintar Maria Stuart implorando ao céu? Ela está ajoelhada, com um Cristo nas suas mãos sentidas, a luz banha os seus olhos suplicantes, o traje é exacto; o artista que serviu de modelo-e que artista!-possui no mais alto grau a capacidade de se identificar com o personagem que ele representa e exprimir as paixões com verdade: E portanto! Não é Maria Stuart que nós representámos, nem sequer é um a cena histórica, nem sequer uma cena de género, é o retrato de Madame Ristori.

O fotógrafo falharia ainda o fim a que se propõe se procurasse criar cenas com um grande número de personagens em acção. Em lugar da realidade comovente que ele quer mostrar, não obtém senão simulacros ridículos. É preciso juntar aos obstáculos que apontámos a impossibilidade de dar realismo suficiente aos trajos fabricados para a circunstância, não saberíamos inventar essas pregas com marcas de uso, índices tão característicos dos costumes e essenciais.

É inútil acrescentar que todas as tentativas feitas neste capítulo falharam, Todo o mundo pôde ver numa recente exposição do Palácio da Indústria algumas fotografias de género, vindas de Inglaterra [de Oscar Gustave Rejlander]. Não podemos deixar de sorrir do ar artificial dos personagens, apesar da sua vontade e da sua extrema aplicação em desempenhar os seus papéis. O afastamento dos modelos, os esforços, apesar da inteligência do fotógrafo mas em favor das dificuldades de uma arte impossível, tudo está bem visível, como através de um véu transparente. Contudo os personagens eram simples e pareciam fáceis a reconstituir.”

Bibliotecário” (1909), “Cardeal Rufo” na peça “A Ceia dos Cardeais” (1912) ou “Cardeal Merance” na peça “Primerose” (1912). Embora a estreia da maioria destas peças se tenha dado ainda em final de Oitocentos, encenadas pela marcante companhia teatral Rosas & Brazão, as suas representações tiveram tal sucesso que o seu impacto se projectou bem adiante no século XX, em sucessivas e populares récitas, designadamente nos frequentes espectáculos de benefício, mesmo muito depois da extinção da referida companhia teatral. Essas imagens marcantes foram, naturalmente, das mais escolhidas para edições em postais. Nessa perspectiva é extremamente fácil transpor para a fotografia portuguesa muitos dos aspectos que, como vimos, foram enunciados por Vanhaesebrouck e que têm cabal correspondência nas relações que se estabeleceram entre as principais figuras de palco e os mais importantes estúdios fotográficos portugueses, no início do século XX.

Existe ainda uma outra dimensão de ordem sociológica, a que poderíamos chamar de consumo da fotografia, à qual nos referimos acima, na vertente impressa nos magazines ilustrados, mas que assume múltiplas outras formas, nomeadamente o colecionismo. Num artigo do *Diário de Lisboa*, Norberto de Araújo traduz essa forma de “consumo” da fotografia, o “gabinete”, a colecção de imagens, a fotografia enquanto memória mas também como história, justamente a história do teatro tendo como pretexto o retrato fotográfico teatral¹³⁰:

Vejo retratos. Retratos de artistas, mulheres de teatro-gente que passou. Mulheres da cena. Algumas-que saudade. [...] Actrizes, senhoras do drama e da comédia, astros do teatro-se não posso recordar a Sarah, a divina, que nunca vi, que eu passe ao papel uma recordação para cada uma delas, que vive, e desfolhe uma saudade passageira, muito de fugida e sem humedecer os olhos para cada uma delas-que acabou

A partir desses retratos fotográficos, Norberto de Araújo inicia então um percurso por palcos e actizes que neles viu. Começa pelas actrizes italianas, referindo-se a Eleanora Duse, a Itália Vitaliani, a Tina de Lorenzo, a Mimi Aguglia. Relembra depois as espanholas e sul-americanas, a actriz Rosário Piño, as tonadilleras La Goya, La Argentinita e Império Argentina. Diz-nos ele:

Isto não são recordações, são lapsos, como os retratos-Lapsos-do tempo.

Fala-nos então, Norberto de Araújo da sua meninice e das actizes portuguesas que o marcaram cedo, de Palmira Bastos e de Ausenda de Oliveira que lhe seguiu os passos, de Lucinda do Carmo, da actriz Virgínia, de Rosa Damasceno, de Lucinda Simões, vagamente, mas, naturalmente, bem de sua filha Lucília Simões, das duas rainhas,

¹³⁰ V. *Diário de Lisboa*, A. 6, N. 1636, 5/8/1926, p. 3

Adelina [Abranches] e Ângela [Pinto] e assinala apenas um nome de actor, o de Augusto Rosa. Finalmente termina:

Retratos:

De teatro, só tenho mais um: Emília das Neves-que já não é saudade nem virá a sê-la. Mas a saudade de tantos por essa menina das tranças caídas-faz-me ternura.

Retratos de mulheres de teatro, na galeria de um homem [...] Para vós-o vosso gabinete, como me dizia José Ricardo, é um cemitério de saudades.

A reflexão de Norberto de Araújo é extremamente interessante. Por um lado é reveladora da forma como a fotografia se tinha estabelecido, em meados da década de 1920, com grande naturalidade nos hábitos sociais e culturais portugueses. Para aquele jornalista, como aliás constatámos noutras figuras, de que António Ferro é o exemplo mais eloquente, como abordaremos adiante, aquilo que podemos considerar como *aura benjaminiana* estava inscrita nos retratos fotográficos e, por isso, o convocar dos artistas, das suas carreiras, das suas mais importantes representações, esses *lapsos*, como refere Norberto de Araújo, é revelada, é suscitada, é lembrada nessas provas fotográficas e através delas, colecionadas com empenho. Esta profunda consciência, embora apenas no domínio da intuição, do estatuto que a fotografia ia assumindo e da importância da sua disseminação revelam a modernidade com que Norberto de Araújo encara aquilo a que hoje podemos chamar de *praxis* fotográfica e a consciência da importância da relativa generalização do seu uso. Estas questões estavam na ordem do dia de algumas das mais destacadas figuras da sociedade portuguesa e abordá-las-emos longamente no próximo capítulo.

3. Fotografia e teatro em Portugal (1920-1930): entre persistência e mudança

3.1 Persistências: o fardo de Oitocentos

Uma abordagem ao retrato fotográfico de artistas do início do século XX não poderia ser feita sem um recuo até ao início do último quartel de Oitocentos, quando o retrato fotográfico se profissionalizou, deixando de ser produto da actividade de ambulantes e curiosos, quando também se estabeleceram os mais conceituados estúdios fotográficos, como Fillon, em Lisboa, e Biel, no Porto. Numa das mais importantes publicações periódicas oitocentistas ilustrada com fotografia, o *Contemporâneo*¹³¹, podemos encontrar um dos primeiros conjuntos significativos de retratos fotográficos de figuras destacadas da sociedade portuguesa, realizado propositadamente para essa publicação. Esse conjunto fotográfico tem especial relevância porque, ao resultar de uma colaboração estabelecida entre uma empresa editorial e uma única casa fotográfica, nos permite analisar com alguma coerência as mais de centena e meia de retratos. Devem-se ao trabalho do estúdio de um dos mais conceituados fotógrafos sediados em Portugal, o francês Alfred Fillon¹³², retratos fotográficos que ilustram as primeiras páginas dos sucessivos números do *Contemporâneo*, representando destacadas figuras das artes do palco, da pena e do pincel, no Portugal das décadas de 1870 e 1880.

Um dos aspectos que mais contribuíram para o impacto que o *atelier* de Alfred Fillon teve na prática retratística fotográfica portuguesa foi o facto de ter mantido uma gestão e um corpo técnico relativamente estáveis, em que foi sistematicamente investindo, ao invés de muitos dos seus concorrentes cuja actividade ainda se baseava na itinerância e se caracterizava pela estagnação técnica. Noutro plano, como vimos, a associação ao *Contemporâneo* permitiu que o seu trabalho fosse bastante divulgado entre a sociedade elegante da época. No entanto alguma aristocracia sempre desconfiou de Fillon, não tanto pelo seu jacobinismo *communard* mas, por ter tido o “péssimo gosto” de abraçar um ofício, como refere o escritor Ramalho Ortigão¹³³. As

¹³¹ V. *O Contemporâneo*, (1875-1886), redactores Gervásio Lobato, Gomes Leal, Luciano Cordeiro, Pinheiro Chagas, Rangel de Lima (entre outros).

¹³² Alfred Fillon (1825-1881)

¹³³ V. Ramalho Ortigão, *As Farpas*, tomo XIV, pp. 79 e 80, descreve os incidentes da chegada de Fillon a Portugal e a forma como se tornou fotógrafo para criticar a sociedade lisboeta: — Depois de 1851 chegou aqui um francês nosso amigo que circunstancias políticas tinham obrigado a emigrar de Paris. Trazia duas ou três cartas do Sr. Ledru Rollin para uns republicanos portugueses que o apresentaram em vários salões de Lisboa. [...] Foi distintissimamente acolhido. Ele tinha uma grande estatura, um rosto pálido, um olhar inteligente, uma bela barba loura, fina como a do tenor Mário; e sentado num *fauteuil* defronte da dona da casa, com luvas cor de pérola, uma rosa-chá metida na sua casaca de Dussotoy, as mãos cruzadas sobre

convicções políticas de Fillon ter-lhe-ão até granjeado simpatias entre os meios mais liberais e empreendedores, ao que se terá devido inclusivamente a ligação ao *Contemporâneo*, que chegou a ter como escritório o próprio estúdio de Fillon¹³⁴. Até a Família Real prezava o trabalho do fotógrafo francês e muitos dos retratos oficiais foram feitos no seu estúdio, em sessões mencionadas na imprensa¹³⁵.

Se visitarmos a galeria de personalidades que desfilam ao longo das páginas do *Contemporâneo* e puderam posar para Fillon, nela encontramos uma representação

uma claque, os pés juntos, estendidos, calçados em meias de seda e sapatos envernizados, podia bem passar por um inútil qualquer, por um sensaborão, por um diplomata ou por um imbecil. De sorte que a sua presença ficava bem com os tapetes, com as rendas dos cortinados, com o cetim dos estofos, com as molduras dos espelhos, com as figuras do *cotillon*, e ele era em certo ponto o orgulho das senhoras que podiam dizer a uma das suas amigas: *Ma chère, je veux bien te présenter Monsieur..., de mes amis. [...]* Ele, porém, considerando ao cabo de poucos dias que era ridículo este destino miserável de se expor periodicamente, sob os lustres, como um boneco com corda para seis valsas e de engolir chá com leite e sorvetes de marrasquino como um jacaré de salão, deliberou trabalhar. Entre outras razões, para legitimar os direitos que tinha ao uso da sua *toilette* e finalmente para que o não tomassem por um vadio ou por um *escroc*. E fez-se fotógrafo. [...] O resultado foi que nenhuma das suas relações na sociedade de Lisboa se tornou a achar em casa para o receber! [...] Ele, todavia, não se tinha feito nem menos elegante, nem menos espirituoso, nem menos distinto do que no tempo em que se ignorava que a casaca que ele vestia não era um abuso da confiança de Keil e se a sua roupa branca não teria a marca de outro. O único crime que tinha cometido era o de se haver afirmado um pouco mais honrado e mais digno. Ninguém lho perdoou.[...] E as mesmas senhoras, ordinariamente tão sensatas e tão instintivamente justas, as mesmas senhoras que por alguns momentos de valsa haviam confiado o contacto dos seus espartilhos ao braço do vil, ficaram profundamente vexadas ao saberem que ele se empregava na fotografia durante as horas do dia em que elas, na sua boa fé, o imaginavam, pelo contrário, embebedando-se numa taberna ou tocando guitarra numa cavalariça. [...] E ainda se apenas se tivessem contentado em o não receber! Mas também o não procuravam e iam retratar-se a casa de outros para evitarem o comprometimento que resultaria de ele lhes dizer diante de testemunhas: «Queira voltar os olhos para a objectiva e tomar uma expressão agradável e risonha... como quando me perguntava em sua casa se eu queria mais açúcar!» [...] De modo que, para que o nosso amigo conseguisse ganhar a sua vida, longe da sua pátria, neste país hospitaleiro, valeu-lhe ter apenas entrado na sociedade e conhecer ainda pouca gente. [...] Se tivesse mais algumas relações, não o procurava ninguém.[...].

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ V. "A photographia" in *Jornal do Comércio*, 12º ano, Nº 3304, 21/10/1864, p. 2; "Photographia Fillon—Hontem pelas duas horas da tarde, S.M. a rainha acompanhada dos dois principes, foram photographar-se n'este acreditado estabelecimento. •Á porta estava grande ajuntamento de povo para ver de perto a elegante senhora e os gentis infantes" in *Jornal do Comércio*, 22º ano, Nº 6444, 30/04/1875, p. 1; Photographia Fillon—A familia real, que parece affeiçãoada á photographia Fillon pois é o unico estabelecimento d'este genero, que se digna frequentar, esteve lá hontem desde as duas até ás cinco horas da tarde, examinando cuidadosamente todas as obras que alli se fazem e com os conhecimentos de bellas artes que sua magestade a rainha especialmente tem, como filha da terra clássica das artes. • A srª D. Maria Pia retratou-se em differentes maneiras e com diversos vestuarios, fato de caça, de soirée, de passeio, etc., com as bellas photographias de côr, de que este estabelecimento tem privilegio exclusivo, e com as photographias conhecidas pela denominação de clair de lune, passeio e transparentes. O sr. Fillon tirou dez ou doze cliches em diversas posições, de pé, assentada, etc. •Não houve tempo para fazer os retratos de sua magestade el-rei, nem dos infantes porque a claridade não o permittia, mas suas magestades prometteram voltar em breve para completar a collecção de retratos de toda a familia real. •As photographias de côr são realmente notaveis, dão á physionomia animação desconhecida até hoje n'este genero de retratos; parece que as côres dão relevo ás feições, e vida á imagem. •Estas photographias, unicas que se fazem em Lisboa estão expostas no atelier do sr. Fillon, rua nova dos Martyres e no Chiado á esquina da mesma rua. in *Jornal do Comércio*, 27º ano, Nº 7851, 15/01/1880, p. 1.

significativa da elite artística e intelectual da época, contando com a presença de pintores, arquitectos, escritores, mas principalmente de actores e cantores, portugueses e estrangeiros, dos mais destacados¹³⁶. A maior parte dos retratos publicados pelo *Contemporâneo* distingue-se técnica e esteticamente da produção rotineira da maior parte das casas fotográficas de Lisboa, prova da competência técnica e acerto de gosto do fotógrafo francês. Sobre este assunto não podemos deixar de dar conta dos comentários com que, à época, a imprensa portuguesa o distinguiu, mormente as elogiosas palavras de um colonista do *Jornal do Comércio*:

“A boa reputação artística que o senhor Fillon tinha deixado em Lisboa quando se retirou há anos para França, aproveitou lhe agora no seu regresso ao nosso país. O seu estabelecimento é frequentado por numerosa e escolhida sociedade, que ali vai na certeza de encontrar sempre tudo quanto pode satisfazer os seus desejos e o mais apurado bom gosto. •O senhor Fillon, relacionado com os primeiros artistas estrangeiros, acompanha constantemente os progressos e inovações que se introduzem todos os dias na sua arte. E juntando a essas vantagens a de não empregar senão os melhores produtos químicos e de possuir os mais aperfeiçoados aparelhos, obtém resultados admiráveis e que rivalizam com os melhores que se alcançam nas fotografias estrangeiras. •Os retratos de formato para álbum ou os chamados de gabinete, são magníficos de semelhança, de nitidez e de boa disposição da luz. O relevo das feições destaca-se admiravelmente dando vida á fisionomia, e a combinação da luz faz sobressair a perfeição geral do retrato. •O portrait-carte, de dimensões mais pequenas e por conseguinte mais cómodo no preço, é feito com a mesma perfeição. •Os amadores de retratos de género chamado rembrant, tem no seu estabelecimento espécimes escolhidos e numerosos.”¹³⁷

Alfred Fillon tinha as suas credenciais firmadas como um dos mais destacados fotógrafos de Lisboa e o preferido dos meios teatrais lisboetas já que, não só colaborou com o *Contemporâneo*, em cujas páginas figuraram os mais destacados actores da cena portuguesa, como foi encarregado de retratar todos os actores do Teatro Nacional de D. Maria II¹³⁸ pelo respectivo Comissário Régio, Francisco Palha¹³⁹, em 1863. Dessa

¹³⁶ É importante destacar as sessões fotográficas de grandes figuras dos palcos internacionais como a soprano Maria Sass e actriz Celestina de Paladini v. *Jornal do Comércio*, 21º ano, Nº 6289, 22/10/1874, p. 1 e *Jornal do Comércio*, 22º ano, Nº 6369, 29/01/1875, p. 2

¹³⁷ V. “Photographia Fillon” in *Jornal do Comércio*, 21º ano, Nº 6136, 18/04/1874, p. 2.

¹³⁸ Francisco Palha (1826-1890), empresário teatral e Comissário Régio do Teatro D. Maria II entre 1862 e 1866, quando se demite em conflito com o governo, levando a Companhia para o Teatro da Trindade.

¹³⁹ V. “Officina photographica” *Jornal do Comércio*, 11º ano, Nº 3070, p. 1: “[...]. •O sr. Fillon em breve apresentará a publico estes seus excellentes trabalhos. •O sr. commissario regio do Theatro de D. Maria II incumbiu mr. Fillon de formar uma galeria de retratos de todos os actores d’aquelle theatro; são todos optimos. •Mr. Fillon é um photographo consciencioso, e que estuda e se aperfeioa na sua arte, conseguindo rivalisar com os mais hábeis artistas d’este genero.”

forma a Fotografia Fillon pôde assumir, entre as casas fotográficas de Lisboa, o primeiro plano como retratista das elites artísticas e culturais. Foi por isso, com naturalidade, que o seu sucessor à frente do Atelier Fillon¹⁴⁰, Augusto Bobone, herdou também essa preferência dos actores e dos artistas, na ocasião de se fazerem retratar, situação de privilégio comercial que se prolongou durante a derradeira década do século XIX.

Ao tomar conta do *atelier* Fillon¹⁴¹, Augusto Bobone tinha acabado de concluir com louvor o curso de pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa¹⁴². Para além de ter prosseguido com o retrato comercial, como veremos adiante, procurou também diversificar a actividade fotográfica constituindo uma importante colecção de vistas, que eram comercializadas por catálogo, mas que também podiam ser adquiridas, tanto no próprio estúdio, como nas mais importantes livrarias e papelarias do país, num tipo de prática que era habitualmente seguida pelas mais destacadas casas fotográficas. Foram essas colecções de imagens, complementadas com os retratos de actores que vieram a ser editadas em postal, uma actividade editorial que estava em franca expansão em Portugal no final de Oitocentos. Para além das colecções de imagens e postais, são também de destacar as gravuras feitas a partir de algumas fotografias de Bobone que começaram a ser publicadas nas principais publicações ilustradas portuguesas da última década de Novecentos, principalmente na revista ilustrada *Occidente*. Através dessas

¹⁴⁰ Na sequência da trágica morte do fotógrafo francês, v. “Fallecimentos” in *Jornal do Comércio*, 28º ano, Nº 8332, 28/08/1881, p. 1: “Finou-se hontem, pelas onze horas da noite o sr. Fillon, photographo bem conhecido em Lisboa. O sr. Fillon tinha ido com a sua familia em excursão ao Bussaco e, em passeio, parou para conversar, encostando uma das mãos a uma arvore. De repente sentiu na mão uma picada, a qual, apezar de ser dolorosa, não lhe deu maior cuidado. No dia seguinte a picada formou uma borbulha de mau carácter, que o medico julgou dever incisar. Apesar da incisão, mão e braço continuaram a inchar, fez-se segunda incisão no braço, mas sem melhor resultado. Do braço a inchação ganhou rapidamente o corpo todo, produzindo a morte. •Era o fallecido homem ennergico, republicano convicto, e que em politica não transigia. • Foi companheiro fiel de Victor Hugo enquanto durou o imperio de Napoleao III. • Como artista photographico, era um dos mais estimados em Portugal, e correspondente de varios jornaes illustrados da Europa. • Deixa viuva e uma filha inconsolaeis, a quem damos os mais profundos pêsames.”

¹⁴¹ Circunstância que somos levados a crer ter ocorrido em 1888.

¹⁴² Augusto Bobone (1852-1910), fotógrafo e pintor nasceu no Porto, na freguesia de Santo Ildefonso e consorciou-se com Elisa da Glória Cabral de Albuquerque de Sacadura do Amaral (Porto, Santo Ildefonso). Teve três filhos, Coríntia, Crisália e ainda Octávio que lhe veio a suceder na direcção da casa fotográfica após a sua morte infeliz por congestão diabética ocorrida a 11/5/1910. Era primo do Conde de Bobone, de uma família de origem e título nobiliárquico italianos (que só foi reconhecido por D. Manuel II em 1924). Augusto Bobone estudou na Academia de Belas Artes de Lisboa, tendo concluído o curso com louvor. Recebeu por herança o antigo atelier de Alfred Fillon, na rua Serpa Pinto, número 87, e dele manteve o título de fotógrafo da Casa Real de Portugal que soube ampliar com o de fotógrafo da Casa Real de Espanha. A qualidade do seu trabalho fotográfico foi amplamente recompensada com a obtenção de vários Grandes Prémios, diplomas e medalhas de ouro e prata em exposições nacionais e internacionais, sendo de destacar a medalha de ouro da Exposição Universal de Paris, em 1900. A sua obra foi virada sobretudo para o retrato mas não deixou de fotografar vistas tendo também colaborado na preparação da representação portuguesa à Exposição Universal de Chicago de 1893 com um panorama da passagem do caminho-de-ferro sobre o Tejo, frente a Constância. Ficou também conhecido pela sua ligação aos meios artísticos não só reproduções de obras de arte como também pela disponibilização do seu estúdio para exposições de alguns dos mais destacados artistas portugueses, actividades que o filho Octávio soube, mais tarde, desenvolver.

gravuras podemos acompanhar alguma da actividade fotográfica mais significativa do seu estúdio fotográfico que se foi, paulatinamente, alargando do retrato a outras vertentes, como à reportagem mundana e a outros domínios¹⁴³.

A diversificada actividade fotográfica da Casa Bobone permitiu também a sua participação na ilustração de obras tão significativas como *Le Portugal Au Point de Vue Agricole*¹⁴⁴, publicação monumental que B. C. Cincinnato da Costa e D. Luiz de Castro prepararam e a Imprensa Nacional publicou, no âmbito da participação oficial portuguesa na Exposição Universal de Paris de 1900 e também uma incursão científica no domínio dos Raios X com o Hospital Real de S. José, na área, sob a direcção dos radiologistas Drs. Virgílio Machado e Carlos Santos, embrião do Gabinete de Radiologia que o referido hospital veio a criar, em 1901¹⁴⁵. O *atelier* Bobone foi ainda um reputado salão de exposições, dos mais importantes de Lisboa, pelo qual passaram muitos dos mais destacados artistas nacionais, inaugurado com a exposição de pintura e escultura de Tomás Costa, em 1906¹⁴⁶. Já sob a direcção de Octávio Bobone, o estúdio não só lhe deu continuidade como chegou mesmo a incrementar essa actividade expositiva.

¹⁴³ De Bobone também é conhecido um álbum de aspectos da linha de caminho-de-ferro entre Lisboa e o Estoril, editado no âmbito da participação da Associação dos Engenheiros Portugueses ao Congresso Internacional de Engenharia integrado na Exposição Universal de Chicago de 1893. Com vista a essa participação, os responsáveis da Associação de Engenheiros tinham encomendado uma série de levantamentos fotográficos das grandes realizações de engenharia do Fontismo a diversos fotógrafos portugueses. Bobone ficou responsável pelo levantamento fotográfico da linha de caminho-de-ferro entre Lisboa e o Estoril. Embora a representação da Associação dos Engenheiros Portugueses à Exposição Universal de Chicago não tenha chegado a tempo, o que gorou a participação portuguesa naquilo que poderia ter sido a maior mostra de fotografia portuguesa no estrangeiro. Contudo restaram os álbuns que sobreviveram até aos nossos dias, prova inquestionável da capacidade desses profissionais v. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, p. 120.

¹⁴⁴ B. C. Cincinnato da Costa e D. Luiz de Castro (dir) — *Le Portugal Au Point de Vue Agricole*, Lisbonne: Imprimerie National, 1900.

¹⁴⁵ *Diário de Notícias*, 05/02/1897, Raio X - No laboratório radiográfico do nosso amigo e distinto fotógrafo Sr. Bobone, na Rua Serpa Pinto N.º 89, têm sido feitas algumas curiosas experiências com Raio X. Vimos ali ontem duas magníficas fotografias, uma da mão de um homem, e outra da mão de uma senhora, distinguindo-se em ambas corpos estranhos que ali se tinham introduzido, e que motivavam dores atrozes.

O Livro “Tratado Elementar de Óptica” de Adriano Augusto de Pina-Vidal, Tomo II sobre Optica Physica, publicado em 1897, apresenta um Capítulo intitulado: “Aditamento ao capítulo V do tomo I-As novas radiações”; estas são descritas com o mesmo entusiasmo que esta descoberta causou em todo o mundo. Inserido no Artigo estão 4 imagens radiográficas, as primeiras de que tenho conhecimento publicadas no nosso País, refere o artigo: “As Photogravuras impressas nas estampas I e II são a reprodução das radiographias obtidas pelos Exmos. Srs. Capitães Monteiro e Cerveira, no Laboratório da Escola do Exército, as III e IV são devidas ao Exmo. Sr. Bobone.” O então Enfermeiro-Mor, Dr. João Ferraz e Macedo, percebendo a utilidade desta descoberta, consegue em 1897 a instalação do primeiro dispositivo de Radioscopia e Radiografia no Hospital de S. José, cabendo a Virgílio Machado, facultativo dos Hospitais Civis de Lisboa, as primeiras investigações e manipulações nessa matéria.

¹⁴⁶ V. “A Exposição de Thomaz Costa na Photographia Bobone” in *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, Nº 13, 21/5/1906, pp. 414-416

Com uma longa, múltipla e bem sucedida¹⁴⁷ actividade no retrato, o estúdio Bobone ficou indelevelmente marcado pela estreitíssima relação que manteve com a Casa Real Portuguesa, estreitando e aprofundando a preferência artística com que aquela Coroa tinha já distinguido o seu antecessor, Alfred Fillon, e que se consubstanciou na distinção daquela casa fotográfica como Fotografia da Casa Real. Durante as cerca de duas décadas durante as quais esteve à frente do estabelecimento fotográfico, Bobone não só foi fotografando regularmente todos os membros da Família Real, os reis e os príncipes, como também retratou grande parte dos membros mais chegados da Casa Real e ainda muitos dos ministros dos governos monárquicos. Aparentemente esse laço aristocrático parece ter pesado na prática retratística do estúdio sob a direcção de Augusto Bobone que “aristocratizou” progressivamente as poses dos retratados, mesmo que não se tratassem de figuras de estado, numa contaminação redutora que, efectivamente, não deixou de ser comum a muitos retratistas de várias épocas e diversos registos artísticos.

No retrato fotográfico a questão da encomenda assume uma importância fundamental na medida em que se trata de uma actividade eminentemente comercial e, por isso, directamente permeável às imposições do mercado. Uma das principais máximas comerciais dos retratistas fotográficos era a anulação da encomenda em caso da insatisfação do cliente. A menção à prática da possibilidade de devolução de fotografias indesejáveis surge logo nos primeiros anúncios, na década de 1840, constituindo um importantíssimo factor de concorrência com os miniaturistas. De um modo geral, o retratado e encomendador de Oitocentos deposita certas expectativas quanto ao resultado da sessão fotográfica a que se sujeita.

Em de Junho de 1886, *O Primeiro de Janeiro* foi o terreno de uma significativa polémica jornalística originada pelas decisões do júri da Exposição Internacional de Fotografia do Porto. O júri, constituído por Antero Araújo, Adriano Ramos Pinto, Marques Guimarães e Marques de Oliveira, justificava a não atribuição do mais importante prémio a uma das mais conceituadas e antigas casas fotográficas do Porto, a Fotografia União, por ser:

“...Raro o retrato que não aparece por tal forma brunido que em todos os rostos há um ponto luminoso mais branco do que as roupas do fotografado...”, e “... Quanto à maleabilidade da figura, nós vemos aquells provas feitas com tal dureza que parecem ser operadas sobre imagens encarnadas; de modo que o relevo nos retratos é coisa completamente

¹⁴⁷ Refiram-se os variados títulos e galardões fotográficos internacionais com que o Atelier Bobone foi distinguido, como de membro honorário da Academia de Bruxelas, os “Grand Prix” das exposições de Paris 1900 e do Rio de Janeiro 1909 e ainda com cinco diplomas de honra, treze medalhas de ouro e duas medalhas de prata em exposições no Egipto, em Itália, na Bélgica, em França e nos Estados Unidos da América, França, v. *Diário de Notícias*, Nº 15891, 12/5/1910, p. 4 e *O Século*, Ano 30, Nº 10204, 12/5/1910, p. 4.

desconhecida no atelier da União. À força de retoque, aparece um modelado pesado e rude, que não se admite em exposição alguma estrangeira, e é raríssima a prova que não tem o vício de uma impressão demasiada. [...] Para as famílias provincianas a Photographia União poderá servir de alguma coisa, tem mesmo uns certos vícios que devem agradar ao tintamarresque das ideias[...] [...] A todos estes defeitos de ignorância artística crescem aqueles que provêm de que não sabemos que bizzarria pintalegrada que se nota em certos preparativos. Por exemplo: os fotógrafos, que sabem o que valem, já se deixaram há muito de amontoar toilettes repolhudas e teatrais, que nem sempre se impõem pelo aspecto, mas que sempre prejudicam a verdade das feições que é a condição essencial do bom retrato...”

Sem querer discutir a justeza da argumentação, que reflecte aliás uma singular consciência estética, rara em Oitocentos, há que reconhecer que, afinal, o júri se estava a esquecer do aspecto mais importante, o trabalho profissional da Fotografia União limitava-se a dar resposta ao gosto da sua clientela, oriunda sobretudo da comunidade galega e alto-minhota, que se deslocava propositadamente ao Porto para se fazer fotografar pelos operadores espanhóis, apanágio daquele estabelecimento. A clientela da Fotografia União tinha a legítima expectativa de receber imagens sóbrias e sérias, que os legitimavam como pilares das famílias tradicionais. Neste contexto, o trabalho artístico só se podia limitar a compensar, como a acusação do referido júri argumenta, a suavidade de traços procurando, com contraste e retoque, realçar tecnicamente as fisionomias austeras que as circunstâncias sociais exigiam.

Assumindo uma prática estética muito diversa da da Fotografia União do Porto, Augusto Bobone, no período áureo da actividade do seu estúdio, teve ocasião desenvolver, com a fotografia teatral, um conjunto de práticas inovadoras, que são evidentes nos retratos de alguns dos mais destacados actores da Companhia Rosas & Brazão (1880-1898), que Bobone teve ocasião de fotografar de forma sistemática. A Companhia Rosas & Brazão foi uma das mais conceituadas companhias teatrais portuguesas de final de Oitocentos, talvez mesmo a mais importante e o seu teatro fez escola, marcando ainda as primeiras duas décadas do século XX.

Embora, como vimos, Augusto Bobone tenha herdado de Alfred Fillon uma clientela selecta da sociedade e dos palcos portugueses¹⁴⁸, o que lhe garantia desde logo a continuidade do estabelecimento e o estatuto especial com que era reconhecido no ramo fotográfico, a sua acção nesse campo foi muito mais longe já que veio a apostar na introdução de novas práticas fotográficas. Quando tomou conta da casa Fillon, embora tenha procurado manter muitas das características que o seu fundador lhe tinha

¹⁴⁸ Como refere a coluna “Indicações teatrais-Teatro de D. Maria” in *Diário Ilustrado*, 25º ano, Nº 8272, 31/3/1896, p 1, cito “[...] O hábil e acreditado fotógrafo sr. Bobone tirou ontem a fotografia aos principais actores da peça”.

imprimido, nomeadamente a actividade retratista e a própria marca comercial, Augusto Bobone procurou, contudo, adequar a sua produção fotográfica aos novos desafios com que tanto a fotografia quanto a edição ilustrada estavam a ser confrontadas, nesse tempo de acentuadas mudanças. Como vimos acima, a passagem da década de 1870 para 1880 tinha ficado marcada pelo surgimento de um conjunto de publicações periódicas portuguesas em que a ilustração passou a representar uma componente particularmente relevante do contexto noticioso.

Nas publicações periódicas ilustradas portuguesas, de que o exemplo mais significativo é a revista *O Occidente*, muitas das gravuras eram produzidas a partir de documentos fotográficos. Surge, desse modo, um mercado fundamental para a fotografia e embora só na década seguinte, com o aproximar da viragem do século, tenha podido ocorrer a transformação das revistas ilustradas em veículos privilegiados da notícia gráfica, surgiu desde logo a necessidade de dar informação visual da actividade dos palcos, o que veio levantar novos desafios à prática fotográfica.

A nova imprensa ilustrada de grande tiragem impunha à fotografia dois tipos de exigências. Em primeiro lugar era imprescindível que os registos fotográficos tivessem uma excelente qualidade técnica, nomeadamente em termos de tonalidade e contraste, já que essa situação facilitava significativamente a sua transposição para as matrizes xilográficas. Por outro lado, em termos de conteúdo, havia uma nova necessidade de fornecer imagens que veiculassem com clareza as actividades ou eventos que se pretendiam ilustrar. No caso do teatro, as dificuldades técnicas de captar imagens de cena só viriam a ser plenamente superadas em meados do século XX. Assim sendo, a forma encontrada para superar as tremendas limitações da iluminação em palco, a insuficiente sensibilidade das películas e a pouca luminosidade das objectivas fotográficas, principais obstáculos técnicos à captação de imagens ao vivo, foi a de ilustrar as actividades de palco com os retratos dos actores, em traje de palco, replicando no estúdio dos fotógrafos aproximações aos palcos teatrais, com o recurso a alguns adereços de cena ou partes de cenário que podiam sugerir determinados aspectos ou ambientes do papel teatral correspondente.

Não foi só no domínio da imprensa, que no último quartel do século XIX português, se deram profundas mudanças, também no teatro ocorreram significativas transformações, principalmente no Teatro Nacional, onde um grupo de destacados actores, associados sob a designação de Sociedade de Artistas Dramáticos, conseguiu promover a renovação a prática teatral, sobretudo no teatro declamado, permitindo o definitivo abandono da prática teatral romântica que tinha marcado, até então, os palcos portugueses de Oitocentos. A Sociedade de Artistas Dramáticos reunia alguns dos mais destacados actores da época, João Rosa, Augusto Rosa¹⁴⁹, Eduardo Brazão, atriz

¹⁴⁹ João Rosa e Augusto Rosa eram irmãos, filhos e herdeiros dramáticos de um dos mais proeminentes actores da anterior geração, João Anástacio Rosa.

Virgínia¹⁵⁰, Rosa Damasceno, Pinto de Campos, Carolina Falco, Emília dos Anjos, Emília Cândida e Joaquim de Almeida. Essa sociedade de actores começou a explorar o Teatro Nacional em 1880, introduzindo um conjunto de inovações nos cenários, nos figurinos mas principalmente no repertório, procurando trazer a Lisboa algum do recente teatro naturalista que era representado na mais importante capital europeia, aquela que se constituía como primeiro modelo para os meios culturais portugueses, a cidade de Paris.

No entanto, a actividade teatral da Sociedade de Artistas Dramáticos não deixou de apostar também na produção nacional, promovendo a representação de peças de novos dramaturgos, como Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e D. João da Câmara. A Sociedade de Artistas Dramáticos foi substituída, em 1893, pela Companhia Rosas & Brazão que manteve os mais destacados actores da antiga sociedade, João Rosa, Augusto Rosa e Eduardo Brazão. Essa companhia conseguiu a concessão do Teatro Nacional D. Maria II até 1897, data em que se transferiu para o novo Teatro D. Amélia, o actual S. Luís¹⁵¹.

A Companhia Rosas & Brazão foi uma das protagonistas da introdução do naturalismo no teatro português, quebrando, em parte, a hegemonia com que o género romântico dominara a prática teatral portuguesa desde Almeida Garrett¹⁵². Em termos de elenco, no teatro romântico a estrela da companhia teatral assumia um estatuto de especial preponderância sobre os restantes actores. À estrela da companhia não estavam só reservados os principais papéis como até mesmo a própria escolha do repertório, condicionado à existência de papéis adequados ao seu protagonismo. Rompendo com a prática de preponderância exclusiva à estrela, que tinha sido seguida pelas companhias teatrais românticas. A Companhia Rosas & Brazão passou a distribuir os papéis das peças teatrais levadas à cena com maior equilíbrio e, em muitos casos, um papel secundário podia ser assegurado por um dos actores que assumira o protagonista da peça anterior e muitas vezes até os mais destacados actores da companhia chegavam a fazer figuração¹⁵³. Durante os cerca de 18 anos em que a Companhia Rosas & Brazão se manteve coesa, o naipe de excepcionais actores que protagonizou o seu repertório

¹⁵⁰ Virgínia Dias da Silva.

¹⁵¹ Sobre a Sociedade de Artistas Dramáticos e a Companhia Rosas & Brazão v. Victor Pavão dos Santos, *A Companhia Rosas & Brazão, 1880-1898, uma exposição de teatro no Museu Nacional do Trajo*, Lisboa: SEC-Museu do Teatro, 1979.

¹⁵² João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, 1.º Visconde de Almeida Garrett, (1799 —1854) foi um dos mais destacados escritores e dramaturgos românticos portugueses. Foi orador, par do reino, ministro e secretário de estado honorário português, grande impulsionador do teatro em Portugal, tendo impulsionado a edificação do Teatro Nacional de D. Maria II e a criação do Conservatório de Arte Dramática.

¹⁵³ Devo assinalar, contudo, que esta posição, veiculada embora pela mais importante tradição historiográfica teatral, tem sido posta em causa pela investigação mais recente. O actor e historiador teatral Guilherme Filipe sustenta que o romantismo tinha tal presença na prática dramática portuguesa, nomeadamente nas instâncias de ensino teatral, que mesmo muitas décadas depois da introdução do teatro naturalista, a prática romântica persistiu, marcando gerações sucessivas de actores do teatro declamado.

artístico deu alma a um conjunto de papéis teatrais extraordinariamente relevantes. Foi essa verdadeira galeria de personagens teatrais que Augusto Bobone exemplarmente retratou numa situação inédita entre nós. Não há dúvida que a renovação estética que ditou a opção da Companhia Rosas & Brazão por um renovado repertório neo-romântico acabou também por ser preponderante na inovação fotográfica da galeria de fotografias teatrais de Augusto Bobone.

Como salienta Victor Pavão dos Santos¹⁵⁴, a Companhia Rosas & Brazão introduziu no teatro português múltiplas inovações em diversos domínios da actividade teatral. Referimos já a profunda mudança nos repertórios e nos elencos mas não podemos deixar de mencionar as renovações significativas da montagem, da cenografia e dos figurinos e principalmente a circunstância da introdução em Portugal da encenação. A cenografia foi desde logo assegurada por um credenciado cenógrafo internacional, Luigi Manini, também o autor do novo pano de boca do Teatro Nacional. Manini não só cenografou um considerável número de espectáculos da Companhia Rosas & Brazão como criou uma verdadeira “escola” de cenografia em Portugal, tendo-lhe sucedido um dos seus discípulos, Augusto Pina. Os cenários passaram a ser produzidos para cada espectáculo, o que representou uma significativa mudança relativamente ao escasso naipe de opções cenográficas de que os teatros românticos estavam dotados. Os guarda-roupas eram meticulosos, com figurinos cuidadosamente desenhados e costurados com tecidos importados. Só dessa forma foi possível reconstituir os requintados ambientes parisienses das peças de Alexandre Dumas filho ou de Victorien Sardou¹⁵⁵. Finalmente na encenação introduziram uma prática verdadeiramente inovadora nos palcos portugueses, com marcações encomendadas à direcção de cena da Comédie Française. A importância da Companhia Rosas & Brazão foi de tal forma significativa nos palcos portugueses que, mesmo após a sua dissolução, as peças que aquela companhia tinha estreado continuaram a regressar repetidamente à cena por um período de mais de três décadas, só findando com a reforma e o desaparecimento das suas figuras mais destacadas, Augusto Rosa, Eduardo Brazão e João Rosa, que faleceu logo em 1909.

Apesar de se conhecerem muitos dos trajes de cena das peças da Companhia Rosas & Brazão, que se encontram presentemente no espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança, bem como alguns dos desenhos preparatórios de Luigi Manini para os cenários dessas peças, é sobretudo a partir das notáveis séries fotográficas de papéis representados pelos mais destacados actores daquela companhia teatral, captadas pela objectiva de Augusto Bobone, que melhor podemos compreender a importância que aquela companhia representou para o teatro português das últimas décadas de Oitocentos e dos primeiros anos do século XX. Mas essa série de fotografias terá tido outros intuitos, por um lado representa a sequência lógica da encomenda que, como

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 11.

atrás referimos, o empresário Francisco Palha fizera décadas antes ao fotógrafo Fillon, com as devidas distâncias e diferença de protagonistas e intenções. Neste final de século em que, como vimos, a indústria gráfica se impunha, as séries de fotografias dos principais papéis da Companhia Rosas & Brazão pôde já servir de base às campanhas promocionais da companhia e dos seus artistas, tanto na imprensa ilustrada como nas sucessivas edições de séries de postais ilustrados dos principais actores da Companhia, que iam obtendo cada vez maior sucesso. A fototipia, uma nova técnica fotomecânica de impressão de fotografias em média escala, introduzida em Portugal no último quartel de Novecentos¹⁵⁶, permitia a multiplicação dos postais fotográficos, que eram a forma mais acessível e prática de que os amadores dispunham para colecionarem as imagens dos seus ídolos dos palcos.

Fotograficamente, as séries de personagens das peças da Companhia Rosas & Brazão representaram uma acentuada ruptura na prática do retrato fotográfico. Referimo-nos anteriormente à crítica com que os jurados da Exposição Internacional do Porto de 1889 tinham julgado publicamente uma das mais destacadas casas fotográficas do Porto, a fotografia União, e em particular a sua rotina retratística, pouco imaginativa na pose, no décor e até mesmo nos recursos técnicos¹⁵⁷. Até certo ponto podemos alargar essas críticas à maior parte das casas fotográficas portuguesas.

Embora ainda não tenha ainda sido feito nenhum estudo sistemático e aprofundado sobre o retrato fotográfico oitocentista em Portugal, a maior parte dos exemplos que se conhecem são, de um modo geral, repetitivos, pouco criativos e desinteressantes. Uma apreciação genérica de mais de mil e setecentos retratos oitocentistas do espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança, abrangendo grande parte das casas fotográficas portuguesas de Oitocentos, permite constatar que o nível médio de qualidade é sofrível e o número de retratos que demonstram um domínio técnico e estético é reduzido. A evidente falta de profundidade, de controlo tonal, tornavam a maior parte dos retratos em verdadeiras amálgamas cinzentas. Essa falta de qualidade não surpreende porque a maior parte das casas fotográficas funcionava em estúdios improvisados, muitas delas eram deficientemente iluminadas e os *decors* que utilizavam eram pobres. Uma parte dos fotógrafos eram meros curiosos cujo fugaz contacto com a técnica fotográfica lhes permitia montar um negócio. Esta perspectiva pessimista do nível do retrato fotográfico de oitocentos é evidente na elevada percentagem de provas mal processadas que chegaram até nós. Algumas das poucas casas fotográficas que sobressaíram dessa mediocridade conseguiram obter o título de “Photographia da Casa Real”, distinção que premiava a qualidade do trabalho realizado consubstanciada no direito à ostentação desse epíteto comercial e à solicitação de

¹⁵⁶ V. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, pp. 94.

¹⁵⁷ Emílio Biel (1838-1915), *idem*, pp. 117-144.

fotografar a Família Real e outros altos dignitários. Essas exceções eram raras e honrosas e, com efeito, a firma de Augusto Bobone contava-se entre os eleitos.

Os numerosos retratos dos actores da Companhia Rosas & Brazão são a mais evidente prova da qualidade fotográfica da fotografia Bobone e da sua opção por uma prática retratística modernizada, que conseguia romper com os “vícios” fotográficos que ainda caracterizavam o trabalho de uma parte significativa dos retratistas fotográficos portugueses de finais do século XIX, fosse por rotina ou por ignorância.

A análise formal do conjunto de fotografias que Bobone reuniu dos actores da Companhia Rosas & Brazão, mostra-nos que as sessões fotográficas decorreram no estúdio do fotógrafo, como se torna perceptível pela repetição dos padrões do soalho ao longo das várias séries. Em todos os casos, tanto no de João Rosa, como no de Augusto Rosa, ou mesmo nos de Eduardo Brazão e de Rosa Damasceno os actores envergam exclusivamente os trajes de cena. Os décors escolhidos para cada uma das fotografias variam, de tomada de vista para tomada de vista, e evidenciam uma cuidadosa preparação, em primeiro lugar com uma atenção especial à escolha do fundo; malgrado não rivalizarem com os espetaculares cenários teatrais de Luigi Manini ou de Augusto Pina, mesmo assim os telões pintados de sugestão cenográfica são fruto de uma escolha criteriosa que procura ir ao encontro das épocas correspondentes aos trajes históricos, ajustando-se aos contextos da trama teatral, tanto urbanos como rurais. Os adereços procuram respeitar o princípio da coerência, reforçando o ambiente recriado ou a contextualização dos papéis históricos. Em última instância, o sucesso da tomada de vista resulta do primoroso trabalho fotográfico de Bobone, na correção da iluminação, de grande equilíbrio e suavidade e na cuidadosa escolha do ângulo da tomada de vista, factores que reforçam a imagem final, conferindo-lhe um dinamismo que vai ao encontro da pose do actor, procurando recriar no estúdio os mais marcantes momentos das representações dramáticas. A elevadíssima qualidade das imagens é evidente nas provas de maior dimensão, com 19cm por 33cm, que estamos em crer se destinavam à apresentação pública, como era habitual nos foyers dos teatros ou nas vitrinas das casas fotográficas, onde eram expostos os mais relevantes e significativos trabalhos produzidos. Contudo, todas essas mudanças introduzidas em conjunto pela Casa Bobone, representaram apenas um aperfeiçoamento dos recursos técnicos que já se encontravam, em parte, presentes na actividade dos estúdios fotográficos, no entanto, a grande transformação que a Casa Bobone veio introduzir no retrato fotográfico em Portugal foi a do destaque dado à expressão dos retratados.

Com efeito, em finais de Oitocentos, o retrato fotográfico mais convencional continuava a favorecer as poses hieráticas. Naturalmente que, para a grande maioria das pessoas, nas raríssimas vezes que se faziam retratar, pretendiam que se revelasse, nesses registos exemplares, a idealização de uma posição social. Face a essa tradição iconográfica a fotografia teatral de Bobone trouxe uma profunda mudança. Um

significativo número de retratos de um único artista e, para além disso, diversas poses diferentes de um mesmo retratado, nestes casos em diferentes expressões de um mesmo papel teatral ou até de vários papéis diferentes.

Evidentemente que essas novas práticas de retrato introduzidas pela casa Bobone no contexto português seguiam uma tendência consistente com a dos grandes estúdios das principais metrópoles, como os parisienses Nadar¹⁵⁸ ou Reutlinger¹⁵⁹, já exploravam em larga escala.

Importa chamar a atenção para o facto de que o contacto com a prática de outros estúdios, em particular estrangeiros, ter contribuído de forma significativa para a renovação que, como referimos, Bobone soube empreender. O contacto com os trabalhos de outros fotógrafos, em particular com os grandes estúdios franceses terá sido frequente, até porque não faltaram a Augusto Bobone oportunidades para se deslocar ao estrangeiro, tanto em viagens técnicas, que os mais destacados fotógrafos portugueses não dispensaram, quanto em participações em certames internacionais e ainda, na circulação de fotografias dos estúdios de maior nomeada que até o próprios actores faziam circular, oferecendo-os nas suas digressões, mormente por terras lusas.

No capítulo da actualização da dos estúdios portugueses pelo contacto com a prática internacional, não podemos deixar de olhar com atenção um conjunto de fotografias da actriz Sarah Bernhardt que o referido fotógrafo Nadar realizou, incluindo um conjunto de papéis que celebrizaram aquela actriz nos palcos de todo o mundo. Esse conjunto de fotografias foi reunido num álbum que o actor e encenador Pierre Spivakoff, um dos mais destacados estudiosos e cultores da figura de Sarah Bernhardt, publicou em 1982¹⁶⁰. Cada uma dessas fotografias procura ilustrar alguns aspectos das interpretações que tornaram célebre aquela grande actriz francesa. Destacam-se as interpretações da *Joana D'Arc* de Jules Barbier, da *Fedra* de Racine, da *Izeil* de Armand

¹⁵⁸ Gaspar Félix Tournachon (1820-1910), mundialmente conhecido como Nadar, foi um dos mais fotógrafos parisienses (embora alguns autores sugiram uma origem lionesa) do século XIX. Era caricaturista do jornal *Le Charivari* (1848) e fundou a *Revue comique* e o *Petit journal pour rire* (1849). Iniciou a sua actividade fotográfica em 1853 e em 1858 foi a primeira pessoa a tirar fotografias aéreas, a partir de um balão. Também foi um o primeiro a recorrer à luz artificial nos trabalhos das catacumbas de Paris. Em Abril de 1874 cedeu o seu estúdio a um grupo de pintores para a realização da primeira exposição dos Impressionistas. Fotografou figuras tão notáveis como Victor Hugo, até no seu leito de morte e muitas outras figuras destacadas da sociedade parisiense, nomeadamente dos maios artísticos e dos palcos. Entre 1895 e 1909 deslocalizou o seu estúdio para Marselha, regressando a Paris pouco antes da sua morte.

¹⁵⁹ O estúdio Reutlinger foi fundado por Charles Reutlinger (1816-1880) a quem sucedeu o sobrinho Leopold Reutlinger (1863-1937). Charles Reutlinger, membro da "Society of French Photographers", desde 1862, fotografou muitos dos mais destacados artistas, cientistas, músicos e escritores do seu tempo. Pertencia a uma elite de fotógrafos parisienses que tinham estúdios nos *boulevards* elegantes e que viam as suas fotografias publicadas nas mais prestigiadas revistas e magazines ilustrados como "La Illustration", jornal dirigido às preocupações e anseios das camadas mais elevadas da sociedade. Em 1880, Charles adoeceu e entregou o studio ao irmão Emile que geriu o estúdio até 1890, com o apoio do filho, Leopold cujo sucesso se prolongou no decurso do século XX..

¹⁶⁰ Pierre Spivakoff, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, Paris: Editions Herscher, 1982.

Silvestre e Eugène Morand, do *Hernâni* de Victor Hugo, da *Théodora*, da *Gismonda* e da *Tosca* de Victorien Sardou, do *Macbeth* de William Shakespeare, mas sobretudo da Margarida Gauthier de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas-filho, o papel que mais a notabilizou nos palcos. Essas fotografias são um excelente exemplo de todo o cuidado que o estúdio de Nadar colocou na sua realização, correspondendo evidentemente a determinadas cenas da representação dessas peças. Os cenários são, aqui um aspecto determinante já que se aproximam bastante daquilo que, podemos calcular, terão sido as suas representações teatrais, os adereços decalam a cena em palco e a própria actriz e outros figurantes que participam, procuram simular, da forma mais aproximada possível, os gestos e expressões que adoptaram em cena. Com efeito, o conjunto de fotografias que o estúdio Nadar realizou dos principais papéis de Sarah Bernhardt foi feito na década de 1880 pelo filho do fundador do estúdio, o fotógrafo Paul Nadar¹⁶¹. Significativamente, a sua datação situar-se-á muito provavelmente entre 1887 e 1889, período em que a grande actriz sempre em digressão mas que preparava, então, as suas mais importantes tournées mundiais, que tiveram lugar de 1891 a 1893, e para as quais deveria naturalmente possuir um conjunto de fotografias promocionais. Assinale-se aliás a sua quadrupla passagem por Lisboa, nos anos de 1882, 1888, 1895 e 1899, ocasiões em que terá tido o ensejo de distribuir abundantes fotografias pelos admiradores portugueses¹⁶². Não podemos deixar de olhar para essas fotografias como uma referência para o trabalho de Bobone junto da Companhia Rosas & Brazão.

As fotografias das grandes vedetas teatrais francesas e italianas, algumas das quais passaram por palcos portugueses, como vimos, circulavam tanto nas publicações ilustradas como em postais, mostravam grande variedade e expressividade. Não há dúvida que a conjuntura de acelerado progresso técnico que caracterizou o último quartel do século XIX deu uma contribuição decisiva para a vulgarização da fotografia, com uma diversificação, desenvolvimento e, sobretudo, progressiva e acentuada redução dos preços de equipamentos, materiais, bem como uma cada vez maior facilidade de utilização. Esses aspectos acabaram por ter sérias repercussões na prática retratística e as questões de escala eram determinantes já que, numa actividade que não deixava de ter tanto de comercial como tinha de artístico, práticas que implicavam mais vultuosos investimentos entravam com mais facilidade e rapidez em mercados maiores e mais centrais do que em mercados menores e periféricos. Essa circunstância nos dá conta da dimensão do risco assumido pela casa Bobone nas séries de retratos de artistas dramáticos. Não há dúvida que o sucesso teatral da Companhia Rosas & Brazão e, evidentemente, dos principais protagonistas das peças por ela levadas à cena, foi

¹⁶¹ V. Pierre Spivakoff, *idem*, p. 111.

¹⁶² Algumas dessas fotografias integraram o espólio do Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro 2972, MNTeatro 233553, MNTeatro 215061, MNTeatro 25883, MNTeatro 25884, MNTeatro 30214, MNTeatro 31550, MNTeatro 43302, MNTeatro 79017, MNTeatro 25882, MNTeatro 81044, MNTeatro 96504, MNTeatro 933113, MNTeatro PP12-8-12.

determinante para as campanhas fotográficas da casa Bobone e a consequente comercialização de postais e cartões fotográficos das estrelas teatrais portuguesas.

3.2 A representação da representação

Porventura terá sido o actor Augusto Rosa, societário da Companhia Rosas & Brazão, uma das figuras mais marcante do teatro português de final de Oitocentos e início de Novecentos, não só enquanto societário da referida companhia teatral mas, sobretudo, pela marca que deixou como empresário, encenador e actor. Em vez de se confinar exclusivamente ao meio nacional, Augusto Rosa procurou sempre o contacto com as modernas tendências do teatro europeu, em particular com o teatro francês, onde pontuava a elite dos palcos europeus, a par com alguns dos mais destacados e prolixos dramaturgos, numa combinação que estabelecia o modelo para o teatro europeu. Foi junto de uma das mais prestigiadas companhias teatrais francesas, a *Comédie-Française*¹⁶³, que Augusto Rosa procurou os recursos cénicos e dramáticos que, depois, transpôs para os palcos nacionais em muitas produções teatrais. Não só trouxe variadas peças de dramaturgos franceses com as marcações de cena da *Comédie-Française* para os palcos portugueses, como também se identificou cenicamente com algumas das mais marcantes figuras dos teatros de Paris, como seja o actor Lucien Guitry¹⁶⁴. É muito curiosa a enorme semelhança física que existia entre Augusto Rosa e Lucien Guitry, deixando pressupor a identificação a um determinado modelo de representação. A partir destes pressupostos podemos entender o excepcional tesouro que nos reservou o espólio de Augusto Rosa¹⁶⁵, o seu álbum pessoal de fotografias, uma edição de autor, em fototipia, de 78 retratos fotográficos do actor que faz a antologia de uma parte significativa da sua actividade dramática.

¹⁶³ Augusto Rosa, *Recordações da cena e de fora da cena*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1919, pp. 123, 157, 266.

¹⁶⁴ Lucien Germain Guitry (1860-1925), actor francês, considerado o mais destacado da sua geração, equivalente masculino da actriz Sarah Bernhardt, com quem contracenou amiúde e se relacionou romanticamente. Criou muitos papéis marcantes, que lhe mereceram repetidos triunfos internacionais. O seu trabalho de criação muito deveu ao trabalho realizado próximo dos mais destacados dramaturgos franceses do seu tempo, como Georges Feydeau ou Octave Mirbeau.

¹⁶⁵ Museu Nacional do Teatro, Inventário MNT 2C4.

O álbum antológico de Augusto Rosa¹⁶⁶ reúne um conjunto de retratos fotográficos de vários estúdios de fotografia¹⁶⁷ contando-se, pelo menos, com as contribuições de Augusto Bobone, de Arnaldo Fonseca e de Furtado & Reis, a quem está atribuída a produção do álbum de fototipias¹⁶⁸. Encarado no seu todo, o álbum de Augusto Rosa não quebra ainda, de facto, com a tradição fotográfica de Augusto Bobone tão identificada com as séries que produziu para a Companhia Rosas & Brazão. Aquele álbum pode ser encarado como um prolongamento dessa prática anterior, já que existe um número significativo de imagens da autoria do próprio Bobone. Não podemos, contudo, deixar de assinalar que existem alguns grupos de fotografias mais modernos, que nos dão conta de um novo tipo de preocupação, focando a expressividade teatral na sua plenitude. Exemplo desse facto é o conjunto de fotografias encenadas do personagem Jacques Brachart do *Sansão* de Henry Bernstein, o mesmo personagem com que Lucien Guitry obteve alguns dos mais estrondosos sucessos e a semelhança entre os conjuntos de fotografias dos dois actores é evidente.

¹⁶⁶ O álbum inclui retratos fotográficos encenados das seguintes personagens das peças representadas pro Augusto Rosa: António Soares em *Morgado de Fafe*; Fritz Kobus em *O amigo Fritz*; Duque de Septmonts em *A Estrangeira*; Bazan em *D. César de Bazan*; Agolotto em *A Estátua*; Simão Peres em *D. Afonso VI*; Beltrão em *Alcácer Quibir*; Nuno Álvares Pereira em *O Alfageme de Santarém*; Kurt Holm em *O Ti Milhões*; Henrique III em *A Corte de Henrique III*; D. Álvaro Vaz de Almada em *O Regente*; Barros em *A triste Viuvinha*; Destournelles em *Mademoiselle de la Seigliere*; Vasco Afonso em *Auto Pastoril Português* de Gil Vicente; Luis XVI em *Maria Antonieta*; Cardeal de Montmorency em *A Ceia dos Cardeais*; Todo o Mundo em *Auto da Lusitânia de Gil Vicente*; Napoleão I em *Madame San - Gêne*; D. Rodrigo em *O Avô*; O Cagliostro em *O Grande Cagliostro*; Brachart em *Sansão*; Rafael em *Rosas Bravas*; O Diabo em *Auto da Barca do Inferno*; Baudouin em *O Apóstolo*; Frei Paço em *Romagem de Agravados*; Mateus em *Poema de Amor*.

¹⁶⁷ O facto de conter várias reproduções de fotografias impede o conhecimento da autoria de uma grande parte delas.

¹⁶⁸ Visto que a firma Furtado & Reis não tem outras credenciais na produção de fototipias, é muito provável que possa ser ter sido produzido por outra firma, ou mesmo pela Imprensa Nacional, a mais significativa produtora de fototipias de Lisboa v. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, pp. 91-106.



Augusto Rosa por Arnaldo Fonseca (MNTD)

No entanto, as fotografias de Augusto Rosa não integraram apenas o seu álbum antológico teatral, ilustraram também a obra *A Máscara d'um Actor, Cabeças d'Expressão*¹⁶⁹, da autoria do professor Azevedo Neves¹⁷⁰, lente da Faculdade de Ciências Médicas de Lisboa, publicada em 1914. Nesse volume, o erudito faz um estudo da expressão facial da figura humana. Embora, como refere na introdução, procure escapar ao estrito estudo de âmbito académico, as suas propostas acabam por assumir uma certa teorização, embora seja justo frisar que, de um ponto de vista científico, se revele bastante superficial, como aliás é notório na própria divisão temática da obra, nas suas mais de 250 páginas¹⁷¹. *A Máscara d'um Actor, Cabeças d'Expressão* teve ampla

¹⁶⁹ Azevedo Neves, *A máscara d'um actor: cabeças d'expressão*, Lisboa : Typ. do Anuario Commercial, 1914.

¹⁷⁰ João Alberto Pereira de Azevedo Neves (1877 —1955), foi um médico, professor de medicina e político de origem açoriana. Uma carreira notável levou-o a ocupar, entre muitos outros, os cargos de professor de Medicina Legal na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, de reitor da Universidade Técnica de Lisboa, bem como de outros destacados cargos médicos. Também se dedicou à política, tendo atingido os postos de Ministro do Comércio durante a presidência de Sidónio Pais e, interinamente, de Ministro dos Negócios Estrangeiros, no seguinte consulado.

¹⁷¹ *A máscara d'um actor: cabeças d'expressão* segue determinadas expressões ou conjuntos de expressões que revelam uma perspectiva inteiramente datada, como aliás está bem patente na divisão capitular que é a seguinte: Calma—Tranquilidade; Recolhimento—Oração; Contemplação—Êxtase; Reflexão; Meditação—Contenção de espírito; Atenção—Ouvir; Saudação; Riso falso; Alegria; Dissimulação—Perfídia—Humildade; Comprometimento— Enleio; Ódio—Rancor; Energia—Confiança em si próprio; Malícia—Riso malicioso; Impertinência; Orgulho—Desprezo—Impertinência; Dor—Angústia; Cólera—Ameaça; Cólera—Indignação.

divulgação pública, o que pode considerar-se surpreendente para uma publicação de âmbito científico¹⁷².

Na obra *A Máscara d'um Actor*, há uma larga seleção de fotografias de Augusto Rosa, tanto do fotógrafo Augusto Bobone como da firma fotográfica Furtado & Reis. Além das fotografias, a obra também inclui desenhos e pinturas de destacados artistas nacionais, inspiradas pelos personagens que o actor representou no palco ao longo da sua carreira. A segunda das questões que importa referir diz respeito à linhagem de estudos em que o autor procura inscrever a sua obra, no fundo dos estudos de ciência criminológica e de expressão facial como os do referido Alphonse Bertillon. Não podemos deixar de chamar a atenção para o facto de que tais estudos, em particular todos os que dizem respeito aos domínios da fisionomia e das expressões humanas, terem visto o seu fundamento científico ser posto em causa posteriormente, em particular aqueles estudos que procuraram associar determinados tipos criminológicos nos traços fisionómicos e noutras características físicas dos seus autores.

A mudança de paradigma na representação teatral que ocorreu entre o final de Oitocentos e os primeiros anos de Novecentos, muito terá devido, como vimos, à iniciativa do actor e encenador Augusto Rosa. Numa longa crítica teatral à peça “O Grande Cagliostro”, de Honoré de Balzac, estreada no Teatro Dona Amélia em Novembro de 1905, o jornalista e crítico Carlos Malheiro Dias¹⁷³ caracteriza com rigor a importância que o estudo do papel tinha passado a ter para o actor Augusto Rosa¹⁷⁴:

“[...]quanta inteligência e quanta perseverança [existe no trabalho do actor] [...] senti-o eu ao acompanhar desde a leitura à representação o trabalho magistral com que Augusto Rosa iluminou a tentativa de um romancista na sua primeira experiência de teatro. Nunca a identificação da concepção e do desempenho foi mais absolutamente completa do que no traçar e interpretar dessa figura, essencialmente teatral, que é José Bálamo. Os [...] documentos históricos serviram ao grande actor português para a reconstituição da personagem dramática. E com que penetrante inteligência [...] ele extraiu dos livros e da história cintilante e viva, essa figura complicada de charlatão e aventureiro, esse sedutor de homens, esse génio do mal em perpétua luta com a credibilidade humana, esse empirista famoso, esse orador eloquente e esse ambicioso imoderado, que passou como um príncipe por todas as cortes da Europa.[...] Desde a caracterização até ao mínimo gesto, o homem desaparece para dar lugar à personagem. Não é mais o

¹⁷² V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 422, 23/3/1914, pp. 367-368 e *Ocidente*, XXXVII, nº 1268, 20/3/1914, pp. 89-91.

¹⁷³ Carlos Malheiro Dias (1875-1941) foi escritor, jornalista, crítico e director da revista *Ilustração Portuguesa*, exilou-se no Brasil em 1910, devido às suas convicções monárquicas.

¹⁷⁴ V. Carlos Malheiro Dias, “Augusto Rosa no ‘Grande Cagliostro’” (transcrição do *Comércio do Porto*) in *Diário Ilustrado*, 35º ano, Nº 11743, 9 de Novembro de 1905, p. 2.

actor incomparável que está em cena mas o próprio José Bálamo [...] e se no aspecto físico a figura tão fielmente reproduz as descrições e os retratos do célebre aventureiro, que dizer do engenho notabilíssimo, do incomparável talento com que Augusto Rosa encontrou, uma a uma, a inflexão justa de cada frase, a gesticulação de cada tirada, a atitude de cada silêncio, a fisionomia de cada emoção! [...]

[...] até final, durante os cinco actos, o extraordinário actor atravessa todas as situações, vai da comédia ao drama, do epigrama à ameaça, da objurgatória à sátira, sem perder a individualidade complexa que tão esplendidamente encarnou, sem deixar apagar a luz de uma só das mil facetas que o seu talento lapidou. [...]

Com efeito, os desafios que a expressividade teatral ia colocando ao actor, traziam também o implícito repto do seu registo gráfico. Tornava-se evidente que o hieratismo do retrato fotográfico convencional não assegurava a representação dessas novas formas de expressão dramática. Como tal, a intervenção do representado vai-se tornando cada vez mais determinante. Prova desse facto é o referido álbum antológico teatral do actor Augusto Rosa que, indiscutivelmente, demonstra uma significativa intervenção do representado, não só na sua organização e edição mas também nas circunstâncias do registo fotográfico. No entanto, como podemos constatar pela série de fotografias de *O Grande Cagliostro*, o resultado decepciona. Não conseguimos rever, nessas fotografias, a força que o actor terá demonstrado em palco, pelo menos da forma que nos transmitiu o crítico. A razão para esse desajustamento entre a descrição escrita e as imagens fotográficas advém, segundo cremos, de uma evidente falta entendimento das intenções do actor por parte do fotógrafo, o que não sucede noutras sequências de imagens do mesmo álbum.



Augusto Rosa, peça o Grande Cagliostro, Casa Vasques (MNTD)

O conjunto de fotografias mais recentes de Augusto Rosa, incluídas no citado álbum antológico teatral mas também na obra *A Máscara d'um Actor, Cabeças d'Expressão*, em particular as fotografias encenadas sobre o personagem Jacques Brachart do *Sansão* de Henry Bernstein, têm um significado particular. A essas imagens pode acrescentar-se uma outra série de fotografias das poses de Augusto Rosa, publicada na *Ilustração Portuguesa*¹⁷⁵, que acompanham os excertos de um poema de Guerra Junqueiro, "O Melro". No seu conjunto, essas séries fotográficas traduzem já uma mudança de tendência do retrato fotográfico. Revelam a acentuação da importância que a expressão pessoal começa a assumir na representação individual.

De facto, não foi só no âmbito da expressão individual que, nos primeiros anos de Novecentos, o retrato fotográfico assistiu a mudanças significativas, ao mesmo tempo

¹⁷⁵ V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 41, 3/10/1906, pp. 553-554.

fez-se também sentir uma assinalável mudança na própria estrutura comercial da fotografia, sobretudo no retrato fotográfico. Alguns estúdios, de um modo geral recém-instalados na cidade de Lisboa, tentaram competir entre si pela “sucessão” na preferência das mais destacadas figuras da sociedade, sobretudo dos artistas de palco, privilégio que tinha até então recaído sobretudo na casa Bobone.

3.3 De Bobone a Vasques

Com o aproximar da Implantação da República, a contestação à aristocracia e em particular à Casa Real Portuguesa ia subindo de tom. O Regicídio e a eleição da vereação republicana na Câmara Municipal de Lisboa foram os sintomas mais visíveis de um clima que tinha sido alimentado por sucessivas circunstâncias políticas adversas, do *Ultimatum* britânico à contestação pública às despesas sumptuárias da Coroa. A partir de certa data, talvez a preferência da Casa Real já não trouxesse as mesmas vantagens comerciais do passado às casas fotográficas. A chancela oficial da excelência profissional viu-se progressivamente substituída por critérios mais arbitrários sendo que, numa fase de mudança de gosto, pelo menos por parte das elites, a inovação e a modernidade começam a tornar-se vantagens que vão passar a assumir progressivamente mais peso nas escolhas dos públicos e, nesse capítulo, o retrato fotográfico de actores continuava a constituir uma referência importante, quanto mais não seja pela visibilidade de que podem desfrutar, tanto nos anúncios teatrais, como nas colecções de postais ou mesmo na imprensa ilustrada.

Provavelmente terá sido o apagamento, temporário embora, da importância da Fotografia Bobone que abriu o espaço para o surgimento de diversos novos estúdios, na disputa directa pela preferência do público, sobretudo pelas elites sociais lisboetas. Vêm-se ganhar importância, ainda durante a primeira década de Novecentos, vários novos estúdios fotográficos. Na medida em que essas transformações tiveram consequências profundas no devir da actividade fotográfica, impõem-se caracterizar resumidamente os protagonistas, pelos menos os estúdios fotográficos com mais peso desde o início do século XX até ao advento da Grande Guerra.

A análise à actividade da Fotografia Vasques constitui um dos problemas mais complexos deste estudo. Em primeiro lugar, há que mencionar o facto do espólio desta casa fotográfica ou, pelo menos, de uma parte significativa dele se encontrar depositada nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo. A sua extensão, as suas características técnicas e as dificuldades colocadas à sua consulta são impedimentos absolutos ao seu estudo sistemático em tempo útil, de modo a cumprir as obrigações académicas. Trata-se de um volume arquivístico de 130 mil documentos fotográficos. A presente investigação, no decurso dos cerca de três anos que já leva, permitiu chegar ao estudo

de aproximadamente vinte mil fotografias. Esse volume só foi possível graças ao inestimável e dedicado apoio de vários funcionários e voluntários de duas instituições¹⁷⁶. Para um volume de fotografias tão vasto como o do Espólio da Fotografia Vasques, nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, teríamos de prever um calendário de estudo dez vezes mais demorado.

Em virtude das limitações colocadas ao estudo sistemático do espólio da Fotografia Vasques, fomos forçados a optar por um método de abordagem alternativo. Esse método consistiu na pesquisa das fotografias publicadas em periódicos da época, conjugada com o levantamento das que pertencem ao Museu Nacional do Teatro e da Dança e ainda o cruzamento com as referências às peças teatrais a que essas fotografias se referem. Não é possível calcular ao certo o número de fotografias da Casa Vasques que foi possível estudar¹⁷⁷ mas julgamos que se situa acima das seiscentas. Esse volume substancial garante um grau de segurança assinalável na avaliação da produção da referida casa fotográfica e uma margem de erro relativamente pequena. Para reforçar o significado das espécies estudadas, deve assinalar-se que as imagens em causa se revestem de especial importância, quer por integrarem os espólios de relevantes figuras do teatro e dos palcos, quer por terem merecido o espaço das próprias páginas das revistas ilustradas.

A Fotografia Vasques, num primeiro momento sob a denominação comercial Baptista e Vasques, instalou-se, em 1901, na Rua D. Pedro V, número 2, local onde funcionava uma firma anterior, a Fotografia Artística. Desde os primeiros momentos de actividade que a Casa Vasques deu uma especial atenção ao retrato de actores e à fotografia das artes de palco. Ainda em 1901 são publicadas, no *Boletim Photographico*, provas do precoce interesse da firma Baptista & Vasques pelo retrato teatral em duas fotografias que justapõem, na mesma prova, um conjunto de poses diferentes da mesma figura, formando sequências de fotografias. Neste caso, foram as sequências da pequena actriz Juleca e do popular Actor Taborda¹⁷⁸. Este género fotográfico tornou-se, nos primeiros tempos de actividade, quase uma imagem de marca daquela casa mas veio, sobretudo, a ter uma particular importância na prática do retrato fotográfico, como veremos adiante.

O primeiro ano de actividade da Casa Baptista & Vasques foi conturbado porque a morte do sócio Manuel Henriques Baptista, em 1902¹⁷⁹, deixou Carlos Vasques à frente de um estabelecimento que, convenhamos, enfrentava ainda a forte concorrência da Fotografia Bobone que desfrutava ainda do estatuto especial junto do meio teatral, sobretudo das mais destacadas figuras do teatro declamado. No entanto, terá sido a

¹⁷⁶ Museu Nacional do Teatro e Arquivo Foto gráfico da DGPC.

¹⁷⁷ Muitas páginas ilustradas incluíam mais do que uma fotografia da Casa Vasques e, nalguns casos, mesmo bastantes (p. ex. nove).

¹⁷⁸ V. *Boletim Photographico*, 2º ano, Nº 18, Junho de 1901, p. 81 e p. 96

¹⁷⁹ V. *Boletim Photographico*, 3º ano, Nº 36, Dezembro de 1902, p. 190

significativa circunstância de Augusto Bobone nunca ter apostado em cativar os actores dos géneros teatrais mais ligeiros que abriu uma janela de oportunidade à Casa Vasques. Daí ter conseguido fotografar, em pouco tempo, um número significativo de actores dos géneros mais ligeiros.

Paulatinamente o fotógrafo Carlos Vasques conseguiu assegurar um número crescente de clientes entre profissionais dos palcos, cimentando a preferência crescente dos profissionais dos palcos. A afirmação da Fotografia Vasques, denominação comercial que só é plenamente assumida em 1907, pode ser claramente acompanhada pela frequência crescente com que as suas fotografias passaram a ilustrar as páginas das publicações periódicas e, em particular, as páginas da *Ilustração Portuguesa*, cuja rubrica teatral quase se transforma num verdadeiro repertório da actividade fotográfica da Casa Vasques. A localização das instalações daquela casa fotográfica constituía também um importantíssimo factor de comodidade para os protagonistas das artes do palco, já que se situava, desde 1907, no antigo Largo da Abegoaria, hoje Largo Rafael Bordalo Pinheiro, distante apenas escassos metros de vários dos mais importantes teatros da cidade, do São Carlos ao Dona Amélia/República/S. Luís, do Trindade ao Ginásio.

Porventura as circunstâncias políticas em que ocorreu a mudança de regime em Portugal terão tido algum impacto, como referimos anteriormente, nas preferências do público relativamente às casas fotográficas. Esse efeito ter-se-á feito sobretudo sentir nos anos subsequentes ao Cinco de Outubro de 1910. Este aspecto terá sido de particular relevância para a Fotografia Vasques já que é evidente que grande parte dos Deputados às Constituintes, eleitos em 1911, se fizeram fotografar naquela casa fotográfica, o que é uma prova inequívoca da preferência com que as elites lisboetas a recompensavam, acompanhando uma tendência que já era notória por parte dos profissionais dos palcos. Apesar da concorrência das numerosas, competentes e bem-sucedidas casas fotográficas lisboetas do seu tempo, que tivemos ocasião de passar parcialmente em revista anteriormente, a Fotografia Vasques pôde assumir alguma hegemonia comercial, pelo menos durante alguns anos. Deste modo, temos a confirmação de como a aposta na fotografia teatral lhe acabou por trazer significativos dividendos comerciais¹⁸⁰.

Desde finais de 1906 o dinamismo da Fotografia Vasques na fotografia das artes de palco foi notório. Grande parte dos mais destacados artistas dos palcos portugueses fizeram-se fotografar na firma Vasques e muitos dos seus papéis mais populares foram reencenados no estúdio daquela casa fotográfica. Este ascendente da Casa Vasques na fotografia de palco e no retrato de artistas deveu-se, em grande medida, ao declínio da

¹⁸⁰ V. “Os Deputados das Constituintes” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 280, 3/7/1911, pp. 1-6; Nº 281, 10/7/1911, pp. 41-44; Nº 282, 17/7/1911, pp. 71-72; Nº 283, 24/7/1911, pp. 103-105; Nº 284, 31/7/1911, pp. 135-136; Nº 287, 21/8/1911, p. 228.

Fotografia Bobone, nas vésperas do desaparecimento do seu proprietário, Augusto Bobone, falecido em 1910, bem como devido ao incêndio que destruiu parte do laboratório em 1911¹⁸¹. Esse declínio é visível através do acentuado decréscimo da actividade do estúdio, expresso tanto na diminuição da presença de fotografias deste período no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, como pela menor ocorrência de ilustrações na imprensa periódica, até porque as fotografias da Casa Bobone publicadas nas revistas ilustradas do início da década de 1910 datavam já do período anterior, muitas delas resultantes da ligação privilegiada que aquela casa fotográfica mantivera com Companhia Rosas & Brazão.

Com efeito, podemos verificar que, pelo desde 1906, uma das mais destacadas atrizes e cantoras da opereta portuguesas, Palmira Bastos se passa a fazer fotografar na Fotografia Vasques. Seguidamente far-lhe-ão companhia muitas outras figuras do palco, as atrizes Palmira Torres, Carmen Cardoso, Júlia Mendes, Maria Matos, Lucília Simões e Ausenda de Oliveira (estas últimas muito jovens, ainda em início de carreira), Maria Falcão e Inácio de Azevedo, em 1907. O próprio Eduardo Brazão, cuja carreira até então quase podemos seguir, passo a passo, papel a papel, pelas fotografias da Casa Bobone, passa também a fazer-se retratar na Fotografia Vasques¹⁸². Os exemplos não acabariam por aqui, tanto mais que as questões de datação cabal podem condicionar, por vezes, a leitura e correcta interpretação dos elementos que os originais fotográficos nos proporcionam. Não nos podemos esquecer que, em muitos casos, os espectáculos teatrais foram alvo de recorrentes reposições, que seguramente terão suscitado novas “chamadas” dos actores ao estúdio do fotógrafo.

Em 1908 e 1909 surgem também circunstâncias que levam alguns artistas estrangeiros, aquando das suas passagens por Lisboa em *tournée* artística, a aqui se fazerem fotografar, conscientes da importância de conquistarem aficionados locais. A fama já alcançada pela Fotografia Vasques ter-lhe-á granjeado a preferência desses artistas. Em 1908 foi fotografada a soprano lírico Cecília Gagliardi, do elenco da Companhia de J. Paccini, que tinha vindo a Lisboa cantar a ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, no Real Teatro de S. Carlos¹⁸³. No mesmo ano, o famoso barítono Titta Ruffo fez-se fotografar com o traje de cena do Barbeiro de Sevilha, da ópera homónima de Giuseppe Verdi¹⁸⁴. Em 1909, a Casa Vasques pôde expor, nas vitrinas da Casa Sasseti, uma colecção de fotografias de Clary Milani, conhecida como a “Petite Comtesse”, destacada artista das *Follies Bergères* parisienses¹⁸⁵.

¹⁸¹ “Incêndio na Casa Bobone” in *A Capital*, Aº 1, Nº 323, 1/6/1911, p. 3.

¹⁸² Museu Nacional do Teatro inv MNTeatro 2270, 2271, 4851, 4852, fotografias encenadas, provavelmente da representação da Morgadinha de ValFlor, no Teatro Nacional D. Maria II (Almeida Garrett), em Janeiro de 1918.

¹⁸³ V. “Cartaz dos espectáculos”, in *Diário de Notícias*, Fevereiro de 1908, vários dias.

¹⁸⁴ “Titta Ruffo” in *Ilustração Portuguesa*, II série, 5º Vol., Nº 111, 26/4/1908, p. 424

¹⁸⁵ “Clary Milani” in *Diário de Notícias*, 45º ano, Nº 15738, 8/9/1909, pg. 4; “La petite comtesse Clary Milani dans la Revue des Folies-Bergères” in *Le Monde Illustré* Nº 2493, 7/1/1905, pg. 41.

Considerando que a actividade fotográfica desenvolvida pela Fotografia Vasques se estendeu durante um período longo e conturbado, marcado por profundas mudanças, políticas, sociais e artísticas, vemo-nos no imperativo de fasear cronologicamente a análise à sua actividade fotográfica, por forma a clarificar a abordagem conjunta. Contudo devemos notar que, frequentemente, as fotografias mais recentes não revelavam um gosto necessariamente mais moderno ou cosmopolita. Esta aparente contradição resulta da circunstância se poder dividir a sua produção do retrato fotográfico em vários níveis, a produção corrente não suscitava o mesmo nível de recursos, cénicos e fotográficos que o retrato das figuras do teatro.

A produção do retrato tradicional continuava a representar a parte mais significativa da sua actividade e não podia merecer, seguramente, a mesma preparação cuidada e abundância de recursos e empenho técnico que caracterizava as encenações de quadros de peças, destinadas à publicação em revistas ilustradas. Deste modo procurámos agrupar a produção fotográfica em três conjuntos exemplares mas coerentes de fotografias que nos possam permitir caracterizar melhor a produção da Fotografia Vasques ao longo de duas décadas de actividade, correspondendo genericamente às duas primeiras décadas do século XX. Em primeiro lugar considerámos todos os cartões múltiplos, ou sejam, as fotografias que reúnem num só suporte um conjunto de retratos/expressões de uma figura de palco e que foram realizados nos primeiros anos de actividade do estúdio. Em segundo lugar englobámos um conjunto significativo de fotografias da actriz Palmira Bastos, talvez aquela que mais se fez fotografar na Fotografia Vasques, com registos de variada natureza e que, por isso, assumem uma maior representatividade. No final englobámos uma série fotográfica do actor António Cardoso datável de meados da década de 1910, um conjunto de especial coerência estética que, por essa razão, tem um marcante significado intrínseco.

Logo no início da sua actividade, a Fotografia Vasques, quando ainda mantinha a designação comercial de Baptista & Vasques, surpreendeu os seus clientes mais destacados com um formato fotográfico invulgar, uma prova fotográfica que justapõe, num mesmo cartão, um conjunto de sete poses diferentes da mesma pessoa, formando uma sequência de fotografias. Conseguimos encontrar um outro fotógrafo, o paulista Valério Vieira ¹⁸⁶, que utilizou um processo em tudo idêntico ao de Baptista & Vasques, muito provavelmente também utilizou um equipamento semelhante, e que ele designou como *carta bóquet*¹⁸⁷. Trata-se de um sistema que recorria a uma câmara fotográfica especial, conhecida como câmara multiplicadora (multiplying camera)¹⁸⁸. O

¹⁸⁶ Valério Otaviano Rodrigues Vieira (1862-1941), fotógrafo e músico brasileiro de S. Paulo.

¹⁸⁷ As *carta bóquet* ou cartão múltiplo de sete fotografias da autoria do fotógrafo Valério Vieira que existem no Museu Nacional do Teatro representam sete poses de dois actores portugueses, Telmo Larcher e João Gil, com quatro poses do primeiro e três do segundo. Aqueles actores encontraram-se-iam provavelmente em digressão brasileira. V. Inventário MNTeatro 2936 e MNTeatro 17342.

¹⁸⁸ Este tipo de sistemas fotográficos foi muito vulgar até há bem pouco tempo, visto que permitia obter várias exposições diferentes simultaneamente ou de forma desfasada. A utilização mais comum era na

que torna esta situação menos comum é o facto de se tratar de um sistema de sete exposições justapostas o que sugere que o equipamento que as obtinha se tratava de um modelo muito especializado de câmara fotográfica, provavelmente de origem europeia¹⁸⁹. Não é fácil encontrar o modelo exacto de câmara, visto que existia uma infinidade de pequenos fabricantes que produziam câmaras fotográficas especializadas por todo o mundo. No entanto, exemplos aproximados do tipo de câmara utilizado por Carlos Vasques são a *Penny Picture Camera* da firma G. Gennert Company de Nova Iorque, comercializada ainda na década de 1880 ou a *Multiple Image Camera* da firma L. & H. Whetter de Bristol, Reino Unido, surgida próximo de 1900.

A *Penny Picture Camera* possui um bloco principal relativamente pequeno para a época, correspondendo ao que vulgarmente era designado por *baby*, *pocket* ou *penny camera*, dispunha contudo de um dorso especial que era móvel e permitia a utilização de uma chapa fotográfica de maiores dimensões. A deslocação do dorso durante a operação fotográfica permitia a obtenção de várias exposições sucessivas em posições pré-definidas, de modo a permitir a justaposição das várias imagens na mesma chapa fotográfica, sem que isso provocasse a sua sobreposição¹⁹⁰.

A *Multiple Image Camera*, da firma L. & H. Whetter de Bristol¹⁹¹ é um modelo muito semelhante *Penny Picture Camera*, no entanto a actualização permitiu torná-la mais leve e flexível com a introdução de um fole e de uma base oscilante para permitir descentramentos, no entanto não será exactamente o equipamento usado por Carlos Vasques visto que este modelo apenas obtém seis imagens na mesma chapa e não sete, como está patente nos cartões daquela casa fotográfica.

A utilização dos cartões múltiplos fotográficos, por parte da Fotografia Vasques, é reveladora da preocupação que aquela firma colocava nos aspectos técnicos e inovadores, ombreando com as mais destacadas casas fotográficas portuguesas¹⁹². Esse

obtenção de quatro imagens distintas numa mesma prova, muito vulgar nos fotógrafos comerciais que se dedicavam às chamadas “fotografias tipo passe”. A exposição simultânea de várias (geralmente quatro) imagens na mesma prova permitia uma significativa redução do tempo de entrega da prova ao cliente.

¹⁸⁹ Considerando a dupla ocorrência, em Portugal e no Brasil no mesmo ano, somos tentados a pensar na habitual passagem por Lisboa rumo à América do Sul, o que explicaria esta coincidência.

¹⁹⁰ A *Penny Picture Camera* da firma G. Gennert Company de Nova Iorque, da década de 1880 estava equipada com um dorso modificado que permitia fazer múltiplos retratos na mesma chapa. Esta câmara Gennert *Penny Picture* é um banco óptico multiplicador de mogno polido, com uma objectiva de retrato Cummins Photo Stock com um desenho óptico Petzval [Voigtlander] [...]. O dorso deslizante da câmara *Penny Picture* é uma engenhosa construção de mogno polido e peças de latão. As guias de latão permitiam ao dorso mover-se, tanto horizontal quanto verticalmente, travando firmemente nas posições pretendidas. v. <http://www.antiquewoodcameras.com/genpp.html> [acedido em 13-12-2012, às 09:50:45]. Semelhante a esta é a *New Gem Camera* de Simon Wing, Charleston, E.U.A. v. Michel Auer, 150 ans d'appareils photographiques à travers la collection Michel Auer, Hermance: Editions Camera Obscura, 1989, ref. 273.

¹⁹¹ V. descrição da máquina *Multiple Image Camera*, da firma L. & H. Whetter em http://www.earlyphotography.co.uk/site/entry_C303.html [acedido em 13-12-2012, às 09:52:15]

¹⁹² Assinale-se a curiosidade de que uma outra e mais antiga casa fotográfica, a de Júlio Novaes, tentado competir com os cartões múltiplos da casa Vasques através de um cartão fotográfico com cinco

investimento técnico mostrou-se compensador porque acabou por lhe grangeou a preferência do público. surpreende sobretudo a forma como aquela casa fotográfica explora essa técnica utilizando-a quase exclusivamente para o retrato humorístico ou caricatural, um género fotográfico que tinha pouca expressão entre nós, mas que se irá tornar num dos traços mais inovadores e surpreendentes do trabalho daquele estúdio.

Uma das primeiras referências à actividade da Casa Vasques surge no *Boletim Photographico* de Junho de 1901 com a publicação de dois cartões múltiplos que apresentam conjuntos de poses da pequena actriz Juleca e do popular Actor Taborda¹⁹³. A sequência de fotografias da pequena Juleca limita-se a mostrar-nos a inocência infantil de uma criança. As sete imagens do actor Taborda foram feitas em 1901, quando o actor se aproximava dos oitenta anos de idade, quando já se encontrava retirado da cena. Essa série de fotografias constitui-se como uma verdadeira auto-caricatura do actor. As poses que Taborda assume, nas sete fotografias, são quase todas caretas, conseguidas por movimentos exagerados dos músculos da cara ou dos olhos¹⁹⁴. Mas não é exemplar único porque um outro cartão com outras sete poses parece prolongar a sequência, ampliando os trejeitos do actor para catorze¹⁹⁵. Deve assinalar-se ainda uma sequência de fotografias publicada numa revista que dava grande destaque à vida política, social e cultural portuguesa no Brasil, a revista *Brasil-Portugal*, que ilustra um dos seus números de 1905 com nova uma série de Taborda que tem muitas afinidades com os dois cartões múltiplos da Fotografia Vasques¹⁹⁶.

Através dos seus cartões múltiplos, a Fotografia Vasques¹⁹⁷ pôde levar a cabo uma verdadeira caricatura de grande parte da classe teatral portuguesa. Quase todos os actores retratados acederam a dar largas à imaginação nas expressões faciais, numa curiosa situação de catarse, ou uma espécie de “desfile carnavalesco”¹⁹⁸. Adiante

fotografias. O anúncio a essa modalidade fotográfica da casa de Júlio Novaes intitulava-se “caretas, graciosas reproduções fisionómicas” in *Diário Ilustrado*, 30º ano Nº 10142, 2/6/1901, p. 1. Infelizmente só conhecemos um exemplar dessa técnica fotográfica e não foi possível identificar o retratado que nela consta. A fotografia tem o número de inventário MNTeatro 26516, mas deve representar um caso isolado ou raro não tendo, por isso mesmo, ameaçado os cartões múltiplos da Casa Vasques.

¹⁹³ Francisco Alves da Silva Taborda (1824 — 1909), de origem humilde, iniciou-se no teatro em 1846 no Ginásio, na peça *Os fabricantes de moeda falsa*. Teve uma riquíssima carreira nos géneros *vaudeville* e ópera cómica.

¹⁹⁴ O *Ocidente* chama-lhes “jogos fisionómicos” in *O Ocidente*, 32º ano, Nº 1088, 20/3/1909, p. 61.

¹⁹⁵ Existem no acervo fotográfico do Museu Nacional do Teatro três cartões múltiplos do Actor Taborda, dois deles são iguais ao que foi publicado no *Boletim Photographico* que têm os números inventário MNTeatro 2935 e 20808 e outros dois idênticos, com poses diferentes das anteriores e com o inventário MNTeatro 3351 e 17307.

¹⁹⁶ V. “Taborda” in *Brasil-Portugal*, 6º ano, Nº 188, 16/1/1906, pp. 376-378. Infelizmente as fotografias, como sucede com a maior parte das ilustrações desta publicação, não se encontram referenciadas.

¹⁹⁷ O facto dos cartões ostentarem ainda a designação comercial Baptista & Vasques se fica a dever ao facto de a encomenda de cartões ter sido feita antes da morte do sócio Manuel Henriques Baptista. O escoamento de suportes com referências comerciais antigas era uma situação habitual nas casas fotográficas.

¹⁹⁸ Refiram-se os cartões múltiplos dos actores Carolina Falco, José António do Vale, Inácio Peixoto, António Cardoso, Ângela Pinto, Bárbara Wolckart, Alfredo Carvalho, António Pinheiro, António Gomes (do

veremos como este processo acabou por ter outras consequências no conjunto de fotografias de um dos mais destacados actores cómicos portugueses, que também se fez fotografar em cartão múltiplo e virá a ser, mais tarde, caricaturado de corpo inteiro e em larga escala, o actor António Cardoso. No entanto, nem todos os actores aderiram do mesmo modo àquele “desfile carnavalesco”, outras preocupações terão impedido a actriz Palmira Bastos de mostrar os seus esgares, embora o seu cartão múltiplo nos revele algumas expressões de agrado e simpatia¹⁹⁹.

Palmira Bastos²⁰⁰ terá sido, sem dúvida, uma das mais aplaudidas e fotografadas atrizes da sua geração. Tendo começado a sua carreira de uma forma discreta, afirmando-se no teatro mais ligeiro e na opereta, soube ir conquistando outros palcos no drama e na comédia. O seu primeiro marido e destacado empresário teatral, António Sousa Bastos, não se cansou de promover a sua jovem esposa e escriturada, ter-lhe-á transmitido preciosos ensinamentos de gestão da sua carreira artística e da sua imagem, apesar de a ter deixado viúva quando a jovem actriz ainda se encontrava em pleno auge de carreira.

A preocupação com a imagem foi uma constante da carreira da actriz Palmira Bastos, já em 1894, uma série de fotografias²⁰¹ realizadas por ocasião da representação da revista *Sal e Pimenta*²⁰², que estreou no Teatro da Trindade em Julho desse ano²⁰³, revela bem o natural à vontade com que a actriz, ainda adolescente, prestes a casar com Sousa Bastos²⁰⁴, se entrega à câmara em poses que têm tanto de timidez quanto de sedução, de *coquete* como diriam os seus contemporâneos²⁰⁵. Embora desconheçamos o fotógrafo que as realizou, o que nos impossibilita de delas tirar consequências de outra

Trindade), António Gomes (do Porto), Henrique Alves, Setta da Silva, João Gil, Telmo Larcher, Álvaro Cabral, Augusto de Almeida, grande parte deles do teatro ligeiro.

¹⁹⁹ Como aliás sucede com o discreto cartão múltiplo do seu marido, António Sousa Bastos.

²⁰⁰ Palmira Bastos (1875-1967) actriz portuguesa, de seu nome Maria da Conceição Martinez de Sousa Bastos, filha de actores ambulantes espanhóis. A ligação ao empresário teatral António Sousa Bastos, com quem se escriturou e consorciou, foi determinante na ascensão que realizou no meio teatral português, tornando-se numa das mais importantes vedetas do seu tempo. Estreou-se em 1890, na opereta *O Reino das Mulheres*, a partir da década de 1920 dedica-se à comédia e ao drama, integrada na companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Abandonou a carreira com a peça *O ciclone*, em 1966.

²⁰¹ As quatro fotografias desta série constam de um álbum informal que integra o espólio da actriz Palmira Bastos e têm o número de inventário MNTeatro 3208.

²⁰² A actriz Palmira Bastos participou na estreia e nas primeiras representações da revista em substituição da protagonista e cabeça de cartaz, a actriz Mercedes Blasco que adoecera. V. Mercedes Blasco, *Memórias de uma actriz*, Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1907, p. 113.

²⁰³ O crítico refere-se ao desempenho dos actores nos seguintes termos: “*Dos actores destacam-se Alfredo de Carvalho e Joaquim Silva que, com a sua inesgotável veia cômica, conseguem conservar o publico em hilaridade, Portugal, Palmira, que têm os melhores papéis da peça[...]*” v. “Teatros” in *O Século*, 14º ano, Nº 4488, 22/7/1894, p. 3.

²⁰⁴ Que ocorre em 1 de Julho de 1894 v. António Sousa Bastos, *A Carteira do Artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898, p. 205.

²⁰⁵ Poses que a actriz soube representar de forma particularmente conseguida, uma forma “encantadora e sedutora” como refere a crítica à representação de Condessa Cornisky na *Niniche*, v. “Lisboa no teatro: Avenida-Niniche” in *Diário Ilustrado*, 33º ano, Nº 11314, 3/9/1904, p. 2.

natureza, três das fotografias desta série são particularmente surpreendentes, pela sua elegância, que deve muito tanto ao ângulo invulgar a partir do qual as fotografias foram obtidas, com algum plongée, numa situação que é potenciada pela posição da cabeça da atriz, levemente inclinada para baixo, acentuando o apelo e pelos próprios braços que o reafirmam, desafiantes nas ancas, em duas das fotografias, ou então em súplica, cruzados sobre as omoplatas, numa delas. Assinale-se também que o fundo neutro evita distrair-nos daquilo que é essencial, a pose da atriz, situação que escapa inteiramente aos convencionalismos fotográficos ainda em vigor em 1894.

É inegável que a atriz demonstra já, nesta série de fotografias, um evidente entendimento da sua imagem e do seu corpo²⁰⁶. Mesmo que se possa atribuir uma parte dessa responsabilidade aos ensinamentos do seu empresário e noivo, é incontestável que a aprendizagem da jovem atriz foi particularmente intuitiva. Essa evidente capacidade, que mais tarde virá a ser designada como fotogenia, poderá ser, por isso, inata em Palmira Bastos, num grau que desconhecemos já que o anonimato do autor das fotografias e a ignorância da sua intervenção no processo não permitem um esclarecimento mais cabal.

Essa precoce capacidade de pose tornar-se-á extremamente útil à atriz no decurso da sua longa e bem-sucedida carreira, nas infinitas circunstâncias em que a pôde usar, não só perante as objectivas fotográficas mas, sobretudo nos palcos, perante o público, onde sabemos que a postura e a atitude estavam a ganhar cada vez maior espaço na profunda transformação por que então passava a representação teatral, nesses derradeiros anos do século XIX em que o naturalismo ia ganhando terreno à representação romântica, dominante nas décadas anteriores.

²⁰⁶ É possível que este conjunto de fotografias possa ter sido realizado no Brasil já que, em 1894, Palmira Bastos integrou uma tournée de actores portugueses com os quais se estreou nos palcos brasileiros, Essa estreia mereceu os mais rasgados elogios do *Jornal do Brasil*, que assinalou o seu potencial mesmo a contracenar com figuras tão grandes dos palcos portugueses quanto Eduardo Brazão, João e Augusto Rosa, Rosa Damasceno e Lucinda Simões v. "Palmira Bastos no Rio de Janeiro" in *Diário Ilustrado*, 26º ano, Nº 9454, 8/7/1899, p. 2.



Palmira Bastos, fotógrafo desconhecido, c. 1894 (MNTD)

Na cena portuguesa, terá sido porventura Palmira Bastos uma das primeiras atrizes, senão mesmo a primeira, a conseguir fazer uma exímia gestão da sua carreira, circunstância que lhe permitiu atingir uma assinalável longevidade artística. Não nos podemos esquecer que Palmira Bastos pisou os palcos logo em 1890, tendo-se mantido activa até 1966. Evidentemente que essa longevidade de carreira deveu muito ao cuidado que sempre colocou na sua imagem, nomeadamente naquela que foi sendo fixada através da fotografia. Com efeito, poderemos ver em Palmira Bastos um dos primeiros e mais evidentes exemplos da forma como a fotografia e a imagem se começavam a tornar, no dealbar do século de Novecentos, numa ferramenta essencial e imprescindível dos artistas de palco, capaz de afirmar e acentuar a sua importância, registando os seus triunfos para memória futura, evidentemente, mas sobretudo para propaganda imediata.

O meio teatral lisboeta, embora não apresentasse um nível de competitividade como o das grandes metrópoles europeias, não deixava de representar um enorme desafio para uma jovem actriz em início de carreira. Palmira Bastos tê-lo-á seguramente sentido visto que foi sucessivamente confrontada com a ascensão de outras jovens atrizes que com ela competiam em talento e beleza, pela ribalta do teatro²⁰⁷. Algumas

²⁰⁷ Uma das rivais de Palmira Bastos, a actriz Lucinda do Carmo, com ele contracenou no *vaudeville* “A cigarra” com o interessante comentário do crítico teatral mencionar uma verdadeira luta em palco entre

das “campanhas” de imagem que Palmira Bastos protagonizou coincidiram com o sucesso de outras jovens figuras femininas do palco. Já em 1913 a impressão dessa coincidência pode perpassar pelo espírito de quem lê o artigo que a revista *Ilustração Portuguesa* dedica a Palmira Bastos, por ocasião da sua festa artística²⁰⁸.

A singular fotografia de abertura do artigo que a *Ilustração Portuguesa* dedica à atriz Palmira Bastos na sua edição de 21 de Maio de 1913 merece ser analisada com atenção. A atriz é retratada em meio corpo, coberta por um véu translúcido e fita directamente a objectiva, ou seja, o leitor/espectador. Julgamos encontrar neste registo fotográfico múltiplos significados. Em primeiro lugar é certo que a feliz circunstância da dupla maternidade das suas filhas Alda e Amélia tinha, contudo, retirado à atriz Palmira Bastos alguma da elegância de formas com que fizera o seu debute nos palcos²⁰⁹. Contudo, ao invés de deixar que o fotógrafo encontre nessa circunstância um pretexto para a penalizar, a atriz dela tira partido, com o recurso à transparência de um véu para “diafanizar” as formas mais arredondadas do seu rosto, agarrando-o com a mão sobre o peito, numa posição que acentua a ondulação do véu. Infelizmente também desconhecemos a autoria dessa fotografia, que a *Ilustração Portuguesa* não menciona.

Contudo, estamos em crer que também a profícua relação fotográfica que a atriz encetou com a Casa Vasques data desse ano de 1913 e não nos surpreende que possa ter sido dessa casa fotográfica a autoria da referida fotografia, visto que outras

os desempenhos de cada uma das duas actrizes, em que Palmira terá levado a melhor, no entendimento do comentador vd “Lisboa no Teatro: A Cigarra” in *Diário Ilustrado*, 33º ano, Nº 11269, 20/7/1904, p. 3.

²⁰⁸ O artigo intitulado “Palmira” traz, muito a propósito, o seguinte texto: “As revistas do ano, como Sousa Bastos as sabia fazer, tiveram durante tempo, como uma indispensável colaboradora do seu êxito, Palmira a encantadora intérprete de tudo quanto nelas havia de delicado e de grácil. Não é a atriz dos *doubles sens* que as plateias populares aclamam, é, antes a artista que dá ao trabalho uma linha que a crítica tem forçosamente de aplaudir, mesmo quando discorde dos detalhes. Inteligente, viva, apreende rapidamente a personagem e só assim se compreende como ela, com o intervalo de poucos dias, pode interpretar e admiravelmente, pois de outro modo fácil é a qualquer faze-lo, os mais desencontrados feitos de mulheres, exteriorizados no palco. Todo este repertório da “opereta”, que se pode dizer agora, num atrevimento, clássico, desde a *Nitouche*, à *Mascote*, aos Sinos [de Corneville], aos *28 dias de Clarinha*, ela representou com êxito; a música de Auber e de Planquette, cantou-a com a mais extraordinária intenção e, durante anos, as plateias viram-na ser a religiosa, a guardadora de perus, a romântica Clarinha com o mesmo entusiasmo e o mesmo amor. A *Grã-duquesa de Gerolesten*, que qualquer empresa devia pôr em cena, porque essa peça jamais envelhece, não se olvida interpretada por Palmira Bastos, tendo nesse papel quadrado muito ao [encontro do] seu temperamento.

Aquelas alternativas de cómico e de grave, nenhuma atriz as deu melhor do que ela. Um dia enveredou para o [sic] drama e mostrou-se sóbria, natural, humana. No seu regresso à *opereta* moderna, aos endiabrados e singulares entrecos, de Franz Lehar e dos seus imitadores, desde a *Viúva Alegre* à *Dama Roxa*, a distinta atriz tem sido uma bela intérprete desse repertório [em] que, como no tempo das revistas do ano, se pode dizer ser ela um elemento essencial para o seu triunfo entre nós. Palmira Bastos acaba de fazer a sua festa artística, no teatro da Trindade, com uma peça deste género intitulada *Querido Agostinho*, no meio do geral agrado e das mais merecidas manifestações de simpatia.” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 374, 21/4/1913, p. 484.

²⁰⁹ O que é evidente logo em 1895, aquando do nascimento da sua primeira filha, aquando da tournée que realizou ao Brasil, em Agosto, numa fotografia do seu espólio que integra o acervo fotográfico do Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro 3212.

fotografias do mesmo ano de 1913 foram realizadas por esse estúdio e apresentam evidentes semelhanças formais. Mas não podemos deixar de aproximar a leitura formal desse retrato de Palmira Bastos às circunstâncias da própria carreira, numa fase em que acabara de enviuvar, perdendo simultaneamente o seu empresário e principal protector artístico, e em que começam a surgir outras jovens atrizes que se assumiam, pela juventude e frescura, como fortes candidatas aos mesmos papéis de primeira figura que Palmira Bastos pudera assumir nas duas décadas anteriores.

Entre as concorrentes mais directas de Palmira Bastos contavam-se as atrizes Cremilda de Oliveira e Ausenda de Oliveira, cuja adequação para os papéis de ingénua, de coquete ou de amorosa era mais evidente. Estará talvez aí a razão que terá motivado a viúva Palmira Bastos a inteligentemente, com a cobertura de um véu transparente, dar a sugestão de uma condição de vestal que a habilitava ainda a disputar papéis de “dama galante” às jovens rivais. No entanto deve assinalar-se que já anteriormente circunstâncias semelhantes tinham ocorrido na sua carreira porque o seu debute coincidiu praticamente com o de uma das mais destacadas figuras da cena teatral portuguesa e também uma das suas mais importantes rivais, a atriz Lucília Simões. Com efeito, Lucília Simões terá sido porventura uma das mais promissoras atrizes da sua geração que beneficiou além disso, como sucedeu com Palmira Bastos, do apadrinhamento de um familiar chegado, nesse caso sua mãe, a grande atriz e empresária Lucinda Simões, para guiar os seus primeiros passos em palco e promover a sua ascensão nesse meio agreste.



Palmira Bastos, Casa Vasques, Ilustração Portuguesa, 21/4/1913

A sagacidade de Palmira Bastos no uso da própria imagem em favor da sua carreira veio a ter outros episódios mas o mais insólito terá sido o ocorrido no final da década de 1920, já divorciada do seu segundo marido, o actor Almeida Cruz, quando posa para o fotógrafo Silva Nogueira de ombros inteiramente descobertos, em evidente sugestão erótica²¹⁰. Tal ousadia só se pode explicar, numa actriz que estava a atingir, ou passara mesmo os cinquenta anos, pela vontade tenaz de fugir aos papéis secundários, aos chamados papéis de característica, que a crueldade implacável dos palcos reservava às atrizes menos jovens, circunstância que terá acabado por permitir que Palmira Bastos conseguisse escapar a esse destino até ao final da sua carreira artística. A mensagem implícita nessa fotografia reveladora afirmava a sua disponibilidade para assumir em palco de uma maior ousadia, numa época em que tal circunstância era mandatária para a maior parte das principais primeiras figuras femininas das companhias, sobretudo do teatro ligeiro. Deste episódio podemos reter a forma exímia com que a actriz Palmira Bastos soube usar a imagem como instrumento da afirmação das circunstâncias da sua carreira, de uma forma que terá sido, porventura, a mais bem-sucedida da cena teatral portuguesa do seu tempo.

A comparação das fotografias da actriz Palmira Bastos com as das suas contemporâneas francesas e americanas mostram muitas semelhanças formais. Essas semelhanças dão prova da atenção com que a actriz seguia o que se passava no mundo teatral internacional. Desde logo podemos encontrar na *Fedra* da actriz Sarah Bernhardt, captada pelo parisiense Nadar, muitas afinidades com a Palmira “vestal”, sobretudo no véu e na posição do braço. O véu, no entanto, muito devia a uma série de fotografias da actriz Carmen de Villers, que a *Ilustração Portuguesa* tinha publicado em 1908²¹¹. Uma outra fotografia mostra-nos Palmira Bastos levantar as pontas do seu longo vestido²¹², aproximando-se bastante da pose da dançarina americana, Minnie Renwood²¹³, fotografada pelo nova-iorquino Benjamin J. Falk²¹⁴. No entanto será uma longa série de fotografias de estúdio do papel que Palmira Bastos interpretou na opereta *Maridos Alegres*, dando continuidade à colaboração com a fotografia Vasques, em que a inspiração nos modelos importados de Paris se torna mais evidente.

A opereta *Maridos Alegres* estreou no Teatro Avenida, em 11 de Dezembro de 1913, e a *Ilustração Portuguesa* dedicou uma página inteira à protagonista, Palmira Bastos, num dos seus primeiros números de 1914²¹⁵. Embora a página da *Ilustração Portuguesa* só nos mostre três imagens alusivas à representação da opereta *Maridos Alegres*, conhecemos toda a série de imagens e encontrámos nelas a circunstância de se

²¹⁰ Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro 2792.

²¹¹ V. “Um prémio de beleza: Carmen de Villers” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 147, 14/12/1908.

²¹² Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro 2893.

²¹³ Popular dançarina activa em final do século XIX, especializou-se na dança da serpente, embora Loie Fuller tenha tentado demovê-la judicialmente, alegando direito de exclusividade.

²¹⁴ Fotógrafo teatral activo até 1915.

²¹⁵ V. “Palmira Bastos” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 415, 2/2/1914, p. 157.

situarem, de forma inédita, justamente entre a fotografia de teatro e a fotografia de moda.

Desde final de Oitocentos, os figurinos eram presença constante nas revistas ilustradas portuguesas, no entanto, graficamente, ou se tratava de gravuras dos figurinos ou, já bem dentro do século vinte, de fotografias de modelos parisienses. Por isso, neste capítulo Palmira Bastos inovou, as *toilettes* que a modista, madame Pilar Marta, confeccionou para a atriz são de assinalável elegância escapando totalmente ao pesado gosto vitoriano que caracterizara ainda os primeiros anos do século²¹⁶, mas é sobretudo nessa sequência longa de fotografias que a casa Vasques captou da atriz²¹⁷ que nos devemos debruçar, já que elas são uma prova de que o estatuto da fotografia se estava a alterar, deixando de ser algo raro, único, precioso para se tornar, cada vez mais, num instrumento adequado a determinada função, neste caso ao serviço da imagem de uma atriz. Palmira Bastos tivera a possibilidade de estudar longamente os figurinos que as revistas ilustradas de teatro francesas, e em particular a *Comoedia Illustré*²¹⁸, publicavam das atrizes parisienses e dos seus trajos de cena. Essas rubricas, como “as nossas estrelas e a moda”²¹⁹ já tinham surgido em 1911 e apresentavam as atrizes nos trajos de palco, promovendo as modistas, numa situação que esteve na génese, no fundo, do mundo da moda e da alta costura que se veio a desenvolver após a Grande Guerra.

²¹⁶ Devemos salientar que ao longo da carreira de Palmira Bastos é recorrente a chamada de atenção para o cuidado na escolha dos trajos v. p. ex. “Lisboa no teatro: Avenida-Niniche” in *Diário Ilustrado*, 33º ano, Nº 11314, 3/9/1904, p. 2.

²¹⁷ Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro 151944, inv MNTeatro 58924, inv MNTeatro 181806, inv MNTeatro 181802, inv MNTeatro 676, inv MNTeatro 181803, inv MNTeatro 151941, inv MNTeatro 181770, inv MNTeatro 3223, inv MNTeatro 17579, inv MNTeatro 3188, inv MNTeatro 3204, MNTFot5742, MNTFot5836, MNTFot5850, MNTFot5946.

²¹⁸ Suplemento ilustrado do jornal *Comoedia* que mais tarde se tornou autónomo e que circulou entre os meios intelectuais e artísticos portugueses, algumas figuras tinham relações literárias com o editor da *Comoedia*, Gaston de Pawlowski, v. Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2004, 2 Volumes, 1: p.28; 1: p.64; 1: p.111; 1: p.152; 1: p.162; 2: p.61. Também é referida em José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 41. Assinale-se ainda a significativa menção de António Ferro: [...]nas colunas da *Comoedia* a favor dos pobres de Cahors. Dia a dia os lanços vão sendo cobertos, insinuando a *Comoedia*, chegada hoje a Lisboa[...] em “Beleza dogmática de Cécile Sorel” in António Ferro, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 122.

²¹⁹ “Nos Etóiles et la Mode” in *Comoedia Illustré*, Nº9, 1/2/1912, p. 325.



Palmira Bastos, das peças Solar dos Barrigas (1914), A Princesa Boémia (1914) e Amor de Máscara (1915), Casa Vasques (MNTD)

Apesar da sociedade portuguesa não se encontrar porventura preparada, nesses primeiros anos da década de 1910, para acompanhar o cosmopolitismo dos modernos trajos de cena que Palmira Bastos trajava, em linha com os palcos franceses, ainda assim essa vertente artística mereceu assinaláveis elogios por parte da crítica²²⁰, o *Diário de*

²²⁰ V. "Teatros, primeiras representações, Teatro Avenida: Maridos Alegres" in *A Capital*, 4º ano, Nº 1210, 12/12/1913, p. 2.

Notícias referiu-se-lhes como *coporchic toilette*²²¹ e um crítico teatral da época, Teixeira de Carvalho, teve mesmo o seguinte comentário:

Palmira Bastos, sempre graciosa e da mais fina distinção, quer nas “toilettes” simples do primeiro e terceiro actos, quer na moderníssima do segundo acto um capricho de “bonne faiseuse”, elegante como linha e cor, teve no segundo ocasião de mostrar todos os recursos da sua excelente voz, emitida quase sem esforço, terna, quente, apaixonada, detalhando com o gesto, a palavra, o som, como se na sua voz se juntassem com toda a justeza do recitativo na expressão falada, todo o encanto, a força sugestiva que a alma humana foi buscar à mais complicada instrumentação, não tendo encontrado na voz humana a expressão de amor e sofrimento que anda espalhada na voz da natureza inteira[...]Palmira Bastos continua a ser rainha incontestada na opereta que escolheu, como o tem sido em qualquer género de teatro para onde a leve o seu capricho.

Encanta e ... canta, o que é difícil de encontrar na mesma actriz.

Sabe vestir e mover-se com simplicidade natural sem falsas elegâncias de teatro: move-se naturalmente no seu meio, sorri, ri e canta, como agora abrem naturalmente as flores, de que tem a elegância esguia, o colorido delicado.””²²²

Palmira Bastos acabou por se tornar na imagem do próprio espectáculo, ao envergar esses trajos de cena que eram simultaneamente figurinos de moda, nas fotografias que as publicações periódicas ilustradas deram à estampa a esse respeito. Essa circunstância terá justificado, em parte, a longa série de imagens que a casa Vasques fez, assumindo várias poses e diversos trajos de cena da opereta *Maridos Alegres*. A série é constituída por, pelo menos, dezasseis fotografias que integram o espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança, o que representa uma circunstância inédita no retrato fotográfico em Portugal até àquela data, e isso não se pode ficar a dever exclusivamente ao importante investimento que a actriz Palmira Bastos sempre colocou na sua imagem. Assinale-se que a crítica de *O Século* refere mesmo a “graciosidade preciosa” com que a actriz se apresentou, o que nem sequer podemos ver como exagero, ao contrário da maior parte da crítica teatral do tempo²²³. Com efeito, vemos nessa longa série de fotografias uma nova tendência fotografar assumida pela casa Vasques, no que podemos considerar se constituiu, nessa segunda década de Novecentos, como o mais inovador estúdio português do seu tempo. De facto, a longa série de fotografias da actriz Palmira Bastos só pode ser compreendida como uma

²²¹ V. “Teatros” in *Diário de Notícias*, Ano 49º, Nº 17274, 12/12/1913, p. 5.

²²² V. Dr. J. M. Teixeira de Carvalho, *Teatro e artistas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 252, 253 e 258.

²²³ V. “Teatros e circos” in *O Século*, Ano 33º, Nº 11497, 12/12/1913, p. 4.

alteração de prática e de gosto do retrato fotográfico que, como veremos adiante, a Casa Vasques protagonizou em Portugal. Foi sem dúvida essa uma das razões mais significativas para que aquela casa fotográfica tivesse captado a preferência dos membros mais destacados da classe teatral do seu tempo.

Mas podemos adivinhar ainda outro importante significado nessa sequência de Palmira Bastos fotografada pela Casa Vasques, o da cumplicidade entre a artista do palco e o artista do estúdio. Só através de uma estreita cumplicidade entre fotógrafo e actriz se torna possível transpor para as provas fotográficas toda a intencionalidade que consegue tornar aquele conjunto de fotografias numa situação exemplar e inovadora, a tal ponto aliás, que não repugnaria ter visto essa série de fotografias de Palmira Bastos no referido magazine ilustrado de teatro e dança francês *Comoedia Illustré*, a ombrear com as actrizes francesas. Quem não a soubesse portuguesa não encontraria diferenças entre essas fotografias e as dos magazines ilustrados parisienses de início de Novecentos, e a Casa Vasques estava à altura de competir as suas congêneres francesas.

Porventura os traços de cosmopolitismo da situação estética que juntou Palmira Bastos e Carlos Vasques terão coincidido com outras manifestações artísticas que procuravam seguir, salvas as devidas distâncias, as tendências mais modernas da cena parisiense. É certo que não podemos ver nestas fotografias uma manifestação modernista, porque elas não deixam de ser registos convencionais de estúdio, mas a situação inédita criada, aliada à qualidade do registo fotográfico, que nos dá conta já de um contacto, mesmo que inconsistente, com a nova iluminação de estúdio e as preocupações com a tridimensionalidade e a separação dos planos, é reveladora de uma consciência da capacidade expressiva que os mais modernos meios técnicos colocavam ao dispor dos fotógrafos e que uma nova geração irá explorar ao longo dos anos 20.

Não há dúvida que a Casa Vasques foi, em Portugal, a primeira casa fotográfica a romper com a estética do retrato fotográfico oitocentista que continuava a caracterizar a fotografia até então. Muito provavelmente essa profunda mudança terá sido devedora, em grande medida, do papel assumido por figuras destacadas dos palcos portugueses, em particular pela actriz Palmira Bastos que não só permitiu como terá mesmo sido protagonista de uma cumplicidade de atitude que valorizou em muito a sua responsabilidade no resultado final das sessões fotográficas na casa Vasques. Mais do que pela iluminação ou pela pose, a profunda transformação que o retrato fotográfico então sofreu resultou dessa insinuação de cumplicidade, dessa partilha de liberdade estética e criativa entre retratado e retratista que, obviamente, só podia ter sucedido com quem posava profissionalmente a tempo inteiro, dia após dia e, sobretudo, com quem estava a começar a encarar a vida fora do palco como uma extensão da sua carreira.

Terá sido porventura Palmira Bastos a primeira actriz a assumir o estatuto de estrela em Portugal. A esse respeito o *Domingo Ilustrado*, o primeiro semanário

ilustrado que Leitão de Barros fundou, publica uma crítica assaz contundente e jocosa acerca da ascensão das actrizes ao estatuto de estrelato, fenómeno então recente:

“A arte de ser actriz:

As actrizes dividem-se em duas espécies a saber:

“Estrelas” e “vedetas”.

Fora destas espécies não há actrizes, e se as há devem procurar outra vida.

“Estrela” é uma mulher que aparece de súbito à frente de uma companhia e ganha o que melhor entende.

Vedeta é exactamente a mesma coisa mas com outro nome para disfarçar.

Para se ser de qualquer das duas espécies são absolutamente necessários os seguintes predicados:

Pernas aceitáveis à primeira vista.

Fisionomia simpática.

Bom coração.

Hábitos de mulher cara.

Conhecer a madame Martin.

Tirar o retrato dez vezes por dia, com uma grande pluma.

A “estrela” ou “vedeta” nem mesmo quando tiver setenta anos quererá fazer características.

Se for preciso, deve empregar a força para não deixar de fazer “meninas” e deve ter o maior cuidado em não deixar de exigir que as letras com o seu nome no cartaz, tenham cinquenta centímetros.

[...] As senhoras que quiserem em pouco tempo ser disputadas a peso de ouro e ter o retrato em todos os jornais com várias hecatombes de adjectivos, não têm mais que seguir à risca estas instruções.²²⁴

Evidentemente que esta crítica não pode ser entendida de forma literal já que o carácter satírico é conseguido através do exagero. No entanto, não podemos deixar de constatar a importância que a imagem tinha passado a assumir, em particular a imagem pública para a qual o retrato fotográfico passara a representar um dos mais importantes instrumentos.

Ao analisarmos as várias circunstâncias de cumplicidade entre palco e estúdio que acima mencionámos, não podemos deixar de encontrar evidentes paralelos entre

²²⁴ “Teatros: Manual do perfeito homem de teatro” in *Domingo Ilustrado*, 2º Ano, Número 1, 14/3/1926, pg. 5.

situações abordadas anteriormente, nomeadamente a que associa a Condessa de Castiglione aos seus retratistas exclusivos, Mayer e Pierson, afinal a Condessa procurava ver-se na série de fotografias como a rainha dos salões da corte imperial francesa enquanto no caso de Palmira Bastos a actriz portuguesa assumia, nas fotografias da Casa Vasques, o papel de rainha dos palcos nacionais. Se é certo que a situação estética e formal de parceria fotográfica entre a actriz Palmira Bastos e a Casa Vasques deu azo à primeira situação da utilização do potencial da fotografia na promoção de uma carreira de palco, tanto as circunstâncias quanto as consequências da série fotográfica que aquela casa fotográfica realizou do actor Cardoso são inteiramente totalmente diferentes, sem deixarem de demonstrar um grande sentido de inovação.

3.4 O caso excepcional do Actor Cardoso: a sugestão do animatógrafo

A série de fotografias que a Casa Vasques produziu para ilustrar um conjunto de papéis cómicos do actor António Cardoso que se encontra no acervo fotográfico do Museu Nacional do Teatro e da Dança representa um caso excepcional na fotografia de teatro do tempo e até no conjunto da fotografia portuguesa. Como vimos anteriormente a Casa Vasques tinha-se destacado, desde o início da sua actividade em fotografar séries de retratos de actores de teatro. Tanto o fizera com um sistema fotográfico exclusivo, aparentemente importado, o cartão múltiplo fotográfico como fora dos primeiros a recorrer a sequências relativamente longas de retratos fotográficos de figuras excepcionais dos palcos, como Palmira Bastos, num especial entendimento, que deixam adivinhar uma certa cumplicidade. Com o actor Cardoso essa cumplicidade é levada bem mais longe.

António José Ferreira Cardoso (1860-1917), foi um popular actor cómico lisboeta, talvez um dos mais populares actores dos primeiros anos da República. De físico avantajado, destacou-se no elenco do Teatro do Ginásio de que era verdadeiramente incondicional. Era mais conhecido por António Cardoso ou mesmo por Actor Cardoso do Ginásio já que ingressou nesse teatro em 1883, depois de uma iniciação como amador, e nele acabou a sua carreira. Como refere o empresário e crítico Sousa Bastos, na *Carteira do Artista*²²⁵, ainda como amador representou na comédia, *Casar por Anúncio*, de 1878; na sua breve passagem pelo Teatro do Rato, onde ingressou em 1881 a convite do dramaturgo Alcântara Chaves, com significativo sucesso nas peças *Zé Povinho*, *Seita Negra*, *Maria da Fonte*, *Quatro Noivos n'um Sarilho* destacando-se sobretudo na peça *Filha do Sr. Crispim*. A sua carreira ficou assinalada por muitos sucessos de comédia, começando pelo *Regedor do Brasileiro Pancrácio* no Teatro da Trindade em 1893 e, no

²²⁵ V. Sousa Bastos, *A Carteira do Artista, apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898, p. 134.

Ginásio, *Medalha da Virgem*, *Piperlin*, *Noivo d'Alhos Vedros*, *Dr. Jójó*, *Comissário de Polícia*, *Casa Tamponin*, *Hotel Luso-Brasileiro*, *Zaragueta*, *Quem vê caras...*, *Noivas de Eneas*, *Assassino de Macário*, *O Mesmo para Duas*, *Kalifa*, *Fidalgos da Casa Mourisca*, *Os Pimentas*. Esteve praticamente confinado ao teatro do Ginásio, tanto que, entre 1908 e 1914, apenas por uma vez integrou o elenco de outros teatros, nessa circunstância o Teatro D. Amélia, em Abril de 1909, para representar na comédia *O Pinto Calçado*, da autoria de Ernesto Rodrigues e André Brun, contracenando com os actores José António do Valle e Telmo Larcher e a actriz Jesuína Marques. No elenco do Teatro do Ginásio, contracenou com algumas das mais populares figuras do teatro português do seu tempo mas foi na famosa tripla ligeira que constituiu com Silvestre Alegirim (1881-1946)²²⁶ e Telmo Larcher (1866-1915) que mais conquistou a preferência do público.

No Teatro do Ginásio, primeiro sob gerência do Actor Valle²²⁷ e, desde Dezembro de 1911, em sociedade, representou as seguintes peças, referidas por ordem de estreia, e 1908, a peça *A Elegante*, a peça *Agência Matrimonial*, a comédia *O Faz-Tudo*, a peça *À pesca de mil contos*, a comédia *O pinto calçado*, a comédia *Roquete & Fonseca*, a comédia *Os noivos de Vénus* e a peça *O Olho da Providência*; em 1909, a peça *Prima Anica*, a peça *Pataco falso*, a peça *A madrinha de Charley*, a peça *Os micróbios*, a peça *A virtude triunfante*, a peça *O Génio Alegre* e a peça *A mulher eléctrica*; em 1910, a peça *Vinte dias à sombra*, a peça *A mulher eléctrica* (a comédia), a peça *O Dr. Zebedeu*, a peça *Contradanças do divórcio*, a comédia *Piperlin*, *Revista O arco da velha*, a peça *O Olho do Diabo*, a comédia *A Ciumenta*, a peça *Paixões passageiras*, a peça *Serafina* e a *Pochade O rato azul*; em 1911, a peça, *Ir a Roma...*, a peça *Sherlock*, a peça *A mulher do comissário*, a peça *Surpresas do divórcio*, a peça *Vinte dias à sombra*, a peça *A cocotte* e a peça *O Talassa*; em 1912, a peça *O rei dos gatunos (no original Arsene Lupin)*, a peça *Vinte dias à sombra*, *Revista Ao correr da fita*, a peça *Amor engarrafado*, a peça *Direitos das mulheres*, a peça *A Ratoeira* e a peça *Lição cruel*; em 1913, a peça *O Camões do Rocio*, a peça *O Príncipe Herdeiro*, a peça *A Conspiradora*, a peça *O Paraíso Conjugal*, a peça *A vizinha do lado* e a peça *O mistério do quarto amarelo*. Assim podemos inscrever

²²⁶ Silvestre Augusto Alegirim (1881-1846), actor português, ingressou com 10 anos apenas na Companhia Infantil do actor Chaves, estreando-se na comédia *Intrigas do Bairro*, com assinalável sucesso. Forçado a tomar o ofício de tipógrafo, veio a cursar o Conservatório, que concluiu com mérito e distinção. Em 1904, integrou o elenco do Teatro Ginásio, na comédia em *Rosinha e o Senhor Governador*. Em 1909, parte numa digressão ao Brasil, integrado na Companhia do actor José António do Valle, que acabou por substituir, na famosa criação *O Comissário de Polícia* por motivo do seu falecimento. Em 1918, já no Palco do Trindade, tem sucesso como o protagonista da revista *Ao Deus Dará*. Acabou por ser o cinema a deixar-nos a sua imagem mais viva, a figura do Tímpanas, personagem de *A Severa*, o filme de Leitão de Barros de 1931.

²²⁷ José António do Valle (1845-1912). Actor cómico português. Foi no Teatro do Ginásio que alcançou grandes êxitos artísticos seguindo os passos do seu mestre e amigo, o actor Taborda, tornando-se num dos mais populares actores do seu tempo. Também teve um importante papel como empresário, em particular no Brasil, para onde levou em digressão muitos artistas portugueses.

o Actor Cardoso numa longa prática de comédia portuguesa que tinha, no palco do Teatro do Ginásio, uma tradição das mais enraizadas do teatro nacional..

Regressando à análise do conjunto de fotografias que a Casa Vasques realizou do Actor Cardoso, em primeiro lugar podemos seguramente considerar que se trata de uma só série porque a leitura atenta do conjunto das imagens revela as analogias das poses, da iluminação, do fundo. Quase todas as fotografias, senão mesmo todas, terão sido feitas numa ou em muito poucas sessões do estúdio daquela Casa, especialmente preparado para o efeito. Do ponto de vista fotográfico não se pode deixar de assinalar a elevada qualidade das imagens em que a iluminação e as exposições são extremamente rigorosas, as poses e enquadramentos cuidadosamente preparados, as provas estão meticulosamente impressas e, apesar de não dispormos dos negativos para o confirmar, quase seguramente dispensaram o pesado retoque que caracterizava muito do trabalho da maior parte das casas fotográficas da época. Por tudo isso podemos considerá-las um dos mais modernos conjuntos de fotografias desse tempo em Portugal. Por outro lado é certo que podem ser um valioso testemunho da actividade teatral ligeira, com raízes na *Revue de Fin d'Année*, de meados de oitocentos, renovada durante os primeiros anos do século XX, quando alcança uma enorme popularidade, o teatro de revista à portuguesa. No entanto devemos salientar que a actividade do Teatro do Ginásio tinha mais afinidade com o teatro do Grand Guignol, numa tradição antiga e que se encontrava profundamente enraizada no panorama teatral francês.

Com efeito, perante o conjunto de retratos teatrais do Actor Cardoso ocorrem-nos de imediato os personagens dos vários quadros do teatro de comédia ou até da própria revista, em que a caricaturalidade da figura do próprio actor se acentua. A leitura mais profunda e reflectida não pode deixar de revelar a cumplicidade que se conseguiu estabelecer entre actor e fotógrafo na intencionalidade que transparece de uma tão longa série. Mais do que mera galeria de personagens, poderia olhar essa série de fotografias como um esboço de caricatura da sociedade portuguesa que, seguramente sem coincidência, surgiu ao tempo da afirmação dos artistas humoristas portugueses, em sucessivas exposições a partir de 1912 e que representaram, como referiu José-Augusto França, a primeira insinuação de modernismo na cena artística portuguesa, dominada então pelo academismo naturalista. No entanto, apesar de se tratar de um conjunto de registos convencionais de estúdio, o paradoxo criado pela verdadeira estilização que as figuras representadas por Cardoso assumem, aliado à qualidade intrínseca dos registos fotográficos, muito superior à prática corrente do retrato de estúdio coevo, deixa-nos a impressão de uma consciência amadurecida por parte do actor e, bem entendido, também do fotógrafo, que vai muito para além da própria capacidade expressiva dos registos fotográficos em si mesmas.

Podemos encontrar no surpreendente conjunto de fotografias que a Casa Vasques realizou do Actor Cardoso um significado mais profundo. Uma pequena biografia publicada num almanaque teatral dá-nos pistas nesse sentido:

“Primoroso observador, analisa e disseca peça por peça de modo a conhecer a fundo o porquê do personagem que lhe coube. Só então, depois de bem familiarizado com ela, procura escolher-lhe o tipo no vasto caleidoscópio das ruas alfacinhas, trazendo-nos para o palco um indivíduo onde o autor verifica a realidade da sua imaginação.

Atendendo à sua escassa ilustração, podemos bem dizer que o Cardoso possui intuição, podemos bem dizer que o Cardoso possui intuição e instinto artístico ou aquilo a que chamam centelha do fogo sagrado.

Ninguém há que o tenha visto pequeno dentro do mais pequeno papel.

No escrivão do Comissário de Polícia é tão grande como no maior dos seus inúmeros papéis.

E só esta vocação decidida nos explica que tendo-se estreado em 1883, no antigo teatro do Rato, encarregando-se do protagonista da peça O Zé Povinho, dentro de um curto espaço de tempo alcançasse uma série ininterrupta de triunfos que o guindaram a par dos primeiros do Ginásio, onde se tem conservado desde 1884.”²²⁸

Aquela galeria de personagens, que terá seguramente passado pelos palcos do Teatro do Ginásio ao longo de décadas, parece querer, na coerência da pose do Actor e do registo do fotógrafo, saltar para um espectáculo de outra natureza, para o ecrã. Podemos vislumbrar nesse conjunto de imagens uma sequência de praxinoscópio²²⁹ e, nessa medida, uma tentativa de criação de um pequeno fragmento cinematográfico. Devemos aliás mencionar que essa evidente associação visual entre aquilo que poderemos designar como os antecedentes da actividade cinematográfica e as representações do actor Cardoso nos palcos não é pura coincidência, já em 1910 tinha integrado o elenco de duas pequenas fitas da Empresa Cinematográfica Ideal. O seu primeiro aparecimento no grande ecrã foi no filme com o significativo título de “O

²²⁸ V. *Almanaque dos Palcos e Salas para 1911*, Lisboa: Imprensa Lucas, 1910, pp. 81-82.

²²⁹ O praxinoscópio é um aparelho derivado de um outro, mais antigo, o zootrópio e costumam ser considerados dois dos remotos antepassados dos aparelhos de projecção cinematográfica. Através de um engenhoso sistema mecânico, o praxinoscópio projeta num ecrã uma sequência de imagens desenhadas sobre fitas transparentes, que vão rodando segundo o movimento gerado pelo seu mecanismo e, dessa forma, dando uma ilusão de movimento. Foi inventado em 1877 pelo francês Émile Reynaud que o construiu com recurso a objectos rudimentares como uma caixa de biscoitos e um único espelho. O aperfeiçoamento do praxinoscópio dotou-o de um sistema complexo de espelhos que permite a simulação do relevo. A multiplicação das figuras desenhadas e a adaptação de uma lanterna mágica permitem uma mais cabal ilusão de movimento. O sucesso como espectáculo óptico público foi grande e funcionou até mesmo depois do advento do animatógrafo.

casamento do Zé Gordo-um noivo acusado de refractário” era uma pequena película realizada por Júlio Costa que foi estreada no Salão Ideal em 6 de Dezembro de 1910. Cardoso, evidentemente, assumiu a figura do protagonista, o “Zé Gordo”. Na outra película em que participou, da mesma produtora e do mesmo ano, de título “Chantecler atraído” também assumiu o papel do protagonista, o Chantecler, mas conseguimos saber que foi acompanhado pelos actores Isabel Ferreira, Jorge Gentil e ainda por outros membros não identificados do elenco da Companhia do Teatro Ginásio²³⁰. É certo que esta breve experiência na arte de Lumière pode constituir explicação suficiente para aquilo que poderíamos designar como um “portfolio” de retratos encenados, que poderiam servir de apresentação do actor a uma produtora de cinema, na intenção de vir a aprofundar a sua relação com as câmaras, circunstância encerrada com a sua prematura morte, em 1916.



Actor Cardoso, Casa Vasques (MNTD)

²³⁰ V. José de , Matos-Cruz, *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 14.

Mas existe uma outra dimensão que ganha franca visibilidade no conjunto das fotografias do Actor Cardoso, a dimensão do corpo. Com efeito, ali vemos a prova evidente da exímia exploração que aquele actor aprendeu a fazer da própria condição do seu corpo, dimensão fulcral dos seus recursos técnicos em palco. Podemos acrescentar que a sociedade portuguesa sempre teve uma tendência evidente para associar a bonomia a figuras de compleição dionisíaca. A interpretação iconográfica do deus clássico Baco sempre suscitou, ao longo dos séculos, associações ao prazer e à bonomia de que até algumas figuras marcantes da sociedade portuguesa coevas de Cardoso, como o rei D. Carlos ou o artista Rafael Bordalo Pinheiro, muito beneficiaram. No entanto, foi em palco que se formou um verdadeiro escol de comediantes que aprenderam a explorar, como Cardoso, a sua compleição báquica em favor dos personagens que lhes eram escriturados. Não podemos, por essa razão, deixar de chamar a atenção para o significado da profunda consciência do papel do corpo como estética, que as referidas fotografias nos revelam ser evidente em Cardoso.

Se cruzarmos simultaneamente as duas perspectivas que marcam as imagens de Cardoso, por um lado a da dimensão do corpo e por outro a da dimensão “animatográfica”, ocorre-nos imediatamente uma figura fundamental do século XX, talvez um dos primeiros e mais marcantes traços de modernidade, Charlot. O sentido da reflexão que Tom Gunning²³¹ faz na conferência que apresentou ao colóquio internacional organizado em 2005 pelo British Film Institut, intitulada “Chaplin e o corpo da modernidade” propõe uma leitura que nos parece particularmente relevante cruzar com a análise à série fotográfica do actor Cardoso.

Como refere Tom Gunning:

“O “body in progress” de Charlot provoca o riso pela sua transgressão dos tabus sociais e dos códigos repressivos impostos na cultura burguesa pelo crescimento da propriedade da classe média. Por isso mesmo esse “corpo natural”, esse retorno aos palhaços carnavalescos, tem uma dimensão modernista, dimensão essa que está intimamente relacionada com a moderna preocupação de retratar a dimensão grotesca do corpo físico, mais do que as formas idealizada ou erotizada, que representaram um impulso evidente para as obras estruturantes de artistas como Degas, Schiele ou Picasso.”[...]

[O corpo de Charlot é] “um corpo em processo, em transformação, um corpo incompleto capaz de se unir com outro corpo – ou outras coisas- criando novos corpos, grotescos para além do humano, excedem as nossas categorias de conhecimento e estendem a nossa experiência. E contudo-isto é uma pista para a popularidade de Chaplin (embora uma pista que não

²³¹ Um dos mais conceituados investigadores em estudos cinematográficos da Universidade de Chicago.

é suficiente para explicar o seu mistério) este novo corpo, na sua excentricidade complexa, espanta-nos por ser imediatamente reconhecível em vez de inteiramente estranho, como se se tratasse de uma panorâmica sobre a nossa própria experiência corporal, quer como que por recordações de infância, quer por um vislumbre em sonhos. E este reconhecimento inesperado faz-nos rir, em parte porque vemos a transformação acontecer diante dos nossos olhos.”²³²

Não temos dificuldade em descortinar, na visualidade teatral do actor Cardoso, alguns dos traços que Gunning conseguiu identificar em Chaplin. O grotesco está bem presente no conjunto de fotografias de Cardoso, esse grotesco é reforçado por aquela galeria de figuras ridículas, potenciadas pela dimensão física do actor. A dimensão do ridículo em Cardoso não está longe da figura do palhaço carnavalesco que Gunning encontra em Charlot e até vemos *clowns* naquela sequência. Por outro lado, já tivemos eco da circunstância da identificabilidade que as personagens de Cardoso assumem, surgindo como uma espécie de camadas que não conseguem esconder inteiramente a obesidade ridícula do actor. Mas existe ainda um aspecto que confere àquela situação fotográfica um carácter de particular modernidade, a profunda consciência desse carácter por parte do actor e, simultaneamente, a profunda cumplicidade com o fotógrafo Carlos Vasques, cujo entendimento das intenções mais profundas da situação fotográfica conferiu àquele conjunto de imagens o carácter que vimos estar ausente, por exemplo, da sequência do “Grande Cagliostro” de Augusto Rosa, referida anteriormente.

Por outro lado a sequência de imagens de Cardoso tem uma subjacente dimensão animatográfica, prosseguindo a aproximação ao texto de Gunning:

“A pantomina de Charlot, os seus gestos e expressões faciais, toda a sua arte corporal, entrega-nos um sentido renovado de experiência corpórea. A sua performance permanece profundamente enraizada na nossa experiência corporal, minando anos de socialização e controle corporal, ganhando uma intensidade atávica pela reversão do arco da evolução do homem e lembrando-nos quão perto ainda nos encontramos tanto dos animais como até mesmo das plantas. Mas em última instância devemos voltar a sublinhar o facto de que estas metamorfoses têm lugar perante os nossos olhos. Na roupa desconchavada do vagabundo, podemos reconhecer os elementos separados, mas é o efeito absurdamente apropriado da sua junção que nos domina. Como reconhecia Eisenstein, apesar do escasso uso da edição, a performance de Chaplin, trajos e personagem encarnam a lógica

²³² V. Tom Gunning, “Chaplin and the body of modernity”, comunicação apresentada na *Charles Chaplin Conference*, conferência internacional do British film institute associado à Universidade Southampton, no London College of Communication, Julho de 2005, pp. 6-11.

da montagem. Podemos traduzir esta introspecção para dizer que Chaplin, através da sua linguagem corporal, ensinou os postulados da sintaxe da modernidade ao mundo em geral.”

Porventura encontrámos, nalguns exemplos de sequências fotográficas acima abordados, vestígios de uma consciência do movimento e da espontaneidade da pose, no entanto nada se pode comparar à série de Cardoso. A possibilidade de construção de um enredo fílmico, com toda aquela plêiade de personagens, torna-se evidente. Só a dimensão visual daqueles personagens permite-nos imaginar circunstâncias do enredo e isso só é possível pela evidente performatividade que aquelas imagens encerram, uma performatividade da mesma natureza da que Sergei Eisenstein encontrou na linguagem cinematográfica de Charlot. Apenas falta à sequência de Cardoso o movimento de todos aqueles personagens porque, afinal, o guião da montagem salta à vista.

A situação estética do Actor Cardoso foi tão forte que criou, ela própria, aquilo que podemos designar como um sub *role model* no teatro português, um género específico caracterizado por traços cómicos acentuados pela obesidade do actor e que deu azo a distintos sucessores, nomeadamente o actor Chaby Pinheiro e, posteriormente, Vasco Santana que conseguiu transpor essa situação estética da representação para as películas permitindo-nos testemunhar toda a riqueza dessa situação estética que ele, como os antecessores desenvolveram nos palcos dos teatros portugueses de revista e comédia. Até certo ponto, descobrimos nesse conjunto de comédias portuguesas dos anos 1930 e 1940 muitas das caricaturas que Cardoso já esboçara no referido conjunto excepcional de retratos fotográficos e na sua carreira em palco. Esses dispositivos caricaturais foram posteriormente explorados por Chaby Pinheiro e Vasco Santana, entre outros, nos palcos e por este último nos ecrãs e podemos imaginar nessas fotografias muitas das situações que marcaram a prática da comédia.

Efectivamente, o testemunho desta inovadora situação estética que Cardoso e Vasques protagonizaram, apesar do relativo anonimato que remeteu aquele conjunto de fotografias para os depósitos de um museu, foi transmitido, na transição para os anos Vinte, a uma nova geração de fotógrafos como Silva Nogueira, San Payo, Pedro Lima e aos irmãos Novaes, que puderam explorar os valores de uma certa mundanidade, veiculada pelo cinema, e os novos recursos de iluminação fotográfica, desenvolvidas pelos grandes estúdios de Hollywood, apostando sobretudo nos efeitos glamourosos que encantaram as elites lisboetas, como teremos ocasião de constatar no seguinte capítulo.

3.5 A persistência da prática convencional do retrato nos estúdios lisboetas

Enquanto alguns fotógrafos como Carlos Vasques, que já vimos anteriormente, ou ainda Silva Nogueira, que abordaremos no próximo capítulo, davam passos significativos para modernizar a prática do retrato fotográfico em Portugal, havia toda uma série de fotógrafos que se iam mantendo num registo de retrato convencional, porventura pautado por registos esporádicos de algum interesse mas que, por inconsistência, não justificam, na economia deste estudo, uma atenção maior. Poderemos, com isso, estar a fazer a maior das injustiças. Isso leva-nos a recordar as complexas circunstâncias da investigação em fotografia e o facto de muitos dos espólios se encontrarem ainda hoje por tratar e estudar. A amostragem em que se baseia esta leitura poderá padecer de profundos erros, ela cruza muitas imagens recolhidas na imprensa ilustrada com espécies pertencentes às coleções do Museu Nacional do Teatro e da Dança e de outras recolhidas noutras instituições detentoras de fotografias. Estamos cientes dessas limitações mas é essa a base possível para a avaliação da situação do retrato em Portugal nessas décadas de 1910 e 1920. Evidentemente que nos casos que mencionaremos seguidamente, a amostra pequeno condiciona a leitura feita, apenas nos tranquiliza o facto de julgarmos, com alguma probabilidade de certeza, que a quantidade de imagens publicadas nos magazines ilustrados e outras publicações é directamente proporcional à produção das casas fotográficas e seguramente os seus mais destacados trabalhos mereceriam uma atenção especial nos meios impressos.

Dessa forma procuraremos de seguida traçar um roteiro por um conjunto de casas fotográficas de Lisboa, com actividade relevante no período cronológico mencionado.

Um dos mais conhecidos e populares estúdios fotográficos lisboenses das décadas de 1910 e 1920 era a Fotografia Fernandes, estabelecimento que tinha como proprietário e principal operador José Joaquim da Costa Fernandes. Este técnico fizera a sua formação na fotografia Bobone, de onde saiu para constituir a própria firma, próximo de 1901. Os seus retratos fotográficos, alguns deles teatrais, tinham presença regular nas mais importantes publicações ilustradas portuguesas, desde logo em *O Ocidente* e na *Ilustração Portuguesa*. Nos anuários comerciais fazia questão de mencionar a venda de clichés de Carlos Relvas, o que nos deixa pressupor que teria em sua posse uma parte, pelo menos, do espólio do amador ribatejano. O *Boletim Fotográfico* de 1901 publica uma fotografia do interior do seu estúdio obtida com luz artificial, intitulada “Às dez horas da noite”²³³. Em 1908 anunciava a “novidade” da foto-oleografia, procedimento que consistia na coloração das fotografias a óleo, mas não nos podemos esquecer que tal processo era já usado pelos daguerreotipistas para colorir as suas chapas metálicas, pelo que a novidade desta circunstância estaria, como aliás

²³³ V. *Boletim Fotográfico*, nº 19, Julho de 1901, p. 21.

sucedará noutros casos posteriores na associação entre a firma fotográfica e um pintor, a quem incumbiria proceder à coloração das provas fotográficas.

Aparte raras excepções, a maior parte dos retratos fotográficos da Fotografia Fernandes não trazem grande novidade à prática tradicional, nada acrescentando à qualidade do trabalho que o seu mestre, Augusto Bobone, tinha já atingido. Esse gosto conservador é bem evidente num conjunto de fotografias da actriz Jesuína Saraiva que, no início de 1913, dava a conhecer às senhoras da sociedade portuguesa as derradeiras propostas de toilettes²³⁴. As poses rígidas, os cenários pesados, mesmos os próprios adereços, tudo se conjuga par acrescentar às fotografias uma carga que tanto a actriz quanto os figurinos já ostentavam, e que estavam perfeitamente em linha com a prática oitocentista, nada lhe acrescentando. No entanto, não podemos deixar de assinalar algumas excepções que, pela sua raridade num trabalho de estúdio que quase atingiu trinta anos de duração, não nos deixam valorizar com especial intencionalidade. Desde logo devemos referenciar um interessante conjunto de fotografias do dramaturgo D. João da Câmara em que o retratado é representado em quatro posições, de frente, de costas e nos dois perfis, esquerdo e direito. Fica a dúvida da pertinência dos dois perfis repetidos e, sobretudo, da pose de costas²³⁵. Para não se incorrer em inteira injustiça há que assinalar duas interessantes fotografias de cena²³⁶ uma intitulada “Como se amassa no teatro: a actriz Carlota Santos em *Os Velhos*, de D. João da Câmara”²³⁷ cuja pose revela uma certa modernidade, e um elegante retrato da actriz Beatriz Delgado, muito embora deva datar já da década de 1920²³⁸.

Outro estúdio relevante em Lisboa era o de Silva Nogueira (pai). O nome Silva Nogueira virá a assumir uma grande importância na fotografia portuguesa. É nome de uma família com reconhecidos pergaminhos na fotografia e o filho virá a ter um assinalável protagonismo na sequência deste estudo. No entanto, por razões cronológicas, o trabalho do pai será abordado em primeiro lugar.

Um artigo da revista *O Ocidente* dá-nos alguns elementos biográficos de Joaquim António da Silva Nogueira²³⁹ mas é muito difícil obter a confirmação das informações

²³⁴ V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 364, 10/2/1913, p. 178.

²³⁵ *Idem*, nº 103, 10/2/1908, p. 13. Essas poses repetir-se-ão no caso de Ramalho Ortigão, *Idem*, nº 503, 11/10/1915, p. 456.

²³⁶ Mas realizada efectivamente no estúdio do fotógrafo, no que podemos designar por fotografia encenada.

²³⁷ V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 385, 7/7/1913, p. 15.

²³⁸ Museu Nacional do Teatro, inventário MNTeatro 17910.

²³⁹ V. *O Ocidente*, XXVII volume, nº 915, 30/5/1904, pp. 119-120: “É natural do Vale de Santarém, e dedicou-se à fotografia, como amador, em 1886. Adquirindo magníficas máquinas e tendo-se desgostado da carreira comercial que encetava, lembrou-se de fazer uma excursão fotográfica, e com tal êxito que não pensou mais noutro modo de vida futura. Assim, de amador passou a artista e com tal êxito [sic] que, em 1892 nas Caldas da Rainha, estância balnear, onde ainda possui um atelier, fotografou as famílias mais distintas da nossa sociedade.

Um ilustre habitué daquela estância, chegou a ter certa predileção pelos trabalhos de Silva Nogueira, fazendo as suas poses todos os anos. Era o nobre marquês de Fronteira, há pouco falecido. Foi devido aos

nele prestadas. Como sucedeu com a maior parte dos estúdios fotográficos, a documentação comercial e pessoal perdeu-se e muitas chapas de vidro foram vendidas às grandes cristaleiras. Por isso só dispomos hoje de algumas imagens e, sobretudo, das notícias de jornais e das gravuras das revistas ilustradas. No caso de Silva Nogueira pai talvez existam algumas chapas de vidro no espólio do filho, no entanto os problemas de classificação desse arquivo fotográfico, dificultam o traçar de uma fronteira entre os trabalhos de Silva Nogueira pai, Silva Nogueira filho, Carlos Silva e Samorrinha. Algumas destas questões serão desenvolvidas adiante, quando falarmos pormenorizadamente da Fotografia Brasil, de que Silva Nogueira, filho foi o proprietário e principal operador. No entanto importa desde já mencionar os problemas que se levantam relativamente às produções de Silva Nogueira, pai e Samorrinha. O espólio da fotografia Samorrinha encontra-se nos Arquivo Nacionais-Torre do Tombo. É um espólio volumoso, avaliado pela instituição detentora em cerca de trinta e cinco mil espécies fotográficas. O espólio Silva Nogueira inclui uma centena de fotografias cujas caixas contêm a referência Samorrinha, no entanto não foi possível esclarecer a dúvida de se tratarem efectivamente de fotografias daquele estúdio algarvio ou de Silva Nogueira pai, produzidas nas suas deslocações anuais ao Algarve. Algumas destas suposições são sustentadas por um retrato da actriz Maria Helena Matos²⁴⁰ com a referência “Foto Arte, gerência Viúva Silva Nogueira, Faro e Nazaré”²⁴¹.

primeiros trabalhos feitos a este titular que Suas Majestades se fizeram fotografar também nas Caldas da Rainha em 1892; e dois anos depois, El-Rei montado em diversos cavalos, fez tirar diversos clichés pelo distinto artista.

Relacionado pouco depois com o sr. José Relvas, filho do distintíssimo fotógrafo amador Carlos Relvas, ficou na posse do melhor material de que este senhor se servia, oferecido generosamente por aquele.

E assim a sua respeitável bagagem fotográfica, aliada aos seus vastos conhecimentos artísticos e espírito ilustrado contribuem para que o seu atelier nesta capital seja hoje frequentado exclusivamente pela nossa elite, como pode ver-se nas suas exposições.

Firmados os seus créditos em toda a Estremadura, porque Silva Nogueira começou as suas operações nesta província, lembraram-lhe de ir ao Algarve. Não hesitou.

Uma vez chegado à capital desta risonha província, não cuidou em fazer a entrega das cartas de recomendação que levava, porque, não tendo ainda feito exposição dos seus trabalhos, houve quem o dissuadissem de preparativos. Desprezando estes conselhos por se encontrar ali, quis mostrar o quanto valia. Foi o bastante para que, em poucos dias, tivesse feito enorme colheita de libras e de louros. Animado então pela boa recepção em que os algarvios são pródigos, continuou ali as suas visitas anuais, elevando-se mais o seu mérito com os importantes trabalhos que lhe confiavam e de que soube desempenhar da forma que todos vimos.

Ainda hoje, apesar do seu atelier em Lisboa lhe tomar grande parte do tempo, nas suas curtas visitas àquela província, onde é sempre ansiosamente esperado, se vê quanto o estimam e apreciam. E por tal forma o fazem, e tão radicado o seu nome está nesta província, que nem o Algarve o esquece, nem o habilíssimo artista esquecerá o Algarve. Assim o cremos, porque nem outra coisa é de esperar dos que, como ele, sabem ser gratos.”

²⁴⁰ Maria Helena Matos (1911-2002) foi uma actriz portuguesa de teatro, cinema e televisão, encenadora e sócia fundadora do Sindicato das Artes do Espectáculo. Filha da consagrada actriz Maria Matos e do empresário Mendonça de Carvalho, Maria Helena Matos foi casada com o actor e encenador Henrique Santana. Contracenou com grandes vultos dos palcos portugueses como Vasco Santana, Ribeirinho e António Silva.

²⁴¹ Museu Nacional do Teatro, inventário MNTeatro 134488.

Em Lisboa, Joaquim António da Silva Nogueira terá adquirido a fotografia da Viúva Correia em 1903. A actividade do estúdio está referenciada desde 1898 e encontrava-se instalado na Rua de D. Pedro V, números 18 e 20. Em 1913, anuncia a sua coleção de postais ilustrados²⁴². Posteriormente, em 1915, o estúdio toma a nome de Foto-Arte, sendo muito provável que a gerência esteja já entregue ao filho, Joaquim da Silva Nogueira. Em 1920 o estúdio é vendido à firma Vénus, Pozal & Garcia, Lda, mantendo-se em funcionamento, sob essa designação comercial, até 1934.

Para além da sua actividade profissional, Joaquim António da Silva Nogueira, manteve a participação em certames fotográficos a que já tinha concorrido como amador e, dessa forma, foi premiado no concurso de 1906, “A terra das mais lindas mulheres de Portugal”, promovido pela revista *Ilustração Portuguesa*²⁴³.

Outras das importantes figuras da fotografia portuguesa do início do século XX foi o já referido Arnaldo Fonseca²⁴⁴. Terá dado os primeiros passos na fotografia no seio da instituição castrense²⁴⁵. Essa instituição desempenhou um importante papel no ensino e divulgação da fotografia e das suas técnicas, sobretudo na sua aplicação às questões militares²⁴⁶. Arnaldo Fonseca, para além de se dedicar à fotografia profissional e ao retrato fotográfico, teve também uma actividade muito variada noutros domínios da fotografia. Foi director, editor e redactor de diversas publicações fotográficas, desde manuais técnicos de fotografia até revistas de divulgação da actividade fotográfica, mas desempenhou também um importante papel como dirigente associativo, nomeadamente na Sociedade Portuguesa de Fotografia, de que foi cofundador. Contudo, terá sido como director da revista *Boletim Photographico*, que veio a assumir um papel de particular relevância na âmbito da actividade fotográfica em Portugal.

Começando a ser publicado em 1900, o *Boletim Photographico* preencheu uma importante lacuna no panorama dos periódicos portugueses, surgida pelo prematuro desaparecimento de *A Arte Photographica*, logo em 1885. No entanto, à data da publicação do *Boletim Photographico* era ainda mais premente a disponibilidade de publicações fotográficas portuguesas, porque o perfil do amador fotográfico, no início do século XX, tinha sofrido uma profunda mudança, motivada por uma massificação da fotografia que os novos recursos técnicos tinham permitido. Com o alargamento da base da actividade fotográfica amadora, as publicações estrangeiras, que tinham bastado à anterior “aristocracia fotográfica”, letrada e viajada, não satisfaziam já essa base mais

²⁴² Anúncio “O melhor retrato postal, artístico, inalterável, imitação correcta do postal estrangeiro, só na Fotografia Silva Nogueira, Rua D. Pedro V, 18-20” in *Diário de Notícias*, 49º ano, Nº 17053, 3/5/1913, p. 3

²⁴³ V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 19, 2/6/1906, pp. 577, 581, 583.

²⁴⁴ Optámos por manter o nome Arnaldo Fonseca embora surja também o nome Arnaldo da Fonseca.

²⁴⁵ Como refere João Carlos Oliveira na ficha bibliográfica da Hemeroteca Municipal sobre o *Boletim Fotográfico*, disponível no link <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf> (acedido em 30/11/2012).

²⁴⁶ V. Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010, pp. 38-39.

ampla, que se vinha a constituir como um público de algum peso, justificando assim uma edição própria.

A acção de Arnaldo Fonseca não se deteve na edição fotográfica, também abarcou outros serviços dedicados à comunidade fotográfica, porque a sua firma também se especializou no tratamento de fotografias de amadores. Em primeiro lugar, Arnaldo Fonseca esteve à frente da firma Instituto Photographico, activa entre 1890 e 1900. Posteriormente fundou a firma Officinas Photographicas, Ld^a, cuja actividade é publicitada desde 1903. As Officinas Photographicas, Ld^a terão resultado, provavelmente, da fusão entre o Instituto Photographico, detido pela firma Arnaldo Fonseca e Comandita e a Antiga Photographia Camacho, de João Augusto Camacho, uma das mais antigas e reputadas firmas fotográficas de Lisboa, fundada por aquele famoso fotógrafo madeirense.

Apesar de toda essa actividade variada, foi como director do *Boletim Photographico* que a acção de Arnaldo Fonseca teve um impacto assinalável na actividade fotográfica portuguesa. O *Boletim Photographico* constituiu-se como uma verdadeira publicação de amadores, prescindindo de muitos dos aspectos mais apelativos de outras publicações, em detrimento da manutenção de um formato acessível a um público mais vasto, daí as escassas fotografias que ilustram as suas páginas. Para compreendermos as intenções de Arnaldo Fonseca não podemos deixar de ler com atenção o editorial do primeiro número do *Boletim Photographico*, que enumera as razões do seu surgimento e os seus principais objectivos²⁴⁷. Esse texto

²⁴⁷ *Boletim Photographico*, N^o 1 Jan 1900, pp. 1-2: “Um programa simples:

É costumeira velha, no inicio de qualquer periódico, apregoar que vem preencher uma lacuna, á mingua de se lhe poder justificar d'outro modo o nascimento.

O caso é, porem, d'esta vez, que nunca tão visivelmente houve lacuna a preencher como a de completar o nosso activo meio fotográfico com uma resenha do movimento artístico lá de fora e do trabalho ininterrupto cá de dentro.

Resenha que pormenorize processos-que detalhe maneiras de fazer-que descreva manipulações diariamente novas--que indique applicações constantemente em via da utilidade - que aponte fórmulas cada vez mais precisas-que mostre enfim, num resumo o mais possivelmente inteligente, o resultado que todos podem tirar do concurso que cada qual insensivelmente vai tendo, no engrossamento do caudal fotográfico, que em 60 anos de evolução, atingiu um nunca igualado e gigantesco porte.

Sabido é, que na constituição de tal mole, milhares de dedicações formigaram: há nomes célebres e impulsos anónimos nomes a gravar em lápides eternas e processos quase sem pai nos registos fotográficos; isto porque da acessibilidade de tal arte, da sua vulgarização, dos seus encantos, nasceu muito naturalmente um recrutamento sem conta de adeptos. E, ao mesmo tempo que o profissional, no ram-ram esmagador do seu trabalho, utilizava, applicava, aperfeiçoava e simplificava processos, o homem de ciência e o chamado amator (e quantas vezes estas duas denominações não andam juntas) deduziam, estudavam, inventavam, ensinavam.

Chamámos Arte á fotografia. Mas simples e propositalmente arte. Não Bela-Arte. Porque o não é ... porque sobretudo não precisa de o ser. Como não é Ciência. E todavia as Belas-artes cada vez a utilizam mais..., e devoradoramente, e as Ciências, ao mesmo tempo que lhe servem o seu fermento indispensável, utilizam-lhe os inapreciáveis merecimentos.

E quer quando faça produzir um trabalho pessoal indiscutivelmente estético (e é o caso de um belo retrato ou da interpretação de uma bela paisagem) quer quando vinque num círculo luminoso a imagem ampliada de uma bactéria nova, ou um aspecto, até então por fixar, do firmamento estrelado ... não precisamos

revela-nos a profunda consciência que Arnaldo Fonseca tinha do estado geral da fotografia em Portugal, dos desafios que ela enfrentava. É também um testemunho da sua vontade de intervir neste campo. O papel que desempenhou revelou-se da maior importância porque conseguiu editar o *Boletim Photographico* regularmente, durante seis anos, a maior longevidade de uma publicação fotográfica em Portugal até então. Ao longo desses seis anos de vida foi capaz de seguir com rigor o programa inicial, dirigindo, ao mesmo tempo, a actividade das suas oficinas fotográficas para os mesmos fins. Essa acção teve um efeito muito significativo na actividade fotográfica portuguesa porque permitiu o alargamento da base de apoio à actividade de um número crescente de amadores. Estes três factores importantíssimos vieram a ter consequências muito positivas na actividade fotográfica portuguesa, evidentes logo na geração seguinte, como iremos ver adiante. Não admira, por isso, que tenha acabado por caber, a uma figura com a dimensão de Arnaldo Fonseca, um papel de grande relevo nas polémicas entretanto suscitadas sobre os direitos autorais da fotografia e sobre as taxas de importação do material fotográfico.

O *Boletim Photographico* constituiu-se como uma tribuna a partir da qual Arnaldo Fonseca tentou intervir nalgumas questões de natureza política que tinham particular relevância para a actividade fotográfica. Logo em 1901, se pronuncia a respeito do problema dos Direitos de Autor e dos Direitos de Imagem, que estava ausente da legislação em Portugal²⁴⁸. Posteriormente, em 1905, Arnaldo Fonseca dedica grande

chamar-lhe nem Bela-arte, nem Ciência, não há que discutir, é simples e superiormente isto: a Arte Fotográfica.

Um ano entra-primeiro de um novo século ou último de um seculo que morre, pouco importa-que é um ano de transição e um ano de balanço. Nesse Rocio da Europa que se denomina Paris, vai exhibir-se com a Exposição Universal um mostruário de todos os esforços e das suas resultantes. O desprevenido vai ver como se trabalhou e o que resultou de um trabalho que ele ignorava, o iniciado vai ver como de migalhas se faz uma torre.

Não é pois mal escolhida a hora para preencher uma lacuna. Em português não há no momento publicação nenhuma no género. E no entretanto em Portugal trabalha-se e muito. Tentaremos pois orientar e divulgar esse trabalho ... E como o tempo não sobra ao fotógrafo para ler a multidão de monografias e boletins que se publicam em língua estranha, façamos nós o extracto dessas publicações, noticiemos o seu aparecimento e os seus dizeres.

Na arenga supra eis pois o nosso Programa que, resumido, é isto :

"Pormenorizar processos. Descrever manipulações. Indicar fórmulas novas. Historiar aplicações e fazer prova da sua utilidade." Pôr enfim o trabalhador-fotógrafo ao corrente do movimento da sua arte, e na posse das instruções e crítica do material. Que se invente."

²⁴⁸ Para isso aproveitou a correspondência de um leitor da publicação, v. *Boletim Photographico*, Nº 14 Fev 1901, pp. 31-32:

"Senhor Director do Boletim Photographico, muito apreciarei a sua opinião sobre o seguinte assunto, que se me afigura de indiscutível ladroeira. Suponha V. que um fotógrafo qualquer executa um instantâneo raro ou uma fotografia deveras boa. Imprime de tal fototipo um certo número de cópias, e põe-nas á venda no seu pleno direito de industrial, e pelo preço que lhe pareceu compensar o trabalho. Eis porém, que o primeiro jornal que se diz ilustrado, ou o primeiro capelista que vende charutos, estampas, sabão e peixe frito, se lembra (um ou outro, ou ambos a um tempo) de mandar executar de uma das provas, que adquiriu por preço mínimo (quando não a pediu emprestada, ou não se serviu da prova que tem á venda à comissão) uma fotogravura e a faz imprimir, ou nas folhas do seu jornal barato, tirado a centos de exemplares, ou em cartões a que chama bilhetes postais e que por isso vende por preço irrisório.

parte do número de Junho do *Boletim Photographico* à problemática dos direitos dos fotógrafos, no qual também procura também estabelecer os princípios daquela que viria a ser a associação de classe dos fotógrafos, a Sociedade Portuguesa de Fotografia, da qual foi sócio fundador e relator dos estatutos, aprovados logo em 1907.

Como acima referimos, uma questão que preocupou Arnaldo Fonseca foi a do elevado aumento das taxas que incidiam sobre a importação das chapas fotográficas. Essas taxas, que já antes penalizavam fortemente outros artigos, como o papel de luxo, tornaram a actividade fotográfica particularmente dispendiosa, sendo encarada pelo Ministro da Fazenda como uma actividade de luxo. Sobre este último assunto foi apenso um suplemento ao número de Fevereiro de 1902 que, para além de publicar as disposições da pauta alfandegária, as analisa e critica longa, dura e veementemente.²⁴⁹

As mais significativas alegações de Arnaldo Fonseca sobre o aumento das taxas alfandegárias baseiam-se na comparação com a situação do papel de luxo, altamente taxado para promover a indústria nacional o que, em vez de melhorar a produção e reduzir os preços, diminuiu a qualidade e aumentou os preços. Essa tendência do alto preço e da baixa qualidade do papel de impressão prejudicou gravemente a indústria gráfica portuguesa durante décadas. Só no final da década de 1920, quando Leitão de Barros trouxe da Alemanha o processo da rotogravura, foi possível nivelar a qualidade

Ora supondo, é claro, que toda essa tramóia se passou sem autorização do fotógrafo possuidor do fotótipo original e que assim encontra, numa feroz concorrência às suas honestas cópias, as cópias baratíssimas do órgão ilustrado, ou do capelista desilustrado dir-me-á, amigo director, se o pobre trabalhador não se pode considerar roubado e exigir dos ladrões, por qualquer lei, a indemnização a que se acha com direito? Repito, é a sua opinião que repto, e muito agradecido lhe ficarei por ela.

[Ass.] Senhor Roubado.

Amigo!

Do mesmo e de contínuo é a pessoa a quem se dirige, também vítima.

Só resta, desde que se não tenham feito depósitos e registos na Biblioteca Pública, o direito de chamar ladrões aos espoliadores que, na sua maior parte, prevaricam por lerdia desonestidade e desonesta estupidez ou indelicadeza. Esse direito, ainda assim, não é completo, pois que havendo testemunhas do desabafo, ainda o biltre pode declarar-se insultado...e lá estão depois os tribunais para, como sempre, fazerem a justiça de condenar o espoliado.

Para isso há sempre lei.

Claro que, em geral, não merece a pena registar na Biblioteca trabalhos fotográficos. E não chegaria o tempo nem o dinheiro para tais depósitos, a um fotógrafo que muito trabalhasse.

E a respeito de leis garantindo indemnizações, mesmo com tal depósito, não sabemos se as há.... Mas se as houvesse desfaziã-se. Porque as feitas, até em assuntos de outra monta, como o amigo deve saber, só servem para ser desfeitas quando isso convém.

E a propósito deixe-me contar-lhe:

Há pouco, um Jornal estrangeiro de fotografia, publicou um resumo das legislações fotográficas dos vários países. Na lista não figurava nem o Daomé (que de resto já é francês e tem, então, razão de ser o esquecimento) nem Portugal...que parece que ainda é português.

É que, meu caro senhor, não há, cá na terra sobre tal assunto, legislação de espécie alguma. Ora não havendo legislação e não havendo vergonha...o amigo fará favor de, na primeira ocasião, espoliar o mais semelhantemente possível o seu semelhante.

E abra, nessa intenção, uma conta corrente. Nada de cerimónias!

A[rnaldo] F[onseca]"

²⁴⁹ *Boletim Photographico*, Nº 26, Fev 1902, Suplemento.

de impressão das publicações ilustradas portuguesas. Arnaldo Fonseca pressentia esse contrassenso, deixando-o subentendido nas páginas desse suplemento. Perante a desfaçatez destas medidas do governo monárquico, Arnaldo Fonseca teria que ser republicano e, com a implantação da República, acaba por abandonar a actividade fotográfica, dando início a uma carreira diplomática que o levou às mais diversas paragens, do Brasil à China, passando por Espanha e França, sempre em funções consulares.

A actividade retratística de Arnaldo Fonseca pode dividir-se em duas fases, uma primeira, anterior a 1900, nivelada pela produção retratística profissional corrente, de que podemos destacar um conjunto fotográfico de diversas poses tradicionais da actriz Rosa Damasceno e uma interessante sequência de poses da actriz Pepa Ruiz. Na segunda fase caracteriza-se já por alguma modernidade, em linha com o dinamismo da sua intervenção militante nas causas da fotografia e preocupação pedagógica e estética. Ombrearia seguramente com os mais destacados estúdios portugueses, não fosse o abandono da profissão pela carreira diplomática, em 1911. Ficam contudo as já referidas séries de Augusto Rosa e também outras interessantes sequências de Augusto Melo, para além da persistência na fotografia artística, que expôs no Brasil, em 1908.²⁵⁰

Uma outra importante casa fotográfica de Lisboa foi a firma Cardoso & Correia e, ironicamente, uma das mais famosas actrizes dos primeiros anos de Novecentos, Ângela Pinto, que sofria de estrabismo, foi uma das principais clientes da fotografia Cardoso & Correia, uma firma que acabou por ter um papel pioneiro na produção cinematográfica em Portugal. As fotografias dos mais importantes êxitos de Ângela Pinto, como o *Hamlet*, são quase todas da autoria de João Freire Correia, sócio e principal operador da firma Cardoso & Correia.

Esta firma terá iniciado a actividade fotográfica entre 1905 e 1906²⁵¹ com a associação entre Manuel Cardoso Pereira e João Freire Correia, destacado operador fotográfico. Para além do estúdio fotográfico, por onde passaram muitas figuras dos palcos portugueses, a firma notabilizou-se por protagonizar algumas das primeiras experiências do cinematógrafo em Portugal²⁵². Logo em 1907 filmaram documentários, como a *Batalha das flores na Avenida da Liberdade*, *Terramoto de Benavente* e

²⁵⁰ V. *Ilustração Portuguesa*, II série, nº 134, 14/9/1908, p. 32; “Exposição de photographias” in *Diário de Notícias*, 44º ano, Nº 15373, 5/9/1908, pg. 2; Arnaldo Fonseca in *Diário de Notícias*, 45 ano, 15543, 23/2/1909, pg. 2; Regina Maria Seixas dos Santos, *Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908: significados e intenções*, Dissertação para Mestrado em Relações Históricas Portugal, Brasil, África e Oriente, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 1999, p. 194.

²⁵¹ A menção à firma Cardoso & Correia no Anuário Comercial para 1906 pressupõe o arranque da firma no ano anterior.

²⁵² V. “À sombra dos ciprestes: João Freire Correia” in *Cinéfilo*, 2º ano, Nº 42, 1 de Julho de 1929, p. 6; “O filme português: *Os crimes de Diogo Alves*” in *De Teatro*, 3º ano, 5ª série, Nº 28, Janeiro de 1924, pp. 12-13; “Recordando... O cinema sonoro fez-se em Portugal em 1907” in *Ilustração*, 5º ano, Nº 110, 16 de Julho de 1930, pp. 33-34; “Cinema Sonoro: Há vinte e sete anos que se fez o primeiro fonofilmado em língua portuguesa” in *Ilustração*, 9º ano, Nº 194, 16 de Janeiro de 1934, pp. 11.

Bombeiros Municipais e uma cena de interpretação, *O rapto de uma actriz*, que foi projectada no Teatro do Príncipe Real, intercalada nos quadros da revista *Ó da guarda*, contando com Lucinda do Carmo como protagonista.

O primeiro projecto de filme de enredo foi *Os crimes de Diogo Alves* que, no entanto, acabou por só ser concluído em 1910, graças ao envolvimento de um dos intérpretes, João Tavares, na realização. A capacidade de inovação cinematográfica de Cardoso & Correia não ficou por aí, é obrigatório assinalar as experiências de sincronização sonora que realizam, nas duas filmagens das fadistas Júlia Mendes e Maria Vitória.

A colaboração entre Manuel Cardoso Pereira e João Freire Correia na firma Cardoso & Correia conclui-se em 1914, não sendo difícil descortinar que os elevados encargos das produções de animatógrafo possam ter pesado na precocidade da dissolução da empresa. A Fotografia Londres, resultante da firma anterior, contou apenas com a participação de João Freire Correia, enquanto Manuel Cardoso Pereira se terá estabelecido “na província”, como então se dizia. Apesar desta descontinuidade na composição social da firma, julgamos que, tratando-se do mesmo operador fotográfico nas duas situações, a avaliação conjunta da contribuição da obra fotográfica destes estabelecimentos faz sentido.

Vistas no seu todo, as fotografias da firma Cardoso & Correia e da Fotografia Londres que pudemos estudar não trazem especiais novidades formais ou estéticas, encontrando-se em linha com a produção das principais casas fotográficas da época. Em termos técnicos é anunciado publicamente o início da disponibilidade do processo da platinotipia, em 1909²⁵³. No entanto, desse conjunto de imagens, não podemos deixar de assinalar uma surpreendente fotografia, provavelmente de publicidade ao filme *Os crimes de Diogo Alves* que revela grande modernidade, não só pelo plano aproximado dos actores fotografados, Carlos Leal e Luz Veloso²⁵⁴, mas principalmente pela grande tensão física e psicológica que a representação dos dois protagonistas confere à cena. Trata-se, sem dúvida, de uma imagem de assinalável precocidade já que terá sido obtida no decurso das filmagens do referido filme, ainda antes de 1910.

Relativamente à produção da Fotografia Londres, que se prolongou até o início até 1929, já sob única responsabilidade de João Freire Correia, devem assinalar-se duas fotografias da actriz Amélia Rey Colaço, de evidente expressividade. Resumida genericamente a estas duas situações, tendo pouca expressão fotográfica, embora com grande significado cinematográfico, as firmas de Manuel Cardoso Pereira e João Freire Correia, mereceriam porventura um análise mais aprofundada à sua produção corrente, embora seja difícil supor que a sua contribuição seja decisiva para o contexto do retrato

²⁵³ V. anúncio “Photographias artísticas em platina [Cardoso & Correia, Rua da Palma, 37-1ª]” in *Diário de Notícias*, 45º ano, Nº 15829, 8/12/1909, pg. 3.

²⁵⁴ Museu Nacional do Teatro inv MNTeatro17620.

fotográfico em Portugal e, em particular para o âmbito teatral.²⁵⁵ Atente-se aliás no interessante anúncio à Fotografia Londres publicado na revista *De Teatro*, cujo fotógrafo oficial era Silva Nogueira. Nele podemos observar as excelentes condições do estúdio de João Freire Correia, sediado então na Rua das Chagas. Por outro lado, através desse anúncio fica demonstrada a vontade, ou até necessidade, de expandir a actividade fotográfica ao retrato e à cena teatrais, domínios nos quais o negócio era limitado e tinha já concorrência séria.²⁵⁶

Abordemos agora a firma Furtado & Reis que terá tido reduzida importância no retrato e na fotografia teatrais. Encontrámos poucos exemplos, à excepção do referido álbum de fotografias teatrais de Augusto Rosa em que a responsabilidade se terá cingido à produção do volume. Como referimos acima, é muito provável que uma parte significativa das fotografias que integram o referido álbum não sejam da autoria de Furtado & Reis, apenas responsável pelas reproduções e pela organização o volume para produção em fototipia. À parte esse caso específico, devemos assinalar duas pequenas sequências de algum interesse. Uma primeira sequência reúne quatro fotografias do actor Chaby Pinheiro no papel do barbeiro Bento, numa cena de palco da peça “Os Velhos” de D. João da Câmara, de 1914 ou 1915²⁵⁷, que ilustram um artigo sobre o actor, da *Revista Contemporânea*²⁵⁸. Outra sequência reúne um conjunto de retratos de Ferreira da Silva, um dos mais destacados actores portugueses, que contracenou com os irmãos Rosa e com Eduardo Brazão e era altamente considerado pelo público. Nesse conjunto de fotografias apenas um certo à vontade cosmopolita e uma sequenciação sugerem alguma novidade formal. Contudo, o “Photo-Salon”, designação comercial da firma Furtado & Reis, estava activo cerca de vinte anos. O sucessor, Manuel Cândido Silva Cardoso Furtado, assumiu a direcção do estúdio no início da década de 1920²⁵⁹.

Outro estabelecimento, a Fotografia Paris, instalou-se no primitivo estúdio de Baptista & Vasques, na Rua D. Pedro V, 2, ao Jardim de S. Pedro de Alcântara, em 1908, quando os seus antecessores se mudaram para o Largo da Abegoaria. É difícil conhecer com rigor a actividade da Fotografia Paris em termos de retrato fotográfico porque muitas das imagens editadas em postal ilustrado sob a sua marca podem ser atribuídas a outras casas fotográficas, principalmente à fotografia Vasques. Esse facto leva-nos a supor que a principal actividade da Fotografia Paris seria a da edição fotográfica de postais, principalmente de séries de actores teatrais.

²⁵⁵ Museu Nacional do Teatro, inv MNTeatro118070 e inv MNTeatro1836.

²⁵⁶ “Publicidade à Fotografia Londres” in *De Teatro*, 3º ano, 5ª série, Nº 30, Março de 1925, pp. 2.

²⁵⁷ A peça “Os Velhos” de D. João da Câmara, contando com Chaby Pinheiro no seu elenco, estreia no TNDM em Novembro de 1912 in *Ecos Artísticos*, Nº38, 12/11/1912. A peça “repete em 1914 e 1915, aquando as fotografias terão sido realizadas. Uma das fotografias da série ilustra a obra de Chaby Pinheiro, *Memórias de Chaby*, Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1938, p. 144 (extratexto).

²⁵⁸ V. Figuras de teatro: Chaby Pinheiro” in *Revista Contemporânea*, Número Espécime, 1915

²⁵⁹ V. Livros de registo das taxas de actividade comercial, 1921-1922, Livro 64, Registo 31633, Arquivo Municipal [Arco do Cego], CML.

Para a organização das colecções de postais da Fotografia Paris concorriam tanto as suas próprias imagens como as de outras casas fotográficas. Com efeito, uma das maiores edições de postais fotográficos de actores realizada no início do século XX tem a marca da Fotografia Paris. O relativo vazio quanto aos direitos autorais que ainda existia neste período, permitia publicar imagens sem mencionar o respectivo fotógrafo. A edição de postais representava a continuidade da função de produção e permitia rentabilizar os seus conteúdos, como diríamos hoje, atingindo camadas muito mais vastas de população que guardavam, com aqueles quadrados de cartão, o registo da memória dos seus ídolos dos palcos.

A edição de postais dos actores e dos respectivos papéis teatrais com mais sucesso continuava a ter bastante impacto e as imagens mais marcantes e populares serviram mesmo de base aos cartazes dos próprios espectáculos, dentro das estratégias de divulgação das companhias teatrais que procuravam promover as suas produções e também os principais artistas dos seus elencos. O facto de depender, em parte, da produção de outras casas fotográficas para a sua própria edição fotográfica terá levado ao encerramento da actividade, no início da década de 1920.

Importa ainda mencionar a Royal Photo. Embora tenha surgido em cena na fotografia portuguesa apenas no final da década de 1910, justifica-se incluir a Royal Photo de Santos & Raposo no conjunto de estabelecimentos que se inscrevem neste período de transição. As razões para essa inclusão são a pouco expressiva incidência do seu trabalho no campo do retrato teatral e a adopção de um gosto conservador. Os principais sócios foram António Santos de Almeida e Alfredo Gomes Raposo²⁶⁰, director fotográfico. A Royal Photo colaborou na terceira série da revista nacionalista *Alma Nova*, provavelmente graças ao sucesso que conheceu pela atribuição do Grand Prix na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922²⁶¹.

A revista *Alma Nova* teve alguma importância no panorama cultural português após o final da I Grande Guerra, dando voz a uma intelectualidade que colocava em causa o *status-quo* e advogava o reforço patriótico que o próprio subtítulo da revista, *Ressurgimento Nacional*, nos sugere. Assim se destaca a importância que a revista pôde desempenhar como tribuna cultural, política e artística já que, não só divulgou nas suas ilustrações muitos dos mais destacados nomes das artes portuguesas, como reforçou o papel que um conjunto de artistas e polemistas assumiu então na sociedade portuguesa,

²⁶⁰ Alfredo Gomes Raposo (m. 1932) terá também tido uma importante acção nos Bombeiros Voluntários Lisbonenses, os quais chegou a comandar (1922-1932). Faleceu em 31 de Janeiro de 1932.

²⁶¹ V. "A Royal-Photo na Exposição Internacional do Rio de Janeiro" in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 928, 1/12/1923, pp. 722.

os *novos* que se opunham aos *velhos*, ou seja, à situação vigente, circunstância que terá sugerido o título da revista e uma polémica que retomaremos adiante²⁶².

Finalmente refira-se a actividade de Joseph e Maurice Lazarus, naturais de Durham Sunderland, Nordeste de Inglaterra que emigraram para Moçambique, permanecendo em Lourenço Marques entre 1899 e 1908 dedicando-se à fotografia, naturalmente como retratistas embora se conheçam as suas colecções de postais de vistas de Moçambique²⁶³. J & M Lazarus terão anteriormente integrado a falsa corrida ao ouro que marcou a cidade de Barbeton no Transvaal (África do Sul), no início do século XX. Em 1908 ou 1909, os dois irmãos emigram para Lisboa e instalam-se num estúdio na rua Ivens, 53, onde trabalhara o fotógrafo João Carlos Coutinho entre 1906 e 1908. Porventura essa mudança para Lisboa se deu na sequência da viagem do Príncipe D. Luís Filipe às Colónias, cuja passagem por Moçambique foi profusamente documentada pelos irmãos Lazarus e publicada na imprensa ilustrada de Lisboa²⁶⁴. Chegados a Lisboa, cedo se distinguem pela qualidade dos seus trabalhos e manter-se-ão em operação até 1939. No retrato procuram inovar sistematicamente, como sugere uma entrevista ao *Diário de Lisboa*²⁶⁵:

Desde 1908, raro é o ano em que a Fotografia Inglesa[...] não envia a Inglaterra e a França o seu proprietário, Sr. Joseph Lazarus [...que] acaba de regressar de uma dessas viagens de estudo [...] O nosso estilo deste ano que já iniciámos é a fotografia representando águas-fortes. É o que há de mais moderno.

Os irmãos Lazarus procuraram chamar a atenção das elites lisboetas anunciando na *Contemporanea* (1915) ou em *A Atlântida* (1925), e tiveram algum sucesso, como o atestam as fotografias de Genoveva de Mayer Ulrich (Veva de Lima)²⁶⁶ ou da cantora lírica italiana Emília Scafidi²⁶⁷ mas destacaram-se sobretudo nas fotografias de espectáculos que foram publicadas na *Ilustração Portuguesa*, magazine com que colaboravam. Essas fotografias de grandes salas de espectáculo faziam a diferença relativamente às dos seus contemporâneos porque evitavam as potentes descargas de fósforo, conseguindo assim vistas equilibradas e, por isso, modernas.

²⁶² V. Helena Bruto da Costa, *Alma Nova Revista do Ressurgimento Nacional (III e V séries)*. in <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Dicionariojornais/AlmaNova.htm> (acedido em 18/12/2012).

²⁶³ V. Noeme Santana, "Olhares britânicos: Visualizar Lourenço Marques na ótica de J and M Lazarus, 1899-1908" in Filipa Lowndes Vicente (dir.), *O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, 2014, pp. 211-222.

²⁶⁴ V. "Viagem de Sua Alteza o Príncipe D. Luís Filipe às Colónias" in *Occidente*, 30º ano, Nº 1034, 20/9/1907, pp. 204-208.

²⁶⁵ "Viagem de Estudo: O grande estilo na nova fotografia é a imitação de retratos a água-forte" in *Diário de Lisboa*, 5º ano, Nº 1429, 3/12/1925, p. 4.

²⁶⁶ *Ilustração Portuguesa*, Nº 404, 17/11/1913, capa.

²⁶⁷ *Ilustração Portuguesa*, Nº 579, 26/3/1917, p. 253.

4. O Sonho do *Glamour*

4.1 Folhas de Ilusão

Apesar da tragédia que representou em termos de perdas humanas e materiais, o conflito que opôs os grandes impérios europeus entre 1853 e 1856, conhecido como Guerra da Crimeia, foi considerado por muitos a primeira guerra moderna e viu nascer, durante o seu decurso, duas actividades que vieram a ter um profundo impacto social na sociedade moderna. A primeira, a enfermagem, surgiu a partir dos cuidados de saúde e higiene prestados aos feridos de guerra e veio posteriormente a organizar-se num dos domínios fundamentais da saúde, resultante do papel pioneiro de Florence Nightingale e Mary Seacole. A segunda, a foto reportagem, resultou da possibilidade técnica de captar imagens em campanha graças aos desenvolvimentos fotográficos entretanto ocorridos, principalmente a diminuição do tempo da pose. Na Crimeia, em pleno campo de batalha, o fotógrafo inglês Roger Fenton conseguiu registar três centenas e meia de imagens sendo, dessa forma, o primeiro a documentar fotograficamente algumas das fases e facetas mais significativas daquele conflito, numa encomenda do editor britânico Thomas Agnew. Além de terem sido expostas em grande número em Londres, após a guerra, as imagens foram xilogravadas e publicadas no *Illustrated London News*, parte de um esforço para captar o apoio da opinião pública britânica, genericamente desfavorável ao conflito, e contrapô-las ao principal órgão informativo que se opunha à guerra, o *Times* e a algum do pouco rigor das crónicas do seu correspondente, William Russell.

A fotografia com o título *Valley of the Shadow of Death*, que nos mostra um vale coberto de balas de canhão, captada por Fenton na Crimeia em 1855, acabou por tomar um significado especial, símbolo primeiro da foto reportagem de guerra, por ser tirada debaixo de fogo, façanha particularmente corajosa porque, apesar dos referidos avanços técnicos, o equipamento fotográfico de Roger Fenton era particularmente volumoso e obrigatoriamente transportado numa carroça o que, em pleno teatro de operações, representava um risco acrescido tanto para si como para os dois assistentes

que o acompanhavam. Mas essa fotografia pioneira²⁶⁸, e todos os condicionalismos que lhe estiveram inerentes, assume um simbolismo mais amplo para a própria imprensa ilustrada, representando a primeira circunstância em que é assumida uma dimensão probatória da notícia escrita, como adiante veremos²⁶⁹. Desse modo, tinha começado uma era de estreito contacto e cumplicidade entre a imprensa ilustrada e a fotografia, em que esta assumiu uma importância cada vez maior, em espaço e impacto, nas páginas dos órgãos de informação, até aos dias de hoje.

As ligações estreitas que, como vimos, desde muito cedo se estabeleceram entre a fotografia e a imprensa ilustrada, têm sido objecto de investigação recente por parte de várias instituições universitárias, destacando-se o programa que o *Laboratoire D' Histoire Visuelle Contemporaine*, centro de investigação da *Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales da Sorbonne*²⁷⁰. A pesquisa desenvolvida por este centro parisiense permitiu a recente publicação de *L'Art de la Photographie*, dirigida por André Gunthert, obra que procura, de forma exaustiva, fazer a história de todas as manifestações da prática fotográfica, retomando de certo modo uma proposta que já tinha sido ensaiada em 1976 pelo italiano Ando Gilardi no projecto individual de título *Storia Sociale della Fotografia*. Os dois projectos, embora separados em contexto e no tempo, coincidem na significativa importância que atribuem à imprensa ilustrada e aos papéis que ela representou na promoção, na encomenda e na difusão da actividade fotográfica.

Também nos seus trabalhos, Michel Frizot, investigador do CNRS e professor da Escola do Louvre, dedicou alguma atenção às relações entre fotografia e imprensa²⁷¹. Esta linha de investigação que, como vimos, procura contrariar a corrente dominante da história da fotografia, centrada no estudo quase exclusivo da excepcionalidade artística, tem orientado grande parte da sua pesquisa para o estudo da imprensa ilustrada. Nessa

²⁶⁸ Certas circunstâncias polémicas do trabalho de Fenton levaram alguns historiadores a considerar que, as primeiras fotografias de guerra espontâneas de guerra teriam sido, efectivamente, obtidas no início da Guerra da Secessão (1861-1865).

²⁶⁹ Em Portugal, assinala-se a referência à primeira reportagem fotográfica, possivelmente realizada em 1856 ou 1857, por ocasião da epidemia de febre-amarela, aquando da visita do rei D. Pedro V a uma instituição de saúde. Essas fotografias eram pertença de Américo de Oliveira em 1922 v. *ABC*, Ano II, Nº 89, 23/3/1922.

²⁷⁰ Fundada em 1947 por Lucien Febvre e Fernand Braudel e que acolheu alguns dos mais destacados investigadores portugueses.

²⁷¹ Nomeadamente na sua Nova História da Fotografia v. Michel Frizot, *A New History of Photography*, Stockelsdorf: Konemann, 1999.

linha, que se assevera particularmente significativa para as questões aqui abordadas, a problemática das interações entre a imprensa ilustrada e a fotografia justifica uma particular atenção sem, contudo, se deixar de dever atribuir algum destaque às mais conhecidas imagens dos mais destacados fotógrafos, que acabam por assumir o papel de modelos para a inovação na prática fotográfica corrente e que, por essa razão, podemos encarar como “cabeças de série”.

No interessante ensaio iconográfico sobre as ligações entre a arte e a política em França entre 1918 e 1940²⁷², os historiadores Douglas e Madeleine Johnson inspiraram-se no título do famoso filme francês de Jean Renoir sobre a Grande Guerra, *A Grande Ilusão*, para definirem o nexó cronológico do seu ensaio como a Idade da Ilusão. Na introdução dessa obra os autores procuram traçar um esboço da situação sócio-económico-política destacando a amarga vitória de Verdun e a pesada herança que a Grande Guerra deixou, em termos demográficos, em termos económicos e em termos financeiros. Demograficamente registou-se uma acentuada depressão populacional, as mortes devido à guerra superaram os 4 por cento da população mas, no seu conjunto, a população afectada pelo conflito chegou aos 15 por cento, uma geração tinha sido perdida, muito agravada pelas consequências da grave epidemia de gripe de 1918-19. Em termos económicos a França, onde afinal se desenrolaram grande parte das operações militares, viu uma significativa parte do seu território e do seu tecido produtivo destruído ou afectado pelo conflito. Em termos financeiros as pesadas dívidas que o país teve de contrair para assegurar o esforço de guerra e, passado o conflito, para dar azo à reconstrução, sem ter podido contar com as compensações de guerra que, no Tratado de Versalhes, a Alemanha se comprometia a pagar e que nunca foram pagas, fragilizaram-no significativamente. Todos estes aspectos concorriam para uma forte instabilidade que caracterizou a situação política daqueles anos, num país que efectivamente enfraqueceu, vendo a sua capacidade de intervenção no xadrez político internacional reduzida, como se veio a verificar mais tarde. É neste clima deprimente que a ilusão se impõe, uma ilusão que procurava esquecer a difícil realidade através do espectáculo, da arte, da vida mundana que fervilhava na grande metrópole parisiense.

²⁷² Douglas e Madeleine Johnson, *The Age of Illusion, Art and Politics in France, 1918-1940*, Londres: Thames and Hudson, 1987.

Mas essa ilusão era levada a toda a França e ao resto do mundo, o seu veículo era a imprensa ilustrada.

Podemos encontrar vários paralelos entre a situação político-económica francesa e portuguesa. Como sucedeu em França, o esforço de guerra da República Portuguesa foi financiado fundamentalmente através do recurso ao crédito, o que veio agravar a dívida portuguesa, que já não era insignificante, por força dos constrangimentos a que a Primeira República tinha estado sujeita. As finanças ressentiam-se da herança do regime monárquico mas também dos desafios logo colocadas à jovem República na afirmação da nova ordem republicana e da soberania.

A novel República portuguesa foi obrigada a empregar avultados recursos financeiros para rechaçar as intencões monárquicas mas também para dar início ao seu programa de reformas da economia, da saúde, da instrução e das artes, emblemáticas da orientação política do novo regime. Não é de estranhar, por isso, que os anos que rodearam o armistício de 11 de Novembro de 1918 tenham sido de “anarquia, instabilidade e perturbação generalizada”²⁷³, por toda a Europa e mesmo em Portugal. É de notar que as perturbações já se tinham iniciado durante a participação na Grande Guerra, quer com a instauração do *Sidonismo*, quer com a situação de tensão subsequente que culminou na chamada *Monarquia do Norte*²⁷⁴. Todas essas tensões políticas e sociais se viram agravadas pela evolução demográfica. Embora o número de portugueses vitimados directamente pelo grande conflito tenha sido relativamente pequeno, à medida da dimensão do contingente português, mesmo com o terrível massacre da Batalha de La Lys, nos anos de 1918 e 1919 ocorreu uma tremenda mortandade que se calcula poder ter chegado às 70 mil vítimas da chamada gripe pneumónica ou gripe espanhola, uma pandemia viral que ceifou sete vezes mais vítimas do que as que tombaram no campo de batalha.

A instabilidade política que caracterizou a situação portuguesa da primeira metade da década de 1920 terá tido múltiplas causas, não tanto pela degradação das finanças, como tem sido tradicionalmente apontado, mas sobretudo pelas contradições

²⁷³ A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1974, Vol. 2, p. 280-282.

²⁷⁴ Por outro lado, não nos podemos esquecer das profundas transformações políticas que tiveram lugar na Rússia, onde o regime czarista foi deposto pela nova ordem democrática popular

políticas geradas no seio do Regime Republicano e que levaram a acontecimentos políticos graves. Logo no dia 14 de Dezembro de 1918, ainda no rescaldo da vitória aliada, ocorreu o assassinato do Presidente da República Sidónio Pais, logo seguida, entre final de Janeiro e meados de Fevereiro de 1919, da referida *Monarquia do Norte*. As múltiplas perturbações da ordem pública que se sucediam a um ritmo tão rápido como o das efectivas mudanças de ministério culminaram na chamada *Noite Sangrenta* de 19 de Outubro de 1921, quando parte do governo e das mais destacadas chefias republicanas foram assassinadas. Com efeito, a degradação das contas públicas, longa tendência que persistia desde o início do século, pôde ser revertida a partir de 1923, graças às receitas geradas pelo novo regime dos tabacos. Só as condicionantes políticas impediram que as reformas ensaiadas em várias áreas da economia e da sociedade tivessem, então, resultados mais positivos.

Em Lisboa, como em Paris, os anos do pós-guerra foram também anos de ilusão, por cá de uma forma diferente já que, afinal, a distância de quase dois mil quilómetros do principal palco do Conflito Mundial dava margem à realização de alguns eventos sociais que, na maior parte dos casos, angariavam apoios para o contingente luso. Essa vida social constituía um dos assuntos de destaque das revistas ilustradas e em particular da *Ilustração Portuguesa*, no pouco espaço que o peso editorial das reportagens da guerra deixava livre. Logo após o final da Grande Guerra, rapidamente, a tendência editorial da imprensa ilustrada altera-se profundamente e as temáticas mundanas abafam os ecos da guerra. A imprensa assumia-se, deste modo, como instrumento da catarse colectiva do horror absoluto que tinha representado o conflito, as suas folhas eram folhas de ilusão.

No início da década de 1920, António Ferro, então um dos mais destacados jornalistas portugueses, refere-se em *A Idade do Jazz-Band* às circunstâncias do pós-guerra nos seguintes termos:

[...] A Grande Guerra deu às vidas humanas tal insignificância, transformou-as, de tal forma, em prospectos de raças, que a pele, os ossos, a carne, se desvalorizaram, como papel-moeda, para dar uma importância máxima, sobre-humana, às sedas, às casimiras, aos veludos, aos organdis, aos crepes

... Parece não haver razão para se ter desvalorizado a carne e a alma das mulheres porque as mulheres não foram à guerra. E entretanto, foram elas as mais sacrificadas.[...] ²⁷⁵

Era do outro lado do Atlântico que novas ilusões ganhavam rapidamente outros contornos. O advento da Grande Guerra e o esforço industrial concomitante tinham criado necessidades de mão-de-obra que já não podiam ser asseguradas pelos homens, já que muitos deles tinham partido a servir nas trincheiras europeias. Para assegurar a continuidade do esforço de guerra tornou-se imprescindível recorrer à força de trabalho que se encontrava disponível, a mão-de-obra feminina. O aumento da produção industrial armamentista deu azo a uma integração maciça de mulheres nas mais variadas indústrias. A integração no aparelho produtivo conferiu à mulher uma alteração profunda do seu papel social, emergindo da esfera doméstica para assalariada, independente e cidadã de pleno direito ²⁷⁶. As transformações sociais ocorridas no contexto da Grande Guerra criaram um novo papel para a mulher, que os cientistas sociais convencionaram designar por *New Woman* ²⁷⁷, podendo assumir um lugar primordial na nova ordem mundial a que a crescente industrialização conduzia, a sociedade de consumo ²⁷⁸.

No pós-guerra, os excedentes de capacidade produtiva que as indústrias conseguiram mobilizar para fazer face ao esforço de guerra americano foram canalizados para a produção de outros tipos de bens. Um dos exemplos mais evidentes desse fenómeno foi a indústria automóvel cuja produção no pós-guerra conheceu um forte incremento ²⁷⁹. Outras indústrias viram na crescente capacidade económica feminina um alvo privilegiado para os seus produtos e procuraram influenciar a *New*

²⁷⁵ V. "A Idade do Jazz-Band" in António Ferro, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 205.

²⁷⁶ O direito de voto é consignado à mulher americana logo em 1920.

²⁷⁷ Conceito que surge no final do séc. XIX para designar um movimento feminino que reivindica para o seu género uma maior parcela do espaço público, revela um elevado grau de consciencialização relativamente à capacidade de intervenção social.

²⁷⁸ V. Estelle B. Freedman, "The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s" in *The Journal of American History*, Vol. 61, Nº. 2, Setembro de 1974, pp. 372-393.

²⁷⁹ Assinale-se, por exemplo, a expansão do complexo fabril de River Rouge, nos arredores da cidade norte-americana de Detroit, onde a Ford Motor Company começou por produzir navios de combate anti-submarino para o exército dos EUA e que se tornou no mais importante centro de produção automóvel do pós-guerra.

Woman através do cinema, a sétima arte, que estava a ter um grande impacto junto desse grupo social. Deste modo o novo sistema de consumo americano assentou em três vértices fundamentais, as consumidoras, maioritariamente constituídas pela *New Woman*, a novel indústria do cinema com as suas principais estrelas (e ases) e, por último, as revistas ilustradas que, veiculando as mensagens publicitárias, conferiam coerência a todo a estrutura. As relações estreitas entre esses três polos permitiram criar um sistema, a que se convencionou chamar *star system* ou sistema de estrelato, que alimentou a sociedade de consumo e o próprio crescimento da indústria cinematográfica no decurso da década de 1920 e seguintes.

O sistema de estrelato acabou por se tornar num dos mais importantes aspectos da indústria cinematográfica acabando por assumir no âmbito da sociedade de consumo a primeira linha de mediação entre as indústrias e os consumidores. A imagem das estrelas, construída no grande ecrã, era capitalizada pela publicidade das revistas de fãs e dos magazines ilustrados. No dealbar da sociedade de consumo, a imprensa representava o principal veículo da mensagem publicitária, reforçada pela colagem das estrelas. Este sistema revelou-se tão bem sucedido que ainda hoje representa um dos principais aspectos da publicidade.

A publicidade representou, desde o início da imprensa ilustrada, uma das suas principais fontes de financiamento mas será nos anos vinte, graças ao sistema de estrelato, que essa actividade sofre a maior expansão com a criação de publicações exclusivamente dedicadas aos filmes e às suas estrelas. A literatura cinéfila, tanto das revistas de fãs como das secções dedicadas ao cinema nas revistas ilustradas generalistas, tinha na publicidade uma das principais fontes de receita inscrevendo-se no próprio sistema como um dos veículos de maior importância para a difusão e circulação das mensagens publicitárias.

A necessidade de veicular as mensagens publicitárias de forma eficaz colocou exigências técnicas específicas à própria imprensa. A imprensa ilustrada encontrava-se numa renovação técnica desde o final do século XIX mas o ritmo acelerado das “imagens em movimento” criou novas exigências de qualidade gráfica que se faziam sentir na década de 1920, tanto no capítulo do design gráfico como até nos próprios processos

fotomecânicos. Importa, por isso, analisar essa evolução e verificar até que ponto a “pressão gráfica” teve impacto na imprensa, em particular em Portugal.

O papel que a imprensa, e em particular a imprensa ilustrada, representou na sociedade europeia e norte-americana durante os primeiros anos de Novecentos foi particularmente significativo. A imprensa foi um dos sectores em que, na viragem de Oitocentos, ocorreram algumas das mais profundas evoluções técnicas. Em meados do século XIX, a imprensa ilustrada ainda continuava a recorrer à mediação dos xilografadores para transpor as imagens para os planos de impressão, numa prática que tinha raízes no século XVI. Essa antiguidade acabara por conferir à profissão de xilografador uma dimensão artística significativa e muitos desses profissionais possuíam formação académica porque as academias de belas artes, como a de Lisboa, mantiveram até muito tarde aulas de gravura ministradas por destacados artistas e profissionais.

O gravador era uma espécie de intermediário entre a imagem original e o leitor/espectador. O processo de gravação implicava uma transposição da imagem original que dependia da arte do gravador e da sua leitura (subjectiva) da imagem original; assim destacava determinados aspectos em detrimento de outros, tentando adequar as técnicas de gravação às características do original. Curiosamente este estatuto, detido pelo gravador, veio a manter-se mesmo depois da introdução das novas técnicas da fotomecânica, como a zincogravura em que a mediação era relativamente reduzida, o que nos dá conta da tremenda importância do papel que os gravadores tinham na própria imagem, ou melhor dizendo na representação da imagem.

Num artigo acerca do impacto que o advento e a utilização da fotografia como base da ilustração provocaram na gravura e nos gravadores²⁸⁰ Gerry Beegan, investigador da história das técnicas de reprodução, aborda várias dimensões dessa interacção, sobretudo no Reino Unido. A informada leitura de G. Beegan parte do evidente pressuposto de que a crescente avidez do público relativamente à ilustração colocou as publicações periódicas vitorianas²⁸¹ sob pressão, a qual foi desde logo

²⁸⁰ Gerry Beegan, “The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving” in *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 4 (1995), pp. 257-274.

²⁸¹ *Ibidem*, é de assinalar o facto do estudo se focar na *Illustrated London News* uma das publicações pioneiras no uso da xilogravura e também de grande longevidade (1842-1971).

transferida para os gabinetes dos gravadores. Essa grande pressão levou a que o trabalho artesanal dos xilogravadores, baseado ainda em meados de Oitocentos num paradigma académico de valorização da linha e do desenho se tenha desintegrado naquele ofício, substituído por novos códigos de representação que procuravam substituir a interpretação criativa das imagens, que G. Beegan designa como “retórica da linha”²⁸² por todo um novo sistema de codificação gráfica que tentava transpor para as superfícies de trabalho, as características das superfícies fotográficas, recorrendo cada vez mais a zonas de traços e linhas traçadas mecanicamente. Essa verdadeira revolução visual terá tido profundas implicações nos métodos de trabalho e até na própria condição e estatuto dos xilogravadores.

A pressão que o público passou a exercer sobre as publicações ilustradas ficou bem evidente quando, ainda em meados do século XIX, se deram sistemáticos e significativos aumentos de venda e procura de publicações ilustradas na razão directa do peso editorial das ilustrações. No caso da *Illustrated London News*, durante o ano de 1842 deu-se um aumento exponencial da tiragem de 26 para 60 mil exemplares, com a progressiva incidência da dimensão da ilustração²⁸³. Um dos mais significativos marcos no consumo de ilustrações teve lugar durante a Grande Exposição de Londres (1851), no impulso causado pela edição dos múltiplos catálogos que as principais oficinas lançaram com gravuras das imagens da exposição²⁸⁴. No afã de dar resposta à ânsia das editoras e dos jornais pela rápida publicação das imagens, essas oficinas criaram formas de dividir as gravuras, principalmente as mais complexas, em blocos menores que eram distribuídos por diversos artífices. Competia aos gravadores responsáveis tanto a uniformização do estilo dos seus subordinados bem como o trabalho final de união dos vários blocos, suprimindo as linhas de demarcação dos vários blocos.

A renovação que teve lugar na estrutura de trabalho das mais importantes oficinas gravadoras de meados de Oitocentos permitiu acelerar consideravelmente a produção de xilogravuras e deu azo a um ciclo que, por sua vez, alimentou a própria procura de imagens. A utilização cada vez mais significativa da fotografia como fonte das ilustrações

²⁸² *Ibidem*, p. 257.

²⁸³ *Ibidem*, p. 258.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 260.

conduziu a uma progressiva desvalorização do ofício de gravador, que foi abdicando do tradicional papel de intérprete criativo das imagens, intimamente ligado ao desenho, para se transformar num mero transpositor das manchas argênticas em tramas manuais, a chamada produção de *fac-similes*, que se acentuou a partir de 1858 com a impressão fotográfica directa em blocos de madeira. A qualidade da gravação estava condenada a sujeitar-se às crescentes exigências de urgência por parte dos periódicos ilustrados e esta mudança de paradigma de representação caracterizou toda a idade de ouro das publicações ilustradas baseadas na xilogravura, a década de 1890. Mas este “canto do cisne” apenas anunciava a morte da xilogravura, estava aberto a caminho para uma nova era, a da fotomecânica.

Não iremos referir-nos em detalhe às numerosas publicações que, na segunda metade do século XIX inscreveram fotografias nas suas páginas. Embora o desenvolvimento de novos processos fotográficos e fotomecânicos tenha permitido tiragens significativas de imagens em papel, o seu custo e a morosidade da montagem nas páginas dos periódicos impedia que pudessem representar uma alternativa viável aos processos de impressão tradicional para as fotografias de actualidade²⁸⁵. Esses processos fotomecânicos permitiram, no entanto, a inserção de suplementos, prática que permitia enriquecer iconograficamente os conteúdos desses periódicos e a que recorreram muitas publicações ao longo de várias décadas, até ao advento da rotogravura, no final da década de 1920.

No início do século XX assistiu-se à adopção da técnica da zincogravura pela maior parte das publicações ilustradas de grande tiragem. Dessa forma foi assegurada uma incorporação cada vez mais significativa de imagens nas páginas das publicações aumentando significativamente o rácio entre ilustração e texto. Esse aumento de imagens impressas resultou também da diminuição de custos que os novos processos fotomecânicos vieram permitir relativamente à xilogravura. A imprensa massificava-se, o que lhe permitia assegurar um papel cada vez mais importante como timão da sociedade, acabando ela própria por desencadear um permanente vórtice que veio a envolver toda a sociedade ocidental. É por essa razão que podemos afirmar que o

²⁸⁵ V. Paulo Baptista *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri, EAC/IHA/FCSH/UNL, 2010.

dealbar do século XX assistiu ao nascimento dos *mass media*, com a industrialização a chegar à imprensa, as recentes fontes de energia, o vapor e a electricidade, a passarem a alimentar as novas impressoras rotativas, o papel em rolo, um sem fim de inovações imprescindíveis para que as publicações periódicas tivessem condições para colocar tiragens maciças nas bancas em tempo útil. Beneficiando de todas essas inovações tecnológicas, a imprensa ilustrada passou a apresentar blocos de informação em que as imagens iam ganhando cada vez mais espaço ao texto. Esses títulos ilustrados de grande circulação estão na génese de um novo paradigma da sociedade ocidental, a era da imagem.

Nas primeiras publicações periódicas que surgiram no início do século XX em que, como vimos, a zincogravura permitia uma fácil e fidedigna incorporação da imagem no corpo da publicação, a fotografia continuava a desempenhar apenas um papel estritamente decorativo, como em larga medida sucedera com a xilogravura. Contudo, após esses primeiros passos, a fotografia pôde assumir uma dimensão própria porque, pela sua natureza, passou rapidamente a desempenhar uma função probatória da notícia²⁸⁶, acabando por integrar o próprio discurso jornalístico. Progressivamente a fotografia vai-se autonomizando e a sua função probatória ganha cada vez maior peso em termos editoriais até que as publicações ilustradas passam a assumir um discurso visual autónomo em que, muito mais do que probatória, a imagem assume, em muitos casos, a principal função informativa²⁸⁷, complementada com breves referências textuais de contextualização. A dimensão dessa autonomia chega a um nível tal que nos permite, a partir de certo momento, conseguir identificar vários discursos na fotografia, o discurso noticioso, o discurso político ou o discurso da moda. Neste último discurso a dimensão estética da figura humana foi ganhando uma crescente importância, de década em década, acabando por impor a norma social. Só recentemente a imprensa ilustrada foi parcialmente destronada do papel normativo da moda pela televisão.

A necessidade de uma melhor compreensão do papel da imprensa ilustrada portuguesa nas primeiras décadas de Novecentos e das suas relações com a fotografia

²⁸⁶ *As fotografias fornecem provas* propõe Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 15.

²⁸⁷ Sobre esta questão é de assinalar a interessante reflexão de Susan Sontag sobre a utilização da fotografia como substituta da notícia escrita para pessoas sem hábitos de leitura, *Idem*, p. 30.

impõe um breve olhar para alguns dos aspectos mais marcantes da imprensa internacional dessa época e, em particular, da imprensa francesa já que, como sucedeu em muitos domínios culturais e políticos, a sociedade e as instituições francesas constituíram o principal modelo das portuguesas. Nessa medida o jornal ilustrado francês *L'Illustration* deve merecer uma atenção especial já foi uma das mais importantes publicações de Oitocentos, aparecida poucos meses depois já referido *The Illustrated London News* e simultaneamente ao alemão *Illustriert Zeitung*, tendo-se constituído como o principal modelo das publicações ilustradas portuguesas, como veremos adiante. Estas três publicações, francesa, inglesa e alemã, definiram o modelo de publicação periódica ilustrada que foi seguido por muitas outras revistas em todo o mundo. Nelas a fotografia marca presença desde muito cedo, logo em 1843, mediada naturalmente pela gravura em madeira ou xilogravura, à época a única técnica tipográfica passível de permitir a impressão de imagens.

Apesar da íntima relação que, desde o advento da fotografia, se estabeleceu entre a imagem fotográfica e a imprensa, a distância que a mediação da gravação implicava, constituía um sério obstáculo à objectividade porque a interpretação da fotografia era um processo eminentemente subjectivo. Nesse processo visual e manual, necessariamente lento e moroso, a transposição dos traços da imagem fotográfica para a matriz gravada era feita artesanalmente. Por essa razão a publicação de imagens respeitantes às notícias era diferida, a actualidade era acompanhada de fotografias genéricas pertencente aos arquivos e só alguns números mais tarde as publicações tinham a possibilidade de inscrever imagens do próprio evento. Só na década de 1880 vai ter lugar uma aceleração da produção de matrizes quando surgem várias inovações como a madeira peliculada, coberta com uma camada fotossensível na qual eram reproduzidos directamente desenhos ou fotografias a gravar, técnica que conheceu alguma aplicação na imprensa no início da década de 1890. Mas a mais importante inovação neste campo foi a similigravura, processo com uma grande dose de automatismo, que recorre a uma trama fina para transpor a imagem fotográfica, com os seus diversos matizes de cinza, para uma chapa metálica relevada. Depois de pronta, a chapa podia ser montada em conjunto com os blocos de texto para produzir as páginas

do jornal. Entre nós este processo tomou o nome de zincogravura, tomando o nome do material de que as chapas eram feitas.

A técnica da zincogravura começou a ser utilizada no final da década de 1880 mas o seu uso só se difundiu amplamente no início do século XX, coexistindo ainda por largos anos com a xilogravura. As iniciais limitações técnicas da similigravura, incapaz de transpor para o relevo tramado toda a riqueza tonal dos negativos, foram ultrapassadas pela intervenção manual dos técnicos, mantendo a designação de gravadores, na manipulação das chapas através da máscara e do retoque, muitas vezes pela necessidade de reforçar o contraste das imagens para melhor legibilidade. O tempo de espera que mediava até à publicação das imagens nos jornais ilustrados foi sendo progressivamente reduzido e surgiram até as primeiras formas de transmissão das imagens por telégrafo e telefone, embora a fraca qualidade obtida na recepção inviabilizasse o seu uso sistemático.

Para acelerar o processamento das imagens, além de terem desenvolvido circuitos de angariação e circulação fotográfica, as principais publicações ilustradas criaram *ateliers* gráficos próprios, que se encarregavam de toda a preparação dos números das publicações. A revista francesa *L'illustration*, a publicação ilustrada com maior tiragem a nível mundial na viragem da primeira década de Novecentos, criou uma estrutura editorial própria dedicada exclusivamente à fotografia, não só com um corpo de foto-repórteres mas também com um conjunto de correspondentes fotográficos que, do estrangeiro, iam fornecendo as imagens de actualidade dos eventos mais significativos. Foi o caso de Joshua Benoliel, foto-repórter correspondente de *L'illustration* a quem adiante nos referiremos com maior detalhe e que, de Portugal, mandava as fotografias dos mais importantes eventos nacionais para publicação naquele periódico francês. Para a maior parte das publicações, cuja dimensão não justificava a constituição de um *atelier* de similigravura próprio, a solução para a produção das suas zincogravuras passava pelo recurso a ateliês independentes.

A crescente importância que a imagem passou a ter na imprensa levou ao desenvolvimento, na década de 1920, das primeiras agências de fotografia. Estes serviços internacionais forneciam fotografias às mais diversas publicações, pelo mundo

fora. A par da criação dos serviços de fotografia dos grandes grupos editoriais, para quem o fluxo de imagens que alimentava a crescente ânsia iconográfica dos seus órgãos periódicos se tinha tornado verdadeiramente imprescindível, começam também a surgir, no final daquela década, as primeiras agências nacionais, empresas que estiveram na génese das agências oficiais de notícias e que, já na década seguinte, virão a desempenhar um papel fundamental na afirmação dos estados na cena internacional, veiculando a informação oficial dos estados junto dos mais variados órgãos da imprensa mundial. O artigo *Como se fazem as reportagens fotográficas dos grandes jornais alemães*, publicado na revista *ABC*²⁸⁸, aborda justamente esta questão ao dar conta da criação de uma cooperativa de fotógrafos alemães que processavam as imagens em viagem de modo a fornecerem-nas já preparadas para as revistas ilustradas. No mesmo artigo é também abordada a questão da transmissão da fotografia à distância, mas essa possibilidade só se veio a concretizar plenamente no nosso tempo, com os advenços da fotografia digital e da *World Wide Web*.

Embora não se possa deixar de considerar a fotografia de reportagem, afinal o principal complemento iconográfico da notícia, como o mais importante elemento visual da imprensa ilustrada, verificamos que, por razões de ordem económica, uma outra dimensão da fotografia tinha forte presença nessa imprensa, a da publicidade gráfica. A publicidade serviu-se da imagem, muito particularmente da fotografia, e o seu desenvolvimento, no início do século XX, representou a base de suporte da dimensão comercial da actividade editorial, dando lugar ao moderno modelo de imprensa. Graças à publicidade a imprensa periódica pode oferecer aos seus leitores um formato editorial de qualidade a um preço relativamente módico.

A fotografia desempenhou, desde logo, um papel extremamente importante na publicidade quer de forma directa, servindo de base às campanhas publicitárias dos produtos comerciais, quer indirecta já que, em muitos casos, as publicações veiculavam notícias sobre produtos ou marcas fora das secções estritamente reservadas à

²⁸⁸ “Como se fazem as reportagens fotográficas dos grandes jornais alemães” in *ABC*, VII ano, Nº 330, 11/11/1926.

publicidade. A dimensão comercial da imprensa marcou definitivamente o seu devir até aos nossos dias.

Seguindo à distância as principais tendências que marcaram a evolução da imprensa e da imprensa ilustrada, o meio jornalístico português tinha visto nascer, nos primeiros anos do século XX um órgão da imprensa ilustrada que marcou profundamente a sociedade portuguesa nos mais variados domínios, a referida *Ilustração Portuguesa*. Esta revista, a mais importante publicação periódica ilustrada do primeiro quartel do século XX, deve a sua génese à crescente pressão sentida pelo jornal *O Século*, um dos principais diários portugueses, no sentido de proporcionar aos seus leitores um complemento gráfico semanal à edição diária que só pontualmente inscrevia imagens. Como complemento gráfico de um jornal de grande tiragem, a *Ilustração Portuguesa* surgiu limitada tanto pela pressão da actualidade, que a morosidade com que o meio gráfico português disponibilizava similigravuras como pela fraca qualidade gráfica por força das grossas tramas que os operadores eram obrigados a usar no processamento das chapas para evitarem borrar o frágil papel de jornal utilizado na grande tiragem. Paulatinamente esse complemento ilustrado de *O Século*, foi-se autonomizando e acabou por assumir os contornos de uma publicação autónoma, com uma lógica própria embora tenha sempre estado dependente do ritmo de afluência das gravuras.

O folhear dos primeiros anos da *Ilustração Portuguesa* dá-nos conta evidente das contingências que se colocaram à sua publicação, tanto de ordem técnica, como iconográfica e redactorial. Tecnicamente é interessante verificar que, nos primeiros anos, a *Ilustração Portuguesa* recorreu ao serviço de ateliês de gravura externos para complementar o trabalho de zincogravura realizada na oficina própria, em muitos casos a estabelecimentos estrangeiros. No entanto esse recurso à gravura de imagens foi diminuindo com o aumento da percentagem de zincogravuras, passando a gravura para o trabalho gráfico de inspiração arte nova que tanto marcou o *design* da revista introduzido pela direcção de Carlos Malheiro Dias no início da 2ª série, em 26 de Fevereiro de 1906, mantendo-se até à renovação operada pela fugaz direcção de António Ferro, entre 1921 e 1922, durante 30 números da revista. A *Ilustração Portuguesa* constituía uma excepção no panorama das revistas ilustradas portuguesas

porque a maior parte dos órgãos de informação ilustrados não possuía uma oficina de fotogravura própria recorrendo a gabinetes de zincogravura para a produção das suas zincogravuras. Os gabinetes portugueses de zincogravura tinham nascido, paradoxalmente, das próprias oficinas de xilogravura, num processo evolutivo de actualização técnica diverso das profundas rupturas técnicas e estéticas ocorridas nas principais metrópoles europeias

Muitos dos aspectos que melhor caracterizaram a *Ilustração Portuguesa*, no decurso dos vinte anos de publicação, advieram da articulação que manteve com a publicação mãe, *O Século*. Nessa relação desde logo se evidencia o carácter mundano que a publicação ilustrada assume a partir do primeiro número e que será um dos traços mais importantes da sua vida editorial, pese embora o facto de que em determinados períodos, mormente durante os primeiros anos da República ou aquando da participação portuguesa na Grande Guerra, se verificar uma acentuada diminuição das páginas dedicadas à mundanidade, aumentando inversamente o destaque dos principais acontecimentos institucionais e políticos e questões conexas. Nos períodos de maior agitação política e social, a revista assumia em pleno o papel de complemento ilustrado do grande jornal, traduzindo graficamente às Segundas-Feiras as notícias da semana anterior²⁸⁹. As flutuações da política editorial dependiam naturalmente das audiências, principalmente nas publicações dirigidas ao grande público, como era o caso da *Ilustração Portuguesa*. O reflexo do pulsar da sociedade parece emanar das páginas dessas publicações onde a incidência de determinados temas nos dá conta dos interesses e anseios dos leitores, cuja dedicação à publicação possibilitava a correcção da política editorial. Deste modo não surpreende que no rescaldo da Grande Guerra se tenha evidenciado um acentuar do interesse por temáticas mais ligeiras e mundanas, que procuravam compensar toda a crueza brutal do período de conflito.

A abordagem de alguns dos mais importantes aspectos que marcaram a evolução da imprensa ilustrada em Portugal das primeiras décadas de Novecentos é importante em si mesma, como forma de caracterizar a época, mas também porque está

²⁸⁹ Assinala-se a significativa mudança operada por António Ferro que alterou o dia de saída da revista para Sábado, o que também teve consequências na forma como o próprio público passou a encarar a publicação e os seus conteúdos, numa perspectiva mais moderna ou, pelo menos, mais próxima de práticas recentes.

intimamente ligada às questões da fotografia e da produção fotográfica. Os temas tratados nas páginas da *Ilustração Portuguesa* permitem-nos constatar que a relação entre as políticas redactorial e fotográfica, que se influenciam reciprocamente. Por um lado é evidente que muitas das reportagens apresentadas, talvez a maioria, resultam de uma solicitação redactorial para que os repórteres fotográficos cobrissem determinados acontecimentos, no entanto não podemos deixar de assinalar que em muitos casos, principalmente no caso do mais produtivo e influente fotógrafo das primeiras décadas do século XX, Joshua Benoliel, é a partir do trabalho do próprio fotógrafo que a notícia é preparada.

No final da Grande Guerra a *Ilustração Portuguesa* mantinha-se ainda com uma posição hegemónica no panorama das revistas ilustradas portuguesas, no entanto já se encontrava em preparação um outro projecto de fôlego, a revista *ABC*, surgida logo em Julho de 1920, sob a direcção do reputado jornalista Rocha Martins, que veio colocar em causa a posição hegemónica da *Ilustração Portuguesa*. A *ABC*, cujo nome se inspirava no da congénere madrilena, apresentava um design modernizado, prescindia da pesada decoração arte nova, simplificava a paginação, apresentava várias rubricas especificamente mundanas²⁹⁰, reduzia a actualidade política a um par de páginas e apostava nas caricaturas de artistas modernos, num claro convite à adesão de um público que procurava esquecer os horrores da Grande Guerra e contradições da política republicana. A *ABC* tinha ainda a vantagem de sair à quinta-feira, fórmula que favorece as revistas ilustradas semanais cuja leitura não se esgota no próprio dia de saída para as bancas.

O lançamento da *ABC* teve repercussão na velha concorrente *Ilustração Portuguesa* que procurou actualizar algumas das suas rubricas²⁹¹, mas essa renovação pontual e cosmética não surtiu o sucesso desejado, o que terá levado a sua direcção a dar início a uma profunda renovação, que veio a ter como protagonista e director o jornalista António Ferro. O novo director tinha uma larga experiência jornalística e até

²⁹⁰ Nomeadamente as rubricas “Elegâncias do ABC”, “ABC nos palcos, ecrãs, pistas e arenas”, “As modas do ABC”, “Confidências femininas do ABC”, “Sucessos teatrais de Portugal e do estrangeiro”, “Grafologia”, “Sports” e artigos como “História das futilidades femininas”.

²⁹¹ A título de exemplo as “Celebidades Nacionais e Estrangeiras da Arte e da Beleza”, “Pelo Mundo da Arte e da Beleza” ou “Estrelas e Azes do cinema”.

já tinha colaborado na rival *ABC*. São aliás de António Ferro algumas palavras que bem definem o papel que a imprensa ilustrada assumia neste período:

*[...] A cultura do magazine é a mais bela cultura. O magazine é a espuma da vida, tudo quanto ela tem de branco de rendilhado... [...]*²⁹²

As propostas de Ferro, entre as quais a redução drástica das páginas de actualidade, foram muito contestadas pelo público tradicional da *Ilustração Portuguesa*²⁹³, mas o aspecto que motivou mais veemente contestação foi a alteração do dia de saída da revista para Sábado, na tentativa de lhe conferir uma maior autonomia em relação à publicação “mãe”. Por outro lado a direcção de António Ferro vincula a revista a uma importante inflexão nacionalista, aumentando significativamente o destaque dado tanto a temas como a artistas e a individualidades portuguesas. Infelizmente, a renovação não vingou, aparentemente por não ter conseguido captar os leitores desejados, e Ferro viu-se compelido a abandonar a direcção e a própria revista, que voltou ao figurino tradicional em Julho de 1922, antes de se ver forçada a encerrar, logo em 1923. Sem se libertar do modelo de complemento ilustrado do grande jornal diário e do fardo da actualidade que isso acarretava, numa época em que as possibilidades técnicas já permitiam aos jornais de grande tiragem a inclusão de uma parcela crescente de imagens fotográficas na sua paginação, a *Ilustração Portuguesa* não conseguia responder à concorrência das novas publicações que apostavam num modelo autónomo e coerente, o que a tinha condenado em definitivo²⁹⁴.

Efectivamente, a gorada tentativa de renovação que António Ferro ensaiou na *Ilustração Portuguesa* enquanto director não tendo embora, em última instância, atingido os seus intentos, acabou por contribuir com a extraordinária virtude de propiciar a experiência de um modelo de publicação renovado e moderno, em linha com outras publicações europeias semelhantes. A experiência ensaiada por Ferro, não tendo

²⁹² V. “Da Arte e da Vida” in António Ferro, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 29.

²⁹³ Exceptue-se o número 819 de 29 de Novembro em que, naturalmente, os trágicos eventos da *Noite Sangrenta* mereceram extenso destaque v. *Ilustração Portuguesa* 18º ano, Nº 819, 29/11/1921.

²⁹⁴ Sobre alguns aspectos da evolução da imprensa periódica ilustrada nos anos 1920 v. José Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, pp. 92-93.

conseguido evitar a decadência e encerramento da *Ilustração Portuguesa*, acabou por fornecer a outras publicações ilustradas emergentes um quadro de opções editoriais a seguir.

Um dos aspectos mais interessantes e modernos da política editorial de Ferro que assumiu uma grande importância no figurino da *Ilustração Portuguesa* foi uma nova rubrica em que uma figura destacada das artes ou das letras nacionais era entrevistada e fotografada na sua própria residência e com algum intimismo. Tratava-se de um excelente pretexto para permitir encarar o retrato de forma mais natural, na procura de representar os retratados com naturalidade, sem os artificialismos do estúdio e a pose forçada, numa tendência de objectividade que já caracterizava alguma da prática fotográfica mais inovadora, principalmente no centro da Europa²⁹⁵.

O sucesso de uma revista ilustrada de grande tiragem, no início da década de 1920, estava dependente de um conjunto de factores que, como vimos, passavam pela adopção de modelo redactorial adequado a um gosto que se tentava cosmopolitizar, mas também pela viabilidade económica, o que obrigava a ter em linha de conta a sustentabilidade dos sectores de impressão, da redacção e do *atelier* gráfico. O modelo que garantiu a longevidade da *Ilustração Portuguesa* assentava na partilha dos recursos técnicos com um jornal de grande tiragem, *O Século*, o que relativizava os custos de publicação. Outra revista ilustrada que beneficiou dessa partilha de recursos foi a *Ilustração*, da Aillaud, uma casa editora que rentabilizava o equipamento de impressão, complementando a sua actividade editorial do livro com a publicação da revista ilustrada. O facto de a *Ilustração* sair à sexta-feira garantia também alguma vantagem como semanário²⁹⁶. A *Ilustração* soube capitalizar de forma particular a experiência de projectos anteriores com um figurino cosmopolita e modernizado particularmente marcado a partir da assumpção da direcção por António Ferro, em Agosto de 1931. Apesar da sua passagem meteórica pela revista, o novo director deixou vincada a sua marca afirmando um “espírito novo e europeu”, beneficiando também do facto da impressão ter passado a ser feita em luxuoso papel *couché*, facilitando a qualidade

²⁹⁵ V. AA.VV. *Portraits of an Age: Photography in Germany and Austria 1900-1938*, Nova Iorque/Viena: Neue Galerie/Albertina/Hatje Cantz Publishers, 2005.

²⁹⁶ Contudo, devemos estar cientes que a institucionalização da semana laboral de cinco dias foi um fenómeno relativamente recente visto que, em Portugal, só se generalizou após o 25 de Abril de 1974.

gráfica das fotografias, em que houve uma fortíssima aposta, como veremos adiante. Todas essas inovações justificaram até que tivesse início uma nova série com nova numeração. Já em 1930, a editora Aillaud tinha lançado uma outra revista ilustrada dedicada à mulher, a *Voga*, reveladora da lógica editorial de rentabilização dos recursos de impressão que prosseguia. A suspensão da publicação da *Ilustração*, em 1939, não se deveu a qualquer questão de índole política ou económica, já que se tratava de uma publicação sólida que mantinha uma estrita neutralidade, mas sim à escassez de papel de qualidade que o advento da II Guerra Mundial acarretou, inviabilizando a sua edição no formato habitual.

O peso que a produção de zincogravuras tinha na economia das revistas ilustradas explica determinadas opções editoriais seguidas por algumas publicações dos anos 1920. Uma delas, o *Domingo Ilustrado*, apesar de uma curta existência, conseguiu mesmo assim ter uma importância determinante no panorama da imprensa ilustrada portuguesa dos anos 1920 e 1930 e na sua evolução subsequente. O *Domingo Ilustrado*, revista domingueira lançada em 1925, teve a particularidade de se constituir como um projecto quase pessoal, fruto dos esforços de uma das figuras mais marcantes da sociedade portuguesa dos anos 1920, 1930 e 1940, José Júlio Marques Leitão de Barros. Um estudo cuidadoso da paginação do *Domingo Ilustrado* é esclarecedor das dificuldades por que passavam as revistas ilustradas para poderem colocar as imagens em página. Como o *Domingo Ilustrado*, não estava ligado a nenhum jornal diário nem a nenhuma casa editora, tinha que assegurar de modo próprio o pagamento dos encargos com a paginação e impressão, para o que contaria com as receitas de venda e de publicidade. Como forma de minorar a necessidade de recurso aos serviços dos ateliês de fotogravura a revista opta por ilustrar muitas das grandes reportagens sob a forma de desenho, evitando a necessidade de contar com um corpo de foto-repórteres e diminuindo os elevados custos da transferência das imagens para chapa; por outro lado muitas das fotografias publicadas eram concentradas em páginas específicas; finalmente é de assinalar de que a maior parte das colaborações, tanto gráficas como jornalísticas e literárias se circunscreviam à tertúlia jornalística e literária que rodeava o próprio Leitão de Barros, autor de muitos dos textos da revista sob o pseudónimo de “o homem que passa”. Como colaboradores do *Domingo Ilustrado* podem mencionar-se

Martins Barata, Carlos Botelho, Henrique Roldão, André Brun, Tomás Ribeiro Colaço, Artur Portela ou Reinaldo Ferreira.

Nos cerca de três anos de publicação do *Domingo Ilustrado* foi afirmado o projecto de uma revista ilustrada actualizada, independente dos grandes órgãos da imprensa portuguesa, malgrado o tremendo óbice de ter atravessado um dos períodos de maior turbulência social e política em Portugal, de 1925 a 1927. Revelou-se a excepcional capacidade de Leitão de Barros, o que o catapultou para a experiência seguinte. A interrupção definitiva da publicação do *Domingo Ilustrado*, em Dezembro de 1927, coincidiu com a preparação de um novo projecto de imprensa ilustrada muito mais ambicioso e inovador no panorama editorial português, a revista *Notícias Ilustrado*. O primeiro número do *Notícias Ilustrado* foi colocado nas bancas logo em Março de 1928 e a passagem de testemunho entre as duas publicações dirigidas por Leitão de Barros é anunciada no editorial do último número do *Domingo Ilustrado* que nos dá conta do “...aparecimento de outro jornal – mais moderno, mais europeu, mais adequado a um país que, como o nosso, vive uma ansiosa hora de ressurgimento e de vontade de vencer...”²⁹⁷. Mas deve-se assinalar que, aparentemente, não seria primeira intenção de Leitão de Barros encerrar o *Domingo Ilustrado* já que nas suas páginas tanto menciona a viagem que realizou a Frankental, na Alemanha, para se familiarizar com a heliogravura²⁹⁸, como até anuncia, no penúltimo número da revista, uma profunda transformação da revista²⁹⁹ publicitando a aquisição de novas máquinas³⁰⁰. Esses dois factos levam-nos a supor que, muito provavelmente, até ao último momento Leitão de Barros tinha a intenção de renovar o *Domingo Ilustrado*, introduzindo a heliogravura como processo técnico de ilustração em substituição da zincogravura. Certamente a aliciante perspectiva de um projecto mais ambicioso lhe terá alterado os planos e levou ao surgimento do *Notícias Ilustrado*, publicação cuja importância será abordada em detalhe no próximo capítulo.

O futuro próximo veio a mostrar que a introdução da heliogravura ou, melhor dizendo, a rotogravura, facilitando a paginação e introduzindo uma irrepreensível

²⁹⁷ V. “O Domingo Ilustrado” in *Domingo Ilustrado*, III ano, Nº 154, 25/12/1927, p. 2.

²⁹⁸ V. “Ecos: Leitão de Barros” in *Domingo Ilustrado*, III ano, Nº 91, 10/10/1926, p. 2.

²⁹⁹ V. “Ecos: Domingo Ilustrado” in *Domingo Ilustrado*, III ano, Nº 91, 10/10/1926, p. 2.

³⁰⁰ V. “As nossas novas máquinas” in *Domingo Ilustrado*, III ano, Nº 153, 18/12/1927, p. 12.

qualidade de impressão, representou o início do fim de ciclo das revistas ilustradas com zincogravura, que tanto tinham marcado a sociedade portuguesa, principalmente a *Ilustração Portuguesa*, mas que agora já não tinham argumentos técnicos para competir com os processos mais modernos. Esta nova conjuntura, que também contou com o aumento das taxas aduaneiras que passaram a incidir sobre a importação do papel de impressão gráfica³⁰¹ determinaram o encerramento da *ABC*, logo em 1931, restando a *Ilustração*, cuja sobrevivência continuava assegurada por pertencer à firma Aillaud, só sucumbindo à terrível carência de matérias-primas que a II Guerra Mundial trouxe consigo.

O novo processo fotomecânico, a rotogravura, correspondia ainda a um dos mais importantes desafios com que a imprensa ilustrada foi confrontada, a capacidade de transpor para as páginas da revista toda a riqueza tonal da fotografia. A zincogravura estava limitada, devido à grossa trama com que as imagens tinham que ser passadas para o papel, a reproduzir imagens com qualidade limitada, o que é evidente nos cinzas mais claros e nos negros mais profundos que a trama não permitia reproduzir. A rotogravura veio permitir uma gama tonal muito mais rica, dos negros aos brancos, numa multiplicidade de matizes até então impossível e essa circunstância impôs-se à própria fotografia já que os editores das revistas se tornaram muito mais exigentes quanto ao trabalho dos fotógrafos. Assinale-se, contudo, que os melhoramentos introduzidos na *Ilustração* em termos de gramagem e qualidade do papel vieram a permitir alguma melhoria da qualidade da impressão da zincogravura embora sem conseguir rivalizar com a da heliogravura.

Importa assinalar a luta dos editores das revistas e de publicações ilustradas pela obtenção de papel de melhor qualidade e preço mais razoável. Já nos referimos, no capítulo anterior, aos gorados esforços do fotógrafo e editor Arnaldo Fonseca protestando contra a pauta do papel importado. Vimos que o insucesso dessa campanha terá sido uma das principais causas do seu abandono da actividade da edição fotográfica. Contestando a intenção do governo, que via nessa medida um forma de fomento da indústria nacional, Arnaldo Fonseca fez notar a perversidade que essa

³⁰¹ V. "A morte das artes gráficas em Portugal" in *ABC*, 10^o ano, 26/3/1931, p. 1.

injustiça representava por inviabilizar a impressão de imagens de qualidade e, dessa forma, prejudicar tanto os editores quanto o público. Esse problema foi-se arrastando ao longo das primeiras décadas de Novecentos e os jornais foram debatendo o caso, procurando sistematicamente chamar a atenção do governo para a necessidade de revogação dessas medidas³⁰². Com efeito, a falta de qualidade do papel teve uma responsabilidade determinante na qualidade da impressão das publicações ilustradas. Uma comparação directa entre duas publicações coevas como a francesa *Comœdia Illustré* e a *Ilustração Portuguesa* revela uma assinalável diferença de qualidade de impressão. A publicação francesa, graças a um papel de maior gramagem e suavidade, podia inserir imagens com tramas muito mais finas e, conseqüentemente, muito mais detalhadas, contribuindo para um requinte editorial que a publicação portuguesa não podia atingir.

A ascensão de algumas das figuras mais destacadas da imprensa ilustrada, como António Ferro e Leitão de Barros, a postos que os colocaram próximos das esferas de influência do Estado Novo poderão ter contribuído para o desbloquear dessa situação, até porque às publicações ilustradas da década de 1930 se colocavam novos desafios, nomeadamente o de veículos de propaganda do novo regime, como veremos no capítulo seguinte. Esse novo estatuto justificava um redobrado cuidado na impressão, o que veio desbloquear o acesso ao papel de qualidade.

Todas as mudanças ocorridas na imprensa ilustrada e na própria reportagem fotográfica representaram um tremendo desafio nas décadas de 1920 e 1930. A possibilidade de aumentar a mancha da imagem na página, que a rotogravura veio permitir, trouxe consigo um tremendo desafio para a imprensa ilustrada. Aos magazines gráficos impunha-se agora a necessidade de obtenção de um fluxo regular de imagens fotográficas que permitissem preencher a paginação mantendo a coerência das linhas editoriais. Tinha-se esgotado o modelo que permitira a figuras como Joshua Benoliel terem assumido um papel de grande importância como fornecedores das imagens dos magazines. Os valores que as novas agências fotográficas cobravam pelas imagens fotográficas obrigavam as redações das revistas ilustradas a procurarem novas formas

³⁰² Veja-se a título de exemplo “O caso do papel” in *A Capital*, 5º ano, Nº 1537, 11/11/1914, p. 1 e “A questão do papel” in *A Capital*, 6º ano, Nº 1949, 9/1/1916, p. 1.

de ocupar as suas páginas com imagens sem custos significativos. Surgirão assim os concursos de amadores fotográficos.

O alargamento das páginas dedicadas aos aspectos mundanos e aos espectáculos pôde também representar, para as redações das revistas ilustradas, uma clara vantagem quanto ao fornecimento de imagens publicáveis porque tanto as empresas teatrais e cinematográficas como as lojas de moda forneciam gratuitamente abundante material fotográfico e gráfico. Naturalmente que essas fotografias, ao serem publicadas, constituíam valiosa propaganda mesmo se se destinassem apenas a ilustrar artigos conexos aos espectáculos ou modelos a publicitar, bastando que uma pequena nota ou comentário referenciasse a mensagem comercial pretendida. Desde muito cedo que as empresas forneceram fotografias dos espectáculos em cartaz e retratos fotográficos dos seus protagonistas às revistas ilustradas. Essa prática intensificou-se a partir de final da década de 1910, secundada pelas novas distribuidoras cinematográficas que procuravam promover não só as películas em exibição como as estrelas dos estúdios que representavam.

Na viragem da década de 1920 para a seguinte, aproveitando a grande popularidade que a fotografia amadora tinha já atingido na sociedade portuguesa, começam a surgir os concursos fotográficos das revistas ilustradas³⁰³. Com efeito, não podemos deixar de encarar está prática como um expediente para angariar grandes volumes de imagens fotográficas que irão encher depois muitas das páginas do *Notícias Ilustrado* e da *Ilustração* numa prática que posteriormente se tornou frequente nos órgãos de imprensa ilustrada que lhes sucederam. É verdade que, como vimos, a fotografia amadora já tinha forte presença nas páginas das publicações ilustradas, a *Ilustração Portuguesa* teve ocasião de divulgar, durante o longo período em que foi editada, trabalhos de muitos dos mais destacados amadores portugueses, geralmente a partir de participações nas exposições pictorialistas nacionais. No entanto, será através das páginas da *ABC* e da *Ilustração* que um conjunto de fotógrafos como Vitoriano Braga, João Fernandes Tomás e João Martins, entre outros, viu os seus trabalhos publicados e,

³⁰³ Que tiveram raízes antigas na *Ilustração Portuguesa* promovendo, logo em 1906, o concurso fotográfico “Qual é a terra de mais lindas mulheres de Portugal” v. *Ilustração Portuguesa* 2ª série, Nº 2, 12/03/1906, p. 66.

no caso dos dois últimos, essa publicação terá constituído um importante passo para a prossecução de posteriores carreiras na fotografia e na cinematografia.

Com efeito, no decurso da década de 1920 assistimos a uma verdadeira revolução na sociedade portuguesa, uma revolução iconográfica que foi protagonizada pelas revistas ilustradas. Uma sucessão de projectos editoriais nasceu e se extinguiu, ao ritmo das vicissitudes políticas e económicas que aquela complexa década lhes foi impondo. O uso do forte termo revolução justifica-se também pelas circunstâncias que se impunham à sociedade portuguesa, tradicionalmente avessa a uma cultura da imagem e que se deslumbrou com a torrente de imagens que numa multiplicidade de formas desfilaram perante os seus olhos, em papel e no ecrã. Essa “alfabetização iconográfica” não podia assegurar uma transposição imediata do fosso cultural que a privação do acesso às representações visuais eruditas tinha criado na sociedade portuguesa mas permitiu, contudo, assegurar uma paulatina e consistente actualização visual de camadas cada vez mais vastas da população urbana portuguesa. Os fotógrafos constituíram-se, por isso, como alguns dos mais dinâmicos agentes dessa renovação cultural iconográfica, num processo de transformação da representação concomitante com o processo de afirmação individual, sobretudo da mulher, do seu papel na sociedade e da sua imagem, como veremos adiante.

4.2 Sob o poder de Salomé

Talvez possa parecer um paradoxo o facto da peça *Salomé* de Óscar Wilde, marginalizada por razões morais em Inglaterra, ter despertado tanto interesse num país de costumes tão conservadores como Portugal, onde conheceu sete traduções, três delas feitas entre 1909 e 1920. O que terá motivado tal interesse entre nós? A peça chegou mesmo a ser representada numa famosa festa artística que teve lugar no Teatro Politeama em 1926 e que juntou dois dos mais marcantes artistas portugueses do seu tempo, a actriz Amélia Rey Colaço, que protagonizou no palco a figura da Salomé e o

arquitecto Raul Lino que concebeu os cenários e os trajos de cena³⁰⁴. Não há dúvida que só a possibilidade de uma das mais conceituadas atrizes da cena portuguesa, membro de uma das mais destacadas famílias da sociedade portuguesa, se apresentar em palco transfigurada numa Salomé ardente, cruel, sanguinária e voluptuosa, nas palavras dos críticos teatrais da época³⁰⁵, representa em definitivo a assunção de uma nova forma de encarar não só o corpo mas também o papel da mulher na sociedade portuguesa, ou pelo menos entre as suas elites.

Com efeito nunca a imagem nem o estatuto da mulher na sociedade ocidental sofreram uma mudança tão profunda como nas primeiras décadas do século XX. Essa mudança não se restringiu ao domínio do simbólico, efectivando-se concretamente em passos seguros na rota de igualização que persiste até aos nossos dias. A imagem do corpo da mulher, particularmente a dos seus aspectos mais íntimos, que a moral ocidental tinha censurado desde a Idade Média, circunscrevendo-a à estrita esfera do privado, vai assumir, na aurora de Novecentos, uma visibilidade e um protagonismo que se estenderam a todos os campos das artes. Simultaneamente teve lugar uma profunda mudança sociológica e mental que permitiu às mulheres a assunção de um papel cada vez mais activo e visível no tecido social.

Desde meados de Oitocentos que a representação do nu havia ganho visibilidade no espaço público, em *salons* e mostras artísticas, mas essa exposição, que a pintura, o desenho, a gravura e a escultura tinham permitido, defendia-se da recriminação dos sectores mais púdicos e conservadores da sociedade velando as representações com mantos diáfanos que os temas clássicos e bíblicos e as cópias dos clássicos asseguravam, prosseguindo afinal uma tipologia de representação historicista que se afirmara como género na arte ocidental desde o Renascimento. A partir de meados de oitocentos essa representação pôde passar dos gabinetes privados para a esfera pública, nos certames artísticos que se foram tornando progressivamente mais frequentes.

A crescente tolerância com que a exposição da nudez passou a ser encarada nos círculos artísticos é evidente em Portugal nos periódicos ilustrados que, desde finais da

³⁰⁴ V. José Carlos Alvarez e Paulo Baptista, *O Cair do Pano: aspectos do erotismo nas artes de palco portuguesas (1900-1939)* in *Arte & Erotismo*, Lisboa: FCSH/UNL, 2012.

³⁰⁵ *Ibidem*.

primeira década do século XX, começam a incluir nas suas páginas fotografias de figuras femininas cujo corpo é cada vez mais revelado, nomeadamente em *maillot*. É o caso da fotografia de uma *Dama Incógnita* publicada em Janeiro de 1911 no *Polichinello*³⁰⁶, periódico ilustrado dedicado às artes de palco. A figura da *Dama Incógnita* insinua as generosas formas da sua feminilidade através de um justo *maillot* que revela mais do que esconde. Provavelmente tratou-se de uma *reprise* dos espectáculos de Carmen de Villers, artista franco-argelina que terá actuado no Coliseu dos Recreios de Lisboa em final de 1908³⁰⁷. A notícia do *Polichinello* anunciava que a *Dama Incógnita* exibia no Grande Salão Foz as suas poses plásticas em que incidiam projecções coloridas fantásticas; assinala-se contudo que, apesar da generosidade das suas formas, os encómios que lhe são dirigidos pelo articulista ficam muito aquém dos que tinha recebido, entre nós, Carmen de Villers. Será que a máscara que lhe escondia as feições se justificava pela necessidade de assegurar o anonimato? Talvez provenha daí a dimensão da surpresa que a imagem nos causa. Fica a dúvida se, desse modo, se procurava resguardar a fama de uma artista nacional. Não nos podemos esquecer que a representação fotográfica da evidência das formas femininas tinha estado, até então, para lá dos limites que a moral impunha, confinada aos *gabinetes negros* dos amadores, que contavam com alguma oferta fotográfica, literária e artística, procurando escapar clandestinamente à censura vigente³⁰⁸. A este respeito deve assinalar-se que, em 1898, a actriz portuguesa Mercedes Blasco apresentara um quadro de poses plásticas, representando a personagem da princesa de Caraman-Chimay da revista *As Farroncas do Zé* apresentada no Teatro da Rua dos Condes. É a própria actriz que nos relata o

³⁰⁶ V. *Polichinello*, Nº 6 do 1º ano de 20/1/1911.

³⁰⁷ Carmen de Villers apresentava-se com um *maillot* branco *coullant* revelando as formas do corpo consideradas pelo articulista de esculturais. O extenso artigo tem um enorme interesse porque revela muitos dos aspectos que vieram a marcar a “agenda” da beleza feminina desde então, quer no que diz respeito ao regime a que a artista se sujeitava, que no capítulo fotográfico já que o artigo faz referência ao facto de se tratar da mulher mais fotografada do mundo, possuindo mais de cinco mil fotografias em poses diferentes v. “Um Prémio de Belleza: Carmen de Villers” in *Ilustração Portuguesa* II série, Nº 147, de 14/12/1908, pp. 27-29. Assinale-se também um extenso artigo dedicado à famosa bailarina Maud Allen e às suas interpretações das danças antigas, “Maud Allen, a célebre bailarina” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 135, de 21/9/1908, pp. 11-13.

³⁰⁸ Refiram-se, a título de exemplo, as obras do catálogo de Francisco Silva “Leituras para gente nova”, num género erótico que Nichola A. Haxell, estudando o mesmo tema na França de finais do século XIX designou como “taxonomia do desejo masculino”. Nichola A. Haxell, “Ces Dames du Cirque” in *MLN (Modern Language Notes - The Johns Hopkins University Press)*, vol. 115, n. 4 (Set. 2000), pp. 783-800.

episódio³⁰⁹ tendo o cuidado de salientar que, embora trajasse de *maillot* de seda cor de pele, se expunha por trás de um véu e que se exibia na zona mais recuada do palco, longe da ribalta³¹⁰. Com o decurso dos anos o *maillot* tornou-se norma para determinados artistas de palco, como defendia um articulista de *A Capital*:

*Na verdade o maillot desenha os corpos e, como tal, deixa perceber a unidade estética daquela que o veste; os music-halls, certos desta verdade, adoptaram-no como preferência e vão enriquecendo. O circo, descuidando-se um pouco, perde algum atractivo para os espectadores. Antigamente não havia ecuyére [amazona], barrista e acrobata que não se apresentasse em maillot, desenhando à vista da assistência uma impecável harmonia de musculadas.*³¹¹

A mudança de atitude relativamente ao corpo, sobretudo ao corpo feminino começara na viragem para o século XX, e são visíveis alguns sintomas nos géneros teatrais mais ligeiros³¹², como na citada revista *As Farroncas do Zé* ou até na mágica *Vénus*³¹³ espectáculo de grandes recursos cénicos³¹⁴ representado no Teatro D. Amélia³¹⁵, em 1906 com a produção do empresário António de Sousa Bastos (1844-1911) tendo como protagonista a actriz Palmira Bastos (1875-1967). Na mágica *Vénus* os trajos das coristas consistiam em vestidos de grande decote ou em trajos de

³⁰⁹ A própria actriz cita a crítica do *Jornal de Lisboa* de 22 de Janeiro de 1898, em que o jornalista refere que a actriz “...despiu-se completamente para a exibição de várias poses plásticas. Restou-lhe só o *maillot*, mais o véu ténue de gaze que a enquadrava, sob a luz especial que iluminava aquele soneto de carne. [...] Porque a Mercedes, caprichosa estátua de Tanagra, sacrificando a flexibilidade graciosa do seu corpo de deusa menor a uma pose académica, fria na sua posição de estátua, foge à comparação usual, não é um poema de carne, como a princesa escultural de Chimay [referência à comedianta Clara Ward], mas é um soneto primoroso e delicado que fecha com o terceto dantesco dos seus pequenos seios túrgidos, esses assinalados no pedestal do peito pelo desenho da malha colada ao corpo e, sem *maillot*, porventura pela tatuagem de alguns sinais que sejam como que rubrica espirituosa da sua nudez.” In Mercedes Blasco, *Memórias de uma actriz*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1907, pp 167-177.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 168.

³¹¹ V. “Ainda o *maillot* cingindo o corpo” in *A Capital*, 4º ano, Nº 1300, 18/3/1914, p. 2.

³¹² De que a Revista do Ano foi dos mais populares, p. ex. A revista em 3 dias v. *Ilustração Portuguesa*, 26/09/1904, p. 749 e *Ilustração Portuguesa*, 3/10/1904, p. 765.

³¹³ A mágica é um género de espectáculo musical que se assemelhava à opereta ou à zarzuela mas que se caracterizava por ser mais ligeiro adaptando-se, por isso, a um público mais amplo.

³¹⁴ Que foi seguido, logo no início de 1907, pela espectacular peça “As Viagens de Guliver”, cujos recursos cénicos não ficavam nada a dever à *Vénus*, v. *Ilustração Portuguesa*, 7/01/1907, p. 18-24 e, em 1908, pela “Filha das Ondas” v. *Ilustração Portuguesa*, Nº 106, 2/03/1908, p. 288.

³¹⁵ Já que a abundância de fontes iconográficas existentes no arquivo do Museu Nacional do Teatro nos permite uma razoável percepção da produção do espectáculo.

inspiração oriental igualmente decotados³¹⁶, que mantinham o decoro exigido pela sociedade graças ao uso de *maillots* sob essas indumentárias. Assim estavam já longe dos pesados trajes vitorianos das coristas do final do século XIX. Curiosamente Sousa Bastos, encenador da mágica *Vénus*, foi um dos mais destacados protagonistas da renovação ocorrida no teatro ligeiro em Portugal, particularmente nos aspectos estéticos, com responsabilidade pelo abandono dos modelos e *decors* oitocentistas, como propõe no seu livro *Coisas de Teatro*³¹⁷. Na mesma obra salienta a importância que o corpo de coristas devia assumir no sucesso de cada peça, referindo-se de forma particularmente crítica às antigas coristas lisboetas e às suas limitações estéticas e vocais, dando ainda conta da dificuldade com que conseguiu montar alguns dos seus espectáculos teatrais por esses mesmos motivos.

Efectivamente, não era só contra as dificuldades de elenco que os empresários teatrais mais modernos tinham de lutar, mas também contra as expectativas de uma parte significativa do público lisboeta e nacional. Como nos dá conta o crítico Manuel de Sousa Pinto, num artigo escrito a pretexto do tremendo fracasso da segunda passagem da bailarina americana Loïe Fuller por Lisboa, um gosto peculiar grassava nas plateias e as artistas mais apreciadas por grande parte do público masculino eram apenas aquelas que:

*...além de correctas, perfeitas- e até mesmo sem nenhum d'esses requisitos- sejam vistosas, boas, na planturosa acepção com que ...lhes avolumam adiposamente as superfícies e rotundamente lhes proeminam as curvas.... [Ao público lisboeta] um palminho de cara... não lhe abonda, nem o satisfaz, quer patriotismo desbordante e quer nalgas a dar-a-dar.*³¹⁸

Cultivando um gosto conservador, marcado pelo imaginário vitoriano e apimentado pela tradicional liberalidade sul-peninsular de inspiração hispânica, o público português continuava ainda, passada a primeira década do século XX, a demonstrar a sua especial preferência pelas artistas espanholas, de formas generosas e

³¹⁶ Sobre os trajes das coristas e o uso do maillot v. Luís Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal: 2, da República até hoje*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 79.

³¹⁷ António de Sousa Bastos, *Coisas de Teatro*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1895, pp.155-158.

³¹⁸ Manuel de Sousa Pinto, "Loïe Fuller em Lisboa" in *A Máscara*, Ano 1, Nº 2, 27/1/1912, pp. 22-23.

gestos insinuantes, fossem elas *tonadilleras*, *coupletistas*, dançarinas ou até cantoras de zarzuela, o que significava necessariamente mais do que a preferência por determinados tipos de espectáculo, revelando sobretudo a predileção por estereótipos femininos de formas generosas, rejeitando liminarmente a tendência mais cosmopolita de consagrar os corpos esbeltos. Prova dessa rejeição é o testemunho de Manuel de Sousa Pinto que, no texto referido, menciona as frequentes pateadas com que as artistas mais franzinas eram recebidas nos teatros de Lisboa. No entanto também essa tendência do público estava a mudar e mesmo as artistas espanholas³¹⁹ foram assumindo, ao longo da década de 1910, silhuetas cada vez mais elegantes, como é visível nos numerosos anúncios das casas de espectáculo inseridos nas publicações da especialidade, como o *Jornal dos Teatros* de Setembro de 1924 que, por exemplo, publicita a bailarina Victoria Pinillos do Salão Foz nos seguintes termos:

“Pequenina, miudinha de feições, um todo nada imperiosas, fulgurante no olhar e...harmoniosa de escultura, [...] é bem uma figurinha resultante daquele conjunto de notáveis dançarinos que o grande mestre dos bailados russos houve por bem dar a conhecer, para delícia e encantamento dos espíritos ávidos de beleza artística” ³²⁰.

Torna-se evidente que em cerca de dez anos se assistira a uma mudança de gosto, pelo menos se considerarmos os meios urbanos que passaram a valorizar a elegância e a regularidade de feições em detrimento da generosidade das formas. A situação alterara-se e, assim, o rosto passa a assumir uma importância crescente e assinalável importância no eventual sucesso das artistas. O veículo para essa promoção foi o animatógrafo. Afinal, no palco, a distância que separava o actor do espectador era muito maior do que a que, na película, o separava da câmara. Por outro lado não deixa de ter significado a menção ao grande mestre dos bailados russos, Sergei Diaghilev, cuja passagem por Lisboa acabou por deixar uma marca indelével, como veremos adiante.

Um dos críticos portugueses que, de forma mais evidente, nos deu conta dessa profunda mudança estética relativamente ao estereótipo feminino foi António Ferro

³¹⁹ Ou que optavam por pseudónimos espanhóis.

³²⁰ V. “Salão Foz: Victoria Pinillos” in *Jornal dos Teatros*, Ano 8, Nº 376, 28/9/1924, p. 5.

que, num artigo sobre uma das mais destacadas actrizes da década de 1920, apresenta a actriz Brunilde Júdice, que interpreta a peça *Uma mulher sem qualidades* de Óscar Wilde, de uma forma que justifica uma extensa citação:

[...] Brunilde Judíce, dona de um corpo-frase, singular temperamento de mulher e de artista, é a perversa da Companhia [Lucília Simões], apesar da sua ingenuidade, da sua frescura, da sua Alma inofensiva e linda... É que, no teatro moderno, as ingénuas acabaram e foram substituídas pelas perversas. E assim como, outrora, as ingénuas eram quase todas perversas, assim hoje as perversas são, muitas vezes, ingénuas. As perversas são as grandes figuras do teatro de hoje, são aquelas mulheres para quem o corpo é a maior glória, que vivem sobre a arame das atitudes, que trazem os olhos no rosto, como jóias, que arrastam a alma, como um vestido. As perversas são as mulheres que cultivam o mal sem convicção, por diletantismo, que experimentam todas as sensações, na vida, como as elegantes experimentam todos os chapéus, numa loja: sem se decidirem por nenhum. As perversas são as mulheres ferozes, as panteras humanas da Civilização, com garras nos dedos longos, com olhos agudos como dentes. As perversas são as turistas do pecado.

Elas invadiram o teatro, tomaram-no de assalto porque elas são as mulheres mais teatrais da humanidade. Todos nós temos, na vida, uma tragédia, com o papel principal distribuído a uma perversa. A essas tragédias é que os dramaturgos modernos vão buscar assunto para a sua obra.

Desde Wilde a Bataille, o teatro está apinhado de perversas, perversas de todos os feitios, de todos os tamanhos, de todas as alturas... E há tantas perversas na vida moderna, tão naturais, tão honestas na sua perversidade que, se acaso aparece, tresmalhada, alguma ingénua', ela torna-se suspeita, suspeita como uma mulher perversa... As perversas, minhas Senhoras e meus Senhores, são as ingénuas do momento. Brunilde Júdice, o pretexto das minhas frases, é um corpo admiravelmente acabado para desempenhar as perversas. Classifiquei o seu corpo de inverosímil, numa crítica qualquer. Brunilde não compreendeu. Em frente ao público que a vai conhecer hoje, que a vai poder confrontar com as minhas frases, eu vou justificar a minha afirmação. É inverosímil porque há, no seu corpo, uma irreverência que escandaliza certos olhos clássicos; é inverosímil porque os braços, os olhos, as pernas, a boca, jogam no seu corpo, como uma troupe de acrobatas; é

inverosímil porque é do feitio duma mentira; é inverosímil porque é uma nova mulher em cada gesto, em cada atitude, em cada posição; é inverosímil porque é tal e qual as mulheres que não existem, as Cleópatras, as Salomé, as Judites; é inverosímil porque não se parece com ninguém, nem com ela própria, porque se parece, sobretudo, com as frases que estou dizendo... Brunilde Júdice, actriz da Hora, é um dos mais belos manequins de frases que eu conheço, um paradoxo com cabeça, tronco e membros, um corpo sem princípio nem fim³²¹.

Deve tomar-se em consideração que a crítica de Ferro não se distanciava muito da sua escrita excessiva, como em *Leviana*. Certo é que a questão da aparência física, em particular das feições, veio a assumir, a partir do final da década de 1920, uma importância que não tinha precedentes. Ainda em finais do século XX duas das mais reputadas artistas dos palcos nacionais estariam nos antípodas da beleza feminina como passou a ser entendida nas décadas seguintes. Com efeito, a consagrada actriz Ângela Pinto era estrábica enquanto a sua rival Ana Pereira, uma das mais reputadas *femmes-fatales* do *Fin-de Siécle* português nada fazia para disfarçar o denso buço que lhe realçava o lábio superior e que era tão apreciado entre os seus admiradores. Se é certo que em cena, pela distância do palco à plateia, essas características físicas passavam despercebidas, o grande plano que tanto o cinema como o novo retrato fotográfico passaram a privilegiar, não permitia a mesma margem de tolerância e essa circunstância passou a tornar-se num factor indiscutível na selecção dos artistas.

O animatógrafo e o novo retrato fotográfico, com os seus grandes planos, vieram colocar às actrizes um novo conjunto de exigências que tornaram imprescindíveis determinadas características fisionómicas que, apesar da sua subjectividade, acabaram por se impôr com a designação de fotogenia. As estrelas de Hollywood e dos outros grandes centros cinematográficos mundiais serviam de modelo às jovens que se começavam a emancipar o que tanto era válido para uma jovem dos subúrbios de Nova Iorque, de Brooklyn, como Clara Bow ou até para uma saloia da Malveira, como Beatriz Costa. Nalguns casos o modelo replicava-se e as jovens, pelo menos umas poucas, tiveram a possibilidade de ascender ao estrelato, mercê do reconhecimento da sua

³²¹ V. Crítica à peça *Uma mulher sem importância* de Óscar Wilde pela Companhia Lucília Simões em Junho de 1923 in António Ferro, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 231-232.

fotogenia tanto nos frequentes concursos de beleza da imprensa, como sucedeu com Clara Bow, como nos *castings*, como sucedeu a Beatriz Costa, escolhida pelo cineasta Rino Lupo³²². No entanto, essa ascensão ao estrelato era relativa já que havia uma tremenda distância entre os firmamentos cinematográficos de Los Angeles e os de Lisboa. Em ambos os casos, contudo, a fotogenia passou a ter um papel expreso nas qualidades femininas e disso se fizeram eco as revistas ilustradas, em rubricas dedicadas à beleza do belo sexo, como as que já acima foram citadas.

Relativamente às questões directamente relacionadas com o corpo e a sua exposição crescente no decurso das primeiras décadas de Novecentos, *Le Nu au Théâtre*³²³ um pequeno volume de 1909 procura fazer a genealogia da prática da nudez em palco desde a antiguidade, apresentando um análise significativa da forma como estava a começar a ser encarado o fenómeno da nudez em palco. Como refere esse volume a exposição expressa do nu feminino tem origem remota nas tradições pagãs e a sua prevalência nos palcos, ao longo dos séculos, é justificada pela tradicional liberalidade com que a representação teatral foi encarada pelos poderes instituídos. Nas últimas décadas do século XIX, o “renascimento” de um certo espírito pagão, invocado pela generalidade das artes, permitiu atitudes como o *deshabillé* do teatro e da dança, até o nu artístico, cuja modernidade procuravam afirmar em 1909. A opção da nudez era justificada por um retorno ao primitivismo, tendência que também marcava forte presença nas artes plásticas. Esse pretexto serviu a várias artistas (e respectivos empresários) de justificação perante a justiça, quando o longo braço da lei, responsável pela manutenção da moral e dos bons costumes, interpelou as polémicas apresentações da nudez em público. Em França, no célebre processo de 1908 contra a comediantes Germaine Aymos e a sala de espectáculos *Folies-Pigalle*³²⁴, a sentença tomou em consideração as atenuantes da evidente beleza da artista, do facto da apresentação da nudez ter ocorrido por detrás de um manto diáfano e da artista se revelar impúbere,

³²² Curiosamente em sessão fotográfica indiscreta como refere a actriz em. Beatriz Costa, *Sem Papas na Língua*, Lisboa: Publicações Europa América, 1975, p. 110.

³²³ G.-J. Witkowski e L. Nass, *Le Nu au Théâtre*, Paris: H. Daragon Editeur, 1909, actualmente incorporado na biblioteca do Museu Nacional do Teatro o que, considerando que a biblioteca do Museu Nacional de Teatro se formou a partir de fundos bibliográficos da classe teatral, permite supôr que pudesse ser oriundo do “gabinete negro” de um dos empresários teatrais da época.

³²⁴ “Revue de la quinzaine” in *Mercure de France* [Paris], Tomo 64, Nº 268. 16/8/1908, pp. 705-707.

aspectos que configuravam, no entender dos juizes, uma evidente intencionalidade estética de aproximação das poses plásticas à escultura³²⁵. Do mesmo modo foi julgado o processo por atentado ao pudor contra a artista Adorée ou Ada Villany³²⁶, que apenas foi multada³²⁷. Estes processos mereceram ampla divulgação pelos mais diversos órgãos de comunicação por todo o mundo.

Le Nu au Théâtre dava conta de uma tendência emergente de apresentação do nu em palco nas chamadas *follies*, casas de espectáculo ligeiro em França e nos Estados Unidos da América, aproveitando a tolerância com que tradicionalmente eram encaradas pelas autoridades, principalmente as famosas *Folies Bergères* de Paris e nas *Ziegfeld Follies* de Nova Iorque. No artigo *O direito a ousar*³²⁸, a historiadora do teatro americano Angela J. Latham, aborda a questão da presença feminina e do seu papel na cena americana das primeiras décadas do século XX e reforça a ideia de que sob as luzes da ribalta e, em particular, perante os espectáculos mais ligeiros, as questões morais, nomeadamente as respeitantes à nudez, eram tratadas com maior complacência. Nesses espectáculos, determinadas cenas eram meros pretextos para mostrar os corpos femininos e um dos melhores exemplos disso é a “cena do banho”. Como nos dá conta a referida autora, a maior parte desses espectáculos era montada para dar destaque às cenas mais “reveladoras” e, sobretudo, às artistas que nelas se mostravam. Nada nos demove de podermos transpor para Portugal parte dessas ideias, medidas as circunstâncias e os protagonistas, bem entendido.

³²⁵ V. capítulo anterior “o sonho de pigmaleão”.

³²⁶ Artista francesa que, antes da Grande Guerra, apresentou as suas danças em salas de espectáculo europeias combinando o contexto histórico-cultural com temáticas variadas, como *Sedução* ou *Dor*. Os trajes complexos e exóticos e os cenários elaborados aludiam aos temas propostos. Já em 1910, a sua nudez, em Munique, foi considerada indecente pelas autoridades e a bailarina foi julgada e condenada, sendo proibida de actuar na Alemanha. Villany defendeu-se na obra ilustrada *Tanz-Reform und Pseudo-Moral* (1912), assumiu a nudez como inerente à condição teatral e à necessidade de construção do personagem e da recriação histórica. As suas propostas tiveram impacto nas artes do espectáculo, nomeadamente na cena alemã v. Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and movement in german body culture, 1910-1935*, Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 22-24.

³²⁷ “Dancer is Acquitted” in *New York Times*, 10/3/1912, “To Repeat Dance in Public” *New York Times*, 2/3/1913, “Gazette des Tribunaux” in *Le Figaro*, 6/5/1913, “La Danseuse Nue” in *Le Matin*, 6/5/1913.

³²⁸ Angela J. Latham, “The Right to Bare: Containing and Encoding American Women in Popular Entertainments of the 20s” in *Theatre Journal*, Vol 49, Nº 4, Historicizing Bodies, Dezembro de 1997, pp. 455-473.

Pesem embora as mudanças que, como referimos, tiveram lugar no teatro ligeiro e noutras artes de palco em Portugal no início do século XX, de uma certa liberalidade que permitiu situações pontuais como os espectáculos da *dama incógnita* e outras moderadas “ousadas” durante a segunda década do século XX, será só no rescaldo da Grande Guerra³²⁹, que se consolidará numa acentuada mudança transversal do gosto, atingindo a generalidade das artes e, conseqüentemente, as artes de palco. Essa mudança não deixou de permitir um lento mas progressivo abandono dos modelos vitorianos que ainda estavam bem enraizados na moda feminina portuguesa dos primeiros anos de Novecentos³³⁰. Como vimos anteriormente é evidente uma significativa mudança na *Ilustração Portuguesa* do pós-guerra, com os aspectos cosmopolitas e mundanos a tomarem progressivamente conta de mais páginas, ocupando o espaço que ia sendo deixado vago pelos assuntos da guerra e do seu rescaldo. Concomitantemente começam a surgir sinais de uma cada vez maior liberalidade na representação do corpo, feminino bem entendido, como é visível logo em 1918 nas páginas que destacam o insinuante *desabillé* cinematográfico de Francesca Bertini³³¹ ou da *Princesa Niobé*³³². Essa mudança torna-se mais evidente durante a direcção de António Ferro, embora persista para lá desse curto período. O mesmo sucedeu nas outras revistas ilustradas que surgiram entretanto. Para além das capas ilustradas pelos humoristas, que traziam alguma renovação estética à cena artística portuguesa, até as púdicas *pupilas* do fotógrafo Domingos Alvão, campestinas minhotas, assumiam poses sofisticadas³³³, dando a errada ideia de que essa renovação pudesse ter ido além das elites cosmopolitas dos grandes centros urbanos.

As reacções conservadoras à liberdade de costumes não tardaram a fazer-se sentir e, logo em Setembro de 1919 nas páginas da *Ilustração Portuguesa*, Acácio de Paiva, num artigo com o título *Pornografia*, lança um violentíssimo ataque à licenciosidade no teatro, exortando as autoridades a desempenharem a sua função censória com mais

³²⁹ E a situação de apertada censura vigente durante a participação de Portugal na guerra.

³³⁰ Interessante constatar como ainda pouco antes de 1914 determinadas questões e assuntos relacionados com a mulher eram tratados como futilidades. Deve mencionar-se que a rubrica feminina do jornal republicano *A Capital*, em princípio dos mais progressistas da sociedade portuguesa, se designava “Futilidades Femininas” no início da década de 1910.

³³¹ *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 626, 18/2/1918, p. 1 .

³³² *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 664, 22/11/1918, p. 396.

³³³ *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 715, 3/11/1919, p. 338.

rigor e eficiência, um exemplo da cerrada campanha que muitos dos mais importantes órgãos da imprensa portuguesa então lançaram. Mas apesar de algumas cruzadas dos paladinos da moral, o desvendar das formas femininas, sobretudo nas artes de palco, era uma tendência imparável, pelo menos por alguns anos, como podemos constatar nas próprias páginas da *Ilustração Portuguesa*, mostrando os decotes e saias curtas das atrizes Luísa Satanela e Mercedes Blasco³³⁴, duas das mais populares artistas dessa época. O referido *desabillé* foi assumido pela atriz Ilda Stichini no terceiro acto da comédia “Inimigos” de Vitoriano Braga³³⁵. Afinal a sociedade portuguesa procurava, também aqui, acertar o passo com as grandes metrópoles que procuravam emergir do avassalador conflito mundial, Paris, Nova Iorque, Londres, cuja vertigem tentavam esquecer, sobretudo o Horror que a Grande Guerra tinha representado para a Humanidade. Nessa vertigem, uma das artes de palco desempenhou um papel de especial destaque, a dança.

A dança foi a primeira das artes de palco em que a nudez conseguiu ganhar espaço. Melhor dizendo, a nudez emerge nalgumas das temáticas ligadas à dança, cujas raízes remontavam à II metade do séc. XIX, devidas a um certo revivalismo simbolista das formas clássicas. Essas temáticas serviram de inspiração aos espectáculos de artistas como Maud Allan³³⁶, Thyra Larsen, Loïe Fuller³³⁷, Célia Claud, Cléo de Merode³³⁸, Ruth St. Denis, Anna Sutter, La Belle Leonora³³⁹, Anita Berber, Madiah Sarith³⁴⁰, Regina

³³⁴ *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 621, 14/1/1918, p. 1; Nº 735, 22/3/1920, p. 213; Nº 753, 26/7/1920, p. 54.

³³⁵ Estreada a 11 de Dezembro de 1926 no Teatro Politeama v. Vitoriano Braga, *Inimigos*, Lisboa: J. Rodrigues & Cª, 1927.

³³⁶ Judith R. Walkowitz, “The “Vision of Salome”: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918” in *The American Historical Review*, Vol. 108, Nº. 2 (Abril de 2003), pp. 337-376.

³³⁷ Dançarina americana que teve especial destaque na Exposição Universal de Paris, 1900 e que a historiadora das artes performativas Rhonda K. Garelick considera precursora do modernismo, v. Rhonda K. Garelick., *Electric Salome: Loie Fuller’s Performance of Modernism*, New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 200-223. Sobre a mal sucedida passagem em Lisboa, em 19, 20 e 21 de Janeiro de 1921 v. Manuel de Sousa Pinto, “Loie Fuller em Lisboa” in *A Máscara*, Ano 1, Nº 2, 27/1/1912, pp. 30.

³³⁸ V. “Danças e dansarinas” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 372, de 7/4/1913, pp. 421-424.

³³⁹ Dançarina de origem espanhola v. Alexandra Carter, *Dance and dancers in the Victorian and Edwardian music hall ballet*, London: Ashgate, 2005, p. 33; *Idem*, “London, 1908: A Synchronic View of Dance History” in *Dance Research*, Volume 23 (1): 36, Abril de 2005, p. 38.

³⁴⁰ “A dançarina das serpentes” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 255, de 9/1/1911, p. 45.

Badet³⁴¹, Collette Willy³⁴², Stacia Napierkowska³⁴³, Natalia Trouhanowa³⁴⁴, Margaret Morris³⁴⁵, Lina Cavalieri, Genevieve Vix, como também das já referidas Germaine Aymos e Adorée Villany³⁴⁶ ou ainda da mais exótica, insinuante e misteriosa Mata-Hari³⁴⁷. As danças exóticas como a dança do ventre³⁴⁸ a dança dos sete véus, a dança do vampiro³⁴⁹, a dança dos apaches³⁵⁰ e os designados *tableaux vivants*³⁵¹ transformaram-se depois em meros pretextos para que os espectáculos de *vaudeville*, burlesco, *music-hall*, variedades ou ainda outras artes de palco ligeiras em que se inscreviam, pudessem incluir a exibição de partes cada vez mais significativas e íntimas do corpo feminino tanto nas nova-iorquinas *Follies* de Ziegfeld³⁵² como nas *Follies Bergères* parisienses³⁵³, mas também pelos palcos europeus, que muitas artistas ligeiras pisaram em digressões de considerável sucesso. Esta onda de entusiasmo pela dança no início do séc. XX foi intitulada *Salomania*³⁵⁴.

A polémica à volta dos escândalos que a ligeireza do traje das artistas, ou mesmo a sua ausência, provocaram teve assinalável eco nas páginas dos jornais. No nosso País os jornais limitavam-se a comentar alguns desses casos de forma episódica, mais como

³⁴¹ Paulo Osório, “Estrellas de Paris: Regina Badet” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 292, de 25/9/1911, pp. 385-387.

³⁴² Paulo Osório, “Estrellas de Paris: Collette Willy” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 297, de 30/10/1911, pp. 565-568.

³⁴³ V. “Estrellas de Paris: Stacia Napierkowska” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 320, de 8/4/1912, pp. 474-475.

³⁴⁴ Rui de Chaves, “Estrellas de Paris: a bailarina Trouhanowa” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 326, de 12/5/1912, pp. 671-672.

³⁴⁵ “Uma linda dansarina” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 512, de 13/12/1915, p. 745.

³⁴⁶ “A dansarina nua: Adorée Villany” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 376, de 5/5/1913, pp. 555-557.

³⁴⁷ Personagem que Amélia Rey Colaço veio a representar no palco do Teatro Nacional, na peça “A Dançarina Vermelha”, em 1932.

³⁴⁸ V. “No paiz dos pharaos” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 199, de 13/12/1909, pp. 739-743

³⁴⁹ “Figuras e Factos: a dança do vampiro” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 210, de 28/2/1910, p. 260.

³⁵⁰ “Crónicas de Paris: a dança dos apaches” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 301, de 27/11/1911, pp. 665-667.

³⁵¹ “Os “quadros vivos” no Club Moderno” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 424, de 6/4/1914, p. 431.

³⁵² Florenz Ziegfeld, Jr. (1867-1932) foi um empresário americano do espectáculo que se notabilizou pelas suas revistas teatrais, as *Ziegfeld Follies* inspiradas nas *Follies Bergère* parisienses, que foram à cena anualmente entre 1907 e 1931, em Nova Iorque. Esses espectáculos apresentavam trajes e cenários complexos e as estrelas, oriundas de outros géneros teatrais eram acompanhadas por coros cujas beldades, escolhidas por Ziegfeld, actuavam em números coreografados sobre composições de Irving Berlin, George Gershwin e Jerome Kern. Muitos desses números procuravam sobretudo realçar a nudez das coristas.

³⁵³ V. “Feeries e Revistas à Francesa” in *de Teatro, Revista de Teatro e Música*, Ano III, 5ª série, Nº 29, Fevereiro de 1925, pp. XX e XXI.

³⁵⁴ V. Judith R. Walkowitz, 2003, p. 344.

pretexto para a apresentação de algumas imagens, ainda que discretas, de algumas das polémicas artistas³⁵⁵, do que propriamente com intuito censório, numa ténue liberalidade de costumes que a nova República concedeu, pelo menos até à vigência de um regime mais rigoroso, durante a participação de Portugal na Grande Guerra. Resumindo eloquentemente o espectáculo de uma dessas artistas, descreve um articulista da *Ilustração Portuguesa*³⁵⁶:

“Seminua, descalça, o seu busto arqueia-se, contorce-se, consome-se na vertigem musical da pantomina. Passa como uma nuvem, deslizando sobre o veludo que lhe recorta a nudez angulosa e branca, poisa como uma borboleta, rasteja como um insecto, eleva-se como uma chama, palpita e vibra como uma lira. O seu corpo dócil d’acrobata modula a sensação e a emoção, a escultura viva da sua carne tem atitudes de bacante e gestos de prece – toda a gama da vida passa na dança subtil, na dança luminosa, ardente, na dança do amor e do passado!

E toda essa labareda caprichosa da Dança arqui-moderna, que dir-se-ia um improviso mímico, é afinal uma sábia e voluptuosa ressurreição de museu. A bailadeira de hoje volta a ser a sacerdotisa de outrora.”

Também nas nossas letras a *Salomania* teve os seus cultores, atente-se na sensualidade do soneto de Alfredo Pedro Guizado publicado na revista *Orpheu*³⁵⁷, intitulado precisamente Salomé:

*Dançava Salome sôbre mistérios idos.
-Tarde bronze a morrer. Poente em véus vermelhos-
Os seus sentidos, longe, eram bailados velhos,
E o seu Corpo, a bailar, é que era os seus sentidos.
Dançava Salomé nas suas mãos morenas
Que eram salões de seda, a descerrar o hábito.
E Ela quando se via era o seu próprio hálito,
E o Corpo no bailado era uma curva apenas.*

³⁵⁵ “Dansas e dansarinos” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 372, de 7/4/1913, pp. 421-424 e “A dansarina nua: Adorée Villany”, in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 376, de 5/5/1913, pp. 555-557.

³⁵⁶ “Uma dança descalça” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 515, de 3/1/1916, p. 29

³⁵⁷ V. *Orpheu*, Vol 1, Nº 1, Janeiro-Fevereiro-Março, 1915 p. 47.

*Dançava Salomé. - E os seus olhos ao vê-la,
Cerravam-se leões com medo de perdê-la,
Leões bebendo luz na luz dos olhos seus...
Não vejo Salomé. - Talvez adormecida...
Talvez no meu olhar Ausência dolorida...
Talvez boca paga beijando as mãos de Deus ...
Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando
Conduzem para o Longe o meu não existir.
Morena, Salomé, entre vitrais bailando.
Arcadas-sensações transpondo o seu Sentir.
Fita paisagens-Ansia em suas mãos cansadas,
Paisagens a sonhar castelos nunca erguidos.
E os lábios percorrendo em lume os seus sentidos,
Scismam príncipes-Côr descendo das arcadas.
Há entre Ela e Deus o corpo de João.
E em seu olhar, dormindo um bronze de oração,
E sombra do bailado um inclinar de palma.
Baila seu Corpo ainda. E Deus nos seus bailados.
Bailados-asas, longe, em capiteis bordados,
Gestos de Deus caindo entre molduras-Alma!*

Mas o interesse das temáticas exóticas da dança oriental, independentemente do facto de se tratar da representação da personagem de *Cleópatra*³⁵⁸, ou de *Messalina*, *Judite*, *Ayesha*, *Astarte*, *Zobaida*, *Safo*, *Thaïs*, *Vénus* ou sobretudo *Salomé*. A *Salomania* também contaminou outras artes de palco, principalmente as *Salomé*s de Oscar Wilde e de Strauss que se inspiraram nessa tradição oriental. As temáticas exóticas propiciavam tanto no teatro, como na ópera, no bailado e no jovem cinema a acentuação da tendência para figurinos mais ousados. Atente-se na *Salomé* da actriz Alla Nazimova, na *Cleópatra* da actriz Désirée Lubowska ou na *Zobeida* da dançarina Seraphine Astafieva³⁵⁹. No cinema, outros filmes acompanharam a ousadia dos trajos,

³⁵⁸ Curiosamente a actriz Mercedes Blasco incluiu um poema intitulado “Cleópatra” no seu livro *Musa Histórica*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1908, p. 35.

³⁵⁹ V. “Melle Seraphine Astafieva na parte de Zobeida do bailado *Schéhérazade*” in *Eco Artístico*, Ano III, Nº 68, 30/10/1913, p. 1.

como *Intolerância, A rainha de Sheba, Haxan, O Triunfo da Força e da Beleza*³⁶⁰ ou até mesmo a obra-prima fantástica de Fritz Lang, *Metropolis*, cujos figurinos visionários e presenças da dança e da nudez procuravam recriar ambientes claramente erótico e exótico.

A *Salomania* e o interesse nas danças exóticas também suscitou alguma atenção em Portugal. Sabemos que em 1904 já se tinham apresentado nos palcos lisboetas as artistas Mademoiselles Geraldine e Gracie, Ida Fuller, Mabelle Stuart³⁶¹, Loïe Fuller³⁶² (bailarina americana), Sada Yacco (atriz japonesa), Cleo de Mérode (atriz francesa) e Rita Sachetto³⁶³ e, em 1908, a *Ilustração Portuguesa* dedica quatro páginas e numerosas fotografias à bailarina Maud Allan e às suas “danças lúbricas”, destacando a “...Visão de Salomé” em que aquela dançarina se apresentou vestindo apenas uma rede de contas e uma saia de gaze preta sem *maillot...*” num afirmado erotismo que o autor do artigo encontra na “...expressão de uma paixão doentia e feroz...”, rematando o artigo com a frase final da obra homónima de Oscar Wilde, “matem essa mulher!”³⁶⁴. Salomé vai marcar profundamente o imaginário português como também podemos constatar nas palavras de António Ferro:

[...] Salomé, a doce virgem da Bíblia que os artistas prostituíram, tinha uma boca pequena, uma boca que era uma ave-maria, uma pomba de asas cortadas ... Em tempos que já lá vão, alguém a raptou da aldeia branca, da aldeia suave do Evangelho, onde ela levava uma vida tranquila, na convivência dos Santos, na vigilância de Deus. Enfeitaram-lhe o corpo de versos, de joias, de beijos ... Rubens, Ticiano, Ghirlandaio, Vinci, Moreau, Wilde, Strauss, Samain, Mallarmé, perverteram-na, coloriram-lhe a alma, e

³⁶⁰ *Wege zu Kraft und Schönheit - Ein Film über moderne Körperkultur*, filme alemão de 1925, realizado por Nicholas Kaufmann e Wilhelm Prager cujo título foi também traduzido como *O Caminho Força e da Beleza*, que faz a apologia do corpo e das actividades físicas, mostrando muitos dos protagonistas nus, entre os quais a futura cineasta Leni Riefenstahl e que foi exibido em Portugal no Tivoli, cf *ABC*, 6º ano, Nº 297, 25/3/1926, pg 18 e *de Teatro, Revista de Teatro e Música*, ano IV, 8ª série (Nº 43) 2ª parte, Nº 1, Abril Maio 1926, p. 12

³⁶¹ “A Dansa Serpentina” in *Ocidente*, Ano 16, XVI volume, Nº 526, 1/8/1893, pp. 175-176.

³⁶² “Loie Fuller em Lisboa” in *A Máscara*, Ano 1, Nº 2, 27/1/1912, p. 23

³⁶³ Cf. Luís Francisco Rebelo, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Lisboa: INCM, 1979, p. 16. Talvez o silêncio com que a maior parte da imprensa artística ignorou a segunda passagem de Fuller por Lisboa se deva à péssima recepção que o público lhe reservou.

³⁶⁴ V. A. Ferreira de Almeida Carvalho, “Maud Allan, a célebre bailarina” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 135, de 21/9/1908, pp. 11-14.

*a boca em botão floriu numa rosa vermelha, numa rosa de sangue, a desfolhar-se [...]*³⁶⁵

As referências na imprensa portuguesa a estes temas vão-se sucedendo, pretexto quanto mais não seja para a ilustração com fotografias de algumas das mais famosas poses das artistas³⁶⁶ e até de uma artista nacional, a dançarina Maria Emília (Charlot), em danças excêntricas³⁶⁷. Nas décadas seguintes, são de referir as passagens da escandalosa atriz e bailarina Natacha Napierkowska por Lisboa³⁶⁸, em Outubro de 1912, acompanhando Max Linder (Gabriel Leuvielle Maximilien, Saint-Loubés, França, 1883-1925) e da dançarina e violinista Norka Rouskaya em 1926, quando se apresentou no Teatro de S. Carlos³⁶⁹.

No domínio operático, a *Salomé* de Richard Strauss foi, logo em 1909, cantada pela companhia wagneriana do Teatro de Bayreuth no Teatro Nacional de S. Carlos³⁷⁰, pretexto que o Teatro do Ginásio terá aproveitado para, no mês seguinte, apresentar um espectáculo teatral com o mesmo título³⁷¹. O espectáculo apresentado em S. Carlos é indelevelmente marcado por um erotismo que transparece no texto do programa que apresenta uma Salomé a dançar com:

[...] insaciável e devoradora paixão [...] delira e beija loucamente o pálido rosto ensanguentado de Jokanaan, a virgem ébrea vive intensamente o

³⁶⁵ V. António Ferro, “Elogio das bocas Grandes” in *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 85.

³⁶⁶ Para além das referências já citadas anteriormente.

³⁶⁷ “Figuras e Factos” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 569, de 15/1/1917, p. 60.

³⁶⁸ Presa em Nova Iorque por apresentação indecente, v. “Paris dancer dislikes U.S.” in *New York Times*, 27/4/1913.

³⁶⁹ V. “Norka Rouskaya” in *Jornal dos Teatros*, Ano 10, Nº 454, 28/11/1926, p. 5; programa do espectáculo, arquivo do Museu Nacional do Teatro, inventário MNT 221312A.

³⁷⁰ V. “Uma Revolução em S. Carlos: o novo empresário e a nova época” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 138, de 12/10/1908, pp. 19-25, “Theatros, S. Carlos: A Salomé-A Tetralogia” in *Diário de Notícias*, 45º ano, Nº 15566, 19/3/1909, pg. 3 e “R. Theatro de S. Carlos: a ópera Salomé” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 138, de 12/10/1908, p. 475.

³⁷¹ Refira-se que também a Companhia Lucília Simões-Erico Braga encenou uma *Salomé*, protagonizada por aquela atriz, mas tratava-se da *Salomé* do dramaturgo brasileiro Renato Viana, representada no Teatro de S. Carlos em Maio de 1924 v. “Teatro Brasileiro em Portugal” in *de Teatro, Revista de Teatro e Música*, Ano II, 4ª série, Nº 21, Junho de 1924, p. XV e “Recentes criações de Lucília” in *de Teatro, Revista de Teatro e Música*, Ano III, 5ª série, Nº 27, Dezembro de 1924, p. X. É de assinalar que existe uma fotografia da atriz Julieta Soares em traje de *Salomé* de assinalável ousadia (arquivo fotográfico do Museu Nacional do Teatro), cujo contexto ainda não foi possível esclarecer.

terrível drama entre os espamos da sua carne perturbada pela mais monstruosa luxúria.

*E este drama de Wilde [em que se baseou Strauss] é bem o triunfo da luxúria*³⁷².

O tema das danças exóticas e o pretexto para a apresentação de trajos exíguos e reveladores terá representado uma das mais importantes vias de introdução do erotismo em palco, como sugerem dois artigos sobre esse assunto publicados no *ABC* e no *Jornal dos Teatros*, ambos de 1926. O artigo da *ABC*³⁷³ ensaia uma breve genealogia da nudez nas artes de palco, enumerando vários exemplos em Portugal que, sem surpresa, tinham lugar no Teatro de Revista, nos espectáculos *Sonho Dourado*³⁷⁴, *Dominó*³⁷⁵, *Pó de Arroz* ou *Cabaz de Morangos* e em que as velhas coristas tinham agora sido substituídas pelas *girls* e pelas *divettes* cuja nudez era sobretudo insinuada. Já o artigo do *Jornal dos Teatros* filia directamente o nu das revistas nacionais nos números de variedades das *Follies Bergères*; assinala também as principais razões para que o nu não tenha expressão, primeiro, como já afirmara vinte anos antes Sousa Bastos, pela dificuldade de encontrar entre as coristas e as figurantes os perfis adequados à estética dos quadros revisteiros; segundo porque os cachets das coristas nuas seria muito superior à tabela normal inviabilizando economicamente a encenação dos espectáculos, daí que para a realização de alguns espectáculos, os empresários tenham recorrido à contratação de *girls* no estrangeiro³⁷⁶.

Apesar das limitações com que se defrontavam os empresários para montarem espectáculos mais ousados, o autor do artigo da revista *ABC* assinala a famosa apresentação do espectáculo *Cachez Çà*, apresentado por uma companhia francesa com o sugestivo nome de *Ba-Ta-Clan*³⁷⁷, cuja apresentação do nu transformou a première da

³⁷² V. programa do espectáculo, arquivo do Museu Nacional do Teatro MNT S/N.

³⁷³ “A antiguidade do nu artístico teatral” in *ABC*, Ano VII, Nº 324, 30/9/1926, pp. 18-19.

³⁷⁴ Revista do teatro Apolo em que os trajos das coristas, embora generosos e com *collants*, se assemelhavam curiosamente aos de Salomé; com grandes discos pregados nos vestidos a marcar a localização dos seios e ventre v. *Eco Artístico*, Ano III, Nº 54, 20/4/1913, p. 6.

³⁷⁵ Revista *Dominó* no novo Eden Teatro, em que pontuava a insinuante Berthe (ou Berta) Baron cf. “Teatros: Dominó no Eden Teatro” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 506, de 1/11/1915, p. 576.

³⁷⁶ Como a contratação de *girls* inglesas (e portanto legítimas) para actuarem em revistas portuguesas, v. “Girls legítimas” in *Jornal dos Teatros*, Ano 10, Nº 435, 7/3/1926, p. 6.

³⁷⁷ v. José Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 104.

revista num dos mais retumbantes sucessos desse tempo³⁷⁸. Com efeito podemos pensar que uma parte da sociedade portuguesa estava já preparada para admitir, compreender e apreciar as pontuações de nu que a companhia Ba-Ta-Clan introduzira nos seus espectáculos, é prova disso a crítica de Adolfo de Castro a um dos espectáculos apresentados por aquela companhia em Lisboa, publicado na insuspeita revista *Eva*:"

*C'est Paris pôs a Companhia Francesa do Ba-Ta-Clan em contacto com o público lisboeta. Revista em dois actos e vinte e sete quadros de Roger Ferreol e Max Eddy, representa-a a numerosa «troupe» de Mme. Rasini, muito aquém daquilo que toda a gente esperava e os reclamos anunciavam. Não conta assombros em matéria de cenários, mise-en-scène e indumentaria porque toda grandeza cénica arrasta despesa de larga manta. Mas é um belo espectáculo para o espirito, um formidável espectáculo para passar despreocupadamente três horas e atraentes. A cantora Olga Lekain dispõe duma voz maleável e segura que animou muitos dos quadros. Entre outros, mereceram aplausos do público os quadros «Le danseur moderne», «Dans l'au-dela» «Les mystics hussards», «Le flirt au telephone», «Une idyle au cinema», «Une trompette en bois» e «La legende de la rose», no qual, de sob um manto que se abre de súbito, surge a expressão mais forte de nudez - nesta revista. A canção Valencia é como o ante-fecho do C'est Paris, a qual entre nós foi popularizada com a designação de «Rosas de Portugal». E a musica ouvi-la aí por toda a Lisboa, em todas as ruas e em todos os becos e esquinas. C'est Paris, dá-nos Paris duma alegria que se agita, em endiabrados «jazz-bands».*³⁷⁹

Alcançando tanto sucesso como *Cachez Çà* e *C'est Paris* mas com muito maior divulgação nas revistas ilustradas, a apresentação em Portugal da bailarina Lea Niako poderá ser encarada como um dos mais significativos sinais de liberalidade dos anos 1920. Lea Niako foi capa de várias revistas, posando nua sem censura e todas as referências que lhe foram feitas elogiam tanto o seu espectáculo como as suas formas

³⁷⁸ V. Carvalho Mourão, "Notas sem valor: O nú artístico" in *Jornal dos Teatros*, Ano 10, Nº 449, 24/10/1926, p. 2, Luís Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal: 2, da República até hoje*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 79.

³⁷⁹ V. "Crónica Teatral" in *Eva: jornal da mulher e do lar*, 2º ano, Nº 60, 26 de Junho de 1926, p. 12.

esculturais. Contudo não deixa de ser significativo o incidente que ocorreu quando a bailarina se encontrava em filmagens com o cineasta Rino Lupo. Lea Niako foi vítima de um rapto e levada para a Boca do Inferno, onde conseguiu fugir ao seu raptor. Talvez possamos encontrar nessa ocorrência, embora pontual, uma dimensão da impreparação de parte da sociedade portuguesa para a liberdade que Lea Niako corporizava³⁸⁰ ou, eventualmente, mais um episódio dos meandros da espionagem internacional nos quais a bailarina estava envolvida³⁸¹ e que nos traz logo à memória o fatídico destino da também espia e bailarina mas muito mais famosa Mata-Hari. Em qualquer caso a nudez de Lea Niako provava uma tendência de tolerância que nas artes cénicas também permitiu ao teatro de repertório uma alteração sendo perceptível uma maior frequência na abordagem a temas que se encontravam, até então, proscritos por dúvidas de ordem moral, citemos a título de exemplo as peças *Zilda*, *Mar Alto*, *Lodo*, *Mulher Fatal*, *Tentação*, *Eva Nua e Crua*, *Três Meninas...Nuas*³⁸², *O Desejo*, ou até o filme *Nua*, já de 1931³⁸³.

Efectivamente a sociedade portuguesa, ou pelo menos uma parte das suas elites tinha-se deixado seduzir pela liberdade de imagem sugerida pelas “folias” parisienses, não só nas salas de espectáculos ligeiros que foram abrindo portas em Lisboa durante os anos 20, como o Ritz Club, o Bristol Club, o Casino Étoile, o Bal-Tabarin Montanha ou o Maxim’s, mas também em espectáculos mais elaborados como *Montmartre*, que o Teatro Nacional representou em 1919, com actos de título tão sugestivo como “Moulin Rouge”, em que pontuavam cabeças de cartaz como os actores Palmira Bastos, Erico

³⁸⁰ V. “Léa Niako e os seus novos bailados” in *Voga*, 1/11/1928; “Uma bailarina: Lea Niako conta-nos a sua aventura da estrada da Boca do Inferno” in *Diário de Lisboa*, 20/12/1927, p.5, “A bailarina nua: a polícia anda à procura do “alemão” que raptou Lea Niako” in *Diário de Lisboa*, 20/12/1927, p.5; “Um caso misterioso: o Don Juan que raptou Lea Niako continua à solta...” in *Diário de Lisboa*, 21/12/1927, p. 12.; Fotografias de Lea Niako in *Notícias Ilustrado*, 08/07/1928.

³⁸¹ Já que Lea Niako, de seu verdadeiro nome Maria Kruse, veio a estar envolvida num célebre processo de paixão e espionagem que levou à captura do Barão Georg von Sosnowsky, aristocrata e militar polaco, pela Gestapo, sob a acusação de roubo de segredos militares alemães vd, André Brissaud, *Histoire du service secret nazi*. Paris: Plon, 1972.

³⁸² Que mereceu uma violenta crítica de Carlos Selvagem acusando o espectáculo do teatro do Ginásio de ser incapaz de transpor as elegância das admiráveis plásticas femininas da grande metrópole da peça apresentada originalmente nas Bouffes Parisiennes para o cenário sonolento do Chiado que só podia apresentar as pobres e flácidas “nudezas” das nossas vedetas v. “Teatro: *Três Meninas...Nuas* no Ginásio”, *Ilustração*, 1º ano, Nº 17, 1/09/1926, p. 30.

³⁸³ Filme produzido pela Tágide Filmes cujo argumento está construído à volta de um retrato, no filme da autoria de Eduardo Malta, pintor que também integra o elenco.

Braga e Ilda Stichini³⁸⁴ ou *Folies Bergères*, espectáculo de variedades apresentado no salão Foz, com a *divette* Maria Laura e o “cómico excêntrico” Tomás Vieira³⁸⁵, “Black Follies” apresentadas no Teatro da Trindade em 1928³⁸⁶ ou ainda nas revistas de nomes tão significativos como “Pernas ao Léu” (Teatro Variedades, 1933) ou “Chuva de Mulheres” (Éden Teatro, 1937). Mas a mais significativa transformação no teatro ligeiro português dos anos 1920 deu-se após a chegada de uma actriz mexicana, Eva Stachino e as suas apresentações apoteóticas.

As actrizes Luísa Satanela, a que nos referiremos longamente adiante, e Eva (ou Evan) Stachino³⁸⁷ conseguiram introduzir no meio teatral português um estilo de exuberância inédito, com os seus trajos exíguos e *glamourosos*, pontuados por catadupas de adereços como lantejoulas e plumas, de inspiração claramente *hollywoodesca*, contribuindo definitivamente para a riqueza do espectáculo em palco, na renovação do género teatral da revista, que se encontrava em plena expansão, com várias seguidoras directas como as actrizes Lina Demoel, Luísa Satanela, Laura Costa, Maria de Lurdes Cabral. Mas a importância de Stachino não se ficou por aí, pode considerar-se como a primeira estrela da revista portuguesa, na plena acepção do termo.

Como consequência da renovação estética de que tanto a dança, como as variedades, a revista e até o teatro de repertório foram alvo, também a forma de representar a imagem das estrelas teatrais se transformou, numa mudança que transvazou do palco contaminando a prática do retrato fotográfico. Para sermos mais rigorosos a contaminação entre o palco e o estúdio não foi de um só sentido, antes foi biunívoca já que, como iremos ver adiante, a própria imagem que muitos dos mais

³⁸⁴ V. João Luzo, “De Relance: Nacional-Montmartre” in *JT*, Ano 10, Nº 449, 24/10/1926, p. 7.

³⁸⁵ V. “Follies Bergères” in *de Teatro, Revista de Teatro e Música*, Ano III, 5ª série, Nº 27, Dezembro de 1924, p. XXV.

³⁸⁶ v. José Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal*, p. 104.

³⁸⁷ Os elementos biográficos sobre Eva Stachino são escassos, sabemos que tinha origem mexicana, itinerou pela América Latina e, de seguida, por Espanha onde, em 1926, foi uma das estrelas do filme *Frivolinas*, curiosa película que se organiza como uma espécie de “Revista das Revistas do Ano”. Eva Stachino, com cartola e um maillot justo, surge na película a cantar e dançar um número ligeiro com o título “Oh, Catarina” que apresenta muitas afinidades com os números de variedades apresentados nas revistas portuguesas. Chegada a Portugal integrada na Companhia de Revista espanhola de Eulogio Velasco, por cá ficou com uma carreira artística de assinalável sucesso, tendo inclusivamente constituído companhia própria. Famoso ficou o lamentável episódio de bastidores em que agrediu a actriz Zulmira Miranda no Rivoli do Porto, em 1932.

destacados actores de finais da década de 1910 e início da seguinte procuravam assumir nos estúdios fotográficos resultava da assimilação possível às poses mais cosmopolitas das estrelas de cinema e teatro americanas, francesas e alemãs, que marcavam já a cena internacional e pontuavam as revistas ilustradas genéricas e da especialidade. A partir do início da década de 1920 é evidente a tentativa, por parte das mais importantes revistas ilustradas portuguesas, de colocar a par as estrelas internacionais e nacionais, o que tinha necessariamente que implicar uma mudança da pose e de técnica fotográfica que alguns dos mais destacados fotógrafos souberam adaptar com sensibilidade. Tal como a cena teatral portuguesa também o retrato fotográfico procurava as nossas estrelas e ases.

Por outro lado, a influência do cinema, tanto no teatro como na fotografia teatral, traduzia-se em certos detalhes que ganharam, com a tremenda exposição pública que o cinema veio proporcionar, uma dimensão inusitada. É o caso do beijo que assumiu um significado de ousadia e de transgressão. Embora tenha sido a partir do ecrã que o beijo ganhou estatuto transgressor, mormente nas famosas fitas protagonizadas pelo actor Rudolfo Valentino, no desempenho do papel de ‘filho do Sheik’, o próprio teatro acabou por ser contaminado. É difícil conhecer hoje em que espectáculos teatrais terão sido representadas cenas com beijos, no entanto encontrámos duas situações em que isso sucede. Silva Nogueira fotografa os beijos de Cremilda de Oliveira e Vasco Santana e de Luísa Satanela e António Silva, ambos os casos em 1920³⁸⁸.

4.3 A Caixa de Pandora

Quando, em Novembro de 1922, a *Ilustração Portuguesa* introduziu no seu alinhamento editorial uma nova rubrica de divulgação de pequenas notícias e fotografias acerca de actores estrangeiros famosos, particularmente dos actores de Hollywood, com o significativo título de *Estrelas e Azes do cinema*, sem que disso se pudesse suspeitar, estava verdadeiramente a dar início a uma nova era. A rubrica

³⁸⁸ Vasco e Cremilda na opereta ‘Mercado das Donzelas’, Teatro Éden, representada entre Janeiro e Março de 1920 e António Silva e Satanela, provavelmente na opereta ‘João Ratão’ também de 1920.

Estrelas e Azes do cinema retomava a popular *Celebridades nacionais e estrangeiras* de 1921 que, além de dar notícias das vedetas do cinema e do teatro, teve a originalidade de colocar em confronto figuras de atrizes estrangeiras e portuguesas. Paradoxalmente, o interregno entre as duas rubricas, devido à suspensão de “Celebridades nacionais e estrangeiras” em 1922, ocorreu durante o curto período em que, como vimos, António Ferro, autor da obra *Hollywood, Capital das Imagens*³⁸⁹, foi director da publicação. Mas deve referir-se que as duas rubricas da *Ilustração Portuguesa* surgiram com o mesmo intuito que norteou o curto período de direção de Ferro, procuravam contrariar o sucesso do concorrente mais cosmopolita, a revista *ABC*.

O interesse que os aspectos mundanos suscitaram no início da década de 1920 ter-se-á devido, em grande medida, a uma reação colectiva aos horrores que a Grande Guerra suscitara numa escala até então inimaginável. Se é certo que a maior parte da população portuguesa se encontrava resguardada da directa incidência dos confrontos, não deixou de sentir o horror, tanto por empatia com as nações assoladas como por contacto próximo com os protagonistas do Corpo Expedicionário Português, em perdas e em relatos. Os horrores inconcebíveis exigiam aos espíritos a busca de um lenitivo e o mundano estava logo ali, disponível como sempre, para mitigar a dureza da realidade com o bálsamo do sonho.

A emergência do mundano tinha uma dimensão social na medida em que, no rescaldo da Grande Guerra e dos sobressaltos políticos que, em Portugal, se lhes seguiram, representava um sintoma do lento preenchimento do espaço das elites, parcialmente esvaziado com a queda da monarquia e que, paulatinamente, a burguesia dirigente e empreendedora ia ocupando, substituindo a “velha” aristocracia exilada. Essa nova classe em ascensão procurava timidamente apanhar o passo das sociedades mais cosmopolitas, em particular da norte-americana que, mercê da entrada tardia na guerra e da situação geográfica do país, pouco sentira os efeitos da guerra e até vira benefícios pelo desenvolvimento das indústrias armamentistas.

Desde o início do século XX, o cinematógrafo assumiu uma imensa popularidade e o seu sucesso não deixou de crescer, como provou o enorme e crescente aumento de

³⁸⁹ António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa : Portugal-Brasil, 1931.

público com uma correspondente expansão dos espaços de exibição. Foi uma actividade que não diminuiu de público durante a Grande Guerra, antes pelo contrário, já que conseguia assumir eficazmente o papel de escape social das vicissitudes com que a sociedade portuguesa tinha sido fustigada desde a primeira década do século. Não é de estranhar, por isso, que todos os aspectos que rodeavam a nova indústria, que se ia afirmando junto a Los Angeles, em Hollywood, e em particular os seus protagonistas, os actores, principais estrelas e ases, pudessem suscitar um grande interesse no público português, ávido de notícias, rumores e fotografias dos seus ídolos da sétima arte.

Não é inteiramente fortuita a sucessiva escolha dos nomes das rubricas da *Ilustração Portuguesa* dedicada à mundanidade, começando em Fevereiro de 1921 por se chamar *Celebridades nacionais e estrangeiras da arte e da beleza* passará, poucos números volvidos, a *Pelo Mundo da Arte e da Beleza* acabando, a partir de Novembro de 1922, por tomar o sugestivo nome de *Estrelas e Azes do cinema*. A circunscrição dos modelos de mundanidade que as revistas ilustradas veiculavam aos protagonistas do animatógrafo tinha o especial significado de revelar a importância que estavam a assumir as figuras simultaneamente familiares, enigmáticas e sedutoras que eram projectadas nos ecrãs do animatógrafo e que, desse modo, são “forçadas” a preencher no imaginário colectivo o vazio de modelos que todas as convulsões políticas e sociais das décadas passadas tinham criado, da monarquia e da sua sociedade de privilégios aos políticos republicanos e respectivas clientelas. Ao contrário dos monarcas e dos políticos, as estrelas podiam resguardar-se por detrás do ecrã do escrutínio do público às contradições que a confusão entre o real e o onírico provocavam, sobretudo quando a brutalidade do real emergia do idealizado. As rubricas cinéfilas das revistas ilustradas forneciam aos leitores abundantes notícias sobre os papéis e as vidas privadas das mais destacadas figuras da sétima arte, exemplos de um género mundano que continuava a ganhar espaço nos projectos editoriais. Essas rubricas acabaram também por permitir colocar face a face as fotografias das vedetas estrangeiras e das nacionais e, do mesmo modo, retratistas internacionais e fotógrafos nacionais. Como veremos adiante, a refrega foi equilibrada.

Embora o cinema fosse ainda uma indústria artística jovem, no final da década de 1910 encontrava-se em profunda transformação e as curtas fitas do animatógrafo

começaram a ser substituídas pelas primeiras longas-metragens³⁹⁰, de que D. W. Griffith (1875-1948) foi o principal mestre. A transição para os anos 20 trouxe consigo os primeiros melodramas cinematográficos, filmes longos que imortalizaram actores como Rudolfo Valentino (1895-1926), Clara Bow e Louise Brooks. Os filmes de enredo dos anos vinte tornaram-se muito mais exigentes em termos fotográficos, a interpretação dos actores conferia aos personagens uma densidade psicológica mais profunda exigindo novos recursos fotográficos como o grande plano e os cenários em que a acção se desenrolava dependiam da capacidade de recriação de ambientes sofisticados com uma iluminação complexa indispensáveis à teatralidade e à narrativa.

No início da década de 1920 todos os circunstancialismos que rodeavam a criação do sistema de estrelato traziam novas exigências tanto à imprensa ilustrada, como à própria fotografia cinematográfica já que nela, cada vez mais, a dimensão estética irá dominar, como aliás em todas as expressões da nova indústria. As poses, os trajos, as expressões procuravam fazer dos intervenientes na constelação cinematográfica, veículos de afirmação dessa indústria num processo em que as revistas ilustradas representavam um importante papel, a par das próprias películas. Sobre estas questões Marsha Orgeron publicou um interessante artigo intitulado “Making it in Hollywood: Clara Bow, Fandom and consumer culture”³⁹¹, em que aborda aprofundadamente as relações entre o cinema, a imprensa cinéfila e a cultura de consumo. Esta estudiosa do cinema e da cultura analisa as ramificações da indústria cinematográfica nos anos 1920 e em particular as ligações com as revistas ilustradas, de que destaca as revistas cinéfilas, centradas no caso exemplar de uma actriz, Clara Bow, protagonista da película *It* (1926)³⁹², um filme de acentuado conteúdo erótico, que marcou a carreira daquela actriz. Assinale-se o interesse desta abordagem para o caso português já que Beatriz Costa, uma das mais destacadas actrizes do cinema nacional, mereceu o epíteto de “Clara Bow portuguesa” pela sua participação na película “A Minha Noite de Núpcias”, na versão luso-brasileira de “Her Wedding Night” de Frank Tuttle (1930) em que a actriz portuguesa protagonizou o papel que Clara Bow representou na versão original.

³⁹⁰ Com a alteração das características dos espaços de exibição.

³⁹¹ Marsha Orgeron, “Making it in Hollywood: Clara Bow, Fandom and consumer culture” in *Cinema Journal*, 42, Nº 4, Verão de 2003, pp. 76-97.

³⁹² A estreia do filme *Aquilo* (*It* no original) em Portugal ocorreu a 16 de Abril de 1928.

O interesse da perspectiva de Marsha Orgeron para uma análise do sistema de estrelado e das consequências desse sistema na imprensa ilustrada é devido ao facto desta investigadora procurar fundar a origem do sistema de estrelado, surgida nos anos 1920, e analisar as consequências que esse sistema teve tanto na cultura como na sociedade (com forte impacto na prática do retrato fotográfico) e ainda pela forma como, segundo a referida autora, o caso de Clara Bow se revelou verdadeiramente exemplar neste contexto. Resumidamente podemos apresentar as circunstâncias da ascensão de Clara Bow ao sucesso referindo a sua vitória no concurso nacional de representação teatral das publicações cinéfilas Brewster em 1921³⁹³, o que lhe abriu o acesso aos estúdios cinematográficos e a Hollywood (1923). A chegada de Clara Bow ao primeiro estrelado deveu-se ao seu sucesso em papéis marcados pela sensualidade de que se destaca o da protagonista do filme *It* de 1927.

De acordo com a leitura de Marsha Orgeron a ascensão de Clara Bow ao estrelado foi facilitada pela grande exposição da sua carreira e simultânea devassa da vida privada na imprensa ilustrada, sobretudo cinéfila. Coincidem em Clara Bow uma multiplicidade de circunstâncias que a tornam caso de estudo, desde logo o seu estilo de vida boémio mas também a participação em filmes de forte afirmação da feminilidade no referido *It* e noutras películas com conteúdos similares como *The Adventurous Sex* (1925), *Eve's Lover* (1925), *Free to Love* (1925), *Mantrap* (1926), *Get Your Man* (1927) ou *Dangerous Curves* (1929). A consolidação de uma imprensa especializada e os seus rumores na imprensa generalista permitiram às novas estrelas um meio de comunicação muito directa com o público acerca das carreiras e das vidas pessoais, o que era encorajado pelos próprios estúdios cinematográficos cuja actividade em expansão dependia também do impacto dessas interações entre as suas estrelas e o grande público. Deste modo as indústrias do cinema e da imprensa deram as mãos para influenciar a cultura comercial feminina do final dos anos 1920. A título de exemplo assinala-se que o consumo de *henna* triplicou para arruivar os cabelos das admiradoras mais entusiastas, em 1929, no pico da carreira da *It* girl³⁹⁴.

³⁹³ Também conhecido como concurso de beleza das revistas Brewster. O grupo editorial de revistas ilustradas, em que se incluía *Motion Picture Classics*, foi muito popular até aos anos 1940 e era dirigido por Eugene V. Brewster.

³⁹⁴ V. Marsha Orgeron, *idem*, pp. 77.

O papel que Clara Bow desempenhou no sistema de estrelato permite avaliar a importância que o binómio cinema/imprensa teve no advento da sociedade de consumo, mas a influência da estouvada actriz projectou-se bem para além disso pois ela própria se tornou, na realidade da vida e no sonho das películas, num símbolo da emancipação feminina e de uma inversão de papéis em que o tradicional papel masculino condutor é transposto para a figura feminina³⁹⁵. O exemplo da actriz de *It*³⁹⁶ foi seguido por uma geração de mulheres que tinha conseguido a sua autonomia pela inserção no mercado do trabalho industrial durante a Grande Guerra e que procurava projectar nas estrelas das películas os seus desejos de independência e de livre arbítrio. Clara Bow representava um modelo excepcional porque não só a forma como tinha conseguido ascender ao estrelato se encontrava no imaginário de cada uma dessas raparigas, como os papéis que representou em cena, de uma mulher insubmissa, com iniciativa nas relações com o sexo oposto, corporizou uma mudança social que chegava a uma faixa de mulheres muito mais ampla do que apenas às elites dos centros urbanos mais cosmopolitas. As aspirações femininas eram capitalizadas por sucessivos concursos, os “Fame and Fortune contests” publicitados com parangonas como “*uma oportunidade de ouro que está nas vossas mãos, girem a chave do sucesso e através da porta do Concurso da Fama e da Fortuna podem entrar no reino do ecrã*”. Estas fórmulas serviam às indústrias para procurarem transformar as crescentes torrentes de espectadoras em consumidoras criando nelas a necessidade de reviver os sonhos dos modelos do ecrã, deles decalcando práticas sociais e hábitos de consumo. Por essa razão o próprio sistema de estrelado se replicou fazendo emergir um mito que se dirigia quase exclusivamente ao imaginário feminino, à *nova mulher* dos anos 1920, o galã cujo ideal se corporizou em Rudolfo Valentino.

Tradicionalmente o mito de Rudolfo Valentino tem sido abordado na base de um sistema patriarcal de narrativa cinematográfica, contudo algumas propostas de leitura sociológica têm procurado justificar a importância que a curta carreira do mais famoso galã da história do cinema assumiu com o impacto que causou no público feminino, em virtudes das crescentes expectativas da “nova mulher” que se procurava libertar dos

³⁹⁵ V. Marsha Orgeron, *idem*, pp. 86.

³⁹⁶ Filme que recebeu o título “A provocadora” em Portugal.

estereótipos de mãe e doméstica que a sociedade ainda lhe reservava³⁹⁷. A narrativa dos mais bem sucedidos filmes protagonizados por Rudolfo Valentino procurou ir ao encontro das expectativas do público feminino optando por uma linguagem claramente marcada por romantismo fortemente carregado de simbologia erótica. A análise baseada no modelo Althusser-Laciano identifica os filmes de Valentino com o discurso patriarcal vigente, numa masculinização da posição do espectador que se baseia nos mecanismos psíquicos do voyeurismo, fetichismo e narcisismo dependentes e reprodutores da polaridade convencional do masculino como agente do “olhar” e da imagem da mulher como objecto do espectador e da própria narrativa³⁹⁸. No entanto uma análise do *character-role* de Rudolfo Valentino permite identificar determinados traços que não são coerentes com a visão maniqueísta enunciada, desde logo pelo facto da figura masculina ser encarada como objecto erótico, o que permite remeter para os mecanismos fetichista e voyeurista femininos, para além de uma evidente efeminização do personagem de Valentino, cujas vida privada e obra cinematográfica também ficaram marcadas por profundas ambiguidades e cruzamentos.

Alguns autores têm defendido que as características do papel de Rudolfo Valentino se devem a uma mera inversão do papel, de forma a assumir o papel de objecto erótico sem que para isso tenha lugar uma verdadeira alteração de visão. No entanto é inegável que os filmes de Valentino foram produzidos explicitamente para deleite do público feminino e, nessa medida, pela sua inscrição na produção da indústria cinematográfica, não poderiam deixar de ter o público em vista o que, dessa forma, representa um desvio ao discurso dominante do cinema clássico de Hollywood, controlado e dominado pelo olhar masculino. A complexidade da definição do posicionamento da figura de Valentino em termos discursivos advém do facto de ele surgir como objecto primário do espectáculo, o que implica a sua sistemática efeminização através da representação de personagens que tanto são artistas, como toureiros ou dançarinos. Noutros casos a projecção do personagem protagonista para épocas históricas ou contextos exóticos, permite formalmente agenciar trajos que acentuam nele o carácter feminino acabando por conferir ao discurso fílmico os traços

³⁹⁷ V. Miriam Hansen, “Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship” in *Cinema Journal* 25, Nº 4, Verão de 1986, pp. 6-28.

³⁹⁸ *idem*, p. 7.

mais importantes já que, na maior parte dos casos, os filmes protagonizados por Rudolfo Valentino são servidos por narrativas notoriamente ligeiras, adaptadas de novelas populares, preferencialmente de dramas de costumes, deixando toda a liberdade para que a ênfase seja deslocada para a forma³⁹⁹.

Tanto a figura de Clara Bow quanto a de Rudolfo Valentino, por razões diversas, tiveram um forte impacto no público cinéfilo feminino do anos 1920, mas surpreendentemente acabou por ser a actriz Louise Brooks a desempenhar uma das mais fortes influências do cinema dos anos 1920 no nosso tempo, mesmo não tendo os seus principais filmes sido rodados em Hollywood mas na Alemanha, sobretudo a sua mais conhecida película, *A Caixa de Pandora* (1929)⁴⁰⁰. Mais do que Clara Bow, Louise Brooks acabou por se tornar na mais marcante estrela sexual da década, principalmente através do seu papel como Lulu, uma personagem de postura fortemente erotizada e sexualidade ambígua. Foram sobretudo os aspectos “transgressivos” que acabaram por tornar Louise Brooks num verdadeiro mito que justifica a famosa expressão “loucos anos 1920”. Contudo o comportamento de Louise Brooks pouco se diferenciava do de outras atrizes suas contemporâneas cujas condutas também eram consideradas escandalosas, afinal já anteriormente várias *femmes fatales*, a que já nos referimos, tinham dado expressão ao seu erotismo, implícito e mesmo explícito, tanto no palco como no ecrã e até fora deles, na sua vida privada publicamente devassada. O interesse que a actriz de Lulu tem despertado nos nossos dias tem menos a ver com a sua capacidade de representação ou o seu sucesso nas bilheteiras mas principalmente com a fama de um comportamento ambíguo que interessou vários grupos destacados da nossa sociedade, depois da “redescoberta” pelo crítico inglês Kenneth Tynan⁴⁰¹, em particular os estudos que cruzam cinema e género.

A película *A Caixa de Pandora* foi olhada com interesse por alguma crítica portuguesa, o crítico de serviço do *Diário de Notícias* dá-nos uma visão do filme de grande modernidade, revelando um profundo entendimento dos valores mais

³⁹⁹ *Idem*, p. 10-18.

⁴⁰⁰ Cujo título original foi traduzido, à época, por “Bocêta de Pandora”.

⁴⁰¹ Kenneth Tynan “Profiles: The Girl in the Black Helmet” in *The New Yorker*, 11/6/1979, p. 45.

profundos do cinema de Pabst, perfeitamente compaginados com a mais moderna cinematografia do seu tempo⁴⁰²:

[...] A “Bocêta de Pandora” não é uma fita romântica, embora seja uma fita-romance, romance europeu, ação-1930, absolutamente século XX no entrecho dos sentimentos, no realismo certo da vida de “Lulu”, uma mulher sedutora, que no meio do sonho da sua inconsciência abriu a bocêta onde se aninhava a desgraça e se entretive a espalhar o mal à sua volta-distraidamente....

Efectivamente a lucidez da crítica do *Diário de Notícias*, vai muito para além da leitura puramente formal do filme, fala-nos das novas pesquisas estéticas que o cinema encetava e da sociedade que ele reflecte:

...O argumento é uma violenta página da vida, vivida por certos temperamentos e em determinados ambientes.

Forte, intenso, dominando o raciocínio e os nervos com o pulso firme da sua verdade que impressiona, com o ritmo arrepiante das cenas que se sucedem sem contradições, por um caminho que o público despreza porque não é o caminho da igreja, do beijo final, da apoteose consoladora e feliz...

Finalmente o crítico fala-nos da linguagem cinematográfica e técnica do próprio realizador, com perfeito conhecimento estético e formal das correntes vanguardistas, de uma forma que nos surpreende, trata-se afinal de um crítico português que nos revela com profundo conhecimento dos assuntos estéticos e técnicos, sobre a vanguarda cinematográfica alemãs, a *nova objectividade*:

Pabst [...] antes da primeira volta da manivela, aproximou-se da máquina de filmar e arrancou da objectiva “o manto diáfano da fantasia” para que as lentes focassem sem o habitual flou do

⁴⁰² “Espectáculos: Tivoli-A Bocêta de Pandora ” in *Diário de Notícias*, A66, N23056, 8/4/1930, p. 6.

optimismo os episódios cruéis da obra de Wekedim. E toda a fita é [...] uma maravilha de observação e de técnica...

Com efeito, se pelo menos alguns elementos da crítica portuguesa conseguiam avaliar com um olhar tão moderno as mais contemporâneas formas de expressão do seu tempo, não admira que existisse, pelo menos entre essas elites culturais, receptividade para expressões de contemporaneidade, na arte, no cinema, no teatro ou na fotografia e a figura de Louise Brooks é uma das protagonistas dessa modernidade no cinema, na fotografia e na sociedade.

Louise Brooks entrou cedo no mundo do espectáculo, aprendeu dança e integrou a conceituada companhia da dançarina Ruth St. Denis, onde teve início uma longa amizade com a colega e famosa bailarina Martha Graham. Entrou como corista nos espectáculos das variedades nova-iorquinas de George White, os famosos *George White's Scandal*, de onde partiu para uma curta viagem a Inglaterra. De regresso à “Grande Maçã” ingressou nas *Folies* de Florenz Ziegfeld por pouco tempo até à sua primeira aparição no grande ecrã, numa produção da Paramount, *The Street of Forgotten Men* (1925).

De pequena estatura, com cerca de 1,60m, Louise Brooks recorria ao expediente de usar saltos de 15 cm, tirando partido da sua compleição longilínea para parecer mais alta, um traço que caracterizou a sua presença em palco e no ecrã o que, de facto, a aproximava dos padrões actuais da moda. Mas a sua principal imagem de marca foi o corte de cabelo, curto e de franja acima dos olhos, conhecido em Hollywood como “bob cut”, um dos principais traços que chamaram a atenção do referido crítico Kenneth Tynan que o usou como tema para o título do perfil de Louise Brooks na revista *The New Yorker*, *The Girl in the Black Helmet* (a rapariga do capacete negro)⁴⁰³.

Em Louise Brooks, o cabelo curto não podia deixar de representar uma ruptura com o papel tradicional da mulher e a assunção de uma independência, expressa também num conjunto de outras traços e práticas como o usar calças, o fumar, o conduzir, o estar empregada e até o votar, efectivamente a mulher [digamos antes uma

⁴⁰³ Kenneth Tynan, *idem*.

parte das elites femininas] procurava afirmar o seu estatuto numa sociedade dominada predominantemente pelos homens e algum cinema, neste caso de fora de Hollywood, reflectia essas preocupações.

Entre nós, o penteado feminino curto ficou conhecido pela expressão francesa de “garçonne” ou “à garçonne” e marcou significativamente as questões de género e da imagem nas décadas de 1920 e 1930, o mesmo sucedendo com outras práticas e modas, como veremos adiante. Nesse contexto, assinala-se o enorme escândalo que causou, e a subsequente proibição, da peça “La Garçonne”, adaptação do romance homónimo de Victor Margueritte, levada à cena com as interpretações de Lucília Simões e Brunilde Júdice no Teatro da Trindade, em Janeiro de 1927⁴⁰⁴.

A investigação e a crítica cinematográficas mais recentes têm considerado o filme *Pandora's Box* como uma das mais importantes marcas do cinema da década de 1920. Esse destaque deve-se, até certo ponto, à inscrição da fase obra do realizador G. W. Pabst (1885-1967)⁴⁰⁵ nos movimentos de vanguarda artísticos e culturais europeus nos dois filmes que realizou com Louise Brooks, *Pandora's Box* e *Diary of a Lost Girl*. O facto de terem sido produzidos na Alemanha permitiu-lhes fugir a um certo controlo de forma e conteúdo a que, desde 1922, os estúdios americanos se encontravam sujeitos em consequência de um conjunto de várias leis de censura local, estadual e nacional designado *Pre-Code*. Os exageros desta legislação, que chegava a impedir, em certos estados mais conservadores, a exibição do tornozelo ou mesmo a menção à condição de grávida, levaram a que muitos estúdios contornassem o *Pre-Code*, sem terem conseguido que essa tendência moralista tenha acabado por, a pouco e pouco, se ter imposto na sociedade americana, numa tendência de moralismo que ainda hoje se faz sentir.

Regressando à plena liberdade da República de Weimar, no rescaldo do movimento expressionista, as singularidades de uma actriz como Louise Brooks terão

⁴⁰⁴ V. J.-A. França, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Presença, 1982, p. 100.

⁴⁰⁵ Realizador austro-checo, preocupado com o devir da mulher na sociedade alemã, dirigiu muitas das mais destacadas actrizes do seu tempo nomeadamente Greta Garbo, Asta Nielsen, Lili Damita, Brigitte Helm, Leni Riefenstahl e Louise Brooks. Acompanhou a evolução do cinema para o sonoro dirigindo também Lotte Lenya na versão fílmica da Ópera dos Três Vinténs (1931), um dos muitos filmes que realizou até 1938. A partir de 1938, sob a orientação de Joseph Goebbels, realizou duas películas. No pós-guerra dedicou-se à produção operática em Itália, colaborando com cantores e músicos tão ilustres como Renata Tebaldi, Maria Callas, Tulio Serafin, Dimitri Mitropoulos ou Mário Del Monaco.

chamado a atenção de Pabst. Depois de ter representado vários papéis pouco relevantes, Brooks ganha notoriedade pelo protagonismo no filme de Howard Hawks *A Girl in Every Port* (1928) em que a atriz dá vida à personagem de uma diletante amoral, estrela circense, uma esbelta trapezista apresentada como “Mademoiselle Godiva, Noiva de Neptuno e Querida dos Mares”. Numa das mais marcantes cenas de *A Girl in Every Port*, desce do trapézio com subtil erotismo envergando apenas uma tiara e uma capa de veludo negro sobre o justo *maillot* sem nos esquecermos, evidentemente, do “capacete negro”, o seu penteado fetiche⁴⁰⁶. Noutra insinuante aparição, como *femme fatale* do filme *The Canary Murder Case* (1928), traja ousadamente um curto *maillot* emplumado⁴⁰⁷, encarnando a figura de uma vedeta de variedades chantagista, Alice La Fosse, que acaba estrangulada.

Louise Brooks, a estrela americana de sexualidade ambígua e estilo de representação naturalista era a escolha perfeita para assumir o papel da “Lulu” de *A Caixa de Pandora*⁴⁰⁸, numa adaptação da peça *Lulu* do dramaturgo Franz Wedekind. O filme aborda o percurso de uma mulher de costumes duvidosos cujo apartamento é frequentado por numerosos homens, por quem é mantida, acabando por casar com um deles que, no entanto, acaba por assassinar. Desgraçada e em fuga, acaba na prostituição de rua, tornando-se funesta vítima do sinistro Jack *o Estripador*. Numa das cenas mais polémica do filme, Lulu é seduzida pela Condessa Anna Geschwitz (personagem interpretado pela atriz belga Alice Roberts), no que tem sido considerada como uma das primeiras sugestões de sedução homossexual feminina do cinema, merecendo ao realizador uma veemente condenação por parte dos seus concidadãos. Por pressão da censura francesa, o final do filme foi alterado e Lulu acaba por ser salva pelo Exército de Salvação, o que desvirtua a letra do original de Wedekind. Foi esta última a versão que estreou em Portugal, onde a crítica zurziu fortemente no filme e em

⁴⁰⁶ Que era já sua verdadeira “imagem de marca” pelo menos desde a película *Love 'Em and Leave 'Em?* (1926). Como as anteriores películas em que participou se encontram perdidas, ignora-se ao certo a data em que terá começado a usar aquele penteado.

⁴⁰⁷ Interessante coincidência já que foi através da desmentida ligação entre Louise Brooks e a colega e corista Fritzi La Verne, artista conhecida por incluir as penas de avestruz nos seus trajes de cena das revistas *Ziegfeld Follies*, que nasceram os rumores relativamente ao seu lesbianismo v. Kenneth Tynan *idem*.

⁴⁰⁸ Apresentado em Portugal com o título *A Bocêta de Pandora*, no Teatro Tivoli, em Abril de 1930, cf. *Diário de Lisboa*, 9º ano, Nº 2759, 8/4/1930, p. 3.

particular no patético final redentor da versão francesa, no desconhecimento de que a película projectada no Tivoli não correspondia na íntegra ao original alemão⁴⁰⁹.

A importância de Louise Brooks ou, melhor dizendo, das personagens que representou na tela, embora esquecidas das gerações que lhe sucederam, marcaram de uma forma significativa a sociedade do seu tempo. Um dos filmes em que a personagem que Brooks encarnou mais impacto teve foi a de Lulu do filme *Prix de Beauté* (1930). Com efeito, mais do que as circunstâncias dramáticas que rodeiam o desfecho da película para a malograda Lulu, o traço cultural que persistiu foi, de facto, a ideia de concurso de beleza, que acabou por assumir as mais variadas expressões, mais ou menos cosmopolitas. Entre nós, algumas das primeiras expressões desse fenómeno assumiram uma dimensão quase bairrista com os populares concursos das costureiras, caricaturados numa cena antológica do filme *Canção de Lisboa* (1933) em que a Alice (Beatriz Costa), costureira, é entronizada pelo próprio patrão e pai, o alfaiate Caetano (António Silva). Apesar do burlesco da situação exposta na *Canção de Lisboa*, devemos sobretudo reter a circunstância do definitivo sucesso desses certames de beleza que, aliás, serão formas legítimas e eficazes de seleção de candidaturas à presença nas tela, num curioso processo circular que tinha permitido contratar parte do elenco daquele mesmo filme⁴¹⁰.

Reflectindo em si mesma um mundo que procurava reagir ao horror da guerra, a nova indústria do cinema procurava responder aos desafios do seu tempo fazendo eco de várias mudanças sociais e culturais que se iam esboçando ou apenas pressentindo. Figuras como Clara Bow, Rudolfo Valentino ou Louise Brooks, entre muitas outras, acabaram por assumir uma enorme projecção, junto de um público crescente que se ia formando na(s) nova(s) linguagem(ens) da sétima arte, principalmente pelas personagens que representaram no grande ecrã, cujas fugazes idiossincrasias se iam fundindo com as suas próprias vidas em processos geralmente destrutivos, que puderam alimentar a própria indústria cinematográfica e a sociedade de consumo em que ela se inscrevia.

⁴⁰⁹ V. "A semana cinematográfica: A Bocêta de Pandora" in *Diário de Lisboa*, 9º ano, Nº 2761, 11/4/1930, p. 3

⁴¹⁰ V. "As pequenas da Tobis" in *Notícias Ilustrado*, 7/5/1933.

A “poeira das estrelas” ia chegando a Portugal por várias vias, directamente nos ecrãs dos cinemas mas também nas páginas das revistas ilustradas, especializadas ou generalistas. Nestas últimas, as rubricas dedicadas às estrelas de cinema multiplicavam-se e as nossas próprias estrelas, dos palcos e também dos ecrãs, começaram a marcar presença, ao lado das estrelas e dos ases internacionais, disputando com elas a simpatia e preferência dos leitores e até dos cinéfilos para quem o cinema nacional começava a dar os primeiros passos. A preparação para o confronto que as estrelas nacionais tratavam com as internacionais media-se nas páginas das revistas ilustradas e exigia uma renovação de imagem cuja responsabilidade foi assumida por algumas das mais destacadas casas fotográficas portuguesas. As duas estrelas e o ás que destacámos acima acabaram por marcar de forma significativa a mudança de imagem de algumas das mais populares estrelas nacionais, numa cumplicidade que se estendeu, naturalmente, aos fotógrafos que as retrataram e às próprias revistas ilustradas portuguesas que acolheram esses retratos nas suas páginas e as aplaudiram, com um impacto social significativo, pelo menos entre as elites mais destacadas da sociedade portuguesa, como veremos adiante.

4.4 Estrelas e Ases

Provavelmente o aparecimento da rubrica “Estrelas e Ases” na *Ilustração Portuguesa*, em Novembro de 1922 veio dar corpo a um anseio da sociedade portuguesa, em particular dos seus artistas de palco, que pretendiam ombrear com as metrópoles mais cosmopolitas e com as novas estrelas que povoavam as secções mundanas das revistas ilustradas internacionais e nacionais. Se é verdade que o interesse pela imagem dos artistas de palco teve um profundo impacto na década de 1920, consubstanciado nas rubricas mundanas dos magazines ilustrados, não há dúvida que ele já se fazia sentir nas manifestações pontuais que ocorreram nos primeiros anos da década anterior, muitas dos quais foram mencionadas no capítulo 3.1, destacando-se a contribuição da Fotografia Vasques.

4.4.1 A aprendizagem da imagem

No capítulo anterior foi largamente abordado o papel de relevo que a Fotografia Vasques desempenhou na afirmação de algumas das mais destacadas figuras de palco portuguesas. Um dos mais evidentes exemplos dessa afirmação foi, como vimos, a da actriz Palmira Bastos⁴¹¹. As séries de retratos fotográficos de Palmira Bastos são reveladoras da importância que, na década de 1910, a afirmação da imagem ia gradualmente assumindo. No entanto, a Fotografia Vasques, conquanto tenha introduzido alguma renovação técnica e estética na prática do retrato fotográfico, contribuindo para a superação da prática tardo-oitocentista, não estava ainda preparada para dar uma resposta às exigências que os artistas de palco colocavam de forma mais premente, principalmente a sua ânsia de conseguirem decalcar modelos de imagem de artistas internacionais, caracterizados pela maior liberdade de pose e pelo recrudescimento do dramatismo dos efeitos lumínicos, características que rapidamente iriam ser assimilados pela cinematografia. Os novos padrões de gosto que passaram a nortear o retrato fotográfico dos artistas internacionais impunham aos estúdios fotográficos nacionais, na exigência de transposição desses valores pelos actores portugueses, novas estruturas técnicas em que só alguns tiveram a ousadia de investir, tanto do ponto de vista económico como do ponto de vista estético. Afinal, cada vez mais, o dramatismo da iluminação e a liberdade ousada da pose se iam progressivamente sobrepondo aos cenários e adereços pesados que haviam marcado a produção anterior e que foram substituídos por fundos neutros sobre os quais o fotógrafo tinha maior margem de criar uma estrutura lumínica que conferisse maior impacto e dramatismo à pose do retratado. Deste modo, no retrato fotográfico a valoração do plano total da imagem que caracterizara o retrato até então dá lugar a uma ênfase na figura do retratado o que, em última instância, levará mais tarde e por via da influência do cinema, a projectar no rosto toda a atenção, através do grande plano⁴¹².

⁴¹¹ "Palmira Bastos" in *Ilustração Portuguesa* Nº 415, 2/2/1914, p. 179.

⁴¹² V. Patrick Keating, "From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography" in *Cinema Journal*, Vol. 45, No. 3 (Primavera, 2006), pp. 90-108.

Não foram só a liberdade da pose e a criatividade da iluminação que permitiram a renovação profunda protagonizada pelo retrato fotográfico na segunda metade da década de 1910 e primeiros anos da seguinte, um dos aspectos mais importantes que podemos testemunhar é o da edição fotográfica. Já anteriormente nos referimos ao enorme impacto que a imprensa ilustrada causou na fotografia e no retrato fotográfico. Não há dúvida que a pressão que as publicações ilustradas colocaram sobre a fotografia foram determinantes não só na escolha de novos assuntos a que a fotografia passou a dar maior atenção mas tiveram também um acentuado impacto nas escolhas estéticas dos fotógrafos e tornou-se evidente que os fotógrafos que mais intimamente colaboraram com a imprensa ilustrada foram também aqueles que mais inovaram em termos técnicos e estéticos.

Torna-se evidente que durante a década de 1920 os magazines ilustrados passam a requisitar directamente os serviços dos fotógrafos encomendando-lhes determinados trabalhos. Essas encomendas pressupunham determinados critérios que permitem dar coerência ao bloco fotográfico que acompanha determinado artigo ou tema. Essa uniformidade estava ausente das páginas da *Ilustração Portuguesa* e a existir baseava-se na eventual coincidência de serem da autoria do foto-repórter mais marcante da década de 1900 até meados da seguinte, Joshua Benoliel. Com efeito, o estilo de Benoliel deixou uma assinatura nas páginas da *Ilustração Portuguesa*, independentemente da linha gráfica claramente conservadora da revista quase ao longo de toda a sua existência, como vimos anteriormente. Contudo a importância que a fotografia veio a assumir nos magazines ilustrados mais se acentuou quando surgiram projectos editoriais graficamente inovadores, como sucedeu com o *Notícias Ilustrado*.

Efectivamente, não se pode considerar que o projecto gráfico do *Notícias Ilustrado* tenha sido totalmente pioneiro, visto que algumas publicações vanguardistas da década de 1910, como o *Orfeu* e a *Contemporânea*, tinham já dado corpo a ambiciosos e inovadores projectos gráficos. Contudo, malgrado a sua curta existência, o *Notícias Ilustrado* teve um papel de grande importância na renovação dos magazines ilustrados portugueses, senão mesmo na transformação do panorama das artes gráficas portuguesas e foi, inquestionavelmente, a primeira publicação a utilizar a fotografia como a base gráfica da montagem da maior parte das suas páginas. Por esse motivo o

papel da revista de Leitão de Barros junto dos fotógrafos foi da maior relevância, constituindo-se como um dos mais dinâmicos factores de mudança das práticas da fotografia. Para além da constatação dessas práticas ser evidente nas próprias páginas do *Notícias Ilustrado* com grande número de fotos “a sangrar”⁴¹³, uma percentagem elevada de máscaras⁴¹⁴ e de outras práticas que misturam artes gráficas, montagem e técnica fotográfica, temos uma fonte privilegiada para o entendimento do papel que os fotógrafos assumiram na definição fotográfica do *Notícias Ilustrado*, neste caso o arquivo do fotógrafo Silva Nogueira, um dos mais importantes colaboradores fotográficos daquele magazine ilustrado.

O estudo do arquivo da Fotografia Brasil, de que o fotógrafo Joaquim da Silva Nogueira (1892-1959) se tornou responsável técnico e proprietário no final da década de 1910, permitiu detectar um número elevado de negativos que apresentam marcações, incisões, raspagens e máscaras. No cruzamento desses negativos com as imagens publicadas no *Notícias Ilustrado* pudemos detectar numerosos casos de coincidência entre os negativos editados e as imagens publicadas naquele magazine ilustrado. Essa coincidência é particularmente significativa porque revela a estreita colaboração entre a Fotografia Brasil e o editor fotográfico do magazine, que sabemos tratar-se de Leitão de Barros. O que o conjunto de negativos que têm correspondência em fotografias impressas nas páginas do *Notícias Ilustrado* revela é que o processo gráfico de preparação da montagem das artes finais da revista tinha início ainda no estúdio de fotografia. Em muitos casos essa ligação estreita entre o fotógrafo e o editor gráfico do magazine terá sido preparada ainda antes das tomadas de vista porque muitas das poses, ângulos, cenários e iluminação foram propositadamente acertados para facilitarem o trabalho de edição fotográfica⁴¹⁵. Deste modo é evidente uma estreita e profunda cumplicidade entre o fotógrafo e o editor, com um profundo significado

⁴¹³ O termo "sangrar" em artes gráficas refere-se à colocação de um elemento gráfico, como uma fotografia ou ilustração, no extremo limite da página. Desse modo, o corte da margem da folha pela guilhotina abrange o elemento gráfico que fica, por isso, “a sangrar”.

⁴¹⁴ As máscaras ou recortes em redor da imagem eliminam os fundos, mantendo apenas as figuras ou objectos recortados irregularmente na página.

⁴¹⁵ A grande afinidade dos processos tradicionais de edição fotográfica com os sistemas actuais de edição informática em aplicações de tratamento de imagem, dos quais o mais conhecido é o Adobe Photoshop, pode ser melhor entendida no artigo de Michael Zhang “How Photographers ‘Photoshopped’ Their Pictures Back in 1946” acedido *online* em <http://petapixel.com/2013/05/08/how-photographers-photoshopped-their-pictures-back-in-1946/> (acedido em 20/6/2013).

estético. Adiante apresentaremos de forma detalhada algumas dessas situações quando abordarmos as séries de retratos de artistas de palco realizadas pelo estúdio de Silva Nogueira.

Uma das mais importantes linhas de trabalho de Silva Nogueira foi a estreita colaboração que manteve com as mais diversas revistas ilustradas. Essa colaboração estendeu-se a um número significativo de publicações, desde magazines generalistas até publicações especializadas. Podemos começar por mencionar a longa colaboração que a Fotografia Brasil manteve com a *Ilustração Portuguesa*, iniciada em 1914 e prolongada até aos últimos números daquela publicação, em 1923. Entretanto, teve início a colaboração com o *ABC*, desde os primeiros números desta revista ainda de 1920, mas sobretudo, dois anos volvidos, com *De Teatro, Revista de Teatro e Música*, publicação mensal especializada nas artes cénicas, dirigida por Mário Duarte e que contava com o dramaturgo Vitoriano Braga como redactor crítico mas principalmente com Leitão de Barros como colaborador artístico e redactor. A colaboração da Fotografia Brasil com a revista *De Teatro* revestiu-se de um particular significado já que o estúdio de Silva Nogueira assumiu a exclusividade das fotografias veiculadas por aquela publicação. Esta revista teve um período de publicação relativamente longo, apesar de alguns hiatos, só deixando as bancas em Julho de 1927, o que é excepcional se encarmos o conjunto das publicações especializadas nas artes de palco que tinham, na generalidade, uma duração efémera.

A abordagem à parceria estreita que se estabeleceu entre a Fotografia Brasil e a revista *de Teatro*, durante todo o período desta publicação, assume especial importância a vários títulos: em primeiro lugar pela inovadora circunstância da exclusividade da colaboração com uma única casa fotográfica, situação então inédita no panorama da edição ilustrada portuguesa; em segundo lugar por dar à estampa a expressão visível de uma vertente particularmente significativa na produção da Fotografia Brasil, o retrato de artistas de palco e a fotografia de cena; em terceiro lugar pela importância que começam a ter a máscara e a montagem fotográficas na economia do grafismo da revista, para a qual a contribuição desta casa fotográfica foi substancial, realizando toda a preparação das imagens fotográficas para a sua inserção em página; em última instância, a circunstância da colaboração exclusiva de Silva Nogueira com a

revista *de Teatro*, determinando um trabalho longo e consistente junto dos artistas mas também dos palcos, visto que muitas das fotografias da revista *De Teatro* representam os artistas nos seus locais de representação, o que permitiu reforçar a importância que a Fotografia Brasil foi assumindo como principal retratista e fotógrafo dos artistas de palco.

Com efeito, o envolvimento do estúdio de Silva Nogueira como fotógrafo oficial da revista *De Teatro*, no início da década de 1920, consumava uma alteração de preferência por parte dos artistas de palco com a mesma natureza da que já tínhamos encontrado quando, nos primeiros anos de Novecentos, Casa Bobone cedera à Fotografia Vasques, a preferência dos actores e de outras figuras destacadas da sociedade. A partir da segunda metade da década de 1910 vai-se progressivamente evidenciando uma preponderância da Fotografia Brasil na fotografia de artes e artistas de palco. As páginas da revista *De Teatro* são a prova mais cabal da preponderância dessa casa fotográfica no meio dos artistas de palco. Essa colaboração fotográfica na revista *De Teatro* revela-nos ainda uma outra dimensão do trabalho de Silva Nogueira, a ligação íntima que cada vez mais vai unir fotografia e imprensa ilustrada. Com efeito, ao folhearmos as páginas ilustradas da revista *de Teatro*, verificamos que muitas dessas fotografias estão já montadas na página com uma máscara embora, na maior parte dos casos, essa técnica gráfica seja relativamente simples porque a própria estrutura da revista é também simples. Um excelente e elucidativo exemplo dessa estreita ligação entre grafismo e fotografia surge-nos no número 8⁴¹⁶ da referida revista em que o grande plano fotográfico da pungente expressão da actriz Aura Abranches a interpretar a protagonista da peça *La Maestrina* (de Dario Niccodemi). O retrato da actriz pôde ser ladeado por dois blocos de texto porque a sua inscrição no centro da página recorre a uma máscara gráfica. Apesar da simplicidade da paginação, o efeito dramático conseguido pela montagem da fotografia é evidente. Distanto alguns anos do advento das montagens de grande efeito do *Notícias Ilustrado*, Leitão de Barros ensaiava já, nesta precoce colaboração com Silva Nogueira, o início de uma estreita ligação entre

⁴¹⁶ Capa, *de Teatro*, Ano 1, 2ª série, Nº 8, Abril de 1923, pg. 1.

fotografia e edição ilustrada que virá a marcar as páginas de maior impacto da imprensa ilustrada portuguesa.

Importa abordar, de uma forma mais abrangente, o desenvolvimento da estreita ligação que se estabeleceu entre fotografia e imprensa visto que, como referência no capítulo anterior, as exigências que a imprensa ilustrada colocou à fotografia tiveram profundas repercussões na prática fotográfica, tanto em termos estéticos como em termos sociais, consolidando novas áreas de trabalho, como o fotojornalismo, a fotografia de moda e a ilustração fotográfica. Com efeito, no final da I Grande Guerra o contexto particularmente “fotofílico” da Europa propiciou o advento de novos movimentos estéticos na fotografia, dos quais os mais conhecidos foram a Nova Objectividade (*New Sachlichkeit*) e a Nova Visão (*Neues Sehen* ou *Neue Optik*).

Como sugere Mathew S. Witkovsky no seu estudo sobre as vanguardas fotográficas centro-europeias⁴¹⁷, as fecundas ligações entre alguns fotógrafos inovadores, curadores de museu, escolas de arte, publicistas e editores tiveram um papel decisivo na criação de um ambiente particularmente fértil, que propiciou o advento do modernismo fotográfico. Por outro lado, essas ligações entre os fotógrafos “modernistas” surgiram num ambiente de ampla transversalidade com outros domínios artísticos como, por exemplo, as artes plásticas, as artes gráficas e o cinema

De certa forma, a conflagração mundial que esventrou uma parte significativa da Europa desde meados da década de 1910, provocou um recentrar do olhar colectivo sobre o Humano e da própria forma de conceber a guerra e os seus agentes activos, evoluindo do exaltante ideal romântico da bravura cavaleiresca para o frio, sistemático e mecânico assassínio em massa.

Nesse profundo questionar dos valores humanos, que a Primeira Grande Guerra provocou, os mistérios da religião viram-se suplantados, em larga medida, pela fé superficial e cínica na racionalidade científica⁴¹⁸. Como vimos anteriormente, esta profunda mudança de valores teve um desmesurado impacto nas formas de

⁴¹⁷ Mathew S. Witkovsky, *Fotomodernity in Central Europe, 1918-1945*, London/New York: Thames and Hudson, 2007, pp. 14-23.

⁴¹⁸ *Idem*, pp. 18-19.

representação humana, particularmente na fotografia. A desestabilização de instituições que se tinham constituído, ao longo de séculos, como pilares sociais e morais da sociedade, como a Igreja Católica, veio abrir as portas do espaço público à revelação da imagem feminina (e posteriormente, por arrastamento, da masculina) sob formas que tinham estado até então remetidas à esfera do privado, dando azo, não apenas à revelação de aspectos íntimos, do âmbito puramente físico mas também à dimensão psicológica, que passará cada vez mais a participar da imagem pública dos sujeitos.

Com efeito, os novos paradigmas de afirmação da imagem, veiculados pela imprensa ilustrada, conheceram um grande desenvolvimento na Europa Central, com epicentros na Alemanha e na Áustria. As novas escolas artísticas, das quais a *Bauhaus* veio a assumir maior visibilidade, procuravam integrar nos seus *curricula* novas técnicas e suportes entre os quais a fotografia assumiu um papel de grande importância. Sobre este assunto o referido estudo de Mathew S. Witkovsky aborda detalhadamente esta temática num capítulo a que dá o sugestivo e apropriado título “laboratórios e salas de aula”⁴¹⁹. Witkovsky propõe uma estreita ligação entre o advento da fotografia de vanguarda e o ensino nessas novas escolas artísticas⁴²⁰. Essa experimentação escolar e laboratorial permitiu o desenvolvimento de estratégias de originalidade radical que disseminava, como forma de as testar e validar.

Curiosamente, a necessidade sentida pelas vanguardas artísticas da exploração dos aspectos mais criativos da fotografia exigiu uma reavaliação da *praxis* fotográfica que promoveu um retorno às origens da fotografia, nomeadamente com a reexperimentação de técnicas caídas em desuso, o que teve o curioso, interessante e estimulante efeito de convocar ao estudo histórico da fotografia, dando azo à criação de uma nova disciplina⁴²¹, a História da Fotografia.

A experimentação “laboratorial” da fotografia e das artes gráficas em contexto académico (rapidamente transposta para o contexto profissional) favoreceu novas

⁴¹⁹ *Idem*, pp. 53-67.

⁴²⁰ *Idem*, p. 53.

⁴²¹ Assinalem-se os ensaios de Heinrich Schwarz (*David Octavius Hill: Master of Photography*, 1931), Walter Benjamin (*Pequena História da Fotografia*, 1931) e Gisèle Freund (*La photographie en France au dix-neuvième siècle*, 1936).

técnicas fotográficas como o fotograma, a fotomontagem, a fotografia de ângulos ou de objectos invulgares, imagens frequentemente utilizadas em montagens gráficas como capas, cartazes e outras composições. Talvez Lazlo Moholy-Nagy tenha sido um dos mais destacados pioneiros e teóricos desse movimento, promovendo essa abordagem nos seus cursos da *Bauhaus*. Esta cultura gráfica expandiu-se por força da disseminação dos recém-formados que promoveram esses novos valores estéticos, pela disseminação desse trabalhos pelo espaço público, nas capas e folhas de revistas, livros e de cartazes públicos mas também através de várias exposições que promoveram o trabalho desses artistas gráficos e fotográficos por toda a Europa e Estados Unidos da América.

Duas exposições, sobretudo, representaram marcos fundamentais na divulgação da fotografia e das artes gráficas, estimulando muitos jovens artistas europeus a introduzirem formas mais inovadoras e criativas no seu trabalhos artístico, gráfico e fotográfico. Em 1928 teve lugar a *Pressa*, uma exposição internacional da imprensa moderna, publicidade e publicação, realizada em Colónia, propiciou o confronto entre designers modernistas e tradicionalistas. O recurso criativo à montagem, recorrendo amíude à fotografia, foi um dos traços mais marcante desse evento, tendo-se destacado os projectos vanguardistas do artista soviético El Lissitzky (1890-1941)⁴²². No entanto não podemos deixar de destacar a importância primordial que assumiu para a divulgação da fotografia de vanguarda a exposição *Fifo (Film und Photo)*, organizada pela Deutscher Werkbund, contando com uma contribuição decisiva do artista Lazlo Moholy-Nagy que projectou uma sala dedicada à fotografia vanguardista. Outras salas da *Fifo* patenteavam mostras nacionais de fotógrafos americanos e soviéticos, os trabalhos de diversas escolas (Bauhaus, Burg Giebichenstein de Halle, Lette-Verein de Berlim e Folkwang Schule de Essen) e mestres, numa perspectiva histórica da fotografia, stands individuais de fotógrafos e um conjunto de publicações complementares sobre cultura visual.

A *Fifo* foi inaugurada em 1929 na cidade de Estugarda mas viu o seu impacto largamente potenciado pela itinerância que a levou às cidades alemãs de Munique, Essen, Dessau, Berlim e também a Breslávia (Polónia), Zurique (Suíça), Viena (Áustria),

⁴²² Sobre esta exposição v. Jeremy Anysley, "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period" in *Design Issues*, Vol. 10, No. 3, Outono de 1994, pp. 52-76.

Gdansk (Polónia), Zagreb (actual Croácia), Tóquio e Osaka (Japão), assumindo vários formatos diversos. À *Fifo* sucedeu-se, logo no ano seguinte, a exposição *Das Lichbild*, de Munique. Assinale-se também que, já em 1925, tinha tido lugar em Berlim a mostra de uma exposição intitulada *Kino und Photo, Kinoundund Photoausstellung* ou *Kipho*, contudo a sua estrutura ambígua de certame técnico e artístico a organização académica das fotografias por géneros prejudicou o seu impacto artístico, apesar de não ter deixado de contar com a participação de alguns artistas de vanguarda. Foi contudo um certame popular que contou com mais de cem mil visitantes, o que nos confirma o interesse que a fotografia suscitava no grande público⁴²³.

Na segunda metade da década de 1930, as referidas exposições *Pressa* e *Fifo*, entre outras, tiveram um papel fundamental na divulgação das práticas vanguardistas na fotografia e nas artes gráficas e sobretudo na ligação entre ambas, no que podemos designar como uma prática artística de *intermedia*, usando o termo proposto pelo artista pós-modernista Dick Higgins *avant la lettre*. A longa distância que separa Portugal do centro da europa, não chegou para deixar as artes portuguesas imunes à vaga inovadora que varreu as artes gráficas e a fotografia. Por um lado algumas dessas exposições tiveram seguramente impacto entre as elites artísticas portuguesas, por outro os magazines ilustrados modernistas que circulavam entre alguns artistas e figuras da arte e da cultura portuguesas foram um veículo de ideias de vanguarda. No entanto devemos assinalar que a sociedade portuguesa, no seu todo, não estava ainda preparada para aderir aos novos valores estéticos⁴²⁴.

Não há dúvida que a imprensa ilustrada desempenhou um papel fundamental na disseminação dos valores da modernidade, mesmo quando existe uma sobreposição evidente com os aspectos da mundanidade que iam conquistando as páginas dos magazines e a curiosidade dos leitores. Essa confusão de valores que suscitava artigos sobre temas potencialmente fracturantes e modernos como *vamps* ou “*cocaína*”, acabavam por ser abordados pelos colunistas de forma conservadora e em geral

⁴²³ Malte Hagener, *Avant-garde culture and media strategies: the networks and discourses of the European film avant-garde, 1919-39*, Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Amesterdão, Amesterdão: 2005, p. 158.

⁴²⁴ Assinale-se, por exemplo, a reacção do público à exposição portuense de Amadeo de Sousa Cardoso, no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, em 1916.

pouco profunda, para não dizer informada, contribuindo sobretudo para desinformar os leitores. Essa forma superficial de abordar as questões modernas, mas sobretudo mundanas, marcou muito do alinhamento editorial de revistas como a *Ilustração* ou o *ABC*, dois dos mais populares magazines ilustrados portugueses da década de 1920.

Se bem que a já citada revista *De Teatro* não se possa considerar como particularmente inovadora em termos gráficos, não há dúvida que a colaboração privilegiada de Silva Nogueira com aquela publicação trouxe ao seu estúdio um conjunto de desafios e preocupações que terão contribuído de forma significativa para a significativa mudança que ocorreu na sua prática fotográfica. Desde logo uma parte substancial da sua produção fotográfica passou a ser dedicada aos artistas de palco. Temos visto e continuaremos ainda a ver adiante como a exigência dos artistas de palco relativamente à forma como eram representados era considerável; por outro lado sabemos que muitas das fotografias foram captadas em palco, em ruptura com a prática até então corrente de recriar em estúdio um simulacro de palco para as sessões de retratos. Essas circunstâncias levantaram desafios técnicos e estéticos consideráveis e a forma como Silva Nogueira os ultrapassou acabou por ditar o destaque que assumiu tanto junto dos artistas como da sociedade, pelo menos daquela minoria que dispunha de recursos para se fazer fotografar no seu selecto estúdio.

Impõe-se agora um recuo à segunda metade da década de 1910, e à prática da Fotografia Brasil quando teve ocasião de realizar duas séries de retratos fotográficos da cantora e bailarina Adria Rodi, uma artista italiana radicada em Espanha, que se apresentou em Lisboa tanto em 1916 como em 1919⁴²⁵. Essas séries de retratos, principalmente a de 1919 apresentam uma grande liberdade formal, evidenciada na ousadia das poses, gestos e expressões e constituem, por isso a marca mais visível de uma significativa mudança estética que também tinha lugar no retrato fotográfico português.

⁴²⁵ Adria Rodi foi uma cantora e bailarina de relativo sucesso em Espanha e Portugal. Em Espanha surge abundantemente citada na imprensa periódica e na imprensa artística, entre 1913 e 1919, desaparecendo então inteiramente de cena, em possíveis circunstâncias de abandono de palco que marcaram muitas artistas, ao darem início a uma recatada vida familiar.

Podemos dividir as fotografias de Adria Rodi em duas séries que correspondem cronologicamente às estadias em Portugal da artista, primeiro em 1916 e, mais tarde, em 1919. A cronologia está rigorosamente estabelecida porque algumas das fotografias de ambas as séries mereceram publicação destacada na capa e páginas da *Ilustração Portuguesa*⁴²⁶. Essas informações são complementadas por um conjunto de notícias dos jornais portugueses e espanhóis que publicitaram e comentaram as exposições da artista. O inventário, digitalização e identificação destas duas séries inéditas de retratos fotográficos na instituição detentora⁴²⁷ permitiu a realização de uma análise profunda das séries fotográficas. A análise ao conjunto de fotografias de Adria Rodi, integrado no espólio da Fotografia Brasil, permitiu o estabelecimento de duas séries diferentes. A primeira série, datada de 1916, é constituída por seis imagens, duas das quais do mesmo fotograma, mas com enquadramentos diferentes. Dessa série de fotografias, quatro delas parecem fazer parte de uma única sequência captada na mesma sessão.



Adria Rodi, Fotografia Brasil (AFDGPC)

A série de retratos fotográficos de Adria Rodi de 1916 é profundamente diferente da prática corrente do retrato fotográfico, ainda muito marcada então pelo gosto oitocentista, como vimos anteriormente. Nesta série de retratos tudo aponta para a prática de uma inequívoca e consciente modernidade. Desde logo o rosto assume a importância primordial da imagem, sem outros elementos, cenário ou adereços para

⁴²⁶ “Estudo de cabeça” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 564, 11/12/1916, capa e “A ilustre artista Adria Rodi na sua genial criação Tango Fatal” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 702, 4/8/1919, capa.

⁴²⁷ O Arquivo Fotográfico da DGPC, embora integrem um fundo fotográfico que terá sido adquirido como complemento às colecções do Museu Nacional do Teatro.

nos distraírem do fundamental, a pura e simples beleza de um rosto. O próprio traje passa despercebido pelo enfoque dado ao rosto, muito próximo daquilo que virá a ser o grande plano. A iluminação desempenha um papel fundamental já que sendo pontual e, por isso, contrastante, permite acentuar suavemente as linhas do rosto da artista, favorecendo a sua expressividade.

Porventura a maior surpresa e novidade que suscita o conjunto de retratos fotográficos de Adria Rodi reside na atitude da artista perante a objectiva. Com efeito, somos confrontados com uma entrega inequívoca, numa atitude que possui um misto de intimidade, de desafio, numa circunstância que podemos, até certo ponto, situar nos limites da sensualidade sedutora moderada por uma certa candura, patente nos dois primeiros retratos da série acima apresentada. Essa entrega inédita e transgressora, tão evidente no terceiro retrato da referida série, só pode ter sido possível graças à cumplicidade com o fotógrafo, numa situação semelhante à ocorrida nas séries da Condessa de Castiglione, longamente abordadas no capítulo anterior. Mas há outro plano sob o qual devemos olhar para a circunstância da sessão fotográfica com Adria Rodi - a evidente diminuição das prerrogativas do fotógrafo, que Mayer et Pierson haviam assumido no caso da Condessa de Castiglione e que também ocorre com o retratista de Adria Rodi. No entanto, esse evidente aligeiramento do peso do fotógrafo na imagem não deixava de permitir a sua municição de um conjunto de novos instrumentos estéticos de abordagem ao retrato que não tinham sido suscitadas na fotografia. Se é certo que as consequências dessa mudança não foram, de imediato, perceptíveis a prazo os seus efeitos sentir-se-ão, desde logo aquando da nova sessão fotográfica com a mesma artista, como iremos ver adiante.

Com efeito, o carácter intimista que marca os retratos fotográficos de Adria Rodi, sobretudo nos dois primeiros da série de 1916, acentua uma nostalgia revelada pela inocência da expressão do rosto, enquadrado e modelado pelos seus longos cabelos. Essas poses muito devem, afinal, às personagens idílicas que Julia Margaret Cameron⁴²⁸

⁴²⁸ Julia Margaret Cameron (1815-1879) foi uma fotógrafa amadora inglesa de origem aristocrática que viu naquele meio uma forma de intervir culturalmente na sociedade do seu tempo. O seu círculo familiar e de relações contava com algumas das mais destacadas figuras da cultura inglesa do seu tempo e essa circunstância permitiu-lhe eleger uma panóplia de modelos para os seus retratos fotográficos que se inspiraram nalguns dos heróis literários da Inglaterra vitoriana, principalmente heroínas bíblicas,

fotografara algumas décadas antes, inspirada pelos personagens dos clássicos da literatura, numa abordagem estética que seguiu de perto o simbolismo e em particular os pré-rafaelitas, de cujo círculo artístico era próxima. Em Adria Rodi, na referida série, encontramos também alguma dessa nostalgia desses retratos de J. M. Cameron. Há, contudo, que fazer uma separação clara entre as circunstâncias fotográficas enquanto a marca criadora de J. M. Cameron é por demais evidente, individualizando a sua obra fotográfica, as prerrogativas do fotógrafo de Adria Rodi são claramente delimitadas pela iniciativa da própria artista e pela sua inata intuição da pose, da qual o retratista se torna cúmplice. Essa cumplicidade manifesta-se na manutenção dos elementos essenciais da imagem e que a própria edição fotográfica valoriza pois uma das provas foi parcialmente mascarada para mostrar apenas o detalhe do rosto, como um grande plano. Na fotografia da capa da *Ilustração Portuguesa*⁴²⁹ também é dado destaque ao rosto sereno e nostálgico e à sua modelação, mas agora em vez do recorte, é a fusão do fundo escurecido com a ampla massa de cabelos que permite a valorização do rosto. Nestas imagens a iluminação desempenha um papel determinante na construção da ambiência, acentuando selectivamente partes do rosto e dos cabelos.

Paradoxalmente, há que reconhecer o acerto do editor fotográfico da *Ilustração Portuguesa* na invulgar escolha do retrato fotográfico para a capa da revista de 11 de Dezembro de 1916, claramente contrastante com muitos outros retratos banais que pontuavam as capas da maior parte dos números da revista naquele período. Essa escolha acentua ainda mais o contraste do retrato de Adria Rodi, a que o fotógrafo ou o editor fotográfico deram o título de “Estudo de cabeça”, omitindo o nome da artista. Esta circunstância não deixa de se revestir de um particular significado já que a aproxima à fotografia amadora coeva e respectivas exposições fotográficas, a que a *Ilustração Portuguesa* dava grande destaque nas suas páginas, neste período, como vimos acima. Contudo, não há dúvida que a série de Adria Rodi e a fotografia de capa da *Ilustração Portuguesa* se distingue claramente dessa produção. Por outro lado não podemos deixar de assinalar o facto de ter sido esta a escolha para a referido capa em detrimento de

querubins renascentistas damas Arturianas. O facto de também ter eleito alguns personagens da pintura de Rafael Sanzio aproximou-a esteticamente do percurso dos pintores simbolistas, que tinham, à data, grande impacto na cena artística britânica.

⁴²⁹ “Estudo de cabeça” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 564, 11/12/1916, capa.

uma das outras imagens da série, na medida em que é inegável que se trata da menos ousada das quatro que conhecemos. Seguramente o editor fotográfico daquela publicação periódica não publicaria uma capa com uma carga de sensualidade tão evidente como a dos outros retratos fotográficos da mesma série, porque certamente a moral vigente o censuraria. Posto isto, será lícito considerarmos a circunstância de nos encontramos perante os primeiros sintomas de uma mudança estética no retrato fotográfico em Portugal? Porventura a série seguinte de Adria Rodi poderá esclarecer melhor esse ponto, como veremos adiante.

Relativamente à autoria fotográfica da série de Adria Rodi publicada em 1916, é imprescindível mencionar o importante facto de se desconhecer o fotógrafo que a captou. Embora estejam integradas no espólio Silva Nogueira-Fotografia Brasil, não existe nenhuma menção explícita à colaboração do fotógrafo Joaquim da Silva Nogueira naquela casa fotográfica antes de 1919. Contudo, uma possível colaboração de Silva Nogueira não é de excluir de todo. Vimos anteriormente que o pai de Silva Nogueira teve um destacado estúdio fotográfico em Lisboa na mesma altura, o que nos permite aventar a possibilidade do filho poder ter colaborado nesse estúdio. Afinal, a Fotografia Brasil surge mencionada pela primeira vez em 1914, já instalada na Rua da Escola Politécnica e dirigida por José Carlos da Silva. O proprietário do estúdio morre logo em 1916. No ano seguinte é publicada a notícia de que o fotógrafo António dos Santos Almeida tinha assumido a direcção técnica daquele estúdio e em 1919, é a própria viúva de José Carlos da Silva, D. Virgínia Silva, que assume temporariamente a direcção. Será ainda em 1919 que Joaquim da Silva Nogueira é referido como responsável técnico e, logo de seguida, que se torna no proprietário da dita casa fotográfica. Esta sequência de eventos não nos permite tirar uma conclusão cabal quanto à autoria fotográfica daquela primeira série de retratos de Adria Rodi.

Três anos volvidos sobre a sua primeira estadia em Portugal, a cantora e bailarina Adria Rodi regressa a Portugal. Agora, em 1919, o seu repertório artístico pode ser reconhecido visualmente através das imagens publicadas, de novo, nas páginas da *Ilustração Portuguesa* porque alguns dos números artísticos de canto e dança que veio apresentar a Portugal aí estão ilustrados. Foram eles, segundo o artigo que acompanha as imagens, *Tango Fatal*, *Jockey*, *Ninan*, *Bibelot* e *Tarantela*. A circunstância da

publicação das imagens permite-nos conhecer em detalhe as subséries das sessões fotográficas realizadas. Neste caso é quase certo ter sido Silva Nogueira o operador, porque existe uma significativa afinidade formal com as séries fotográficas de outras artistas que sabemos ter ele realizado.

Se nos retratos de Adria Rodi realizados em 1916 encontramos já uma invulgar e inovadora capacidade de pose, traduzida criativamente pelo retratista fotográfico, a série de 1919⁴³⁰ apresenta uma liberdade formal muito maior e uma cumplicidade muito mais extensa entre a artista e o fotógrafo que se revelou crítica para a assunção de uma notória modernidade. No entanto, a questão prévia que devemos colocar antes de uma leitura mais aprofundada dessas séries fotográficas é a seguinte: - Teve lugar alguma mudança significativa no retrato fotográfico em Portugal entre 1916 e 1919, entre as duas séries da artista Adria Rodi? Para responder a esta questão devemos passar em revista a produção retratística mais significativa, em particular dos artistas de palco.

Ao percorrermos as páginas das revistas ilustradas e as pastas de fotografias⁴³¹ dos artistas de palco entre final de 1916 e início de 1919, não encontramos, genericamente, significativas diferenças formais no retrato fotográfico relativamente à década anterior. Certo é que Pedro Lima, destacado fotógrafo amador assumidamente pictorialista, se profissionalizou nessa altura, fundando a casa Studio. No entanto, a pouca produção conhecida da primeira fase de trabalho desse estúdio impede-nos de formular um juízo cabal sobre a importância que terá representado no panorama do retrato fotográfico nacional. Por outro lado, a mudança mais significativa terá ocorrido no âmbito comercial já que a hegemonia que a Casa Vasques detinha, vai começar a ser posta em causa a partir de 1915, surgindo claramente a Fotografia Brasil como a mais importante herdeira de uma posição hegemónica e isso é progressivamente perceptível no volume de retratos fotográficos publicados na imprensa ilustrada e identificados nas colecções do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Pontualmente, devem assinalar-se duas interessantíssimas e significativas fotografias da actriz Ausenda de Oliveira⁴³² que

⁴³⁰ “A ilustre artista Adria Rodi na sua genial criação Tango Fatal” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 702, 4/8/1919, capa e “Adria Rodi”, *Idem*, pp. 102-103.

⁴³¹ Pertencentes ao espólio do Museu Nacional do Teatro.

⁴³² “A distinta actriz Ausenda de Oliveira” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 637, 6/5/1918, capa.

nos mostram discretas semelhanças formais com as de Adria Rodi. A curiosidade destas duas fotografias de Ausenda de Oliveira é a de sendo elas realizadas pela Casa Vasques, exactamente o estúdio que se encontrava então próximo de perder a preferência dos artistas a favor da Fotografia Brasil, poder-se-á encontrar nessa coincidência uma tentativa de reversão da tendência de declínio que a Casa Vasques experimentava de uma forma evidente.



Ausenda de Oliveira, Casa Vasques (MNTD)

Com efeito, será na série de retratos de Adria Rodi, publicados na *Ilustração Portuguesa* em 1919, que iremos encontrar o fermento capaz de suscitar uma profunda mudança na prática do retrato fotográfico em Portugal? É importante sublinhar que os tempos, terminada que fora a grande conflagração mundial, tornavam-se propícios a essa mudança. Como vimos detalhadamente no segundo capítulo, *O fotógrafo da vida moderna*, caracterizámos as circunstâncias do pós-guerra como de uma forte reacção mundana e cosmopolita ao Horror que tinha sido vivido no decurso dos anos de conflito. Essa reacção permitiu instaurar um clima de tolerância que muito contribuiu para as profundas transformações que a prática do retrato fotográfico sofreu durante esse período.

A análise às fotografias de Adria Rodi que foram publicadas nas páginas da *Ilustração Portuguesa* e que nos mostram os números artísticos de canto e dança que aquela artista veio apresentar a Portugal muito beneficia do facto de se poder fazer o cruzamento iconográfico com o espólio de Silva Nogueira. A principal vantagem desse cruzamento é a de podermos ampliar significativamente o número de imagens de sete publicadas no magazine ilustrado para trinta e duas imagens, que foi possível identificar no referido espólio. Desse modo, não só temos uma amostra muito mais significativa como, por outro lado, existe tanto a possibilidade de conhecer com maior detalhe as séries realizadas como ainda de conhecermos melhor as circunstâncias editoriais da escolha das imagens publicadas na *Ilustração Portuguesa*, aspectos que são extremamente relevantes do ponto de vista estético para o seu estudo.

Embora as séries fotográficas de Adria Rodi que estão claramente identificadas na *Ilustração Portuguesa* sejam *Tango Fatal*, *Jockey*, *Ninan*, *Bibelot* e *Tarantela*, foi possível estabelecer mais duas séries de que não foram publicadas quaisquer imagens naquele magazine ilustrado. Numa primeira análise é possível verificar uma significativa alteração da imagem da artista italo-espanhola relativamente à série de 1916. Agora, artista abandona quase inteiramente a candura que tinha marcado tão fortemente as imagens da série de três anos antes. Contudo é necessário efectuar uma leitura detalhada dessas novas séries fotográficas justificada pela necessidade de as compreendermos em todo o seu significado. Podemos começar a análise às referidas séries exactamente pelos dois casos em que não existe qualquer imagem na *Ilustração Portuguesa*. À primeira dessas duas séries convencionámos chamar “andaluza” porque nela a artista surge coberta com uma mantilha e um chapéu andaluzes. Realizado um levantamento das notícias na Hemeroteca da Biblioteca Nacional de Espanha, pudemos detectar algumas digressões nas quais verificámos ter actuado na Andaluzia. Numa outra série, que também não é mencionada na *Ilustração Portuguesa*, enverga um vestido de tafetá com frente rendada, um longo colar de pérolas negras e um chapéu de moda. Intitulámos esta série de “galanteios”, referência retirada de um dos números que integrava o seu reportório, que é expressamente mencionada numa crítica do jornal

madrileno *El Imparcial* ⁴³³ e que a artista terá apresentado no teatro Romea de Madrid em Janeiro de 1919.

Na série *andaluza*, Adria Rodi enverga trajos que estariam eventualmente adequados aos números que apresentava nas digressões através de Espanha, país onde actuou com grande frequência. Esse facto pode ser, como referimos, directamente constatado nas publicações periódicas espanholas que anunciam ou noticiam as actuações da popular artista⁴³⁴. Através do roteiro formado pelas referências nessas publicações podemos verificar o percurso que Adria Rodi pôde fazer pelas mais variadas localidades espanholas, no decurso da sua longa carreira, durante cerca de dez anos, entre 1913 e 1923. Uma das críticas que lhe é endereçada pela imprensa castelhana diz respeito ao facto de cantar em espanhol com sotaque, o que desagradava aos articulistas⁴³⁵, no entanto não podemos deixar de assinalar que a artista, se procurou adaptar-se circunstâncias desse contexto artístico sendo, por isso, natural que envergasse trajos tipicamente andaluzes nalguns dos números em que cantava canções dessa região, como podemos constatar nas imagens que se seguem.

O facto da actriz se fazer fotografar a fumar acrescenta ousadia a estas imagens. Com efeito, deve assinalar-se que a disseminação deste hábito entre as mulheres só se vulgarizou, em determinadas circunstâncias e contextos, a partir dos anos 1920, muito por força da afirmação dos direitos femininos pelos movimentos sufragistas, aproveitados comercialmente pelas companhias tabaqueiras. No entanto, ainda na década de 1910 tal situação só pode ser vista como verdadeiramente inusitada, configurando uma evidente transgressão das convenções sociais e morais vigentes.

Em linha com o carácter transgressor que o acto de fumar acentua, a pose desafiadora, de mão à cintura de Adria Rodi em traje andaluz, de cigarro na mão, é numa

⁴³³ V. "Cines y Variedades" in *El Imparcial* (Madrid), Ano 53, Nº 18649, 7/1/1919, p.5

⁴³⁴ Na pesquisa efectuada nos arquivos espanhóis foi possível encontrar diversas notícias sobre a actividade artística de Adria Rodi e sobretudo numerosas menções à sua actuação. A título de exemplo refiram-se as menções no *ABC* (Madrid), 21/5/1916, p. 17, 25/5/1916, p. 19, 16/9/1918, p. 22, 8/1/1919, p.22; no *Gent Nova* (Badalona), 19/12/1914, p. 8; no *El Heraldo de Madrid*, 22/1/1917, p.7 e 20/4/1916, p. 5; no *La Nacion* (Madrid), no *La Época* (Madrid), 6/5/1916, p. 4 e sobretudo no *Eco Artístico* (Madrid), que acompanhou a actividade da artista em muitos dos seus números desde Junho de 1913 a Fevereiro de 1923.

⁴³⁵ V. "Lo que hacen las alegres chicas de varietés" in *El Cine* (Madrid) Ano 5, Nº298, 6/10/1917, p. 4.

representação fotográfica clara provocadora das convenções sociais e morais do seu tempo. Mas ainda mais curioso nesta série é o facto de não podermos deixar de ler, nessas poses transgressoras, um carácter ainda mais contrastante porque as outras duas fotografias desta série *andaluza*, dois grandes planos, mostram-nos um rosto marcadamente juvenil, a que os seus contemporâneos portugueses poderiam chamar trigueiro. Afinal de contas, a dupla ousadia da fumadora de traje andaluz, em pose desafiadora e cigarro na ponta dos dedos, ousando desafiar a moral vigente, declara-nos que o faz única e exclusivamente por razões de determinismo pessoal porque afinal podia ter-se apenas prestado à recatada juvenilidade das fotografias realizadas em Lisboa três anos antes. Parece afirmar: ousou porque quero!





Adria Rodi, série Andaluza, Fotografia Brasil (AFDGPC)

No entanto não podemos deixar de acentuar que o facto da série “andaluza” não ter merecido publicação na *Ilustração Portuguesa* justifica também uma reflexão visto que essa omissão não é destituída de significado. Com efeito, sabemos que as artistas espanholas continuavam, pouco tempo antes, a suscitar uma particular preferência do público, sobretudo das camadas mais populares, que viam ainda nessas artistas traços de uma certa transgressão moral. Não deixa de ser, por isso, significativo que a *Ilustração Portuguesa* tenha prescindido de qualquer fotografia desta série para ilustrar o artigo sobre Adria Rodi. Esse facto pode representar é um sintoma da alteração de gosto na sociedade portuguesa, agora mais atenta à evolução dos fenómenos artísticos internacionais, apesar da situação periférica que a caracterizava.

Vale a pena, neste ensejo e a título de comparação, lembrarmos parte da série de fotografias que mostrámos no segundo capítulo, da actriz Palmira Bastos envergando os trajos de cena da peça *Maridos Alegres*, de final de 1913. A diferença entre as séries de Adria Rodi e Palmira Bastos é profunda. Apesar do cuidado de Palmira Bastos com a sua imagem, a sua pose não tem a espontaneidade da de Adria Rodi. Quase podemos pressentir nesse profundo contraste entre estas duas séries o preciso instante de eclosão dos primeiros traços modernidade no retrato fotográfico em Portugal, um definitivo abandono das prerrogativas oitocentistas que a feliz cumplicidade entre Rodi e Nogueira permitiu ultrapassar. Mesmo de mão na cintura e dedo em riste, Palmira

Bastos não larga a rigidez que consagrou a fotografia oitocentista e apesar do esforço da elegante actriz portuguesa, continua formal e pesada.



Palmira Bastos, Opereta Princesa Boémia, 1914, Casa Vasques (MNTD)

Facilmente encontramos, no espólio da Fotografia Brasil, exemplos das directas consequências desta profunda mudança. Um exemplo evidente é o da actriz, bailarina e cantora Luísa Satanela, nascida em Itália, que se fixou e fez carreira em Portugal. Começava a afirmar-se nos palcos lisboetas ao tempo da passagem de Rodi por Lisboa. Em final de 1918 Satanela participava na opereta *Miss Diabo*. Em linha com o caminho aberto por Rodi e também com Silva Nogueira, a actriz Luísa Satanela surge em três imagens de uma série “andaluza” em que assume forte ousadia, numa delas com um dos seus principais *partenaires*, o bailarino Francis Graça. A ousadia de Satanela é muito mais evidente que a de Adria Rodi mas essa deve-se, bem entendido, ao facto dessas fotografias serem já fruto desses “loucos anos 1920”. Por essa ordem de razões, a ousadia de Adria Rodi assume um significado mais profundo. Na forma como Adria Rodi se exhibe e se faz fotografar estava presente o fermento de uma estrela.



Luísa Satanela e Francis, Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Curiosamente, a crítica coeva feita a Rodi adivinhava a importância da apresentação da artista e, nessa medida, o comentário⁴³⁶ do cronista Federico Garcia Sanchiz⁴³⁷, que a compara às atrizes das companhias espanholas, traduz essa percepção. Diz-nos ele:

Desde logo Adria Rodi não encarna o tipo de mulher de teatro em Espanha. Por ocasião da inauguração da temporada, os diários publicaram fotografias que eram das assembleias de atrizes, e todos vos recordais da torrente gordurosa que se desprendia dos grupos, dignos, com excepções, de formar rodas em volta de uma camilha. Caras adormecidas, pescoços e pernas curtos, um ar familiar e pobre. [...] Adria Rodi significa a mulher de teatro do grande mundo e por aí adiante, e na especialidade das variedades, com os seus derivados da cena com rosas de Niza e regada com champanhe, já de madrugada e

⁴³⁶ A escassez de crónicas ou críticas da passagem de Adria Rodi por Portugal, genericamente limitadas ao j artigo da *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 702, 4/8/1919, capa e pp. 102-103 e as breves notícias do *Diário de Notícias* de 18, 19, 21 e 24/7/1919, levam-nos a recorrer à muito mais significativa e extensa crítica publicada em jornais e revistas espanhóis, visto que as actuações da artista por toda a Espanha foram constantes, durante os cerca de 10 anos de que temos notícias da sua carreira.

⁴³⁷ Federico Garcia Sanchiz (1886-1964) foi um destacado jornalista, escritor, crítico e ensaísta espanhol. Aderiu à causa nacionalista durante a Guerra Civil Espanhola, escolha que marcou a sua prática de escrita e propaganda, desde então.

*o seu cortejo de aventuras que poderiam passar aos filmes mundanos.*⁴³⁸

Garcia Sanchiz assinala a atenção que a artista colocava nos seus trajos, imagem e repertório musical e artístico:

*Continuemos o exame, como grato decifrar do horóscopo numa bonita mão, Adria Rodi fuge do realismo, mais ou menos mistificado, na sua indumentária profissional. E agora um novo acerto. Nada que nos restitua ao quotidiano que queremos olvidar mal penetramos num music-hall. Graças a um “Pierrot” de seda escarlate, às suas borboleteantes saias de coquete e ao seu lânguido e sumptuoso vestido do “Tango fatal”, Adria Rodi transporta-nos por uma hora a um país inverosímil e adorável. E chegamos à derradeira prova da aristocracia artística. O repertório de Adria Rodi exclui os assuntos plebeus, as grosserias, as baixas querelas. Não glosa a carestia da subsistência, nem a neurastenia da eugenia, nem fecha ou abre a torneira da água que não há-de beber. São subtilezas de abades que se tornam faunos, crónicas de pequenos escândalos acentuados pelo “chic”, fantasias e jogos de um “guignol” num cabaret de elegantes e poetas, com as suas amadas. Adria Rodi fez como esses donos de bares luxuosos, que negam a entrada à massa torpe e rude, limitando o consumo a manjares e vinhos dispendiosos e supérfluos.*⁴³⁹

O artigo de Garcia Sanchiz é corroborado pelos de outros críticos, como a do jornal *Baleares*⁴⁴⁰, embora algo acrítico e laudatório. Efectivamente, existe unanimidade relativamente à elegância, apesar do seu virtuosismo artístico não merecer unanimidade porque o seu sotaque napolitano desagradava a alguns. Conhecemos o números artísticos de Adria Rodi graças a um conjunto de séries fotografadas por Silva Nogueira e que foram parcialmente publicadas na *Ilustração Portuguesa*.

⁴³⁸ V. Federico Garcia Sanchiz, “Adria Rodi” in *La Nación* (Madrid) Ano 2, Nº 340, 30/9/1917, pp. 4-5 (trad. do autor).

⁴³⁹ *Ibidem*

⁴⁴⁰ S/t in *Baleares* (Palma de Maiorca), Nº 127, 15/12/1920, p. 16



Adria Rodi, série Galanteio, Fotografia Brasil (AFDGPC)

A acertada análise de Garcia Sanchiz fornece-nos preciosos elementos para a compreensão do repertório de Rodi porque refere os números: *Bibelot, Tarantela e Galanteios*, [em] que *ostenta o seu bom gosto com algum despego, não sem alguma petulância, se bem que encantadora*⁴⁴¹.

Na elegância sensual de Adria Rodi, que as imagens da *Ilustração Portuguesa* divulgaram, podemos porventura encontrar um dos primeiros casos de uma artista itinerante que foi extensamente fotografada em Portugal. A circunstância de ter sido fotografada por Silva Nogueira assume especial significado porque é uma primeira situação de profunda cumplicidade entre a artista e o fotógrafo. Com efeito, é através das 32 fotografias das séries de Adria Rodi por Silva Nogueira, praticamente as únicas que se conhecem da artista⁴⁴², que podemos cruzar as críticas sobre as suas actuações e, em certa medida, recriar alguns aspectos dos seus números artísticos.

⁴⁴¹ Federico Garcia Sanchiz, *idem*.

⁴⁴² A pesquisa realizada em arquivos e bibliotecas apenas nos permitiu encontrar três outras imagens do início da carreira de Adria Rodi que foram publicadas em revistas ilustradas espanholas e em que ainda é muito marcado o gosto oitocentista.



Adria Rodi, série Tarantela, Fotografia Brasil (AFDGPC)

O destaque que a *Ilustração Portuguesa* deu a Adria Rodi, com um artigo ilustrado por fotografias de Silva Nogueira, pode considerar-se como uma efectiva ascensão da artista ao “estatuto” de estrelato que aquele magazine ilustrado reservava às mais destacadas figuras dos palcos nacionais e internacionais. Considerando as circunstâncias de discrição a que a votaram os outros periódicos portugueses e a respectiva crítica, como vimos, somos forçados a atribuir um papel de grande importância às séries fotográficas da artista já que, sem elas, a *Ilustração Portuguesa* não teria seguramente concedido tal destaque à artista italo-espanhola. Desta forma encontramos-nos perante um novo patamar na importância da imagem dos artistas para a sua carreira e sucesso público e no impacto do retrato fotográfico nessa imagem. Deste modo, uma jovem artista, desconhecida do público, consegue ver a sua imagem projectada através das páginas de um magazine ilustrado. Encontramo-nos, afinal, mais perto das circunstâncias do sistema de estrelato e esse tipo de processo promocional virá a ser apropriado por algumas das mais destacadas artistas portuguesas, atentas às carreiras

das artistas estrangeiras, principalmente às da sétima arte, com quem desejavam ansiosamente ombrear, como se verá pelas páginas da *Ilustração Portuguesa*, em cujas páginas terá início, a partir de 1918, uma série de rubricas nesse âmbito.

O paradoxal despique entre artistas nacionais e estrangeiras que encontramos nas rubricas da *Ilustração Portuguesa*, devedor da profunda evolução que o retrato fotográfico sofreu nestes anos, muito pelo peso da objectiva de Silva Nogueira que se tornou, desde os derradeiros anos da década de 1910, o mais destacado e produtivo retratista dos artistas nacionais. Não temos dúvida que o impacto das imagens de Adria Rodi muito terá contribuído para a subsequente preferência com que os artistas nacionais distinguiram aquele fotógrafo. As fotografias dos artistas nacionais que, nas rubricas da *Ilustração Portuguesa* e de outros magazines ilustrados subsequentes, irão enfrentar as das estrelas estrangeiras passam a ter, em largo número, a chancela fotográfica do estúdio de Silva Nogueira, geralmente com resultados muito positivos, como teremos oportunidade de constatar adiante. As páginas felizes de Adria Rodi na *Ilustração Portuguesa* guiaram as artistas portuguesas a arriscarem na ousadia da pose e do traje, no mesmo estúdio em que a artista italo-espanhola se tinha feito fotografar. Por outro lado essa preferência dos artistas teve um profundo impacto na carreira de Silva Nogueira, que singrou como fotógrafo de teatro e de artistas e, rapidamente, se tornou no principal fotógrafo das classes profissionais dos actores, cantores e bailarinos.

Mas ainda nos falta abordar três das séries de Adria Rodi, as que julgamos melhor caracterizarem a transformação estética operada pela colaboração da artista com o fotógrafo Silva Nogueira. Duas delas são também as mais longas e, nessa medida, podem ilustrar melhor os processos de cumplicidade modelo/fotógrafo, contudo vamos começar pela mais curta, uma série que a *Ilustração Portuguesa* intitulou *Ninan* mas que julgamos tratar-se, de facto, de uma número artístico que habitualmente integraria as actuações de Adria Rodi intitulado *Idílio campestre*⁴⁴³, um número musical que a artista terá criado em colaboração com Federico Gayó, maestro e professor de canto em Barcelona⁴⁴⁴..

⁴⁴³ Julgamos que o título *Idílio Campestre* é muito mais consistente com o traje que a artista enverga.

⁴⁴⁴ V. "Academia Artística de Varietés" in *Eco artístico* (Madrid), Nº 244, 25/8/1916, p 18 e "Federico Gayo" in *Eco artístico*, Nº 256, 25/12/1916, p.29.



Adria Rodi, série *Idílio Campestre*, Fotografia Brasil (AFDGPC)

A série de imagens de *Idílio Campestre* mantém a grande liberdade de pose que caracteriza todo o conjunto de imagens mas o que nos surpreende nesta série é a ousadia do *travesti*. Abordámos anteriormente a importância de que se revestiu o *desabillé* no teatro mas ainda não nos tínhamos referido ao travesti e ao particular impacto que essa forma de representação chegou a assumir na conservadora sociedade portuguesa. Certo é que muitas actrizes haviam já recorrido ao *travesti* como traço artístico. A actriz francesa Sarah Bernhardt foi pioneira nos palcos a representar papéis masculinos, são os casos do trovador florentino na peça *Le Passant* de François Coppé (Janeiro de 1869) ou mesmo do seu famosíssimo papel de Hamlet na peça homónima de William Shakespeare (Maio de 1899). As actrizes portuguesas também o fizeram, nomeadamente Ângela Pinto, que procurou seguir o exemplo de Sarah Bernhardt representando, ela mesma, o Hamlet de Shakespeare⁴⁴⁵. No entanto, fora desse contexto artístico de transposição teatral da cena francesa, o recurso ao travesti ainda representava, nesse final da década de 1910, um traço de acentuada ousadia, mas que rapidamente foi vulgarizado, na década seguinte, sobretudo nos géneros teatrais da revista e do teatro ligeiro.

⁴⁴⁵ Vd “A actriz Ângela Pinto no papel de ‘Hamlet’ em representação, no Teatro Apolo” in *Occidente*, ano 36, nº 1249, 10/9/1913, p. 1.

Apesar da prática teatral do *travesti* não ser inédita, as circunstâncias desse *travesti* de Adria Rodi em *Idílio Campestre*, na Lisboa de 1919, revelam-se uma novidade, se bem que a tolerância concedida aos teatros de variedades como o Salão Foz, em que a artista italo-espanhola se apresentou aos lisboetas, fosse muito maior do que a que era autorizada nos palcos dos teatros mais importantes. Em qualquer circunstância, o *Idílio Campestre* de Adria Rodi beneficiou da maior exposição pública que, como vimos, lhe deu azo a uma apresentação nas páginas da *Ilustração Portuguesa*, mais a mais de mãos nos bolsos e em expressão de desafio, como aparece na fotografia dessa série publicada naquele magazine ilustrado. Dessa forma não podemos deixar de considerar o particular significado do *travesti* de Adria Rodi que, afinal, não deixa de constituir mais um traço que acentua a modernidade de todo este conjunto fotográfico em que as séries mais longas, que veremos de seguida, são as mais representativas e elucidativas da importância que pôde assumir a situação de cumplicidade entre artista e fotógrafo.

As séries mais longas de Adria Rodi são intituladas segundo duas das danças que se tornaram particularmente populares nos seus países de origem, a tarantela de Itália e o tango da Argentina. A primeira série, *Tarantela* apresenta sete fotografias e embora remeta para uma dança, não nos mostra uma sequência particularmente dinâmica. Nesta série novamente se verifica um cuidado muito particular no traje envergado, uma atitude de pose de grande liberdade, como sucede ao longo de todas as séries, aliás. Contudo, um dos principais traços deste conjunto de imagens é o facto da artista, numa das imagens, estar a fumar de cigarro na boca. Na série que designámos como andaluza, a artista posava de cigarro na mão, no entanto julgamos que a pose com o cigarro na boca ousa muito mais, não se limita a insinuar que fuma, fá-lo realmente e se a insinuação do acto de fumar já representava uma transgressão moral, o cigarro na boca desafiava a moral social.



Adria Rodi, série *Bibelot*, *Fotografia Brasil (AFDGPC)*

Porventura poderemos encontrar na série *Tango Fatal* a epítome de todas as pequenas séries fotográficas que formam este corpo de retratos fotográficos de Adria Rodi. Nessa série acentua-se a ousadia voluptuosa das poses, gestos, movimento, expressões e trajes que já encontráramos nas outras mas que agora, por ser mais longa é potenciada. Existe uma evidente transposição do movimento da artista para a série fotográfica e, dessa forma, estamos muito mais perto da recriação do número artístico. Com efeito, Adria Rodi e, naturalmente, Silva Nogueira, conseguem atingir um grau elevado de simulação dos movimentos ensaiados pela artista no seu número que é quase recriado de uma forma inédita.



Adria Rodi, *série Tango Fatal*, *Fotografia Brasil (AFDGPC)*

Se retomarmos alguns dos aspectos abordados no ponto *O Múltiplo como Arte* do capítulo anterior podemos encontrar nestas imagens de Adria Rodi muitos dos traços das sessões fotográficas que resultaram da cumplicidade entre a Condessa de Castiglione e o seu fotógrafo. Também em Rodi vemos a completa entrega que a Condessa havia dado às fotografias e que fez com que as representações fotográficas se possam interpretar como espelhos da alma. A série *Tango Fatal* tem essa intrínseca propriedade de nos oferecer uma representação pessoal da artista numa coreografia que, segundo os seus contemporâneos, seria muito próxima da sua imagem em palco. E, naturalmente, um título como *Tango Fatal* não é inócuo, traz em si mesmo uma carga que nos remete para um mundo de sensualidade e de entrega que nesta série de fotografias se procurou representar. A artista dá-nos a entender muito do carácter da sua representação artística representando para o fotógrafo, com expressões e gestos de dramatismo, de um modo que ainda não tinha sido visto na fotografia portuguesa.

Provavelmente António Ferro poder-se-ia ter inspirado na figura de uma artista como Adria Rodi ou de outra artista ligeira na moda para a construção da sua *Lili* que, tão a propósito, ele retrata em várias atitudes:

A Lili, fétiche do clube, estendida, estirada pelos maples, como uma gata francesa, eléctrica, decorativa, deseja, com empenho, ter só dezasseis anos... Terá... Mas como na sua vida guizalhante, serpentinada, a Lili vive um ano em cada hora, à meia-noite tem vinte e quatro anos, e pelas quatro da manhã é uma mulher experimentada...

A sua cabeça em novelo, bola de oiro, é uma péla que se joga de mão para mão, pela noite fora... Seus olhos translúcidos, líquidos, são duas gotas dum licor forte... O seu nariz inquieto, suavemente arrebitado, é um passarinho alegre que lhe poisou no rosto...

A sua boca é um açafate de flores... Todo o seu corpo é um dito picante... Despindo-se nas atitudes, nos gestos desmanchados, a Lili, quanto mais vestida, mais nua está...

Ela não anda: dança...

Suas pernas esfalfam-se num one-step turbulento, seus seios tremelicam num fox-trot agitado, seus braços, de mãos dadas, valsam languidamente...

Boneca de loiça, que não diz papá, mamã, que, bem ao contrário, com ternura, com carinho materna, trata a todos por filhos, a Lili amimada, fútil, insignificante, tem uma vaidade mesquinha, pequenina como um espelho de algibeira...

Cada passo que dá, cada gesto que tem, é um reclame que ela faz ao seu corpo. A sua voz é uma campainha a badalar-lhe as formas...

[...] A Lili não vai às igrejas mas conhece todos os clubes. A sua melhor oração é um tango lascivo... [...]

[...] A Lili... A Lili... Mas para que insistir? Elegante, superficial, perversa, a Lili é do feitio de todas as minhas frases... Esta crónica, por exemplo, é uma colecção de retratos que o meu Espírito lhe tirou, em várias atitudes... [...]⁴⁴⁶

Em *Tango Fatal*, ou melhor, nas nove fotografias de Adria Rodi que compõem a série fotográfica com esse título, a expressividade é a marca mais forte da representação da artista. As expressões e os gestos sucedem-se. Relembramos das palavras do crítico Miguel Ángel Colomar⁴⁴⁷ que romanticamente sugere para Adria Rodi um passado

⁴⁴⁶ "A Lili" in António Ferro, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 102-103.

⁴⁴⁷ Miguel Ángel Colomar (1903-1970), poeta, pintor surrealista, crítico de arte e jornalista espanhol, de Palma de Maiorca.

tenebroso e uma história trágica, expressa num *Tango Fatal* que, da vida para os palcos, faz ainda mais sentido. Diz-nos ele na entrevista a Adria Rodi:

Ansiosamente a interrogámos sobre a sua vida, o seu passado. Ao chegar a este ponto a artista entristeceu-se: uma nuvem de dor toldou a luz dos seus olhos e a cadência da sua voz foi-se apagando até um lamento:

Não me fale do passado; o passado morreu.

E nós imaginámos uma tragédia nas ruas tortuosas e escuras, no chocar do aço de um duelo de galãs ou na materialidade esmagadora e tragicamente grotesca dos dramas íntimos, das tragédias quotidianas...

E imaginamos uma Adria gentil e bonita, forçada pela sombra gigantesca e fatídica do infortúnio, a exhibir o seu corpo divinamente sexual diante dos olhos devoradores e febris da multidão.

*E desde então no silêncio que sobreveio surgiu um fétido hálito de tragédia, e o pássaro negro da dor humana bateu as suas asas sobre as nossas cabeças.*⁴⁴⁸



Adria Rodi, série Tango Fatal, Fotografia Brasil (AFDGPC)

As palavras do crítico maiorquino acrescentam densidade às circunstâncias da fatalidade de Adria Rodi, pelo menos esse aspecto marca a imagem do seu número artístico *Tango Fatal*, como mostram algumas expressões que a artista encenou nesta série para a câmara. Esta inédita situação de Adria Rodi levanta a questão da representação dos artistas que assumirá um papel cada vez mais importante na

⁴⁴⁸ V. M. Angel Colomar, "Un intermedio com Adria Rodi" in *Baleares* (Palma de Maiorca), Nº 127, 15/12/1920, pp. 16-17.

economia da representação fotográfica. Trata-se da questão da representação da representação e nesse plano se situa, de forma crítica, a dupla coincidência entre o actor que representa e que, simultaneamente, é o objecto da representação fotográfica.

Cientes da complexidade de conceitos que a circunstância de abordarmos a representação da representação vem suscitar devemos, no entanto, lembrar permanentemente que muito embora a fotografia tenha quase sempre tido que carregar o fardo de representar a realidade da forma mais rigorosa possível⁴⁴⁹, certo é que essa ideia preconcebida está muito longe de corresponder inteiramente à verdade. Com efeito, não nos podemos esquecer que nas várias instâncias que se estendem do registo à visualização da imagem, o número de decisões e ligações que os operadores envolvidos em todo esse processo têm de tomar e estabelecer é muito amplo. Interessamos neste ensejo retomar a discussão acerca das relações estritas que se estabelecem entre o sujeito da representação e o fotógrafo. Afinal a complexa resolução desta questão situa-se na teia de relações do poder sobre a imagem que se estabelecem, aquando da produção de uma representação fotográfica, entre fotografado e fotógrafo. A dificuldade de definir e delimitar os contornos dessa teia de relações foi abordada pela investigadora israelita Ariella Azoulay na sua obra *The Civil Contract of Photography*⁴⁵⁰.

Reflectindo sobre as relações entre fotografados e fotógrafos, Ariella Azoulay parte de situações de uma violência limite, de natureza política e social, para conseguir definir, de uma forma mais clara a natureza das relações estabelecidas. Na situação clássica do retrato fotográfico, a câmara medeia o encontro entre o fotógrafo e o fotografado, sendo produzida uma imagem. Na institucionalização legal deste encontro, ao indivíduo fotografado não é reconhecida a posse de direitos de imagem enquanto o fotógrafo que produz a imagem fica detentor dos respectivos direitos legais. No entanto, a apropriação dos direitos da pessoa fotografada pelo fotógrafo pressupõe sempre um certo grau de violência, embora tacitamente admitida desde os primórdios da actividade fotográfica, que manteve praticamente inalterada essa ordem de relações quase até aos nossos dias. O pacto ou acordo tácito que regula os direitos entre fotógrafo e

⁴⁴⁹ John Tagg, *The Burden of representation: essays on photographs and histories*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 1988, p. 1-33.

⁴⁵⁰ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books, 2008, p. 105-106.

fotografado torna possível o encontro fotográfico e, desse encontro, resulta a fotografia. Contudo importa notar que nesse acordo fotográfico não estava contemplado, até há bem pouco tempo, o consentimento informado e, de forma alguma esse pacto se baseava no conhecimento das condições de intercâmbio de direitos ou na possibilidade de discordância relativamente a essas condições.

O que o acordo tácito no retrato fotográfico estabelece é que ambas as partes possam reconfirmar o equilíbrio de poder que se estabelece entre elas sem haver uso manifesto da força. Quando a câmara dá início a um encontro entre fotografado e fotógrafo, geralmente cada uma das partes é responsável pela sua parte do acordo tácito e sabe o que é esperado de si nesse encontro, não sendo necessária uma formalização dos termos nem a sua redacção, daí que se possa considerar o facto de que, mesmo de forma tácita, se possa instituir um contrato civil⁴⁵¹.

A partir de um retrato fotográfico do filho do imperador Napoleão III tirado no estúdio Mayer e Pierson em 1859, Azoulay procura entender melhor esse acordo tácito entre o fotografado e o fotógrafo que, no seu entender, constitui a essência do contrato social da fotografia. Numa fotografia típica de estúdio, o filho do imperador monta um equídeo cujas rédeas são seguras por um assistente que figura num dos cantos da imagem, enquanto no outro canto o próprio Imperador também está presente. Quase seguramente a fotografia seria coberta com uma máscara oval que descartava, na sua forma final e pública, as duas presenças marginais por forma a dar o devido destaque ao assunto principal da fotografia, o retrato do rapaz a montar. No entanto essas presenças marginais não deixam de adensar a teia de negociações que se estabeleceram entre as partes do contrato, fotógrafo, fotografado, câmara e espectador, bem como as prerrogativas que as partes obtiveram directa ou indirectamente, pela força, sedução ou até furto.

Contudo o aspecto mais relevante para a fotografia de artistas, na perspectiva de que nos temos ocupado no decurso deste estudo, diz respeito ao reforço das prerrogativas dos fotografados, tanto em termos contratuais, mesmo que apenas na forma tácita e informal mas sobretudo no âmbito da economia da imagem, em que é

⁴⁵¹ *Idem*, p. 110-112.

perceptível um aprofundar das preocupações com a própria imagem. Esse reforço é muito evidente no caso abordado de Adria Rodi mas ir-se-á revelando cada vez mais determinante com o decorrer dos anos. Contudo não é rigoroso vermos essas mudanças como sendo de um só sentido. De facto, a experiência acumulada pelos fotógrafos, os meios de que passaram a dispor e a sua iniciativa e criatividade foram factores imprescindíveis nas mudanças que o retrato fotográfico sofreu nas décadas de 1920 e 1930. É dessa complexa teia de relações, prerrogativas e competências que se fará essa transformação. Nesse aspecto o contrato civil da fotografia, o seu reforço, será uma peça crucial nesse processo.

4.4.2 O afirmar da representação

Verificámos que desde 1916 a Fotografia Brasil tinha demonstrado um particular empenho em seguir as mais recentes tendências do retrato fotográfico internacional, vai-se destacar criativamente nos desafios do *glamour* e daí virá a tirar, mais tarde, os correspondentes sucesso e fama. Contudo, as informações conhecidas sobre a organização da Fotografia Brasil são escassas, apesar de se tratar de uma das mais importantes casas fotográficas portuguesas do século XX. As primeiras referências parecem situar o início da sua actividade em meados da década de 1910. A Fotografia manteve-se nas mesmas instalações, na Rua da Escola Politécnica-141, durante todo o período de actividade, que durou até c. 1980. Em 1917, depois da morte do seu primeiro proprietário, Carlos Silva, a direcção do estabelecimento é temporariamente assumida por António dos Santos Almeida mas, pouco tempo volvido, em 1920, Silva Nogueira assume a direcção técnica e propriedade do estabelecimento. A partir da década de 20, a Fotografia Brasil tornou-se na casa fotográfica mais procurada pelas personalidades nacionais do espectáculo para se fazerem fotografar, beneficiando do facto de ter recebido a clientela de Bobone e Vasques, quando a actividade dessas casas decaiu.

Para além da Fotografia Brasil, durante a década de 1920 só mais dois outros estúdios fotográficos conseguiram assimilar com sucesso os padrões internacionais do uso dos “efeitos artísticos”. De um desses estúdios conhecem-se muito poucos

elementos, foi o *Studio*, em que trabalhou o fotógrafo Pedro Lima e que, aparentemente, terá operado durante um curto espaço de tempo porque, antes do início da década de 1930, se eclipsou das páginas dos magazines ilustrados. O outro estúdio, bem conhecido, é o estúdio de Manuel Alves de SanPayo, que veio a ter bastante sucesso no retrato fotográfico de alguns estratos sociais lisboetas, em particular das elites políticas justificará, por isso, uma referência mais detalhada. Manuel Alves de SanPayo, fotógrafo de origem minhota e raízes humildes, chegou a seguir os estudos artísticos mas, por questões económicas, foi forçado a emigrar para o Brasil onde tentou singrar, acabando por aprender o ofício de fotógrafo e conseguindo bastante sucesso em Petrópolis, refúgio de veraneio para as elites do Rio de Janeiro e a corte imperial. A sociedade elegante brasileira fazia-se fotografar no estúdio de SanPayo e será aí e por isso que ele terá assimilado um estilo de fotografia pontuado pela forte utilização dos “efeitos artísticos”. Em 1920, por questões de ordem pessoal e familiar, vê-se compelido a mudar-se para Lisboa, instalando um estúdio nos Restauradores, onde se irá destacar a fotografar muitas das figuras da sociedade elegante de Lisboa que progressivamente vão apreciar o seu estilo fotográfico idealizado e carregado mas que, como vimos, começava a estar na moda em Portugal ganhando sucesso junto de uma sociedade que também valorizava o trabalho retratístico dos pintores Eduardo Malta e Henrique Medina.

As circunstâncias que rodeiam a mudança de gosto no retrato fotográfico que teve lugar nos anos vinte parecem contrariar a tese até agora veiculada pela literatura sobre o assunto. A maior parte dos autores fundam a entrada da influência *pictorialista* por via “erudita” [Sena: 1998], ou seja, através do contacto dos fotógrafos com as publicações artísticas americanas, por exemplo com a revista *The Studio* (1923) e pelas influências *pictorialistas* do fotógrafo francês Robert Demachy (1859–1936), do fotógrafo belga Leonard Misonne (1870-1943) e do fotógrafo inglês Francis J. Mortimer (1874-1944). Do nosso ponto de vista, ao contrário e como acima referimos, são claros os sinais da entrada de valores estéticos *pictorialistas* pela via do retrato fotográfico em Portugal no final da década de 1910. Essa tendência acentuado-se rapidamente e quase se torna a norma no trabalho dos mais destacados estúdios fotográficos na aproximação ao final da década de vinte com forte impacto no gosto mundano e também na prática

dos fotógrafos amadores que aplicavam os “efeitos artísticos” na fotografia de “ar livre”, acompanhando tendências da fotografia e seguindo, ao mesmo tempo, as práticas da pintura naturalista na escolha dos motivos e dos enquadramentos.

Ilda Sticchini (1895-1977) foi uma atriz portuguesa que iniciou a sua carreira teatral em 1915 e ganhou destaque pelas interpretações nas peças da companhia do Teatro de D. Maria II sob exploração da Sociedade Artística, no início da década de 1920. Segundo a tradição teatral, o seu primeiro grande êxito terá sido a interpretação na peça *Elevação* (Elevation), de Henry Bernstein, em que contracenava com o grande actor Eduardo Brazão. A partir daí teve uma carreira de destaque, acumulando sucessos em Portugal e nas Colónias, representando peças dos mais destacados dramaturgos portugueses. Formou várias companhias de teatro e foi empresária de alguns dos melhores teatros nacionais, tendo dedicado alguma atenção ao ensino do teatro. Em 1938 emigrou para os EUA, fixando-se em Los Angeles, onde ficou até final da vida.

A fotografia da atriz Ilda Sticchini, um dos mais notáveis exemplos da série que a Fotografia Brasil realizou da atriz, no início da década de 1920, quando acabava de se estreiar no teatro, pode ser considerada como das mais representativas do estilo como os fotógrafos mais destacados desta época faziam um uso sensível dos “efeitos artísticos”. Nesta imagem Silva Nogueira consegue traduzir toda a beleza da simetria de forma e da suavidade de traços do rosto da atriz através de uma cuidadosa utilização do moderno sistema de iluminação de três pontos, com um foco principal a destacar a face esquerda do rosto da atriz e dois ténues focos ou reflectores que apenas balanceiam as sombras aclarando suavemente o lado direito do rosto e o fundo. A aparente simplicidade da iluminação esconde uma elaboração cuidada e um balanceamento tecnicamente perfeito dos fluxos luminosos, revelando a grande técnica e a amadurecida sensibilidade de Silva Nogueira. A verdadeira “encenação” fotográfica preparada pelo fotógrafo tem a excepcional virtude de conseguir transmitir o *character role*, ou tipo teatral, que a jovem atriz assumia em cena na época das primeiras representações, que como indicava a cartilha portuguesa, era de “ingénua” ou seja “amorosa sem malícia”, mas vai mais longe porque consegue transmitir, na segura serenidade do rosto, um potencial de talento que a atriz veio a provar em palco ao longo de duas décadas.

A fotografia de publicidade foi um dos campos que, como acima referimos, se desenvolveu extraordinariamente durante os anos vinte e trinta. A campanha mais paradigmática deste período foi a do “bebé Nestlé”. Com fotografias de página inteira, mostrando crianças rechonchudas que, com uma composição fotográfica cuidada e grande suavidade de imagem, pareciam efectivamente encarnar o verdadeiro símbolo de saudável. O obreiro fotográfico dessa campanha foi o fotógrafo Manuel Alves de SanPayo que tinha uma tradição de fotografar os mais jovens, nomeadamente no carnaval, em concorrência com Silva Nogueira, tendo ganho claramente este segmento ao fotógrafo da Rua da Escola Politécnica, até porque os anúncios da Nestlé publicitavam também a excelência da fotografia SanPayo. Não há dúvida que o anúncio Nestlé marcou definitivamente o sucesso daquela marca que se manteve até aos dias de hoje e, obviamente, convidava todas as mães, pelo menos as que o podiam fazer, a fazerem fotografar os seus rebentos no atelier de SanPayo, numa espécie de grande concurso nacional de saúde infantil, senão inscritos nas famosas iniciativas da marca suíça, pelo menos para regalo dos mais íntimos.

A fotografia de *glamour* foi mantendo o seu público entre alguns artistas e outras figuras públicas, tendo como principal defensor SanPayo mas a preponderância de que gozou na década de vinte foi diminuindo sucessivamente ao longo da década seguinte. Os efeitos artísticos continuavam a ser determinantes na preferência de que continuou a ser alvo pelas faixas menos jovens do público, porque eram uma forma muito eficaz de fazer desaparecer as rugas e os traços mais acentuados do rosto, o que agradava especialmente ao público feminino. Podemos dizer que os retocadores das principais casas fotográficas usavam os seus lápis de retoque com mais destreza e inteligência do que os sensores usavam os seus lápis azuis, apesar de em ambos os casos procurarem formas de alterar a realidade.

Como vimos anteriormente, as séries fotográficas de Adria Rodi terão provavelmente representado uma primeira situação de modernidade no retrato fotográfico em Portugal. A esse primeiro passo logo se sucederam outros e dele se soube aproveitar uma jovem actriz ligeira, também de origem italiana mas que acabou por se radicar em Portugal, vindo a destacar-se como uma das mais activas e inovadoras mulheres dos palcos portugueses, de nascimento Luigia Paola Maria Oliva mas que se

notabilizou entre nós com o nome artístico de Luísa Satanela. Como actriz, bailarina e empresária, Luísa Satanela viu o seu nome artístico indelevelmente associado a alguns dos mais modernos e populares espectáculos que passaram por palcos portugueses nas décadas de 1920 e 1930. Essa actividade foi sistematicamente acompanhada pelas objectivas dos fotógrafos, muito particularmente pela de Silva Nogueira. Dessa forma podemos olhar retrospectivamente para as criações artísticas de Satanela e constatar como, tanto no palco como no estúdio, ela soube mostrar a sua ousadia e rebeldia artística, contribuindo de forma ímpar para que a novel revista à portuguesa se tenha transformado em grande espectáculo.

Por ironia do destino, fomos encontrar no espólio de Silva Nogueira uma série de retratos fotográficos de Paola Oliva e de uma amiga que devem datar dos últimos anos da década de 1900. A biografia da artista luso-italiana situa-a em Portugal nesse período, chegada a Lisboa com a sua mãe que veio integrar o elenco do Teatro de São Carlos. As circunstâncias em que a referida série fotográfica foi realizada são desconhecidas, assim como a autoria fotográfica delas. Como vimos anteriormente as circunstâncias de formação deste espólio permitem deixar a dúvida de serem de Samorrinha, de Silva Nogueira ou, eventualmente, de Carlos Silva, fundador da Fotografia Brasil. Mais importante que a questão da autoria é a inegável ousadia e irreverência que tal série de retratos suscita, possível excesso juvenil das duas jovens, caso não viéssemos a encontrar o mesmo espírito no decurso de toda a carreira artística da luso-italiana.



Paola Oliva e Alda Rodrigues (?), arquivo da Fotografia Brasil (?) (AFDGPC)

Provavelmente, a companheira da referida Paola Oliva nesta série de fotografias será Alda Rodrigues, uma atriz praticamente desconhecida, circunstância que impede a sua identificação cabal. Num dos depoimentos sobre o início da sua vida e carreira, Satanela testemunha um episódio que em muito coincide com as circunstâncias desta série fotográfica:

Em S. Carlos havia ruidosa festa a que se dignaram assistir a família real, ministério e todo o mundo elegante. Tinha eu 11 anos, se bem me lembro.

Minha mãe, em dado momento, chamou-me ao seu camarim e fez-me vestir um fato à maruja, a fim de que entrasse num baile, em que estavam perto de 200 figuras. Com aquela inconsciência que os 11 anos costumam ter, eu apareci no palco, mirando toda ufana o meu travesti que, em boa hora o diga, achava interessante.

Dansei, dansei, dansei, perante essa plateia selecta que, sempre afeiçoada às crianças, tão indulgentemente me acolhera e, quando, depois de ter rodopiado nesse bailado fulvo, garrido, saltitante, caí de joelhos em terra, em posição final, face voltada para o camarote real, uma estrondosa salva de palmas premiou o meu atrevimento. Entusiasmada, arranquei o boné que me levou agarrada a cabeleira masculina, que completava o meu disfarce, soltando-se-me sobre as costas a minha cabeleira natural. Produziu-se então, em mim, uma comoção profunda, violenta, que eu própria não saberia explicar, nessa altura, se mo perguntassem. E assim, abstrata em dolorosa meditação, arrependida da minha leviandade pueril, como se tivesse cometido um crime, passei dias inteiros a recordar a minha aventura. Era o prenúncio:[da sua carreira artística] [...] ⁴⁵²

⁴⁵² “Como eu me estreei no teatro” in *Ilustração Portuguesa*, II Série, Nº 802, 2/7/1921, p. 4.



Paola Oliva e Alda Rodrigues, arquivo da Fotografia Brasil (?) (AFDGPC)

Verificamos, de novo, que a circunstância de todo este conjunto de fotografias se poder constituir como uma única série vem reforçar o seu atrevimento, recorrendo ao termo usado pela própria Satanela. Porventura, se conhecêssemos um só registo dela poderíamos supor tratar-se de um mero equívoco ou até de uma simples brincadeira inocente de raparigas. Contudo, fotograficamente a série revela pouca consistência nas exposições e nos enquadramentos, grande simplicidade dos cenários e dos adereços e muito pouco rigor compositivo. A inconsistência técnica acaba, ironicamente, por conferir a esta série de *tableaux vivants* um carácter burlesco já que o deficiente desempenho do fotógrafo é largamente compensado pela fértil imaginação e criatividade dos trajos e poses das duas jovens candidatas a actrizes.

Sabemos que Paola Oliva acompanhou a mãe na digressão que realizou ao outro lado do Atlântico tendo passado, de acordo com o seu próprio testemunho⁴⁵³, pelos Estados Unidos da América, pela Argentina e pelo Brasil. Fez a sua formação dramática em Buenos Aires mas foi no Brasil que o sucesso lhe começou a sorrir. A sua presença

⁴⁵³ *Idem*, p. 4.

nos palcos brasileiros é assinalada desde Junho de 1914⁴⁵⁴. Esse período de actividade brasileira prolongou-se por dois anos e teve um particular significado para a carreira da artista já que lhe permite mostrar em palco uma tremenda versatilidade, como cantora, como dançarina e como actriz. Será essa versatilidade que lhe virá a permitir, sediada já na Lisboa dos anos 1920, ascender ao lugar de cabeça de cartaz como primeira figura de companhia, sobretudo no teatro ligeiro e de revista, géneros em que a sua versatilidade se veio a constituir como uma vantagem formidável.

Seguindo os passos de Paola Oliva por terras de Vera Cruz podemos reconhecer o elevado de grau de versatilidade da artista e caracterizar melhor alguns dos principais traços artísticos que procurou imprimir à sua carreira. Desde logo, a escolha do seu nome artístico “Satanella” assume um profundo significado por ser, em si mesmo, um nome que convoca uma certa expectativa de ousadia e irreverência que se espera vir a concretizar-se naquele “diabo de rapariga”. O nome Satanela surgiu originalmente associado a um bailado setecentista “Le Diable Amoureux” que conheceu ainda as designações de “Satanella”, a partir do nome da protagonista, ou “Amor e Inferno” ou ainda “O Poder do Amor”⁴⁵⁵. O animatógrafo veio rapidamente sancionar a feliz escolha desse nome por Paola Oliva porque surgiram duas fitas que o invocam, em 1919, “Satanella” de A. G. Caldiera e Giuseppe Guarino e em 1920, “Satanella bionda” de Paolo Trinchera. Com um nome artístico tão invulgar, é natural que os críticos tenham aproveitado o seu nome artístico para caracterizarem as suas actuações em palco com adjectivos inspirados nesse nome artístico ou seus sinónimos. Algumas dessas críticas permitem-nos conhecer melhor os contornos da apresentação em palco da artista, se bem que nem sempre fossem totalmente lisonjeiras para a sua imagem como a seguinte:

Essa “primadonna” [Satanella] ainda não se expurgou convenientemente de uns maus hábitos de music-hall, de maneira que se excede, às vezes, nas suas atitudes, provocando críticas acerbas da assistência. A preocupação do nú que tem a inteligente artista, como

⁴⁵⁴ “Anúncio à programação do Casino Antártica” in *Correio Paulistano*, (S. Paulo/Brasil), 5/6/1914, p. 7.

⁴⁵⁵ O bailado pantomina “Le Diable Amoureux” ou “Satanella” de 1772 teve coreografia original de Joseph Mazilier e partitura de Napoléon Henri Reber e François Benoist. Em meados do século XIX foi adaptado para o repertório do Bailado Bolshoi de São Petersburgo.

“primadonna” não se devia apresentar ao público em trajos de cançonetista, faz com que ela perca a[s] linha[s] e se torne até um tanto caricata. ⁴⁵⁶

Mas era, com efeito, a sua ousadia de actuação, de traje e de caracterização que a tornava uma artista particularmente popular nos palcos brasileiros, suscitando várias menções quanto à preferência do público daquele país, como podemos verificar no inquérito às actrizes publicado no jornal *O Imparcial* do Rio de Janeiro⁴⁵⁷. Essa popularidade, a sua versatilidade em palco e a elegância que muitos dos seus contemporâneos lhe encontravam, terão sido factores determinantes na oportunidade que lhe foi concedida para integrar uma companhia portuguesa em digressão pelo Brasil, a do empresário Luís Galhardo e que tinha Palmira Bastos como primeira actriz. Surgiu, dessa forma, a ocasião para Luísa Satanela⁴⁵⁸ regressar a Lisboa directamente para o palco, estreando-se como *divette* na revista “Princesa Magalona”, cujo elenco reforçou, acrescentando sete novos números ao alinhamento do espectáculo e obtendo grande êxito nas récitas⁴⁵⁹. Embora Luísa Satanela tenha merecido o elogio da crítica foi pontualmente criticada, como fora antes no Brasil, pelo seu estilo de representação, dito de *music-hall* ou transformista⁴⁶⁰. No entanto, as suscitadas dúvidas que lhe foram então levantadas sugerindo alguma falta de disponibilidade artística para a opereta, o género teatral mais popular em meados da década de 1910, logo se dissiparam com a sua representação em “O Reizinho”, a opereta então estreada no Teatro Avenida com sucesso⁴⁶¹.

Embora as primeiras actuações de Luísa Satanela nos palcos de Lisboa tenham merecido unânime aplauso do público e da crítica, será só na opereta *A rainha do animatógrafo*, que Satanela conseguiu assumir o estatuto de primeira actriz, representando um papel que lhe assentava na perfeição porque exigia sobretudo uma

⁴⁵⁶ “Palcos e fitas” in *O Pirralho*, (São Paulo), 4º Ano, Nº 157, 17/10/1914, p. 13.

⁴⁵⁷ “Resultado total da apuração” in *O Imparcial*, (Rio de Janeiro), 5º Ano, Nº 1096, 2/1/1916, p. 8.

⁴⁵⁸ O nome artístico em Portugal perde os dois *l*, passando a Satanela.

⁴⁵⁹ Os números *Boémias; Chinfrineira; Soldado enamorado; Primeira loucura; Fado do sonho; Mulher superavit; Aeroplano* v. “Teatros, circos, cinemas” in *A Capital*, 7º ano, Nº 2198, 26/9/1916, p. 3; “Teatros, circos, cinemas: No Avenida hoje, Luíza Satanela” in *A Capital*, 7º ano, Nº 2200, 28/9/1916, p. 3.

⁴⁶⁰ “Teatros, circos, cinemas: Avenida-A princesa Magalona, estreia da actriz Luíza Satanela” in *A Capital*, 7º ano, Nº 2201, 29/9/1916, p. 3.

⁴⁶¹ “Teatros, circos, cinemas: O Reizinho” in *A Capital*, 7º ano, Nº 2238, 6/11/1916, p. 2.

enorme versatilidade. Como vimos, a versatilidade era uma das principais características da artista luso-italiana e compensava largamente o óbice que o sotaque italo-brasileiro lhe colocava. Não admira, por isso, que a representação tenha sido um sucesso e que Satanela se tenha destacado no elenco, por forma a fazer depender o sucesso da peça da qualidade da sua interpretação, como sublinhou a crítica:

O trabalho da sr^a Luísa Satanela, essa endemoninhada rapariga que em tão pouco tempo tem conquistado um público a ponto de nos convenceremos que alguma interferência teve Satanás nela, deve ser considerado como de exame, visto que na Rainha do Animatógrafo do [seu] desempenho resulta, em absoluto, ou o sucesso ou o fracasso da peça. [...]

A atenção [...] [do] público concentra-se na personagem de Délia, de uma psicologia complicada pois que, dentro de um mesmo personagem tem que ser alegre, sentimental, coquette e coccotte. A sr^a Satanela, com toda a sua mocidade e com a frescura da sua alegria, foi tudo isso com sobriedade, sem exageros, distinguindo-se de uma maneira notável na arte coreográfica e vestindo a peça de uma forma ravissante⁴⁶².

A versatilidade de representação teatral demonstrada por Luísa Satanela teve também manifestação na representação fotográfica, imagens captadas no estúdio da Fotografia Brasil, que sabemos encontrar-se já sob responsabilidade directa de Joaquim Silva Nogueira. O levantamento das fotografias individuais de Luísa Satanela existentes no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no Arquivo Fotográfico da DGPC ascende a trezentas e setenta. Esse elevado número permite-nos traçar, de uma forma muito rigorosa, um duplo percurso estético de representações, teatrais e fotográficas. Esse facto constitui, por si só, uma razão ponderosa para a escolha da análise do acervo fotográfico desta artista, conquanto a ela se aduza o facto de se tratar também de uma das mais importantes empresárias teatrais portuguesas das décadas de 1920 e 1930, o que aumenta a sua responsabilidade, visto que a coloca no cerne da decisão estética

⁴⁶² “Teatros, circos, cinemas: Teatro Avenida” in *A Capital*, 7º ano, Nº 2283, 22/12/1916, p. 3.

sobre algumas das mais importantes produções da idade de ouro do teatro de revista em Portugal.

Relativamente à questão da preocupação de Luísa Oliva com a sua imagem artística é interessante verificar que no início da sua carreira em Portugal colaborou extensivamente com a companhia de opereta do Teatro Avenida, que tinha como primeira figura Palmira Bastos, uma actriz que, como vimos anteriormente, terá sido uma das primeiras actrizes portuguesas a revelar uma profunda preocupação com a imagem, nomeadamente a fotográfica. Não será abusivo olhar para esse período da carreira de Satanela, curto mas profícuo, durante o qual integrou o elenco de um número muito significativo de espectáculos teatrais, de comédia, opereta e revista. Encerrada a carreira da Rainha do Animatógrafo, integrou o elenco da opereta Eva, nos primeiros dias de Janeiro de 1917, seguida de *Os Maridos Alegres* (início de Fevereiro), *Sybill* (final de Fevereiro), *Os Sinos de Corneville* (Abril), *O Burro do Senhor Alcaide* (Julho), *O Beijo* (Agosto), *Torre de Babel* (Setembro), *Lísbia Amada* (Setembro). Em 1917 ainda teve tempo para protagonizar *Conde Barão* (de Dezembro até Janeiro seguinte), comédia em que, no papel de Gigi, contracenou com Estevão Amarante como Sabastião, uma dupla que virá a ter particular significado para os dois actores, como vemos adiante. A *Conde Barão* seguiram-se *Salada Russa* (Junho de 1918), *O Novo Mundo*, *A Mulher de uma Cana* (Setembro), *O Amor Perdido* (Março de 1919) e *A Mulher Ingrata* (Agosto).

A carreira de Paola Oliva sofreu uma tremenda mudança por ocasião da representação da comédia burlesca *Conde Barão*, entre final de 1917 e início de 1918, visto que se transformou em empresária, associando-se com o actor Estevão Amarante, um dos mais populares galãs da cena portuguesa, numa companhia teatral que tomou o nome de Satanela-Amarante. Simultaneamente, ou mesmo mais cedo, talvez logo após a sua chegada a Portugal, se terá iniciado uma ligação sentimental entre os dois, uma dupla relação matrimonial e profissional que durou até 1931. Provavelmente o incidente protagonizado pelos dois artistas no Teatro Sá da Bandeira do Porto durante a “Monarquia do Norte” terá estreitado os laços entre ambos. Com efeito, durante a récita da revista *Salada Russa* os artistas foram forçados pelos partidários de Paiva Couceiro a cantar o “hino da carta” sob ameaça das armas dos milicianos.



Luísa Satanela na Gigi, caricatura de Stuart Carvalhais e fotografia em Gigi de autor desconhecido

A peça *Conde Barão* constituiu também, para Satanela, o início evidente de um estilo de representação que não só afirmará a sua imagem algo excêntrica e ousada como definirá alguns dos mais marcantes aspectos estéticos da cena portuguesa nas duas décadas seguintes. Na *Gigi* temos a prova da forma como Satanela consegue atingir, ao apresentar-se em palco com o traje, maquilhagem e representação, uma tão evidente estilização do personagem que verificamos o quanto a representação fotográfica e caricatura de Stuart Carvalhais se conseguem aproximar. Essa capacidade excepcional de estilização dos personagens que representou será um traço marcante da carreira artística da luso-italiana.

A criteriosa escolha dos trajos de cena ousados constituiu uma marca que Luísa Satanela soube introduzir consistentemente na cena portuguesa. Essa marca veio a revelar-se determinante no advento da grande revista teatral da segunda metade dos anos 1920 e da década subsequente. A relação que se estabeleceu entre moda e teatro, era de tal modo estreita que a própria *Ilustração Portuguesa* veio a dedicar um longo

artigo ao tema, com o sugestivo título de “O delírio do decote e a moda da saia curta”⁴⁶³. A primeira página desse artigo era ilustrada por duas grandes fotografias de Luísa Satanela com dois dos seus ousados trajos de cena. Não nos podemos esquecer do impacto que Adria Rodi causara cerca de um ano antes, nas páginas do mesmo magazine. Mas agora trata-se de uma actriz do teatro português, com vestidos mais reduzidos nas saias e nos decotes, que levará a sua ousadia ao ponto de não usar meias, aceitando talvez a sugestão do articulista da *IP*. Ao longo deste estudo temos sistematicamente encontrado uma relação muito próxima entre teatro, moda e as suas consequências sociais, adiante nos referiremos mais detalhadamente a essa problemática.

A Companhia Satanela-Amarante começou em 1920, com uma longa tournée ao Brasil durante a qual o casal de empresários teve oportunidade de pôr de pé um conjunto de espectáculos que viria a apresentar nos palcos portugueses desde o início de 1921. A autonomia artística que a condição de empresários lhes assegurava permitiu a Luísa Oliva e Estevão Amarante tomarem nas suas próprias mãos todas as decisões relativas à companhia, ao repertório e à própria imagem. Desse modo o casal de empresários vai escolher ou encomendar aos dramaturgos portugueses manuscritos que possam favorecer as suas prerrogativas artísticas específicas, nomeadamente aqueles que destacavam a dupla de jovens actores. Já *Miss Diabo*, uma opereta ou comédia lírica de teor policial, estreada em 1918, em que o papel da protagonista, “Nina”, fora expressamente desenhado à medida de Luísa Satanela alcançando, por essa razão, um particular sucesso junto do público. Tratava-se agora de explorar essa fórmula de sucesso do casal de protagonistas e, dessa forma, foram-se sucedendo os espectáculos, desde logo “Nina” e “Fandelírio” na reprise de *Miss Diabo*, mas logo se seguiram “Miche” e “Babá” do *Amor de Apaches* (1921), “Manon” e “João Ratão” de *O João Ratão* (1921), “Naná” e “Bijou” de *Paris Monte-Carlo* (1921), “Chiffon” e “Fulano” de *A Rainha do Fonógrafo* (1921), “Swanee” e “Fredy” de *A Pérola Negra* (1922), para citar alguns exemplos. Tratava-se, afinal, do casal da moda do teatro português

⁴⁶³ Vd as ilustrações com o título A actriz Luísa Satanela em toilette da moda num dos seus interessantes papéis “O delírio do decote e a moda da saia curta” in *Ilustração Portuguesa*, II série, Nº 735, 22/3/1920, p. 213.



Luísa Satanela em A Pérola Negra por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Cientes de que o sucesso da fórmula artística que protagonizavam dependia, em grande medida, da afirmação da sua imagem, Satanela e Amarante ou, melhor dizendo, Satanela sobretudo, passa a fazer-se fotografar nos papéis representados, em variadas poses e situações. A representação fotográfica passa a fazer parte integrante do espectáculo e o fotógrafo escolhido para essas campanhas foi, naturalmente, Silva Nogueira. O primeiro exemplo evidente dessa simbiose entre a criação da representação teatral e a representação fotográfica surge para Satanela na opereta *Pérola Negra*, para a qual Silva Nogueira fez um conjunto de fotografias que publicitaram o espectáculo na imprensa ilustrada. O enredo de *Pérola Negra* prestava-se de forma exemplar à exploração da sua imagem já que o tema, uma história do oeste extremo americano, replicava alguns dos quadros das populares fitas do animatógrafo sobre *cowboys*. Não nos é difícil encontrar, neste conjunto de fotografias realizadas no estúdio de Silva Nogueira, uma enorme afinidade com as cenas dos primeiros *westerns* mudos.



Luísa Satanela e Estevão Amarante por Silva Nogueira em A Pérola Negra, Ilustração Portuguesa, 13/5/1922

Paulatinamente, vamos verificando que há nas sucessivas produções teatrais da Companhia Satanela-Amarante uma noção evidente do conceito de espectáculo total, na acepção que lhe é dada por Almada Negreiros como “escaparate de todas as artes”. Desse modo, a fotografia é também convocada a contribuir para a construção desse edifício artístico. As fotografias da opereta *Pérola Negra* dão-nos conta da exigência feita ao fotógrafo de traduzir, naquele conjunto de imagens estáticas, a acção e o movimento necessários, e é justamente isso que elas nos mostram. O fundo neutro permite que o olhar se foque apenas no essencial, na expressão e nos movimentos dramáticos em

suspensão, bem entendido., ao mesmo tempo que facilita a “mise-en-page”. A articulação das fotografias em página, na *Ilustração Portuguesa*⁴⁶⁴ de António Ferro, acentua exemplarmente toda a intencionalidade pretendida e, por um momento, imaginamos tratar-se de um “reclame” a uma fita de animatógrafo. Actores, fotógrafo e editor, todos contribuem conscientemente para a construção de um discurso estético de modernidade que fazia falta à sociedade portuguesa.

Outro espectáculo que surpreende pela modernidade do conceito proposto foi a opereta *Mademoiselle Ecrã*, estreada pela companhia Satanela-Amarante no Teatro Avenida, em Dezembro de 1919. A trama da opereta centra-se sobre a figura de *Mademoiselle Ecrã* e sobre os obstáculos que uma aventura cinematográfica⁴⁶⁵, entretanto projectada no próprio teatro, coloca ao enlace de dois aristocratas quando a noiva reconhece o noivo na referida película⁴⁶⁶. O curto *sketch* cinematográfico⁴⁶⁷ foi rodado no Palacete Sottomayor da avenida Fontes Pereira de Melo de Lisboa e contou com as interpretações de Vasco Santana, Luísa Satanela, Estevão Amarante, Raquel Bastos, Maria Santos e Alves da Silva, entre outros. Nesse espectáculo, podemos verificar a existência de uma situação de *metateatro*, visto que o *sketch* cinematográfico representa uma construção intencional que duplamente se inscreve no discurso ficcional, desconstruindo fisicamente o espaço cénico e, ao mesmo tempo, desconstruindo o próprio texto, conferindo-lhe uma nova significação, com grande modernidade. Prefigura, deste modo, uma reateatralização do palco em que o cinema é inscrito no espectáculo como signo teatral, contribuindo para a imersão do espectador na ilusão criada pela convenção teatral.

Uma nova situação de modernidade no meio teatral português nos surge quando uma enigmática frase envolvendo a actriz Luísa Satanela acompanhada de duas fotografias surge publicada na dupla capa da revista *De Teatro* de Dezembro de 1924 levantando o seguinte mistério:

⁴⁶⁴ “A Pérola Negra” in *Ilustração Portuguesa*, II Série, Nº 847, 13/5/1922, p. 461.

⁴⁶⁵ “Gazeta Teatral” in *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), 47º ano, Nº 206, 27/7/1927, p. 5.

⁴⁶⁶ Vd “Teatros e Cinemas” in *A Capital*, 10º ano, Nº 3403, 13/12/1919, p. 2.

⁴⁶⁷ Infelizmente não se conhece o paradeiro de qualquer fragmento desta película.

Luísa Satanela, a nossa 'divette' de opereta, ou Mademoiselle Spinelly fantasista e comediante francesa?

E na folha seguinte:

*Mademoiselle Spinelly fantasista e comediante francesa ou Luísa Satanela, a nossa 'divette' de opereta?*⁴⁶⁸



Satanela (em Spinelly) por Silva Nogueira (AFDGPC) Spinelly, De Teatro, 12/1924

A assombrosa semelhança entre os perfis das duas figuras fotografadas é surpreendente. Mas afinal quem era Mademoiselle Spinelly⁴⁶⁹? Andrée Spinelly ou apenas Spinelly foi uma atriz ligeira, bailarina, cantora parisiense, estrela das operetas e, sobretudo, uma das primeiras figuras da moda francesa dos anos 1920 e 1930, presença constante nas capas e nos figurinos dos principais magazines ilustrados. Assim vemos ser novamente suscitada a estreita ligação que existia entre traje teatral, moda

⁴⁶⁸ Capa e página de rosto in *De Teatro*, 3º ano, Nº 27, Dezembro de 1924.

⁴⁶⁹ Mademoiselle Spinelly. Mademoiselle Andrée Spinelly ou apenas Spinelly foram os nomes artísticos de uma das mais famosas parisienses dos loucos anos 1920, de seu verdadeiro nome Elisa Berthelot ou Fournier (1887-1966). Teve uma carreira de grande sucesso como atriz, cantora e bailarina nos mais destacados palcos e *plateaux* franceses e internacionais, contracenando com figuras como Mistinguet ou Maurice Chevalier. A sua presença nos palcos iniciou-se em 1907, no teatro ligeiro francês marcando presença até 1943; No grande ecrã estreou-se em 1916, tendo estado activa sobretudo na década de 1930. Na moda destaca-se a sua ligação a Charles Gesmar, figurinista e criador da moda francesa, que a vestiu ao longo da carreira. Foi presença constante em revistas como *L'Officiel de la Mode*, *Les Modes Magazine*, *Bravo*, *Harper's Bazar*, *Illustration*, *Le Theatre* e *Comoedia Illustré*, entre outros.

e magazines ilustrados, mas agora com outra propriedade e âmbito. A investigadora da arte modernista Nancy J. Troy publicou um extenso artigo sobre as ligações estreitas entre teatro e moda em França, no início do século XX⁴⁷⁰. Cremos que alguns dos aspectos discutidos nesse estudo encontram paralelo no contexto português. Como refere aquela autora:

*[...] Nos magazines de moda e teatro franceses do início do século XX, as actrizes mais famosas eram apresentadas em retratos fotográficos de corpo inteiro, quase sempre acompanhados por uma legenda identificando não só a actriz e a produção teatral em que brilhava, mas também o figurinista do vestido que envergava [...]*⁴⁷¹

Nancy Troy procura também ligar este triângulo constituído pela imprensa ilustrada-fotografia-palco ao advento do sistema de estrelato, a que nos referimos anteriormente, e que, embora tenha tido um desenvolvimento particular nos Estados Unidos da América, não deixou de contaminar a Europa, até porque a indústria do cinema cedo se começou a globalizar. Por outro lado aquela investigadora chama a atenção para a importância que os teatros representavam para a disseminação da moda:

“O teatro [nos anos 1920 e 1930] constituía o veículo ideal para a apresentação da moda, tanto em palco como entre a assistência e proporcionava, por isso, uma significativa oportunidade para que a elite dos costureiros, que estavam cada vez mais envolvidos no desenho de trajos de cena, pudesse colocar os seus trabalhos perante uma audiência de espectadores interessados, composta em larga medida por mulheres de classe média-alta que constituíam a sua potencial clientela.[...] Assim o teatro e os diversos espaços com ele relacionados eram locais de profundo significado comercial e promocional para os altos costureiros, que cultivavam assiduamente as suas ligações com as actrizes, não só pela disponibilização dos fatos

⁴⁷⁰ Nancy J. Troy, “The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th-Century France” in *Theatre Journal*, Vol. 53, No. 1, Theatre and Visual Culture (Mar., 2001), pp. 1-32.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 3.

que elas usavam em público, ou por ocasionalmente a elas recorrerem na promoção das suas linhas de perfume, mas também, como fez [o costureiro Paul] Poiret à actriz Spinelly, usando um tema associado ao seu perfume 'Le Fruit Défendu', como inspiração, para a decoração do interior do estúdio parisiense da actriz, realizado através do seu atelier de design, Atelier Martine. Como é sugerido por uma fotografia publicitária de Spinelly, no papel de Eva e aparentemente trincando o fruto proibido na pintura mural de uma árvore na sala [do seu apartamento], o interior tornou-se um espaço teatral em que ela, uma actriz vestida de forma provocadora, com um top exíguo e uma saia desenhados por Poiret, promove a envolvimento erótica do seu perfume frutado"⁴⁷²

As afirmações de Nancy Troy permitem-nos compreender melhor o importante papel desempenhado por algumas atrizes nos primórdios da afirmação da alta-costura francesa e os meandros da sua promoção na imprensa ilustrada. Mas para a sociedade portuguesa, que encontrava em Paris os modelos a importar, segundo as singularidades da periferia em que se encontrava (bem entendido), uma figura com a visualidade de Spinelly, referência incontornável do teatro e da moda exercia, naturalmente, uma assinalável fascinação. Mais ainda a figura de Spinelly fascinaria Luísa Satanela, para quem a consciência da importância do traje tinha vindo a constituir uma dimensão fundamental do quadro da sua apresentação em palco. É esta perspectiva que nos permite entender todas as implicações da dupla página Satanela/Spinelly na revista *De Teatro*⁴⁷³. A intenção de Satanela no jogo visual proposto ao público, de decalque da imagem da artista francesa, não tem apenas, como aparentemente parece, um carácter estritamente anedótico, antes revela uma intencionalidade de afirmação da importância que a dimensão estética da imagem da actriz ia progressivamente assumindo em palco, muito por força da contaminação do animatógrafo e do destaque que ele assegurava aos rostos e poses dos protagonistas.

⁴⁷² *Ibidem*, pp. 4-5.

⁴⁷³ Porventura a atenção que António Ferro reservou a Spinnelly e a Poiret poderá ter sido suscitada por essa anterior intervenção de Satanela. V. António Ferro, *Praça da Concórdia*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

Com efeito, ao longo das décadas de 1910 e 1920, é notório um significativo e gradual reforço da dimensão visual do espectáculo teatral. Uma situação nova em que tanto o corpo como o rosto dos artistas vão ganhando uma importância cada vez maior. Por seu lado a fotografia vem a assumir o papel de mediação física e estética enquanto à imprensa ilustrada caberá a imprescindível dimensão da validação através da divulgação junto do grande público. Dessa forma, está criado um sistema visual e de representação que permitirá uma afirmação crescente do teatro, sobretudo do teatro ligeiro e, em particular, da revista à portuguesa. O desafio que o jogo visual Satanela/Spinelly coloca ao público do magazine ilustrado *De Teatro*, muito para além das circunstâncias anedóticas e da caricaturalidade que esse episódio suscita tem, de facto, a enorme virtude de permitir desvendar com clareza as circunstâncias de estreita cumplicidade que se ia estabelecendo entre as três instâncias participantes, a saber a actriz, o fotógrafo e o editor da revista ilustrada e que permitia, no fundo, a interação entre elas. Este episódio vem demonstrar também como a imprensa ilustrada estava a revolucionar a forma de dar informação e conseqüentemente a colocar novos desafios à fotografia, que se via instada a adequar a sua forma e expressão de modo a dar cabal resposta à exigente estrutura gráfica desses novos e importantes órgãos da imprensa.

Por outro lado, as relações que se podem estabelecer entre aquelas duas imagens referidas e a sua natureza também nos devem fazer reflectir sobre os processos do retrato fotográfico e as mudanças que eles sofreram provocadas, em grande parte, pelos desafios colocados aos mais destacados estúdios fotográficos. No final da década de 1910 e início da de 1920 dois outros estúdios profissionais lisboetas a que nos referimos anteriormente, o “Studio” de Pedro Lima, que terá iniciado actividade profissional de retratista em 1916, e o estúdio SanPayo, de Manuel Alves SanPayo, em actividade plena depois de 1922, conheceram algum sucesso. Já nos referimos pontualmente a ambos e referir-nos-emos de forma mais detalhada às suas actividades profissionais adiante, no entanto há que sublinhar, neste contexto, o facto dos dois adoptarem um prática estética claramente pictorialista, de imagens marcadas pelo *flo*. Contudo, essa opção estética terá prejudicado a sua implantação junto da comunidade teatral que preferia retratos com uma maior nitidez a traços menos definidos. Porventura aí estará a razão do sucesso de Silva Nogueira que, salvo raras experiências,

se manteve sempre fiel a um estilo mais objectivo. O referido retrato de Satanela como Spinelly é um exemplo evidente dessa objectividade. A semelhança que aquele fotógrafo consegue atingir com a actriz francesa recorrendo à sua técnica de estúdio é uma das melhores provas do seu domínio dos aspectos técnicos da fotografia de estúdio, particularmente da iluminação, que não deixará de continuar a explorar e aprofundar, aproximando-se da técnica dos *plateaux* cinematográficos, poucos anos volvidos.

Procurámos justificar, na análise metodológica, o enorme significado de que se revestiram os retratos fotográficos teatrais de Luísa Satanela como uma via privilegiada de abordagem à obra do fotógrafo Silva Nogueira, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930. Com efeito, o papel de destaque que a actriz luso-italiana assumiu nos palcos portugueses, graças à sua versatilidade, sobretudo no teatro ligeiro, confere ao conjunto de retratos fotográficos da sua carreira um significado muito particular quase representando um panorama da actividade teatral ligeira desse período. Por outro lado, o facto de Satanela ter conseguido assumir um particular controle da sua imagem, que pôde gerir com grande liberdade na medida em que era a empresária dela mesma, usando a fotografia como uma importante ferramenta da sua afirmação artística, confere a essas imagens uma dimensão ainda maior relevo. O facto do conjunto de retratos fotográficos teatrais de Satanela ser numeroso, diversificado, remetendo para uma multiplicidade de espectáculos teatrais, distribuído no tempo ao longo de duas décadas e, sobretudo, quase exclusivamente realizado no estúdio de Silva Nogueira, justifica a opção de acompanharmos, desta forma, a carreira de Silva Nogueira através dos passos da carreira de Satanela. No entanto, não devemos deixar de assinalar que a opção por esta abordagem centrada em Satanela não surgiu sem que antes tenham sido efectuadas sondagens nos acervos fotográficos de outras actrizes que pisaram os palcos no mesmo período que Satanela e que também foram modelos preferidos de Silva Nogueira.

Uma das actrizes que competiu com Satanela pelo protagonismo nos palcos ligeiros portugueses, principalmente no início da década de 1920, foi Ausenda de Oliveira. Tanto Ausenda como Satanela ascenderam ao estatuto artístico de *divettes* no período em que Palmira Bastos abandonava os palcos da opereta, impossibilitada de

manter esse estatuto por ter ultrapassado os 50 anos de idade, o que tornava inverosímeis as tentativas de representar papéis de jovem cantora. Malgrado a sua profunda aversão a assumir papéis de característica, que praticamente nunca chegou a representar na sua carreira, Palmira Bastos preparava-se então para deixar o teatro musicado, em meados da década de 1920, e ocupar um lugar de destaque no Teatro Nacional, integrando a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro⁴⁷⁴. Essa mudança deu ensejo à ascensão das duas jovens artistas, Ausenda e Satanela.



Ausenda de Oliveira por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Actriz e cantora em ascensão no final da década de 1910, sobretudo na opereta, Ausenda de Oliveira era uma atriz muito acarinhada pelo público, que a via como eternamente jovem. Embora o acervo fotográfico de Ausenda seja bastante menor que o de Satanela⁴⁷⁵, os seus retratos fotográficos teatrais também assumiram um significado especial e ela tornou-se uma das artistas favoritas de Silva Nogueira. A imagem de Ausenda de Oliveira distingue-se profundamente da irreverência e do sorriso descarado, provocador e contagiante de Satanela porque assume muitas vezes uma expressão melancólica favorecida pela inocência das suas feições adolescentes⁴⁷⁶. Porventura esse carácter mais introvertido de Ausenda tenha seduzido Silva Nogueira

⁴⁷⁴ Uma longa ligação até 1967, com a derradeira peça, “As árvores morrem de pé”.

⁴⁷⁵ Ascende a cerca de 150 retratos fotográficos.

⁴⁷⁶ V. “O segredo da ‘eterna mocidade’ de Ausenda” in *Voga*, 22/01/1928, p.2 e também “Luísa Sartanela” in *Jornal dos Teatros*, 2º ano, Nº 62, 3/3/1918, p.1, que menciona a data do seu nascimento, 20/4/1889.

porque o número de imagens que nos mostram uma faceta intimista e até íntima da artista representa uma percentagem significativa do total. Contudo, terá sido a sua fidelidade à opereta que ditou a sua progressivo afastamento da cena, acompanhando o ocaso daquele género teatral que cedeu a popularidade à revista, muito mais ao jeito do delírio de Satanela. É num dos seus mais destacados papéis líricos, na cigana Frasquita da opereta homónima de Franz Lehar, estreada no Teatro S. Luiz em Dezembro de 1923, que a vemos na fotografia acima⁴⁷⁷, sentada no chão.



Ausenda de Oliveira por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

A série de fotografias de Ausenda de Oliveira por Silva Nogueira revelam uma enorme intimidade entre fotografada e fotógrafo, num grau que vai muito além do mero retrato teatral. O à vontade da actriz está bem expresso no conjunto de cinco fotografias que seleccionámos e que mostramos acima. Essa circunstância não deixa de ser inédita visto que, mesmo com Satanela, o à vontade em estúdio surgia na razão directa do à vontade em palco. Nas fotografias de Ausenda, esse à vontade surge independentemente das circunstâncias de palco, muito provavelmente pela especial cumplicidade entre os envolvidos nas sessões. Porventura estas fotografias de Ausenda se encontrem mais próximas das que anteriormente vimos de Adria Rodi, o intimismo marca-as, no entanto aqui trata-se já de uma artista portuguesa, uma das primeiras atrizes dos nossos palcos e isso revela que Silva Nogueira teve a capacidade de transpor

⁴⁷⁷ V. “Primeiras representações: Teatro S. Luís, Frasquita” in, 11º Ano, Nº 4506, 21/12/1923, p. 3.

para novas sessões a experiência Contudo, tratando-se de imagens que permaneceram fora da esfera pública, não podemos conferir-lhes o mesmo valor daquelas que foram objecto de divulgação pública já que estas poderiam, pura e simplesmente, destinar-se ao álbum pessoal de um deles, ou dos dois. Por esse motivo, apesar do profundo interesse suscitado pelas séries de Ausenda de Oliveira, optámos por abordar de forma mais sistemática as séries de Luísa Satanela, constituindo-se como base principal para a construção de um discurso sobre as transformações ocorridas na prática do retrato entre o final da década de 1910 e o início da década de 1930.

4.4.3 Sob a luz do Palco

Como vimos, fotografia, espectáculo e imprensa ilustrada, formaram um triângulo funcional que representou um dos mais importantes factores de inovação na cultura visual, sobretudo na segunda metade da década de 1920. A fotografia beneficiou das profundas mudanças que se deram na imprensa ilustrada, entre nós com o início da publicação do *Notícias Ilustração*, impresso em rotogravura, um novo método de impressão que permitia qualidade de imagem muito superior e uma gama tonal drasticamente alargada. As novas condições de impressão abriram caminho à impressão de fotografias com efeitos dramáticos de iluminação, como a contraluz e isso constituiu uma verdadeira revolução no retrato fotográfico. A iluminação artificial desenvolveu-se no atelier dos fotógrafos mas foi logo adoptada pelo cinema, cujos estúdios aumentavam de dimensão e complexidade na razão directa da industrialização da sétima arte. Simultaneamente, o teatro foi progressivamente adoptando a iluminação eléctrica, primeiro como substituto do gás, mais tarde como recurso cénico, dimensão que foi ganhando importância e que a revista portuguesa pôde também explorar como um recurso fundamental do espectáculo.

Perante as novas exigências que se impunham à prática do retrato fotográfico, na segunda metade da década de 1920, porventura terá sido Silva Nogueira o fotógrafo mais preparado, com o melhor conjunto de recursos técnicos e estéticos, para dar a resposta mais eficaz. Senão vejamos, possuía um longo percurso de colaboração com os

mais destacados magazines ilustrados portugueses, constituía-se como a escolha preferencial dos artistas de palco, tivera o privilégio de fotografar algumas figuras de palco com quem conseguiu estabelecer uma particular empatia, permitindo-lhe superar os convencionalismos da pose herdados do retrato oitocentista, sobretudo a rigidez e a seriedade. Vimos como esse percurso foi realizado paulatinamente, nas surpreendentes séries de poses de Adria Rodi em 1919, na grande liberdade com que Ausenda de Oliveira se deixou “surpreender” pela sua objectiva, mas sobretudo como a cumplicidade com uma actriz que teve uma papel determinante na mudança dos paradigmas da representação tanto nos palcos como no estúdio fotográfico, Luísa Oliva, dita Satanela.

É de Satanela a transbordante pose para que queremos olhar de seguida porque julgamos que ela assinala, como nenhuma outra tinha conseguido de forma tão taxativa, o definitivo abandono das convenções do retrato fotográfico anteriores e um novo paradigma de pose que irá caracterizar a cena portuguesa das décadas seguintes. Trata-se de um retrato de Luísa Satanela referente ao quadro “Alegria das Hortas” da revista Água-Pé, um espectáculo que a companhia Satanela-Amarante apresentou no teatro Avenida, em 1927. Satanela é representada em toda a dimensão da sua gargalhada transbordante, de cigarro na mão, naquilo que podemos definir como a liberdade dos anos 1920, senão mesmo a loucura desses anos, na consagrada expressão. Esta imagem foi publicada no Jornal dos Teatros e, por isso, não se tratou de um momento de intimidade entre fotógrafo e modelo mas sim de um pose deliberada, afirmativa mas, ao mesmo tempo, espontânea, de uma espontaneidade tão natural em Satanela que o fotógrafo só teve que a registar, afinal a colaboração entre ambos datava de anos e era extensa.



Luísa Satanela por Silva Nogueira (MNTD)

Esta fotografia de Satanela encerra em si mesma um grau de naturalidade que advém da perfeita transposição de todos os recursos cénicos da actriz directamente do palco para o estúdio do fotógrafo que os entende, apreende e regista rigorosamente. Ao contrário do que sucedera com os seus predecessores, cujas séries fotográficas analisámos antes, como os actores António Cardoso ou Augusto Rosa, o movimento que Satanela aqui ensaia no palco/estúdio, transparece nesses retratos e isso faz-nos antecipar a acção que neles se encerra. Porventura se poderá “ouvir”, nessa imagem, a sua sonora gargalhada, espécie de grito pela liberdade de costumes que, aliás, o próprio cigarro ostensivamente exibido e aceso acentua, imagem da actriz que se assume como verdadeiro arauto do advento de um novo género e de uma nova liberdade teatrais em que a diversão passa a ser protagonista, tanto em cena como na plateia, transposta também para o estúdio do fotógrafo, verdadeira e imprescindível extensão do palco. No estúdio do fotógrafo também há espectáculo, ele é mostrado ao público nos magazines. Trata-se, afinal, do espírito da revista à portuguesa e, no estúdio do fotógrafo, da presença de um novo sentido da pose que advém de uma mudança no paradigma da representação.

O entendimento das circunstâncias em que a fotografia da gargalhada de Satanela foi realizada e pode assumir o simbolismo que lhe atribuímos obriga-nos a recuar pelo menos um par de anos, retomando o percurso da sua carreira, depois de termos abordado com alguma atenção as circunstâncias que rodearam os primeiros passos em

Portugal, bem como o período de formação e consolidação da companhia teatral que codirigia com Estevão Amarante, seu marido. Nesses dois anos a actividade da companhia tinha-se intensificado, tanto em Portugal como no Brasil, tornando-a numa das principais companhias teatrais portuguesas. Os espectáculos de opereta e comédia sucediam-se. Contudo, faltava a Satanela uma escala que esses géneros teatrais não permitiam, faltava-lhe a espectacularidade de uma grande produção. Essa escala era perseguida pela artista desde o início da sua carreira, afinal a sua enorme versatilidade em palco, como actriz, cantora e dançarina conferiam-lhe um estatuto raro entre os artistas portugueses e a revista à portuguesa era a rampa mais adequada para ascender à primeira posição nos palcos.

Não cabe na economia desta tese abordar a história e as circunstâncias da revista ou da revista à portuguesa, somos obrigados, no entanto, a referir sucintamente que esta popular forma de espectáculo havia conhecido um grande sucesso logo no início do século XX mas fora, de algum modo, relegado para um plano de menor destaque pelo grande sucesso que a opereta tinha conhecido durante a década de 1910 e no início da seguinte. A revista tinha ficado confinada a teatros ou a companhias de segunda linha que abusavam da graça burlesca e fácil. Foi contra este estado de coisas que se insurgiu, em 1925, António Ferro através de um artigo que, no *Diário de Notícias*⁴⁷⁸, criticava duramente a falta de imaginação dos espectáculos de revista em cena. Aquele crítico e dramaturgo defendia o recrutamento de artistas modernistas portugueses para empreenderem a renovação gráfica da revista à portuguesa, de modo a ombrear com as produções estrangeiras que se apresentavam em Portugal, nomeadamente as da bem-sucedida companhia Velasco⁴⁷⁹.

Terão sido as características artísticas intrínsecas de Satanela, com a sua grande versatilidade em palco e o facto de se encontrar à cabeça de uma companhia de teatro ligeiro bastante dinâmica, logo com capacidade de decisão, que a tornaram numa das mais destacadas candidatas para levar a cabo a iniciativa de pôr de pé um grande espectáculo de produção portuguesa. Durante os anos de 1925 e 1926 a companhia

⁴⁷⁸ António Ferro, "Vida Artística-Impressões e notícias" in *Diário de Notícias*, 61º ano, Nº 21192, 18/1/1925, p. 4 e "Vida Artística-Impressões e notícias" in *Diário de Notícias*, 61º ano, Nº 21270, 8/4/1925, p. 4.

⁴⁷⁹ Companhia madrilena do Teatro Apolo formada pelo empresário D. Eulogio Velasco.

Satanela-Amarante levou à cena diversos espectáculos de comédia que conquistaram significativo êxito junto do público. Para esses espectáculos soube congregiar elencos de actores particularmente dotados para a comédia como António Silva, João Silva, Salvador Costa, Alves da Silva, Josefina Silva, Eugénia Coutinho, Maria Santos, Celeste Leitão, Raquel de Barros, para além de Satanela e Amarante. Por outro lado, o seu interesse pelos figurinos continuava a constituir-um dos aspectos mais relevantes da sua apresentação em palco. Na opereta *Susi* (1925), por exemplo, descreve-nos o crítico do *Diário de Lisboa* que :

*Satanela, cantando, representando, dançando, realizou um belo tipo animado e vivo, esfusante de graça e de elegância. Os já clássicos números de canção napolitana, marcada com emoção, e de tarantela, executada com relevo [...] mereceram os aplausos da plateia. [...] Há ainda que registar com louvor a maneira [...] como Luísa Satanela conseguiu [...] um conjunto coral, plástica e coreograficamente interessante.*⁴⁸⁰



Luísa Satanela por Silva Nogueira (MNTD)

⁴⁸⁰ Vd “No Teatro Avenida: a opereta *Susi*” in *Diário de Lisboa*, 4º ano, Nº 1183, 14/2/1925, p. 4.

Nesta fotografia de estúdio que retrata Satanela como protagonista da opereta *Susi*, podemos verificar a atenção que a actriz (talvez seja melhor aqui dizer empresária) reservava ao figurino do seu traje de cena. Satanela punha um enorme cuidado na sua imagem pública, tanto em cena como na imprensa, traço que tinha marcado toda a sua carreira. Aqui verificamos novamente que todo o cuidado da actriz com a sua imagem se projecta directamente na representação fotográfica. Silva Nogueira, de forma discreta, realça as linhas verticais do vestido com uma iluminação cuidada. Para esse efeito, o fotógrafo optou por uma iluminação frontal, difusa, de cima para baixo e um foco mais intenso colocado à direita da actriz com o objectivo de criar volume no vestido. Novamente nos confrontamos com mais uma etapa de um continuado e persistente percurso profissional coincidente entre a actriz e o fotógrafo, num processo estético de profunda e permanente cumplicidade que se pôde estabelecer entre ambos.

A intelectualidade portuguesa, de que António Ferro era uma dos mais destacados arautos, porta-voz de um público que as companhias estrangeiras começavam a educar nas escalas das suas digressões e pela presença gráfica nas páginas dos magazines ilustrados, vinha agora exigir à velha revista à portuguesa uma profunda renovação que lhe trouxesse o espectáculo, o divertimento, o esplendor luxuoso, a opulência e a ousadia das produções forasteiras. Satanela era a artista e empresária melhor colocada para compreender essas exigências e pôr de pé uma produção à altura dos apelos formuladas por Ferro. O resultado dos seus esforços foi a revista *Água-Pé*. O historiador do teatro Vítor Pavão dos Santos foi o primeiro a mencionar a polémica em que se envolveram críticos e artistas plásticos antes da montagem da *Água-Pé*, despoletada pelo artigo de António Ferro deste modo:

“As hostilidades estavam abertas e, em Abril, fazendo a sua crítica à reposição, no Teatro da Trindade, da velha mágica Tangerinas Mágicas, Antonio Ferro atacou, com a ferocidade devida, a falta de beleza do espectáculo, considerando os cenários ‘parados, inexpressivos, irmãos gémeos das oleografias.

Esta crítica certa causa um enorme tumulto entre as hostes dos cenógrafos, que foram para os jornais gritar a sua indignação pelo insulto, declarando, em conjunto, que nunca mais voltariam a executar maquetes dos jovens pintores modernistas, a quem, à laia de insulto,

*chamavam futuristas. Tomando o partido dos ofendidos, Augusto Pina, o cenógrafo mais considerado, dizia apreciar Bakst mas detestar os modernistas. Todo este alarido era sinal que alguma coisa teria de mudar. Até que, em 23 de Julho de 1927, apareceu, na revista 'Água-Pé', José Barbosa, que seria verdadeiramente o primeiro desenhador moderno do teatro português.*⁴⁸¹

A polémica à volta da estética cenográfica que antecedeu a montagem de *Água-Pé* não era nem mais nem menos do que a transposição para os bastidores teatrais da acesa luta que se travava então entre artistas plásticos “velhos” e “novos” e que tinha como principal campo de batalha a Sociedade Nacional de Belas Artes e os seus salões, mas que não deixava de se alargar a todos os palcos onde os valores da arte moderna se pretendiam impor.

Efectivamente, tanto Luísa Satanela como os seus colaboradores artísticos, teatrais, coreográficos e musicais quiseram afirmar a revista *Água-Pé* como um espectáculo moderno e, por isso, não se coibiram de reunir uma equipa de artistas e colaboradores portugueses que pudessem trabalhar nesse espírito. Para além da escolha de um cenógrafo e figurinista como José Barbosa, responsável por muitos dos aspectos decorativos do espectáculo, Satanela contratou o jovem bailarino Francisco Graça, de seu nome artístico Francis, para com ela dançar os principais bailados do espectáculo e mais ainda, um músico da nova geração, Frederico de Freitas, para a composição dos temas musicais. Por fim era necessário fotografar a imagem e o espírito do espectáculo e, com toda a naturalidade, Silva Nogueira marcou presença.

Na década seguinte Ferro tenta o balanço dessa mudança na revista dando-a como exemplo excepcional numa acérrima crítica à passividade cultural portuguesa:

O meio não dá? É possível... Mas talvez dê o fim, talvez dê o que nós desejamos... Um exemplo pode ilustrar este arrazoado... As revistas portuguesas, as revistas de teatro pareciam condenadas a um eterno mau gosto, às eternas grinaldas e aos eternos cenários “trambalazanas”, porque

⁴⁸¹ Vítor Pavão do Santos, *A Revista Modernista*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro/IPM/MC, 2000, p 5. Convém contudo acrescentar a esta leitura, a memória dos trabalhos de Almada Negreiros e José Pacheco para os bailados modernistas de final da década de 1910 mencionados por António Ferro, “Vida Artística- Impressões e notícias” in *Diário de Notícias*, 61º ano, Nº 21270, 8/4/1925, p. 4.

o “meio”, o caluniado “meio” não dava para mais... A crítica, “porém não se resignou ao dogma”. Tantas observações fez, tanto gritou, que as empresas para agradar a este e àquele, principiaram a encomendar, timidamente, cortinas, cenários a António Soares, a Barradas, a Leitão de Barros, etc., etc.⁴⁸²

Certo é que modernizar apenas os cenários não chegava para mudar a revista, temos por isso que tirar, do texto de Ferro, as devidas consequência para figurinos, encenação e coreografias, ou seja, para toda a imagem da revista.

A imagem da revista *Água-Pé* que chegou aos nossos dias é reconstituída sobretudo a partir de um conjunto de fotografias que Silva Nogueira realizou, quer de retratos fotográficos de estúdio dos artistas envergando os seus trajos de cena, que por algumas fotografias de palco. Passadas em revista no seu conjunto, as fotografias da *Água-Pé* mostram-nos um espectáculo verdadeiramente delirante, como poderíamos adivinhar naquela sonora gargalhada de Satanela.

Mas a representação fotográfica é, ela própria, outro delírio. Um delírio técnico porque nela Silva Nogueira soube colocar toda a sua capacidade, de iluminação, de pose, de composição e o resultado foi publicado no primeiro magazine ilustrado português de alta qualidade, o *Notícias Ilustrado*. O que nos é proposto nessas fotografias da revista *Água-Pé* é um novo processo estético que procura assegurar a representação do dinamismo e da espectacularidade da própria representação teatral e que se estende desde a tomada de vista até ao papel impresso de um magazine moderno.

Efectivamente, encontramos no conjunto de fotografias da *Água-Pé* a imagem da concretização de todo um programa de modernidade intrinsecamente ligado ao objecto que representa, o espectáculo teatral. Evidentemente que a concretização deste programa foi subsidiária de um conjunto de passos que fomos paulatinamente assinalando anteriormente, na liberdade da pose, no rigor da composição, na inovação técnica, na iluminação criativa. Contudo, a exigência colocada a Silva Nogueira, para assegurar a plena representação de uma situação teatral de modernidade, impunha-lhe

⁴⁸² António Ferro, “O «meio» não dá” in *Ilustração*, Nº 136, 15/8/1931, p. 32.

o tremendo desafio de criar uma linguagem fotográfica própria, criada e adaptada a partir da sua experiência informada e sensível, que demonstrou dominar.

Considerando novamente a campanha de Ferro para a renovação do teatro de revista (1925-1926), verificamos visualmente a pertinência das suas observações ao comparar dois quadros, um da revista *Cabaz de Morangos*, de 1926, com Deolinda de Macedo no papel de *latada*⁴⁸³ e a outra de Satanela no quadro *Charleston*, da revista *Água-Pé*⁴⁸⁴. O que separa as duas imagens (atrizes, revistas, estéticas) parece quase o salto do século XIX para o XX e, no entanto, não só as fotografias apenas distam um ano entre si como, paradoxalmente, são ambas da autoria de Silva Nogueira. O contraste entre as duas fotografias poderá parecer quase absurdo mas é um pungente testemunho da intervenção informada e crítica da atriz fotografada, assumindo uma situação de profunda cumplicidade com o fotógrafo, só ela poderia suscitar o advento da modernidade no retrato fotográfico em Portugal. É isso que fez Luísa Satanela!



Deolinda de Macedo em *Cabaz de Morangos* vs. Luísa Satanela em *Água-Pé* por Silva Nogueira

⁴⁸³ V. *A Revista*, Agosto-Setembro de 1926, capa.

⁴⁸⁴ V. "Luísa Satanela, Uma atriz que merece" in *Notícias Ilustrado*, 15/03/1931, p. 4.

A comparação entre as duas imagens é eloquente. Movimento, ousadia, espectáculo, são alguns dos traços que o *Charleston* de Satanela nos revela e que correspondem justamente aos valores a que António Ferro fizera apelo na sua intervenção crítica, procurando suscitá-los para a moderna revista à portuguesa. Esse *Charleston* 'satanelizado' mais parece uma dança guerreira índia do que, afinal, um ritmo da moda.

Outros traços modernos estiveram presentes nas muitas dimensões estéticas da revista *Água-Pé*. Nos bailados, as fotografias dos dançarinos, Satanela e Francis, sugerem coreografias complexas, de movimentos ousados e elegantes, servidas por trajos modernos e corpos esbeltas, personificando a moda e a elegância. Sobressai a distinção das formas de Francis a par da ousadia do corpo de Satanela, de busto discreto, como então impunha o gosto mais cosmopolita. Juntos irradiavam modernidade, Silva Nogueira captou-o brilhantemente.



Francis e Luísa Satanela por Silva Nogueira (MNTD)

Outro dos quadros dançados da revista *Água-Pé* chamava-se *Bonecos Russos*. Evidentemente que esse quadro não pode deixar de remeter para a passagem por Lisboa da companhia de Sergei Diaghilev, no final de 1917 e o grande impacto que ela teve para os mais destacados críticos de dança e teatro e, naturalmente, para os artistas modernistas portugueses. Julgamos que a coreografia apresentada por Francis e Satanela não pretendia recriar o virtuosismo dos bailarinos da companhia de Diaghilev, mas suscitar a óbvia referência estética e, sobretudo, convocar um certo gosto pelo folclore que começava a ganhar importância no chamado “molho revisteiro”, na aceção que lhe deu o crítico Eduardo Scarlatti, referindo os aspectos formais assumidos por aquela forma de teatro ligeiro⁴⁸⁵. Essa inspiração no gosto popular, que marcava também as obras de alguns artistas plásticos modernistas, como Eduardo Viana, foi convocada para os trajos da revista *Água-Pé*, que a pena de José Barbosa estilizou.

Mas o ponto mais alto do conjunto de desenhos de José Barbosa para a revista *Água-Pé*, que sublinhamos ocorreu na sua estreia como figurinista, ficou reservado para os trajos de grande espectáculo, sobretudo para o traje que a primeira estrela da Companhia, Luísa Satanela, apresentou na apoteose da revista. Trata-se de um traje excepcional, composto por um vestido curto, coberto de lantejoulas, um chapéu emplumado e um longo manto, também ele coberto de lantejoulas. Os acessórios foram encomendados em Paris e a confecção do fato foi de Madame Martin⁴⁸⁶, modista tanto de Satanela como da maior parte das principais artistas dos palcos portugueses. Mas a fotografia daquela actriz nesse opulento traje de cena constituiu um desafio assinalável para Silva Nogueira. A extensão do manto levantou sérias dificuldades à execução da fotografia no estúdio da Rua da Escola Politécnica. O fotógrafo acabou por sentar Satanela num pequeno andaime, elevando parte do manto que, dessa forma, cai suavemente sobre o piso do estúdio, de modo a realçar a extensão excepcional daquela peça do traje. Estamos convencidos que terá sido essa uma das principais razões que levaram Silva Nogueira a remodelar o seu estúdio por forma a poder fotografar com

⁴⁸⁵ Citado por Vítor Pavão dos Santos, *A Revista à Portuguesa*, Lisboa: O Jornal, 1978, p. 53.

⁴⁸⁶ Atelier Josette Martin, Rua da Emenda, 58-1^o v. Programa da Revista Tremoço Saloio, Museu Nacional do Teatro inventário MNT 12998.

mais flexibilidade produções complexas como as que lhe exigia a companhia Satanela-Amarante.



Luísa Satanela por Silva Nogueira (MNTD)

Não se pode negar que o tremendo esforço da Companhia Satanela-Amarante na produção da revista *Água-Pé* permitiu pôr de pé um espectáculo que, de acordo com os testemunhos da crítica e os vestígios que chegaram até hoje, não desmerecia das companhias internacionais que escalavam Lisboa e se constituíam como referência para os críticos nacionais. Um olhar por algumas das produções europeias do tempo como, por exemplo, algumas das produções para a revista e a ópera berlinenses mostram-nos como era significativo o esforço de actualização no campo dos figurinos, repare-se como os figurinos berlinenses de 1925 aqui reproduzidos, como testemunho dessa tendência

internacional para a espectacularidade das artes de palco, puderam servir de modelo para inspirarem as criações da *Água-Pé*. Mas esse formidável esforço que Satanela e a sua equipa empreenderam pôde, afinal, converter-se numa tendência irreversível de trazer à revista à portuguesa a contribuição dos artistas modernistas, à semelhança do que sucedia por toda a Europa. E quando falamos dos artistas queremos, naturalmente, destacar a fundamental contribuição de Silva Nogueira e da sua fotografia.



Páginas do Berliner Illustrirte Zeitung, Nr. 35, p. 1120, 1925 e Nr. 44, p. 1448, 1925

Para Silva Nogueira e, de uma forma mais abrangente para a fotografia portuguesa, a revista *Água-Pé*, nas fotografias de alguns dos seus quadros ou cenas e nos retratos dos seus protagonistas, constituiu uma oportunidade de profunda viragem, de consciência da necessidade do definitivo abandono do lastro de uma prática oitocentista que teimava em marcar presença nos estúdios portugueses. E essa viragem deu-se com a ajuda dos palcos, dos magazines ilustrados e das exigências que em conjunto essas instâncias de representação colocavam a uma nova fotografia que tinha que acertar o passo com os sectores mais modernos das artes portuguesas, aqueles que

se intitulavam de “novos”, por oposição aos “velhos” que continuavam a determinar uma hegemonia conservadora nas principais instituições artísticas portuguesas.

4.4.4 A Modernidade na fotografia de Silva Nogueira

Os derradeiros anos da década de 1920 constituíram um período de acentuada afirmação da modernidade fotográfica. Nas fotografias datadas desses anos podemos verificar que tanto o estilo directo como a iluminação criativa passaram a ser plasticamente exploradas por Silva Nogueira de forma sistemática. Essa abordagem fotográfica contaminou definitivamente o contexto fotográfico português, com a progressiva adesão dos mais destacados estúdios a esse estilo.

A actividade teatral continuava a ser especialmente exigente para com a fotografia numa relação comercial e estética que notoriamente se ia intensificando e diversificando, mas as duas vertentes que mais irão contribuir para acelerar a mudança que se fazia sentir no retrato fotográfico foram a internacionalização de alguns dos artistas, no teatro e no cinema e a fotografia ocasional dos artistas estrangeiros em digressão por Portugal. Desse modo, nas vésperas de 1930, podemos colocar a fotografia num dos ângulos de um quadrado que ligava ainda o cinema, o teatro e o music-hall. A fotografia estava a ponto de se tornar a grande ferramenta de divulgação, ou como então se diria, da propaganda dessas outras actividades artísticas, para cujo sucesso se ia tornando cada vez mais determinante o contacto visual com o público potencial.

A não ser no Brasil, integrados nas frequentes digressões que as companhias teatrais portuguesas realizaram, poucos artistas portugueses conseguiram seguir uma carreira internacional, no cinema, no teatro ou no music-hall. Apenas um actor, Artur Duarte, se fixou permanentemente nos estúdios cinematográficos berlinenses da UFA onde pôde desenvolver uma destacada, intensa e produtiva carreira cinematográfica. Salvo essa excepção, poucos artistas obtiveram algum reconhecimento internacional. Podemos apenas destacar dois casos, o de Beatriz Costa que teve uma fugaz experiência

cinematográfica em França e, nas mesmas paragens, Corina Freire que obteve maior sucesso e teve uma estadia muito mais longa.

A cantora, actriz e bailarina Corina Freire, depois de terminado o Conservatório de Música, começou uma promissora carreira de cantora lírica, no *lied*, colaborando com figuras destacadas da música erudita como Varela Cid e Frederico de Freitas. Contudo, em 1927 tinha já integrado os elencos do teatro ligeiro, logo com grande protagonismo. A invulgar capacidade lírica valeu a Corina Freire um convite para protagonizar dois filmes sonoros produzidos pela empresa cinematográfica Paramount em estúdios franceses. Foram eles *A Canção do Berço* (1930) e *A Mulher que Ri* (1931). Já em Paris, estabeleceu contactos para actuar em prestigiadas salas de espectáculos daquela capital, em particular no *Casino*, onde contracenou com algumas das mais destacadas figuras do mundo do espectáculo. Deste modo, a carreira de Corina Freire foi quase meteórica, ascendendo a um estrelato internacional que era muito mais exigente em termos de imagem do que o meio artístico português e foi a essa enorme exigência que Silva Nogueira deu resposta.

Na série de retratos fotográficos de Corina Freire, a qualidade do trabalho de Silva Nogueira ombreia com o dos mais conceituados estúdios fotográficos internacionais. A paleta fotográfica de Silva Nogueira abre-se de uma forma extraordinária, estimulado pelo desafio de poder competir com as casas fotográficas mais prestigiadas do seu tempo. Essa pesquisa estética intensifica-se e os seus modelos preferidos ir-se-ão diversificando: Francis, Ruben Lorena, Ruth Walden, Julieta Valença, Georgina Cordeiro, Maria Cristina, Maria Sampaio, Constança Navarro, Brunilde Júdice, Mariamélia, Maria Paula, Maria Helena Andrade, Maria Helena Matos e Luísa Satanela, bem entendido. Explora até a nudez, que o próprio António Ferro defendia como artística⁴⁸⁷, fotografando Lucy Snow, Mafalda Evanduns, Lea Niako, Maria Benard, Beatriz Costa, Francis e muitas das artistas estrangeiras em digressão por Portugal.

Começamos, no entanto, por olhar para a série de retratos de Corina Freire nos quais podemos identificar um conjunto de recursos técnicos e estéticos, muitos dos

⁴⁸⁷ António Ferro, "Vida Artística-Impressões e notícias" in *Diário de Notícias*, 61º ano, Nº 21192, 18/1/1925, p. 4.

quais explorados pelas vanguardas, outros importados directamente dos *plateaux* cinematográficos, que Silva Nogueira vai usar, combinando-os de forma extremamente criativa, por forma a servir os seus objectivos.

Um dos primeiros aspectos a considerar na abordagem ao retrato fotográfico de Silva Nogueira de final da década de 1920 é a pose. Tivemos oportunidade de seguir anteriormente, desde finais da década de 1910 e durante toda a década seguinte, a notória evolução na capacidade de direcção dos modelos, resultante de uma longa aprendizagem com muitos profissionais. Vimos como Adria Rodi e Luísa Satanela tiveram uma marcante influência na forma como o fotógrafo organizava as sessões e definia as poses em conjunto com os modelos. A sua extraordinária capacidade de captar algumas das mais conseguidas expressões dos seus modelos deve-se, em grande medida, à capacidade de direcção do fotógrafo e ao nível de empatia com os artistas que tinham a apresentação ao público como principal actividade profissional e, por essa razão, eram particularmente sensíveis à própria imagem junto do público.

Na pose, o trabalho de Silva Nogueira ia-se tornando cada vez mais exigente já que os novos recursos técnicos de que dispunha no final da década de 1920, nomeadamente na iluminação, abriam as possibilidades criativas, trazendo também consigo grandes desafios relativamente à escolha dos ângulos, das posições e das expressões dos artistas. Felizmente para ele o rosto dos actores tinha-se tornado, no decurso da década de 1920, um aspecto determinante para a ascensão na carreira do espectáculo, tendo em conta que muitas das formas dos actores interagirem com o público tinham aproximado, cada vez mais, os seus rostos dos olhares dos espectadores, nomeadamente no cinema. Dessa forma a exigência de expressividade dos actores, nomeadamente durante o seu percurso formativo no Conservatório, passou a constituir uma das características exigidas.

Terá sido no âmbito do ensino dramático no Conservatório Nacional que o professor, actor, dramaturgo e teórico teatral Augusto de Lacerda terá preparado um conjunto de álbuns pedagógicos em que se fez fotografar nas várias expressões dramáticas adequadas a algumas das situações cénicas de peças do repertório trabalhado pelos alunos no Conservatório. Um dos álbuns preparado por Augusto de

Lacerda chama-se mesmo *Some expressions*⁴⁸⁸ e mostra um conjunto de expressões “dramáticas”. Os outros álbuns selecionam determinados momentos específicos de peças de Shakespeare, Molière e Edgar Alan Poe e acompanham a fala com uma expressão que corresponderia àquele momento dramático.



Augusto de Lacerda, Álbuns Some Expressions e Le Tartufe, Molière (MNTD)

Não foi possível fazer uma datação rigorosa destes pequenos álbuns mas é muito provável, quase certo, que tenham sido utilizados no período em que Augusto de Lacerda ensinou no Conservatório Nacional, no início da década de 1920⁴⁸⁹. Por isso a maior parte dos actores que passaram então pelo Conservatório terão tido essa base da

⁴⁸⁸ Museu Nacional do Teatro e da Dança, números de inventário MNT79845, MNT79846, MNT79847, MNT79848.

⁴⁸⁹ Assinale-se que outro professor do Conservatório, António Pinheiro, tem um pequeno álbum semelhante publicado em “António Pinheiro” in *Teatro Magazine*, 1 ano, Nº 4, Agosto de 1928, p. 6.

prática pedagógica em expressão, estando, dessa forma, mais aptos para trabalharem os seus recursos expressivos perante a objectiva do fotógrafo.

Silva Nogueira vai trabalhar de uma forma sensível e extremamente criativa a questão da pose, plasticizando-a com uma acertada escolha dos recursos técnicos de que dispunha, iluminação, enquadramento e foco. A imagem que mostramos adiante, da actriz Constança Navarro, de 1928, é um dos exemplos mais eloquentes da capacidade criativa de Silva Nogueira, recorrendo ao alto contraste para fazer sobressair o gesto expressivo da jovem actriz, saída há pouco do Conservatório para o Teatro Nacional. Em 1928, esta dimensão de expressão fotográfica era profundamente inovadora e a capacidade de direcção da pose permitia a Silva Nogueira trabalhar com eficácia a expressão dos artistas, mesmo que não tivessem passado pelas escolas dramáticas. De facto, o percurso inicial de Corina Freire, essencialmente voltada para a dimensão musical do espectáculo colocava uma maior exigência e rigor ao fotógrafo, desafio que Silva Nogueira soube superar com séries de fotografias surpreendentes.



Constança Navarro por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Nos últimos anos da década de 1920, provavelmente entre 1928 e 1929, Silva Nogueira levou a cabo uma profunda remodelação do seu estúdio. Desde logo se equipou com um sistema de iluminação moderno, como podemos verificar numa dos

retratos casuais da atriz Maria Paula, a “Clara” do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* de Leitão de Barros. Substituiu os cenários oitocentistas que tinha herdado de Carlos da Silva e passou a usar como adereços um conjunto de plintos altos em forma de coluna e pilar, como vemos no retrato de Brunilde Júdice. Essas formas neutras, cuja inscrição nas fotografias acentuava o carácter *art-deco*, constituíam preciosos auxiliares da composição gráfica das imagens. O despojamento e a utilização de elementos geométricos na composição eram características comuns a muitos dos mais destacados estúdios fotográficos internacionais dos anos 1920 e 1930. O estúdio de Silva Nogueira ganha, com essa remodelação, a dimensão suficiente para permitir a realização de fotografias de grande produção.

No plano estritamente técnico da fotografia, podemos encontrar nos retratos fotográficos de Silva Nogueira um conjunto de recursos muito diversificado que lhe permitem abordar cada retrato com um enfoque particular. Essa é também uma profunda mutação que ele assume relativamente ao retrato fotográfico tradicional que seguia quase sempre uma fórmula, aplicada quase uniformemente a todos os retratados.



Brunilde Júdice, Maria Paula, Luísa Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Para além dos cenários e adereços de cena, a que agora fará mais sentido chamar elementos gráficos organizadores da imagem, Silva Nogueira, passará a dispor, com a iluminação, de uma gama poderosa de recursos para modelar rostos e corpos, acentuando determinados traços dos retratados, usando a luz para dinamizar a imagem. Esse movimento captado na fotografia reflectia, afinal, a própria sociedade moderna, a

profunda aceleração do tempo que com os seus contemporâneos sentia e a possibilidade de publicar essas imagens nos novos media de grande tiragem e elevada qualidade de impressão dava expressão pública a essa tendência.



Maria Sampaio, Rute Walden, Maria Helena Matos, Maria Paula, Corina Freire, Rubens Lorena, Desconhecido, Manuel Lereno por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

A selecção de imagens que aqui apresentamos representa apenas uma pequena mostra das múltiplas possibilidades plásticas de iluminação e composição que Silva Nogueira soube explorar, sobretudo no final da década de 1920 e no início da de 1930. Nelas podemos encontrar uma ampla paleta tonal que a utilização criativa da luz permitiu, acentuando e modelando corpos e rostos. Julgamos que, só nestes exemplos, se incluem grande parte das soluções criativas de que a fotografia moderna dispunha então. Essas soluções advinham também da atenção que a imprensa ilustrada dava às vanguardas artísticas, divulgando nas suas páginas algumas fotografias dos artistas que as integravam.

É-nos impossível, hoje, relacionar de forma directa os modelos que terão sido estudados por Silva Nogueira, se bem que tenha sido possível identificar numa das

fotografias um exemplar da revista *l'Art vivant*⁴⁹⁰, o que sugere um interesse do fotógrafo pelos temas artísticos. Por outro lado não temos dúvidas de que o estilo da fotografia de moda elegante, plasmada em publicações como *Vogue*⁴⁹¹ e *Harper's Bazaar*⁴⁹² e que tinha o fotógrafo Edward Steichen, cujo início de carreira na fotografia de artistas abordámos no capítulo anterior, como um dos seus mais destacados cultores, terá tido influência significativa (directa ou indirecta) nas experiências e nas escolhas fotográficas de Silva Nogueira.

Naquele que é, porventura, o mais aturado estudo sobre a obra de Edward Steichen, o capítulo dedicado à sua produção comercial entre as guerras refere-se longamente ao papel daquele fotógrafo⁴⁹³. É muito significativo que a abordagem a esta fase da carreira de Steichen seja descrita da seguinte forma:

As inovações estilísticas e o empenho de Steichen para unir arte e comércio estava em profunda sintonia com o seu tempo. O estilo modernista provou ser o veículo perfeito para apresentar imagens vibrantes da vida contemporânea, que os editores dos magazines ilustrados criam que pudessem envolver os seus leitores. Em duas décadas de fotografia comercial, Steichen trabalhou em estreita colaboração com os seus modelos, técnicos, directores artísticos, editores, impressores para levar o modernismo a uma grande variedade de aplicações comerciais, fotografia de moda, retrato de celebridades, publicidade e design industrial.

Estas palavras quase poderiam descrever o trabalho mais criativo de Silva Nogueira bastando-nos, para isso, substituir a importância que a fotografia de moda assumia para Steichen pelo papel que o retrato de artistas representou para Silva Nogueira e, também, de não nos esquecermos das diferenças que necessariamente existiam entre o *Notícias Ilustrado* e os grandes magazines internacionais de moda. A

⁴⁹⁰ *L'Art vivant: Revue bi-mensuelle des amateurs et des artistes*, publicada em Paris entre 1925 e 1939.

⁴⁹¹ Das publicações Condé Nast.

⁴⁹² Do magnata William Randolph Hearst.

⁴⁹³ Patricia Johnston, "The Modernist Fashion: Steichen's Commercial Photography between the Wars" in Todd Brandow e William A. Ewing (dir.), *Edward Steichen, Lives in Photography*, Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 235.

sofisticação de meios de que dispunha Steichen era incomparavelmente maior que as do estúdio da Rua da Escola Politécnica de Silva Nogueira. Podemos ver que, em muitos casos, muito do espírito inovador, criativo e vanguardista dos estúdios mais destacados deste período, como o de Steichen, foi adaptado à situação portuguesa por Silva Nogueira, mais marcado por um estilo elegante, oriundo desses meios da moda do que pelas vanguardas fotográficas italiana, francesa e centro-europeia.

Os derradeiros nos da década de 1920 trouxeram também uma significativa alteração do contexto técnico visto que foi nesse período que a fotografia passou a beneficiar, em proveito próprio, da experiência do animatógrafo na utilização de suportes flexíveis como base das emulsões fotográficas. Surgem então disseminadas as primeiras películas como suporte das emulsões, substituindo o vidro por placas de nitrato e biacetato. Essa mudança trouxe significativos ganhos de produtividade e redução dos custos, para além de eliminar o problema da fragilidade das fotografias em vidro⁴⁹⁴. Essas profundas mudanças técnicas, coincidindo com uma standardização da actividade fotográfica facilitaram, em grande medida, o trabalho dos fotógrafos que passaram a dispor da possibilidade de efectuar um número maior de tomadas de vista do mesmo motivo. A substituição do uso de chapas de vidro por películas pode ser constatado de forma evidente no espólio de Silva Nogueira.

As consequências estéticas da utilização de películas foram muito significativas. A possibilidade de multiplicação do número de exposições por sessão deu aos fotógrafos uma maior liberdade para pesquisar novas situações de iluminação, exposição, enquadramento e foco, com efeitos evidentes no processo criativo. Por outro lado vai desenvolver-se uma outra forma de trabalhar as imagens no próprio negativo, com máscaras, enquadramentos, internegativos, inclusivamente agindo sobre a própria emulsão fotográfica com incisões ou marcas. Todos esses processos auxiliavam o fotógrafo a atingir um determinado resultado mas, muitas vezes, esse trabalho era articulado com o do editor artístico da revista a que a fotografia se destinava. A colaboração entre o fotógrafo e o editor fotográfico passa a assumir, no final da década

⁴⁹⁴ Em última instância essa mudança teve consequências na conservação das espécies fotográficas porque as películas são menos inertes que o vidro, podendo alterar-se com o tempo e os nitratos são altamente inflamáveis e instáveis a temperaturas elevadas.

de 1920, uma dimensão fundamental na fotografia publicada pelos magazines ilustrados.

Está documentada a estreita colaboração de Edward Steichen com os editores das revistas com as quais colaborou, sobretudo com a *Vogue* e a *Vanity Fair*, ambas do grupo Condé Nast. Edna Woolman Chase, Carmel Snow, Heyworth Campbell e Eduardo Garcia Benito foram alguns dos responsáveis das referidas publicações com quem Steichen manteve uma relação comercial e artística muito próxima e que tiveram profunda influência nas opções estéticas do fotógrafo e em determinadas vias de pesquisa que ele perseguiu durante os anos 1920 e 1930. Essas colaborações promoveram a ascensão de uma estética modernista como a linguagem gráfica hegemónica daquelas publicações no referido período⁴⁹⁵.



Montagem em página dupla, *Notícias Ilustrado*, 29/3/1931

Infelizmente não dispomos de documentação escrita que nos permita confirmar, de forma taxativa, os contornos da colaboração de Silva Nogueira com os editores das revistas portuguesas. Relativamente à revista *De Teatro*, é notório um trabalho de

⁴⁹⁵ Patricia Johnston, *idem*, p. 237-242.

edição e máscara, nomeadamente nas imagens relativas à opereta *Pérola Negra*, como vimos acima. No entanto, a estreita colaboração que Silva Nogueira manteve com o *Notícias Ilustrado* e, posteriormente, com o *Século Ilustrado*, publicações impressas em rotogravura de alta qualidade, implicava necessariamente todo um complexo trabalho de preparação das imagens com vista à sua inserção na paginação dessas revistas. A prova desse trabalho de preparação das imagens, tanto para edição nos magazines como para a ampliação em provas fotográficas está bem patente em muitas das chapas produzidas pelo seu estúdio. Este primeiro conjunto de imagens mostra-nos algumas das marcações inscritas nos negativos de definem os enquadramentos pretendidos nas imagens. Algumas destas imagens têm cópias sem marcações, o que denota o uso de vários negativos com a mesma pose. Muitas das fotografias preparadas pelo estúdio de Silva Nogueira destinavam-se às complexas montagens que aquelas publicações inscreviam nas suas páginas.



Marcações nos negativos: Beatriz Costa, Rosa Maria, Luísa Satanela, Mafalda Evanduns por Silva Nogueira (AFDGPC)



Máscaras nos negativos: Amália Rodrigues, Lucy Snow e Charles, Charles e Margarida de Almeida por Silva Nogueira (AFDGPC)

Neste segundo conjunto de imagens podemos observar trabalhos de máscara ou recorte realizados para preparação das imagens para edição ou impressão. Uma outra imagem, da actriz Corina Freire permite-nos abordar duas das dimensões criativas do estúdio de Silva Nogueira. Em primeiro lugar podemos constatar que a actriz enverga um vestido de características marcadamente modernistas. Tanto o corte, de decote marcado e linha cintada, como o padrão riscado de riscas acentuam a elegância da actriz. Por outro lado, o negativo fotográfico foi discretamente recortado para diminuir o volume do busto da artista. Sabemos como a moda elegante dos anos 1920 valorizava o busto discreto, tendência que marcou tanto o teatro como a fotografia e as belas artes. Silva Nogueira usa os seus recursos técnicos para corrigir determinados aspectos por forma a tornar a imagem mais adequada aos valores modernos.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Na mesma fotografia, é evidente a importância que assumem os elementos geométricos e o fundo neutro no equilíbrio final da imagem contribuindo, em larga medida, para o reforço do seu carácter modernista. As composições modernistas estavam já presentes nas revistas internacionais de moda desde meados da década de 1920. Os vestidos apresentavam padrões geométricos elegantes, destacando-se sobre fundos despojados com formas geométricas marcadas. Considerando a profunda ligação que existiu entre teatro e moda, de que já falámos anteriormente, é natural que muitas desses trajos modernistas surgissem num contexto teatral ou de espectáculo.

Como referimos anteriormente, as circunstâncias que rodearam a curta carreira de Corina Freire foram igualmente determinantes para a excepcionalidade das suas representações fotográficas e Silva Nogueira, para quem a artista posou de forma sistemática, contribuiu em larga medida para esse conjunto de retratos que, pelas suas qualidades cinematográficas, ainda hoje parecem plenos de actualidade.

A datação dos retratos fotográficos de Silva Nogueira constitui uma tarefa extremamente complexa. Há que cruzar várias referências que exigem critérios difíceis de aferir. No caso de Corina Freire, o facto de muitos dos trajos que a artista usou em Lisboa, na revista, e em Paris, nas salas de espectáculo, serem muito semelhantes, é uma dificuldade acrescida. Contudo, os elementos fornecidos pelas publicações, nomeadamente as ilustradas, pelos espectáculos e suas fotografias de cena e ainda pelas datações das dedicatórias da artista permitem chegar, na generalidade dos casos, a uma cronologia com uma margem de erro relativamente curta, que não deve exceder os dois anos, no pior dos casos.

Através de uma imagem do *Notícias Ilustrado* de 1929, que se repete em 1930⁴⁹⁶, é-nos possível datar uma série de retratos de Corina Freire, ainda antes da artista ter integrado, em Paris, o elenco do filme “A canção do berço”. Essa série denota grande modernidade. A primeira imagem da série mostra-nos o surpreendente cuidado em deixar indefinida a altura do vestido da artista, através do recorte da imagem acima dessa linha. Dessa forma, há uma subtil acentuação da ousadia que, com os ombros completamente descobertos era evidente. Contudo, Corina Freire, ao contrário de

⁴⁹⁶ *Notícias Ilustrado*, 6/10/1929, p. 6; *Idem*, 14/12/1930, p. 2.

outras artistas do seu tempo, sempre soube traçar um limite muito claro entre moralidade e ousadia que nunca transpôs.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Entre 1930 e 1931, Silva Nogueira realizou uma de várias séries de Corina Freire em que a actriz surge envolta numa faixa de *organza*, o que permite, através de um controlo rigoroso da iluminação, captar todas as subtilezas da transparência do tecido sobre a sua pele. O sucesso desta série confirma toda a pujança do trabalho de Silva Nogueira. Detectamos, nas duas primeiras imagens, um aspecto muito importante do trabalho criativo do fotógrafo na sua preocupação com a imagem publicada, a selecção do recorte da primeira imagem da série, preparada para a impressão fotográfica e eventual publicação em magazine. Este tipo de trabalho é recorrente no seu espólio.

A partir desta série “transparências” com Corina Freire, Silva Nogueira veio a realizar outras séries semelhantes, com as mais destacadas actrizes da revista à portuguesa, podemos mencionar as séries de Beatriz Belmar, Clara Baptista, Dina Teresa, Eva Stachino, Georgina Cordeiro, Maria Alvarez, Maria Cristina, Maria Paula, Maria Sampaio, Rosa Maria, Virgínia Soler, Zeca Fernandes, entre outras. Dessa forma, podemos considerar que existe um estilo Silva Nogueira. Por vezes, os traços e contornos da intimidade do corpo eram perceptíveis sob a transparência do tecido situação que prefigurava uma grande ousadia, afluando o erotismo. Adiante abordaremos essa dimensão da fotografia.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

A análise das longas séries fotográficas que Silva Nogueira realizou de Corina Freire leva-nos a supor que, para o fotógrafo, o trabalho com aquela actriz possa ter constituído uma forma particular de pesquisa visual. Recordemos o registo gráfico da delirante gargalhada de Luísa Satanela, que mostrámos acima, e comparemo-la com a de Corina Freire, diferente mas igualmente interessante, espontânea mas mais contida que a da italo-portuguesa. Impõe-se tecer breves considerações acerca da questão do sorriso porque, com a importância que, como vimos, cada vez mais o rosto assumia na imagem da actriz, o sorriso vinha a tornar-se num dos factores determinantes para o retrato fotográfico. O sorriso tornar-se-á quase norma no retrato informal, abandonando a seriedade da pose que caracterizara o quadro estético do retrato fotográfico oitocentista. Devemos, contudo, distinguir a gargalhada livre da actriz Luísa Satanela do sorriso cinematográfico que Silva Nogueira passará a trabalhar nas suas

retratadas, como o de Corina Freire que teve a fortuna de o ver ser eleito como o mais belo sorriso de Paris, circunstância que mereceu ampla publicidade nos magazines, ilustrados com sorridentes retratos da actriz, bem entendido ⁴⁹⁷.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

A circunstância de vermos premiado um sorriso como o de Corina Freire não terá representado apenas uma coincidência fortuita, tornava-se gráfica e fotograficamente visível que o paradigma do corpo e da imagem do corpo se encontravam em rápida e profunda mudança. O cinema teve um papel determinante na mudança desse paradigma, com a valoração de determinados traços físicos e fisionómicos em detrimento de outros. A mudança ocorreu em função das novas exigências que lhe iam sendo colocadas, nomeadamente pela indústria cinematográfica e seus satélites. A elegância do corpo é um dos traços que mais importância ganha na economia dos ecrãs

⁴⁹⁷ V. “La más bela sonrisa de Paris” in *Crónica* (Madrid), 7º ano, Nº 279, 17/3/1935, p.31 e *Notícias Ilustrado*, 3/3/1935, p. 3.

mas é sobretudo no rosto, na sua expressividade e, evidentemente, no sorriso que se irá concentrar essa mudança. Corina Freire foi um dos melhores exemplos dessa mudança de paradigma em Portugal. Com efeito, cada vez mais se tornava evidente o tremendo investimento que a indústria do cinema realizava na imagem dos actores, sobretudo através do sistema de estrelato que ela mesmo tinha gerado, como vimos em capítulos anteriores.

As ligações entre cinema e fotografia, dois dos vértices do chamado *star system* assumiram, no final da década de 1920 e início da de 1930, uma importância crescente. Desde logo temos que assinalar o estreito contacto existente entre teatro e cinema na medida em que as duas artes partilhavam⁴⁹⁸ entre si muitos dos actores e, por essa razão, a proximidade atingia a própria fotografia que servia ambas as artes, tanto na fotografia de cena, nos palcos e nos *plateaux*, como também nos estúdios onde as estrelas posavam, preparando as suas campanhas de imagem e publicidade. As fotografias de maior significado eram, depois, canalizadas para os magazines ilustrados, para os programas ou mesmo transpostas para grandes *outdoors* de publicidade aos espectáculos que marcavam os novos espaços urbanos como as fachadas dos cinemas.

Vimos acima que tanto a fotografia deu muito ao cinema, como o cinema deu à fotografia. A técnica de iluminação foi um dos exemplos mais evidentes desse intercâmbio técnico que funcionou nos dois sentidos, até porque muitos dos técnicos de cinema tinham passado pela fotografia comercial. À medida que nos aproximamos do final da década de 1920 e a dobramos para a década de 1930, tornam-se mais evidentes as marcações do cinema na fotografia e, muito em particular, nos estúdios fotográficos. A própria organização das áreas de tomadas de vistas, seus fundos e adereços passam a ter muito mais a ver com os estúdios cinematográficos do que com os velhos palcos teatrais. Os pesados fundos pintorescos foram abandonados a favor de fundos neutros, onde os efeitos podem ser, agora, criados pela projecção de sombras, como no cinema. Mesmo os pesados adereços, cadeiras ou psichés com vasos chineses, são substituídos por formas simples ou objectos de gosto contemporâneo, em estilo internacional. Muitos dos temas do cinema, que afinal provinham da tradição teatral a

⁴⁹⁸ Que na cena americana alternavam entre a Broadway e Hollywood.

qual a nova arte dera um tratamento actualizado acabam por marcar a nova imagem das actrizes.



Brunilde Júdice por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Um dos mais pungentes exemplos dos temas do cinema na fotografia é a do chamado *film noir* ou filme negro, ele próprio marcado pela estética do chamado teatro de *Grand Guignol* e que serviu de *leitmotiv* a vários retratistas, de Edward Steichen (num famoso retrato de Joan Crawford⁴⁹⁹) a Silva Nogueira. Este último soube conferir uma ambiência de *film noir* a uma sessão com a actriz Brunilde Júdice, porventura a actriz

⁴⁹⁹ V. Johnston, Patricia, "The Modernist Fashion: Steichen's Commercial Photography between the Wars" in Todd Brandow e William A. Ewing (dir.), *Edward Steichen, Lives in Photography*, Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 241.

que possuía a figura mais cinematográfica dos palcos portugueses e que também teve uma fugaz passagem pelas telas. Recordemos, aliás, a descrição que António Ferro fez de Brunilde Júdice, que já transcrevemos acima e que muito se adequa a esta imagem da actriz.

Este retrato de Brunilde Júdice e outro da mesma série foram publicados pelo *Notícias Ilustrado* num artigo com o sugestivo título “Será Brunilde Júdice uma *vamp* de cinema?”⁵⁰⁰. O artigo procura chamar a atenção dos leitores, com a forte provocação que o título insinua, para a assunção do papel da protagonista da peça “A serpente” por Brunilde Júdice, integrada na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro do Teatro Nacional. Mas as palavras do articulista denotam afirmações estéticas que importa avaliar:

Brunilde Júdice, a das atitudes coleantes, a estranha e estilizada Brunilde- a beleza mais pessoal do nosso teatro está agora de novo em foco.[...] A sua elegância nervosa de fina “corsa”, heráldica e angulosa, talha bem rara nas nossas bochechudas portuguesas-consegiu pôr na sua personagem uma nota de distinção notável.

Desta sua interpretação [da peça “A serpente”] surge um problema de arte, interessante. Seria Brunilde uma ‘vamp’ de cinema? Há quem encontre na actriz do Nacional uma sugestão vaga dos melhores modelos do género: as ‘Marlénes’ e as ‘Gretas’...

Não há dúvida que Brunilde tem um olhar pleno de inteligência, de vivacidade e de profundidade, e também esse véu de perturbadora neurastenia que sem ser o enjoo perpétuo da Garbo ou o desdém ‘meio-sono’ da Marléne, interessa mais que a banalidade do ‘sorriso saudável’ com pestanas de meio metro...

Outros acham-lhe as feições demasiado pessoais-o que para o cinema não é um defeito. Em qualquer circunstância Brunilde é uma das mulheres mais elegantes, mais completas da cena portuguesa.

E ele há tão poucochinhas...

O artigo quase parece traçar o programa de um novo modelo da actriz moderna, salientando a importância da elegância, que reconhece em Brunilde Júdice, numa

⁵⁰⁰V. *Notícias Ilustrado*, II série, Nº 300, 11/3/1934, pp. 4-5.

estilização que a artista ostenta na pose para a câmara de Silva Nogueira. E é esse entendimento que julgo faltar ao articulista, afinal Brunilde posa para Silva Nogueira como uma ‘Marléne’ ou uma ‘Garbo’ posariam para a objectiva da câmara de cinema. Toda a pose de Brunilde é cinematográfica porque, na fotografia de Silva Nogueira, a estética da pose das actrizes, no seu estúdio, ir-se-á aproximando, cada vez mais, da pose do cinema e é essa qualidade que representará o seu principal trunfo na hegemonia que pôde assumir como fotógrafo dos artistas do palco. Afinal testemunhamos a formação, no tempo entre décadas, de um novo paradigma no retrato fotográfico que Silva Nogueira foi, por força das circunstâncias, o melhor colocado para pesquisar e cultivar.

Retomemos, de novo, o percurso seguindo a imagem de Corina Freire por Silva Nogueira, ainda dois anos antes dessas fotografias da ‘vamp’ Brunilde Júdice. Encontramos, então, três séries de retratos exploratórios do gosto moderno, na pose, no traje, no *décor*. Tratam-se de três conjuntos de imagens de grande importância, não só por marcarem o aprofundamento das experiências de iluminação realizadas por Silva Nogueira mas sobretudo pela determinada aposta na estética modernista com o vestido que Corina Freire enverga. Por comparação estilística cremos que essas três séries em trajes modernistas terão sido realizadas entre 1932 e 1933. A primeira e mais longa delas inclui uma imagem que já apresentámos anteriormente, à qual Silva Nogueira recortou o busto de Corina Freire mas a imagem com mais impacto é aquela em que a artista nos fita de frente, numa atitude que tem tanto de desafio como de candura. Silva Nogueira procurou acentuar essa candura suavizando a imagem pela impressão de uma prova *frou*, provavelmente realizada através de uma meia de vidro.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Tecnicamente, verificamos como o processo de criação de Silva Nogueira vai diversificando o repertório de recursos disponíveis, também na impressão de provas, o que lhe permite ir progressivamente dando resposta a desafios fotográficos cada mais complexos.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

A série que apresentamos acima, para além de ter muitas afinidades com a de Brunilde Júdice nesse jogo tonal que Silva Nogueira explora, de colocar um vestido negro sobre um fundo escuro. Além disso, esta sequência contém a prova visível das experiências fotográficas. No plinto que suporta a jarra, à direita da artista, podemos constatar as variações do equilíbrio da iluminação do fundo, mais intensa na fotografia da direita. Contudo, o vestido negro de Corina Freire tem um carácter bem diferente do de Brunilde, o seu generoso decote acentua a evidente ousadia.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Mais ousadas são ainda as duas imagens conhecidas de um vestido que nos revela todo a extensão do corpo de Corina Freire, a nudez da linha do seu perfil, numa situação de evidente erotismo, única nesta artista. Visto tratarem-se de imagens que se encontram apenas em negativo e nunca foram publicadas, fica a dúvida de se poder tratar apenas de uma situação de pesquisa estética a que a evidente cumplicidade com Silva Nogueira acabou por conduzir. Certo é que o trabalho de iluminação é claramente experimental pois na fotografia da direita o fotógrafo explorou o efeito estético da

projeção no fundo da sombra do amplo chapéu da artista que assume a forma de uma mancha abstractizante pontuando profundamente a composição da imagem.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Entre 1933 e 1934, Silva Nogueira regressou à grande produção, fotografando Corina Freire nos imponentes trajos de cena da revista *Fogo de Vistas*, em cena no Teatro Avenida. A artista apresentava-se novamente em Lisboa, regressada de uma longa temporada em Paris, saudada apoteoticamente. A revista à portuguesa já se encontrava na sua fase mais *glamourosa*, os trajos de cena são magníficos e Corina Freire empresta-lhes um brilho extraordinário. Silva Nogueira coloca todos os seus recursos técnicos, artísticos, estilísticos ao serviço dessas produções fotográficas e o resultado é um conjunto de imagens de grande impacto, que permite a representação de toda a espectacularidade apresentada nos palcos e nas páginas das revistas ilustradas. Contudo foi num outro registo que Silva Nogueira nos surpreendidos com o seu crescente virtuosismo fotográfico, através de um conjunto de imagem que juntam dois dos mais destacados artistas dos palcos portugueses desse tempo, Corina Freire e Francis Graça.

O bailarino Francis, Francisco Florência Graça, foi uma das figuras mais importantes dos palcos portugueses desde a segunda metade da década de 1920. Para além de ter tido um papel fundamental na introdução da dança moderna em Portugal, foi também o principal responsável pela principal companhia de dança portuguesa até à década de 1950, os bailados *Verde Gaió*. A sua ligação às vanguardas artísticas portuguesas tê-lo-á sensibilizado para a dimensão da imagem como expressão pessoal e será essa imagem, em particular a imagem do corpo, que ele trabalha com os

fotógrafos portugueses, mas sobretudo com Silva Nogueira, numa colaboração que durou por várias décadas e que abordaremos adiante.



Corina Freire e Francis por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Nesta série de imagens de 1933, que conseguimos datar com rigor graças a uma inscrição pelo punho de Francis, Silva Nogueira dá-nos uma prova inequívoca da sua permanente evolução técnica e estética. Só essa capacidade nos poderia oferecer um conjunto de fotografias com tão extraordinária expressividade que só uma profunda cumplicidade criativa entre os três artistas poderia permitir. A dimensão mais surpreendente deste conjunto de imagens é o seu movimento, o dinamismo que Silva Nogueira consegue imprimir a esta sequência de fotografias, com a profunda e espontânea convivência dos bailarinos. Afinal, a colaboração na fotografia de *plateau* dera a Silva Nogueira uma nova forma de fazer transparecer o movimento nas suas imagens. O dinamismo fora, em si mesmo, um verdadeiro programa estético do futurismo. Agora, mais de uma década volvida sobre esses movimentos artísticos, é certo, Silva Nogueira soube introduzir o dinamismo no contexto fotográfico português, quebrando finalmente o estatismo que caracterizara a fotografia de estúdio até então. Mas essa proeza muito deve à estreita colaboração do fotógrafo com Francis e também com Satanela, como vimos anteriormente.

Será em 1934 que Silva Nogueira vai fotografar a mais surpreendente das séries de Corina Freire, de uma modernidade que ainda hoje nos surpreende, em particular uma das fotografias da actriz, a fumar, com um boné de marinha e uma longa linha de

fumo que se solta do cigarro. Imediatamente nos ocorrem à memória muitas imagens da fotografia e do cinema alemão de vanguarda, nesses filmes de ruptura que vieram a celebrar actrizes como Louise Brooks. Evidentemente que não podemos fazer qualquer paralelo entre os contextos artísticos das vanguardas europeias e a realidade portuguesa, mas é justamente esse profundo contraste de meios, de fundamentação teórica, de desafio da separação profunda entre os dois contextos no plano estético, no plano cultural e até no plano social, que torna estas fotografias ainda mais surpreendentes, fruto afinal da colaboração entre uma figura de palco que tinha acabado de regressar de uma das mais inovadoras salas de espectáculos, o *Casino de Paris*, com um fotógrafo ambicioso, técnica e esteticamente muito informado, Silva Nogueira. Essa fotografia poderia ser o cartaz de apresentação de qualquer uma das estrelas de cinema desse período e, porque não, mesmo até aos dias de hoje.



Corina Freire por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Numa outra fotografia dessa série vemos o traje completo que Corina Freire envergou nesta série com umas calças de corte surpreendente, blusão de cabedal e longas luvas do mesmo material. Vemos assim reforçada essa imagem de vanguarda que o traje procurava acentuar. Já a fotografia desta série que o *Notícias Ilustrado* publicou, com o rosto de frente, é mais convencional, mitigando a surpresa que a publicação de uma das outras imagens poderia ter causado nos seus leitores. Provavelmente encontramos-nos perante um conjunto de imagens que se justificam pela imperiosa necessidade de afirmação da actriz nos círculos cinematográficos, daí a sua modernidade, suscitando o clima cinematográfico da Alemanha de meados da década de 1930, deixando-nos ainda hoje incrédulos da sua datação no contexto português.

Contudo, sabemos que estas fotografias não lhe trouxeram o sucesso esperado já que a sua carreira de atriz internacional tinha chegado ao final.

O percurso visual que traçámos com Corina Freire e Silva Nogueira, de pouco mais de seis anos de fotografia da gente do palco, mostra a evolução e o apuro técnico e estético que Silva Nogueira atingiu, justificando plenamente a opção pela contextualização da perspectiva proposta, através das fotografias daquela artista. Procurámos mostrar como Silva Nogueira terá ensaiado com Corina Freire novos caminhos no retrato fotográfico que depois pôde aplicar no trabalho com os outros artistas da cena portuguesa. Os exemplos de fotografias que documentam essa pesquisa estética são muito numerosos, num espólio que tem já mais de oito mil imagens estudadas.

Embora a construção da imagem de Corina Freire não tenha sobrevivido à espuma dos tempos, desvanecendo-se para nos chegar como eco longínquo. Houve uma imagem, uma criação visual de Silva Nogueira que se assumiu como uma expressão fundamental na nossa cultura, a imagem de Amália Rodrigues. Nela investiu Silva Nogueira toda a capacidade de construir uma figura do seu tempo, acentuando o cosmopolitismo apesar das humildes origens da cantora e, embora de 1947⁵⁰¹, é uma situação exemplar, como intuiu Victor Pavão dos Santos⁵⁰² mas que, como vimos, muito deve, por exemplo, à de Brunilde Júdice no seu vestido negro. Em Amália a criação estética de Silva Nogueira tem plena expressão e, apesar das profundas transformações da fotografia do pós II Guerra Mundial, a força e a modernidade da visão que Silva Nogueira nos oferece de Amália pôde assumir-se como um ícone da cultura portuguesa.

Há, no entanto, outros aspectos da pesquisa estética que Silva Nogueira pôde aprofundar com outros artistas, mais disponíveis para trabalhar com o fotógrafo em dimensões transgressoras como as do erotismo e da própria nudez.

⁵⁰¹ E, por isso, fora do âmbito cronológico deste estudo.

⁵⁰² V. Victor Pavão dos Santos, "Amália e Silva Nogueira: Uma Imagem de Portugal" in AA.VV., *Amália Rodrigues: Retratos fotográficos-Silva Nogueira*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro/IPM/MC, 1999, p. 21.

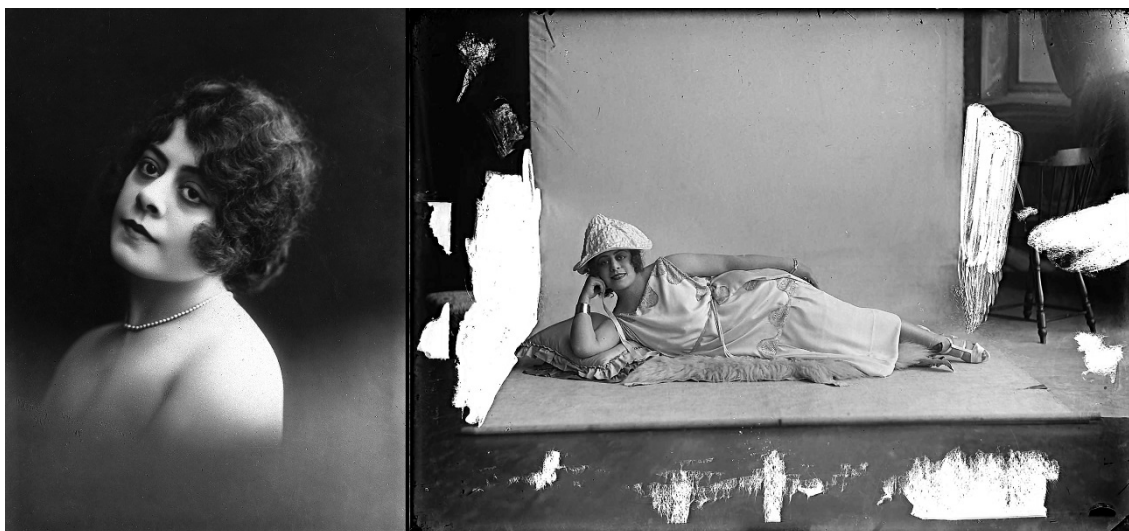
4.4.5 O desvendar do corpo

Referimo-nos anteriormente à defesa que António Ferro fez, logo em 1925, da apresentação do nu em palco como recurso artístico⁵⁰³. António Ferro dava, afinal, expressão a uma polémica que a conservadora sociedade portuguesa tinha procurado escamotear, remetendo-a para a esfera privada. Já abordámos anteriormente a questão do nu e verificámos como, na década de 1920, para além de Ferro, cada vez mais vezes se foram erguendo no sentido de introduzir no teatro ligeiro português aspectos de ousadia e espectacularidade. Esses apelos repetidos permitiram que a atitude moralmente rígida dominante se fosse alterando, sobretudo entre os sectores intelectuais e artísticos mais modernos da sociedade portuguesa que, da mesma forma que António Ferro, começaram a admitir a exposição do corpo e a nudez nas artes de palco como expressões da beleza e da arte.

Já abordámos anteriormente os contornos em que determinados aspectos do erotismo e da sensualidade foram suscitados nos palcos, tanto no teatro ligeiro como na dança. Agora interessa-nos concretizar de que forma é que essa tendência veio a ter expressão na fotografia portuguesa, sabendo de antemão que o contexto dos palcos e dos estúdios fotográficos se relacionam, nesse aspecto, de forma íntima. Acompanhando Silva Nogueira e os seus modelos favoritos, pudemos fazer um périplo pelo retrato fotográfico e vimos já como ele soube inovar na representação da imagem do corpo, em cumplicidade com esses artistas, atrizes e bailarinos que cruzaram os palcos portugueses. Esse percurso iniciou-se ainda na década de 1910, com um excepcional conjunto de fotografias de Adria Rodi, tendo continuidade, entre outras, na expressão fotográfica da ascensão da actriz Luísa Satanela até ao topo do firmamento teatral português e no suporte fotográfico à carreira internacional de Corina Freire, dando cabal resposta a um nível de exigência que excedia largamente a prática corrente do retrato fotográfico em Portugal.

⁵⁰³ António Ferro, “Vida Artística-Impressões e notícias” in *Diário de Notícias*, 61º ano, Nº 21192, 18/1/1925, p. 4.

Contudo, a atenção que Silva Nogueira soube dar à imagem do corpo, embora tenha beneficiado dessa cumplicidade, que já descobrimos ter estabelecido com algumas das mais destacadas figuras dos palcos portugueses, acabou por ser relativamente transversal, beneficiando da passagem de muitos artistas estrangeiros por Lisboa.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Ao abordarmos a fotografia do corpo temos que nos lembrar que a atriz com quem Silva Nogueira mais trabalhou a imagem do corpo na década de 1920 foi, sem dúvida, Luísa Satanela. As poses ousadas de Satanela vão-se sucedendo pelos anos 1920, embora não tenha sido possível datar todas as imagens com rigor. Em 1921, por ocasião da representação da opereta *Amor de Apaches*, Satanela surge fotografada de ombros nus, tendo o resto do corpo escondido por uma máscara fotográfica que deixa insinuar a nudez do restante corpo e, em 1922, faz-se fotografar em sugestiva posição reclinada. Mas será sobretudo entre 1923 e 1926 que Satanela se assume em palco como bailarina, complementando, dessa forma, o registo do canto que a distinguiu na opereta portuguesa. Trazia também à cena portuguesa os primeiros sintomas de uma mudança estrutural que haveria de conduzir ao advento da idade de ouro da revista, sendo a pioneira de uma nova geração de artistas multifacetadas que representavam, cantavam e dançavam. O que podemos observar nestas fotografias são as provas vivas desse advento.

A ousadia corporal de Satanela era uma atitude estética, com clara filiação nos bailados de vanguarda, nomeadamente nos “bailados russos”. Seguiu os modelos e as referências dos artistas internacionais que passaram pelo nosso país e aqueles que povoavam as páginas dos magazines teatrais, sobretudo franceses⁵⁰⁴. Desde logo vemos, nesse conjunto de fotografias em que se apresenta em traje oriental e na ‘ciganita’, provas evidentes da atenção com que a artista seguia a passagem de artistas internacionais. Neste aspecto vejam-se as afinidades do seu ‘traje oriental’ com aquele que Adria Rodi envergara no seu número artístico ‘galanteio’, afinal apenas três anos antes, como referimos acima.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

As sequências mais surpreendentes e ousadas de Satanela, na primeira metade da década de 1920, são aquelas em que ela encarna a figura de uma bailarina oriental, assumindo toda uma série de poses exóticas em trajes voluptuosos de marcada transparência. É nessas poses atléticas de dançarina, que podemos encontrar a mais consequente tentativa de se aproximar esteticamente das situações de vanguarda na dança, que lhe serviram de inspiração, na coreografia e no traje, embora estivesse ciente das limitações que a sua falta de erudição artística lhe levantavam. Havia, no entanto, na jovem artista, como vimos aliás também em António Ferro, uma clara consciência da inevitabilidade de introdução de novos valores plásticos e estéticos no teatro ligeiro, em particular o bailado. Paradoxalmente, essa reforma do espectáculo ligeiro que quase conseguimos acompanhar através das fotografias que Silva Nogueira fez da artista luso-italiana representa, simultaneamente, todo um novo programa estético de

⁵⁰⁴ Já nos referimos a eles, nomeadamente a *Comoedia Illustré* e a *Petit Illustration*.

representação do corpo, sobretudo do corpo feminino, em palco e no estúdio. Mas será já com Francis, poucos anos mais tarde, que Satanela dará plena expressão às coreografias dos bailados em palco, questões que já abordámos e a que voltaremos adiante.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Há, no entanto, uma dimensão da personalidade artística de Luísa Satanela que foi assumindo cada vez maior importância na sua carreira, a arte da provocação. A provocação foi o fermento que, juntamente com a sua flexibilidade interpretativa, justifica o seu protagonismo nos palcos ligeiros portugueses na década de 1920. É verdade que vimos já, no seu riso desbragado de 1928, a expressão evidente dessa capacidade de provocação, mas esse traço de Satanela, à medida que a década de 1920 ia, avançando foi-se progressivamente acentuando, tanto em palco como nos registos fotográficos.

Será porventura excessivo procurar encontrar paralelos entre a atitude provocatória de Luísa Satanela nos palcos com as atitudes polémicas dos modernistas nas suas intervenções públicas, literárias e artísticas? Julgamos que não, talvez ela não o tivesse feito com uma consciência erudita ou pela ligação próxima às vanguardas literárias e artísticas mas a postura artística de Satanela é sobretudo marcada por uma interpretação própria da ânsia de modernidade que sentia latente nos círculos mais dinâmicos do teatro português, sobretudo desde o início da década de 1920 e a que ela procurava dar corpo, em todas os significados desta expressão.

Mencionámos já a importância que tiveram as representações da peças *Zilda* e *Salomé* pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e a forte polémica que as envolveu mas julgamos dever sobretudo sublinhar também a importância de que se reverteram

também, nesse aspecto, a estreia das peças *Lôdo* de Alfredo Cortez e *Mar Alto* de António Ferro, em 1923, e de *Garçonne* de V. Marguerite, em 1927⁵⁰⁵. No caso da peça de António Ferro a dimensão da provocação, da palavra representada em palco, marcou a sociedade portuguesa e determinou a proibição da sua exibição pela censura. Mais do que o argumento, eram a irreverência e a provocação de António Ferro, na sua escrita dramática que incomodavam as instâncias mais conservadoras da sociedade portuguesa. A provocação assumia-se como valor estético de uma geração nova, que a via também no animatógrafo, nessas fitas de Charlot em que encontravam, afinal, o “grande provocador”, sob a capa de uma aparente e construída ingenuidade. A intervenção de Ferro no teatro não ficou por aí e, em 1925 com José Pacheco⁵⁰⁶, ensaia a fundação de uma nova companhia, o *Teatro Novo*, através da qual pretendia trazer à cena lisboeta dramaturgos modernos, embora tenha tido consequências limitadas.



Actores do *Doutor da Mula Ruça* por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

⁵⁰⁵ Rebelo, Luís Francisco, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Lisboa: INCM, 1979, p. 77.

⁵⁰⁶ E colaborações de Mário Eloy e Leitão de Barros.

Podemos ver nas imagens das encenações de Luísa Satanela intenções provocatórias que, até certo ponto, traduzem um clima de desafio por que pugnava a nova geração de intelectuais e artistas portugueses. Algumas das imagens de estúdio da representação do *Doutor da Mula-Ruça*, de 1926 são um exemplo eloquente dessa irreverência e da provocação, pelo menos visuais, que esse espectáculo, classificado como farsa musicada, procurava suscitar. Nesse sentido, também Satanela cortou ostensivamente o cabelo curto, à *ultra-garçonette*⁵⁰⁷, assumindo um gesto que procurava reforçar a natureza provocatória da própria representação.

Vimos anteriormente como a revista *Água-Pé* representou um marco fundamental no teatro ligeiro musicado em Portugal e o fulcral papel que Satanela representou nesse espectáculo. Com efeito, a representação da revista *Água-Pé* simbolizou, para o teatro nacional, a substituição de um modelo de espectáculo ligeiro musical, comprometido ainda com a estética oitocentista por uma nova forma de olhar o entretenimento e o corpo. Em *Água-Pé*, Satanela soube assumir todas as ousadias, todas as irreverências, todas as provocações. No entanto, já antes nos dera provas dessa ousadia, num processo visual que podemos conhecer através das fotografias de Silva Nogueira, já que muitos dos espectáculos em que a artista participou nesses anos não se encontram documentados visualmente na imprensa.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

⁵⁰⁷ Como comentava um articulista v. "Teatro Avenida" in *A Capital*, 16º ano, Nº 5259, 12/6/1926, p. 2.

A aproximação das fotografias de Satanela por Silva Nogueira à imagem da mulher cosmopolita, veiculada pelas revistas ilustradas internacionais de meados da década de 1920, é cada vez mais evidente. O corpo da artista italo-portuguesa desvenda-se através das coreografias em que se vai expondo à câmara de Silva Nogueira. As fotografias provam-nos, aliás, que Satanela tinha plena consciência de possuir um corpo que se aproximava do padrão estético dos anos 1920, cada vez mais valorizado pelos seus contemporâneos, elegante, atlético, de busto discreto, um corpo que correspondia aos modelos que, por exemplo, os modernistas procuravam veicular nas suas pinturas e desenhos, como sucede com a pintura de Almada Negreiros para o Bristol Club⁵⁰⁸. As imagens que mostrámos, bem como as seguintes, terão sido fotografadas exactamente no período entre 1925 e 1927, cronologicamente coerentes com a afirmação dessa estética do corpo. Nelas podemos encontrar uma crescente ousadia que virá a ter tradução em palco na série de revistas teatrais que se iniciou com *Água-Pé*.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

⁵⁰⁸ O comentário de uma coluna teatral afirma que Satanela reúne o encanto de uma mocidade fresca ao tique parisiense do seu estilo, v. "Avenida" in *Domingo Ilustrado*, ano 2, Nº 96, 14/11/1926, p. 5.

Estas imagens exploratórias estão já muito próximas das coreografias que Luísa Satanela veio a apresentar em palco com o bailarino Francis, na revista *Água-Pé* e em subsequentes espectáculos da sua companhia, bem como nas tournées que realizou ao Brasil com aquele bailarino, enquadradas na actividade de uma nova companhia que, muito a propósito, se designou Satanela-Francis.

As imagens ousadas vão-se sucedendo cronologicamente. Cada vez mais Satanela vai demonstrando o aprofundar do entendimento da estética do corpo de que se serve para o desempenho em cena, no bailado, na representação e no estúdio. A modernidade com que assume essa presença do corpo em palco, acentuada pela escolha criteriosa dos trajos de cena vai mantê-la como a primeira figura dos palcos ligeiros portugueses por quase uma década. Só o desgaste a que todos os artistas estão sujeitos e adversas circunstâncias pessoais a afastarão dos palcos⁵⁰⁹.



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

⁵⁰⁹ A ruptura e separação do seu marido Estevão Amarante foi uma das principais razões para esse afastamento. Curiosamente, após a sua retirada dos palcos, Luísa Satanela foi convidada por António Ferro, seu grande admirador, para assumir a direcção da Pousada de Óbidos, cargo que manteve até à sua morte, em 1974



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)



Satanela por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

As sequências fotográficas que Satanela conseguiu construir com Silva Nogueira no estúdio, são a prova evidente da progressiva audácia com que se aquela artista se apresentava em palco. Olhemos para um conjunto de séries que muito nos dizem sobre a sua irreverência, elegância, ousadia e provocação. Satanela trouxe à cena ligeira musical portuguesa uma irreverência que estava em falta. Não terá sido a única, mas a

sua contribuição foi determinante. Podemos afirmar com inteira segurança que a artista luso-italiana foi uma das principais protagonistas do advento da idade de ouro da revista à portuguesa.

Estas sequências representam apenas uma pequena amostra das longas séries que Silva Nogueira realizou com Luísa Satanela e são os elementos de um discurso visual que cremos justificar muitas das afirmações e leituras do discurso enunciado. Correspondem ao período da maior actividade revisteira de artista, entre 1929 e 1935, numa fase em que as produções da revista à portuguesa conheceram o seu apogeu, assumindo grande complexidade, contando com os melhores intérpretes da cena portuguesa e mesmo alguns estrangeiros.

No entanto, o tempo de Luísa Satanela estava a aproximar-se do final, até porque o seu estilo de 'Theda Bara', a primeira *vamp* do cinema de que Satanela adoptara poses e maquilhagem, estava a ceder lugar a outras estrelas no firmamento da Santa Cruz da Califórnia. Clara Bow, a caixeirinha que tanto tinha de comum com as raparigas independentes americanas, passou a representar o modelo de conduta e o esteriótipo de imagem a adoptar. Mas esse tempo de declínio foi, também, para Satanela um período de grande ousadia e criatividade na revista à portuguesa.

Outra figura houve, contudo, que mereceu, tal como Satanela, a cumplicidade de Silva Nogueira, senão semelhante à daquela actriz, pelo menos próxima, na forma como expôs o corpo, expressando o seu erotismo através da imagem fotográfica, foi ela a do bailarino Francisco Florêncio Graça, de nome artístico Francis.

Francis veio a assumir um papel de primeira importância na afirmação da dança moderna em Portugal, sobretudo pelo seu envolvimento nos bailados *Verde Gaio*, a principal companhia portuguesa de dança durante os anos 1940 e 1950. No entanto, começou bem mais cedo a apresentar-se ao público, logo em 1925, tendo-se progressivamente afirmado como bailarino numa sociedade que via, na generalidade, com desconfiança e desdém as suas coreografias ousadas e modernas⁵¹⁰. Inspirado

⁵¹⁰ O início da carreira de Francis ainda é, em larga medida, desconhecido; podem encontrar-se algumas indicações em AA.VV. *Verde Gaio, uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*, Lisboa: MNT/IPM, 1999, pp. 16-20.

pelas imagens e referências das companhias de bailado de vanguarda, como os *ballets russes*, de Sergey Dhiaghilev ou *les ballets suédois*, de Jean Börlin. Francis soube explorar o seu corpo elegante nas coreografias que concebeu e, nesse sentido, utilizou a fotografia como uma importante ferramenta exploratória. Silva Nogueira foi um dos seus mais destacados cúmplices nessa pesquisa.

A ousadia de Francis necessitava, para a sua afirmação plena junto do grande público, de um espectáculo de carácter moderno que potenciase a sua apresentação. Não admira, por isso, que tenha sido na revista *Água Pé*, com Luísa Satanela, que essa afirmação veio a ter lugar. Envergando os trajos de José Barbosa, Francis e Satanela, tanto juntos como a solo, apresentaram um conjunto de coreografias como *charleston*, *dança dos elefantes*, *embriaguez do tango*, *bonecos russos* que foram determinantes para a riqueza visual do espectáculo. Essas coreografias foram todas fotografadas por Silva Nogueira e publicados na revista ilustrada *de Teatro*⁵¹¹, o que contribuiu definitivamente para acentuar a imagem de modernidade, como vimos anteriormente.

A pesquisa estética que Francis empreendeu, incidindo sobre o seu próprio corpo e com a estreita colaboração fotográfica de Silva Nogueira, teve lugar desde meados da década de 1920, com uma expressão evidente nas séries de fotografias que pudemos encontrar no espólio daquele fotógrafo. A maior parte dessas séries são inéditas ou pouco conhecidas porque nunca foram publicadas nas revistas ilustradas. Esse conjunto de fotografias revela uma acentuada modernidade retratando, sem subterfúgios nem transparências, a própria nudez do bailarino.

⁵¹¹ V. “Coreografia Portuguesa” in *de Teatro*, 5º ano, 9ª série, Nos 53-54, 2ª parte Nº 11 e 12, Julho e Agosto de 1937, p. 25.



Francis por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Mais ainda com Francis do que com Satanela ou Corina se pode intuir esse profundo impulso pessoal que é determinante nas circunstâncias e nas consequências fotográficas das sessões de trabalho com Silva Nogueira. Evidentemente que a capacidade técnica de Silva Nogueira, o seu gosto fotográfico moderno, muito acrescentam às séries de Francis, mas é indiscutível que a elegância das poses e dos movimentos do bailarino, a consciência da sua imagem e a sua erudição coreográfica, que desenvolveu de modo próprio⁵¹², constituíram o factor determinante para a evidente modernidade destas séries.

Uma das principais dificuldades que as sessões de Francis suscitam é a sua cronologia visto que, ao contrário de Satanela e Corina, as revistas ilustradas não reservaram ao polémico bailarino a mesma atenção que às duas artistas. A imagem de

⁵¹² Em grande medida como autodidata e com alguma contribuição da bailarina Natacha v. AA.VV. *Verde Gaio, uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, pp. 16-20

Francis foi, aliás, prejudicada pela ambiguidade com que a figura de um bailarino era encarada numa sociedade tão conservadora como a portuguesa. A discriminação à figura de Francis é mencionada no mais extenso artigo ilustrado reservado aos seus bailados na revista ilustrada dirigida por Leitão de Barros⁵¹³.



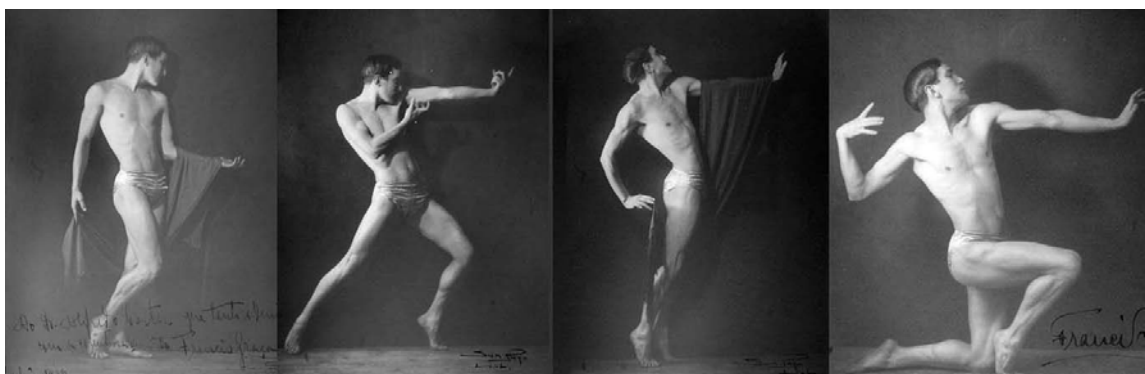
Francis por Silva Nogueira (MNTD/AFDGPC)

Deve assinalar-se ainda que três dos principais apoios de Francis nesse seu início de carreira foram António Ferro, Luísa Satanela e Leitão de Barros. Ferro, na estreia do *Teatro Novo* incluiu uma apresentação das danças de Francis; Luísa Satanela encontrou em Francis o seu par perfeito para a revista *Água Pé* e para as subsequentes produções de dança e, mais tarde, deu-lhe sociedade na companhia que formou propositadamente para efectuar digressões ao Brasil; Leitão de Barros teve a ousadia de publicar numerosas imagens de Francis e dos seus bailados no *Notícias Ilustrado*, um dos magazines que dirigiu, entre 1927 e 1935.

Há também em Francis o suscitar de uma outra questão que, muito mais do que na restante fotografia de retrato, assume aqui uma actualidade premente, a questão da estética e das tendências dominantes no gosto fotográfico durante as décadas de 1920 e 1930. Com efeito, uma das primeiras séries de fotografias que conhecemos de Francis Graça foi realizada por Manuel Alves de SanPayo. Julgamos que essa série foi realizada

⁵¹³ V. "A obra de um grande artista português" in *Notícias Ilustrado*, 2ª série, 5º ano, Nº 227, 16/10/1932, p.12 e 13.

em 1925 e nela, o bailarino é já retratado nu e em poses de dança mas o gosto com que as fotografias foram realizadas é nitidamente pictorialista, uma tendência que, para SanPayo, traduzia a continuidade de uma prática de gosto que formara no Brasil, antes da sua vinda para Portugal, no início da década de 1920. O pictorialismo de SanPayo correspondia, por coincidência, ao gosto dominante tanto entre os fotógrafos amadores portugueses como entre as élites sociais, em particular a alta burguesia lisboeta. SanPayo pôde-se afirmar, dessa forma, como o fotógrafo dilecto dessas élites e retratou também alguns artistas dos palcos, embora de uma forma esporádica.



Francis por SanPayo (MNTD)

A série que SanPayo fez do bailarino Francis inscreve-se nesses exemplos pouco frequentes de fotografias que realizou de artistas. SanPayo não conseguiu afirmar-se na fotografia teatral, nem constituiu qualquer desafio relevante à hegemonia de que Silva Nogueira gozava nesse campo. Porventura a justificação para essa situação se encontre, em parte, nesta série de Francis. Como vemos, as imagens de SanPayo, tenebristas, contrastam com a clareza do trabalho que Silva Nogueira já realizava em 1925. Por outro lado, o estilo *sfumato* de SanPayo não era o mais adequado para os documentos de trabalho de que Francis precisava. Justamente, o estilo de Silva Nogueira era mais adequado à afirmação das imagens dos artistas, como também à documentação gráfica de que Francis precisava para a preparação das suas coreografias. Provavelmente poderão sido essas as principais razões para que Francis tenha passado a trabalhar com Silva Nogueira.

Ao longo deste capítulo pudemos abordar a forma como, entre os últimos anos da década de 1910 e os primeiros anos da década de 1930, ocorreu um longo processo de renovação do retrato fotográfico em Portugal. Esse processo contou com a colaboração

estreita de muitos artistas nacionais e estrangeiros de passagem por Portugal que, através da sua exigência relativamente à imagem e à sua representação pela fotografia, acabaram por moldar muito do trabalho que os retratistas fotográficos portugueses desenvolveram durante esse período.

A análise das profundas transformações que mudaram os palcos portugueses, permite constatar que elas abrangeram tanto os espectáculos, como os seus protagonistas e os próprios décors. Essa mudança foi, naturalmente, um factor fundamental para a transformação que a fotografia de cena e o retrato de artistas veio a sofrer. Afinal a tremenda exigência que a representação da imagem dos actores e dos próprios espectáculos passou a colocar aos fotógrafos crescia na razão directa da diversificação da imprensa ilustrada e da consolidação tanto da sua importância quanto da própria publicidade que a suportava e do sistema que se interligava com a própria promoção dos artistas de palco.

Paralelamente ao importante papel da representação fotográfica dos espectáculos e dos seus protagonistas e as exigências colocadas à fotografia e ao retrato fotográfico, também o animatógrafo, primeiro, depois o cinema, vieram contribuir para essas transformações. O cinema permitiu o desenvolvimento de novas técnicas de iluminação e, por outro lado, estabeleceu um conjunto de novas formas de enquadramento dos artistas, nomeadamente o grande plano, que acabaram por sugerir à fotografia formas inovadoras de olhar o corpo e o rosto. Esse novo olhar implicava uma profunda mudança da imagem dos próprios protagonistas que já tinha chegado aos palcos. Para os actores e actrizes, já não bastava o domínio da arte da representar, também passaram a estar sujeitos à ditadura das câmaras de cinema ou fotográficas, tinham sobretudo que passar no teste do grande plano.

Silva Nogueira foi o retratista fotográfico que, em Portugal, de forma mais rápida e eficaz soube inscrever na sua prática fotográfica o novo quadro estético que a renovação dos palcos, as exigências dos magazines ilustrados e o desenvolvimento das técnicas fotográficas no cinema tinham trazido à imagem pública das artistas. Por outro lado, a sua fotografia nunca chegou a expressar, de uma forma inequívoca os valores estéticos *pictorialistas*. Manteve sempre um estilo directo e essa circunstância terá

contribuído, em larga medida, não só para o seu hegemónico sucesso junto dos artistas de palco, mas para que o seu estilo parecesse muito mais moderno que o dos seus rivais quando, no início dos anos 1920, o *pictorialismo* foi definitivamente abandonado pelos mais destacados estúdios fotográficos internacionais. Evidentemente que todo o trabalho de pose com artistas também deu uma particular preparação a Silva Nogueira nesse aspecto. Os artistas eram modelos muito mais abertos que os cidadãos comuns e a sua exigência com a imagem era de uma natureza completamente diferente, com preocupações de moda e comerciais.

Alguns dos mais destacados artistas dos palcos portugueses das décadas de 1920 e 1930 empreenderam com Silva Nogueira uma verdadeira pesquisa estética, numa interação que foi muito mais longe do que as sessões tradicionais de pose. Pudemos encontrar vestígios dessa cumplicidade no trabalho fotográfico que Silva Nogueira realizou com artistas como Adria Rodi, Ausenda de Oliveira, Luísa Satanela, Brunilde Júdice, Corina Freire ou Francis Graça. Poder-se-á mesmo considerar que, como vimos anteriormente, essa pesquisa estética envolvendo o fotógrafo e o artista de palco sobrevem de um contrato tácito de pesquisa estética em que os artistas se servem da ferramenta fotográfica que o fotógrafo lhes disponibiliza para desenvolverem determinados aspectos da sua própria imagem, ou seja, para construírem ou verem construída uma imagem. Como veremos no capítulo seguinte, esse será um dos traços pelo qual Silva Nogueira, como outros fotógrafos portugueses serão convocados.

5. O País enquanto Palco: Política e Representação

5.1 Novas janelas sobre o mundo

A conjuntura política europeia do final da década de 1920, sobretudo após o grande *crash* bolsista nova-iorquino de 29 de Outubro de 1929, evoluiu no sentido de uma nova e brutal conflagração que se expandiu à escala planetária. Essa conjuntura pré belicista foi alimentada pela emergência de vários regimes autoritários e ultra nacionalistas que, de uma forma ou de outra, promoveram a restrição das liberdades políticas e cívicas, condicionando também a actividade artística nas suas mais diversas vertentes. Esse período, que tem sido muitas vezes chamado de *era das ditaduras*, começou em Portugal com o regime ditatorial instaurado após o golpe de 28 de Maio de 1926.

Uma das vertentes políticas transversais a todas as ditaduras, mas particularmente às ditaduras europeias dos anos 1930, foi a existência de uma forte propaganda estatal, geralmente conduzida por um organismo próprio, uma secretaria ou mesmo um ministério, consoante os regimes. Esses organismos eram peças fundamentais para a afirmação dos valores ultranacionalistas desses regimes ditatoriais tendo servido também, na maior parte dos casos, como instrumentos de afirmação dos próprios líderes políticos. Como refere Renzo de Felice:

[No fascismo] o poder não é apenas obtido pela coacção, mas principalmente pelo controle do pensamento, pelo desenvolvimento e difusão -tanto na forma activa como na passiva- de um discurso veiculando os pressupostos que legitimam o exercício do poder⁵¹⁴

A imprensa foi sempre um dos mais importantes veículos de propaganda do discurso político. Sob os regimes autoritários, não só a censura sobre os órgãos de imprensa passou a ser muito mais rigorosa, como os regimes criaram órgãos próprios para controlarem politicamente a generalidade dos meios de comunicação. A partir dos meios de comunicação os regimes autocráticos lançaram campanhas de propaganda

⁵¹⁴ Cit. por Jan Nelis, "Italian Fascism and Culture: some notes on investigation" in *Historia Actual Online*, Nº 9 (Inverno, 2006), p. 142.

que permitiram o aumento da sua capacidade de influência até à hegemonia. O desenvolvimento da imprensa ilustrada representou uma outra instância de propaganda, o suporte visual que permitiu a montagem de novos níveis de discurso mais abrangentes, por serem simultaneamente inteligíveis por letrados e iletrados. A propaganda eminentemente visual e gráfica, veiculada por esses regimes muito deveu tanto às profundas transformações que ocorreram na imprensa ilustradas como, bem assim, às mudanças que elas trouxeram à própria fotografia.

A nova imprensa ilustrada desenvolveu-se sobretudo na Europa Central, onde um conjunto excepcional de circunstâncias se conjugou para definir o modelo de um novo magazine ilustrado que foi posteriormente exportado para todo o mundo. Retomando as propostas sobre o modernismo fotográfico de Matthew Witkovsky abordadas no capítulo anterior⁵¹⁵, as circunstâncias em que a revolução gráfica ocorre compreendem o advento do fenómeno do “corte e colagem”, a montagem gráfica, a importância das aulas e dos laboratórios artísticos, questões intimamente relacionados com a “nova fotografia” ou “modernismo fotográfico.

As fecundas ligações entre alguns fotógrafos inovadores, curadores de museu, escolas de arte, publicistas e editores tiveram um papel decisivo na criação de um ambiente particularmente fértil, que propiciou o advento de uma nova fotografia. Por outro lado, essas ligações entre os fotógrafos “modernistas” surgiram num ambiente de ampla transversalidade com outros domínios artísticos como, por exemplo, as artes plásticas e o cinema. Até certo ponto, a partir do início dos anos 1920 as fronteiras entre fotografia, cinema, artes gráficas e artes plásticas foram-se tornando cada vez mais fluidas, permitindo que a fotografia ou, melhor dizendo, a técnica fotográfica tenha integrado as mais diversas práticas artísticas.

5.2 Ditaduras, propaganda e fotografia

A verdadeira revolução iconográfica que “varreu” a imprensa ilustrada da década de 1920 foi um campo onde muitos dos regimes totalitários europeus, emergentes nas

⁵¹⁵ Mathew S. Witkovsky, *Fotomodernity in Central Europe, 1918-1945*, London/New York: Thames and Hudson, 2007, pp. 8-23.

décadas de 1920 e 1930, semearam uma propaganda visual que produziu efeitos poderosos e duradouros. A instrumentalização propagandística da imprensa ilustrada foi transversal à maior parte dos países europeus e mesmo à América do Norte, mas desenvolveu-se em particular na Alemanha Nazi, na Rússia Comunista e sobretudo na Itália Fascista. Benito Mussolini terá sido porventura o mais exímio político a utilizar a imprensa ilustrada a favor da sua imagem e do seu regime.

Uma das mais aprofundadas análises à acção e à exploração da imagem por parte do regime mussoliniano e muito particularmente do seu mitómano líder Mussolini é da autoria de Simonetta Falasca-Zamponi publicada sob o eloquente título de *Fascist Spectacle*.

Com efeito, o regime fascista de Mussolini constituiu-se como um regime eminentemente simbólico e iconográfico, em que a imagem foi assumindo uma dimensão cada vez mais determinante. Na maior parte dos casos, por forma a obter o apoio político das massas, mais importante do que realizar era sobretudo mostrar mesmo que, em muitas circunstâncias, não existisse uma correspondência real entre o mostrado e o realizado⁵¹⁶. Indubitavelmente, a efabulação de muito do discurso político mussoliniano foi um traço que, julgamos, tem marcado uma parte significativa da comunicação política até aos nossos dias.

A partir dos escritos de Walter Benjamin e em particular de *A obra de arte na idade da sua reprodução mecânica*⁵¹⁷, Falasca-Zamponi aborda a questão da estetização da política que Benjamin analisou⁵¹⁸. Foi Benjamin o primeiro a identificar o facto de ter sido o fascismo a introduzir a estética na vida política com duas consequências, em primeiro lugar culminar na guerra (desde logo a campanha italiana na Etiópia no caso italiano) visto que a guerra seria, no seu entender, o único objectivo comum capaz de mobilizar as massas e de as fazer divergir do sistema tradicional de pobreza e, em segundo lugar e principalmente, a crença fascista *fiat ars-pereat mundus*, ou seja “crie-se arte mesmo que o mundo se extinga”, máxima incorporada na *praxis* fascista pela

⁵¹⁶ Um exemplo eloquente desta situação foi a campanha do trigo. A ampla propaganda, especialmente visual, promoveu os significativos aumentos da produção do trigo. Contas feitas o incremento dessa campanha foi residual, dela fica a imagem do *Duce*, de tronco nu na ceifa.

⁵¹⁷ Na edição original: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1931.

⁵¹⁸ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 9-11.

directa influência dos futuristas e do texto fundador desse movimento de 1909, o *Manifesto del futurismo*, de Filippo Tomaso Marinetti. Como refere Falasca-Zamponi:

*[...] De facto, as considerações estéticas foram centrais à construção do projecto fascista e elas calaram fundo no cerne da sua identidade, sobretudo na auto-definição e na perspectivação de objectivos. [...]*⁵¹⁹

A estética da política constitui uma preocupação que o próprio Mussolini expressou cedo, pelo menos no discurso que proferiu por ocasião da inauguração da primeira exposição colectiva do novo *Novecento*, de 1926 em Milão.

Para Mussolini, a ligação entre arte e política representa o elemento central da sua visão política, guiando a sua noção do papel do político e informando a sua concepção da relação do líder com a população. E essa ligação estética é atingida através do fascismo, definido como a doutrina da força e da beleza.

Durante os anos em que viu a sua popularidade aumentar significativamente, mesmo antes de ascender ao poder, Mussolini pôde beneficiar em larga medida das campanhas que a principal revista ilustrada italiana, a *Illustrazione Italiana*, lhe dedicou. Mussolini surgiu praticamente em todas as edições da revista, de 1923 e de 1924, e nas capas por treze vezes em 1923 e por sete em 1924. A exposição massiva da imagem de Mussolini assumiu dimensões incomparavelmente superiores à de qualquer político italiano.

A exposição de fotografias de Mussolini inundou todos os meios ilustrados. Para além dos magazines, estendeu-se a cartazes, postais, acompanhando biografias que foram publicadas logo em 1923, poucos meses após a marcha sobre Roma mas que se seguiram com bastante frequência. Mas a sua popularidade não tinha, as frequentes entrevistas concedidas aos mais diversos órgãos da comunicação social do planeta reforçam essa ideia de uma admiração generalizada pela figura do ditador italiano⁵²⁰.

Durante o regime fascista, o “espetáculo político” foi um dos pilares fundamentais da acção mussoliniana, como vimos anteriormente. Essa acção deve ser entendida num sentido lato, como verdadeira doutrina nacional de transformação do povo italiano.

⁵¹⁹ *Idem*, p. 10

⁵²⁰ Refira-se o caso significativo da entrevista de António Ferro a Mussolini, António Ferro, “Mussolini concede ao *Diário de Notícias* uma notável e importantíssima entrevista” in *Diário de Notícias*, 62º ano, Nº 21865, 6/12/1926, p. 1. A mesma entrevista viria a integrar o livro de António Ferro, *Viagem à volta das ditaduras*, Lisboa : Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1927.

Para supervisionar a propaganda do regime foi criado o gabinete de imprensa da Presidência do Conselho que, em 1932, será convertido em Secretaria de Estado da Imprensa e Propaganda, com funções ampliadas e, em 1935, elevada a ministério, o Ministério da Imprensa e Propaganda que, poucos meses volvidos, tomou a nova designação de Ministério da Cultura Popular frequentemente citado sob a abreviatura de *Min.Cul.Pop.*. Esse departamento governamental tinha a seu cargo o controle da imprensa diária, periódica e da edição de livros, englobava uma Direcção-Geral para o Cinema Nacional, outra para o Teatro, a Junta do Turismo e tinha também responsabilidade sobre as emissoras radiofónicas, cujas emissões experimentais começaram no início dos anos 1930.

No início da década de 1930, a imagem do regime fascista ia tomando forma, num contexto em que a procura de consensos dominava a acção política italiana. Essa mudança política implicou um esforço de normalização dos modelos construtivos das narrativas visuais. A propaganda, programada coordenadamente pelo sistema de comunicação fascista, procurava atingir a maior percentagem possível de população. Para esse sistema os cidadãos italianos eram encarados como consumidores políticos. Todos os meios visuais envolvidos colaboraram nessas campanhas, fotografia, filme, cartaz, selos e até banda desenhada. As fotografias publicadas nas revistas ilustradas e noutros veículos de propaganda eram montadas segundo modelos formais que muito deviam às vanguardas artísticas como o futurismo, o construtivismo e o dadaísmo embora politicamente tais ligações fossem liminarmente repudiadas.

Uma das grandes manifestações de propaganda em que a fotografia assumiu um papel de relevo foi a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, a primeira grande exposição organizada pelo regime fascista italiano na comemoração do décimo aniversário da “marcha sobre Roma” e da tomada fascista do poder. Nessa exposição, as fotografias procuravam acentuar os caracteres militar e tecnológico do regime mussoliniano. Uma das mais importantes fotomontagens da exposição, o *Ajuntamento*, representava uma multidão com as mãos sobrepostas no *saluto romano*, a saudação oficial fascista, e ocupava uma enorme parede. Essa fotomontagem foi claramente inspirada por um cartaz construtivista do gráfico russo Gustav Klutskis⁵²¹ que montava geometricamente

⁵²¹ Artista gráfico construtivista russo (1895-1938).

uma multidão de mãos⁵²², o que demonstra como o modernismo fotográfico foi um recurso importante para a estetização da política.

O Instituto Nacional LUCE⁵²³, criado por Mussolini em 5 novembro de 1925 constituiu o primeiro exemplo de uma organização de educação, informação e propaganda através da imagem. Era dirigido a um largo espectro de população, com uma percentagem significativa de analfabetos, daí a importância do papel da comunicação visual. A criação de um arquivo fotográfico estatal é um sinal claro da importância que o regime fascista atribuía à fotografia e a propaganda visual fascista serviu de modelos a muitos dos países europeus, nomeadamente Portugal, como veremos adiante.

5.3 O visual entre o jornalismo e o teatro: o papel de António Ferro

Recentemente, a obra de António Ferro tem merecido uma especial atenção, em particular a sua actividade como jornalista e escritor, definida como “vertigem da palavra”, na consagrada expressão de Margarida Acciaiuoli⁵²⁴. A sucessão de entrevistas e reportagens que fez por todo o mundo provavelmente tornaram a vida de Ferro numa das mais vertiginosas da sociedade portuguesa do seu tempo. Mas não foi apenas esse termo que foi usado para definir Ferro e a sua acção, também foi sugerido o de “movimento”⁵²⁵ ou foi ainda considerado como a figura central de uma “idade do jazz band”⁵²⁶ que, durante os anos 1920, foi vivida por um punhado de modernistas portugueses. No entanto, para além dessas caracterizações, há duas dimensões que marcaram profundamente esse período da sua vida, da sua acção e da sua produção, literária e jornalística: foram elas as dimensões teatral e visual.

A dimensão visual na obra de António Ferro está presente desde o seu início, nomeadamente nalgumas das suas primeiras obras, mas a forma como ele mobiliza a

⁵²² Conf. Libero Andreotti, “The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution” in *Journal of Architectural Education* Vol. 45, No. 2, Fevereiro de 1992, p. 82.

⁵²³ LUCE é o acrónimo de L'Unione Cinematografica Educativa.

⁵²⁴ *Idem*, no subtítulo do volume.

⁵²⁵ Como é sugerido em Luís Trindade, “Um cartaz espantando a multidão: António Ferro e outras almas do modernismo banal” in *Comunicação & Cultura*, n.º 8, 2009, pp. 89-102

⁵²⁶ V. António Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

fotografia e outros recursos iconográficos para construir um discurso visual emerge enquanto director da *Ilustração Portuguesa*, quando promoveu um conjunto de entrevistas a personalidades marcantes da cultura portuguesa e em que a fotografia desempenhava um papel fundamental⁵²⁷. Podemos escolher, por exemplo, uma das primeiras entrevistas da *Ilustração Portuguesa* sob a sua direcção, feita pelo jornalista Leitão de Barros à actriz Ester Leão⁵²⁸. O conjunto de três notáveis fotografias da actriz a ilustrar a entrevista revelam uma abordagem visual totalmente nova, o seu intimismo dá ênfase ao próprio texto da entrevista que, afinal, acaba por se tornar num verdadeiro perfil da artista. Na primeira fotografia, a mais marcante do conjunto, Ester Leão posa reclinada numa *chaise longue* coberta de almofadões. O elegante à vontade da pose da actriz expressa a mesma modernidade da sua postura em palco, como nos descreve Leitão de Barros⁵²⁹:

Ester Leão é elegante e é daquelas poucas mulheres que tornam elegante tudo à sua volta, daquelas mulheres que vivem mais da graça e do charme que da pálida pureza das linhas ou da perturbante ondulação dos ritmos. ... [Ela vive] pela alma e pelo sentimento, divinizando a própria vida pelo fogo do seu amor e da sua arte.

Esse mesmo fio de escândalo que a envolveu como uma teia ... não é mais que uma conduta cheia de uma especial e ativa independência moral, um pouco desafiante, mas nobre pela franqueza humana que a dirige.

⁵²⁷ Refira-se aliás que a primeira entrevista dessa série é justamente aquela que Leitão de Barros faz a António Ferro, “A *Ilustração Portuguesa* entrevista a *Ilustração Portuguesa*” in *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, Nº 816, 8/10/1921, pp. 232-234.

⁵²⁸ “Entrevista da semana: Ester Leão” in *Ilustração Portuguesa*, 2ª ser., Nº 818, 22/10/1921, pp. 280-282.

⁵²⁹ Assinale-se que esta citação é uma adaptação do texto da entrevista cujos erros e gralhas tornam, nalgumas passagens, quase incompreensível o texto de Leitão de Barros.



Ester Leão, Ilustração Portuguesa, 8/10/1921

A fotografia de Ester Leão da entrevista da *Ilustração Portuguesa* é de uma ousadia incomum, a ousadia de um director que nos quer mostra a intimidade de uma entrevistada, retratada simultaneamente através da escrita e da fotografia, num modelo que marcará o jornalismo moderno, sobretudo o de António Ferro, na longa série de entrevistas que fez durante mais de 10 anos. Ilustrar a entrevista a uma actriz com uma imagem era, no seu entender, fundamental porque, como refere numa das crónicas que enviava periodicamente para o jornal *Comoedia* de Paris⁵³⁰:

Em Portugal ama-se o teatro como se ama a própria casa. O teatro é o foyer, o clube dos portugueses. [...] Mas mais do que o teatro amamos os artistas, amamos as suas “fotografias”. Não é por uma peça que vamos ao teatro, mas para ver representar o grande actor ou a grande actriz.

No longo périplo que, a partir de 1919, iniciou pelos palcos e pelas páginas dos jornais, sobretudo pelo *Diário Notícias*, primeiro enquanto crítico teatral e depois como jornalista e repórter, António Ferro pugnou pela afirmação da visualidade em vários dos contextos da sociedade portuguesa. Segundo a sua leitura, a dimensão visual encontrava-se manifestamente desvalorizada, nomeadamente no teatro de revista, sujeita ainda a modelos oitocentistas. Enquanto crítico teatral e interveniente do teatro, Ferro dirigiu uma longa e importante campanha para renovar a *Revista à Portuguesa*,

⁵³⁰ V. António Ferro, “Lettre de Lisbonne” in *Comoedia*, 1930 (provavelmente de um número de Março de 1930, do álbum de recortes de António Ferro, 1914-1930, Fundação António Quadros) [trad. autor].

enquanto simultaneamente promovia junto das companhias teatrais a estética modernista, vivamente sugerindo a colaboração dos artistas que integravam o seu círculo cultural.

A campanha que António Ferro protagonizou para integrar na Revista à Portuguesa valores estéticos modernistas e valores culturais nacionalistas acabou por se inscrever como um dos capítulos da frontal e extensa confrontação que, nesse período, colocou em campos opostos os meios culturais e artísticos instalados, genericamente conservadores, e um grupo de jovens, os “novos” que procurava afirmar novos valores culturais e artísticos, nomeadamente o modernismo e o futurismo e que tinha em António Ferro um dos seus mais destacados defensores⁵³¹. Como referimos noutro trabalho, relativamente à intervenção crítica teatral de António Ferro e às transformações que ocorreram na Revista à Portuguesa em meados dos anos 1920, elas foram marcadas pela estética futurista, muito particularmente pela importância que o manifesto *O music-hall* de Filippo Marinetti⁵³² veio a assumir como suporte teórico dessa transformação. O referido manifesto de Marinetti foi lido publicamente em Lisboa por José de Almada Negreiros⁵³³. Em parte, as consequências do quadro estético que Marinetti defende no referido manifesto, tirá-las-á António Ferro no seu texto de 1922, *A Idade do Jazz-Band*⁵³⁴.

Será justamente nessa campanha de aproximação do teatro português ao de outros centros cosmopolitas que António Ferro se insurgirá contra a prática revisteira tradicional e o principal mote dessa campanha será justamente a renovação visual. Em grande medida, essas polémicas inscreviam-se nessa querela transversal entre “Novos-Velhos”. De qualquer forma, a campanha de Ferro começou a dar frutos em 1927, quando subiu à cena a revista *Água-Pé*.

⁵³¹ Sobre este assunto v. António Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pp.110-112.

⁵³² Paulo Baptista, *A Revista e o Music-Hall: António Ferro, a crítica teatral e a modernidade na revista à portuguesa*, comunicação apresentada ao colóquio internacional Figurinus, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, (no prelo).

⁵³³ Em Lisboa, a leitura pública do manifesto *O music-hall* de Filippo Marinetti foi feita por Almada Negreiros no Teatro República a 13 de Abril de 1917, v. “Uma conferência futurista: o elogio da loucura” in *A Capital*, 7º ano, Nº2394, 15/4/1917, p. 2.

⁵³⁴ António Ferro, “A Idade do Jazz Band” in *Intervenção Modernista 1:Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 216.

Efectivamente, a revista *Água-Pé* foi a primeira revista produzida em Portugal que introduziu um conjunto coerente de elementos modernistas, sobretudo de natureza visual. Já abordámos num capítulo anterior a sua importância para a renovação modernista do teatro ligeiro português, a par da contribuição para a modernidade do retrato fotográfico. Procuramos agora fazer justiça ao importante papel que António Ferro representou nessa renovação e, sobretudo, destacar a grande destaque que dava à visualidade, como sublinhou na crítica àquele espectáculo:

[...] a Água-Pé, pela interpretação, pelo guarda roupa, pelos bailados de Francis e de Satanela [...] marca, evidentemente, um progresso, um grande progresso, no nosso teatro de revista. [...] José Barbosa, autor dos figurinos e do “rideau” dos bailados, teve uma estreia feliz. Os vestidos de Luísa Satanela, . [...] são desenhos modernos, cheios de cor e de linha. [...] ⁵³⁵

Definitivamente, foi com a revista *Rambóia*, de 1928, que se consolidou a mudança visual e de repertório que acabou por marcar toda a chamada “idade de ouro da revista à portuguesa” atravessando toda a década de 1930 e mesmo parte da de 1940. Na *Rambóia*, os traços modernistas foram reforçados, com cartazes de Fred Kradolfer, com cortinas de António Soares e com figurinos de Jorge Barradas. As cortinas e os figurinos convocam visualmente um imaginário popular e estilizam-no, num processo de modernização criativa. Há, por isso, que olhar para a revista à portuguesa como uma espécie de laboratório que veio marcar significativos aspectos da cultura visual portuguesa. Nela foi ensaiada a estilização dos motivos tradicionais portugueses pelos figurinistas modernistas compaginando-os com um gosto contemporâneo.

Anteriormente, num artigo em que reflectia sobre modernidade e consagração, António Ferro defendera já o acolhimento dos novos valores e dos novos artistas nas estruturas académicas dando, nesse sentido, o exemplo da integração de Marinetti na Academia Romana, sob os auspícios do próprio Mussolini⁵³⁶. Nessa medida apontava para muitas das questões da moderna cultura visual, procurando justificar, com exemplos escolhidos nos grandes centros artísticos internacionais, da Europa e América do Norte, o acolhimento das vanguardas nas instituições oficiais, para defender o

⁵³⁵ “Teatros-Primeiras representações: Avenida-Água-Pé” in *Diário de Notícias*, A. 63, Nº 22088, 25/7/1927, p. 6

⁵³⁶ António Ferro, “Espírito Moderno ” in *Diário de Notícias*, A. 66, N23113, 5/6/1930, p. 1.

mesmo para os modernistas que tinham exposto as suas obras no Salão dos Independentes afastados dos espaços oficiais pela sistemática rejeição das suas obras, nomeadamente pela Sociedade Nacional de Belas Artes.

Há um artigo de António Ferro que testemunha de forma peremptória a importância que a esfera do visual assumia na sua sensibilidade e nas suas preocupações. De título “Vida”, nele Ferro procura reflectir sobre o desfasamento que encontra entre as sociedades cosmopolitas europeia e americana e a portuguesa sobretudo na esfera do visual:

Sinto, às vezes, a nostalgia da vida, como se a vida fosse um país distante, em frente de certas “actualidades gráficas”, de certos números especiais da “VU”, de certas revistas francesas e alemãs que são cascatas de acontecimentos. Toda a vida moderna desliza e patina sobre o ecrã e sobre as páginas brilhantes dessas revistas: desportos de inverno em S. Moritz, bandos de aviões que levantam voo, piscinas a transbordar de corpos frescos e harmoniosos, corridas de cavalos, onde os olhos dos espectadores conseguem acompanhar os jockeys, gravuras animadas e vivas do folclore luminoso da Europa Central, exibições de jazz inverosímeis, paradas hitlerianas, fascistas, socialistas, movimentos de corpos, que são movimentos de ideias, luzes da Broadway que dançam no céu de Nova York, tropas que passam e enchem as ruas de música e de heroísmo, saltos em altura, saltos em comprimentos, golf, ténis, regatas, toda a vida que se comprime e distende, que se mexe, que se agita, que prova ser vida!... Actualidades americanas, inglesas, francesas, alemãs, russas, espanholas, romenas, belgas, jugoslavas, checas... Nunca, ou quase nunca, uma actualidade portuguesa, quer no claro-escuro do cinema, quer na rotogravura sépia dos magazines europeus...

Poder-se-á considerar esta leitura de António Ferro como exagerada, já que um conjunto de magazines ilustrados portugueses veiculava valores visuais modernos. Não devemos, no entanto, deixar de reconhecer que grande parte das actualidades gráficas publicadas nas páginas desses magazines vinham do estrangeiro, o que acaba por dar razão à leitura de Ferro que, logo de seguida, procura encontrar as causas para essa

situação, para o silêncio das objectivas das câmaras fotográficas e cinematográficas sobre Portugal:

Porquê? Porque Portugal, isolado no seu mirante, não conseguiu ainda, apesar de toda a propaganda, impor-se à Europa e ao mundo como uma atração, como um álbum de actualidades a explorar? É essa, evidentemente, uma das razões principais do silêncio das objectivas.

E Ferro diagnostica as razões dessa situação de “bloqueio visual”:

Mas há uma razão mais séria e mais profunda que justifica esse silêncio e este artigo: a pouca vocação dos portugueses para essas actualidades, para essa vida que marulha e corre, para essa vida que brinca e salta, para essa vida alpinista...

Em última instância, era essa falta de vocação dos portugueses para a vida moderna e, conseqüentemente, para a expressão visual da modernidade a causa desse bloqueio. A aguda consciência desses constrangimentos visuais da sociedade portuguesa justificou muito do seu esforço como crítico e jornalista, mas acabou por ser arduamente despendido. Fê-lo enquanto jornalista e continuou a fazê-lo, mais tarde, enquanto responsável pela propaganda. Muita da sua acção terá a visualidade como alvo e como primordial veículo.

Margarida Acciaiuoli caracteriza a obra e a acção de António Ferro como uma “vertigem da palavra”, na medida em que ele domina e impõe a arte do discurso⁵³⁷, mas a escrita em Ferro é, muitas vezes, intrinsecamente visual. Dessa forma parece lícito acrescentar à vertigem da palavra, uma vertigem da imagem que a acompanha e complementa. Vimos anteriormente várias dimensões em que o pensamento “visual” de Ferro se manifesta, desde a importância que a imagem assumia no teatro e também como entendia a necessidade de renovação e modernização das artes. Contudo, uma das dimensões da sua obra em que a imagem desempenha um papel fundamental é na entrevista política. Uma das entrevistas em que isso mais se evidencia é naquela que Ferro fez a Carl Severing e em que introduz a entrevista abordando visualmente as

⁵³⁷ Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: a vertigem da palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013.

repartições do ministério de Severing, no intuito de destacar o contraste entre as repartições públicas portuguesas e as alemãs⁵³⁸:

[...] sou introduzido no gabinete de Hirschfeld, director da secção de imprensa, depois de atravessar um “bureau” aquecido e confortável, onde evoluciona uma dactilógrafa sorridente, boas vindas da Prússia... O trabalho, nas repartições alemãs, que se desenvolve em secretárias espaçosas, largas como “boulevards”, entre “fauteils” estofados e fogões carinhosos, deve ter um agradável sabor a bridge, póquer e “flirt”... [...]

Para situar os leitores perante o ministro Severing, Ferro socorre-se de uma aproximação visual, comparando a figura daquele político com a de Adolfo Hitler, que ele conhecera anteriormente. No entanto, devemos mencionar que a espécie de entrevista que Ferro tivera ocasião de fazer a Hitler⁵³⁹ fora condicionada pelas reservas que o líder do Partido Nacional Socialista lhe levantara⁵⁴⁰. A comparação que Ferro faz entre os dois políticos alemães é a seguinte⁵⁴¹:

Severing, ministro do interior da Prússia é o homem que comanda a reacção contra Hitler, é uma figura curiosa, sugestiva, dominadora. A máscara romântica dum tribuno, de Magalhães Lima por exemplo mas sublinhada, traços acentuados e profundos: Cabelo branco, mas cabelo inquieto, revoltado, que não se resigna ao peso dos anos. Olhos que procuram, que procuram sempre, olhos de aço...Lembro-me dos olhos de porcelana de Adolfo Hitler e faço o contraste... Quem levará a melhor? Não sei, mas Hitler parece-me frágil, quebradiço, peso excessivamente leve, diante deste Severing temível, prussiano, “fauve”...

⁵³⁸ António Ferro, “Outra vez em Berlim” in *Diário de Notícias*, A66, N23292, 2/12/1930, pp. 1-2.

⁵³⁹ Na sua tese de doutoramento Filomena Serra analisa vários trechos de entrevistas de António Ferro a Mussolini. Embora aborde a capacidade de Ferro nos ler os retratos literários dos seus interlocutores, emprega o termo desenho que me parece menos adequado à descrição da visualidade de Ferro. No nosso entender, o termo fotográfico parece-nos mais adequado, como vimos defendendo. V. Filomena Serra, *O retrato na encruzilhada da pintura em Portugal (1911-1949)* (tese de doutoramento), Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 400-402.

⁵⁴⁰ “Diante de Hitler: o chefe dos nazis declarou ter cortado as suas relações com o Diário de Notícias” in *Diário de Notícias*, A68, N23776, 11/4/1932, p. 1.

⁵⁴¹ Margarida Acciaiuoli aborda a entrevista a Severing mas menciona apenas a leitura de Ferro, desenvolvendo sobretudo os aspectos políticos da entrevista v. Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: a vertigem da palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp. 60-61.

O que mais nos importa aqui é o estilo profundamente visual de Ferro a que ele recorrerá sistematicamente no seu trabalho enquanto jornalista e não tanto a falha redonda da sua perspicácia. É, aliás, o próprio Ferro que se referirá ao trabalho do jornalista do seu tempo em termos que reforçam a leitura que propomos visto que é eminentemente visual e mesmo fotográfico⁵⁴²:

O jornalismo é a grande expressão literária da nossa época. Todo o escritor que deseje comunicar com o seu tempo, com o meio em que vive, tem de ser jornalista, repórter, tem de olhar e transmitir o que viu, rapidamente, com o olhar de uma “Zeiss”. Se todos aplaudem e justificam as grandes velocidades, as grandes descobertas-T.S.F., cinema, aviação-porque reagir contra as grandes velocidades na literatura e na arte, contra a pintura viva, contra o verso livre, contra as novelas rápidas, contra as reportagens? A reportagem está para a literatura como a aviação para as distâncias: encurta a sensação, apressa-a, como a T.S.F. destrói o espaço e aproxima as vozes e as almas...

Nas palavras de António Ferro podemos descobrir um duplo significado, por um lado Ferro pretende que o jornalista e o escritor do seu tempo possuam a objectividade que tem tradução na imagem da Zeiss⁵⁴³, a objectiva que representava, no final da década de 1920 e início da de 1930, o paradigma do rigor óptico na captação da imagem, sem distorção, instantânea e, desse modo, rigorosa. Dessa forma, para Ferro o repórter moderno devia registar de forma exacta as notícias e transmiti-las quanto antes, com um rigor tão grande com a cristalina nitidez da objectiva Zeiss. Por outro lado, as palavras de Ferro podem ser interpretadas de outra forma, sugerindo a importância da visualidade na reportagem moderna. Esse campo será extensamente explorado por Ferro, sobretudo nas entrevistas em que a tradução das imagens assume tal importância que marca o seu estilo, uma vertigem de imagens que a vertigem das palavras de Ferro

⁵⁴² António Ferro, “Literatura e jornalismo” in *Diário de Notícias*, A68, N23906, 20/8/1932, p. 1.

⁵⁴³ As lentes Zeiss introduziram uma verdadeira revolução na fotografia moderna. Esse aspecto foi abordado no primeiro capítulo. Sobre a firma Zeiss deve acrescentar-se que a objectiva Planar surge em 1896 e foi a primeira objectiva de alto desempenho e baixa distorsão, ou seja, anastigmática. Logo de seguida introfuziu a Tessar, conhecida com o “olho de águia da câmara”, que aumentou a reputação daquela marca. Pelo menos desde 1908, temos notícia da comercialização das objectivas Zeiss em Portugal. Julgamos que Ferro, no texto correspondente à nota anterior, se refere às lentes de alta luminosidade, resolução e contraste introduzidas pela firma Zeiss no início da década de 1930, em conjunto com as pequenas câmaras Contax e que, em conjunto com a Leica introduzida em 1925, vieram revolucionar a prática do fotojornalismo.

medeia. Essa necessidade de conferir ao repórter uma capacidade fotográfica ou cinematográfica volta a ser reforçada num artigo de final de 1932⁵⁴⁴:

A vida principia a imitar o cinema [...] Os jornais andam cheios de aventuras, de lances, crimes, que mais parecem filmes policiais, argumentos folhetinescos, enredos caprichosos... Os títulos fotogénicos, sonoros, saem, instintivamente da pena infatigável e zelosa do repórter. [...] Desde as primeiras imagens, que o público seguiu as notícias do crime como se estivesse diante de um ecrã...A verdade é que andamos rodeados de filmes por todos os lados. Chegará um dia –quem sabe?– em que as imagens fiquem sem emprego, em que as imagens saiam dos ecrãs para contemplar a projecção dos homens, em que a vida seja o cinema e o cinema seja a vida... O pior é que os filmes da vida, ou os filmes da morte, são os mais perigosos porque são coloridos, o céu é mais belo porque é azul, mas o sangue é vermelho, mas o sangue é sangue...

A imagem do homem-câmara, que este texto quase nos sugere, ficou associada à figura do realizador vanguardista soviético Dziga Vertov⁵⁴⁵ e à sua teoria do *kino-glaz* (o filme olho). Segundo o *kino-glaz*, a câmara é um instrumento muito semelhante ao olho humano e deve ser usada para explorar os acontecimentos da vida real. Essa teoria teve um considerável impacto internacional, sobretudo no desenvolvimento do documentarismo e do cinema realista durante os anos 1920, mas também marcou outras áreas, como o jornalismo. Ao pretender que o repórter moderno possuísse o olhar rápido e rigoroso da objectiva, Ferro aproximava-se de ideias que Vertov defendeu nos seus escritos, a ideia pós-humana de que a câmara era mais fluida e móvel que a visão e por isso mais objectiva⁵⁴⁶. No seu artigo *Espírito Moderno*, António Ferro confessa-nos a sua admiração pela arte soviética⁵⁴⁷:

⁵⁴⁴ V. “Aperitivo” in *Diário de Notícias*, A68, N23995, 18/11/1932, p. 1.

⁵⁴⁵ Pseudónimo do realizador soviético Denis Kaufman ou David Abelevich Kaufman (1896-1954) nascido numa região hoje pertencente à Polónia.

⁵⁴⁶ Annette Michelson (edit.), *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 15.

⁵⁴⁷ António Ferro, “Espírito Moderno” in *Diário de Notícias*, A66, N23113, 5/6/1930, p.1. Dois anos depois as opiniões genéricas de Ferro sobre o regime soviético seriam diferentes v. António Ferro, “Os homens-máquinas” in *Diário de Notícias*, A68, N23903, 17/8/1932, p. 1.

[...] nessa Rússia dos Soviets onde a arte moderna é a arte oficial, onde o teatro Kamerny [de Alexandre Tairov] é o ponteiro do teatro de hoje, onde o cinema, com recursos mínimos, conseguiu a expressão mais humana [...]



Umbo, *O repórter furioso*, fotomontagem, 1926

Um famoso cartaz de Umbo⁵⁴⁸ dá expressão gráfica a esse conceito, implantando no repórter moderno extensões mecânicas para ampliar a capacidade de olhar e transmitir objectivamente a actualidade. Mas essa aproximação de ideias entre figuras política e esteticamente tão distantes pode afinal justificar-se pelo muito que tanto os intelectuais, como Ferro, como os artistas vanguardistas deviam aos futuristas⁵⁴⁹ pela exaltação da vida moderna, central nos seus manifestos.

Afinal a “formação” visual e teatral de António Ferro viria a ter profundas repercussões enquanto jornalista e político.

⁵⁴⁸ Nome artístico do artista alemão Otto Umbehrr (1902-1980).

⁵⁴⁹ Annette Michelson (edit.), idem, p. xxiv e Lili Berko, “Ideology at the Crossroads: Kino Eye Revisited” in *Spectator*, 8.2, Spring 1988, pp. 19-21.

5.5 Entre jornalismo e propaganda: António Ferro e a arte de criar uma imagem

Quando António Ferro se deslocou a Londres, em Julho de 1930, ao serviço do *Diário de Notícias* para fazer a reportagem do julgamento de Karel Marang, um dos implicados na burla das notas falsas do Banco de Portugal, de que fora cabecilha Artur Alves dos Reis, não se imaginava que teria a oportunidade de fazer uma entrevista que veio a ter uma profunda importância no desenrolar da sua carreira. Por circunstâncias aparentemente fortuitas pôde entrevistar D. Manuel II no exílio⁵⁵⁰. Desde a fuga de Portugal, em Outubro de 1910, D. Manuel de Bragança tinha-se mantido em silêncio, não tinha dado qualquer entrevista, durante precisamente vinte anos⁵⁵¹. Isso diz bem do desafio que se apresentava ao jornalista. No introito à entrevista, António Ferro procura esboçar um retrato, o “grande plano” do entrevistado que se tinha tornado na “imagem de marca” das suas entrevistas:

“É a primeira vez que vejo este português exilado e procuro vê-lo com imparcialidade, com serenidade... com olhos de homem para homem, sem arrebiques de fotógrafo barato mas sem o facho incendiário e vermelho dos “sans culoty”... O sr. D. Manuel, ao primeiro olhar, é um português, um claro português. Rosto aberto e franco, certa longínqua morenez esmaecida pela neblina, olhos vivos, expressivos, se bem que acautelados... Nada o português volumoso, nutrido, que me tinham anunciado. É possível que o sr. D. Manuel tenha feito um regime”

Nessa entrevista de 1930 de António Ferro a D. Manuel II toda a capacidade retórica do jornalista cria um forte sentido de teatralidade. O “personagem” que então concebeu do ex-monarca é o do patriota, do português acima de tudo, e a ênfase que atribui a esse carácter terá em muito contribuído para apaziguar alguma hostilidade que aquela figura podia ainda suscitar nalguns portugueses⁵⁵². Em última instância, a

⁵⁵⁰ António Ferro, “Em casa do Sr. D. Manuel de Bragança: uma conversa interessante, sensacional, para a História entre um jornalista republicano e o ex-rei de Portugal” in *Diário de Notícias*, 66º ano, Nº 23296, 7/12/1930, pp. 1-2.

⁵⁵¹ Recordemos apenas que referimos a sua presença na apresentação dos *Ballets Russes* e da Sagração da Primavera em Berlim, em 1913, v. Cap. 2.

⁵⁵² Ao editar em livro essa entrevista, António Ferro confessa que repetiu exageradamente a sua condição republicana, procurando justamente com essa repetição contrariar a admiração que sentiu pelo ex-rei v. António Ferro, *D. Manuel II, o desventurado*, Lisboa: Bertrand, 1953, pp. 21-22.

entrevista chegará a uma frase que irá marcar significativa e simbolicamente a reconciliação do antigo rei com todos os seus compatriotas, “não tenho hesitado em apoiar, em aplaudir, a obra de certos governos da República, quando eles interpretam o sentimento nacional”. Talvez essa significativa frase já tivesse sido pensada por Ferro ainda antes da realização da entrevista, na medida em que todo o corpo da entrevista parece ser construído para nos conduzir a esse ponto derradeiro. Afinal, embora Ferro sugira o inverso, trata-se efectivamente de uma construção dramática. Será, aliás, o próprio jornalista a confirmá-lo no prefácio ao livro de 1953 onde afirma que “a reportagem é o teatro do jornalismo”⁵⁵³. Mas essa dramaticidade não deixa de ser eminentemente visual e a descrição que faz quer dos espaços, quer das personagens, desemboca justamente no clímax das breves respostas de D. Manuel. Essa forma de “fotografar” ou talvez mesmo “filmar” por palavras os espaços e as cenas criava uma proximidade quase íntima do leitor com o entrevistado.

A “missão” de Ferro não estava ainda completa. Efectivamente, o rasgado elogio de D. Manuel de Bragança a Salazar terá sido, porventura, uma das derradeiras intenções da realização da entrevista, porque, dessa forma, o campo político que pretendia a restauração da monarquia perdia o móbil da luta e podia juntar-se ao regime da ditadura numa causa nacional e patriótica, como sublinha Ferro citando as palavras de D. Manuel.

Em breve a História haveria de dar razão e justificação à iniciativa de Ferro quando dois anos depois, por ocasião da morte do último Bragança, se veio a formar um amplo consenso na sociedade portuguesa para conceder um carácter nacional e oficial às cerimónias fúnebres do antigo monarca. Foi o segundo acto da encenação que Ferro iniciara com a entrevista ao monarca e que teve lugar justamente durante as cerimónias fúnebres, com a figura “ausente” de D. Manuel e a figura presente de sua mãe, D. Amélia, e do seu profundo drama.

⁵⁵³ *Idem*, p. 21.

Retrospectivamente, será o próprio António Ferro a sugerir a grande importância⁵⁵⁴ da entrevista a D. Manuel de Bragança para o seu percurso e as suas convicções⁵⁵⁵:

devo [...] ao meu breve contacto com o senhor D. Manuel, que me fez sentir como o simples espectáculo do seu isolamento digno, impecável, a diferença que vai entre o exílio de alguns políticos, de certos profissionais da política, republicanos ou monárquicos, e o exílio de outros reis ou de outros chefes de Estado.

Para António Ferro o uso do termo “espectáculo” nesse contexto é, afinal, sinónimo de uma criação de imagem, de teatralidade, que se inscreve na sua técnica de reportagem, que ele mesmo caracteriza como teatro do jornalismo e que tão eloquentemente soube utilizar na reabilitação da figura do rei exilado, e que voltará a repetir sistematicamente, na construção do conjunto de entrevistas que veio a fazer a Salazar em 1932.

Embora não caiba, na economia deste trabalho desenvolver os múltiplos aspectos da actividade de António Ferro nos campos da política e de propaganda é imprescindível abordar alguns deles seguidamente, em particular aqueles que precedem a sua nomeação como director do SPN, para compreendermos como o seu papel se revelou fundamental para o recurso às dimensões visual e teatral no domínio político em Portugal.

Desde o início da sua actividade multifacetada, ainda na década de 1910 e até ao início dos anos 1930, António Ferro tinha adquirido uma vastíssima experiência de encenador, ou como ele próprio diz, de *metteur-en-scène*, tanto em textos publicados, na direção de publicações que sempre tentou compaginar com o tempo presente, no Teatro Novo que dirigiu, nas iniciativas de promoção de Portugal no estrangeiro que organizou, no congresso da crítica a que presidiu em Lisboa, em 1931, e nos outros congressos em que representou Portugal, numa longa e persistente actividade de crítica

⁵⁵⁴ A sua entrevista marcou indelevelmente a opinião dos seus compatriotas, como se pode constatar no discurso proferido pelo próprio Presidente do Ministério, Dr. Oliveira Salazar, em 23/11/1932 in *Diário de Lisboa*, A^o12, N^o3605, 23/11/1932, p. 4.

⁵⁵⁵ Sobre a condição de exilado de António Ferro e o significado do título do seu livro *D. Manuel II, o desventurado* ler nas entrelinhas de Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: a vertigem da palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp. 348-349.

teatral⁵⁵⁶ quase diária, por vezes artística, mas sobretudo como encenador das personagens das suas reportagens, de figuras que partilham traços de realidade e ficção, fruto da sua criatividade teatral mas também da necessidade da intervenção política, num estilo jornalístico que traduzia claros pontos de vista políticos.

A acção política de António Ferro, em articulação com o governo da república portuguesa, começou antes de 1930. A excelente receptividade de Ferro nos meios culturais europeus, em particular nos meios italianos e franceses, foi aproveitada pelo governo num conjunto diversificado de acções de propaganda que foram levada a cabo em várias cidades europeias e também em Portugal. Provavelmente a presença de Ferro nos Congressos Internacionais de Crítica Teatral terá sido um dos factores que mais contribuiu para chamar a atenção de alguns meios governamentais e que souberam ver as vantagens de envolver uma figura cosmopolita como Ferro na promoção de Portugal junto dos meios intelectuais europeus, sobretudo junto dos jornalistas e escritores.

Logo em 1929, a semana portuguesa na Galiza, contraponto nortenho à presença portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha⁵⁵⁷, teve bastante importância e António Ferro foi justamente o enviado do *Diário de Notícias*⁵⁵⁸. Em Novembro António Ferro participaria, na Roménia, no 3º Colóquio da Crítica Dramática e Musical. A decisão de realizar o seguinte congresso em Lisboa foi também um passo importantíssimo na carreira política de Ferro na medida em que organizou e presidiu ao congresso. Afinal, as suas actividades política e teatral coincidiam inteiramente.

A acção de António Ferro na preparação do V Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa, foi determinante para o sucesso da iniciativa que congregou um conjunto de personalidades de particular relevo no teatro, sobretudo o dramaturgo italiano Luigi Pirandello⁵⁵⁹ e o compositor francês Darius Milhaud, convidados de honra

⁵⁵⁶ É importante caracterizar a actividade de crítica teatral desenvolvida por António Ferro na medida em que, segundo Maria José de Lancastre, em termos internacionais os críticos teatrais das décadas de 1920 e 1930 eram sobretudo *feuilletonistes*, ou seja, eram mais cronistas teatrais do que verdadeiros críticos v. Maria José de Lancastre, *Com um sonho na bagagem: Uma viagem de Pirandello a Portugal*, Lisboa: D. Quixote, 2015, p. 24. No entanto há que destacar Ferro porque não só impôs à sua actividade agendas estéticas e políticas, como também, enquanto correspondente em Portugal do jornal *Comoedia*, tinha a responsabilidade de manter os leitores do jornal francês a par da cena portuguesa, segundo os elevados padrões exigidos por um jornal que incluía alguns dos mais destacados críticos teatrais internacionais.

⁵⁵⁷ De Maio de 1929 a Junho de 1930.

⁵⁵⁸ António Ferro, "O balanço de uma viagem" in *Diário de Notícias*, A65, N22734, 15/5/1929, p. 1.

⁵⁵⁹ Luigi Pirandello (1867-1936), foi um dramaturgo italiano, siciliano, prémio nobel em 1934, presidente da academia italiana, cujas obras teatrais, sobretudo as suas farsas trágicas foram caracterizadas como

do Congresso. Ferro chama a atenção para os factos de não só o Congresso estar perante Portugal mas, sobretudo de estar Portugal perante o Congresso e de pretender que os congressistas olhem friamente para Portugal e registem [leia-se escrevam] sobre as qualidades do país e olhem porque, como diz, “olhar é trabalhar e [...] não há mais belo estúdio [assinale-se o emprego do termo fotográfico] que um país cheio de sol...”⁵⁶⁰.

Após o Congresso da Crítica de Lisboa, António Ferro é incumbido de organização de uma série de conferências nas Casas de Portugal⁵⁶¹. Além do ciclo de conferências, devia ainda reforçar a propaganda junto de alguns jornais estrangeiros, que pudessem abrir secções sobre assuntos portugueses e utilizar outros meios de propaganda do país⁵⁶². Este programa reflecte, mais tarde, algumas das acções a que Ferro dará seguimento já investido das elevadas responsabilidades governamentais, como Secretário da Propaganda

A actividade de propaganda de Ferro no estrangeiro, em 1931 e 1932 inscrevia-se numa acção de propaganda portuguesa que procurava reverter a imagem negativa com que Portugal era visto no estrangeiro, particularmente em França e em Inglaterra. Por um lado o regime saído do golpe de 28 de Maio de 1926 carecia ainda de legitimidade internacional mas duas graves situações de natureza financeira tinham tido profundas repercussões na imagem internacional negativa do país. Por um lado a burla das notas falsas do Banco de Portugal, de que fora cabecilha Artur Alves dos Reis, que implicou julgamentos na Holanda e no Reino Unido. Por outro lado, a campanha dilatória da imprensa parisiense contra a ditadura portuguesa⁵⁶³, sobretudo do jornal *Le Temps*. O principal visado dessa campanha era Oliveira Salazar, então apenas Ministro das Finanças. Como os artigos em língua portuguesa, publicados nos jornais nacionais, não

do Teatro do Absurdo. Não nos podemos esquecer que foi justamente de Pirandello uma das duas peças encenadas por Ferro no seu Teatro Novo. Tratou-se da peça “Uma verdade para cada um”, no original “Cosi e si ve pare”, v. “As premières: a peça de Pirandello “Uma verdade para cada um” no Teatro Novo” in *Diário de Lisboa*, A5, N1292, 27/6/1925, p. 5.

⁵⁶⁰ “O estado livre da crítica!-aspiração da Confederação Internacional da Crítica” in *Diário de Notícias*, A67, N23627, 9/11/1931, p. 6.

⁵⁶¹ Uma missão oficial do Ministério dos Negócios Estrangeiros, sob a tutela da Comissão de Propaganda e Turismo v. “António Ferro parte hoje para Paris, em missão oficial” in *Diário de Notícias*, A68, N23682, 6/1/1932, p. 1.

⁵⁶² O referido artigo ainda refere a possibilidade de se concretizar a representação em Paris de uma peça vanguardista de António Ferro, intitulada “Greta Garbo, Charlot, etc., etc.”, na Maison de l’Oeuvre, da qual não conhecemos mais detalhes.

⁵⁶³ “Uma campanha de descrédito?” in *Diário de Notícias*, A67, N23403, 28/3/1931, p. 1.

tinham qualquer repercussão internacional, era necessário pôr em marcha uma contra-campanha internacional de propaganda favorável a Portugal e, como vimos, o escolhido para conduzir alguns dos seus mais importantes aspectos foi António Ferro.

Poucos dias depois da chegada de António Ferro a Paris, para dar início à semana da propaganda de 1932, uma das primeiras acções que ele promoveu foi I. O programa incluía as peças *Daphnis e Chloé*, *Valsa* e *Rapsódia Espanhola* daquele compositor francês mas sob a direcção do maestro português e ainda o *Bolero* dirigido pelo próprio compositor⁵⁶⁴. O desempenho de Pedro de Freitas Branco assegurou a sua consagração perante o público parisiense. A acção de Ferro em Paris pôde capitalizar concerto do maestro Pedro de Freitas Branco na sala Pleyel, dirigindo a Orquestra Lamoureux em parceria com Maurice Ravel, a importante exposição de pintura portuguesa comissariada por José de Figueiredo que levava os Painéis de S. Vicente ao Museu do Jeu de Paume de Paris e um conjunto de conferências sendo Gerard Baüer, crítico do *Les Annalles* e de *La Parisienne*, a inaugurar o ciclo⁵⁶⁵. Seguir-se-ia o crítico Robert Kemp, numa sessão em que pontificou Luigi Pirandello, para além de Ferro, bem entendido⁵⁶⁶. Depois, suceder-se-iam o crítico musical e cinematográfico Emil Wuillermoz, o escritor Paul Valéry, o poeta Fernand Gregh⁵⁶⁷, a escritora Collette⁵⁶⁸ e por fim o próprio António Ferro, numa conferência de encerramento em que foi acompanhado pela escritora Fernanda de Castro⁵⁶⁹.

Cada vez mais António Ferro se afirmava no seio do meio intelectual parisiense e a mais séria prova desse facto foi o almoço em que participou como convidado dos *Douze des Annalles* em que pontuavam grandes nomes das letras francesas como François Mauriac, André Maurois, Paul Morand e Paul Valéry. O próprio Ferro teve ocasião de convidar algumas dessas figuras a visitarem Portugal⁵⁷⁰.

⁵⁶⁴V. "Aperitivo" in *Diário de Notícias*, A68, N23695, 19/1/1932, p. 1.

⁵⁶⁵V. "Aperitivo" in *Diário de Notícias*, A68, N23697, 21/1/1932, p. 1.

⁵⁶⁶V. "Propaganda portuguesa em França organizada por António Ferro" in *Diário de Notícias*, A68, N23705, 30/1/1932, p. 1.

⁵⁶⁷V. "A propaganda de Portugal em França dirigida por António Ferro" in *Diário de Notícias*, A68, N23712, 6/2/1932, p. 5.

⁵⁶⁸V. "A propaganda de Portugal em França dirigida por António Ferro" in *Diário de Notícias*, A68, N23718, 13/2/1932, p. 2.

⁵⁶⁹V. "Portugal no estrangeiro: na Casa de Portugal em Paris, a conferência de António Ferro e Fernanda de Castro" in *Diário de Notícias*, A68, N23731, 26/2/1932, p. 1.

⁵⁷⁰V. "Portugal no estrangeiro" in *Diário de Notícias*, A68, N23716, 11/2/1932, p.1.

No rescaldo da sua missão, Ferro faria um balanço da iniciativa e também da acção da Casa de Portugal em Paris tendo-se referido pela primeira vez à importância que um *metteur-en-scène*, expressão que aplicou a José Pedro Ferreira dos Santos enquanto responsável da referida Casa, poderia assumir nesse tipo de acções. Nas entrelinhas percebemos que o seu tom entusiástico se deveu também à própria noção do dever cumprido⁵⁷¹.

A partir de 1933, Ferro diversifica as acções de propaganda em que toma parte, em Junho de 1933 desloca-se a Londres, acompanhando Caeiro da Mata, o ministro dos Negócios Estrangeiros, para iniciativas na Casa de Portugal da capital do Reino Unido⁵⁷² e simultaneamente colabora com Leitão de Barros na produção do documentário oficial *Rapsódia Portuguesa*⁵⁷³, o que provavelmente justificaria a sua inclusão no grupo de importantes personalidades que participaram na fundação da Sociedade Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm⁵⁷⁴. No entanto, essa multiplicação de iniciativas de propaganda exigia uma estrutura oficial e, dessa forma, justificava-se plenamente o seu enquadramento num organismo oficial, daí a criação do Secretariado da Propaganda Nacional, sendo nomeado António Ferro para o dirigir⁵⁷⁵.

5.6 A encenação de César

Quando, a quatro de Julho de 1932, António de Oliveira Salazar assumiu a Presidência do Conselho de Ministros em acumulação com a pasta das Finanças, era ainda uma figura relativamente obscura, ou pelo menos uma cara pouco conhecida, para a generalidade dos portugueses. O reduzido número de retratos e até mesmo de fotografias de Salazar pode ser facilmente corroborado se folhear-mos um dos magazines ilustrados portugueses, por exemplo, a *Ilustração*, ao longo desses anos de 1930 a 1932. Se procurarmos estabelecer uma comparação entre o número de

⁵⁷¹ V. "Aperitivo" in *Diário de Notícias*, A68, N23736, 2/3/1932, p. 1.

⁵⁷² V. "A visita do MNE à Casa de Portugal em Londres" in *Diário de Notícias*, A69, N24210, 27/3/1933, P1.

⁵⁷³ V. "Uma carta de António Ferro" in *Diário de Notícias*, A69, N24229, 16/7/1933, p. 1.

⁵⁷⁴ V. "Sociedade Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm" in *Diário de Notícias*, A68, N23831, 6/6/1932, p. 2.

⁵⁷⁵ V. "O Secretariado da Propaganda Nacional vai ser dirigido pelo nosso camarada António Ferro" in *Diário de Notícias*, A69, N24308, 3/10/1933, p. 1.

ocorrências das imagens de outras figuras políticas nacionais ou mesmo estrangeiras e o das ocorrências da imagem de Salazar verificamos que existe uma profunda desproporção. Não só as ocorrências da imagem de Salazar são raras como dele surge quase sempre o mesmo retrato, ainda do seu tempo de Coimbra. Ao invés, personagens como Mussolini, Hitler ou Roosevelt eram já sobejamente conhecidos do público português e não era só através das publicações estrangeiras povoadas pelas suas fotografias mas também pelas publicações portuguesas, particularmente pelos jornais diários de grande tiragem e pelos magazines ilustrados.

O caso da imagem de Mussolini e da sua constante presença e afirmação na imprensa portuguesa é especialmente revelador já que o ditador italiano foi entrevistado por António Ferro logo em Dezembro de 1923 e foi-o novamente em Novembro de 1926⁵⁷⁶. Mussolini teve também muitos dos seus discursos e outras intervenções públicas transcritas nas primeiras páginas dos diários portugueses, alguns já citados anteriormente, mas teve principalmente um *corpus* iconográfico abundante e significativo que reforçava a imagem pessoal de força e determinação. Afinal essa visibilidade correspondia ao esforço que a máquina de propaganda italiana investia na imagem do seu líder, como vimos detalhadamente em capítulo anterior.

Em Portugal, após o pronunciamento militar do 28 de Maio de 1926 o poder que se instalou de imediato tinha uma natureza instável e fragmentada. As principais figuras militares, como Manuel Gomes da Costa, José Alves Roçadas, José Mendes Cabeçadas, João José Sinel de Cordes, heróis das Ardenas ou de África ou mesmo Óscar Carmona, presidente da república por vários mandatos sucessivos, não conseguiram afirmar-se como símbolos do novo regime.

A única figura que se destacou paulatinamente, sobretudo após a sua acção à frente do Ministério das Finanças, onde se afirma pela acção do controle da elevada dívida pública foi Oliveira Salazar mas a sua imagem pública de recolhimento e discrição encontrava-se nos antípodas do carisma de um líder incontestado como Mussolini ou mesmo de um outro que tratava de se afirmar então, Hitler.

De que modo seria possível conseguir a transformação de um obscuro professor universitário, católico, republicano num símbolo do novo regime, na sua principal figura,

⁵⁷⁶ António Ferro, “Mussolini concede ao Diário de Notícias uma Notável e Importantíssima Entrevista” in *Diário de Notícias*, 62º ano, Nº 21865, 6/12/1926, p. 1.

assumindo, se bem que sempre sob a tutela (meramente formal) de um Presidente, o papel de líder da nação? Uma quota-parte de responsabilidade dessa transformação quase taumatúrgica e eminentemente visual e teatral ter-se-á devido à criatividade e ao engenho de um jornalista, publicista, mas também encenador teatral, António Ferro.

5.6.1 A invisibilidade em perspectiva

Em Dezembro de 1937, a revista francesa *Nobre Prestige* publicava um longo artigo sobre Oliveira Salazar com o título “Le grande exemple du Portugal, ou une dictature sans dictateur”⁵⁷⁷. Na análise à situação política portuguesa, Richard de Kéranz problematiza o regime político português como uma “ditadura sem ditador”, como aliás o título indicava, ou seja socorre-se da fraseologia salazarista para afirmar o regime enquanto “*uma ditadura do direito que não permitia a um poder pessoal conseguir levantar as asas*”. Contudo, mais do que afirmar as peculiaridades do regime salazarista, o objectivo era, sobretudo, distinguir o regime político português das ditaduras caudilhistas e violentas e, em particular, do regime nazi⁵⁷⁸. Mas a originalidade portuguesa de um ditador discreto tinha sido uma marca do regime na própria figura do Presidente do Conselho e timoneiro da revolução nacional. Afinal como surgiu esse mito de invisibilidade ou desse “perfil discreto”?

Quando tomou posse como Ministro das Finanças em 1926, Salazar evitou os jornalistas adoptando uma postura de distanciamento, encerrando-se no gabinete, dedicado exclusivamente às funções de gestão da coisa pública. Mas essa atitude não favorecia o seu papel político visto que permanecia, em larga medida, desconhecido do grande público. O constrangimento dessa situação é particularmente evidente nas

⁵⁷⁷ Richard de Kéranz, “Le grande exemple du Portugal, ou une dictature sans dictateur” in *Nobre Prestige*, Dezembro de 1937, pp. 10-12, recorte recolhido no fundo Gabriel Boissy, Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence. O facto do título da revista se encontrar manuscrito na primeira página do referido artigo levanta dúvidas, mas não foi possível confirmar a existência dessa publicação noutras bibliotecas francesas.

⁵⁷⁸ “La violence, procédé direct et constant de dictature fasciste, n’est pas applicable au milieu portugais”, *Idem*, p. 11.

palavras que, casualmente, trocou com os jornalistas por ocasião da sua primeira tomada de posse⁵⁷⁹:

— «*Quais são as medidas que V. Exa., vai pôr em prática?*»

— «*Não trago programa. Fui mobilizado. Recebi guia de marcha para me apresentar no Ministério das Finanças e cá estou.*»

— «*V. Exa., deve ter os seus pontos de vista...*»

— «*Não tenho ideias à priori sobre aquilo que vou fazer, Só depois de colher os elementos de que necessito é que posso satisfazer a sua curiosidade.*»

— «*Curiosidade que não é nossa; é de seis milhões de pessoas que aguardam a solução do problema nacional.*»

Com um sorriso amável:

— «*Eu sei... Os Srs., são jornalistas temíveis...*»

Arriscámos ainda uma pergunta:

— «*O que pensa sobre a questão dos Tabacos?*»

— «*Por enquanto não posso dizer-lhe.*» *E a todas as perguntas que lhe fazemos o Sr. ministro das Finanças respondeu que ainda era cedo para falar.*

Porventura a timidez que é revelada nesta entrevista pelo novo ministro das finanças, que sabemos afinal não poderia corresponder à sua capacidade oratória, pelo menos à que se exigia a um professor universitário como provou nos seus discursos, terá sido, no entanto, o primeiro passo da criação de um mito de figura inacessível e isolada como o caracterizaram os jornalistas. Essa impressão é acentuada pela quase ausência de retratos seus, como referimos. Dessa forma, a imagem de Oliveira Salazar passou a ser definida como reservada, mesmo que isso não tivesse inteira correspondência com o seu carácter. Fica a dúvida, tratar-se-ia de uma atitude deliberada e calculista?

O contraste entre a aparente imagem reservada de Oliveira Salazar e a exuberância oratória pública da maior parte dos políticos da República e até a afirmação dos militares que assumiram cargos políticos na ditadura era significativo. A breve trecho, os resultados dessa discrição e reserva de Salazar em relação à sua imagem e presença pública, nesses primeiros momentos de carreira política, revelaram-se vantajosos para o seu papel como governante, que se via obrigado a concentrar em si

⁵⁷⁹ «Os acontecimentos: não tenho ideias *a priori* sobre o que farei no governo, declarou hoje ao DL o ministro das finanças”, *Diário de Lisboa*, 6ºano, Nº 1590, 12/6/1926, p. 8.

todas as decisões das políticas financeiras e económicas e a impor uma forte disciplina orçamental. O isolamento do novo ministro das finanças traduzia publicamente uma posição de independência e de imparcialidade que procurava romper com o fardo de um passado político de contemporização com os interesses instalados, característico dos governos anteriores e que prejudicava a gestão da coisa pública e descredibilizava quer os governos, quer os governantes republicanos.

Efectivamente, o “isolamento” de Oliveira Salazar enquanto ministro das finanças, apesar da hostilidade de alguns sectores da sociedade portuguesa que não compreendiam a inflexibilidade das suas medidas orçamentais, não deixou de suscitar e mobilizar a compreensão daqueles para quem a aparente incapacidade do regime republicano para assegurar soluções governativas estáveis representava um enorme óbice político. Muitos pretendiam, por esse motivo, um poder mais concentrado e eficaz, como sucedia com grande parte das elites militares. A ditadura era, afinal, uma das respostas políticas mais evidentes aos constrangimentos que se colocavam ao regime. No final da década de 1920, a Itália de Mussolini, que aparentava ser um dos paradigmas da modernidade política servia de modelo, mesmo que essa modernidade não se traduzisse no efectivo melhoramento da condição social da generalidade do povo italiano, mas a propaganda oficial veiculava justamente a ideia contrária e era essa a imagem que sobrevinha.

Acerca da questão da frieza do discurso de Oliveira Salazar, o filósofo e ensaísta José Gil, analisou detalhadamente vários aspectos do que designou por *retórica da invisibilidade*⁵⁸⁰. Segundo a perspectiva de Gil, Salazar considerava que a ineficaz encenação da verdade, que se devia, em parte, a essa frieza, constituía uma grave óbice à afirmação do regime. Como refere José Gil:

Salazar recusa [nos seus discursos] os efeitos oratórios emocionais, assim como a polémica dirigida contra pessoas-discursos de comprovadas virtudes demagógicas. [...] Os seus discursos são lógicos, claros, de raciocínios correctos, construídos segundo um plano bem concebido, de impecável arcaboço [...] feição predominantemente doutrinal, sistemática.

⁵⁸⁰ José Gil, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, Lisboa: Relógio de Água, 1995, p. 12.

Para corrigir essa situação, a frieza com que comunicava e que o impedia de atingir um espectro mais largo da população, Oliveira Salazar viu-se confrontado com a necessidade de recorrer aos bons ofícios de alguém que conseguisse traduzir numa linguagem acessível os princípios da sua governação. A escolha lógica para essa tarefa recaiu sobre António Ferro, na medida em que Ferro, como refere Gil, citando Salazar, “possui o dom da animação, da encenação”, por forma a suscitar o “interesse do País pela obra da ditadura”⁵⁸¹.

Sobre a questão da visibilidade de Oliveira Salazar e a discricção do seu perfil devemos referir que a imagem criada de que seria uma espécie de eremita das finanças públicas (sugerida por António Ferro como veremos adiante), da dificuldade de explicar as suas medidas e de evitar a exposição pública, parece trata-se de um mito que a realidade desmente. Com efeito, seguindo através da imprensa as intervenções públicas de Oliveira Salazar e as entrevistas que deu durante o tempo em que ocupou a pasta das finanças, sobretudo no período mais longo de funções de Abril de 1928 a Julho de 1932 verificamos que proferiu diversas intervenções públicas⁵⁸², em vários actos oficiais, mas também noutras circunstâncias. Em 1927, ainda antes da sua nomeação ministerial, publicou um conjunto de artigos no jornal *Novidades* a contestar a política financeira do governo e o empréstimo externo, e, já em funções, por ocasião da campanha internacional de descrédito de Portugal de 1930, concedeu uma famosa entrevista ao *Financial Times*⁵⁸³.

⁵⁸¹ José Gil, *idem*, p. 13.

⁵⁸² A consulta efectuada à cronologia recorrendo ao termo “Salazar” no site online da Fundação Mário Soares revela-nos uma série de intervenções públicas de Salazar e, não sendo absolutamente exaustiva, já dá uma noção clara de que a sua exposição era significativa, poder-se-ia dizer até que com uma visibilidade bem maior do que outros ministros e até mesmo que ministros das finanças que o antecederam Enquanto ministro das finanças durante pouco mais de quatro anos, ou seja de 27 de Abril de 1928 até à data da posse como Presidente do Ministério, em 5 de julho de 1932, a sua actividade tribunícia excedeu os dez discursos e intervenções públicas, sendo de destacar o famoso discurso *Princípios fundamentais da revolução política* de 30 de Julho de 1930, por ocasião da constituição da União Nacional, também o de 17 de Maio de 1931, perante uma assembleia da União Nacional reunida no Coliseu dos Recreios, homenageando o Chefe de Estado e ainda o de 28 de Maio de 1932, na comemoração do sexto aniversário da revolução. Logo que assume a Presidência temos o discurso da posse, a 5 de Julho de 1932 e ainda o importantíssimo discurso 23 de Novembro de 1932, na posse dos organismos dirigentes da União Nacional e que servirá de ponto de partida às quase coincidentes entrevistas de António Ferro vd <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/pesquisa?pesquisa=Salazar> (acedida em 7/7/2015).

⁵⁸³ *Financial Times*, 12/2/1930.

Porventura a discrição do perfil de Salazar, que vimos pouco corresponder à realidade, poderá ter sido sugerida com a intenção de reduzir os riscos de uma situação de conflito com os mais destacados protagonistas da ditadura militar. Esta hipótese de interpretação é compaginável com a forma como Oliveira Salazar conseguiu, paulatinamente, assumir protagonismo no seio do governo da ditadura militar e como, mantendo a aparência de um perfil discreto, ter acabado por se tornar numa alternativa efectiva e viável para a Presidência do Conselho.

No entanto, no atribulado percurso de afirmação de Oliveira Salazar como a figura tutelar da ditadura militar, que o conduziu à Presidência do Ministério, já não podia manter de forma permanente esse carácter eminentemente discreto que caracterizara a sua exposição pública até 1931. A transformação da ditadura militar num regime moderno exigia uma imagem, um rosto, um chefe. É justamente o apelo à necessidade de um líder forte, determinado e carismático que é feito no editorial do *Diário de Notícias* com o título “Perfil de César”⁵⁸⁴. O *césar* português não deveria possuir nem “o bigodinho cómico de Hitler nem [...] carranca teatral de Mussolini” porque o povo português estava “isento das psicoses colectivas originadas no traumatismo sangrento de 1914”. Esquecia-se, o editorialista, de recordar a psicose nacional das Ardenas e da defesa de África, que tanto marcara os responsáveis pela instauração da ditadura militar e das quais não estavam isentos, mas era hora do país seguir em frente e convinha apagar esses traumas da memória colectiva. Nessa medida, o artigo define o perfil de *césar* como de “*magistratura e magistério*”, de um *césar* que⁵⁸⁵:

[...]vai esculpindo já a sua efigie na solidez de uma obra em que a Fortuna pagã terá colaborado menos que o saber, o amor da Pátria, o temor de Deus e outras virtudes que são heroísmos nos tempos que vivemos[...].

O perfil de *César* assim definido no referido editorial assentava que nem uma luva ao Presidente do Conselho, se bem que seja justo referir que, dessa “sólida obra”, muitas das primeiras realizações que lhe foram atribuídas tivessem transitado de exercícios anteriores.

⁵⁸⁴ V. “O perfil de César” in *Diário de Notícias*, A69, N24052, 17/1/1933, p. 1.

⁵⁸⁵ *Idem*.

Mas afinal como seria possível transformar esse “austero professor, eficaz contabilista e misantropo”⁵⁸⁶, essa figura quase invisível com uma imagem e uma imagem pública tão distantes das de um César? O taumaturgo será António Ferro e esse processo iniciou-se com a série de famosas entrevistas que Oliveira Salazar concedeu ao *Diário de Notícias*, ou melhor dizendo, a António Ferro.

Sobre a série de artigos e de intervenções de António Ferro que precederam as entrevistas a Salazar não é demais destacar a importante contribuição do ensaio de Margarida Acciaiuoli⁵⁸⁷ para a compreensão de muitos dos aspectos dessa questão. No entanto, gostaríamos de reafirmar a importância, a novidade da “vertigem” da dimensão visual inscrita por Ferro nas entrevistas a Salazar que justifica uma análise específica, na medida em que as componentes teatral e fotográfica assumem aí um papel tão importante que funcionam, no discurso, como um nível de leitura autónoma relativamente à matriz político-ideológica e que, por vezes, a mensagem que veiculam não é inteiramente coincidente com essa matriz.

Essa preocupação pela questão da imagem do ditador já se encontra presente no artigo de Outubro de 1932 intitulado “O ditador e a multidão”⁵⁸⁸. Nele, António Ferro procura problematizar algumas das mais sérias questões que se colocam à relação entre os líderes autocráticos e as multidões, o povo que eles dirigem. A certo ponto suscita claramente as questões de ordem visual, diz-nos ele, citando a obra de Emil Ludwig acerca de Mussolini, sobre a técnica do ditador italiano de manipular as multidões que:

“Os elementos de festa ... a música e as mulheres tornam a multidão mais leve e maleável. A saudação à romana, todos os cantos e fórmulas [palavras de ordem], as festas e as datas comemorativas são indispensáveis para manter o elan de um movimento [político] ...

E acrescenta adiante, sobre essa necessidade imprescindível nas ditaduras de contacto estreito entre o *césar* e as massas mesmo para, subentendendo a circunstância de Oliveira Salazar, o chefe que está isolado no gabinete a fazer obra no seu país:

[Não pode] ... abandonar a fogueira das ideias em marcha... Há que abrir as janelas, de quando em quando, conhecer os homens...Se a natureza do chefe

⁵⁸⁶ Cf. Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: a vertigem da palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, p. 82-83.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 77-92.

⁵⁸⁸ António Ferro, “O ditador e a multidão” in *Diário de Notícias*, A68, N23977, 31/10/1932, p. 1.

é avessa a certos contactos, se é preferível, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguém, ou alguns, de cuidar da mise-en-scène necessária...

Deste modo se posicionava Ferro, que acrescentava a sua condição de jornalista e de entrevistador à de homem do teatro, crítico e encenador, para poder assumir cabalmente um papel que se tornava cada vez mais imprescindível ao regime, o de abrir as janelas, o de mostrar defronte de um cenário a teatralização da acção do governo, o espectáculo da política, no palco do país, dessa tarefa fastidiosa que ele ilumina, embeleza para ser consumida pelas multidões. Deve aliás salientar-se que não fora este o primeiro apelo que Ferro fizera nesse sentido. Já anteriormente, nas entrelinhas do artigo “A falta de um realizador”, de Maio de 1932, se referira à necessidade desse papel de encenador ou realizador⁵⁸⁹:

O que falta para fazer o filme, para criar movimento, para criar alegria, alegria de viver, o tónico das raças fortes, das raças com futuro? Falta um metteur-en-scène, falta alguém que junte esses elementos dispersos, inimigos quase sempre, que dê as entradas e as saídas, que faça as marcações, que conduza o baile... Enquanto esse metteur-en-scène não se revelar um homem ou espírito de alguns homens-a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda.

Todas as sugestões expressas no fragmento acima citado nos remetem para a procura desse duplo sentido que, como sugere Margarida Acciaiuoli⁵⁹⁰, se lê nas entrelinhas dos textos de Ferro, aqui sobre a necessidade de dois realizadores que são o realizador da política, da governação, o concretizador e, por outro lado, o encenador, o realizador de um documentário de propaganda, mesmo que o média escolhido para fazer essa apresentação visual seja a escrita, reforçada com a fotografia, como viria a suceder no conjunto das entrevistas a Salazar ou mais tarde, nos álbuns de propaganda, como *Portugal 1934* e *Portugal 1940*. Saliente-se ainda que todo o artigo “A falta de um realizador” é profundamente visual, fala-nos do processo cinematográfico, mas no fundo o que julgamos que Ferro pretende abordar, em última instância e nessas

⁵⁸⁹ António Ferro, “A falta de um realizador” in *Diário de Notícias*, A68, N23808, 14/5/1932, p. 1.

⁵⁹⁰ *Idem*.

entrelinhas, é a questão da realização de um projecto, um projecto político ou, melhor dizendo, a simultaneidade do projecto político e do projecto de comunicação desse mesmo projecto político.

O apelo de Ferro no seu artigo “A falta de um realizador” era enfático, “...*Enquanto esse metteur-en-scène não se revelar... a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda*”. A sua insistência, que correspondia afinal à expressão do desejo de largas franjas da sociedade portuguesa, acabou por ter resposta e, em vez de apenas um, acabaram por se afirmarem dois realizadores ou, com mais rigor, um realizador e um encenador, Salazar e Ferro. E, a breve trecho, os dois se reuniram nesse primeiro projecto comum de propaganda, fulcral para a afirmação do regime e do seu líder, que consistiu no conjunto de entrevistas de Oliveira Salazar a António Ferro.

No contraponto a este processo de transformação de imagem, ou de teatralização da acção política, não nos podemos esquecer do fragmento de Fernando Pessoa que satiriza justamente a transformação de Oliveira Salazar em Chefe do regime. Pessoa, com a sua intuição, chama-lhe justamente a cesarização de um contabilista⁵⁹¹.

Mas será que as janelas do regime se encontravam assim tão fechadas? As próprias entrevistas a Salazar contêm, em parte, a resposta a tal questão quando

⁵⁹¹ Fernando Pessoa (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes), *Pessoa Inédito*, Lisboa: Livros Horizonte, 1993, <http://arquivopessoa.net/textos/4101>, acedido em 27/2/2015:

“O Prof. Salazar tem, em altíssimo grau, as qualidades secundárias...

O Prof. Salazar tem, em altíssimo grau, as qualidades secundárias da inteligência e da vontade. É o tipo do perfeito executor da ordem de quem tenha as primárias.

O chefe do Governo tem uma inteligência lúcida e precisa; não tem uma inteligência criadora ou dominadora. Tem uma vontade firme e concentrada, não a tem irradiante e segura. É um tímido quando ousa, e um incerto quando afirma. Tudo quanto faz se ressentido d'essa penumbra dos Reis malogrados. Quando muito, na escala da governação pública, poderia ser o mordomo do país.

Faltam-lhe os contactos com todas as vidas — com a vida da inteligência, que vive de ser vária e, entre os conflitos das doutrinas, não sabe decidir-se; com a vida da emoção, que vive de ser impulsiva e incerta; com a vida da (...)

O Chefe do Governo não é um estadista: é um arrumador. Para ele o país não se compõe de homens, mas de gavetas. Os problemas do trabalho e da miséria, como há ele de entendê-los, se os pretende resolver por fichas soltas e folhas móveis?

A alma humana é irreductível a um sistema de deve e haver. É-o, acentuadamente, a alma portuguesa.

Às vezes aproxima-se do povo, de onde saiu. E traz-lhe uma ternura de guarda-livros em férias, que sente que preferiria afinal estar no escritório.

É sempre e em tudo um contabilista, mas só um contabilista. Quando vê que o país sofre, troca as rubricas e abre novas contas. Quando sente que o país se queixa, faz um estorno. A conta fica certa.

O Prof. Salazar é um contabilista. A profissão é eminentemente necessária e digna. Não é, porém, profissão que tenha implícitas directivas. Um país tem que governar-se com contabilidade, não pode governar-se por contabilidade.

Assistimos à cesarização de um contabilista. (s.d.)

começam logo por invocar um discurso anterior como ponto de partida. Afinal, as principais linhas políticas do novo regime começavam a ficar definidas e, para isso, tinha contribuído com um *corpus* oratório, do qual parte importante fora da responsabilidade do próprio Oliveira Salazar. Como vimos detalhadamente, o calendário de intervenções públicas de Salazar, enquanto Ministro das Finanças e já como Presidente do Ministério, mostra-nos que a sua presença era frequente, o contacto com os auditórios regulares e, por essa razão, a ideia que nos é sugerida, de se tratar de uma figura, recatada, totalmente dedicada aos assuntos das finanças públicas e do governo da nação tem, no fundo, uma matriz muito semelhante àquela que pudemos observar relativamente à propaganda mussoliniana. Trata-se claramente de uma construção. No fundo, havia que criar uma imagem de dedicação total ao País e ao seu Povo, apenas se encontram diferenças de papéis modelo, para Mussolini a imagem de um “ás”, para Salazar a imagem de um “lente”.

5.6.2 Revelar uma imagem latente

Socorrendo-nos da comparação entre as fases do processamento físico-químico da fotografia e a construção de uma imagem de propaganda, podemos dizer que o conjunto das entrevistas de Oliveira Salazar a António Ferro constituiu o momento em que uma imagem latente, que se encontrava exposta mas invisível no suporte fotográfico, se revela finalmente nesse suporte. Cabe ao técnico manipular o suporte fotográfico na solução química, mais ou menos tempo, para que a imagem se revele mais ou menos densa, dependendo do seu juízo, das circunstâncias da exposição da imagem ou, neste caso coube ao jornalista controlar a exposição da figura em causa. Julgamos que essa imagem da revelação da imagem latente é particularmente adequada para descrever justamente uma parte do processo de construção das referidas entrevistas, porque o jornalista trabalhou a imagem latente do entrevistado para dela nos dar a densidade que foi pretendida.

Para entendermos a importância das entrevistas de Oliveira Salazar a António Ferro e a necessidade de uma operação de propaganda da dimensão de que ela se revestiu temos que, resumidamente, entender o difícil contexto político com que o

regime se via confrontado externa e internamente nesse final de 1932. Externamente o regime continuava condicionado pelas acções da Liga de Paris⁵⁹², organização em que emergia a figura de Afonso Costa, com bastante peso junto da Sociedade das Nações, e que tinha concedido uma importante entrevista ao *Diário de Notícias*, em 26/11/1932⁵⁹³. Nessa entrevista, Afonso Costa expressava a sua absoluta oposição à ditadura, às opções políticas do regime no que chamava de deriva totalitária. Defendia também a adopção de políticas inspiradas na realidade francesa como a consolidação da legislação laica e social e o alargamento progressivo da participação do povo na administração, na política e na defesa e não deixava de afirmar as suas ambições políticas de vir a governar, de integrar o regime que substituísse a ditadura⁵⁹⁴.

A operação de propaganda que o regime montou como reacção ao contexto político de contestação criado pela oposição foi cuidadosamente planeada. A realização das entrevistas de António Ferro a Oliveira Salazar mereceu uma preparação rigorosa e exigiu dos seus protagonistas um empenho que podemos perceber ao analisarmos o tempo que lhe reservou o próprio Presidente do Conselho⁵⁹⁵. Outro dos aspectos que

⁵⁹² De referir que Afonso Costa já anteriormente tinha estado profundamente envolvido com a Liga de Defesa da República ou Liga de Paris, uma aliança de grande parte dos oposicionistas à Ditadura Militar, muitos deles exilados em Paris, como Afonso Costa. Criada em meados de 1927, a Liga de Paris. Ainda em 1927 a Liga apresentou um extenso programa político em que Afonso Costa teve importante participação. É importante mencionar também que Afonso Costa estava directamente envolvido na criação de uma Frente unida contra a ditadura, nomeadamente promovendo reuniões com diversas outras figuras da oposição, v. acta da reunião de Beyris, sul de França, cit. A. H. Oliveira Marques, *Afonso Costa*, Lisboa: Arcádia, 1972, pp. 224-226.

⁵⁹³ Luís Teixeira, "Uma entrevista com o Dr. Afonso Costa" in *Diário de Notícias*, A68, N24003, 26/11/1932, p. 1.

⁵⁹⁴ Perspectiva semelhante é veiculada na entrevista que concedeu posteriormente a José Jobim v. José Jobim, *A Verdade sobre Salazar (Entrevistas concedidas em Paris pelo sr. Afonso Costa, ex-presidente da Liga das Nações e antigo Primeiro-Ministro de Portugal)*, Rio: Calvino Filho, 1934, pp. 44-50 e 128 cit. A. H. Oliveira Marques, *Afonso Costa*, Lisboa: Arcádia, 1972, pp. 228-236.

⁵⁹⁵ A consulta do calendário de trabalho do Presidente do Conselho, através do seu diário, mostra-nos a grande atenção que Oliveira Salazar deu àquele volume num curto período. Esse empenho relativamente a um conjunto de entrevistas não faria sentido a não ser que se tratasse de um planeamento deliberado, como julgamos ser o caso, considerando a urgência da gestão dos assuntos do governo e de outros assuntos políticos prementes como os do novo partido, a União Nacional. Entre 9 e 17 de Janeiro de 1933, Oliveira Salazar regista no seu diário uma paulatina dedicação à publicação das entrevistas em cinco desses dias, por vezes durante manhãs inteiras, pressupomos que dedicado à revisão das entrevistas e ao seu próprio prefácio. Em *Salazar* é referido que a montagem e impressão do volume tiveram lugar ainda em Janeiro e durante Fevereiro de 1933, logo após a entrega das provas pelo estadista - Nos Diários de Salazar são mencionados: 9 de Janeiro de 1933, 10h30-Trabalho só (Ant^o Ferro).; 10 de Janeiro de 1933, 10h30-Trabalho só (Revisão Ferro).; 12 de Janeiro de 1933, 16h-António Ferro, Livro e propaganda.; 16 de Janeiro de 1933, 10h30-Trabalho só, trabalho do A. Ferro para a imprensa.; 17 de Janeiro de 1933, 21h-António Ferro.; cf. <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=3886688> (acedido em 28/2/2015). Infelizmente não se encontra disponível o diário relativo a 1932, que poderia permitir esclarecer os meandros da preparação das entrevistas e do próprio livro.

revela bem a preparação envolvida é o próprio calendário da publicação das entrevistas nas oito partes em que se dividiu, bem como na preparação da sua organização em volume⁵⁹⁶.

Não pretendemos abordar as dimensões política e ideológica das entrevistas, por não caberem no âmbito deste estudo, afinal assunto longa e profundamente abordado numa extensa historiografia sobre a questão⁵⁹⁷. Interessa-nos, sobretudo, rever as questões de natureza teatral, visual e fotográfica e aquelas que directamente se relacionam com a propaganda e, em particular, as implicações que ela possa ter tido no contexto da fotografia em Portugal. Perante o apertado calendário da sua realização verificamos como as entrevistas parecem constituir uma peça crucial da luta política, principalmente contra os republicanos parlamentaristas e democráticos.

Podemos entender a publicação das entrevistas como um processo de encenação que se inicia logo no anúncio de 17 de Dezembro, com a criação de um enorme suspense. Nesse anúncio é destacada a circunstância única da entrevista, a experiência do jornalista e, sobretudo, gera-se a expectativa adequada com a tónica no carácter isolado do governante que, além de escrever ele próprio os relatórios e comunicados, “limita-se a trabalhar, sem descanso, e em silêncio, em sua casa ou no seu gabinete de ministro”⁵⁹⁸. Os dados estavam lançados! Seguramente que a atenção dos portugueses, sobretudo dos que estavam ansiosos por entender o enigmático pensamento político do governante, para lá da mera aritmética das contas e do equilíbrio do défice, tinha sido captada.

⁵⁹⁶ 1- Salazar: O Homem e a sua Obra, Anúncio in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24023 17/12/1932, p. 1; 2- Salazar: O Homem e a sua Obra, Antes de começar in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24024 18/12/1932, p. 1; 3- Salazar: O Homem e a sua Obra, I Notas à margem do discurso de 23 de Novembro in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24025 19/12/1932, p. 1; 4- Salazar: O Homem e a sua Obra, II Na fronteira das ideias *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24026 20/12/1932, p. 1; 5- Salazar: O Homem e a sua Obra, III. A Ditadura e o seu contacto com a Nação in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24027 21/12/1932, p. 1; 6- Salazar: O Homem e a sua Obra, IV A poesia dos números in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24028 22/12/1932, p. 1 e p. 4; 7- Salazar: O Homem e a sua Obra, V Pequenas e grandes interrogações in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24029 23/12/1932, p. 1 e p. 5; 8- Salazar: O Homem e a sua Obra, VI A última página in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24030 24/12/1932, p. 1; 9- 30/12/1932 Anúncio da edição pela Empresa Nacional de Publicidade (proprietário do *Diário de Notícias*); 10- 16/1/1932 Prefácio de Salazar ao livro Salazar de António Ferro Oliveira Salazar, “Salazar: O Homem e a sua Obra, prefácio” in *Diário de Notícias*, 69º ano, Nº 24078, 13/2/1933, p.1.

⁵⁹⁷ Precisamente sobre a questão das entrevistas veja-se, a título de exemplo, Luís Reis Torgal, *Estados Novos, Estado Novo, Estados novos, estado novo: ensaios de história política e cultural* (vol. II), Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 129-145.

⁵⁹⁸ “Salazar: O Homem e a sua Obra: uma série de entrevistas sensacionais, de António Ferro, com o chefe do governo e ministro das Finanças” in *Diário de Notícias*, A68, N24023, 17/12/1932, p. 1.

No artigo “Antes de começar”⁵⁹⁹, António Ferro faz toda uma preparação do terreno da entrevista., assumindo a função de dramaturgo ao caracterizar a figura do protagonista e do próprio contexto em que se iria desenrolar a restante entrevista. O seu estilo profundamente visual começa desde logo a construir o mito:

“O Dr. Oliveira Salazar era um exemplo de ascetismo raro, talvez único, na carreira dos homens públicos da nossa época e da nossa terra [...]”um místico das cifras” [...]. Uma casa modesta, despreziosa, sem um esconderijo, sem alçapões, sem um desvão; um escritório sem antecâmara; uma secretária; um fato simples de alfaiate modesto; um casaco sem carteira; uns olhos puros, claros, ordenados sobre a desordem de um povo [...] que nunca lhe fala, que não o ouve, que o não vê, que não sabe como ele sorri ou como ele se zanga, entretém-se com as imagens que lhe servem ou que ele vai recortar ao seu silêncio, quando não as recorta dos seus discursos...

Este artigo, um introito a essa série de entrevistas, foi construído como uma espécie de grande cortina teatral que se abrirá, revelando-nos a boca de cena do “espectáculo”, como remata justamente Ferro no final desse artigo, “o pano vai subir”. Essa espécie de preâmbulo às entrevistas é logo ilustrada por um retrato fotográfico de Salazar, o primeiro de uma série de fotografias que acompanhará as entrevistas e que complementarmente fotograficamente a retórica do texto de Ferro e a sua dimensão claramente visual. Nessa fotografia Salazar é representado em traje de cerimónia e deve tratar-se, muito provavelmente, de uma fotografia de reportagem registada na ocasião da cerimónia oficial da tomada de posse do governo, quando é empossado como Presidente do Conselho de Ministros e ajuramentado perante o Presidente da República⁶⁰⁰. É um retrato convencional, de corpo inteiro, muito provavelmente da autoria de Marques da Costa, visto que foi ele o fotógrafo que acompanhou António Ferro durante as conversas com Salazar⁶⁰¹. Como referiu Ferro no posfácio do volume,

⁵⁹⁹ António Ferro, “Salazar: O Homem e a sua Obra, Antes de começar” in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24024 18/12/1932, p. 1.

⁶⁰⁰ Fotografia recolhida na cerimónia de tomada de posse do governo, em 5/7/1932, publicada na *Ilustração*, A. 7, N. 14, 16/7/1932, p. 22.

⁶⁰¹ António Ferro, *Salazar*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 175.

Marques da Costa fez uma “série de fotografias” de Salazar e de Salazar com Ferro que ilustraram o conjunto das entrevistas. É o próprio Ferro que justifica as fotografias:

Eu conheço o meio em que vivo e tive que pedir, bem contrariado, a Oliveira Salazar que se sujeitasse a esse fogo vivo do meu camarada Marques, redactor fotográfico do Diário de Notícias. [...] Se não tivesse tido essa preocupação haveria logo quem dissesse e jurasse que eu nem tinha visto o chefe do Governo...

Para além da necessidade de documentar graficamente “para memória futura” os encontros com Salazar, havia uma outra razão de peso para que Ferro se fizesse acompanhar por um fotógrafo: em termos visuais a figura de Salazar era das menos fotografadas e conhecidas e afinal, com esse conjunto de reportagens, encontrava-se em preparação uma poderosa operação de propaganda, da qual a dimensão visual seria um importante alicerce. E afinal, António Ferro estava a levar às últimas consequências as sugestões que deixara no artigo de Outubro de 1932 intitulado “O Ditador e a multidão” que citámos anteriormente⁶⁰².

No início da entrevista propriamente dita, ou seja, na parte que foi publicada a 19 de Dezembro⁶⁰³, António Ferro recorre justamente a um dos seus jogos retóricos na sua tentativa sistemática de humanizar a figura de Oliveira Salazar e vai usar uma metodologia visual a que recorre muitas vezes. Começa por acentuar o carácter profundamente intimidatório de Salazar para tentar criar um clímax negativo:

A imagem feita de Salazar é tão severa, tão distante, tão fria, que vou descendo as escadas do Ministério como se as subisse, terrivelmente embaraçado com a ideia do primeiro contacto e da primeira pergunta. Chego ao último degrau.... Já não tenho tempo para raciocinar mais [...] E entro audaciosamente no automóvel, como se entrasse na gruta de um eremita ou como se me dispusesse a um atentado pessoal...

Toda a tensão se esvaziará na frase seguinte com a resposta afável de Salazar e a construção de um discurso visual baseado na fotografia⁶⁰⁴ que acompanha o texto e que

⁶⁰² António Ferro, “O ditador e a multidão” in *Diário de Notícias*, A68, N23977, 31/10/1932, p. 1.

⁶⁰³ António Ferro, “Salazar: O Homem e a sua Obra, I Notas à margem do discurso de 23 de Novembro” in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24025 19/12/1932, p. 1.

representa Ferro no automóvel, com Salazar, já completamente à vontade, como atesta o largo sorriso que lhe emoldura o rosto: a mensagem de propaganda está passada, o ditador é humano! E Ferro vai justamente recorrer, na sequência daquilo a podemos designar como um roteiro visual, a vários mecanismos do teatro e da fotografia, para enquadrar aquela personagem que nos apresenta dramaturgicamente. Usa a observação antes do “subir do pano”, a observação “instantâneo”, a necessidade de arrancar Salazar do “claro-escuro, seu clima [visual] natural” ou usa ainda o “criar [d]os contrastes que formem o pano de fundo, que o tragam para a luz, que o recortem nitidamente”. Adiante chega mesmo a ousar o uso da moderna técnica cinematográfica para procurar estabelecer um paralelo visual entre o percurso físico e o decurso da entrevista:

Subimos agora a rua do Ouro, que se movimenta, que se projecta nas janelas do carro, que desloca imagens, que cria ângulos, que marca o travelling desta entrevista errante, que lhe dá a construção dum filme, a projecção duma actualidade sonora concebida por René Clair...

Através das legendas das fotografias, António Ferro cria um outro nível de discurso que, embora recorra a extratos do próprio texto, se autonomiza da entrevista, com chamadas de atenção aos temas mais marcantes, neste caso acerca do papel do exército na Ditadura. A legenda acompanha uma fotografia em que supomos, caminhando ao lado de Ferro, Salazar faz menção de responder a uma das questões que lhe é colocada por Ferro.

Na continuação do guião da entrevista, no ponto terceiro, intitulado “A ditadura e o seu contacto com a nação” há um assunto abordado que se prende directamente com a ordem de questões que temos suscitado na presente reflexão, justamente quando Salazar alude ao artigo de Ferro “O ditador e a multidão”⁶⁰⁵, recuperando algumas das ideias aí enunciadas. Com efeito, são então colocados um conjunto de problemas relativos à necessidade do regime mostrar a obra feita e divulgar as medidas tomadas, aspecto que, de acordo com os dois interlocutores, se revelava fundamental para a afirmação do regime. A comparação com a propaganda de outros regimes políticos,

⁶⁰⁵ António Ferro, “Salazar: O Homem e a sua Obra: III A Ditadura e o seu contacto com a nação” in *Diário de Notícias*, Aº 68. Nº 24027 21/12/1932, p. 1, sobre o artigo António Ferro, “O ditador e a multidão” in *Diário de Notícias*, A68, N23977, 31/10/1932, p. 1.

particularmente do fascismo italiano, dá forma à pouca inclinação que Salazar sentiria para assumir a ribalta do “espectáculo político”, embora não deixe de reconhecer as suas importância e importância para a “ditadura” portuguesa, na fórmula algo difusa pela qual o regime português é referido ao longo das entrevistas.

Por outro lado, numa iniciativa de Ferro, é feito um diagnóstico dos problemas sentidos nas artes e nas letras nacionais e que toma como ponto de partida o artigo intitulado “Política do Espírito”⁶⁰⁶. Algumas das temáticas abordadas nesse artigo voltam a ser reafirmadas como questões que Ferro coloca a Salazar e que dele merecem um assentimento tácito. Dessa forma, podemos considerar que uma parte importante do programa de um futuro organismo oficial que superintendesse as questões da propaganda e da cultura se encontrava a ser esboçado⁶⁰⁷. Vejamos agora em maior detalhe como a fotografia foi nisso utilizada pelo regime.

5.6.3 O discurso visual e a teatralidade nas entrevistas a Salazar

Por ocasião da nomeação de Oliveira Salazar para o cargo de Presidente do Conselho, a quatro de Julho de 1932, conheciam-se muito poucos retratos seus. Na maior parte dos casos a sua imagem era representada com o recurso a uma fotografia realizada na Fotografia Inglesa⁶⁰⁸, muito provavelmente aquando da sua primeira e fugaz passagem pelo governo da ditadura militar, em 1926⁶⁰⁹.

As diferenças fisionómicas entre o retrato oficial de ministro das finanças e um outro anterior, ainda do seu tempo de Coimbra, parecem pequenas.

⁶⁰⁶ António Ferro, “Política do espírito” in *Diário de Notícias*, A68, N23999, 21/11/1932, p. 1.

⁶⁰⁷ Numa investigação realizada após a conclusão da redação do presente capítulo foi possível encontrar um artigo de Homem Cristo Filho publicado no jornal *A Informação* que dirigiu e no qual contou com a importante colaboração de António Ferro e em que Homem Cristo Filho menciona a sua proposta de criação do Alto Comissariado para a Expansão Nacional. Esse organismo estaria sediado em Paris e teria como principais funções, entre outros aspectos a propaganda para os países amigos e aliados, através de edições, organização de exposições, conferências e outros eventos que promovessem o país no estrangeiro. Também menciona a promoção da vinda de personalidades estrangeiras a Portugal que pudessem dar conta, nos países de origem, das realizações do estado português v. “A voz do proscrito: Alto Comissariado da Expansão Nacional” in *A Informação*, Nº 48, 2/9/1926, p. 1. Este artigo sugere claramente que muitas das incumbências que constarão do Decreto-Lei de criação do SNI e demonstra a inspiração de António Ferro em Homem Cristo Filho.

⁶⁰⁸ V. referência a J. & M. Lazarus no Cap. 3.5.

⁶⁰⁹ Publicada na rubrica “Cabeças de raça:” in *Notícias Ilustrado*, 27/10/1929, contracapa.



Notícias Ilustrado, 30/8/1931

O retrato de Salazar de um tempo anterior ao início da sua carreira política acabou por se manter como imagem oficial durante um período significativo⁶¹⁰ e a alternativa que surge na imprensa era o uso de algumas das fotografias captados em cerimónias oficiais ou em circunstâncias de reportagem e que, recortadas por vezes, eram publicadas nos jornais e magazines ilustrados. Será aliás uma fotografia de reportagem que marcará profundamente o imaginário dos portugueses, registada no momento em que Oliveira Salazar, ainda ministro das finanças, participa directamente na reacção militar da ditadura ao golpe de 26 de Agosto de 1931.

⁵ Será utilizado de forma exhaustiva pela imprensa, refira-se as ocorrências no *Notícias Ilustrado* em 9/6/1929, 14/07/1929, 27/8/1929, 27/10/1929 (de página inteira, na rubrica “cabeças de raça”).



Notícias Ilustrado, 30/8/1931

Essa fotografia de reportagem de Ferreira da Cunha tem uma força extraordinária, na expressão totalmente concentrada do ministro ao ouvir o relato dos acontecimentos pelo capitão David Neto. O *Notícias Ilustrado* fez uma montagem rigorosa dessa fotografia de Oliveira Salazar dispondo-a de forma a quase ocupar toda uma dupla página do magazine, o que lhe confere um impacto muito particular e assume um marcado carácter de propaganda gráfica. Este feliz exemplo de propaganda fotográfica à figura do futuro ditador é, seguramente, um dos primeiros a alcançar tal eficácia⁶¹¹. Deve assinalar-se que essa representação fotográfica parece conferir a Oliveira Salazar um estatuto de homem de acção que, embora entre em contradição com a imagem que transparecia para a opinião pública de um homem de gabinete, vem reforçar o papel que assumiu enquanto figura destacada do regime envolvendo-o no combate directo contra os golpistas do 26 de Agosto. Encontramo-nos perante uma propaganda visual extremamente eficaz e o efeito é potenciado pela própria capa do *Notícias Ilustrado*, porventura um dos mais sérios e brutais exemplos do uso da fotografia na manipulação ideológica em Portugal, explorando de forma demagógica os danos colaterais dos ataques aéreos dos revirahistas contra as guarnições fiéis à ditadura.

⁶¹¹ “Um grande cliché histórico: após a revolução” in *Notícias Ilustrado, 30/8/1931*, pp. 11-12.



Notícias Ilustrado, 30/8/1931

A imagem é reforçada pela eloquência e brutalidade do título: “Meditem nisto- Não há o direito de sacrificar mais vidas inocentes (qual é o português que não sofre com esta visão?) Orlando Pinto-3 anos-morto em Almada por um estilhaço de bomba de avião”. Essa nova abordagem gráfica à propaganda era inédita em Portugal e mais ainda no *Notícias Ilustrado*, um magazine ilustrado, até então tendencialmente mundano. De resto, a maior parte dos magazines ilustrados privilegiavam a mesma mundanidade e as imagens políticas dominantes eram as de líderes estrangeiros como Hitler, Mussolini e Roosevelt⁶¹². Será justamente em meados de 1931⁶¹³ que se deu, no *Notícias Ilustrado*, uma inflexão editorial dando mais páginas à actualidade política, veiculando uma mensagem gráfica claramente comprometida, em linha com o jornal principal, o *Diário de Notícias*. Porventura, nesse momento o futuro Presidente do Conselho ter-se-á apercebido da força da [sua] imagem.

A aposta do *Notícias Ilustrado* na propaganda visual ganhará força no final de 1931 e em 1932 e outros exemplos de montagens de clara propaganda política e ideológica suceder-se-ão. Ainda em 1931, a figura de Salazar volta a merecer destaque de capa,

⁶¹² Compare-se, p. ex., o reduzido número de ocorrências de imagens de Salazar no magazine *Ilustração* em 1931 e 1932, apenas uma ocorrência e as ocorrências frequentes de Hitler e Mussolini, que chegam a mais de uma dezena cada.

⁶¹³ Refira-se que o *Notícias Ilustrado* tinha já reservado especial atenção à Revolta da Madeira, iniciada a 4 de Abril de 1931. Com efeito, o “ano de todas as revoltas” será também o momento em que se dará uma acentuada politização daquele magazine ilustrado.

fotografado a visitar uma fábrica de conservas, em Matosinhos⁶¹⁴, mas surge sobretudo uma capa paradigmática da propaganda gráfica, a montagem do retrato do entrevistado, o ministro das colónias Armindo Monteiro, sobreposto ao mapa de África e acompanhada por um título claramente nacionalista: “O sonho, a esperança e a glória de Portugal!...”



Armindo Monteiro, *Notícias Ilustrado*, 13/12/1931

A propaganda gráfica situacionista no *Notícias Ilustrado* intensificou-se em 1932. Se fizermos uma comparação com outro importante magazine ilustrado, a *Ilustração*, verificamos que nele a figura de Oliveira Salazar é quase omissa enquanto no *Notícias Ilustrado* surge em grande destaque. Com efeito, a figura de Salazar é representada na capa do *Notícias Ilustrado* de 5 de Junho de 1932⁶¹⁵ e novamente na de 3 de Julho de 1932, quando assumiu a presidência do ministério⁶¹⁶. Devemos referir que esse evidente aumento da visibilidade de Oliveira Salazar deveria ter a cumplicidade de duas

⁶¹⁴ “O ministro das finanças visita as fábricas de improviso” in *Notícias Ilustrado*, 6/12/1931, capa.

⁶¹⁵ “Uma fotografia histórica: o primeiro sorriso de Oliveira Salazar” in *Notícias Ilustrado*, A5, N208, 5/6/1932, p. 1.

⁶¹⁶ “O ditador Salazar toma conta do governo Português” in *Notícias Ilustrado*, A5, N212, 3/7/1932, p. 1.

figuras, a do director do *Notícias Ilustrado*, José Leitão de Barros, e a do seu amigo António Ferro que, além de colaborador do magazine, assumia um protagonismo cada vez maior no *Diário de Notícias*, a casa mãe daquele magazine ilustrado.



Notícias Ilustrado, 5/6/1932 e 3/7/1932

Procurámos traçar um “percurso visual” de Salazar, essa figura presumivelmente “esquiva”, uma espécie de “sombra” como a ela se referiu Ferro no próprio volume das entrevistas, mas da qual, contrariamente, temos encontrado significativos registos iconográficos. Esses registos visuais vão-se tornando cada vez mais frequentes e em linha com a visibilidade de outras figuras públicas portuguesas no momento em que Oliveira Salazar passa a assumir um maior protagonismo no contexto político nacional. Mas a sequência lógica e natural deste “percurso visual” será o conjunto de fotografias que foi realizada por ocasião das entrevistas de Ferro de Dezembro de 1932. Já sugerimos anteriormente como o texto das entrevistas parece ter sido cuidadosamente planeado e preparado, contrariando uma certa imagem de espontaneidade que os protagonistas quiseram sugerir. Presumimos que o mesmo se poderá ter passado relativamente às fotografias que ilustram as entrevistas e que, como referimos, acabam

por constituir um novo discurso paralelo ou complementar visto que, além do discurso visual das fotografias, há também o discurso das próprias legendas.



Marques da Costa, Entrevistas de António Ferro a Salazar, Dezembro de 1932

O significativo número de fotografias que acompanharam as entrevistas de António Ferro a Oliveira Salazar era inédito para o contexto do jornalismo português. Com efeito, essa circunstância foi mesmo notada e ironizada, nomeadamente pelo oposicionista Ramada Curto⁶¹⁷. No seu conjunto, as entrevistas foram acompanhadas por oito fotografias, sete delas das conversas entre Ferro e Salazar, em várias circunstâncias, sobretudo dos passeios de automóvel e uma outra, em que a figura de Oliveira Salazar foi recortada da fotografia da posse do governo chefiado por Salazar⁶¹⁸, ilustrando os considerandos que antecederam a primeira entrevista.

Quando as entrevistas saíram em volume, só foram incluídas quatro das oito fotografias originais. A maior parte das fotografias que acompanharam as várias fases das entrevistas mostram-nos os dois intervenientes nos supostos locais em que as conversas se deram. Na maior dos casos o ambiente captado nesses registos fotográficos é de descontração, o que é reforçado pelas próprias legendas e que, na maior parte dos casos, procuram aligeirar o carácter denso do texto das entrevistas. Tal sucede, por exemplo, com a menção ao espírito divertido de Salazar, pronto para todos os desafios lançados por Ferro ou da notícia do correspondente do *Diário de Notícias* em Montachique sobre a passagem do jornalista e do político pela região.

⁶¹⁷ Ramada Curto não deixou de, ironicamente, sinalizar a dimensão de propaganda visual quando se referiu às fotografias que acompanharam as entrevistas a Salazar, mas desse assunto falaremos adiante “O momento político: O Dr. Ramada Curto comenta as declarações do presidente do Ministério e do Dr. Afonso Costa”, *Diário de Lisboa*, 12ºano, Nº 3638, 28/12/1932, p. 8.

⁶¹⁸ V. “Antes de começar” *Diário de Notícias*, A.68, Nº24024, 18/12/1932, p. 1.



Marques da Costa, Entrevistas de António Ferro a Salazar, Dezembro de 1932

No entanto, noutros casos, as fotografias e as legendas das entrevistas de Ferro a Salazar procuram destacar um aspecto marcante, como a referência ao papel do Exército dentro da Ditadura, uma questão particularmente relevante no final de 1932⁶¹⁹, antes ainda da consolidação das estruturas do Estado Novo e que, para António Ferro, vinha corroborar a percepção das dificuldades com que o novo governo se tinha que confrontar no campo social, afinal estava a iniciar a última parte da entrevista ou, como refere Ferro, “*no seu último acto, movimento de filme, na sua fotogenia...*”, retomando esse estilo visual que caracterizava a sua escrita, como vimos anteriormente⁶²⁰. É também interessante o facto da maioria dessas imagens destacarem sempre os dois protagonistas, Oliveira Salazar e António Ferro, juntos porventura como as provas visuais da realização dos encontros, o que nos pode revelar uma outra intencionalidade e um outro nível de discurso.

Como vimos anteriormente, já há muito que António Ferro tinha recorrido a um modelo de entrevista acompanhada por fotografias. Recordemos esse moderno conjunto de entrevistas intimistas que introduzira no novo figurino da *Ilustração Portuguesa* enquanto fora seu director e, mais tarde, nalguns dos seus trabalhos para o *Diário de Notícias*. Mas no caso das entrevistas a Salazar a dimensão iconográfica teve uma importância muito maior do nas anteriores e isso leva-nos a atribuir-lhe um profundo significado. Inequivocamente, o visual enquanto discurso autónomo assumia um papel fundamental na política portuguesa e na sua propaganda.

⁶¹⁹ V. “A Ditadura e o seu contacto com a Nação” *Diário de Notícias*, A.68, Nº24027, 21/12/1932, p. 1.

⁶²⁰ *Idem*, p. 1 e p. 5.

5.7 Convocar a fotografia rasgando paredes e páginas

Quando António Ferro assumiu a direcção do SPN, uma das suas linhas de intervenção pública, interna e externa foi a da afirmação do País e do seu regime, do Estado Novo, através de exposições de propaganda. Esse assunto foi exaustivamente abordado por Margarida Acciaiuoli⁶²¹ mas interessa-nos sobretudo encontrar a forma como António Ferro, que vimos já ter uma predisposição natural e uma sensibilidade particular pra a visualidade e o discurso visual, soube elaborar e adoptar narrativas fotográficas de propaganda do regime, sobretudo nesses espaços expositivos de imersão das grandes massas.

A primeira situação de organização de uma exposição de propaganda política ao Estado Novo ocorreu justamente por ocasião do importantíssimo passo político que representou para o novo regime o I Congresso da União Nacional. Essa magna reunião do regime e dos seus apoiantes foi determinante para a definição do regime e da sua orgânica, desde logo por se destinar a ocupar com uma única organização política todo o espectro partidário português, empurrando os partidos políticos tradicionais para uma situação de crescente desinstitucionalização que conduziria mesmo, nalguns casos, à ilegalização e conseqüente actividade clandestinada.

No contexto do I Congresso da União Nacional, coube justamente ao director do SPN a elaboração do discurso visual resultante das próprias sessões do congresso, na imprensa, com uma forte afirmação visual do protagonista do Congresso, o Presidente do Conselho que, paulatinamente, ia assumindo uma liderança cada vez mais forte e ampla do novo regime.

⁶²¹ Margarida Acciaiuoli, *As Exposições do Estado Novo*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.



Notícias Ilustrado, 30/5/1934

Efectivamente, a imprensa conferiu a Oliveira Salazar um destaque visual correspondente ao protagonismo que ele veio a assumir no referido congresso e os apontamentos de fotorreportagem, amplamente publicados na imprensa, são reveladores de uma imagem muito mais cuidada e eficaz do chefe do governo, visualmente reveladora de uma certa determinação que a consolidação do regime impunha. No entanto, apenas podemos adivinhar a responsabilidade de António Ferro nesse facto.

Num outro plano, a acção de António Ferro fez-se sentir directamente na organização de uma exposição, a Exposição Documentária de 1934. Dessa exposição interessa-nos particularmente a secção reservada aos antecedentes do Movimento de 28 de Maio⁶²², discursivo justificativo da revolução, da ditadura militar e, evidentemente, do novo regime. A aposta, em termos de construção do discurso fotográfico, privilegiou a escolha de imagens fotográficas que pedagogicamente pudessem dar conta da “desordem” da I República e seus símbolos, como ataques ao clero, greves, atentados a pessoas e bens⁶²³. O discurso estendia-se por duzentas fotografias e pretendia justificar e demonstrar a necessidade imperiosa de uma solução redentora para o país, que Estado Novo afinal representava. No entanto, o complementar discurso de afirmação do regime não tinha ainda atingido a articulação

⁶²² Margarida Acciaiuoli, *idem*, p. 16.

⁶²³ *Ibidem*, p. 18

visual adequada para poder ser incorporado de forma eficaz e consistente naquele dispositivo político de propaganda. Assim teria que ficar adiado, mas para breve. É importante referir também que as expectativas relativamente à Exposição Documentária de 1934⁶²⁴, sobretudo criadas pela suposta inspiração da *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932⁶²⁵, a grande exposição italiana organizada para a comemoração do décimo aniversário da marcha de Mussolini e dos seus partidários sobre Roma, não se confirmaram porque a dimensão da exposição de Lisboa foi muito menor e, ao contrário da exposição romana que definiu um estilo ou uma estética, o chamado estilo fascista, a de Lisboa não o conseguiu pela sua dimensão limitada.

Ainda em 1934, mas num outro suporte, a afirmação do regime trocou as paredes de um espaço expositivo pelas páginas de um enorme álbum de luxo intitulado *Portugal 1934*, fazendo propaganda das suas realizações. Tratava-se agora de usar como base de trabalho a montagem fotomecânica em rotogravura desenvolvida por Leitão de Barros no *Notícias Ilustrado*, com o apoio de António Ferro. E será a mesma equipa a dar forma ao álbum *Portugal 1934*⁶²⁶, recorrendo justamente aos mais destacados fotógrafos portugueses.

Uma leitura cuidadosa das fotografias de arquitectura do álbum *Portugal 1934* dá-nos a justa medida da importância que nele assume o estilo fotográfico de Mário Novais e as suas imagens dos edifícios modernos, testemunho da obra do Estado Novo. Refira-se a inclusão das imagens da Maternidade Alfredo da Costa, do Instituto Superior Técnico, Dos Liceus de Coimbra e Beja, do Instituto Nacional de Estatística, afinal algumas das mais marcantes obras inauguradas ou prestes a inaugurar pelo regime à data. O extremo rigor dos enquadramentos de Mário Novaes⁶²⁷ sublinham o carácter

⁶²⁴ Como sugere Margarida Acciaiuoli referindo o “conhecimento que Ferro tinha da exposição que em Itália se fizera”, *idem*, p. 16. No entanto, não nos foi possível confirmar documentalmente esse conhecimento.

⁶²⁵ V. Libero Andreotti “The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution” in *Journal of Architectural Education*, Vol. 45, No. 2, 2/1992, pp. 76-86.

⁶²⁶ Sobre o álbum *Portugal 1934* ver Natasha Revez, *Os Álbuns “Portugal 1934” e “Portugal 1940”: dois retratos do país no Estado Novo* (dissertação de mestrado), Lisboa: FCSH/UNL, 2012.

⁶²⁷ Mário Novaes tinha raízes familiares fotográficas. Era filho de Júlio Novaes, dono de um dos mais reputados estúdios da cidade de Lisboa, sobrinho de António Novaes e Eduardo Novaes, também fotógrafos. O seu irmão mais novo, Horácio Novaes, partilhou com ele a paixão pela fotografia. Mário Novaes começou sua carreira a trabalhar num estúdio concorrente, a fotografia Vasques, de Carlos Vasques que se tornou no mais destacado estúdio de Lisboa, após a implantação da república, em 1910. Sobre Mário Novaes v. Paulo Ribeiro Baptista “A quest for modernism: photography and architecture in

moderno dos edifícios servem de base às montagens das páginas respectivas e, nessa medida, são uma contribuição fundamental para o discurso regenerador de propaganda do regime, que a referida Exposição Documentária não tinha podido contemplar.

O discurso sobre as realizações do Estado Novo construído a partir das fotografias de Mário Novais teria nova etapa em 1937, no contexto da participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris. Com efeito, o escolhido por António Ferro, director do SPN e comissário do pavilhão de Portugal, para a preparação de todas as fotomontagens que integraram o espaço expositivo do pavilhão será justamente Mário Novais. Efectivamente, as montagens fotográficas de grande formato que Mário Novais realizou para o pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris envolviam meios excepcionais de reprodução fotográfica. Dessa forma, Mário Novais especializou-se na produção de grandes painéis publicitários que representaram uma vertente importante da actividade da sua firma até à década de 1960. Devem-se a Mário Novais grande parte das produções dos *stands* publicitários em Portugal e isso acabou por, injustamente, desvalorizar o conjunto da sua obra como se compreende pelas imagens hoje disponíveis.



Pavilhão de Portugal na Expo Paris Mário Novaes 1937 (Flickr/Biblioteca de Arte FCG)

the works of Mário Novaes, 1920's-1930's" in *Actas da Conferência Internacional Photography and Modern Architecture*, Porto: CESAP/ESAP/CEAA, 2015, pp. 59-72.

A ênfase na arquitectura moderna portuguesa representava um importante aspecto da compaginação do discurso do pavilhão português com o tema da exposição parisiense, “As artes e as técnicas aplicadas à Vida moderna” porque no restante discurso expositivo do pavilhão predominavam a afirmação dos valores tradicionais e a defesa política do Estado Novo, aspectos que não tinham correspondência efectiva com o mote da exposição e, nessa medida, a contribuição de Mário Novaes e a modernidade das suas leituras fotográficas e das suas montagens foram decisivas para o impacto que o pavilhão provocou e o prémio que recebeu. Desta forma se confirma o acerto da escolha de Mário Novaes por António Ferro que se viria a repetir na exposição internacional de Nova Iorque e São Francisco de 1939. Cada vez mais a fotografia conquistava um lugar de destaque como instrumento da propaganda do regime.

5.9 A emergência de um retrato

A partir dos últimos anos da década de 1920 os discursos visuais foram paulatinamente ganhando importância nos contextos, cultural, social e político dos portugueses e essa circunstância criou novas exigências aos actores sociais e políticos. Efectivamente, as mudanças políticas que primeiro a Ditadura Militar e sobretudo, depois, o Estado Novo trouxeram à sociedade portuguesa acabaram por coincidir com a incorporação de novas dimensões visuais nas práticas sociais que a aproximavam das principais metrópoles europeias. Como vimos, António Ferro teve uma importantíssima responsabilidade nesse processo e podemos verificar de que forma a sua acção se fez sentir, sobretudo no âmbito da preparação das estruturas de propaganda do Estado Novo para os desafios colocados pelas novas dimensões do discurso visual que Portugal procurava acompanhar.

O início da estabilização política do regime, a partir de 1932 e sobretudo após a ascensão de Oliveira Salazar à chefia do governo, veio permitir a institucionalização das acções de afirmação nacional e internacional para as quais o SPN tinha sido criado. Mas essa estabilização trouxe também a necessidade imperiosa de dotar o país de símbolos

que inequivocamente identificassem o novo estado e, nesse contexto, as imagens institucionais dos seus principais responsáveis eram dos mais importantes.

A propaganda do regime necessitava que a imagem dos seus dois principais responsáveis políticos tivesse o impacto que a promoção do País exigia. A imagem do Presidente Carmona impunha-se facilmente graças ao traje e porte marcial, como podemos constatar por uma das suas mais conhecidas fotografias. Ao invés vimos já que as dificuldades que a figura do Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, levantava porque mantivera até então um carácter visual muito discreto. Também vimos como a acção de propaganda de António Ferro, primeiro de forma informal, ainda como jornalista, e depois como director do SPN procurou criar uma definição da imagem de Oliveira Salazar, sendo a entrevista de Dezembro de 1932, logo passada a volume, a peça mais importante desse processo de criação de imagem. No entanto, ainda não havia um retrato formal de Oliveira Salazar que corporizasse o impacto que era exigido a uma tal representação, que se pudesse assumir como imagem institucional, como símbolo político e como instrumento de propaganda, interno e externo.



SUA EXCELENCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA — Cliché inédito de Silva Nogueira *Notícias Ilustrado*, 2/4/1934

Devemos recordar que o retrato fotográfico de Oliveira Salazar, o único que se lhe conhecia em 1932, era ainda o mesmo de 1928, questão essa que merecerá até uma capa do *Século Ilustrado*⁶²⁸ que mostramos seguidamente. Essa capa representa justamente a prova visual de um percurso que foi aqui descrito e que, efectivamente, coloca a questão da profunda transformação que foi operada sobre a imagem pública dessa figura. Esse processo é, afinal, prova dessa encenação que transformou um jovem professor de direito no líder político de uma Nação.



Século Ilustrado, 3/4/1938

⁶²⁸ V. "Coimbra, Doutor António Oliveira Salazar-1928/Portugal, Salazar 1938" in *Século Ilustrado*, 3/4/1938, p.1 e "Comemorando o 28 de Maio: O Sr. Dr. Salazar, em 1928 e em 1934" in *Diário de Notícias*, A. 70, Nº 24537, 27/5/1934, p. 1.

É certo que a representação iconográfica do regime não passava apenas pela fotografia⁶²⁹ mas a fotografia constituía um meio fundamental de disseminação da imagem pela sua enorme flexibilidade de utilização. Nessa medida, os fotógrafos ou, melhor dizendo, alguns fotógrafos, foram convocados a participar na representação das figuras do regime. Vimos já um retrato do General Carmona por Silva Nogueira⁶³⁰, um retrato notável que merece uma particular atenção porque parece ter uma grande informalidade. Essa informalidade é-nos discretamente sugerida por um conjunto de detalhes visualmente significativos como a luva na mão esquerda, a mão direita no bolso, o botão de um dos bolsos desabotoado e a ausência da barreta de condecorações.



Salazar por SanPayo (ANTT)

A atenção ao detalhe que, como vimos no capítulo anterior, Silva Nogueira desenvolvera no retrato teatral, fazia dele o mais destacado retratista português. Mas

⁶²⁹ Sobre a representação de Salazar em pintura v. Filomena Serra, *O retrato na encruzilhada da pintura em Portugal (1911-1949)* (tese de doutoramento), Lisboa: FCSH/UNL, 2012, pp. 427-430.

⁶³⁰ “Sua excelência o Presidente da República-Cliché inédito de Silva Nogueira” in *Notícias Ilustrado*, 2/4/1934, p. 1.

Silva Nogueira não foi a primeira escolha para fotografar Oliveira Salazar, porque afinal a primeira tentativa de substituir o ultrapassado retrato que o representava como jovem académico coube a Alves SanPayo. Com efeito, SanPayo era o fotógrafo preferido por uma certa elite social, sobretudo pelas famílias mais destacadas da capital, das quais também saíam os principais titulares de cargos políticos. Será também de Sanpayo a imagem de Salazar que foi incluída no álbum de propaganda do regime, *Portugal 1940*.



Salazar por SanPayo, 1935 (Notícias Ilustrado)

A agenda de Salazar regista precisamente essa sessão fotográfica com SanPayo a 25 de Maio de 1935, referindo que o retrato se destinava ao *Diário de Notícias*⁶³¹ mas que acabou por ter uma utilização mais ampla, nomeadamente para o SPN e mesmo como retrato institucional. O retrato de Oliveira Salazar por SanPayo é indiscutivelmente elegante, com iluminação suave e ligeiro *fou* mas que, dessa forma, não nos sugere plenamente essa figura do estadista que se exigia, falta-lhe algum dramatismo presente nas representações de outros dirigentes políticos dessa época.

Também Mário Novaes foi convocado a representar Oliveira Salazar numa interessante série fotográfica que parece feita num banco giratório⁶³². Mas, ao talentoso fotógrafo de volumes arquitecturais, falha também a capacidade de criar o drama pretendido no circunspecto rosto do político.

⁶³¹ ANTT-Diário de Salazar, 25/5/1935, disponível em TT-AOS-1-5_m0149 (acedido em 12/6/2015).

⁶³² BAFCG-arquivo em Flickr, referência 8313183867_of8a595859_oB (acedido em 8/6/2015).



Salazar por Mário Novaes c. 1930 (Flickr/Biblioteca de Arte FCG)

A gritante falta de uma imagem oficial de Salazar obrigou a que o retrato de Oliveira Salazar que foi publicado no álbum *Portugal 1934* tenha sido recortado de uma fotografia de reportagem. Em última instância, acabaria por ser Silva Nogueira, o “fotógrafo dos actores” a captar, definitivamente, o “rosto oficial” ao Presidente do Conselho que, cada vez mais, se assumia como a figura tutelar do novo regime. Graças a uma iluminação rigorosíssima, Silva Nogueira soube encontrar no rosto de Oliveira Salazar o grau certo de dramatismo, captando o seu olhar perscrutador, rigoroso e decidido. Será essa, justamente, a imagem que virá a pontuar as repartições públicas, as escolas, os gabinetes e será, nessa medida, uma das mais importantes e poderosas imagens da propaganda do regime.



Salazar por Silva Nogueira, 1934 (ANTT)

Foi publicado pelo *Notícias Ilustrado*⁶³³ um aspecto de uma das sessões fotográficas de Salazar com Silva Nogueira, captada pelo foto repórter Salazar Dinis, num registo extremamente interessante e revelador. Primeiro devemos assinalar a interessante curiosidade de se tratar “da fotografia de um registo fotográfico de uma representação”, a que poderíamos chamar de “meta fotograficidade”⁶³⁴. O registo é notável; primeiro porque nos mostra vários planos da cena, do vislumbre do rosto do fotografado, ligeiramente deslocado do eixo da máquina, por detrás do corpo do retratista, ao espelho mais atrás que reflecte a preparação da tomada de vista; depois porque o foco está milimetricamente colocado no rosto de Oliveira Salazar e tudo se vai esbatendo em ambas as direcções; por fim até desse pano neutro que foi utilizado como fundo. Representa, afinal, uma verdadeira metáfora da construção de um mito.

⁶³³ “A tortura de ser célebre!” in *Notícias Ilustrado*, 23/12/1934, p. 1.

⁶³⁴ Extrapolando do termo meta teatralidade, neste caso um acto fotográfico dentro de uma fotografia.



Salazar Dinis, *Notícias Ilustrado*, 23/12/1934

O comentário à imagem da sessão fotográfica de Salazar dá conta de outra questão extremamente importante. Ao avaliar a expressão do rosto do retratado o editor fotográfico do *Notícias Ilustrado* terá talvez notado algum desconforto e, baseado nessa expressão, legendou a fotografia com “a tortura de ser célebre!”. No entanto o restante texto da legenda procura atenuar a força do termo “tortura”, mencionando a “mais evangélica das pachorras” do retratado perante os constrangimentos da sessão fotográfica. No fundo, parece que a publicação pretende, no título de caixa alta, sugerir o mito da iconoclastia de Oliveira Salazar, ao mesmo tempo que atenua essa intenção no texto de letras mais pequenas. Assinale-se que tal é uma das técnicas mais vulgares da propaganda, a insinuação de uma circunstância em título que depois é desmentida ou desvalorizada pelo texto de desenvolvimento. Estamos, no fundo, perante mais um dos passos da construção do “mito salazarista”.



Salazar Dinis, Notícias Ilustrado, 23/12/1934

Afinal a questão da principal imagem da propaganda do regime jogava-se no campo da representação e, para isso, um fotógrafo com uma ampla prática de entendimento das dimensões da encenação e da representação teatral estava melhor preparado que os seus concorrentes para a criação de uma imagem. Assim foi com Silva Nogueira, como vimos no capítulo anterior e, por isso, a escolha da sua fotografia de Oliveira Salazar para retrato oficial afigura-se como natural.

A Fotografia Brasil de Silva Nogueira publicará em 1934 o seguinte anúncio⁶³⁵:

Salazar

O melhor retrato do ilustre presidente do Ministério

Formatos e preços especiais para câmaras, governos civis e missões da União Nacional, cliché directo por Silva Nogueira

Fotografia Brasil

Rua da Escola Politécnica, 141

Evidentemente, a propaganda e a imagem oficial do regime também eram pretexto para as estratégias comerciais, neste caso em larga escala. Mas, muito mais que isso, o que esse anúncio sugere, na realidade, é que em cada Câmaras, Governo Civil, delegação da União Nacional, mas naturalmente também em cada escola, em cada

⁶³⁵ *Diário de Notícias*, A70, N24519, 9/5/1934, p. 4.

sala de aula, em cada posto dos correios, a representação da figura do Presidente do Conselho revela-se aos portugueses e essa disseminação, para além das inerentes implicações no campo da propaganda, que já desenvolvemos longamente, tem profundas consequências estéticas. Afinal se, como vimos, o trabalho dos artistas modernistas acabou por ter o seu maior impacto, a sua maior audiência, nos palcos dos teatros, em cenografias, figurinos de revistas modernistas, em fotografias de actores e de cenas, graças à campanha determinada de António Ferro, impondo-se no palco dos teatros, agora a fotografia modernista que suportava a propaganda oficial estava a chegar ao palco do país e, dessa forma, veiculava os valores do modernismo fotográfico da forma mais consequente, novamente pela acção de Ferro. Afinal o modernismo triunfara em toda a linha e o principal responsável por isso era António Ferro.



SPN, Ficha do Arquivo Fotográfico (ANTT)

A propaganda do regime entrava definitivamente no campo da imagem pessoal⁶³⁶, dando uma enorme importância à figura do Presidente do Conselho e o director do novo SPN, António Ferro, tem um papel crucial intervindo tanto na conceptualização dessa imagem do líder do regime como na sua concretização material e, por fim, na sua difusão. A convocatória aos fotógrafos para uma espécie de competição informal, suscitada para responder ao desafio da criação da imagem mais eficaz para impor a

⁶³⁶ Apesar de sucessivas tentativas de retratar Oliveira Salazar, apenas algumas das imagens foram tidas em consideração pela propaganda do regime, como retratos oficiais. Se pesquisarmos os retratos oficiais de Salazar no Arquivo Fotográfico do SPN para o período anterior a 1940 verificamos existirem sete ocorrências de fichas de imagem, são elas: a imagem de fotorreportagem que ilustra o álbum *Portugal 1934* (ca-PT-TT-SNI-12280), a imagem da Fotografia Inglesa da década de 1920 (ca-PT-TT-SNI-14425), uma imagem de SanPayo que ilustra o álbum *Portugal 1934* (ca-PT-TT-SNI- 54247) e quatro imagens da sessão de Silva Nogueira (ca-PT-TT-SNI- 54386, 54801, 54802, 54803) V. Arquivo Fotográfico SPN/SNI/SEIT - ANTT

principal figura do regime e do país é uma situação que para além de uma dimensão política também possui uma outra dimensão de natureza estética verdadeiramente inovadora⁶³⁷, prefigurando-se como uma espécie de concurso de contornos semioficiais, com ampla difusão nos meios de comunicação. De certa forma, Portugal alinhava o passo com outros países europeus em termos políticos mas também na utilização da imagem na política e na sociedade, em grande medida pela acção de António Ferro.

⁶³⁷ Embora se possa encontrar um certo paralelo no favorecimento real a determinadas casas fotográficas, comum em Portugal até ao início do século XX.

6. Considerações finais

Ao longo deste trabalho abordámos as profundas transformações que o retrato fotográfico e a própria fotografia sofreram em Portugal entre o início do século XX e meados da década 1930. Essa reflexão assentou numa pesquisa que cruzou uma significativa amostra de espécies fotográficas, em particular grande parte do fundo Silva Nogueira, de imprensa periódica ilustrada e de documentação variada. A partir da análise da pesquisa foi possível detectar um conjunto de práticas de retrato fotográfico em contexto teatral nas quais, para além de nítidas persistências dos modelos estéticos oitocentistas e que constituíam uma parte significativa da produção fotográficas, emergiram situações de ruptura.

As rupturas ocorridas no retrato fotográfico em Portugal entre meados da década de 1910 e a segunda metade da década de 1920 podem compagnar-se com outras situações de transformação estética na literatura, nas artes plásticas e, naturalmente, no teatro, sendo esta uma arte em que a própria imagem dos protagonistas também se transformava profundamente com a cumplicidade da própria fotografia. Por outro lado não podemos deixar de contextualizar essas mudanças estéticas num quadro de uma profunda transformação que a fotografia experimentava nos centros mais cosmopolitas da Europa e dos Estados Unidos. No retrato fotográfico essa transformação surgiu primeiro nos meios artísticos da Europa Central, num quadro em que os processos de anonimização e sociologização do retrato trouxeram profundas consequências ao “fotográfico” e, em última instância, acabaram por fazer surgir obras como as de August Sander.

Num outro plano, o advento do animatógrafo e o seu rápido “empoderamento”, que fez com que se assumisse como uma indústria de tremenda pujança, sobretudo com toda a capacidade do cinema para mobilizar enormes recursos cenográficos, lumínicos e de representação, veio intersectar as práticas da fotografia e do próprio teatro, nas quais teve um fortíssimo impacto. Entre cinema e fotografia estabelecer-se-á uma cumplicidade estreita, em particular com o retrato fotográfico que servia directamente o cinema, veiculando a imagem das suas estrelas e ases, vértice de um sistema

conhecido como *star system*, aspecto fundamental da vertente comercial da nova indústria.

A principal plataforma que serviu de veículo aos cruzamentos entre as todas essas artes eminentemente visuais foi a imprensa periódica ilustrada que emergira desde meados do século XIX para se transformar num meio profundamente cosmopolita, sobretudo a partir da viragem para o século XX, renovando-se ciclicamente de modo a conseguir dar resposta aos anseios e expectativas de uma sociedade que apaziguava nas suas páginas o horror dos tenebrosos “anos de chumbo” que vivera durante a Primeira Grande Guerra. As secções dedicadas ao mundano multiplicavam-se nos jornais e magazines ilustrados e quer as artes, quer sobretudo o cinema iam ocupando cada vez mais páginas. No entanto, esse novo paradigma visual impunha que os magazines pudessem traduzir as imagens com uma fidelidade só teve resposta com a revolução gráfica, em meados da década de 1920, representou a introdução da rotogravura. Com essa nova plataforma tecnológica, os magazines ilustrados constituíram o veículo privilegiado de circulação da imagem.

A partir de meados da década de 1920, os magazines ilustrados assumiram o protagonismo na disseminação da cultura visual. Efectivamente representavam uma plataforma de confluência de recursos visuais que, por sua vez, eram disseminados pelos magazines. Dessa forma criou-se um interessante sistema de exigência recíproca de qualidade e inovação entre as instâncias produtoras de imagens e as que as disseminavam. Não só a fotografia de vanguarda dominava parte significativa desse espaço, por vezes em montagens de grande complexidade como, por sua vez, a própria cultura visual veiculada promovia as novas estéticas. Como sucedeu por parte dos fotógrafos portugueses e, em particular, de Silva Nogueira, para quem os magazines representaram uma das principais formas de contacto com novas estéticas.

Com efeito, as páginas dos magazines ilustrados, um dos mais importantes testemunhos dessa época, revelam-nos um quadro técnico, estético e social que exigia uma renovação da própria prática fotográfica visto que a fidelidade de reprodução gráfica apelava a uma nova fotografia, técnica e esteticamente mais cuidada e a renovação estética na fotografia também teve profundo impacto no retrato. Os

primeiros traços dessa renovação surgiram justamente no retrato dos artistas do cinema e dos palcos, uma classe profissional profundamente dependente da afirmação da própria imagem, em particular da que era veiculada através dos magazines ilustrados. Em Portugal, a mudança de gosto no retrato aproximou significativamente a imagem das estrelas e dos ases dos palcos portugueses à dos estrangeiros.

O significativo impacto social que os magazines ilustrados passaram a ter na população portuguesa urbana e instruída, sobretudo a partir da década de 1920, representou um factor fundamental para o aprofundamento da importância cultural da imagem. Mas as mudanças técnicas nos magazines não ficaram por aí, a rotogravura permitia também um significativo alargamento da mancha fotográfica em página, a possibilidade de associar imagem e texto e de manipular todos esses recursos bem como de alterar a cor da própria impressão. À exigência de qualidade fotográfica dos modernos magazines ilustrados só alguns profissionais portugueses souberam dar resposta. Serão também alguns desses fotógrafos que irão tirar todas as consequências dessa revolução gráfica e aventurar-se pelos caminhos da manipulação e da montagem fotográficas.

Em Portugal, o moderno retrato fotográfico dos artistas de palco representou uma prática excepcional mas normativa na medida em que se veio a tornar, a partir de décadas subsequentes e em muitos casos, no padrão para a prática corrente. A excepcionalidade da prática do retrato de actores em Portugal teve raízes antigas porque se estabeleceu a partir do contrato de colaboração entre o fotógrafo Alfred Fillon e a companhia do Teatro Nacional, colaboração essa a que o seu sucessor Augusto Bobone deu continuidade. A fotografia sistemática dos actores do Teatro Nacional nos seus mais importantes papéis representou um traço inovador que a qualidade das fotografias de Fillon e Bobone acentuaram. Em pleno século XX será com a colaboração entre Carlos Vasques e a actriz Palmira Bastos que se constituirá nova norma de uma prática de retrato feminino elegante e mundana, que se aproximava dos padrões mais cosmopolitas da moda tornando-se no modelo de alguma sociedade portuguesa que procurava aproximar-se dos principais centros europeus.

No contexto do retrato fotográfico da década de 1910, surgem duas séries excepcionais que assinalam correspondentes rupturas profundas com a prática corrente. São elas a série de caricaturas fotográficas do actor António Cardoso por Carlos Vasques e a série de fotografias de dança da cantora e bailarina Adria Rodi pela Fotografia Brasil. Em fotografia como nas artes plásticas, as séries podem assumir, em termos estéticos e formais, uma significação muito mais amplo do que a mera associação dos registos artísticos individuais que a compõem, possuem em si próprias uma lógica que transcende o conjunto desses registos. A intenção da criação de uma série representa, em si mesma, um gesto estético que assume um novo significado. O estabelecimento de paralelos entre as situações estéticas das séries de Cardoso e Rodi, com as situações de serialidade bem estudadas, da Condessa de Castiglione e da artista Cindy Sherman, permitem esclarecer, de uma forma mais precisa e rigorosa, os pressupostos estéticos desses gestos na assumida consciência dos protagonistas. Em Cardoso e Rodi deparamos com situações que nos sugerem atitudes de profunda modernidade.

A série de fotografias do Actor Cardoso, realizada pela Casa Vasques, muito se aproxima de um registo caricatural, mesmo de *mimo*, e representa uma situação inteiramente nova no retrato fotográfico em Portugal. Ela pode ser formalmente entendida como uma espécie de repertório ou *portfolio*, e simula, no silêncio eloquente dos registos fotográficos e na arte do ridículo do actor, um conjunto de papéis de comédia que poderiam ter sido projectados no cinematógrafo, por exemplo por Charlot. É justamente o carácter de série que lhe confere uma nova dimensão e a extrapola de meros registos fotográficos convencionais, superando o ridículo num processo de descorporização tipificada em Castiglione ou Sherman, o olhar sobre a transfiguração do “eu”. Essa tremenda força caricatural que emana da prática estética de Cardoso fez escola, foi teatralmente assumida e explorada por sucessivas gerações de actores que na sua esteira fundaram, até mesmo no cinema, um género a que convencionou chamar comédia à portuguesa e muita da importância desse género radica justamente nessa capacidade de tranfiguração e descorporização dos comediantes. Revemos em Vasco Santana muitos desses papéis-modelo de Cardoso.

A análise às séries fotográficas da cantora e bailarina Adria Rodi conduz-nos a um território diferente do de Cardoso, ao da sua especial preocupação com o movimento, assumindo uma ruptura profunda com a prática fotográfica convencional do retrato, que persistia num imobilismo de pose que podemos claramente identificar na elegância cosmopolita da actriz Palmira Bastos. Porventura a mais destacada figura dos palcos portugueses da segunda metade da década de 1910, Palmira Bastos, tinha-se constituído como o modelo na prática do retrato mundano, assim como na moda feminina de influência parisiense. Nas séries fotográficas de Adria Rodi sentimos que entre a artista e o seu fotógrafo, que julgamos ser já Silva Nogueira, existiu uma profunda cumplicidade artística e estética e só dessa forma se tornou possível essa profunda transgressão das convenções do retrato fotográfico corrente. Desde logo existe uma evidente espontaneidade nas imagens, totalmente libertas da anterior rigidez fotográfica, o que só é possível graças à profunda cumplicidade entre a dançarina e o fotógrafo e voltamos a convocar as situações transgressivas de Castiglioni e Sherman como referência para identificar esse quadro.

Devemos encarar a descorporização transgressiva de Adria Rodi, representada em sucessivas situações de palco como um traço dessa modernidade “desidentificadora” e “sociologizadora” no retrato fotográfico que Soussloff claramente identificou nas vanguardas fotográficas centro-europeias, mas que rapidamente se generalizou a toda a Europa graças aos suportes de disseminação da imagem. As séries sequenciais parecem recriar os números da artista e, nesse sentido, aproximam-se de curtos registos fílmicos, quase como aquelas séries algo irregulares que se encontram nos dispositivos de pré-cinema. Finalmente, há em Rodi um conjunto de situações de transgressão social como sugestões de *travesti*, ou *quasi desabillé*, e mesmo muitas das suas poses constituem-se como inéditas pela atitude directa e “indiscreta” face à câmara, numa prática que os palcos e os estúdios portugueses não tinham ainda experimentado, das quais emanava uma sensualidade que os magazines ilustrados tinham começado a veicular, mas nas estrelas do cinematógrafo. O magazine *Ilustração Portuguesa* também o fez de Adria Rodi mas, tratando-se de uma bailarina estrangeira, a circunstância inédita encontra-se precisa e significativamente no facto de ter sido fotografada num estúdio de Lisboa e é justamente aí que podemos encontrar e perspectivar as

consequências dessa nova situação estética na prática do retrato fotográfico em Portugal.

As situações estéticas inovadoras das séries do actor Cardoso e da dançarina Adria Rodi tiveram consequências na prática fotográfica e Silva Nogueira foi o herdeiro directo porque mais rápida e conseqüentemente soube entender essas situações e adaptar-se às novas exigências colocadas pelos artistas de palco na necessidade de uma presença visual cosmopolita nas páginas dos magazines ilustrados dos anos 1920. Silva Nogueira pôde aprofundar essa pesquisa estética beneficiando de um contacto estreito com um conjunto de artistas que estiveram no cerne da inovação das artes de palco portuguesas nas décadas de 1920 e 1930 e que, em larga maioria, privilegiaram o seu estúdio para registos fotográficos.

As circunstâncias do estudo das séries de Adria Rodi suscita uma questão extremamente relevante no campo dos métodos de investigação em estudos visuais e que se revelou particularmente significativa na investigação que precedeu esta tese. O acesso, através do trabalho em arquivo fotográfico, à totalidade das fotografias das séries de Adria Rodi possibilitou uma leitura muito particular da amplitude do trabalho e da cumplicidade artística entre os seus protagonistas, bailarina e fotógrafo. Efectivamente, esses aspectos teriam passado inteiramente despercebidas se apenas dispuséssemos para análise das poucas fotografias que a *Ilustração Portuguesa* publicou nas suas páginas. A leitura estética das séries de Adria Rodi, as sequências de imagens, a intencionalidade de toda a situação não teria sido inteligível a partir das poucas imagens impressas. Sendo a fotografia, um *meio de reproductibilidade tecnológica* como frisou Walter Benjamin, a sua investigação exige métodos próprios, em particular nos meios de processar e estudar largas quantidades de imagens e informações. Essa questão é particularmente relevante no contexto da fotografia portuguesa visto que uma grande percentagem dos espólios fotográficos portugueses se encontram ainda por tratar e estudar. Os passos dados no sentido do seu estudo poderão não ser suficientes para evitar que o desvanecimento, a que a fotografia está naturalmente sujeita, possa vir a impedir a sua leitura em tempo útil.

Regressando às questões da prática do retrato fotográfico, a experiência com artistas de palco estrangeiros foi, para Silva Nogueira, uma experiência fundamental, em particular para uma especial sensibilidade. Relativamente às questões da pose que lhe permitiram uma singular capacidade de inovar em estúdio. O fotógrafo serviu-se de forma particularmente inteligente e sensível dessa experiência, num entendimento estético que teve profundas repercussões na sua prática fotográfica. A inovação da pose e a construção plástica da imagem dos artistas de palco portugueses foi trabalhada e desenvolvida por Silva Nogueira, num processo de estreita cumplicidade com muitos deles. Por isso, Silva Nogueira fotografou sistematicamente a maior parte das criações teatrais desse período, contribuindo activamente para a renovação teatral mas produzindo, concomitantemente, o mais vivo e completo testemunho fotográfico dessa transformação estética do teatro ligeiro dos anos 1920 e 1930.

A actriz Luísa Satanela foi uma das principais protagonistas da profunda transformação que o teatro português, sobretudo o teatro ligeiro, experimentou durante a década de 1920. Essa transformação era ansiada por alguns críticos teatrais modernos, e muito especialmente por António Ferro. Esses jornalistas pediam essa mudança, criticando violentamente as produções teatrais ligeiras que ainda mantinham um gosto marcadamente Oitocentista. O trabalho desenvolvido por Satanela nos palcos começou. Desde logo, numa profunda transformação da própria imagem, cada vez mais dinâmica e provocadora, afirmando sistematicamente uma plasticização do corpo e transgredindo na ousadia da sua apresentação. Essa transformação, que se projectou também na modernização de múltiplos aspectos dos espectáculos, contou com diversas cumplicidades, como vimos em primeiro lugar dos críticos e particularmente de António Ferro, nessa sua cruzada de modernização estética do teatro nacional e da revista à portuguesa. Dessa forma, foi possível mobilizar o trabalho de um conjunto de artistas plásticos modernistas como António Soares, José Barbosa ou Maria Adelaide de Lima Cruz, entre outros, que desenharam e cenografaram as novas produções teatrais num gosto moderno, substituindo os artistas convencionais. Isso foi, naturalmente acompanhado pela prática de um conjunto de artistas teatrais, actores, bailarinos, que protagonizaram essa mudança nos palcos e de alguns fotógrafos modernos que

participaram desse trabalho estético e testemunharam visual essa mudança em imagens modernas publicadas nos magazines ilustrados.

Silva Nogueira foi aquele que, de forma mais consequente, teve o ensejo de documentar fotograficamente a profunda mudança estética que ocorreu então nos palcos portugueses, que foi publicada nas páginas dos magazines ilustrados, revelando os primeiros passos de um processo de compaginação cosmopolita, ansiado e suscitado por António Ferro nos seus artigos de jornal. Pela dupla via dos palcos e das páginas dos magazines, o gosto modernista ia-se insinuando nalgumas franjas do tecido social português e, se não fosse dessa forma, a sua real repercussão em sectores sociais mais amplos seria praticamente diminuta porque os salões artísticos estavam fechadas às obras dos artistas modernistas.

O trabalho de pesquisa sobre o corpo e a sua imagem realizado por Silva Nogueira com Luísa Satanela resultou de um processo de uma longa cumplicidade que a actriz e o fotógrafo souberam e puderam estabelecer. Abordámos já a importância dessa prática e o seu profundo significado estético como factor de modernidade na fotografia. Mas também se revelava nessas imagens a modernização da revista à portuguesa, principalmente após a representação da revista *Água-Pé* de 1927, a primeira produção teatral ligeira que assumiu genérica e coerentemente um quadro estético claramente modernista, tanto no inovador desenho de cena e trajes, como na ousadia das coreografias dos bailados trabalhadas através da fotografia.

Essa profunda cumplicidade, estética e fotográfica, estabelecida entre Satanela e Silva Nogueira durante mais de uma década, teve expressão nas inéditas e ousadas poses de sucessivos personagens dos vários espectáculos de teatro ligeiro que Satanela representou. Nessas fotografias testemunhamos uma clara transferência estética entre palco e estúdio ou, indo mais longe, do palco para as páginas dos magazines ilustrados através da mediação do estúdio. Tratou-se, afinal, de um processo criativo que, até certo ponto, assumiu uma dimensão experimental para ambos. Para Satanela foi instrumento de novas criações teatrais e coreográficas, da percepção do efeito das suas pesquisas dramática e coreográfica. Para Silva Nogueira permitiu a exploração de todo um novo

território fotográfico de inovadoras soluções técnicas e estéticas adequadas às novas poses, num processo de construção fotográfica de uma imagem artística.

Esse processo era praticamente inédito em Portugal, abordámos os seus antecedentes, e teve um profundo impacto no conjunto da obra daquele fotógrafo e na afirmação visual de muitos dos artistas de palco portugueses durante as décadas de 1920, 1930 e mesmo 1940, se pensarmos na construção da imagem de Amália Rodrigues para a qual Silva Nogueira muito contribuiu. Porventura terá sido por essa via, nascida nos palcos, trabalhada no estúdio fotográfico e disseminada pelas páginas dos magazines ilustrados, que a cultura visual portuguesa se foi cosmopolitizando, sobretudo nos domínios da representação dos rostos e dos corpos. Por intermédio desse processo de transformação, a fotografia perspectivava, enquadrava e desvendava rostos e corpos de formas inéditas, já que mesmo nas artes plásticas e, salvo raras excepções de alguns dos artistas modernistas, continuavam a ser estritamente seguidos os modelos académicos. Desta forma, podemos encontrar claros paralelos entre a modernidade em fotografia e a pesquisa estética dos modernistas portugueses, que também se socorreram da fotografia como elemento visual de trabalho, e mesmo alguns da fotografia de Silva Nogueira como sucedeu com António Soares.

Em linha com a pesquisa estética realizada em cumplicidade com destacados actores da cena portuguesa, a fotografia de Silva Nogueira foi profundamente marcada pelos modelos que o cinema e os magazines ilustrados internacionais veiculavam. A imagem dos mais populares actores dos ecrãs estava tão presente nas projeções cinematográficas como nas páginas dessas revistas de vanguarda, cinéfilas, teatrais, artísticas, literárias, tais como a *Comoedia Illustré* ou ainda *L'Art Vivant*, publicações em que comprovadamente Silva Nogueira formou a cultura visual. Constatámos que algumas das sequências ensaiadas com Satanela e Francis remetiam directamente para as representações das estrelas teatrais e cinematográficas internacionais que se destacavam nas páginas das referidas publicações. Desse modo, assumindo uma nova visão e um código cultural solidamente estabelecidos, Silva Nogueira pôde contribuir de forma determinante para uma redefinição moderna da imagem de outras destacadas figuras portuguesas dos palcos, em particular de Corina Freire e Beatriz Costa, os mais

significativos exemplos de figuras que puderam dar internacionalização no cinema e *music-hall*.

No que respeita à figura de Beatriz Costa, é particularmente evidente a forma como o processo de produção da sua imagem fotográfica de estrela dos palcos e dos ecrãs implicou uma verdadeira recriação que se iniciou logo com os primeiros passos da sua carreira teatral. Nesse sentido, através dessas fotografias se pode comprovar até que ponto a figura daquela pequena saloia que chegou à cidade em 1925 veio a sofrer, em grande parte pela câmara de Silva Nogueira, um processo de estilização que a transformou num verdadeiro estereótipo tanto dos palcos como da sociedade mundana portuguesa, o da famosa “rapariga da franja”. Fotograficamente, tratava-se afinal de uma construção que muito estava devedora da experiência acumulada por Silva Nogueira numa década de prática do retrato teatral. No entanto, no caso de Beatriz Costa deve salientar-se que essa construção foi muito mais criativa visto que, ao contrário de situações anteriores de artistas cujas imagens correspondiam genericamente aos papéis por eles assumidos em palco, a imagem pública de Beatriz Costa foi uma recriação de terceiros, de empresários teatrais, de encenadores, de fotógrafos, até da própria imprensa, numa situação inédita no panorama português.

Enquanto a maior parte dos actores das gerações precedentes só pontualmente tinham assumido a imagem dos personagens que representaram em palco, no caso de Beatriz Costa a estilização da sua imagem aderiu definitivamente à imagem pública da artista, num processo sincrético que ela assumiu até ao fim da vida. A imagem criada para Beatriz Costa conjugava um conjunto de traços de fisionómicos e de carácter, inspirados nos de conhecidas artistas do celuloide, da irreverência rebelde da actriz do cinema americano Clara Bow à estilização gráfica da actriz americana do cinema alemão Louise Brooks, adaptando-as à realidade portuguesa, numa nacionalização de fenómenos cosmopolitas que também foi adoptada noutros domínios da vida social e cultural.

A pujança que o retrato fotográfico atingiu no início da década de 1930 e, sobretudo, a sua particular capacidade de potenciar a popularização dos mais destacados artistas dos palcos portugueses não passou despercebida a algumas das

mais proeminentes figuras políticas portuguesas. Esse processo iconográfico foi reconhecido como constituindo um valioso recurso, passível de poder ser colocado ao serviço da propaganda política, como aliás sucedia já em departamentos estatais de outros países. No entanto, o pudor com que algumas das mais destacadas figuras da política portuguesa viam a exposição pública da sua própria imagem dificultou a iniciativa dos agentes políticos. Alguns passos nesse sentido foram dados mas persistiam reticências relativamente a uma prática que se podia observar em países como Alemanha e Itália em que a afirmação dos líderes políticos possuía uma fortíssima componente visual.

O processo de integração na propaganda da dimensão visual e, em particular, da fotografia surgiu primeiro em Itália e, posteriormente, serviu como modelo para outros regimes ditatoriais emergentes mas também para regimes liberais parlamentares. A propaganda italiana procurava veicular um conjunto de valores defendidos pelo partido fascista de Mussolini e, principalmente, a própria imagem do seu *Duce*-chefe. Essa prioridade do novo regime relativamente à fotografia e ao cinema foi concretizada graças à criação de uma instituição dedicada, o arquivo LUCE, que centralizava toda a produção visual, fotográfica e fílmica e que também incorporou outros arquivos de imagem. Dessa forma, o arquivo LUCE constituindo-se como um poderoso veículo de registos visuais incorporado na máquina do estado fascista, directamente dependente da assessoria de imprensa do *Duce* e, muitas vezes era o próprio Mussolini que determinava aspectos fundamentais da divulgação da sua imagem. O peso da propaganda no interior do regime de Mussolini assumiu tais proporções que, em muitas circunstâncias, chegou a construir um discurso que distorcia inteiramente a realidade, como sucedeu por exemplo com determinadas características e façanhas físicas do ditador ou ainda com várias campanhas, como a do trigo, que inspirou iniciativas semelhantes noutros países europeus, nomeadamente em Portugal.

A imprensa periódica ilustrada e principalmente dos magazines e as suas páginas de dimensão generosa forneceram uma plataforma privilegiada para a disseminação da propaganda. Em Itália essas publicações foram um dos mais importantes recursos para o fenómeno que ficou conhecido como o “espectáculo fascista”, ou seja a disseminação massiva de propaganda através dos mais diversos meios, do cinema, à rádio, aos

cartazes e, naturalmente às páginas dos magazines ilustrados. Dessa forma a fotografia veio a desempenhar um papel extremamente relevante para a propaganda do regime sobretudo pela sua disseminação através dos magazines ilustrados.

A construção de um discurso fotográfico de propaganda atingiu plena maturidade na *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932. Essa exposição, carregada de uma simbólica que se consolidaria na própria imagem do regime fascista, constituiu uma oportunidade importantíssima para a afirmação da fotografia enquanto discurso, visto que uma parte significativa da construção retórica foi obtida através de fotomontagens, uma prática que veio a ter importante reflexo noutras exposições nacionais e internacionais, nomeadamente portuguesas. Até certo ponto, podemos ver também na mobilização da fotografia enquanto recurso da propaganda fascista um aspecto da ligação que se estabeleceu entre o fascismo e as vanguardas artísticas italianas, em particular o futurismo, na medida em que, de uma forma inédita, encararam a fotografia como um meio de expressão artística e compreenderam o seu papel como poderoso recurso para expressar o movimento e a velocidade, dimensões que se encontravam entre as suas primeiras preocupações e interessaram os meios fascistas.

A utilização da fotografia enquanto propaganda começou também a assumir alguma importância em Portugal, malgrado uma certa “iconofobia” que estruturalmente dominou os sectores mais conservadores da sociedade portuguesa. António Ferro teve um papel de relevo na promoção da modernidade visual, conceito que atravessou toda a sua obra e foi referencial do seu jornalismo sobretudo a partir da segunda metade da década de 1920. Tal sucedeu na sua crítica teatral, nas suas reportagens e principalmente enquanto director da *Ilustração Portuguesa* e da *Ilustração*, em fugazes tentativas de compaginação desses magazines e das suas imagens com a dos seus congéneres europeus mais cosmopolitas.

A visualidade em António Ferro foi de tal forma marcante ao longo de toda a sua actividade jornalística que até mesmo algumas das suas entrevistas são redigidas num estilo intensamente visual. Dos vários exemplos apresentados, duas delas devem ser mencionadas porque foram determinantes para o devir da carreira e da obra de Ferro, a entrevista a D. Manuel II e as entrevistas a Oliveira Salazar. No caso da entrevista D.

Manuel II, a construção da reportagem é feita toda ela com uma forte visualidade que ele integra na teatralidade de todo esse desenrolar. Ferro vai fazendo uma descrição visual que conduz o leitor/espectador ao clímax das breves respostas do antigo monarca. Dessa forma, Ferro criava uma proximidade quase íntima do leitor com o entrevistado e essa circunstância foi de tal forma eficaz nesse caso que não só houve um apaziguamento da animosidade de uma parte da sociedade portuguesa para com o antigo monarca. Foi talvez esse o sucesso que terá motivado a sua escolha como entrevistador de Oliveira Salazar, recém-nomeado para Presidente do Conselho.

A entrevista a Oliveira Salazar assim como outras acções visavam promover o país e o seu regime no contexto internacional. Com efeito, os equilíbrios dentro da Sociedade das Nações não favoreciam um governo que, para além de carecer de legitimidade política, não podia fornecer as garantias necessárias para se financiar no exterior. Essa dificuldade advinha, em grande medida, do elevado défice externo e das sérias dificuldades em pagar os pesados empréstimos que tinha contraído, principalmente para o esforço de guerra. A credibilidade do país e do regime foi crescendo graças a um conjunto de acções externas e António Ferro teve nisso algum protagonismo ao organizar o V Congresso Internacional da Crítica, em 1931, e um conjunto de conferências de reputados intelectuais europeus em Paris e Londres, no início de 1932.

Interna e externamente, a longa entrevista a Oliveira Salazar, dividida em episódios, cada um deles com um tema ou conjunto de temas, procurava dar respostas a um conjunto de questões que a indefinição política do regime tinha levantado. Nessa medida, toda a construção da referida entrevista recorreu à teatralidade e à visualidade, numa linha jornalística em que António Ferro se tinha tornado exímio. Afinal tratou-se de encarar a entrevista enquanto espectáculo e depois colocá-la nos “palcos” mais adequados, no *Diário de Notícias*, o jornal português de maior tiragem e, já organizada em volume fazer uma publicação massiva e multilingue. Aí vemos uma nítida inspiração do regime Mussoliniano. Promovia a principal figura do regime português e o título do livro não podia ser mais eloquente, *Salazar*.

Tratava-se, dessa forma, de um processo de construção da imagem do mais destacado político português desse tempo, António de Oliveira Salazar, e ela começou

justamente pela imagem literária, pela escrita, através de um conjunto de entrevistas conduzidas por António Ferro. Só muito mais tarde foi sentida a necessidade imprescindível de fazer surgir uma imagem fotográfica concomitante com a idealização que as entrevistas do jornalista haviam suscitado. É, no entanto, significativo constatar que os fotógrafos convocados pelas instâncias políticas para ajudarem a dar corpo à visualidade idealizada dessa imagem tenham sido precisamente SanPayo e Silva Nogueira, afinal aqueles profissionais da fotografia que mais haviam trabalhado com os artistas de palco e que, por isso, melhor dominavam a questão mais crítica que se colocava no novo desafio de recriar uma imagem pública, a da pose.

Será justamente na questão da pose que se joga, a partir de então, uma das mais importantes dimensões da representação da imagem no retrato fotográfico e aí se situou também um dos mais determinantes óbices à “autoralidade” da fotografia. Com efeito, com os artistas de palco o jogo de cumplicidade entre o fotógrafo e o seu modelo permitia conciliar dois planos diferentes da pose, a pose teatral/profissional do modelo com a pose fotográfica com franca autonomia para a expressão das prerrogativas estéticas de ambas, gerando uma visão e um código cultural facilmente identificável com os papéis tanto do modelo como do fotógrafo. A capacidade de manter a sua “assinatura estética” sem “corromper” a identidade artística dos seus modelos oriundos dos palcos, numa espécie de “neutralidade activa”, será um dos mais importantes traços da prática fotográfica de Silva Nogueira nas décadas de 1910, 1920 e início da de 1930. A circunstância da pose e a transformação que ela sofre foi encarada como um traço fundamental da modernidade e termos como *intersubjectividade* e *nova objectividade*, marcantes das décadas de 1910, 1920 e 1930, trouxeram consigo toda uma nova forma de encarar a fotografia e o retrato fotográfico, subitamente transformado de registo pessoal em forma de expressão e afirmação estética e sociológica.

Contrariamente ao retrato fotográfico dos artistas, no campo do retrato oficial e de estado os constrangimentos colocados ao fotógrafo são determinantes na medida em que, na geralidade, a imagem pública de um político obedece a um conjunto de condicionalismos que tendem a restringir as liberdades tanto da pose do modelo como do registo fotográfico. No entanto, existiria certamente, pelo menos da parte de alguns dos responsáveis políticos pela imagem governamental, uma consciência evidente de

que a pose rígida e plasmada que caracterizara até então as representações das figuras públicas e das personalidades políticas de início dos anos 1930, já não podia dar resposta às novas exigências de afirmação pessoal dos políticos que essa a emergente geração de magazines ilustrados de alta qualidade tinha vindo colocar.

Timidamente, começam a surgir tentativas de encontrar fórmulas de representação fotográfica dos políticos que se pudessem mostrar mais adequadas aos códigos culturais dessa agitada segunda metade da década de 1920. Em Portugal, nesse período, foi no magazine *Notícias Ilustrado* que mais destaque foi dado à fotografia de figuras públicas portuguesas. Nessas páginas, a imagem das figuras públicas era colocada em contraponto com as novas imagens de uma sociedade em transformação e isso também trazia novas exigências ao próprio retrato fotográfico.

Não foi por acaso que a figura de António Ferro surge também ligada ao *Notícias Ilustrado* dirigido pelo seu amigo Leitão de Barros. Ferro era, afinal, uma figura destacada do *Diário de Notícias*, a casa-mãe do novo magazine ilustrado, colaborou com artigos de fundo no magazine e dirigiu a sua folha de teatro bimensal, o “Notícias Teatral”. A própria política redactorial e a edição fotográfica sugerem a intervenção de Ferro. Desse modo não nos parece que tenha sido mera coincidência o facto da renovação do retrato político, que ocorreu em grande medida nas páginas do *Notícias Ilustrado*. Isso torna-se evidente no folhearmos das suas páginas: nos primeiros números as fotografias de figuras políticas ou são oriundas da fotorreportagem ou, se são retratos, mantêm um gosto marcadamente Oitocentista.

A partir de 1929 começam paulatinamente a surgir alguns retratos que já revelam um entendimento diferente da pose e que quebram a rigidez. O próprio magazine abriu em espaço específico para a divulgação desses retratos, chamou a essa secção, “cabeças de raça”, com figuras públicas que são retratadas na contracapa da revista, ampliadas à página inteira. Os retratos, muitos de Silva Nogueira, tiram todo o partido da riqueza tonal e do detalhe que a rotogravura permitia, com contrastes pronunciados e negros densos, conferindo-lhes um carácter particular que as próprias variações das tintas tipográficas permitiam. Trata-se de uma nova visão tanto do país quanto dos seus mais

notáveis que então se perfila nessas páginas, uma visão que foi passada a volume num dos primeiros álbuns de propaganda do Estado Novo, *Portugal 1934*.

O reforço da figura do Presidente do Conselho ao assumir-se como a figura mais destacada do Estado Novo, um processo a que chamámos “cesarização”, muito deveu à acção de António Ferro e à sua “construção visual”. Com efeito, foi através das entrevistas a Salazar que Ferro consolidou a construção do mito. Alguns dos aspectos desse mito surgiram justamente da particular capacidade de Ferro de traçar coerentemente um perfil do seu interlocutor e de exorbitar algumas das suas características. No processo de construção da imagem, um dos traços de Salazar que Ferro mais exagerou foi o da invisibilidade. Na verdade, embora Salazar tenha ganho a fama de ser uma figura política inacessível, esquiva, de muito raramente discursar, pudemos verificar que, na realidade, as presenças em cerimónias oficiais, os discursos, as comunicações enquanto governante não diferiam das dos seus colegas e antecessores. O seu pensamento sobre a condução da política das finanças também não suscitava dúvidas. Mas, seguramente, Salazar evitava ser fotografado. Em 1932 existiam ainda poucas fotografias suas e as que havia tinham sido obtidas nas reportagens de cerimónias oficiais. No entanto, tudo muda a partir do golpe de 26 de Agosto de 1931, sobretudo a partir de uma fotografia icónica em que o ainda então Ministro das Finanças acompanha no terreno as acções das forças fiéis ao governo. Porventura, nesse momento o futuro Presidente do Conselho ter-se-á apercebido da força da [sua] imagem e, pouco depois, deixará a cargo de António Ferro a sua definição formal e consolidação.

Revelou-se praticamente impossível compaginar o discreto perfil do novo Presidente do Conselho com os estilos panfletários e pungentes dos líderes dos regimes nazi alemão e fascista italiano e o impacto visual da sua propaganda que povoava as páginas dos magazines ilustrados portugueses. A isso a ditadura portuguesa apenas podia contrapor, em finais dos anos 1920, discretos registos fotojornalísticos das suas figuras mais destacadas. Com efeito, as fotografias de Hitler e Mussolini estavam bem presentes nas páginas dos magazines portugueses, em particular na *Ilustração* e no *Notícias Ilustrado*. De forma tímida, a partir de 1930, começam a surgir algumas imagens dos dignatários portugueses, em particular de Salazar, a figura que emergiu em 1928, enquanto providencial ministro das finanças e vem a assumir a chefia do governo em

1932. Será mesmo apenas a partir de meados dos anos 1930 que a imagem de Salazar passou a surgir com mais frequência na imprensa ilustrada, numa evidente tentativa concertada de afirmação da sua visibilidade. António Ferro teve um crucial papel nesse processo a que deu início com as entrevistas a Salazar, ainda na condição de jornalista do *Diário de Notícias*, em final de 1932.

Procurámos entender as razões que estiveram na origem do protagonismo que António Ferro assumiu e na sua escolha para assumir a responsabilidade na propaganda portuguesa. Mais do que mera questão circunstancial, verdadeiramente Ferro cedo se sentiu seduzido por um jornalismo *engagé*, alinhado com algumas das mais destacadas figuras nacionalistas, sobretudo com Francisco Homem Cristo Filho. A afirmação de causas e valores surge, assim, muito cedo no seu percurso e será por isso que se afirmou como um dos destacados jornalistas do *Diário de Notícias* e repórter internacional. Entre vários marcos da sua carreira, anteriores às entrevistas a Salazar, há dois que consideramos que se destacam, um deles é importantíssima entrevista a D. Manuel, a primeira que deu num exílio de vinte anos, o outro é a organização do V Congresso Internacional da Crítica de Lisboa, 1931, que conseguiu trazer a Portugal destacadas figuras da intelectualidade europeia. Esses dois marcos credenciam António Ferro como o mais bem colocado para assumir a responsabilidade da propaganda portuguesa, mas o teste final foram as entrevistas a Salazar.

Por um conjunto de indícios, julgamos que as entrevistas dadas por Salazar ao Diário de Notícias na figura do seu jornalista António Ferro, em Dezembro de 1932, foram um processo meticulosamente planeado, que assumiram também uma dimensão visual significativa e que se constituíram como o mais importante acto de propaganda desse período, tanto interna como externamente. Tratava-se da necessidade de conceber uma imagem para o Presidente do Conselho, numa dimensão idealizada com correspondência visual. A criação idealizada das imagens dos entrevistados era especialmente cara a Ferro, tinha-o feito relativamente a diversas figuras nacionais e estrangeiras, ao longo da sua carreira jornalística. Contudo, o desafio de, complementarmente ao diálogo das entrevistas, criar uma imagem visual de Salazar, de quem havia poucos registos fotográficos e que tinha relutância em se fazer fotografar, suplantava tudo o que já fizera. Ferro revela, nesse processo, toda a sua sensibilidade

para as questões do visual e consolida primeiro uma imagem idealizada, procurando corresponder o texto das entrevistas à importante componente iconográfica que as acompanhou. Mais tarde terá de lhe tentar dar um rosto, uma aparência. Tratava-se, no fundo, de criar uma imagem de raiz e apesar de várias tentativas, o mais bem colocado para levar a cabo essa tarefa era justamente Silva Nogueira, que construíra e construiria fotograficamente várias imagens de “estrelas” e “ases”.

Temos um registo visual da sessão do retrato oficial de Oliveira Salazar. Também essa imagem constituiu matéria de propaganda, em grande destaque no *Notícias Ilustrado*. A propaganda e a sua componente visual assumia um peso cada vez maior na afirmação do regime. A fotografia moderna não só tinha dado uma contribuição fundamental para a afirmação do regime como também testemunhava com modernidade a transformação de uma sociedade, ou pelo menos das suas elites culturais e sociais.

Da mesma forma que a afirmação dos valores modernistas, tiveram um impacto mais amplos nos teatros, veiculados em cenografias e figurinos perante vastas audiências, quando se transpõe o espectáculo do palco para o país, será através da fotografia que esses valores vão chegar à maioria dos portugueses, a letrados e iletrados, através da imagem moderna do Presidente do Conselho, presente em todas as repartições, todos os correios, todas as salas de aula. Uma imagem que António Ferro concebera e Silva Nogueira executara. Afinal, o espectáculo discreto da propaganda portuguesa reflectia a imagem de um país e, sobretudo, afirmava as suas figuras tutelares.

Bibliografia

Bibliografia Geral:

AA.VV., *1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2008.

AA.VV., *Art since 1900: Modernism, Antomodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

AA.VV., *El Espejo y la Máscara: El retrato en el siglo de Picasso.*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2007.

AA.VV., *La Subversion des Images: surréalisme, photographie, film*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2009.

AA.VV., *Les Realismes: 1919-1939*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

AA.VV., *Mimesis: Realismos Modernos 1918-45*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2005.

AA.VV., *Photography/Politics: One*, Londres: Photography Workshop, 1979.

AA.VV., *Portraits of an Age: Photography in Germany and Austria 1900-1938*, Nova Iorque/Viena: Neue Galerie/Albertina/Hatje Cantz Publishers, 2005.

AA.VV., *The Art of the 20th Century: 1920-1945, the Artistic Culture between the Wars*, Milão: Skira, 2006.

AUBENAS, Sylvie e BIROLEAU, Anne, *Portraits/Visages, 1853-2003*, Paris: BNF/Gallimard, 2003.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de Almeida, *A Vontade da Representação*, Porto: Campo das Letras, 2008.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de Almeida, *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

ANYSLEY, Jeremy, "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period" in *Design Issues*, Vol. 10, No. 3, Outono de 1994, pp. 52-76.

AZOULAY, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Nova Iorque: Zone Books, 2008.

BAETENS, Jan, STEITBERGER, Alexander e VAN GELDER, Hilde (ed.), *Time and Photography*, Louvaina: Leuven University Press, 2010.

- BARREIRA, Cecília, *História das Nossas Avós: Retrato da Burquesa em Lisboa (1890-1930)*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1981.
- BATE, David, *Photography & Surrealism: Sexuality, colonialism and social dissent*, Londres: I.B.Tauris, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- BEEGAN, Gerry, "The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving" in *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 4 (1995), pp. 257-274.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris: Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na idade da sua reproductibilidade tecnológica*, ed. orig. Paris, 1936.
- BENJAMIN, Walter, *A short history of photography*, (1ª edição 1931), <http://screen.oxfordjournals.org/content/13/1/5.extract>, acedido online em 9/8/2013.
- BENJAMIN, Walter, *The Origins of the German Tragic Drama*, London: New Left Books, 1977.
- BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- BERTILLON, Alphonse, *Identification Anthropométrique; Instructions Signalétiques: Tirage a Part de l' Introduction*. Melun: Imprimerie Administrative, 1893.
- BOUQUERET, Christian, *Des années folles aux années noires: La nouvelle photographie en France-1920-1940*, Paris: Marval, 1997.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Fotodinamismo Futurista*, Roma: Nalato Editori, 1913.
- BRANDOW, Todd e EWING, William A. (dir.), *Edward Steichen, Lives in Photography*, Londres: Thames & Hudson, 2007.
- BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Londres: Reaction Books, 1991.
- BORDIEU, Pierre (dir.), *Un Art Moyen*, Paris: Editions du Minuit, 1965.
- BOUQUERET, Christian, *Des Années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1997
- CADAVA, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

CARLSON, Elizabeth, "Reflections to projections: The mirror as a proto-cinematic technology" in *Early Popular Visual Culture*, Vol. 9, No. 1, February 2011.

CHIARELLI, Cosimo e AGUS, Massimo (dir.), *Occhi di Scena: Fotografia e Teatralità*, Pisa: Titivillus, 2007.

CLAIR, Jean (dir.), *Les années 1930: La fabrique de "l'Homme nouveau"*, Paris, Gallimard, 2008.

CLARKE, Graham, *The Photograph*, Oxford: Oxford University Press, 1997

COURTINE-DENAMY, Sylvie, *Le visage en question: de l'image à l'éthique*, Paris: Éditions de la Différence, 2004.

DANTO, Arthur C., *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*. Nova Iorque: Farrar Straus Giroux, 1990.

DANTO, Arthur C. "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits", *History Portraits*, Nova Iorque: Rizzoli, 1991.

DE MARÉ, Eric, *Photography*, Londres: Penguin Books, 1980.

DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel, *Histoire de Voir: de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions du Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire: Quand les images prennent position*, Paris: Les Éditions du Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges e MANNONI, Laurent, *Mouvements de L'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris: Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 2004.

DISDÉRI, Adolphe Eugène, *L'Art de la Photographie*, Paris: Edição do autor, 1862.

EDWARDS, Elizabeth, "Photography and the Material Performance of the Past" in *History and Theory*, Theme Issue 48 (December 2009), pp. 130-150.

EDWARDS, Elizabeth, "Tracing Photography" in *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago: Chicago University Press, 2011.

ESKILDSEN, Ute (ed.), *On the human being. International Photography, 1900-1950*, Málaga: Museu Picasso/Turner Editions, 2008.

FEATHERSTONE, David, *Observations: Essays on Documentary Photography*, Carmel: The Friends of Photography, 1984.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des Idées Reçues*, Paris: Editions du Boucher, 2002.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras de Espanto: A fotografia antes da sua cultura*, Porto: Edições Asa, 2007.

FRANCASTEL, Galienne e Pierre, *Le Portrait, 50 siècles de humanisme en peinture*, Paris: Hachette, 1969.

FRASCINA, Francis e HARRIS, Jonathan (ed.), *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, Londres: Phaidon, 1992.

FREUND, Gisèle, *La photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris: La Maison des Amis du Livre, 1936.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil, 1974.

FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Stockelsdorf: Konemann, 1999.

FRIZOT, Michel e Veigy, Cédric, *VU: The story of a magazine that made an era*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

GALASSI, Peter, *Before Photography*, Nova Iorque: MoMA, 1981.

GERNSHEIM, Helmut, *The Rise of Photography 1850-1880*, Londres: Thames and Hudson, 1988.

GIL, Isabel Capelo, *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa: Edições 70, 2011.

GILARDI, Ando, *Storia sociale della fotografia*, Milão: Bruno Mondadori, 2000.

GOLDBERG, Vicky, *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, Albuquerque: University of New Mexico, 1981.

GOLDBERG, Vicky, *The Power of Photography: How Photographs Changed our Lives*, Nova Iorque: Abbeville, 1991.

GRAZIOLI, Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milão: Bruno Mondadori, 1998.

GUNTHER, André e POIVERT, Michel, *L'art de la photographie*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

HALL, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres: Sage, 1997.

HIGGOTT, Andrew e WRAY, Timothy (ed.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

JEFFREY, Ian, *Photography: a concise history*. Londres: Thames & Hudson, 1989.

- KELSEY, Robin e STIMSON, Blake, *The Meaning of Photography*, New Haven, Yale University, 2008.
- KOSINSKY, Dorothy (dir.), *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas: Dallas Museum of Art, 1999.
- KOZLOFF, Max, *The theatre of the face: portrait photography since 1900*. London: Phaidon, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une theorie des ecart*s, Paris: Ed. Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind e Livingston, Jane, *L'Amour Fou: photography and surrealism*, Nova Iorque: Abbeville, 1985.
- KRAUSS, Rosalind, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View" in *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), pp. 311-319.
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1994.
- LALVANI, Suren, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Nova Iorque, State of the University of New York Press, 1996.
- LEMAGNY, Jean Claude e ROUILLÉ, André, *A History of Photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LISTA, Giovanni, *Futurism & Photography*, London: Merrell, 2001.
- LIVINGSTONE, Marco, *The Essential Duane Michals*, Londres: Thames and Hudson, 1997.
- LYDEN, Anne M., *The Photographs of Frederick H. Evans*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009.
- LYONS, Nathan (ed.), *Photographers on Photography*, Cliffs: Prentice-Hall, 1966.
- MARCOCI, Roxana, *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York, 2010.
- MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. Londres: Lawrence King, 2010.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1952.
- MARRA, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento: Una storia "senza combattimento"*, Milão: Bruno Mondadori, 2000.
- MEDEIROS, Margarida (org.), *Fotografia(s)-Revista de Comunicação e linguagens*, Nº 39 (Junho de 2008), Lisboa: Relógio de Água, 2008.

- MEIZEL, Laureline, POIVERT, Michel e CHALINE, Éléonore, *L'Expérience photographique* - Histo.Art, N° 6, Paris: Sorbonne, 2014.
- NEWHALL, Beaumont, *Frederick Evans*, Nova Iorque: Aperture, 1973.
- NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays & Images*, Nova Iorque: MoMA, 1980.
- NEWHALL, Beaumont, *The history of Photography: from 1839 to the present*, Londres: Secker & Warburg, 1982.
- NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londres: Thames & Hudson, 1994.
- PEPPER, Terence, *Man Ray: Portraits*, Londres: National Portrait Gallery, 2013.
- PINET, Hélène, *Rodin et la photographie*, Paris: Gallimard-Musée Rodin, 2007.
- PREZIOZI, David, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989.
- PULTZ, John e MONDENARD, Anne, *Le corps photographié*, Paris: Flammarion, 2009.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid: Cátedra, 1988.
- REYERO, Carlos, *El cuerpo y la forma real*, Madrid: Alianza editorial, 2009.
- ROBINSON, Cervin e HERSCHMAN, Joel, *Architecture Transformed, a history of buildings from 1839 to the present*, Cambridge: MIT Press, 1987.
- ROCHTER, Hans, *Dada, Art and anti art*, Londres: Thames & Hudson, 2004.
- ROSENBLUM, Naomi, *World History of Photography*, Nova Iorque: Abbeville Press, 1989.
- ROSE, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of Visual Materials*, Los Angeles: Sage, 2007.
- ROUILLÉ, André, *La photographie*, Paris: Gallimard, 2005.
- SAGNE, Jean. *L'atelier du photographe*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.
- SAVEDOFF, Barbara E., "Looking at Art Through Photographs" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N°3 (Summer 1993).
- SAVEDOFF, Barbara E., "Transforming Images: Photographs" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, N°2 (Spring 1992).
- SAVEDOFF, Barbara E., *Transforming Images: How photography complicates the picture*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.

SAYAG, Alain e LEMAGNY, Jean-Claude, *L'invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

SCAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire: Du dispositif photographique*, Paris: Editions du Seuil, 1987.

SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Londres: Penguin, 1968.

SCHWARZ, Heinrich, *Arte e Fotografia: precursori e influenze*. Turim: Bollati Boringhieri, 1992.

SCHWARZ, Heinrich, *David Octavius Hill: Master of Photography*, Londres: George G. Harrap & Co, 1932.

SCOTT, Clive, *The spoken image: photography and language*, Londres: Reaktion Books, 1999.

SEKULLA, Allan, "The Body and the Archive" in *October*, Vol. 39, 1986.

SMITH, Joel (ed.), *More than one: photograpgs in sequence*, Princeton: Princeton University Art Museum/Yale University Press, 2008.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre fotografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SOUSSLOFF, Catherine M., *The subject in art: portrait and the birth of the modern*. Londres: Duke University Press, 2006.

STOICHITA, Victor I., *O efeito Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa: KKYM, 2011.

SZARKOWSKY, John, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Colection of the MoMA*, Nova Iorque: 1973.

SUTTON, Damian, *Photography, Cinema, Memory: The crystal image of time*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009.

TAGG, John, *The Burden of representation: essays on photographs and histories*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 1988.

TAGG, John, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the capture of meaning*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009.

TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essay on Photography*, Sedgwick: Leet's Island Books, 1980.

TURNER, Brown e PARTNOW, Elaine, *Micmilan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists and Innovators*, Nova Iorque, MacMillan, 1983.

- VACCARI, Franco, *Fotografia e inconcilio tecnologico*, Turim: Einaudi, 2011.
- VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Lisboa: Edições 70, 1986.
- VANHAESEBROUCK, Karel, "Theatre, performance studies and photography: a history of permanent contamination" in *Visual Studies*, 24: 2, pp. 97-106.
- WELLS, Liz (ed.), *The Photography Reader*, Londres: Routledge, 2003.
- WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WITKOVSKY, Mathew S. W., *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, Londres: Thames and Hudson, 2007.
- WOODALL, Joanna (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- ZHANG, Michael, "How Photographers 'Photoshopped' Their Pictures Back in 1946" acedido *online* em <http://petapixel.com/2013/05/08/how-photographers-photoshopped-their-pictures-back-in-1946> (acedido em 20/6/2013).

Bibliografia Específica sobre Fotografia em Portugal

- AA.VV., *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*, Lisboa: DGARQ-CPF, 2007.
- AA.VV., *Mário Novaes: Exposição do Mundo Português*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- AA.VV., *Portugal 1890-1990*, Bruxelas: Europália, 1991.
- AA.VV., *SanPayo: Retratos Fotográficos*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995.
- ACCIAIUOLLI, Margarida, *As Exposições do Estado Novo*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- BAPTISTA, Paulo Ribeiro, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa: Colibri/IHA/EAC, 2010.
- BAPTISTA, Paulo Ribeiro, "A quest for modernismo: photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's" in *Actas da Conferência Internacional Photography and Modern Architecture*, Porto: CESAP/ESAP/CEAA, 2015, pp. 59-72.
- BAPTISTA, Paulo Ribeiro, "Stars and aces: changes in Portuguese photographic portrait during 1920's" in *Ekphrasis*, Vol. 12, 2/2014, pp. 215-231.
- BAPTISTA, Paulo Ribeiro, "O Teatro e a fotografia no tempo da República", in *A República foi ao Teatro* (catálogo da exposição), Lisboa: IMC/Museu Nacional do Teatro, 2010.

BAPTISTA, Paulo Ribeiro, “Um novo olhar sobre o país: Emílio Biel e A Arte e a Natureza em Portugal” in AAVV, *O Portugal de Emílio Biel*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 2015.

BARROCAS, António José de Brito Costa, *Sais de Sangue. O corpo fotografado: Teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)* (tese de doutoramento), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand, 1984, p. 21.

FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal, Estudos de Factos Sócio-Culturais*, Lisboa: Editorial Presença, 1992.

PAIS, José Machado, CARVALHO, Clara e GUSMÃO, Neusa Mendes de (org.), *O Visual e o Quotidiano*, Lisboa, ICS, 2008.

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, Porto: Porto Editora, 1998.

SENA, António, *Uma História de Fotografia: Portugal 1839 a 1991*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

SENA, António, *Uma História da Fotografia em Portugal*, Lisboa: INCM, 1988

SERÉN, Maria do Carmo Serén, *A Fotografia em Portugal*, Porto: Fubu Editores, 2009.

TAVARES, Emília, *A fotografia Ideológica de João Martins*, Porto: Mimesis, 2002.

TAVARES, Emília, “Hibridismo e Superação: A fotografia e o modernismo português” in AA.VV., *Arte Portuguesa do Século XX: 1910-1960*, Lisboa, Leya-MNAC-MC, 2011.

TAVARES, Emília, “O Retrato: Entre pose e poses, entre a fotografia e a pintura” in AA.VV., *Columbano*, Lisboa, Leya-MNAC-MC, 2010.

VICENTE, Filipa Lowdnes (dir.), *O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, 2014.

Bibliografia Específica sobre Artes de Palco e Cinema

AA.VV., *Amália Rodrigues: Retratos fotográficos Silva Nogueira*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro/IPM/MC, 1999.

AA.VV., *Verde Gaio, uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro/IPM/MC, 1999.

AAVV., *A Revista Modernista*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro/IPM/MC, 2000.

ALVAREZ, José Carlos Alvarez e BAPTISTA, Paulo Ribeiro, *Do palco ao estúdio. O retrato fotográfico e as artes de palco (1875-1935)*, comunicação ao Colóquio Internacional *Imagens de uma Ausência*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2014.

ALVAREZ, José Carlos Alvarez e BAPTISTA, Paulo Ribeiro, *O Cair do Pano: aspectos do erotismo nas artes de palco portuguesas (1900-1939)* in *Arte & Erotismo*, Lisboa: FCSH/UNL, 2012.

ANDERSON, Joel, *Theatre & Photography*, Londres: Palgrave, 2015.

APRAXINE, Pierre e DEMANGE, Xavier (dir.), *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1999

BASTOS, António da Sousa, *Coisas de Teatro*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1895.

BASTOS, António da Sousa, *A Carteira do Artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.

BENTLEY, Toni, *Sisters of Salome*, New Haven: Yale University Press, 2002. .

BLASCO, Mercedes *Musa Histórica*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1908.

CARTER, Alexandra, *Dance and dancers in the Victorian and Edwardian music hall ballet*, Londres: Ashgate, 2005, p. 33.

CARTER, Alexandra, "London, 1908: A Synchronic View of Dance History" in *Dance Research*, Volume 23 (1): 36, Abril de 2005.

CARVALHO, J. M. Teixeira de, *Teatro e artistas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

COSTA, Beatriz, *Sem Papas na Língua*, Lisboa: Publicações Europa América, 1975.

DANCE, Robert, *Glamour of the Gods*, Londres: National Portrait Gallery-Steidl, 2008

FREEDMAN, Estelle B., "The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s" in *The Journal of American History*, Vol. 61, Nº. 2, Setembro de 1974, pp. 372-393.

GALE, Maggie B. e STOKES, John (ed.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GARELICK, Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, New Jersey: Princeton University Press, 2006.

GUNNING, Tom, "Chaplin and the body of modernity", comunicação apresentada na *Charles Chaplin Conference*, conferência internacional do British film institute associado à Universidade Southampton, no London College of Communication, Julho de 2005.

HAGENER, Malte, *Avant-garde culture and media strategies: the networks and discourses of the European film avant-garde, 1919-39*, Dissertação de doutoramento, Amesterdão: Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Amesterdão, 2005.

HANSEN, Miriam, "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship" in *Cinema Journal* 25, Nº 4, Verão de 1986.

HAXELL, Nicholas A. "Ces Dames du Cirque": A Taxonomy of Male Desire in Nineteenth-Century French Literature and Art" in *MLN*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 115, No. 4, (set. 2000), pp. 783-800.

LATHAM, Angela J., "The Right to Bare: Containing and Encoding American Women in Popular Entertainments of the 20s" in *Theatre Journal*, Vol 49, Nº 4, Historicizing Bodies, Dezembro de 1997, pp. 455-473.

MATOS-CRUZ, José de, *O Cais do Olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.

NEVES, Azevedo, *A máscara d'um actor: cabeças d'expressão*, Lisboa : Anuário Comercial, 1914.

NORTH, Michael, *Machine-Age Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

ORGERON, Marsha, "Making it in Hollywood: Clara Bow, Fandom and consumer culture" in *Cinema Journal*, 42, Nº 4, Verão de 2003, pp. 76-97.

REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista*, 2. Vols, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984-1985.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Palco Virtual*, Porto: Asa, 2003.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890 - 1939)*, Lisboa: INCM, 1979.

ROSA, Augusto, *Recordações da cena e de fora da cena*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1919.

SANTOS, Vitor Pavão dos, *A Revista à Portuguesa*, Lisboa: Editorial O Jornal, 1978.

SMITH, Terry, *Impossible Presence: surfasse and screen in the photogenic era*, Chicago: Chicago University Press, 2001.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Legs of the Countess", *October*, Vol. 39, Winter (1986): 65-108.

SPIVAKOFF, Pierre, *Sarah Bernhard vue par les Nadar*, Paris: Editions Herscher, 1982.

TOEPFER, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and movement in german body culture, 1910-1935*, Berkeley: University of California Press, 1997.

TYNAN, Kenneth, "Profiles: The Girl in the Black Helmet" in *The New Yorker*, 11/6/1979, p. 45.

WALKOWITZ, Judith R., "The "Vision of Salome": Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918" in *The American Historical Review*, Vol. 108, Nº. 2 (Abril de 2003), pp. 337-376.

WEISBERG, Gabriel P., *L'illusion de la Réalité: peinture, photographie et cinema naturalistes, 1875-1918*, Bruxelas: Fond Mercator, 2010.

WITKOWSKI, G.-J. e NASS, L., *Le Nu au Théâtre: depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris: H. Daragon Editeur, 1909.

Bibliografia Específica sobre Política e Propaganda

ACCIAIUOLLI, Margarida et al., *Arte & Poder*, Lisboa: IHA/EAC/FCSH, 2008.

ACCIAIUOLLI, Margarida, *António Ferro: a vertigem da palavra*, Lisboa, Bizâncio, 2013.

ADINOLFI, Goffredo, "The Institutionalization of Propaganda in the Fascist Era: The Cases of Germany, Portugal, and Italy" in *The European Legacy: Toward New Paradigms*, Vol. 17, 2012, Nº 5, pp. 607-621.

ANDREOTTI, Libero, "The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution" in *Journal of Architectural Education* Vol. 45, No. 2, Fevereiro de 1992, p. 82.

BARREIRA, Cecília, *Nacionalismo e modernismo: De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

BEM-GHIAT, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*,

BERKO, Lili, "Ideology at the Crossroads: Kino Eye Revisited" in *Spectator*, 8.2, Primavera de 1988.

CABRAL, Manuel Villaverde, "The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal", in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 26, No. 1, Verão, 1989.

CLARK, T. J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999.

- DIX, Stephen (org.), *O ano do oefeu: 1915*, Lisboa: Tinta da China, 2015.
- EKSTEINS, Modris, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Nova Iorque: Anchor Books, 1990.
- ELUL, Jacques, *Propagandas: Uma análise estrutural*, Lisboa: Antígona, 2014.
- FALASCA-ZAMPONI, Simonetta, *Fascist Spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- FERRO, António, *D Manuel II, o desventurado*, Lisboa: Bertrand, 1953.
- FERRO, António, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa : Portugal-Brasil, 1931.
- FERRO, António, *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987.
- FERRO, António, *Salazar*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FERRO, António, *Viagem à volta das ditaduras*, Lisboa: Anuário Comercial, 1927.
- FILHO, Homem Christo, *Mussolini, Bâtitseur d'Avenir: Harangue aux Foules Latines*, Paris: Edições FAST, 1923.
- GIL, José, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, Lisboa: Relógio de Água, 1995.
- HERF, Jeffrey, *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- IVANI, Mario, "Il Portogallo di Salazar e l'Italia fascista: una comparazione," in *Studi storici*, Vol. 46, 2005, Nº 2, pp. 347–406.
- JOHNSON, Douglas e Madeleine, *The Age of Illusion, Art and Politics in France, 1918-1940*, Londres: Thames and Hudson, 1987.
- LANCASTRE, Maria José de, *Com um sonho na bagagem: Uma viagem de Pirandello a Portugal*, Lisboa: D. Quixote, 2015.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1974.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Afonso Costa*, Lisboa: Arcádia, 1972.
- MENESES, Filipe Ribeiro de, *Salazar: Biografia política*, Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- MELO, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa: ICS, 2001.
- MELO, Francisco Lopes, *1931: O ano de todas as revoltas*, disponível em www.sgmf.pt/_zdata/PDF/ARQ/ESTUDOS/ARQ_EST_1931.pdf (acedido em 7/7/2015).

MICHELSON, Annette (edit.), *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press, 1984.

MILLER, Tyrus, *Late Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1999

NELIS, Jan, "Italian Fascism and Culture: some notes on investigation" in *Historia Actual Online*, Nº 9 (Inverno, 2006).

PAXTON, Robert O., *Europe in the Twentieth Century*, Boston: Wadsworth, 2005.

REVEZ, Natasha, *Os Álbuns "Portugal 1934" e "Portugal 1940": dois retratos do país no Estado Novo* (dissertação de mestrado), Lisboa: FCSH/UNL, 2012.

RODRIGUES, António, *António Ferro na Idade do Jazz Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos Anos 30*, Lisboa: Estampa, 1986.

SERRA, Filomena, *O retrato na encruzilhada da pintura em Portugal (1911-1949)* (tese de doutoramento), Lisboa: FCSH-UNL, 2012.

TORGAL, Luís Reis, *Estados Novos, Estado Novo: vol. I e II*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

TRINDADE, Luís, "Um cartaz espantando a multidão: António Ferro e outras almas do modernismo banal" in *Comunicação & Cultura*, n.º 8, 2009.

C

Caeiro da Mata	323
Caraman-Chimay	156
Cardoso, Cardoso & Correia	114, 115, 117, 125, 126, 365
Carjat	68
Carl Severing	312, 313
Carlo Collodi	39
Carlos da Silva	263
Carlos Leal	126
Carlos Malheiro Dias	89, 144
Carlos Santos	76
Carlos Silva	120, 222, 226
Carlos Vasques	94, 116, 118, 364
Carlota Santos	119
Carmel Snow	267
Carmen Cardoso	95
Carmen de Villers	104, 156
Carolina Falco	80, 98
Casa Biel	25, 48, 76, 82, 87, 121
Casa Sasseti	95
Casa Studio	203, 223, 241
Casa Vasques	26, 93, 94, 95, 97, 98, 102, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 117, 203, 204, 365
Cecília Gagliardi	95
Celeste Leitão	249
Célia Claud	165
Cervin Robinson	38
Chaby Pinheiro	117, 127
Charles Baudelaire	60, 64
Charles Bodmer	40
Charles Michelez	40
Charlot, Charlie Chaplin	115, 116, 117, 170, 288, 321, 365
Cindy Sherman	32, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 365
Clara Baptista	271
Clara Bow	161, 162, 178, 179, 180, 182, 187, 294
Clara Ward	157
Clary Milani	95
Cleo de Mérode	165, 169
Collette	322
Collette Willy	166
<i>Comédie-Française</i>	67, 86
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro	243, 276
Companhia Satanela-Amarante	237, 246, 249, 256
Condessa de Castiglione, Virginia Oldoini	54, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 110, 200, 217, 365
Constança Navarro	259, 262
Corina Freire	259, 262, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 300, 370
Corot	41
Cremilda de Oliveira	103, 175

D

D. Amélia	318
D. Carlos	115
D. João da Câmara	80, 119, 127
D. Luís Filipe	129
D. Manuel II	22, 75, 317, 318, 319, 373
D. W. Griffith	50, 51, 52, 178
Daguerre	52, 60
David Octavius Hill	195, 385
David Preziosi	34, 35
Désirée Lubowska	168
Diaghilev	22, 255
Dick Higgins	197
Dina Teresa	271
Domingos Alvão	164
Doris Duranti	55
Douglas e Madeleine Johnson	132
Duane Michels	64
Duchamp	38
Dziga Vertov	315

E

Edgar Alan Poe	261
Edna Woolman Chase	267
Eduardo Brazão	69, 95, 127, 224
Eduardo Garcia Benito	267
Eduardo Malta	173, 223
Eduardo Viana	255
Edward Muybridge	38, 54
Edward Steichen	35, 39, 40, 41, 42, 43, 265, 266, 267, 275
El Lissitzky	196
Eleanora Duse	70
Elizabeth Carlson	46, 47
Emil Wuillermoz	322
Emília Cândida	80
Emília dos Anjos	80
Emília Scafidi	129
Emílio Biel	25, 48, 72, 82, 139
Erich Stenger	5
Erico Braga	170, 174
Ernesto Rodrigues	111
Ester Leão	307, 308
Estevão Amarante	232, 234, 237, 248, 249, 291
Étienne-Jules Marey	54
Eugène Druet	40
Eugène Hénard	46
Eugène Morand	85
Eugénia Coutinho	249
Eva Stachino, Evan Stachino	174, 271

F		Gustav Sutkis	305
Federico Garcia Sanchiz	210, 212	Gustave Flaubert	44
Federico Gayó	214	H	
Fernand Gregh	322	Heinrich Schwarz	5, 195
Fernanda de Castro	322	Helmut Gernsheim	53
Fernando Pessoa	332	Henri Cartier Bresson	34
Ferreira da Cunha	341	Henrique Lopes de Mendonça	80
Ferreira da Silva	127	Henrique Medina	223
Filipo Tomaso Marinetti	304, 309, 310	Henry Bernstein	87, 91, 224
Fillon, Alfred Fillon	72, 73, 74, 75, 77, 78, 82, 364	Henry Coles	40
Firma L. & H. Whetter	97	Heyworth Campbell	267
Flavio Calzavara	55	Hitler	313, 324, 329, 342, 377
Florence Nightingale	130	Honoré de Balzac	89
Florenz Ziegfeld, Jr	163, 166, 184, 186	Howard Hawks	186
Foto-Arte	121	I	
Fotografia Fernandes	118, 119	Ida Fuller	169
Fotografia Inglesa, Joseph e Maurice Lazarus	129, 339, 360	Ilda Sticchini	224
Fotografia Paris	127, 128	Ilda Stichini	165, 174, 224
Fotografia Vasques	26, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 188, 189, 193	Império Argentina	70
Francesca Bertini	164	Inácio de Azevedo	95
Francis. Francisco Florência Graça	209, 224, 251, 254, 255, 259, 280, 281, 287, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 310	Instituto Nacional LUCE	306
Francis J. Mortimer	224	Instituto Photographico	122
Francisco Palha	74, 82	Irmãos Lumière, Augusto e Luís	45, 47
François Coppé	215	Irmãos Novaes	117
François Mauriac	322	Irving Berlin	166
Frank Tuttle	178	Irving Penn	61, 62, 63, 64
Franz Wedekind	186	Isabel Ferreira	114
Fred Kradolfer	310	Itália Vitaliani	70
Frederick Evans	35, 36, 37, 38, 39, 42, 43	J	
Frederico de Freitas	251, 259	J. Paccini	95
Fritz Lang	169	Jacques Brachart	87, 91
Furtado & Reis	87, 89, 127	Jacques-Ernest Bulloz	40
G		Jean Börlin	295
G. Gennert Company	97	Jeffrey Herf	22
Gabriel Boissy	325	Jerome Kern	166
Galienne e Pierre Francastel	27, 28, 29	Jesuína Marques	111
Garcia Sanchiz	210, 211	Jesuína Saraiva	119
Genevieve Vix	166	Joan Crawford	275
Genoveva de Mayer Ulrich	129	João Carlos Coutinho	129
George Gershwin	166	João Freire Correia	125, 126
George White	184	João José Sinel de Cordes	324
Georgina Cordeiro	259, 271	João Martins	153
Gerard Bäuer	322	João Rosa	69, 79, 80, 81, 83
Germaine Aymos	166	João Silva	249
Germaine Aymos	162	João Tavares	126
Gerry Beegan	137, 138	Joaquim da Silva Nogueira	121, 202
Gisèle Freund	5, 53, 195	Joaquim de Almeida	80
Giuseppe Verdi	95	Joel Herschman	38
		John Berger	6

Mercedes Blasco 99, 156, 157, 165, 168
 Michel Frizot 131
 Miguel Ángel Colomar 219
 Miguelangelo 31
 Mimi Aguglia 70
 Minnie Renwood 104
 Modris Eksteins 21, 22
 Molière 261
 MoMA 28, 34
 Monet 30
 Museu Nacional do Teatro e da Dança 26, 53, 81, 82,
 85, 86, 93, 95, 96, 98, 102, 104, 105, 107, 110,
 118, 119, 120, 126, 127, 157, 162, 170, 171, 199,
 203, 232, 251, 255, 261, 283, 386, 387
 Mussolini 303, 304, 306, 310, 313, 324, 327, 329,
 330, 333, 342, 349, 371, 372, 377

N

Nadar 68, 84, 104
 Nancy J. Troy 239, 240
 Naomi Rosenblum 31
 Napoleão III 44, 54, 55, 221
 Natacha Napierkowska 170
 Natalia Trouhanowa 166
 Nichola A. Haxell 156
 Nijinsky 22
 Norberto de Araújo 69, 70
 Norka Rouskaya 170

O

Octávio Bobone 76
 Oficinas Photographicas 122
 Oliveira Salazar 318, 319, 322, 323, 324, 325, 326,
 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,
 348, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
 360, 373, 374, 376, 377,
 Óscar Carmona 324, 352, 354
 Oscar Wilde 154, 160, 161, 168, 169
 Ovídeo 39, 40

P

Pablo Picasso 21, 31, 37, 40, 115
 Pabst 183, 185, 186
 Paiva Couceiro 233
 Palmira Bastos 70, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103,
 104, 105, 106, 107, 108, 110, 157, 173, 189, 208,
 230, 232, 243, 364, 365
 Palmira Torres 95
 Paul Morande 322
 Paul Nadar 85
 Paul Valéry 322

Pedro de Freitas Branco 322
 Pedro Lima 117, 203, 223, 241
 Peter Galassi 28
 Photo-Salon 127
 Pierre Apraxine 57
 Pierre Francastel 28
 Pierre Spivakoff 84, 85
 Pinto de Campos 80

R

Racine 84
 Rafael Bordalo Pinheiro 115
 Ramada Curto 345
 Raquel de Barros 249
 Raul Lino 155
 Regina Badet 166
 René Clair 338
 René Magritte 33
 Richard de Kéranz 325
 Richard Wagner 95
 Rino Lupo 162, 173
 Rita Sachetto 169
 Robert Demachy 223
 Robert Kemp 322
 Robinson 38
 Rocha Martins 146
 Roger Fenton 130
 Roger Fry 5
 Roland Barthes 30, 31, 61
 Roosevelt 324, 342
 Rosa Damasceno 69, 70, 80, 83, 100, 125
 Rosa Maria 271
 Rosa, João e Augusto 127
 Rosalind Krauss 6, 60, 61, 62, 63, 64
 Rosário Piño 70
 Rosas & Brazão 54, 69, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87,
 95
 Roxana Marcoci 34, 35, 42
 Royal Photo 128
 Ruben Lorena 259
 Rudolfo Valentino 50, 175, 178, 180, 181, 182, 187
 Ruth St. Denis 165, 184
 Ruth Walden 259

S

Sada Yacco 169
 Saint Gobain 45
 Salazar Dinis 357
 Salvador Costa 249
 Samorinha 120, 226
 SanPayo 117, 223, 225, 241, 297, 298, 355, 360, 374
 Sarah Bernhardt 67, 84, 85, 86, 215
 Seraphine Astafieva 168

Sergei Diaghilev	159, 255
Sergei Eisenstein	117
Sergey Dhiaghilev	295
Shakespeare	215, 261
Shearer West	29
Sidónio Pais	88, 134
Silva Nogueira, Fotografia Brasil	104, 117, 118, 119, 120, 121, 127, 175, 191, 192, 193, 198, 199, 202, 203, 205, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 217, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 235, 236, 242, 244, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 354, 356, 357, 359, 360, 366, 367, 368, 369, 370, 374, 375, 376
Silva Nogueira pai	120, 202
Silvestre Alegrim	111
Simonetta Falasca-Zamponi	303, 304
Sociedade de Artistas Dramáticos	79, 80
Sociedade Portuguesa de Fotografia	124
Sousa Bastos	99, 102, 110, 157, 158, 171
Spinelly	238, 239, 240, 241, 242
Stacia Napierkowska	166
Stephane Mallarmé	22
Stephen Hawies	40
Stieglitz	38, 39
Stravinsky	22
Stuart Carvalhais	233
Susan Sontag	140

T

Teatro Baquet	49
Teatro do Ginásio	26, 110, 111, 112, 113
Teixeira de Carvalho	107
Telmo Larcher	96, 99, 111
Theda Bara	294
Thomas Agnew	130
Thyrha Larsen	165
Tina de Lorenzo	70
Titta Ruffo	95
Tobis Klangfilm	323
Tom Gunning	115, 116

Tomás Costa	76
Tomás Vieira	174

U

Umbo	316
------	-----

V

V. Marguerite	288
Valentino	181
Valério Vieira	96
Vanhaesebrouck	65, 66, 69
Varela Cid	259
Vasco Santana	117, 120, 175, 237, 365
Vaslav Nijinsky	22
Vassily Kandinsky	30
Veva de Lima	129
Victor Hugo	41, 75, 84, 85
Victor Margueritte	185
Victor Pannelier	40
Victor Pavão dos Santos	80, 81
Victorien Sardou	81, 85
Virgílio Machado	76
Virgínia Soler	271
Virginia Wolf	5
Vitor Pavão dos Santos	250, 255
Vitoriano Braga	153, 165, 192
Viúva Correia	121

W

Walter Benjamin	6, 31, 46, 195, 303, 367
William Morris	37
William Randolph Hearst	265
William Shakespeare	69, 85, 215

Y

Yvonne de Carlo	55
-----------------	----

Z

Zeca Fernandes	271
----------------	-----