

ESPÓLIO FOTOGRAFICO PORTUGUÊS®

Coordenação de *Fernando de Sousa*





OS MELHORES RETRATOS SÃO OS DA
FOTOGRAFIA BELLEZA
1000 ST. TEREZA, 50
ARTE

FOTOGRAFIA

Retratos

Artigos

Fotografias

BELLEZA

COMID.

DE BEMER DE BOM
CACHAÇA BRANCA E T

DE BEMER DE BOM
CACHAÇA BRANCA E T

COMID.
DE BEMER DE BOM
CACHAÇA BRANCA E T

ESPÓLIO FOTOGRAFICO PORTUGUÊS[®]

Fernando de Sousa . Coordenação

Francisco Queiroz

Maria do Carmo Serén

Mário Ferreira

Paula Barros





ÍNDICE

5

7	Prefácio	138	<i>Landscape photography</i>
11	Introdução	140	<i>Business and Association Photography</i>
25	1. O Alto Douro e o Vinho do Porto	142	<i>Documentary Photography, of Groups and Events</i>
31	O Alto Douro. Da Demarcação Pombalina a Património Mundial	144	3. Self representation: the portrait of “Fotografia Beleza”
41	Retrato do Alto Douro e do Vinho do Porto	147	<i>A social coding of appearance</i>
49	2. Um retrato de Portugal no século XX	152	<i>Anxieties of appearance</i>
56	Fotografia de Paisagem	158	<i>The photographic art</i>
58	Fotografia Empresarial e Associativa	161	<i>Golden Age of the studio portrait</i>
60	Fotografia Documental de Grupos e de Eventos	165	<i>The power of portrait</i>
63	3. A representação de si: o retrato da Fotografia Beleza	170	<i>Conclusion</i>
69	Uma codificação social da aparência	173	<i>Notes</i>
74	As angústias do parecer	177	ESPÓLIO FOTOGRÁFICO PORTUGUÊS (FOTOGRAFIAS)
81	A arte fotográfica		<i>PORTUGUESE PHOTOGRAPHIC HERITAGE (PHOTOS)</i>
84	Época dourada do retrato de estúdio	181	1. O Alto Douro e o Vinho do Porto
89	O poder do retrato		<i>The “Alto Douro” Region and Port Wine</i>
95	Conclusão	229	2. Um retrato de Portugal no século XX
102	Notas		<i>A portrait of Portugal in the 20th century</i>
107	<i>PORTUGUESE PHOTOGRAPHIC HERITAGE</i>	451	3. A representação de si: o retrato da Fotografia Beleza
108	<i>Preface</i>		<i>Self representation: the portrait of “Fotografia Beleza”</i>
110	<i>Introduction</i>	481	Nota sobre os Autores
116	1. The “Alto Douro” Region and Port Wine		<i>Notes on the Authors</i>
118	<i>The “Alto Douro” Region from the “Pombal” Demarcation to World Heritage Site</i>	484	Fontes e Bibliografia
126	<i>A portrait of the “Alto Douro” Region and Port Wine</i>		<i>Sources and Bibliography</i>
134	2. A portrait of Portugal in the 20th century	486	Índice das fotografias
			<i>Photographs index</i>

PREFÁCIO

Mário Ferreira

PREFÁCIO

A compreensão da cultura e história do nosso país, tão rico nos seus costumes, nas suas tradições, nas suas diferenças paisagísticas, ficará mais facilitada e preservada com este projecto.

O Espólio Fotográfico Português (EFP), foi uma empresa criada com o intuito de identificar espólios de fotografia antiga que estejam esquecidos no tempo e preservá-los em formato digital, informatizando-os, de forma a serem facilmente encontrados na sua gigantesca base de dados.

Esta obra retrata, de forma resumida, a grandiosa cobertura fotográfica que existe de todo país em chapas de vidro desde o início do século XX. Esta primeira colecção, a ser incluída no EFP, agora digitalizada, a da Foto Beleza, tem um impressionante número de retratos devidamente identificados e dezenas de milhar de vidros com paisagens e fotografia comercial, encomendas de seguradoras e empresários que viam na cobertura fotográfica uma forma de registo dos seus activos. Os exemplos apresentados nesta obra, de retratos e fotografia comercial das várias centenas de milhar que foram digitalizadas e preservadas, podem com facilidade ser agora encontrados pelo nome, pela região, pela cidade ou localidade, pelo tema (exemplos: pontes, vindimas, vinho do Porto, monumentos, barcos, comboios, etc., etc.) ou, simplesmente, pelo número da fotografia.

Nas páginas que se seguem não só encontrarão belas imagens de grandes cidades, mas também do interior mais profundo do nosso Portugal, dos costumes e tradições que tendem cada vez mais a ficar no esquecimento e a não passar para os mais jovens.

Foi com o intuito de salvar e preservar a memória futura deste espólio que o CEPSE, o programa POS-Conhecimento e eu mesmo nos juntámos para que possamos hoje afirmar com convicção e certeza que estas belas fotos, documentos de grandioso valor histórico e cultural, serão passadas às gerações futuras.

O meu agradecimento a todos os que intervieram e contribuíram para a execução desta obra.

Fig. 1 <<

Porto.

Fachada da Foto Beleza na Rua de Santa Teresa
Foto Beleza fachade at
“Rua de Santa Teresa”

Fig. 2 <

Porto.

Interior da Casa Foto Beleza, sala de espera
“Casa Foto Beleza”,
waiting room

INTRODUÇÃO

Fernando de Sousa





INTRODUÇÃO

A fotografia foi uma das mais marcantes invenções do século XIX. E se talvez possamos já considerar esta asserção um lugar-comum, a verdade é que o impacto do aparecimento da fotografia nem sempre tem sido compreendido em todo o seu alcance. Efectivamente, a fotografia veio desvelar novas possibilidades e sensibilidades às artes plásticas e permitir, mais tarde, o aparecimento do cinema, abrindo caminho para a multiplicidade de meios audiovisuais que temos hoje ao dispor. A chegada da fotografia veio mudar drasticamente formas de relacionamento e ilustrar profundas mudanças sociais ocorridas durante o Romantismo, associando-se claramente a uma época. A fotografia permitiu ainda acelerar um processo embrionário de uniformização cultural, já iniciado com a época dos Descobrimentos e que hoje é vulgarmente conhecido como Globalização. A crescente profusão de imagens de monumentos, de cidades e de paisagens exóticas vai originar fenómenos de imitação, de emulação, alargando os horizontes culturais e artísticos do homem contemporâneo, abrindo novas portas para a investigação científica. As imagens fotográficas passam a substituir as palavras - na frase do físico Janssen, “a chapa fotográfica é a retina do sábio”.

Contudo, a fotografia sofreu também um processo de banalização. O período áureo da circulação dos postais ilustrados em Portugal - início do século XX - foi também aquela época em que todos puderam e quiseram ter acesso à fotografia. Mesmo as famílias mais humildes dos locais mais recônditos poderiam agora tirar o seu retrato, deslocando-se a qualquer núcleo urbano mais próximo de pequena dimensão, uma vez que os fotógrafos profissionais espalhavam-se já praticamente por todo o país. Para os estratos populares das regiões mais interiorizadas, o primeiro retrato fotográfico era um objecto de grande significado e, por vezes, de certa negação da sua própria condição social, ao ponto de ser habitual pedir às pessoas mais abastadas da terra o empréstimo das roupas que iriam aparecer no retrato (especialmente no que tocava às crianças). Foi também no início do século XX, quase vinte anos depois das primeiras experiências do fotógrafo gaiense Albino Barbosa, que o retrato fotográfico começou a surgir nos cemitérios portugueses, permitindo a uma certa classe média urbana mostrar a imagem da sua própria condição, uma vez que não podia suportar

*Fig. 3 <
Porto.
Máquina fotográfica
pertencente ao espólio
da Fotografia Beleza
Camera belonging
to the “Fotografia
Beleza” heritage*

os custos exorbitantes da execução de estátuas ou bustos dos defuntos, assim como de mausoléus em cantaria finamente lavrada. Paralelamente, generalizava-se o recurso ao retrato para facilitar a identificação, quer ao nível da administração central (bilhetes de identidade, passaportes, processos individuais de funcionários do Estado), quer ao nível da investigação criminal e mesmo para acesso a determinados serviços (cartões de passe para os transportes públicos, para o Jardim Zoológico, etc.).

É interessante notar que pode ser aferido o nível socioeconómico de uma determinada família ao longo dos últimos 150 anos através do seu espólio fotográfico, estando este ainda intacto: a época em que tira os primeiros retratos, a época em que recebe as primeiras ofertas de retratos e os locais onde estes são tirados; todos estes indícios podem ser preciosos para caracterizar uma família. O mesmo poderemos afirmar relativamente aos espólios familiares de fotografia de exterior, ainda que com um considerável desfasamento temporal, pois a generalização da fotografia de exterior em Portugal dependeu muito da progressiva aquisição de câmaras portáteis por parte de amadores, chegando à situação actual em que praticamente todos possuem, pelo menos, uma máquina fotográfica, nem que seja incorporada num outro aparelho electrónico.

É tendo em conta este desfasamento temporal entre a generalização do retrato e a generalização da fotografia de exterior que temos de avaliar a importância do Fundo da Foto Beleza, do Porto, o primeiro a integrar o Espólio Fotográfico Português.

A cidade do Porto desempenhou um importante papel na difusão e afirmação da fotografia em Portugal, enquanto expressão artística. Aqui trabalhou o inglês Frederick William Flower (1815-1889), a partir de 1845 - um dos primeiros fotógrafos estrangeiros a residir em Portugal. A Academia de Belas-Artes do Porto foi precursora, em 1854, da introdução da fotografia em exposições de belas-artes. O Centro Artístico Portuense, fundado em 1879, acolheu, nesse mesmo ano, as primeiras conferências da história da arte nacional, de Joaquim de Vasconcelos, muito provavelmente apoiadas em documentação fotográfica. Nessa época, e já desde 1874, Emílio Biel (1838-1915) desenvolvia aquele que foi considerado por António Sena como “o mais importante trabalho



Fig. 4
Porto.
Fotografia colorida
através de processo
manual
Photograph
coloured using the
manual process

de levantamento e documentação do país durante o século XIX”. E em 1886, graças à iniciativa da revista *A Arte Photographica*, editada pela *Photographia Moderna* - estabelecimento de fototipia da cidade do Porto, tem lugar no Palácio de Cristal desta cidade “a primeira e última exposição internacional de fotografia jamais efectuada entre nós”¹.

É no âmbito desta realidade que devemos integrar o aparecimento no Porto da Fotografia Beza, fundada por António Beza em 1907, na Rua de Santa Teresa.

Antes desta casa, António Beza tivera a sua “Royal Foto” na Rua do Almada, 122, espaço de grande tradição fotográfica na cidade. Aí estivera a Fotografia Fritz, que o já referido empresário Emílio Biel acabaria por comprar. Quando Biel passou o seu estúdio para o Palácio do Bolhão, em 1888, António Beza ocupou o espaço da Rua do Almada e, como era habitual, pode ter ainda adquirido parte do espólio das chapas, das máquinas e dos “decors”. Em concreto, sabe-se que após a morte de Emílio Biel, António Beza comprou parte do espólio da Casa Biel, vendido em hasta pública no ano de 1916.

É na Fotografia Beza, da Rua de Santa Teresa - a partir de 1918 dirigida por Moreira de Campos e, em 1935, tendo como único proprietário António Lopes Moreira - que a burguesia do Porto se revê, possuindo o estúdio uma elegante sala de espera, onde se exibiam retratos da melhor sociedade do Norte.

De facto, a Fotografia Beza deixou um conjunto de várias centenas de milhares de documentos fotográficos - um dos maiores espólios que, até ao momento, se conhecem em Portugal, nos quais se incluem mais de 10 000 fotografias em chapas de vidro, de paisagens, nomeadamente paisagem urbana. As restantes espécies são retratos de pessoas do Norte, com relevância para o Porto e arredores.

Este espólio, provavelmente o mais importante fundo do século XX proveniente de uma casa fotográfica portuguesa, inclui ainda a documentação textual de suporte, muito particularmente, os livros de registo dos trabalhos efectuados e encomendados, em número de 375 (352 de pequeno formato, 8 de grande formato e 15 de imagens), os quais, pormenorizadamente registavam o nome e morada do cliente, número de identificação, o formato tipo e a data dos mesmos.



Fig. 5
 Página de um livro de
 registo fotográfico de
 clientes da Foto Beleza
 Page of Foto Beleza's
 customers photographic
 register's book

Na sequência do Projecto apresentado em 2007 ao Programa “Pos_Conhecimento”, intitulado “O Espólio da Foto Beleza”, coube ao CEPESE inventariar e legendar durante doze meses perto de 300 000 espécies fotográficas, que a partir de agora, passam a estar disponíveis no portal www.espoliofotograficoportugues.pt, do Espólio Fotográfico Português, constituindo este volume que agora se publica uma reduzida amostragem da sua riqueza.

Tendo em atenção o volume e riqueza deste espólio, decidimos agrupar as espécies do mesmo nas seguintes secções:

1. *O Alto Douro e o Vinho do Porto*, que procura ilustrar os aspectos mais importantes da região, produção vinícola, transporte, armazenamento e exportação do ciclo do Vinho do Porto.
2. *Um retrato de Portugal no século XX*, que integra, basicamente, três tipos de fotografias: de paisagem; de empresas, associações e outras instituições; e documental, de grupos ou eventos.
3. *A representação de si: o retrato da Fotografia Beleza*, que diz respeito ao retrato individual propriamente dito, a secção mais extensa, o que não é de estranhar, sabendo nós que mais de 90% das fotografias realizadas nas primeiras décadas do século XX, em Portugal, eram retratos. Aliás, no caso da Foto Beleza, o retrato, por si só, representa mais de 98% do seu espólio.

Nome	Profissão	Valor
Dezembro 1948		
Novembro 1948		
Augusto Rodrigues	professor	2500
Antônio José Soares	professor	2500
João José	empresário	2500
Luiz de Oliveira	advogado	2500
Antônio Costa	professor	2500
Dr. Carlos de Souza	professor	2500
Paulo	professor	2500
1949		
Janeiro		
Antônio Rodrigues	professor	2500
Antônio José	professor	2500
Antônio Soares	empresário	2500
Antônio Costa	professor	2500
Antônio Silva	professor	2500
Fevereiro 1949		
Antônio	professor	2500
Antônio Soares	professor	2500
Antônio Costa	professor	2500
Antônio Silva	professor	2500
Março 1949		
Antônio Rodrigues	professor	2500
Antônio José	professor	2500
Antônio Soares	empresário	2500
Antônio Costa	professor	2500
Antônio Silva	professor	2500
Antônio	professor	2500
Abril 1949		
Antônio Rodrigues	professor	2500
Antônio José	professor	2500

FOTOGRAFIA BELEZA

Nome: *Francisco José de Almeida*

Endereço: *Av. Paulista, 1000*

Nome	Profissão	Valor	Data	Assinatura
<i>Antônio</i>	<i>professor</i>	<i>2500</i>	<i>12/4</i>	<i>[assinatura]</i>

Fig. 6
Páginas de livros de
registro de clientes
da Foto Beleza
Pages of Foto
Beleza's customers
register books

Resta-nos agradecer a todos aqueles que tornaram possível este Projecto de Investigação, cujos objectivos foram plenamente alcançados.

Em primeiro lugar, ao senhor comendador Mário Ferreira, que pôs à nossa disposição o Espólio da Foto Beleza para a sua identificação e construção do portal *www.espoliofotograficoportuques.pt*, tendo colaborado em todos os trabalhos efectuados.

Em segundo lugar, ao “POS_Conhecimento”, por, ao aprovar este Projecto, ter-nos proporcionado as condições mínimas de financiamento que nos permitiram levar adiante o mesmo.

Em terceiro lugar, à equipa do CEPSE que conosco trabalhou neste Projecto de Investigação, ao professor doutor Francisco Queiroz, à doutora Maria do Carmo Serén e à doutora Paula Barros.

Finalmente ao senhor Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, professor doutor José Mariano Gago, e ao seu chefe de gabinete, engenheiro Armando Trigo de Abreu, por terem acarinhado este Projecto.

Aqui ficam enunciados os resultados a que chegámos. Excelentes, devido ao tempo que dispusemos para a sua concretização. Insuficientes, se tivermos em atenção que boa parte do Espólio Foto Beleza ficou ainda por tratar. Esperamos, contudo, prosseguir num futuro próximo este trabalho que, com grande entusiasmo e dedicação, iniciámos e que, com igual determinação, nos propomos concluir.



1

O ALTO DOURO
E O VINHO DO PORTO

Fernando de Sousa





17
—
1
—
929

DARK
DRY
1928

P
/
G



Douro eterno do xisto duro e do rio indomável. Douro milenário da vinha e do vinho. Douro sagrado dos deuses, cristianizado pelas capelas e santuários que traduzem a devoção dos homens e encomendado a Santa Marta, padroeira da região. Douro secular dos socacos rasgados nas encostas dos montes, monumento à “epopeia imemorial da cultura da vinha” e à grandeza humana que converteu a pedra em terra e a terra em “jardins suspensos”.

Alto Douro qualificado e demarcado pelo marquês de Pombal, entre 1758-1761, na sequência da fundação da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, cujo alvará constitucional data de 10 de Setembro de 1756, demarcação transcrita nos tomos ou códices manuscritos de descrição das propriedades, e inscrita materialmente na paisagem, graças às centenas de marcos de granito que delimitavam a região produtora dos vinhos finos ou de feitoria e que vieram até ao nosso tempo.

Como escreveu Jaime Cortesão, “foi assim que o Douro se tornou a melhor vinha e o melhor vergel de Portugal; que os homens roubaram aos deuses, para a oferecer aos mortais de todo o mundo, a ambrósia divina; e que uma raça de gigantes ergueu o mais belo e doloroso monumento ao trabalho do povo português. Esses foram e são os Lusíadas sem Camões”.

Fernando de Sousa, *Douro Reserva Histórica e o Vinho do Porto* [catálogo da exposição], Porto, 2006

Fig. 8 <<
Vila Nova de Gaia.
Armazéns Hutcheson
& C.ª Lda.
“Armazéns Hutcheson
& C.ª Lda.”

Fig. 9 <
Alto Douro.
Vinhedo junto
à Régua
Vineyard close-by
Régua

O ALTO DOURO E O VINHO DO PORTO

O Alto Douro. Da Demarcação Pombalina a Património Mundial

As origens da região demarcada do Alto Douro remontam a 1756, ano em que o ministro de D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal), fundou a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.

Com efeito, em 10 de Setembro de 1756, no âmbito da política pombalina de fomento económico e reorganização comercial do país, de inspiração mercantilista, assente na formação de várias companhias monopolistas e privilegiadas, foi criada a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, destinada a garantir e promover, de forma articulada, a produção e comercialização dos vinhos do Alto Douro, a travar a concorrência de outros vinhos portugueses de inferior qualidade, a limitar o predomínio e mesmo o controlo desta actividade económica pelos ingleses e, logicamente, a aumentar os rendimentos da Coroa provenientes do comércio dos vinhos do Alto Douro, que vieram a ser uma das maiores fontes de receita do Estado português.

De acordo com os estatutos da Companhia, deviam separar-se “inteira e absolutamente para o embarque da América e reinos estrangeiros os vinhos das costas do Alto Douro e do seu território de todos os outros vinhos, dos lugares que somente os produzem capazes de se beber na terra, para que desta sorte a inferioridade destes vinhos não arruine a reputação que aqueles merecem pela sua bondade natural”. Daí a necessidade de se elaborar um mapa ou tombo geral das duas costas, setentrional e meridional, do Rio Douro, no qual se demarcou “todo aquele território que produz os verdadeiros vinhos de carregaçã, que são capazes de sair pela barra do mesmo rio”.

A demarcação consistiria em inventariar os terrenos produtores do “vinho de carregaçã”, estabelecendo a produção regular de cada um, de acordo com “uma estimação comum ou média, calculada pelas produções dos últimos cinco anos próximos pretéritos”, de modo a impedir-se a venda de mais vinho do que o estabelecido desta forma. Simultaneamente, proibia-se a entrada de vinho de fora da demarcação, o qual só poderia circular com guias passadas pelas autoridades municipais e fiscalizadas pelos funcionários da Companhia, de modo a evitar a sua venda como vinho de embarque, impedindo a lotaçã com outros. Ficava, assim, proibida a exportaçã para Inglaterra de vinhos

de fora da demarcação, bem como da lotação destes com vinhos de ramo, só se permitindo a exportação de vinhos mais caros, que correspondessem aos vinhos de feitoria ou vinho fino.

A demarcação do Alto Douro, ainda em 1756, foi considerada prioritária pelo próprio Sebastião José de Carvalho e Melo que, por aviso de 6 de Setembro desse ano, determinava que marchassem “logo” para o Alto Douro, com tal missão, os deputados da Junta da Administração da Companhia, Manuel Rodrigues Braga e José Monteiro de Carvalho.

As dificuldades, contudo, por que passou a Companhia nos últimos meses do ano de 1756, devido às resistências e à hostilidade desenvolvidas por parte da burguesia portuense de negócios e dos negociantes ingleses radicados na cidade, apostados em boicotar a saída dos barcos fretados pela Companhia e carregados com vinhos, aguardentes e vinagres destinados ao Brasil, assim como o motim do Porto de Fevereiro de 1757 contra a recém-criada Instituição, impediram que qualquer diligência se desenvolvesse no sentido de se proceder à demarcação pombalina do Alto Douro. Fica assim claro, desde já, que a intenção de se efectuar a demarcação do Alto Douro é de 1756, mas a sua concretização só vai iniciar-se em 1757.

Por aviso de 28 de Julho de 1757, Carvalho e Melo manda demarcar “as duas costas do Rio Douro e os respectivos terrenos que produzem diferentes qualidades de vinhos”, de forma a terminarem as “desordens” provocadas pela “confusão” existente entre vinhos bons e maus, encarregando o sargento-mor de infantaria Francisco Xavier do Rego de levantar as “costas” do Rio Douro e nomeando para dirigir tal operação o desembargador Inácio de Sousa Jácome Coutinho, procurador fiscal da Companhia, e os dois deputados provadores da Companhia, Manuel Rodrigues Braga e José Monteiro de Carvalho, e convidando ainda Diogo Archibold, de nação inglesa, para testemunhar a boa-fé com que se ia proceder na separação dos terrenos do vinho tinto para o comércio da Europa do Norte, dos terrenos de vinhos destinados ao Brasil e ao consumo interno.

Ainda nesse ano, porém, esta primeira demarcação foi anulada, uma vez que, como refere a carta régia de 20 de Setembro de 1758, a comissão demarcante tinha ultrapassado as instruções

régias que deviam orientar aquele trabalho. Em Outubro de 1758, dá-se início à nova demarcação do Alto Douro, com nova comissão formada pelos desembargadores Manuel Gonçalves de Miranda e Luís de Morais Seabra e Silva, pelos deputados e conselheiros da Companhia, Pedro Pedrossem da Silva, Manuel Rodrigues Braga, Gaspar Barbosa Carneiro e Brás de Abreu Guimarães, e por Francisco Xavier do Rego com seus ajudantes.

Em Novembro de 1758, a demarcação das duas costas do Rio Douro, com a indicação dos terrenos que produziam diferentes qualidades de vinhos pagos a preços distintos, foi terminada.

Nos anos seguintes, atendidas pelo Governo e instruídas pela Companhia, surgiram inúmeras reclamações dos proprietários do Alto Douro que se sentiam lesados com a demarcação, o que deu origem à revisão de todo este processo, que se deu encerrado, com carácter definitivo, em Outubro de 1761.

Esta demarcação dos terrenos produtores de vinhos de embarque, por alvará de 16 de Janeiro de 1768, foi alargada aos terrenos produtores de vinhos de ramo, com o objectivo de se controlar a produção e evitar a sua introdução na área demarcada do vinho de embarque, passando assim a haver duas demarcações distintas, a de vinho de embarque e a de vinho de ramo.

A arbitrariedade da demarcação fez com que nos terrenos demarcados para vinho da feitoria ficassem incluídas vinhas que produziam “péssimos vinhos, por estarem situadas em terrenos avessos e em vales baixos”, como em Lobrigos e Santa Marta, e que vinhos muito superiores, como em Guiães, Galafura e Gouvães, fossem reduzidos a vinho de ramo. Esta “desigualdade irremediável” e a “cobiça de aumentar o cabedal” fizeram com que muitos lavradores, clandestinamente, introduzissem as uvas ou vinho de ramo no distrito da demarcação do vinho de feitoria, dando origem a fraudes que alimentaram durante dezenas de anos as devassas no Alto Douro.

O aumento da exportação do Vinho do Porto a partir de 1774, e sobretudo no ano de 1787, vai dar origem, por aviso de 6 de Março de 1788, a nova demarcação, conhecida por demarcação mariana ou subsidiária, a qual, basicamente, ficou concluída em 1791, apesar de até 1801 ainda se ter registado um alargamento da área demarcada.

As demarcações referidas, sobretudo as pombalinas, muito contestadas pelos lavradores não contemplados nas mesmas, nunca impediu que, avulsamente, por ordens régias fundamentadas nas consultas da Companhia, outras propriedades se fossem juntando às propriedades demarcadas, por vezes sem qualquer continuidade geográfica relativamente à área demarcada. E que vinhos de outras regiões fossem adquiridos pela Companhia ao preço dos vinhos de embarque, como os vinhos do próprio Carvalho e Melo, das suas propriedades em Oeiras, e de João de Almada, primo daquele ministro, das suas propriedades de Monção.

Por aviso de 10 de Dezembro de 1823, a Companhia procedeu ao apuramento das propriedades que, pela qualidade dos seus vinhos, mereciam ser incluídas ou excluídas no território da demarcação e, na sequência de outro aviso, de 2 de Agosto de 1824, a Junta remeteu ao Governo o plano de uma nova demarcação, mas não teve qualquer seguimento. A região demarcada alargava-se por 67 freguesias das duas margens do Rio Douro - predominantemente, da província de Trás-os-Montes -, passando, com a demarcação subsidiária, a incluir mais uma freguesia.

A região vinícola demarcada do Alto Douro conheceu sucessivos alargamentos no século XIX, de tal modo que em 1907 chegou até à fronteira com a Espanha. No ano seguinte, porém, deu-se uma redução da área produtora do Vinho do Porto, de tal modo que, na sequência do decreto de 10 de Dezembro de 1921, podemos afirmar que a região demarcada do Alto Douro passou a corresponder, praticamente, àquela que ainda hoje permanece.

Considerada por François Guichard “a primeira demarcação no mundo de uma zona de denominação de origem controlada no sentido contemporâneo do termo”, a demarcação pombalina, que nunca correspondeu a qualquer entidade administrativa, acabou por conceder à região do Alto Douro, como sublinhou Gaspar Martins Pereira, uma identidade própria que veio até aos nossos dias, assente em vários factores:

1. paisagem cultural única, produtora de vinhos de grande qualidade - as denominações “Porto” e “Douro” reconhecíveis em todo o mundo;
2. solos xistosos que propiciam condições excepcionais para a produção de vinhos de qualidade;
3. extraordinária intervenção humana na natureza, possibilitando o cultivo da vinha nas encostas íngremes, evitando a erosão através de socalcos, modelando assim uma paisagem vinícola inconfundível e única no mundo.

O Alto Douro constitui, deste modo, “uma paisagem histórica”, uma “paisagem evolutiva viva”, com valor excepcional.

A Região Demarcada do Douro foi a “primeira demarcação de uma zona de denominação de origem controlada no sentido contemporâneo do termo”, segundo François Guichard e Phillipe Rodié.

Com efeito, as demarcações efectuadas entre 1757 e 1761 revelam já uma grande modernidade, incluindo não só a definição dos limites de uma região vitícola, mas também a elaboração de um cadastro e de uma classificação das parcelas dos respectivos vinhos, tendo em conta a complexidade do espaço regional e, por outro lado, a criação de mecanismos institucionais de controlo e certificação do produto, apoiados numa vasta legislação.

Igualmente importante é a continuidade temporal que associa a identidade regional à ideia de região vitícola demarcada, desde o séc. XVIII até aos nossos dias, independentemente das alterações na área (passando de cerca de 40 mil para 250 mil hectares) e, nos limites regionais na dimensão do vinhedo, nas práticas vitícolas ou na organização institucional do sector.

As sucessivas delimitações da Região Demarcada (1757-1761, 1788-1791, 1907-1908) reflectem, essencialmente, as vicissitudes da própria evolução técnica nos domínios da produção, dos transportes e da comercialização, mas mantêm uma forte continuidade face aos princípios orientadores que as enformaram, tanto na mentalidade popular como na forte carga simbólica que transportam e que constitui um elemento-chave da identidade regional.

Da interacção destes factores nasceu uma paisagem cultural com uma identidade inequívoca, que se afirma através de uma autenticidade própria, autenticidade essa que levou à apresentação à UNESCO, em 2000, de uma candidatura em ordem ao reconhecimento do Alto Douro como Património Mundial.

A candidatura do Alto Douro Vinhateiro a património mundial, cuja iniciativa se deve à Fundação Rei Afonso Henriques (FRAH), teve dois objectivos fundamentais:

1. prestar homenagem a todos aqueles que, durante séculos, contribuíram com o seu esforço para o domínio dos factores mais adversos, “talhando a majestosa escultura da paisagem duriense”;
2. dar um contributo para reforçar e valorizar o Vale do Douro e os seus recursos, estimular novas iniciativas e promover o seu desenvolvimento económico de forma sustentada, de forma a aumentar a expectativa e a esperança das gentes que aí permanecem e vivem.

Foi um longo percurso que teve início com a elaboração de estudos de viabilidade levados a cabo por um consórcio luso-espanhol, e passou por diversas fases de trabalhos preparatórios que levaram, num primeiro momento, à inclusão do Douro Vinhateiro na Lista Indicativa da UNESCO das paisagens culturais, evolutivas vivas, cujo dossier técnico foi apresentado formalmente à UNESCO em Junho de 2000.

A legitimidade da candidatura foi reforçada através da articulação das valências técnicas (históricas, culturais e físicas), e de uma progressiva sensibilização e obtenção de consensos junto dos diversos agentes e responsáveis regionais e locais, que reconheceram a importância da proposta de elevar o Alto Douro Vinhateiro a Património da Humanidade.

No âmbito do estudo das potencialidades existentes com vista à obtenção da classificação da UNESCO, valorizaram-se os seguintes aspectos:

1. características geomorfológicas de interacção homem/natureza e de memória preservada e valorizada que permitiram a aplicação do conceito de paisagem cultural; constitui uma excepcional “obra conjugada da natureza e do homem”;
2. o facto de o Alto Douro constituir a primeira região demarcada no mundo de uma zona de denominação de origem, o que, como já foi referido, representou uma manifestação de modernidade inequívoca, na medida em que, para além da definição de uma região vitícola, integrou a elaboração de um cadastro e de uma classificação das parcelas e dos respectivos vinhos, podendo dizer-se que a demarcação histórica precedeu o próprio conceito;
3. as características de excelência de uma paisagem cultural evolutiva viva, que apresentava fortes potencialidades de sustentação do ponto de vista produtivo;
4. a coerente e relevante integração entre características de paisagem cultural evolutiva viva e um forte enraizamento histórico;
5. a forte articulação da área a classificar com o entreposto de Gaia e a Cidade do Porto, cujo núcleo histórico estava já classificado como Património Mundial;
6. a afirmação, pelo Alto Douro, nos tempos mais recentes, de uma imagem nacional e internacional de excelência e qualidade;
7. a existência de firmas internacionais e de produtores locais interessados e apostados na valorização da plantação de vinha em socalco como instrumento de uma imagem de qualidade e prestígio.

Tendo em conta o que foi referido, é indiscutível que o Alto Douro gozava já de uma visibilidade internacional que facilitou o seu reconhecimento mundial, associado a um vinho e a uma paisagem única.

A zona proposta para inscrição na Lista do Património Mundial correspondeu ao Alto Douro Vinhateiro, que integra três unidades de paisagem - Baixo Corgo, Cima Corgo e Douro Superior -, às quais correspondem os 250 000 hectares da Região Demarcada do Douro.

Os limites a classificar foram definidos em função de entidades físicas referenciadas na paisagem. Assim, a área proposta correspondeu a 24 600 hectares, cerca de um décimo do total da Região Demarcada do Douro (250 000 hectares), e abrange parte dos concelhos de Mesão Frio, Peso da Régua, Santa Marta de Penaguião, Vila Real, Sabrosa, Alijó, Carrazeda de Ansiães e Torre de Moncorvo, na margem direita do Rio Douro; e Lamego, Armamar, Tabuaço, S. João da Pesqueira e Vila Nova de Foz Côa, na margem esquerda.

Ao presente, o maior desafio que se coloca ao Alto Douro Vinhateiro Património Mundial e ao próprio Alto Douro em geral é o da definição de uma estratégia de desenvolvimento sustentado da região e da valorização e protecção do seu património histórico-cultural, o qual fundamenta e testemunha a construção desta paisagem excepcional.

Que é preciso fazer muito mais do que está a ser feito, eis uma verdade incontroversa para todos os que se preocupam com o Alto Douro Vinhateiro e o Alto Douro em geral.

Fig. 10
Vila Nova de Gaia.
Pipas para embarque
Casks ready to
be shipped





Retrato do Alto Douro e do Vinho do Porto

Este conjunto de fotografias, que diz respeito à região e actividades que integram o ciclo do Vinho do Porto, está agrupado segundo um critério lógico e coerente, cobrindo os aspectos mais importantes da produção, transporte, armazenamento, envasilhamento e exportação do Vinho do Porto, desde o Alto Douro até Vila Nova de Gaia e Porto, na sequência que se apresenta:

1. quintas do Alto Douro;
2. vindimas no Alto Douro;
3. condução das uvas para os lagares;
4. pisa das uvas;
5. transporte das pipas de Vinho do Porto do Alto Douro para Gaia;
6. armazéns e tanoarias em Vila Nova de Gaia;
7. lotação, prova, envasilhamento, rotulagem e encaixotamento;
8. exportação do Vinho do Porto;
9. o Rio Douro entre o Porto e Vila Nova de Gaia;
10. cheias do Rio Douro no século XX.

Cronologicamente, situam-se entre as décadas de 1910 e 1950 e constituem apenas uma amostra representativa do conjunto de documentos fotográficos que integram o Espólio Fotográfico Português, com origem no Espólio Foto Beleza.

Fig. 11
Barco Rabelo frente
a Vila Nova de Gaia
Rabelo boat in front
of Vila Nova de Gaia

QUINTAS DO ALTO DOURO Quando o marquês de Pombal demarcou o Alto Douro, já a região conhecia propriedades vitícolas designadas por “quintas”, umas vezes de pequenas dimensões, outras vezes prédios rústicos de superfície considerável, que vieram a enriquecer-se com casas senhoriais. De qualquer modo, as quintas só começaram a marcar a paisagem do Alto Douro de forma determinante após a demarcação da região, quando o aumento das exportações do Vinho do Porto trouxe a prosperidade à região.

As quintas do Alto Douro ganharam maior dimensão no século XIX, por força da absorção de pequenos vinhedos adjacentes, e na sequência da ruína de numerosos proprietários com vinhedos afectados pelo míldio, oídio e mais tarde pela filoxera, os ingleses passaram também a adquiri-las. Entre os maiores proprietários portugueses do século XIX, saliente-se dona Antónia Ferreira, que chegou a possuir três dezenas de quintas.

No século XX, o processo de aquisição das quintas do Alto Douro por parte das casas exportadoras de Vinho do Porto, nacionais e estrangeiras, continuou, salientando-se a Real Companhia Velha, que na década de 1960 chegou a ser a maior empresa exportadora de Vinho do Porto, adquirindo numerosas quintas, que ainda mantém. Ao presente, a empresa que detém maior número de quintas na região é a Symington.

AS VINDIMAS NO ALTO DOURO “Cepas enormes, sãs, ofereciam ao sol o ventre enfunado de frutos. Como soldados de um exército regular e disciplinado, alinhavam-se intermináveis pelas valeiras fora, formando esquadrões de cor e de doçura” (Miguel Torga).

As vindimas realizam-se no Alto Douro quando as uvas atingem o pleno estado de maturação. A época das vindimas era fixada, outrora, pelos provadores das grandes quintas, que subiam ao Alto Douro para observar o estado dos vinhedos e provar as uvas. Concluída a prova, determinava-se o início da vindima, regra geral, não antes de 15 de Setembro.

A vindima propriamente dita, isto é a apanha dos cachos das uvas, era tarefa de mulheres e rapazes que, com navalhas ou tesouras, iam “despindo os bardos”, vigiados pelos feitores que controlavam atentamente a escolha das uvas, as quais eram recolhidas em pequenos cabazes.

Durante esse período, as vinhas - como podemos ver pelos testemunhos de Manuel Monteiro ou Miguel Torga -, animavam-se de “uma alegria vibrante e ruidosa”, “numa garrulice impenitente”, horas de evasão “para essa pobre gente que, não obstante a amargura contínua da existência, ainda, pelo menos uma vez no ano, sabe rir e cantar”.

CONDUÇÃO DAS UVAS PARA OS LAGARES As uvas lançadas nos cabazes ou pequenos cestos eram, de seguida, esvaziadas em gigos, “altos cestos de vime em tronco de pirâmide quadrangular invertida”, que uma vez cheios, pesando aproximadamente 60 quilos, eram conduzidos para os lagares e aí despejados pelos carregadores.

Em vinhedos ou quintas de mais fácil acesso, as mulheres despejavam os seus cabazes directamente em dornas de madeira instaladas em carros de bois, que levavam cerca de 60 arrobas ou 900 quilos de uvas, embora, “nas localidades de vinhos mais afamados”, nunca se fizesse transporte por este meio, uma vez que convinha que as uvas chegassem “fresquíssimas” ao lagar (Pereira Cabral). Outras vezes, os gigos, em vez de transportados pelos homens para os lagares, eram colocados em carros próprios para tal serviço, sempre que os caminhos o permitiam.

Em outras ocasiões, os gigos, em vez de carregados pelos homens para os lagares, eram alinhados nas margens do Rio Douro e transportados em pequenos barcos rabelos ou barcas de passagem para as quintas ou armazéns dotados de lagares, onde as uvas eram pisadas.

A PISA DAS UVAS Cheios os lagares construídos em granito, com uma capacidade que variava entre as 12 e as 25 pipas, procedia-se à pisa das uvas, feita por homens e rapazes, regra geral, dois a três homens por cada pipa de vinho existente no lagar.

A primeira pisa, o corte ou corta, a mais exaustiva, durava quatro horas, entre as oito e as doze horas da noite, operação acompanhada, muitas vezes, por canções entoadas pelos lagareiros, acompanhadas pela concertina, tambores, ferrinhos e violas. Este primeiro esmagamento das uvas que deviam permanecer no lagar o menor tempo possível, era o mais penoso, “com os homens abraçados em filas paralelas que percorriam, assim, todo o lagar” - embora mais tarde, a utilização prévia de pisadores ou esmagadores manuais e mecânicos dos cachos, adoptados entretanto no Douro, viesse a tornar menos dura a “corta” do lagar.

Depois deste trabalho, designado “meia-noite”, os homens abandonavam o lagar para regressarem na manhã seguinte, onde procediam a nova pisa, a sova, que durava “até ao meio dia e se repetia” uma ou mais vezes conforme a condição da colheita e a qualidade do vinho a obter. O que se designava a mexa ou trabalhar o lagar “durava até o mosto dar a prova, isto é, até ao momento em que a quantidade de açúcar não fermentado era aquela que daria um vinho com a doçura desejada”.

A “expremedura” dos bagaços efectuava-se através de prensas verticais, produzindo igualmente vinho. O vinho que saía dos lagares e prensas era conduzido para grandes torres ou cubas, através de tubagens e bombas manuais utilizadas também no envasilhamento e trasfega ou lóta, operação efectuada pouco antes do Natal.

O TRANSPORTE DAS PIPAS DE VINHO DO PORTO DO ALTO DOURO PARA GAIA O Rio Douro, até à construção da linha de caminho-de-ferro do Douro em finais do século XIX, constituiu o único meio de transporte das pipas de vinho do Alto Douro para os armazéns de Vila Nova de Gaia e Porto, onde ficavam a aguardar a sua exportação ou o seu consumo no mercado interno.

Das quintas e armazéns, no começo da Primavera, após o vinho ser novamente passado a limpo, as pipas eram transportadas em carros de bois para os cais do Rio Douro mais próximos, nomeadamente para os cais da Régua e do Pinhão, descarregadas e roladas para os barcos rabelos à força de braços, seguindo então rio abaixo, com destino aos armazéns de Gaia e Porto.

Transportando as pipas de vinho para o Rio Douro ou para as estações de caminho-de-ferro, o carro de bois de um só animal constituiu-se num “atributo obrigatório da paisagem duriense” (Amorim Girão). O barco rabelo, o carro-fluvial utilizado na tarefa de conduzir o Vinho do Porto ao seu destino pelo “rio de mau navegar”, tripulado por marinheiros e conduzido por arrais experientes, que dominou, durante séculos, a difícil e não raras vezes trágica navegação do Rio Douro, cede parcialmente o seu lugar, a partir da década de 1880, ao caminho-de-ferro, e desaparece definitivamente, de 1965 em diante, devido ao desenvolvimento de transportes e comunicações terrestres, aos camiões-cisterna e à construção da barragem hidroelétrica do Carrapatelo, transformando-se apenas em mera representação folclórica, ancorado frente a Vila Nova de Gaia para espanto e curiosidade dos turistas.

ARMAZÉNS E TANOARIAS EM VILA NOVA DE GAIA O comércio do Vinho do Porto deu origem em Vila Nova de Gaia, a um vasto conjunto de armazéns e indústrias complementares associadas ao vinho do Alto Douro como tanoarias e fábricas de cortiça, metalurgia, construção naval, destilação, etc.

O número de armazéns em Gaia cresceu significativamente após 1834 - ou seja, com a instauração definitiva do liberalismo em Portugal -, de tal modo que os terrenos que não se encontravam demasiado longe do Rio Douro foram comprados ou arrendados para a sua construção.

As sedes das empresas exportadores do vinho do Porto encontravam-se preferentemente no Porto, mas os seus armazéns localizavam-se em Vila Nova de Gaia. Armazéns construídos em função da proximidade do rio, tendo em conta os espaços livres, de tal forma que o Vinho do Porto acabou por condicionar a malha urbana da zona ribeirinha de Vila Nova de Gaia, sobretudo a partir do século XVIII, com a criação da região demarcada do Alto Douro.

As caves do Vinho do Porto acabaram por se afirmar no núcleo histórico de Vila Nova de Gaia como uma “entidade una e indivisa” (Lúcia Rosas e Francisco Queiroz), com uma individualidade própria que as torna passíveis de virem a ser Património Mundial.

LOTAÇÃO, PROVA, ENVASILHAMENTO, ROTULAGEM E ENCAIXOTAMENTO O vinho do Porto, símbolo privilegiado de Portugal no mundo inteiro, depois de temperado no casco, no Alto Douro, era transportado, em Março, para os armazéns de Vila Nova de Gaia. Como escreveu Manuel Monteiro, “Gaia determinou-se por uma vida própria da sombra, discreta e ávida, para entesourar, isto é, converteu-se em adega das preciosidades vónicas dos xistos do Alto Douro”.

Chegado aos armazéns de Gaia, o vinho era submetido às operações de trasfega e clarificação, quando necessária, e lotado com “vinhos da mesma ou de várias explorações ou proveniências e preparação dos diferentes lotes, repousando nos balseiros, tonéis ou cascos.

Os lotes finais antecediavam o engarrafamento, a comercialização ou a exportação do Vinho do Porto, o qual constituía, assim, o resultado final de misturas e lotações subtis, operadas nos armazéns de Gaia.

Nas instalações das empresas exportadoras situavam-se os laboratórios e salas de prova dos vinhos, e todos os equipamentos que permitiam o envasilhamento, rotulagem e encaixotamento do Vinho do Porto.

EXPORTAÇÃO DO VINHO DO PORTO A exportação do Vinho do Porto exigia todo um conjunto de operações e a participação de trabalhadores responsáveis pela condução das pipas e das caixas de garrafas dos armazéns das empresas exportadoras até aos porões dos navios.

O caminho-de-ferro, a partir de finais do século XIX, vai permitir um rápido acesso das pipas de vinho do Alto Douro às Devesas, em Vila Nova de Gaia, que servia de estação ferroviária para as caves do Vinho do Porto. Mas, da estação aos armazéns, ou dos armazéns para a beira-rio, antes do desenvolvimento da camionagem, as pipas tinham de ser obrigatoriamente conduzidas pelos carros de bois que, em longas filas, davam vida às ruas íngremes que em Vila Nova de Gaia levavam aos cais do Douro. No Porto e Vila Nova de Gaia, como no Alto Douro, os carros de bois só acabavam onde os barcos começavam.

As caixas de garrafas de Vinho do Porto eram transportadas, regra geral, pelas mulheres, para as barcaças do Douro. No período anterior à construção de cais, as barcaças ou balsas eram

carregadas com as pipas de vinho do Porto que transportavam para os barcos ancorados no Rio Douro, ou para os steamers acostados no porto de Leixões ou no cais de Gaia.

O RIO DOURO ENTRE O PORTO E VILA NOVA DE GAIA O comércio do Vinho do Porto e dos vinhos do Alto Douro constituiu, nos séculos XVIII a XX, a principal actividade económica do Porto e Vila Nova de Gaia, gerando uma verdadeira burguesia de negócios, determinando ou inspirando a malha urbana de um lado e outro do Rio Douro, sustentando numerosas indústrias ligadas ao vinho e aos cascos, tonéis e pipas, exigindo a construção de cais, paredões e outras obras susceptíveis de permitirem a navegação e o atracamento dos navios nas duas margens, num fervilhar de vida e movimento na ribeira do Porto e no cais de Gaia que, graças ao rio e ao Vinho do Porto, aproximou e uniu solidariamente as gentes ribeirinhas de cá e de lá.

AS CHEIAS DO RIO DOURO NO SÉCULO XX O Rio Douro, até à construção das barragens na segunda metade do século XX, caracterizou-se por um caudal de água muito irregular. No Verão podia ser atravessado a vau nalgumas zonas.

Nos Invernos chuvosos engrossava, transbordava o seu leito, alagava e devastava as margens, inundava casas e armazéns, destruía barcaças e navios, arrastando tudo na sua fúria até ao mar.

Nas fontes documentais e na memória dos homens inscreveram-se as cheias mais dramáticas, nomeadamente no século XX, as cheias de 1909, 1930 e 1962, das maiores que o Rio Douro conheceu nos últimos três séculos.

No Porto e em Vila Nova de Gaia, os cais ribeirinhos, as ruas adjacentes, habitações, fábricas, armazéns e estaleiros ficavam inundados e, nalguns casos, mesmo submersos, lançando o pânico entre as populações ribeirinhas.

O Espólio Fotográfico Português contém um núcleo significativo da paisagem do Alto Douro e das cheias que assolaram as suas margens até 1962.

2

UM RETRATO
DE PORTUGAL
NO SÉCULO XX

Francisco Queiroz



OSTIA, A

ARQUINAS
E
RUMENTAS

TUBOS
E
ACESSORIOS

CORREIAS
E
EMPANQUES



UM RETRATO DE PORTUGAL NO SÉCULO XX

Ainda que a Foto Beleza tenha surgido na primeira década do século XX, em termos de fotografia de exterior e de outros tipos de fotografia que não o retrato, o espólio subsistente é maioritariamente das décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. Corresponde, pois, quase totalmente à época do Estado Novo. Naturalmente, este espólio de fotografia de exterior é sobretudo constituído por temas do Porto e da região envolvente. Porém, atendendo à sua diversidade em termos de regiões e de temáticas representadas, assim como ao número de clichés, a colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português praticamente constitui um retrato de Portugal do século XX.

Integrando este espólio, encontram-se mais de 10 000 negativos que correspondem a fotografias de exterior ou com carácter documental, a maior parte em vidro e com formato próximo da actual norma A5, embora também existam vários negativos mais tardios em película, geralmente em pior estado de conservação.

Quase todas as fotografias de exterior estão identificadas na margem do negativo, por vezes com o nome do cliente e até com a data da reportagem. Muito poucos destes negativos ficaram por identificar, não chegando a 1% do total. Trata-se de uma informação excepcional, não só por facilitar as pesquisas através de palavras-chave, mas também pelo maior rigor que se pode colocar na identificação e catalogação, sobretudo não sendo hoje fácil reconhecer quais os locais em que foram recolhidas as imagens. As transformações sofridas pelo território português nas últimas décadas converteram em verdadeiras preciosidades várias destas fotografias - mesmo algumas com menos de 50 anos, atendendo ao registo de paisagens, costumes e vivências já totalmente perdidas. Por conseguinte, a importância deste espólio é indiscutível e tende a aumentar à medida que o tempo vai passando. Estamos mesmo persuadidos que, nas próximas décadas, virão a ser fundamentados, total ou parcialmente, neste espólio, vários trabalhos de História Urbana e História Local, de História da Arquitectura, de História da Família, de História da Indústria e de mais vertentes da História Portuguesa do século XX, assim como de outras áreas científicas (como a Etnografia).

Fig. 12 <<
Porto.
Automóvel em frente
à loja de ferramentas
da Sociedade Costa,
Peres, Lda.
Car in front of the
machines and tools
store of the “Sociedade
Costa, Peres, Lda.”

No espólio da Foto Beleza, as fotografias de cidades e vilas cobrem praticamente todo o Portugal Continental. Uma vez que os núcleos de fotografias de empresas e associações correspondem quase sempre à cidade do Porto ou à região envolvente, deduzimos que as fotografias de cidades e vilas não foram todas feitas por encomenda. Muitas delas serviriam para constituir um banco de imagens, que a Casa poderia reproduzir e vender sempre que necessário. Como é óbvio, as fotografias tiradas a instituições e fábricas integravam por norma reportagens fotográficas encomendadas. Aliás, existem mesmo no espólio umas caixas de negativos catalogadas como “Lisboa-Porto”, indício de fotografias de viagem. Não por acaso, existem também no espólio muitas fotografias das localidades situadas no eixo entre as duas principais cidades portuguesas. Sabe-se que a Foto Beleza realizou reportagens fotográficas para a Livraria Lello, nomeadamente para ilustrar os nove volumes das “Estradas de Portugal” e para a enciclopédia “Lello Universal”.

Alguns clientes da Foto Beleza eram editores de postais (como a “Havaneza” de Tomar) e também casos há em que foram repartidos os clichés sobre um mesmo tema como “*da Casa*” ou de “*reprodução interdita*”, por terem sido adquiridos os direitos por parte de editores. No caso das vistas de Tomar, vários clichés que não foram reproduzidos para a “Havaneza” passaram a ser considerados da Casa. Na análise forçosamente superficial que fizemos a um espólio tão vasto e ainda não totalmente digitalizado no momento em que escrevemos estas linhas, encontrámos mesmo um cliché de Vila Nova de Ourém que sabemos ter sido publicado em postal ilustrado. Certamente que terão existido outros.

Para além da vasta colecção de retratos e do importante núcleo de fotografia de exterior ligado ao Vinho do Porto (paisagem duriense, ciclo produtivo do vinho e respectivas empresas) tratado à parte nesta obra, o espólio da Foto Beleza integra ainda três outros tipos de fotografia:

- 2.1. *Fotografia de paisagem* – Neste conjunto têm primazia as paisagens urbanas, das principais cidades e vilas portuguesas, assim como de algumas aldeias, com os inevitáveis clichés de costumes.
- 2.2. *Fotografia empresarial, associativa e institucional* – Predominam neste conjunto as fotogra-

fias de fábricas, mas também podem ser encontrados clichés de empresas de comércio e serviços, de associações e de outras instituições.

2.3. *Fotografia documental, de grupos e de eventos* – Nem sempre enquadráveis nos conjuntos anteriores são as fotografias de carácter documental, nomeadamente algumas reportagens fotográficas a recheios de casas, clichés de documentos antigos, de peças de arte e de monumentos - não só os antigos como algumas daquelas obras de arquitectura e engenharia mais marcantes no século XX. Existe ainda um pequeno núcleo com fotografias de personalidades (especialmente artistas de teatro), grupos familiares e mesmo alguns eventos.

A selecção de imagens que fizemos pretende constituir apenas uma primeira abordagem a esta vertente do Espólio Fotográfico Português, uma abordagem que, apesar de ser minimamente representativa da sua diversidade, ainda assim é incipiente e algo redutora.



Fig. 13
Serra do Buçaco.
 Moinhos da Portela
 da Oliveira
 Bussaco Mountains.
 Mills of Portela
 da Oliveira

Fotografia de paisagem

PAISAGENS URBANAS . Porto e arredores Estando sediada no Porto, seria natural que a Foto Beleza cobrisse os mais diversos temas no âmbito da fotografia de exterior da cidade. Também nos parece provável que algumas das mais antigas fotografias deste espólio digam respeito precisamente ao Porto, assim como o são igualmente algumas das mais recentes, nomeadamente os diversos clichés que documentam a construção da Ponte da Arrábida. De notar, sobretudo, um conjunto de fotografias aéreas, de carácter não zenital, do Porto e arredores, cujo valor histórico é inestimável. Existem ainda importantes núcleos dedicados a monumentos da cidade (que trataremos mais adiante no âmbito da fotografia documental), à Avenida dos Aliados e às paisagens ribeirinhas. Estamos, pois, perante um importante conjunto de imagens sobre o Porto, que acaba por ser mais volumoso ainda se atendermos ao facto de não ter sido incluído neste capítulo o núcleo de clichés de empresas ligadas ao Vinho do Porto.

PAISAGENS URBANAS . Outras cidades e vilas portuguesas Praticamente todas as cidades e vilas mais importantes de Portugal continental estão representadas na colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português, embora em alguns casos com poucos clichés. Estão também bem representadas certas regiões com carácter turístico, como a Serra do Marão ou a Serra do Buçaco, assim como estâncias termais - Caldas de Felgueira, Caldelas, Curia, Pedras Salgadas, etc. Não pretendendo ser, de modo algum, exaustivo, podem ser encontradas no espólio fotografias antigas de: Águeda, Albufeira, Alcácer do Sal, Alenquer, Aveiro, Benavente, Braga, Cantanhede, Castanheira de Pêra, Castelo Branco, Coimbra, Elvas, Espinho, Évora, Fafe, Faro, Fátima, Ferreira do Alentejo, Ferreira do Zêzere, Figueira da Foz, Figueiró dos Vinhos, Flor da Rosa, Golegã, Guimarães, Lagos, Lamego, Lisboa, Loulé, Mértola, Miranda do Douro, Muge, Nazaré, Nisa, Penafiel, Póvoa de Varzim, S. Martinho do Porto, Santarém, Silves, Sines, Tavira, Valença, Vila Boim, Vila Real, Vila Viçosa, etc.

PAISAGENS RURAIS Na colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português, as paisagens rurais assumem menor preponderância face às paisagens urbanas. Ainda assim, subsiste um relevante núcleo de negativos, não totalmente representativos de todo o território português. Grande parte destes negativos encontra-se dispersa em caixas temáticas relativas a cidades, vilas e estâncias balneares ou turísticas, correspondendo a fotografias tiradas nos arredores. Existem, contudo, excepções, como caixas catalogadas com designações mais sugestivas (como “Agricultura”), nas quais se guardam negativos referentes a todo o tipo de paisagens: amendoeiras em flor, olivais, matas, actividades agrícolas e até mesmo silvícolas - como a apicultura, estando documentado, por exemplo, o colmeal da Quinta de Romeu, em Mirandela.

COSTUMES O núcleo de costumes da colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português, não sendo totalmente representativo da riqueza etnográfica nacional, contém fotografias de grande qualidade, algumas das quais com uma encenação mínima e, ainda assim, bastante sugestivas. Em alguns casos, nota-se uma especial predilecção pela associação do traje típico ao retrato.

Fotografia empresarial e associativa

INDÚSTRIA O núcleo de fotografia referente à indústria transformadora e extractiva é um dos principais pontos fortes da colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português. As reportagens fotográficas são geralmente bastante completas, contendo vistas de exterior (por vezes com todo o pessoal) e vistas do interior com os respectivos equipamentos, assim como vistas da frota automóvel de distribuição da empresa. Tratando-se de reportagens fotográficas quase sempre encomendadas com posterior propósito de utilização publicitária, as indústrias representadas são sobretudo do Porto e arredores, incluindo o Vale do Ave.

Não pretendendo ser, de modo algum, exaustivo, podem ser encontradas neste espólio fotografias antigas referentes às seguintes empresas: A Boa Reguladora, Companhia de Fiação e Tecidos de Alcobaça, Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe, Companhia de Fiação de Crestuma, Companhia Portuguesa de Seda Artificial, Empresa Electro-cerâmica do Candal, Empresa Fabril de Máquinas Eléctricas, Empresa Industrial de Santo Tirso, Estampados Multicolor, Fábrica de Acabamentos do Carvalhido, Fábrica de Branqueação e Acabamentos da Rua do Breyner, a chamada “*Fábrica da Seca do Bacalhau*” (Lavadores), Fábrica Portuense de Bengalas, Fábrica Portuense de Borrachas, Fábrica Paupério (Valongo), Fábrica de Malhas do Amial, Fábrica de Fiação de Leça, Fábrica do Rio Vizela, Fábrica de Tecidos Silva Pereira, Fábrica do Mindelo, Fábrica da Vista Alegre, Fábrica de Moagem da Senhora da Hora, Moagens Ceres, Nova Empresa Industrial de Curtumes, Litografia Maia, Sociedade Industrial do Vouga, etc., para além das que se ilustram mais à frente.

COMÉRCIO E SERVIÇOS Tal como sucede com o núcleo ligado à indústria, também são maioritariamente do Porto e arredores as empresas de comércio e serviços representadas na colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português. As reportagens fotográficas incidem muitas vezes nas fachadas das lojas (com o objectivo de utilização publicitária), mas também as há mais completas, incluindo interiores e frota automóvel de distribuição. Refira-se que encontram-se no espólio fotografias de empresas ligadas ao vinho, mas não directamente relacionadas com o Vinho do Porto, casos da Quinta da Aveleda e das Caves Raposeira.

Não pretendendo ser, de modo algum, exaustivo, podem ser encontradas neste espólio fotografias antigas referentes às seguintes empresas: Agência Comercial de Anilinas, António Branco Alcobia (camionagem, Santarém), Café Mucaba, Cinema Nun'Álvares, Companhia de Seguros Confiança, Companhia de Seguros Soberana, Companhia dos Telefones, CTT (empresa da qual existem muitas caixas com negativos, maioritariamente representando as novas estações de correios), Espelho da Moda, Garagem dos Castelos, Hotel Avenida, Laboratórios Dr. Alberto Aguiar, Lello & Irmão, Leitaria da Quinta do Paço, Porto Editora, Refinarias Angola, Sociedade das Águas do Luso, etc., para além das que se ilustram mais à frente.

ASSOCIAÇÕES E OUTRAS INSTITUIÇÕES Quase todas as associações e outras instituições representadas na colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português referem-se à cidade do Porto e arredores. Este núcleo inclui vários dos clichés mais tardios do espólio, embora também conte com alguns negativos da década de 1920. São sobretudo fotografias das instalações ou de grupos. Para além dos exemplos que seleccionámos, podem ser encontradas no espólio reportagens fotográficas das seguintes instituições: Associação Comercial do Porto, Associação Cristã Alfredo Silva, Casa dos Pescadores da Afurada, Casa dos Pescadores de Vila do Conde, Casa da Criança, Casa de Saúde da Boavista, Caixa de Previdência dos Têxteis, diversos colégios (Luso-Francês, Nossa Senhora de Lourdes, Trancoso, Internato dos Carvalhos e outros), Escola Académica do Porto, Escola Mouzinho da Silveira, Escola Normal, Federação dos Grémios da Lavoura de Entre-Douro-e-Minho, Hospital Militar do Porto, Hospital Infante de Sagres, Instituto do Bom Pastor, Instituto Comercial do Porto, Maternidade Júlio Dinis, teatros Rivoli e Sá da Bandeira, etc.

Fotografia documental, de grupos e de eventos

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL Dentro deste núcleo, destacamos o conjunto de fotografias de igrejas do Porto, não só das mais antigas, mas também de algumas que foram construídas no século XX, como a Igreja do Santíssimo Sacramento. Ainda no Porto e arredores, mencionamos os clichés dos azulejos da Estação de S. Bento, do Mosteiro de Leça do Balio e do atelier do escultor António Teixeira Lopes. Existem também fotografias de outros monumentos fora do Porto, mas geralmente com carácter avulso.

Na colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português existem igualmente alguns conjuntos de fotografias a objectos artísticos (imagens sacras, mobiliário antigo e outro tipo de peças), algumas fotografias de colecções privadas de arte (caso de uma caixa dedicada ao Museu de Lamego) e de recheios de casas (caso da “sala de jantar de Aires Pereira”) e ainda reproduções de documentos e de fotografias antigas pertencentes a instituições do Porto, como a Associação Comercial do Porto, a Misericórdia do Porto e a Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.

OBRAS DE ARQUITECTURA E ENGENHARIA Este núcleo dedicado a grandes obras públicas do século XX é pouco representativo, contando apenas com algumas caixas de negativos, nomeadamente da Barragem do Ermal (entre outras barragens), do Monumento a Cristo-Rei e de outras imponentes estruturas na cidade do Porto, tais como as que apresentamos neste volume.

EVENTOS Este núcleo é muito pouco representativo, contando-se uma ou outra caixa de negativos (como a referente à Exposição do Mundo Português), para além de alguns clichés avulsos.

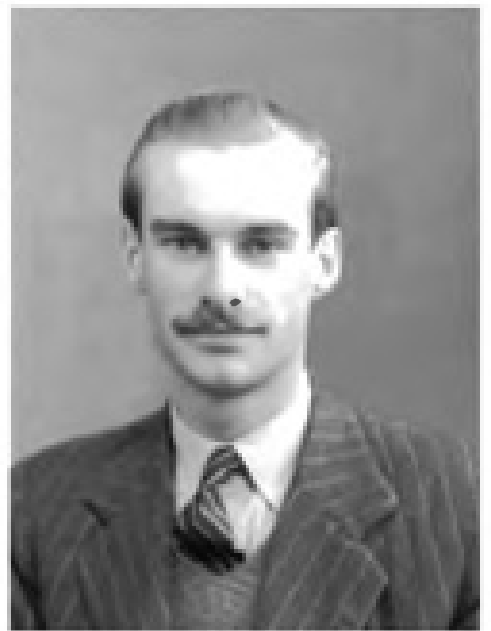
GRUPO E PERSONALIDADES Este núcleo poderia ser considerado como fazendo parte do volumoso conjunto de retratos da colecção Foto Beleza do Espólio Fotográfico Português. Contudo, atendendo à maior dimensão dos negativos (muitos dos quais de exterior) e ao facto de ter sido catalogado à parte pela própria Casa Beleza, estamos perante um núcleo com identidade própria, ainda assim pouco representativo no conjunto do espólio. Para além de fotografias referentes aos Duques de Bragança, à Rainha Isabel de Inglaterra e à família Ramos Pinto, destacam-se sobretudo os retratos de artistas de teatro e alguns retratos de grupo com carácter avulso, sobretudo de âmbito escolar.

3

A REPRESENTAÇÃO DE SI: O RETRATO DA FOTOGRAFIA BELEZA

Maria do Carmo Serén





A REPRESENTAÇÃO DE SI: O RETRATO DA FOTOGRAFIA BELEZA

A casa fotográfica de António Beleza, de 1907, não poderia ser um estúdio qualquer. O seu proprietário tinha já uma tradição assegurada neste campo de uma técnica que se começava a chamar arte com A maiúsculo. António Beleza ocupara por largos anos o estúdio de Emílio Biel na Rua do Almada, então como Royal Foto e, referência importante, fizera na sua nova casa na Rua de Santa Teresa, a poucos passos da grande Fotografia União, uma sala de espera decididamente elegante, para atrair o público feminino.

O tempo político e social não era ameno. Por todo o país, nomeadamente em Lisboa, Coimbra e Porto, o tema de todas as dúvidas e de todas as conversas era a política musculada de João Franco, claramente apoiada pelo rei D. Carlos. No Porto, estudantes e populares tinham provocado arruaças decididas que pareciam abrir caminho à conspiração que, no ano seguinte, abateria D. Carlos e Luís Filipe. O Porto era, como se sabia desde 1891, tendencialmente republicano: no que valia ser republicano então, frequentar o clube no Carmo, assistir a comícios em Antero de Quental e no teatro do Príncipe Real ou atribuir aos filhos o nome de Liberdade como fizera o velho aristocrata Felizardo Lima.

Inconscientemente a Fotografia Beleza era filha de tempos revolucionários, apesar de nascer em tempos de monarquia. Mas cresceria na ordem republicana com Moreira de Campos e na salazarista com António Lopes Moreira. A sua clientela é, pois, representativa do crescimento da classe média, mas também da permanência da alta burguesia e de uma difícil persistência da aristocracia.

Os tempos, nesta primeira metade do século XX, eram ainda da industrialização possível. A revolução dos transportes era um facto visível, o caminho-de-ferro cobria quase todo o país, faltando apenas decidir um ou outro ramal; no norte pensava-se já em construir o porto comercial de Leixões para rentabilizar o porto de abrigo, entretanto concluído, mas notoriamente insuficiente - o que será um facto nos anos de 1930, canalizando a prosperidade conserveira de Matosinhos e as constantes remessas de vinho do Porto, que então se faziam. O Porto continuava a ter os seus ingleses do comércio do vinho, os seus germânicos concessionários das minas, os seus capitalistas “brasileiros”, industriais, banqueiros ou comerciantes de grosso trato.

Fig. 14 <
Painel de fotografias de retrato da colecção Foto Beleza, do Espólio Fotográfico Português
Panel of portrait photographs belonging to the “Foto Beleza” collection, of the Portuguese Photographic Heritage

Mas agora, já no século XX, não eram apenas estes grupos sociais que tiravam retrato. O preço do retrato baixa, a fotografia também se industrializa e os fotógrafos profissionais ganham novos concorrentes, quer através da fotografia doméstica que as caixas da Kodak tinham lançado, quer através da fotografia instantânea das máquinas automáticas: em 1928, nos armazéns lisboetas Grandela, surge a primeira Photomaton.

Fig. 15

No século XX procura-se a atitude do natural e abandona-se a rigidez expressiva, nomeadamente nas crianças. Aqui, o brinquedo é também um despoletador de uma atitude sensível

In the 20th century is seeked a natural attitude and abandoned the expressive stiffness, namely in children. In this case, toys are also triggers of a sensitive attitude



Uma codificação social da aparência

Apesar da notável evolução técnica que a fotografia de retrato fora sofrendo desde o seu aparecimento oficial em 1839², mantinham-se diversas convenções que, de certo modo, ainda hoje se manifestam em retrato de estúdio. E aqui, uma vez mais, se cruzam diversos factores, técnicos, económicos ou sociais. O retrato de estúdio é um retrato de pose, orientado para o ideal fotográfico do século XIX - apresentar a máxima semelhança com a realidade. Coincidindo com a corrente do Positivismo³, a Fotografia surge como uma prova do real, um auxiliar destacado da ciência. De resto são principalmente cientistas os primeiros fotógrafos amadores fotográficos. Em Portugal, a Fotografia estuda-se desde cedo nas Academias do Exército e é utilizada em investigações das Escolas Médico-Cirúrgicas ainda mesmo na época daguerreotípica.

O daguerreótipo é a versão técnica da fotografia oficializada pela apresentação do académico francês Arago na Academia das Ciências em Paris e o seu papel técnico é realçado pela presença do químico Gay-Lussac no júri. O daguerreótipo é uma fotografia positiva, única, que ainda surge ligada às preocupações estéticas e exclusivistas do Iluminismo; trata-se de uma verdadeira jóia, seja nas suas versões em tom rosa, azul ou dourado, que muito deve ainda à minúcia manufactureira dos inventores do século XVIII. Degradando-se com a luz, a imagem tem de se proteger dentro de um estojo que lembra os missais de luxo, com encadernação de prata, de cabeçal ou de veludo. Quando surge em Portugal, pela mão de fotógrafos estrangeiros de passagem, custava quase 5 mil reis. Mas há poucos retratos da divulgação deste género fotográfico, já que fixar a imagem exigia um longo tempo de exposição e os fotografados mexiam-se, deixavam inconscientemente descair o rosto, as rugas de expressão ou fechavam os olhos, - o que desfocava a imagem e varria o rosto. Crianças não podiam ser fotografadas e ganhou-se a técnica de, no caso de grupos, obter imagens isoladas de cada um que se inseriam, por montagem no negativo na representação geral da imagem, agora recomposta. Por vezes eram actores que representavam o corpo, evitando-se a deslocação ao estúdio das altas personalidades.

Fotógrafos daguerreotipistas possuíam um dispositivo de apoio para a cabeça, disfarçado entre a decoração de fundo (habitualmente um cortinado) que obrigava a manter direito o pescoço e o tronco durante a exposição, que começou por ser de três longos minutos.

A atitude digna dos retratados de estúdio desse tempo, obrigatória pelo reforço do suporte, tornou-se um verdadeiro paradigma da representação de si: uma dignidade distante, alheada, que não olhava de frente a câmara, para não pestanejar. Na ideologia liberal e nas expectativas de classe é a pose distinta, assumida pelo burguês na vida pública e privada. Com o tempo acelera-se o processo químico de aumentar a sensibilidade das emulsões e há lentes cada vez mais luminosas que permitem gerir racionalmente a luz disponível. O tempo de exposição vai diminuindo e o retrato surge com maior frequência.

Mas é com o negativo de papel, processo inglês de Talbot, que se passa a preferir para o retrato o calótipo desse pioneiro, em papel salgado e, posteriormente, com novas contribuições técnicas, através de diversas emulsões sobre o papel, o uso do colódio húmido ou seco, este já industrializado, e albumina, cobrindo igualmente a chapa de vidro com processo industrial.

Mas a exposição era ainda um pouco longa e a dignidade já estava inculcada e dessa circunstância ficaram outras atitudes e outros suportes, a mão descansando, (firmando-se), no espaldar de uma cadeira ou poltrona, ou sobre uma pequena rima de livros, que se acumulavam na mesinha de apoio e criavam ainda a sugestão de que o fotografado era um intelectual.

Nos anos oitenta e noventa do século XIX, já com largo uso do papel albuminado industrial e com um processo comum da divisão da folha em diversas fracções, generalizam-se os *carte-visite*, que embarateciam o processo. A obrigatória dúzia de *cartes-visite*⁴, de resto sem apresentação luxuosa, rondava os três mil réis. Por esse preço podia-se comprar um bilhete de comboio do Porto a Lisboa de terceira classe ou adquirir um serviço de chá razoável, com 19 peças e para 12 pessoas.

Tirar o retrato não era, portanto, um hábito de consumo, exceptuando para as classes mais ricas. Mas já se verifica nesse grupo, que incluía os literatos e artistas, o hábito de se fazer fotografar com

frequência. Desde que o *carte-visite* se banaliza, cria-se a novíssima instituição de deixar nos vestíbulos das casas de amigos e conhecidos, a imagem do visitante com um pequeno apontamento escrito: para anunciar a confirmação de presença num jantar ou numa entrevista ou a breve partida em viagem, tal como se fazia com um simples cartão-de-visita tradicional. Este *carte-visite* define-se simbolicamente: o fotografado mostra uma atitude de respeito, com luvas, esboçando um cumprimento com a cabeça, se se trata de uma visita cerimoniosa. Em fato de viagem e botas ferradas, se vai de viagem, ostentando no braço um guarda-chuva lembra que, apesar do mau tempo, estará presente.

A fotografia como objecto de (relativo) consumo começa nas elites e levará tempo até que a classe média urbana e depois o proletariado e o campesino tenham capacidade económica (ou a obrigação) para tirar aqueles retratos que se tornarão indispensáveis, o do casamento, o do magala, o do novo padre, o da família. É a burguesia urbana e rural que vai tirar o retrato com frequência, ou ainda os profissionais da literatura como Camilo e os artistas do espectáculo que precisam de se promover. No início do século eram muito frequentes retratos, já em tipo postal, de toureiros, bandarilheiros e artistas de variedades.

É um mundo a preto e branco que imprime o “dandy” da época, vestindo de escuro, de rictus indiferente e cansado, que não despreza o ambiente decadentista dos livros de Masoch, os veludos e os cetins, a extrema palidez do gelo ou o negro da noite materna e rigorosa. O riso fácil só se admite em crianças e adolescentes, as senhoras arranjam flores numa floreira ou deixam-se estar, igualmente distantes e recolhidas num mundo interior.

Não é suficiente a imagem ser limpa, sem defeitos a preto e branco, embora, por vezes pintadas à mão com cores que se consideram adequadas. A prática fotográfica vai compondo a imagem que cada um aprende a ter de si, fundamento e razão de normas que se generalizam. A verdade da fotografia de retrato é aquela que a imagem de si já impõe. E raros são aqueles que preferem o retrato de corpo inteiro. Escondendo as pernas, a fotografia abre caminho para a estatura sonhada e a imagem coincide com a que se vê no reflexo do espelho da sala e que reconhecem como pertença.

Essa imagem, que vemos repetir-se nas fotografias do século XIX e que emigra para a 1.^a metade do século XX, mantém invariáveis notáveis. A prática fotográfica cultiva, por herança técnica, a atitude da indiferença, tal como o romantismo se escondia sob uma patente falta de confiança - nos elementos do mundo, da certeza do comportamento próprio, no receio do sujeito se perder no destino das coisas; a raiva e o ciúme impotente são condicionantes de todos os sentimentos negativos. É o contexto mental que envolve o individualismo e solicita a indiferença dos snobs, os dandies e essa figura descontroladamente controladora que é D. Juan.

Não pode negar-se que foram os longos tempos de pose que determinaram, na fotografia, a expressão de ausência fixa e digna. Sendo a dignidade uma expressão do século, aceita-se a positividade de uma indiferença displicente, que é o resultado ainda, de se fugir a olhar a objectiva. No final do século a atitude do “natural”, que se revela na fotografia de grupo, como que apanhado nos seus afazeres (falando, lendo um livro, olhando qualquer coisa fora de campo...), produz uma forma de estar de falsa indiferença.

A encenação de si, por si mesmo, não se reduz ao estúdio fotográfico: há encomendas que implicam a deslocação do fotógrafo a casa ou local de trabalho do cliente. Mas os próprios fotografados já trazem inscritas em si as regras de saber viver conforme o grupo social a que pertencem. A educação faz-se em casa e nas ruas para alguns, em colégios, através de amas e institutrizas privadas, para outros. As normas têm dois fundamentos básicos, as científicas e as de civilidade, estreitamente identificadas (a higiene de si e do contexto, que estuda minuciosamente o habitat, o tipo de cama, de reposteiros, de cobertura dos soalhos e das tampas das mesas de cozinha, o vestuário, os banhos totais ou parciais, a temperatura da água, as saídas ao campo e à praia, os passeios, as companhias, a paixão e a sexualidade). Tudo se encontra codificado nas entradas dos dicionários de vida prática (espécie de enciclopédias do saber que se exige) coordenados por médicos e nos manuais de civilidade. A civilidade passa também pelo facto de que no espaço privado raramente se está só; nas habitações pobres há a promiscuidade de famílias alargadas, nas mais ricas um pessoal doméstico sempre atento que toma conta das diversas tarefas do quotidiano.

Os jovens machos aprendem a civilidade masculina através do sexo: o homem não necessita de tantos banhos como as mulheres, permite-se frequentar com maior liberdade o espaço público, exige-se-lhe que mantenha em qualquer circunstância a capacidade de reagir à dor e à angústia com o estoicismo necessário. Porém não é o sexo, mas o casamento que traz a dignidade de homem ao jovem. Casamento e profissão são meios de responsabilidade. A responsabilidade é, naturalmente, como procura a Fotografia, austeridade e estoicismo. Por caminhos diversos, a mulher e o homem devem atingir essa dignidade; a responsabilidade da mulher é a administração da casa - e por isso mesmo muitas senhoras se fazem fotografar com o cordão que desce da cinta, contendo as chaves da casa; as chaves dos espaços fechados (dispensa, quarto do chefe de família, escritório e, por vezes, a sala); os quartos dos criados e dos filhos são abertos, não têm chave, para poderem ser intimidados e devassados.

A arte de saber onde e como se colocam as mãos é uma das regras de civilidade que o estúdio fotográfico saberá explorar.

Desse modo de estar no mundo, as casas fotográficas foram conservando, já no século XX, como aqui se nota na Fotografia Beleza, o fundo encenado dum telão (no caso, um romântico jardim com as inevitáveis colunas e templetas), judiciosamente secundado por um cortinado pesado, que se corria quando o cenário se queria mais sóbrio.

Mas, afinal, os elementos decorativos, para lá do telão, são bastante limitados na maioria das casas fotográficas, que seleccionam adereços como as salas de teatro. Para lá dos adereços vestimentares, emprestados ou disponíveis, (luvas, chapéus, bengalas, polainas ...), havia as mesinhas redondas ou quadradas, nuas ou cobertas por tapeçaria, quando pretendiam sugerir a intimidade doméstica, mesas e cadeiras de jardim, os cadeirões estofados que dão respeito, o genuflexório das crianças da comunhão. Se as cadeiras se mantêm para garantir o arranjo familiar, a tendência do retrato tende a recuperar os fundos lisos com que Nadar⁵ fazia ressaltar a expressividade dos seus modelos. Também a fotografia judicial e policiária, vulgarizara os fundos lisos para destituir do simbólico, as suas fichas de delinquentes⁶.

As angústias do parecer

Na sua tese de mestrado em Filosofia, “Figuras do Espanto”⁷, Pedro Miguel Frade tem um capítulo com esse mesmo título, “As angústias do parecer”. A obra, que o autor não chegou a ver, pois morreu antes da sua publicação, remete para a representação de si que a imagem fotográfica vem estabilizar no século XIX, e que pode resumir-se na frase: *saber como se deve estar e onde se deve estar*. O século XIX é, de facto, o “século que espreita pelo buraco da fechadura” e onde a aparência se torna um corolário da vida social. A sociedade é prometeica⁸, tem os seus heróis, os seus papéis valorizados pelo industrialismo (os caminhos de ferro, o telégrafo, o telefone, as rotativas, a linotipia, a fotografia, a galvanoplastia, a microbiologia...); os engenheiros, os inventores, os defensores da Pátria, os colonos, os capitalistas e os caixeiros-viajantes rivalizam em valor social com os sustentáculos da escola pública saída de um crescente laicismo, os professores primários representam a positividade da nova sociedade. Eiffel, Pasteur e Lesseps congregam estes valores. Começam a ser desvalorizados os dandies, a aristocracia decadente, o místico, o orientalizante, a mulher emancipada, o anarquista, anunciando-se os mitos de decadência que na arte e na literatura conhecemos como mito de Salomé e de Orfeu.

A cidade é, naturalmente, o palco e o cenário desta representação de si a partir de tipologias conscientes ou inconscientes, resultantes das alterações que o industrialismo e as revoluções liberais trouxeram consigo. Aí, no público e no privado, nesse privado que é, também, uma conquista da burguesia, exercitam-se os novos valores que tentam excluir os do Antigo Regime e que serão, necessariamente, representados na aparência.

A virtude burguesa, que se molda pela capacidade de produzir para engrandecimento do seu Estado e ainda pela apropriação das funções da nobreza e do clero (funcionários do Estado ou empresários capitalistas privados, depositários da instrução e da beneficência), manifesta-se pela aparência digna do burguês virtuoso e aí a virtude exterioriza-se em acções concretas: criação de fábricas, de empresas, de invenções científicas, de escolas, de hospitais, de creches, de reformatórios, de albergues de mendicidade, de bairros sociais...

Tudo se passa como se da nobreza herdada se passasse a uma nobreza construída pela virtude cívica. Uma virtude que se deve mostrar para ser, que é uma aparência de ser.

A vontade de se fazer notado torna-se um meio de afirmação de si e é uma característica primeiramente urbana, precisamente porque é também a cidade que, crescendo demograficamente, faz crescer, também, a reprodução da indistinção. Mais do que nunca, quem se quer valorizar tem de expor riqueza, atingir uma elevada despesa visível. O luxo e o dispêndio de dinheiro concedem essa esperança de distinção.

Contrariando a herança de austeridade da classe trabalhadora donde provém, esta sociedade é também herdeira do primeiro industrialismo (industriais trabalhadores e sóbrios, com um pé na ruralidade) e veicula o ideal positivista da honestidade intelectual e da objectividade: há uma crescente impessoalidade nas relações sociais, uma crescente burocratização nos ofícios, nos sentimentos e nas emoções. A apresentação de si tende, pois, a uma representação das novas virtudes e dos novos heróis.

Claro que esta representação de si é também uma descoberta da forma de estar, que se ensaia no espelho de corpo inteiro, que é também uma novidade nos quartos de vestir, e se insinua na pose fotográfica, por conciliação dos interesses do fotógrafo e do fotografado. Sabemos, com Foucault⁹, como desde os finais do século XVIII, e com o advento político de uma burguesia ilustrada, se vão criando dispositivos do parecer amestrado pelo pânico da instabilidade do novo sistema de riqueza. Na realidade, com o liberalismo, a velha riqueza imóvel, da propriedade ou senhorio da terra, insusceptível de ser facilmente roubada, é ultrapassada pela riqueza móvel, dos artigos industriais e comerciais, dos stocks, das casas bancárias, essas, sim, fáceis de ser roubadas indiscriminadamente. Tendo como objectivo mais a prevenção do que o castigo do crime, os dispositivos de poder passam agora pela urgência de uma política e um discurso de prevenção de roubos, o que justifica os novos dispositivos de aprendizagem e de virtude.

Ora a cidade, com os seus stocks, os seus armazéns e a indistinção dos seus habitantes, é o palco ideal para essa forma de delinquência. O Positivismo, atento às infracções sociais e ao controlo da sociedade, inventa a possibilidade de distinguir delinquentes “natos” através de características morfológicas, portanto exteriores e objectivamente observáveis (forma do nariz, dos lábios, do queixo e da testa, comprimento dos membros...), com a ajuda de mostruários de fotografias de criminosos reconhecidos, para a constituição dos quais as fichas de presos, com as respectivas fotografias de frente e de perfil, vão ajudar. Chega-se mesmo a definir, por comparação de traços fisionómicos ou através de fotografias compósitas, o delinquente-tipo. A delinquência é uma forma jurídica da jurisprudência positivista, já que até então não se considerava a personalização da delinquência, mas apenas se punia o crime, independentemente do seu actor, e era pela prática do crime que resultava o castigo correspondente.

Agora, com Lombroso e a jurisprudência positiva, não é apenas o crime que é condenado, mas também uma tendência inata que se atribui ao reincidente no crime.

Para o distinguir do homem comum, produziam-se as fotografias dos preventivos destituídos de decoração, sem fundo e sem rigor vestimentar. As fotografias mostravam-nos de camisa aberta, desleixados e, porque as fotografias eram deliberadamente efectuadas após prolongadas sessões de medição antropométrica¹⁰, os presos apresentavam-se com posição e expressão de cansaço e desalento.

Sabe-se, ainda, como este processo disciplinar emigrou para a representação dos naturais africanos, de forma a alimentar a fundamentação racista da ocupação de África, desenvolvida com o Congresso de Berlim desde 1884. De resto, no último quartel do século XIX o próprio Naturalismo desenvolveu a ideia de cidade como uma selva; uma cidade perversa onde alguns bons se viam rodeados e acossados pelas “bestas” que Zola soube descrever. O ideal de sanidade tão característico das descobertas científicas como a de Pasteur era completado por um afã de exclusão social, que bem explica a criação de bairros proletários e as intenções de destruição de

“ilhas” e “pátios” operários, como a proliferação de livros sobre o malefício de práticas sexuais dos adolescentes ou a viva recomendação para evitar banhos quentes ou mornos nas jovens mulheres e adolescentes. A sociedade disciplinar é, por natureza controladora e de exclusão social e fomenta uma sociedade do culto da aparência.

As casas fotográficas acompanhavam de perto, através de manuais e de artigos da especialidade (Miguel Novais, fotógrafo do Porto nos anos 50 e 60 do século XIX escrevia sobre temas fotográficos, desde 1856, no Jornal da Associação Industrial Portuense), as explicações sociais que os dicionários de vida prática desenvolviam.

A fotografia de retrato tem uma forte herança de um distanciamento retórico que se explica pela nova mentalidade burguesa e que se reflecte, no possível, em todas as camadas sociais. Esclarece a vaidade burguesa, do saber como estar. É uma atitude de aparência que reflecte a angústia de se distinguir no interior de uma sociedade a todos os títulos em fase de indistinção, contornando a recusa dos valores tradicionais do Antigo Regime.

O álbum fotográfico colmata a galeria de retratos das antigas linhagens. Banaliza-se com a efusão de *carte-visite*, mas organiza-se também com fotografias do *boudoir* ou *cabinet*.

A família liberal criou uma responsabilidade aguda à imagem moral do seu chefe. O cidadão mede-se pela família que foi capaz de criar e gerir. Constituir família é, como se disse, um dever social, e a sociedade marginaliza os solteiros e os mal-casados. É afinal na família que se produzem e reproduzem os valores que a sociedade civil recomenda; a família é o baluarte de uma sociedade privada que julga autogerir-se, mesmo quando a intromissão do Estado nos negócios privados é um facto indiscutível.

Normas gerais circulam na ideologia. A família quer-se fecunda, unida, o lugar privilegiado da educação da moral e da civilidade, detentora daquele inefável sentimento de privacidade que é exclusão do outro e que a Rainha Vitória soube tornar modelo para as cabeças coroadas e para o

cidadão comum. A intimidade desenvolvera-se com o refechação das habitações, desterrando os quartos da família para as zonas isoladas quer do pessoal doméstico, quer das visitas. A chave distingue o poder dos donos e os interditos.

A civilidade desenvolvida nas regras de bem-viver exerce-se efectivamente nos lugares semipúblicos, nos salões burgueses e nas salas de visita da classe média da 1.^a metade do século XX. Ou quando se recebe ou paga uma visita, de acordo com o anúncio feito pelo *carte-visite*. Mas a pouco e pouco, a regra das visitas torna-se mais elástica tendendo a desaparecer, como obrigação social, com a 1.^a Guerra Mundial.

Já havia álbuns de família, antes de a fotografia os fazer renascer como outro dispositivo da memória e da consagração familiar. Eram as colecções secretas - ou semi-secretas - “femininas”, juntando “recordações em cartas, bilhetes, flores murchas, carnets de baile, um caracol de cabelo... - materializações de momentos que não se queriam esquecer e que representam o patamar da maturidade. O álbum de família enfileira nesta tradição, mas não a destrói nem substitui, embora, por vezes, junte as duas numa só: ao lado das fotografias afixam-se os objectos-fetich.

Os álbuns familiares cobrem as etapas fundamentais de uma família, desde o nascimento até à morte do pai de família, marcando-se etapas por acontecimentos sociais: baptizado, no Estado Novo, com a recuperação da aliança com a Santa Sé, a comunhão, festas de aniversário, viagem, estadia na praia, Carnaval, empossamento do estatuto de adulto quer pela profissão a haver (formatura, entrada na tropa) ou pelo casamento, os filhos do matrimónio e a morte. Eram habitualmente dois, distinguindo a vida do casal anterior e posterior ao casamento, mas acrescentava-se um terceiro quando a família crescia. Este referia, desde o nascimento, o patriarca ou a matriarca familiar, até ao presente. Dos álbuns eram laboriosamente excluídos os membros indesejáveis, o que reforça o seu papel de livro de honra e de linhagem. A família, mantida como célula social, faz parte da honra do seu chefe, independentemente do seu comportamento de fidelidade. E assim,

num século em que se escondiam do mesmo modo as infidelidades como a sífilis, são comuns os retratos familiares; mantendo a posição digna e formal da convenção, dão testemunho de uma linhagem que se quer agora ligada a bom sangue a boa saúde.

A classe média irá herdar e manter este ritual, pelo menos nas cidades, onde a memória do passado tende a desaparecer. De resto, no campo o hábito de ser fotografado é mais tardio e coincide, curiosamente, com o hábito de comprar sapatos feitos industrialmente, cedendo-se as caixas para guardar as fotografias. Aí se guardam imagens da apresentação militar após o recrutamento, a fotografia do casamento ou as fotos *à la minute* feita com a família ou amigos, na feira. Com a 1.^a Guerra cresce a mobilidade dos fotógrafos ambulantes, úteis para tirar o retrato do rapaz destinado às trincheiras, ou da namorada que fica a esperá-lo.



Fig. 16
Alguns adereços mantêm-se para marcar momentos especiais. Primeira comunhão, sendo um acontecimento marcadamente social, deve ser recordado como um marco de religiosidade pessoal, o que justifica os ensaios de atitude. Some ornaments remain to enhance special moments. First communion, being it clearly a social event, it should be remembered as a landmark of personal religiosity, what justifies the attitude rehearsals



A arte fotográfica

Apesar da dominância das características técnicas das fotografias, relevando sempre o seu carácter de semelhança (e, portanto, de veracidade), desde muito cedo que alguns fotógrafos lhe atribuem valor artístico. Essa concepção passava, naturalmente, pela introdução de processos idênticos aos da pintura, seja pela definição e desenho de croquis prévios da cena a fotografar, por ensaios de imagens directas ou encenadas e, ainda, pela manipulação artística da imagem final, no negativo. Novidade é também a opção de se pendurar a foto emoldurada na parede, como uma pintura, como um quadro.

Sabe-se como Óscar Rejlander, (1818-1875), que seria o fotógrafo preferido da rainha Vitória, projectou e manipulou a fotografia “Os dois caminhos da vida”; parte de uma abstracção ética, colhida na obra de Delacroix, *Death of Sardanapalus*, construindo a sua imagem final a partir de 30 negativos prévios. Essa montagem obedece a uma concepção neoclássica da composição. Já com espírito romântico, Henry Peach Robinson, (1830-1901) também produz composições manipuladas, como a fotomontagem de cinco negativos, “Uma vida que se apaga”, tornando-se conhecido por uma obra muito divulgada sobre o valor artístico da fotografia. Serão, no entanto, as fotografias românticas encenadas de Júlia Margaret Cameron, (1815-1879) e a acção determinante do médico e fotógrafo Emerson sobre o naturalismo fotográfico, que mais irão contribuir para a atenção despertada pela fotografia artística.

Portanto, o fotógrafo sabia, há muito, que a manipulação do negativo era uma possibilidade da fotografia. Desde os primeiros anos que surgem “brincadeiras” manipuladas, fotomontagens de “incríveis” (homens dentro de garrafas, cabeças em bandejas, gigantes e anões...), fazendo mesmo parte do material para as sessões privadas de visionamento de imagens, nomeadamente de estereoscópias que criavam a sensação de volume.

Na fotografia de estúdio tornou-se vulgar a manipulação da representação, quer usando a luz que escondia imperfeições, alisando os rostos e tornando-os muito brancos (ao gosto da época em que a beleza etérea dos típicos causava emoção), quer subtraindo o volume excessivo das ancas das mulheres, com um traço branco, apresentando-as mais delgadas e de cintura fina.

Fig. 17
 Numa fotografia de início de século, o chefe de família, como cabeça de casal, reserva para si a cadeira do poder
 In a photograph from the beginning of the century, the head of the family, as head of the couple, occupies the chair of power

A fotografia artística entra numa polémica que ainda hoje se mantém em certos sectores desde a criação de um movimento, o “Linked Ring”, que se opõe, na Grã-Bretanha, à posição tecnicista da Royal Photographic Society of Great Britain. Os membros do “Linked Ring” pretendem reproduzir fotografias dentro dos movimentos artísticos, fundamentalmente do impressionismo. Controlam todo o processo de revelação utilizando novos materiais (como a goma com forte pigmentação, sais de platina para tornar delicados os cinzentos). É o primeiro movimento artístico fotográfico com carácter internacional, que guardou o nome de Pictorialismo, já que são fotografias para expor, como quadros. Reúne cultores de processos deliberadamente artísticos, encenados, manipulados, onde se dá uma importância decisiva à composição e ao controlo da utilização artística da luz.

Em Portugal o interesse pela divulgação da fotografia artística determinara a realização da Exposição Internacional de Fotografia, em 1886 (a primeira na península Ibérica e uma das primeiras a nível mundial). Realizou-se no Palácio de Cristal e foi sua promotora a Fotografia Moderna, do capitalista Leopoldo Cyrne. Para criar um ambiente propício à interpretação do novo olhar fotográfico a Fotografia Moderna publicou durante 1884 e 1885 a revista *Arte Photographica*, publicação interessante e muito sofisticada, que incluía fototipias (técnica de gravação de imagens fotográficas) em separado, com temáticas de fotografia artística de alguns dos melhores amadores do Norte e, ainda, de Cunha Morais (imagens de Angola) e da filha de Carlos Relvas, Margarida Relvas. De resto, Carlos Relvas apoiou e acompanhou, apesar de doente, a sua publicação. A *Arte Photographica* publicou, em capítulos, a obra de Robinson sobre o valor artístico da Fotografia. Na exposição do Palácio de Cristal estiveram presentes obras e, ao que se admite, o próprio autor, Robinson, e ainda Emerson.

O pictorialismo determinou, de facto, o olhar fotográfico, essencialmente dos amadores. A preocupação com os efeitos de luz e sombra, a composição pictórica, os esbatidos, a manipulação dos céus para criar expressividade aparecia como uma resposta à banalização que, desde 1888, se produzia na prática fotográfica com o lançamento do caixote Kodack. Nos primeiros anos do século XX, Domingos Alvão produz mais de 600 fotografias pictorialistas, onde dominam a encenação e os efeitos de

luz. A maioria dos títulos das imagens era concebida, de forma muito neo-romântica, pelo seu amigo, o poeta Afonso Lopes Vieira, ele também fotógrafo pictorialista. Expôs Domingos Alvão em Lisboa, na Galeria da *Ilustração Portuguesa*, tendo aí ganho um dos seus primeiros prémios com estas imagens. Ainda hoje é considerado o mais legítimo representante do pictorialismo português, embora não tenha efectuado mais imagens do género, ao longo da sua carreira. Mas, além de utilizar com mestria a sugestão da luz e sombra nos seus retratos de estúdio, cedo enveredou para um estilo que, embora saindo do pictorialismo, mantendo o rigor técnico e o uso dos contrastes de luz, se adaptava um pouco à versão miserabilista imprimida pelos valores do Estado Novo. A ele muito se deve a longa prática desse estilo a que, pela divulgação nas corporações criadas e valorizadas pelo Estado Novo, se chamou Salonismo.

B. dos Santos Leitão publicara, em 1919, a sua *Arte Fotográfica*, exclusivamente dedicada ao pictorialismo, com conselhos aprofundados sobre os novos materiais, como o brumóleo, tipos de papel a utilizar e, nomeadamente, o controlo minucioso dos efeitos de luz e sombra. De facto, até os anos vinte desse século a influência do olhar pictorialista é determinante não apenas nos fotógrafos amadores, mas também nos profissionais, que, por exemplo, colecionavam vários negativos de céus (nublado, com nuvens clara ou nuvens escuras, céu calmo ou tempestuoso...) para adaptar ao tema de exterior desejado. De resto, a fotomontagem entrava decididamente pela mão dos fotojornalistas.

Ainda em 1924, o fotógrafo e editor de Arte Marques de Abreu, publica a *Vida Rústica*, com forte manipulação de luz e das personagens. Com ele termina o Pictorialismo, dando lugar ao Salonismo. Mas ainda nos salões dos anos 40 e 50, os títulos de Alvão mantinham influência, já que o valor etnográfico e naturalista que possuíam enquadrava-se bem nos valores do Estado Novo, que rejeitou claramente o Modernismo Fotográfico.

Sabe-se que, em diversos campos, a intervenção da Fotografia Beleza se aproxima, como concorrente, da Casa Alvão. Na fotografia de retrato podemos encontrar a influência em alguns clichés.

Época dourada do retrato de estúdio

Com a guerra de 1914-1918 desenvolve-se a fotografia de reportagem, do mesmo modo que a imprensa cresce e se multiplica com as crises políticas. No país já havia uma prática consistente no fotojornalismo, que, antes de merecer esse estatuto com o alemão Salomon, nos anos 30, já ganhara em Portugal, com Joshua Benoliel, as principais características (oportunidade, imediatismo, espontaneidade, rapidez de transporte dos negativos e motivos de humor ou de tragédia). Benoliel foi até 1918 director de fotografia da *Ilustração Portuguesa* e teve reportagens suas publicadas na *Ilustração Francesa*. Publicava ainda, como *freelancer*, imagens nas outras revistas ilustradas portuguesas, nomeadamente na *Brasil-Portugal*.

No Porto, Aurélio da Paz dos Reis também produzia reportagens, que surgiam na *Ilustração*. A reportagem e o documentalismo mostravam a maturidade real da fotografia portuguesa. No início do século, o postal ilustrado com fotografia torna-se uma moda verdadeiramente alucinante, e as grandes casas trabalham para as editoras de postais ou têm as suas próprias tipografias, como a Casa Biel. O rei D. Carlos chegou a coleccionar 1 milhão de postais. Era através do postal que se enviavam boas-festas e era com eles que os artistas de teatro e variedades faziam a sua publicidade.

Por outro lado, vivia-se também o interesse pela fotografia pictorialista e realizavam-se frequentes exposições fotográficas, tornando-se hábito concorrer aos certames estrangeiros. A entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) potenciou todo o tipo de fotografia. A *Ilustração* cobre-se de imagens dos voluntários portugueses, que chegam às centenas e milhares às estações ferroviárias rumo a Lisboa, mostra os sucessivos embarques, como mostrará a visita às trincheiras pelos políticos portugueses. Hoje conhecem-se as numerosas imagens fotográficas do fotógrafo do exército, Garcês, que acompanhou o exército português na Flandres. A certa altura mostram-se os clichés dos prisioneiros alemães e, posteriormente, dos prisioneiros portugueses resgatados com o fim da guerra. As notícias já não se podiam fazer sem as imagens, participavam no esclarecimento da informação.

Mas, no país, as perturbações políticas anunciavam sistematicamente as dificuldades da República. Em 1915, a Revolta das Espadas fecha o Parlamento e instaura uma ditadura militar com o general Pimenta de Castro. Ainda em plena guerra (5 de Dezembro de 1917), vive-se o ensaio do diplomata e militar Sidónio Pais, que, tendo sido embaixador na Alemanha e sendo pró-alemão, não aceitava a aliança portuguesa com as forças inglesas e francesas materializada pelo CEP - Corpo Expedicionário Português, que parte para a Flandres em 1917. A caminhada de Sidónio até Lisboa, engrossando o seu pequeno corpo militar com outras forças e imensos populares, não só faz cair o Governo de Afonso Costa, como vai dar a Mussolini a ideia da sua marcha fascista.

Sidónio é dos primeiros presidentes que sabe utilizar a imagem fotográfica (a imagem das suas actividades) para propaganda do seu Governo. Na *Ilustração*, aparece frequentemente a cavalo e vestido de militar, a presidir a eventos de diversa natureza. Sabe-se como os combatentes portugueses na Flandres foram abandonados pelo regime de Sidónio Pais que lhes recusava o regresso - obrigatório para quem era gaseado e permanecia demasiado tempo nas trincheiras. Sidónio acabaria por ser assassinado em 14 de Dezembro de 1918, mas Benoliel já não estava na *Ilustração* para fazer as imagens do luto.

Recuperada a República com Canto e Castro, inicia-se uma nova crise política com a proclamação, pelo movimento monárquico dirigido por Paiva Couceiro, da Monarquia do Norte. Os jornais ilustrados publicam os “desacatos” das tropas monárquicas, mostrando a devastação de residências em todo o Norte, a reacção republicana na escalada de Monsanto e a luta em Santarém contra os realistas, que acabaram por ser derrotados.

Em Outubro de 1921 dá-se o assassinato de várias personalidades republicanas e da Carbonária, como Machado dos Santos, António Granjo e Carlos da Maia. É a “Noite Sangrenta”, que faz António Sérgio verberar que o país precisava de um ditador forte.

Mas é na presidência de Bernardino Machado que se multiplicam em Lisboa, os atentados da “Legião Vermelha”, à bomba e a tiro. O país sabe, também nesse ano, todo o imbróglgio que Alves dos

Reis praticara com o seu Banco de Angola e a falsificação (duplicação) das notas de 500\$00, que levou o nome de Portugal para uma imprensa internacional muito crítica.

Em Abril, outro movimento militar conservador contra a República, dominado, e em Julho tentativa de golpe de Estado por Mendes Cabeçadas.

No ano seguinte é presidente da República um republicano radical que inicia medidas de reforma agrária (António Maria da Silva). Será o último presidente da Primeira República. A 28 de Maio de 1926, o general Gomes da Costa, tendo como apoiantes diversas facções, de anarquistas e republicanos a conservadores, inicia a sua marcha de Braga até Lisboa e a 30 forma-se o primeiro Governo de ditadura militar, chefiado por Mendes Cabeçadas.

Em Julho novo golpe de Estado, sendo substituído Gomes da Costa por Óscar Carmona.

Ainda em 1926 é decretada a censura prévia à imprensa, dissolvido o Congresso da República e extinta a Carbonária.

A contra-revolução de 28 de Maio, indecisa politicamente, é tomada de assalto por jovens direitistas, onde se distingue o antigo aluno de Salazar, Sinel de Cortes. Revelando-se a ditadura militar incapaz de resolver o défice e os problemas económicos gravíssimos, tudo passa a orientar-se para a União dos Interesses Económicos, criada em 1926, que Salazar frequentava e onde expôs as suas soluções económicas para a crise portuguesa. A reacção contra a ditadura militar faz-se em Lisboa e Porto em 1927, mas é dominada e, ainda nesse ano, o Governo decreta a dissolução da Confederação Geral do Trabalho. Em Maio de 1928, Salazar aceita a pasta das Finanças e obtém um ano económico positivo, recuperando o deficit agravado por Sinel Cortes e os militares do Governo.

O ano de 1930 é o da criação do Acto Colonial, do Partido Único (União Nacional) e da PVDE - Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. Em 1933 surge a Constituição do Estado Novo, regime que irá manter-se até 1974.

A primeira metade do século XX é, em Portugal, um tempo politicamente agitado. A Primeira República, apesar do seu ideário de igualdade e liberdade, conforma um tempo de austeridade que

lembramos através da sobriedade conferida pelos bigodes e barbas aparadas, pela unanimidade do uso do chapéu masculino, pelo tom escuro da indumentária. Atravessada pela guerra interna e externa, por inúmeras greves e levantamentos da reacção, é com ela que surgem os primeiros ensaios de ditadura contemporânea, essas ditaduras que exigem o poder do povo como braço de pressão e de apoio. A Primeira República abalou e provocou muitos dos valores tradicionais, como o respeito pela religião secular, o papel múltiplo do pároco na freguesia, a legitimação dos filhos naturais, a promulgação do divórcio, a protecção às mães solteiras, ou os tribunais de trabalho. Era a transição da sociedade prometeica, organizada em torno das transformações do industrialismo e do liberalismo, para uma sociedade que se anuncia na década de 1920, a sociedade mediática, onde as energias se vão concentrar na previdência dos Estados, na diversificação dos problemas religiosos e éticos, na dominância do lazer e tempos livres devidamente capitalizados pela economia, pela multiplicação crescente dos media e de uma sociedade que se anuncia como de massas e de consumo.

Nesta sociedade, que se estende ao longo do século XX, os papéis valorizados são os do automobilista, jornalista, burocrata, sindicalista, político, empresário, campeão (habitualmente do desporto) e ídolo (do *starsystem*). E são desvalorizados ou mesmo marginalizados os papéis sociais dos soldados vencidos, dos provincianos, camponeses, imigrantes, desempregados, estudantes, sábios e homossexuais.

Como a sociedade, mercê da utilização dos *media*, se torna progressivamente rodeada de fantasmas (de som do telefone e da rádio, do visual fotográfico, da televisão e vídeo) e se afirma a emancipação da mulher e do lazer/prazer, os mitos orientadores do social passam ao ser os de Orfeu, Salomé e Dionísio, mitos marginais no período anterior.



O poder do retrato

O olhar que se debruça sobre este tipo de imagem pode ser inquiridor. As séries de retratos ilustram bem aspectos culturais de cada época, vivem a média duração e deixam-nos apontamentos sobre a sobrevivência de gestos e valores e o despontar de elementos conjunturais.

Os finais dos anos de 1940 e a década de 1950, deixaram-nos uma cultura intervalar, que viu negada a velocidade de reorganização da Europa do pós-guerra. As eleições de 1949 provaram-no claramente; o regime que o Estado Novo definira iria continuar, agora em ritmo lento de desenvolvimento, tolerado o seu sistema político de excepção pelo jogo de interesses políticos e ideológicos que a Guerra Fria provocava nas democracias vencedoras ou vencidas.

Em 1950, Portugal tinha 8 510 000 habitantes; 77% vivia no campo e a economia rural era também um dos fundamentos de legitimidade do Estado português. O Governo desconfiava da industrialização predominante, embora se começasse a pensar, cautelosamente, na participação na EFTA e certas indústrias fossem favorecidas, como a do ferro e a dos cimentos para acompanhar a urbanização crescente da “sala de visitas” do ditador, Lisboa, com as suas avenidas novas e ainda, como complemento, os ponderados “resorts” para os visitantes ilustres, as pousadas nacionais.

Continuava a ser um país onde havia mais padres do que médicos e a situação social lia-se pelo modo como cada um se apresentava vestido ou como falava. O operariado, devidamente enquadrado e sem sindicato, constituía um grupo mínimo frente ao trabalhador indiferenciado e ao campesinato. A retórica da humildade fazia o cimento da maioria pobre da população. Para Salazar como para as classes dirigentes, a miséria era um vício, uma atitude mais psicológica que um efeito da política económica. Mas não um pecado, por isso mesmo, apenas se proibía os pobres de andar descalços, o que era uma ficção e uma aparência pouco cumprida.

Era um país ideologicamente obediente e modesto nas expectativas e recatado nos costumes e na imagem que oferecia. Um país que, passados os anos revoltos do pós-guerra, continuava a emigrar, onde a pesada maioria das prostitutas eram antigas criadas de servir molestadas

Fig. 18

A menina com o seu belo e rico vestido de comunhão solene é fotografada com uma simulação de recolhimento interior. O que também explica a aura luminosa que o fotógrafo caprichou em atribuir-lhe

The girl with her nice and rich dress used for the Solemn Communion is photographed with a pretence of interior meditation. What also explains the luminous aura made with a special effort by the photographer for her

pelos patrões e pelos seus filhos, onde o trabalho infantil era uma constante, os jornais censurados, os filmes cortados, as manifestações proibidas.

As revistas de grande circulação que retransmitiam sistematicamente as montagens de João Martins adequadas ao momento do novo ditador, criticavam as danças modernas e fomentavam a trilogia nacional, dos chamados três FF: fado, futebol, família¹¹.

Tudo isto se levanta nos retratos deste fundo fotográfico tão influenciado pelos planos do cinema americano, dos finais de 1940 e 1950. Encontramos as debutantes de uma velha burguesia que ia aos bailes do Clube Portuense, com decotes rigorosamente controlados, os lacinhos no cabelo distinguindo, por vezes, com dificuldade uma puberdade reprimida pelos preconceitos.

As imagens, como no cinema, estão mais próximas, vulgariza-se o corte pela altura do busto, que já se banalizara na fotografia mecânica na Photomaton. E aí podemos levantar a moda decorrente na classe média, o lenço que desponta no bolso do casaco nos fatos do homem, os cortes caseiros, das modistas domésticas, habituadas a virar fatos e vestidos e prodigalizar peitilhos e golas amovíveis, ou os laboriosos casacos de malha feitos à mão pelas mulheres que se querem, fundamentalmente, donas da “casinha portuguesa” que cantava a Amália.

Aqui e ali, a diferença: a violoncelista que se faz fotografar, com vestido de palco, mais ousado, a bonita estudante universitária ou, num retrato que parece uma encomenda de recuperação, o grupo familiar (?) descontraído e, ao que parece, intencionalmente seccionado.

O poder da fotografia não reside apenas no testemunho de uma época. Não é apenas documento. Com o retrato nas mãos, não se diz àquele que está representado “*fizeram de ti uma boa imagem*”, mas “*estás aqui muito bem*”. A imagem fotográfica participa, é um fragmento da realidade que transporta: é um objecto-índice.

O olhar que se debruça sobre o retrato fotográfico tem as características de um olhar mágico, de apropriação. A fotografia é um signo indicial, produz o seu próprio referente pelo facto de fixar

um fragmento de realidade. É uma parte de um corpo integral, mas uma parte que recupera o todo: “*estás aqui muito bem; ficaste bem na fotografia*”.

Não se trata da semelhança de um ícone (no que ela se pode tornar), nem sequer é um símbolo que se convencionou significar a coisa retratada. É também a própria coisa, porque fragmento recuperante, de magia, tendo o valor de uma espécie de relíquia religiosa e, muito mais do que o anelzinho de cabelo louro dentro do caixilho de prata envidraçado, restitui-nos uma ausência. E conserva o valor que atribuímos ao ser representado: não se muda de lugar o retrato do patriarca de família, o retrato do patrão na empresa que vigia simbolicamente o seu rebanho assalariado, o fundador da instituição que o preza. E aí, a dignidade que a imagem fotográfica pode transmitir, conta muito.

É, naturalmente, um poder de fetiche, de sacrário secreto. Tem um poder que nos leva a rasgar a fotografia de quem nos traiçoa, fazer-lhe um auto de fé, escondê-la dos nossos olhos. Talvez por isso mesmo, porque somos incapazes de sentir o significado de um gesto ou de uma expressão, atribuímos valor estético a certas imagens que não tiveram como determinante essa intenção. A patine dos tempos (nomeadamente a daquelas em que uma certa profundidade do ser e do estar representam, antes de tudo, a longa exposição) acrescenta-nos beleza a muitos retratos; é o nosso olhar que empresta o valor estético, não necessariamente o olhar do fotógrafo¹².

Mas há pecados que perdoamos com dificuldade. Como a manifestação de um gosto, de uma tendência artística localizada, datada, que o gosto modal encenou, a decoração *fin de siècle* do contorno da imagem, o falso natural de uma composição ou a atitude modernista, reproduzindo o *glamour* de Hollywood.

A fotografia é inferior em conteúdo e significado à linguagem verbal, mas sabe-se que é mais importante do que aquela para evocar o despertar dos sentidos frente a qualquer representação.

Mas, na imagem, domina mais o sentido do que o significado. Tem três instâncias de poder: representa um objecto ausente com base na constituição do objecto como psiquicamente presente, embora apercebido como materialmente ausente: impõe poderes de transformação, chega-se a

acreditar que tem poderes curativos - por contacto ou olhando-a. Também se usa na função transformadora da aprendizagem: com uma foto inacabada. Um terceiro poder pode ser o de envoltório: aprisiona o sujeito, com a reminiscência de si - imagem de nostalgia de uma identidade de percepção entre si e o outro. Entre a necessidade narcísica e a garantia da sua identidade: experiência a compartilhar. Quando olhamos uma fotografia, queremos saber, num primeiro olhar, o lugar e o tempo que representa ou sugere, para inconscientemente nos colocarmos, como sujeito, no seu interior, depois de responder a “onde estava eu?” Por isso se usa cada vez mais a câmara para crianças, autistas e solitários. Porque, afinal, a imagem fotográfica não fala, não carrega os seus significados. Nós é que, com a bagagem do imaginário, lhe damos voz.

Na História do quotidiano ou na Sociologia do Quotidiano a imagem fotográfica recupera o seu papel de documento quase integral: é objecto de observação, como objecto fotográfico que revela o estágio civilizacional e suscita outras observações por aquilo que documenta. Atendendo ao seu suporte, dá-nos a classificação da fase técnica, e atendendo ao seu conteúdo, respostas a questões levantadas pelos papéis representados. Para o estudo do quotidiano, o facto de ser uma representação é, já de si, uma fonte de indícios sobre a retórica da representação.

O problema maior na inquirição deste enorme testemunho social e cultural que é o espólio fotográfico de um estúdio de retrato reside no facto da imagem fotográfica, além de índice, ser também uma interpretação, um código que vem embater na interpretação do observador, que é sempre, e também, a sua leitura e não a verdade da representação¹³.

Fig. 19
As boas casas fotográficas possuíam uma significativa reserva de adereços adequadas a produzir cenarizações dinâmicas
Good shops had already a significant supply of ornaments suitable for the production of dynamic scenarios



CONCLUSÃO

Fernando de Sousa





CONCLUSÃO

Na passagem do século XIX para o século XX, Portugal descobre, pela primeira vez, a singularidade de todo o seu território, em livros, revistas e colecções de postais, através da fotografia e das reportagens fotográficas.

A descoberta da paisagem é seguida pela descoberta do indivíduo através do retrato que, graças à generalização das casas fotográficas profissionalizadas, ao barateamento do seu custo e à sua obrigatoriedade para a concessão ou obtenção de certos documentos como o bilhete de identidade, o passaporte, os passes de caminho-de-ferro ou do carro eléctrico, torna-se praticamente uma exigência.

Qualquer região ou localidade, para ser conhecida turisticamente, passa a utilizar a fotografia. Qualquer pessoa é obrigada a posar a fim de ser retratada, tornando-se o retrato fotográfico a prova mais irrefutável da existência de um indivíduo, o elemento mais importante e fidedigno da sua identidade, a memória social de um povo.

Com a fotografia, tudo o que é efémero, a paisagem, um gesto ou a expressão do rosto, um momento, torna-se objectivamente presente, reproduzível, eterno, enfim, uma aquisição para sempre.

A Foto Beleza, com sede no Porto, acompanha e testemunha o nosso século XX ao nível da paisagem, das principais actividades económicas e da sociedade, fornecendo-nos um retrato extremamente rico e, sob muitos aspectos, devido ao realismo e autenticidade da sua fotografia, único do Portugal de então, embora tendo como área privilegiada de cobertura o Porto e o Norte de Portugal.

É a terra, a paisagem captada no que tem de mais espectacular, original e identitário. É o mundo urbano apreendido na sua monumentalidade, tipicidade, renovação ou actividade económica - fábricas e equipamentos, empresas comerciais e instalações, transportes e bens comuns, obras de arte, monumentos, praças, ruas e casario.

São as gentes, as famílias e as pessoas, em pose artística, de estúdio ou colhida de surpresa, informalmente. Umhas vezes calçadas e vestidas cerimoniosamente, etnograficamente, para o retrato, fazendo do esforço um sorriso, transformando o sorriso em redenção. Outras vezes, descalços, em trajos populares ou andrajosos, humildes, rústicos, nas quintas do Douro, nas empresas

Fig. 20 <
Albufeira.
Praia dos barcos
Boats beach



industriais ou vinícolas, ou à porta de barracas, testemunhos irrefragáveis da vida dura, laboriosa, penosa que o povo português tinha há 70 ou 80 anos.

Este fundo documental ilustra bem a complexidade de uma sociedade marcada pelas diferenças, estratificada em classes: a burguesia de negócios, a pequena burguesia de negócios, o povo, nomeadamente os emigrantes, que antes de partirem para o Brasil aqui tiravam as suas fotos tipo passe, necessárias para os processos de passaportes, obrigatórias na legislação portuguesa e exigidas no Governo Civil do Porto a partir de 1925.

A senhora e a mulher, o patrão e o operário, o médico e o advogado, o lente e o caixeiro, o proprietário e o trabalhador rural, e muitos outros que seria ocioso referir, todos se encontram representados, traduzindo na indumentária, no traje, cabelo ou adereços, no olhar e na postura, no laço, na gravata ou no casaco puído e nos colarinhos coçados, o lugar que lhes cabe na sociedade do Norte de Portugal. E sempre presentes, as mulheres e as crianças, estas últimas, umas vezes intocáveis na sua roupa aristocratizante e na sua pose estudada, homens e senhoras em miniatura; outras vezes, junto dos mais velhos, partilhando com eles as tarefas por mais duras que sejam, estes sim, homens e mulheres de verdade, precocemente envelhecidos, adultos pelas agruras da vida.

O Espólio Fotográfico Português, que agora incorpora o fundo documental da Foto Beleza, é, por tudo quanto deixámos escrito, um verdadeiro álbum de família do Portugal que nós fomos, irmanado democraticamente pela fotografia, também ele, como cada documento fotográfico que o integra, singular e irrepetível.

Fig. 21
O rapaz “traquina”, talvez por influência tipológica do cinema, passa a ser uma das representações procuradas.

The “prankish” boy, maybe by a type influence of the cinema, starts to be one of the wanted representations.

1. SENA, António - *História da imagem fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto: Porto Editora, 1998.

2. O desenvolvimento da química e o seu conhecimento é um facto de finais do século XVIII, início do século XIX. O que faltava ainda para se fixar a imagem latente na câmara escura, (aparelho que já é citado por Aristóteles e foi auxiliar precioso dos astrónomos e dos pintores no Renascimento) era o conhecimento químico de emulsões de fixação. No século XVII, a Óptica permitira criar lentes e espelhos que traduziam a imagem invertida em imagem directa, sabia-se do papel fixador dos sais de prata, pela Alquimia, mas a imagem desaparecia sempre quando iluminada pelo Sol. Há um movimento de aspiração a essa fixação, agora que as ruínas artísticas tomaram posse da mentalidade e tudo converge para experiências de carácter químico. Niepce é um dos investigadores amadores que procuram fixar as imagens na câmara escura e consegue-o em 1826, mostrando os seus resultados a Daguerre, cenarista e desenhador, que, a partir das práticas de Niepce consegue, usando vapores de mercúrio, as primeiras fotografias oficialmente conhecidas, em 1839. Com o tempo diversos autores reivindicaram a primazia da imagem fotográfica, Laurent, no Brasil, Talbot, Inglaterra ou mesmo Bayard, também em França, que viu a sua invenção ser superada pela de Daguerre. É o apadrinhamento do académico Arago, que leva a Sociedade das Ciências de Paris a observar o processo e a apresentá-lo, o que acaba por, de forma oficial, datar a primeira prática fotográfica, com o daguerreótipo. Como Niepce já tinha morrido, atribuiu-se um pagamento simbólico à família e, de certo modo, durante muitos anos, branqueia-se a sua importância na descoberta.

3. Surgindo em 1839, a fotografia de Daguerre coincide expressamente com a primeira publicação da obra de filosofia positiva, de Augusto Comte, “Curso de Filosofia Natural”. A sua divulgação (nomeadamente no tempo da república francesa e brasileira) transforma o positivismo numa verdadeira ideologia do método científico e, de forma associada, do ideal de cientista e investigador objectivo, racional e honesto. O método apontado por Comte desenvolve-se no último quartel de século e é caracterizado por uma observação que se exige seja isenta, sem preconceitos ideológicos, parta da observação das unidades aos fenómenos complexos e destes às teorias racionais e institui os fundamentos científicos: o determinismo e a lei da causalidade. Como corolário da observação rigorosa havia a crença de que o próprio espírito, racional, se desenvolvia, como argumentativo, dentro da relação de causa e efeito. A observação é repetida em laboratório, como experimentação que valoriza ou invalida a hipótese. Assim a fotografia serve de prova de observação e também de prova de experimentação.

4. Os *carte-visite*, que são inicialmente produzidos por um fotógrafo marselhês, são adoptados por Disderi no governo de Napoleão III. Com a utilização de câmaras com diversas objectivas, (6, 8, 9 e depois mesmo 12) poupava-se imenso no papel e no processo, pois uma só folha incluía o número de fotografias fixadas. O modelo acaba por ser o do cartão-de-visita, sendo a fotografia, em colódio ou em albumina, colado sobre cartões individuais, com a referência da Casa Fotográfica. Tanto pela dureza do suporte final, como pela abundância da sua utilização social, é um dos géneros fotográficos que mais sobreviveu. Praticamente todos os países com produção fotográfica, desde os anos 50 até final do século, os produziram, ajudando muito a identificar as casas fotográficas. São ainda um bom indicador para a história dos costumes.

5. Gaspar Félix Tournachon, mais conhecido por Nadar (1820-1910) nasceu em Paris de família radicada em Leon. Entra na vida boémia de Paris quando vai fazer os preparatórios para a Universidade de Medicina de Leon. Regressa a Paris, quando o pai se arruína, interrompendo os estudos. É jornalista e caricaturista e entusiasta pela revolução de 1848. Em 1849 funda a sua revista “La Revue Comique”. Começa a produzir retratos de amigos e pessoas célebres, (a que chama o Panteão Nadar), saindo a 1.ª série em 1854, um ano depois de abrir com o seu irmão um estudo fotográfico, que teve grande voga e se torna uma tertúlia de intelectuais e artistas. Os seus retratos deram-lhe renome e constituíram-se num mito para a fotografia. A sua grande novidade é não usar artifícios, fundo ligeiro e matizado, iluminação apropriada, pondo em relevo as características pessoais do fotografado. Mas como caricaturista, sabia escolher os traços dominantes do carácter.

6. Já no lançamento do daguerreótipo, levantado o tema na Assembleia Francesa, foi pedido para que o Estado concedesse à Polícia de Paris o direito de produzir fotografias dos presos. A fixação fotográfica dos rostos dos presos criou um enorme sustentáculo concreto para o desenvolvimento de uma análise de base frenológica (era o tempo do entusiasmo pela teoria das bossas cranianas e de todas as diferenças morfológicas entre as chamadas raças) e deu oportunidade a Lombroso para efectuar a sua teoria do delinquente nato. Estabeleceu mapas de rostos de criminosos fotografados, de elementos do rosto, (narizes, orelhas, testa, queixo, etc.), procedendo dentro do método positivista de observação do visível/comparação. Já no último quartel do século o director da Polícia de Paris Mortillon iria utilizar não apenas a recolha de imagens dos presos, mas também produzir mapas e medições fre-

nológicas para distinguir os delinquentes natos. Assim se instituiu a regra policial de que um criminoso apanhado uma segunda vez efectuando o mesmo crime, sendo pois delinquente, era preso com pena agravada. Em Portugal apenas em 1902 se torna oficial a medição frenológica, mas sabe-se que o escritor Guerra Junqueiro se movimentou para conseguir no país as missões de Mortillon.

7. FRADE, Pedro Miguel, *Figuras de Espanto. A Fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edições Asa, 1992.

8. Em *Mito e Sociedade*, Gilbert Durand traçou nos anos oitenta do século XX uma leitura post-estruturalista da sociedade contemporânea do mundo ocidental. O modelo admite a conformação estruturada de elementos socioeconómicos idênticos ao nível fundador (psicóide) do inconsciente colectivo, tal como acontece na elaboração dos mitos agregadores do social. Agrupa e opõe elementos básicos de produção e reprodução (as técnicas para uma fase prometeica - atendendo ao papel fundador do herói demiurgo Prometeu e os Media para a fase seguinte até 1980) e respectivos papéis sociais que representam as expectativas da população e os seus modelos. Do sistema social de produção e da sua implicação mítica dependem a racionalização progressiva do mito em termos de papéis sociais valorizados e a desqualificação progressiva das conceptualizações, determinando os papéis sociais em desvalorização. Na mesma década Lipoveski, com a “Era do Vazio” iria acentuar o crescente hedonismo social das sociedades ricas, como consequência directa das liberdades individuais e democráticas. Actualmente um elemento desafiador entrou na reflexão sobre a mentalidade, e envelheceu muitas destas teorias sociais, o mundo virtual.

9. Michel Foucault desenvolveu a sua tese e análise dos dispositivos do poder em diversas obras, com destaque para *Surveiller et Punir e Histoire de la Sexualité* - 1. *La volonté de Savoir*; 2. *L'usage des plaisirs* e 3. *Le Souci de soi*, da Galimard, 1984. Pretende descobrir a emergência dos saberes e do não-discursivo que se lhe intercala. Considera que os discursos do poder (discurso científico, político, moral, ...) amalgamam não apenas o poder e o saber através do jogo de interesses e das ideologias, mas com diversas outras práticas e interesses sociais. Assim, não interessa saber apenas a ordem do discurso (e o episteme), mas um dispositivo. O dispositivo é um conceito que agrega um conjunto heterogêneo de discurso, instituições, arranjos arquitectónicos, leis, decisões regulamentares, medidas administrativas, enunciados científicos e proposições filosóficas: elementos do dito e do não dito. A pesquisa da origem do dispositivo exigem um método, uma estratégia, a que o filósofo francês chama genealogias, processo que se verificou muito rico para a análise epistemológica de qualquer discurso. Em todo o caso, a constituição do dispositivo está sempre em relação com o exterior, o modo como a apropriação do mundo vai evoluindo e das alterações que isso condiciona.

10. A Antropometria é um ramo da Antropologia Física e tem como objecto tudo o que no homem pode ser medido. Teve grande interesse no século XIX, após a proposta de Brocca sobre a leitura psicológica das chamadas “Bossas cerebrais”. Gall estuda as capacidades mentais a partir da conformação exterior do crânio e também participa na elaboração dos mapas de configuração facial dos delinquentes natos. A relação entre as teorias de Lombroso e as fotografias de presos na Cadeia de Relação do Porto pode ler-se em Maria do Carmo Serén, *Murmúrios do Tempo*, Ed. CPF/MC, 1998.

11. Ver MÓNICA, Maria Filomena, “Os Costumes em Portugal”, *Cadernos do Público*, 1996.

12. É de tal modo abundante a aprofundada a literatura sobre a interpretação fotográfica que hoje se tende a distinguir um tipo de pensamento analítico como “filosofia da Fotografia”. Mas há obras fundamentais para a origem dessa reflexão fotográfica, como a obra final e fundadora da epistema fotográfica, de ROLAND BARTHES, *A Câmara Clara* (Edições 70, 1998), e ainda: FREUND, Gisèle, *Photographie et Société*, Patis, Seuil, 1974 ; LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps: Essai sur la Photographie comme Art*, Paris, Nathan, 1992; MARIEN, Mary Warner, *Photography and its critics: a cultural history, 1839-1900*, Cambridge U. Press, 1992; TRACHTENBERG, Al, (ed.), *Classic essays on photography. Notes by Amy Weinstein Meyers*, New Haven, Lente's Island Books, 1980; (Fotografia de retrato): CLARKE, Graham, *The Portrait in photography*, London, Reaktion Books, 1992; DELORY-MOMBERGER, C., LANIEZ, G., *Photographie et mises en images de soi*, La Rochelle, Ass. Himeros, 2005; SEKULA, Allan, “The Body and the Archive”, in Bolton, (ed.), *The Contest of Meaning: critical histories of photography*, Cambridge, Mass; MIT Press, 1989.

13. Ver ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, Difel, 2ª ed., 2004.

*PORTUGUESE
PHOTOGRAPHIC
HERITAGE*

PREFACE

Mário Ferreira

The understanding of the culture and history of our country, so rich in its habits, in its traditions, in its landscape differences will be easier and preserved with this project.

The “Espólio Fotográfico Português” (EFP - Portuguese Photographic Heritage) was a company established with the aim of identifying old photograph collections that are forgotten in time and preserve them in digital format, computerizing in such a way that they can easily be found in a huge database.

This work briefly depicts the great photographic coverage existing all over the country in glass plates since the beginning of the 20th century. This first collection, to be included in the EFP, now scanned, belonging to “Foto Beleza”, has an impressive number of portraits duly identified and dozens of thousands of glasses with landscapes and business photography, orders by insurance companies and businessmen, who saw in the photographic coverage a way of registering their assets. The examples shown is this work, of portraits and business photography among the hundreds of thousands that were scanned and preserved, can now be easily found by their name, region, city or parish, theme (for example: bridges, harvest, Port Wine, monuments, ships, trains, etc., etc.) or merely by the number of the photograph.

In the following pages you will find not only beautiful images of great cities, but also of the deepest inland of our Portugal, its habits and traditions that become more and more forgotten and are not shown to younger people.

It was with the aim of saving and preserving the future memory of this collection that CEPESE, the «POS-Conhecimento» Program and myself gathered, so that we can now firmly say that these beautiful photographs, documents of great historical and cultural value, will be passed on to future generations.

I would like to thank all who worked and helped in the accomplishment of this work.

INTRODUCTION

Fernando de Sousa

Photography was one of the most significant inventions of the 20th century. And maybe we can already consider this assertion a commonplace, the truth is that the impact of the appearance of photography has not always been understood in all its range. In fact, photographs unveiled new possibilities and sensitivities concerning the fine arts and allowed, later, the appearance of cinema, opening the way to a multitude of the audio-visual media that are nowadays available. The arrival of photographs changed drastically the ways of relating; and it illustrated deep social changes taken place during Romanticism, clearly associating itself to an epoch. Photographs also allowed speeding up the embryonal process of cultural standardization already began in the Discoveries Age and that is nowadays commonly known as Globalisation. The growing number of images of monuments, cities and exotic landscapes will give origin to imitation and emulation phenomena, widening the cultural and artistic horizons of the contemporary man and opening new doors for scientific research. Photographic images begin to replace words - in the words of the physicist Janssen "the photographic plate is the retina of the scientist."

However, photography has also suffered a trivialization process. The golden age of the circulation of illustrated postcards in Portugal - early 20th century - was also that age when all had and wished to gain access to photographs. Even the humblest families in the most remote places could now have their picture taken, just by going to the closest small dimension urban centre, once professional photographers were already spreading all over the country. For the popular classes of the most interior regions, the first photographic portrait had a great meaning and sometimes a certain denial of their own social status, to a point of being usual to borrow from the wealthiest people in the land the clothes that would appear in the picture (especially in what concerned children). It was also in the early 20th century, almost twenty years after the first experiments of the photographer from Gaia Albino Barbosa, that the photographic portrait began appearing in the Portuguese graveyards, allowing a certain urban middle class to show the image of its own condition, once they could not afford the high costs of having statues busts of the deceased built, as

well as mausoleums built with finely carved ashlar. At the same time, it was becoming somewhat common the use of a portrait to make identification easier, both at the central administration level (identity card, passport, individual files of Government workers), and at the criminal investigation level and even to gain access to certain services (pass cards for public transport, Zoo, etc.)

It is interesting to notice that the socio-economic level of a certain family over the last 150 years can be conferred through its photographic heritage, if this is still intact: the time when one takes the first pictures, the time when one gets the offers of pictures and the places where they are taken; all these pieces of evidence can be precious to characterize a family. The same can be said concerning family collections of outdoor photographs, even though with a considerable time lag, as the generalization of outdoor photographs in Portugal depended a lot on the progressive purchase of portable cameras by amateurs, reaching the current situation in which almost everyone has, at least, one camera, even if it is part of another electronic device.

It is bearing in mind this time lag between portrait generalization and generalization of outdoor photographs that we have to assess the importance of the “Foto Beleza” collection, in Porto, the first to be included in the Portuguese Photographic Heritage.

The city of Porto has played an important role in the dissemination and acknowledgment of photography in Portugal, as an artistic expression. Here worked English photographer Frederick William Flower (1815-1889), from 1845 onwards - one of the first foreigner photographers to live in Portugal. The Fine Arts Academy of Porto was precursor, in 1854, in the introduction of photographs in fine arts exhibitions. The Artistic Center of Porto, established in 1879, hosted in that same year the first conferences on national art history, of Joaquim Vasconcelos, most likely supported by photographic documentation. At that time, and already since 1874, Emílio Biel (1838-1915) was developing the work that would be considered by António Sena as “the most important work of research and documentation of the country during the 19th century.” And in 1886 it is thanks to the initiative of the magazine “*A Arte Photographica*” edited by “*Photographia Moderna*” - a shop

of collotype in the city of Porto, that it takes place at the “*Palácio de Cristal*” (Crystal Palace) of this town “the first and last international photograph exhibition ever organized among us”¹.

It is within the scope of this reality that we should include the appearance in Porto of “Fotografia Beleza”, established by António Beleza in 1907, in *Rua de Santa Teresa*.

Before this house, António Beleza had his “*Royal Foto*” in Rua do Almada, 122, a space of great photographic tradition in town. There had been the “*Fotografia Fritz*”, which the above mentioned businessman Emílio Biel would end up buying. When Biel moved his studio to *Palácio do Bolhão* (Bolhão Palace), in 1888, António Beleza occupied the space in *Rua do Almada* and, as it was usual; he might have purchased part of the collection of plates, machinery and “decors”. What is known exactly is that after the death of Emílio Biel, António Beleza bought part of the heritage of *Casa Biel*, sold in public auction in the year of 1916.

It is at “Fotografia Beleza” in *Rua de Santa Teresa* - after 1918 run by Moreira de Campos and, in 1935, having as single owner António Lopes Moreira - that the Porto bourgeoisie sees itself, with a studio with an elegant waiting room, where there could be seen portraits of the finest society of Northern Portugal.

In fact, Fotografia Beleza left a set of some hundreds of thousand of photographic documents - one of the biggest estates that, until now, are know in Portugal. From this number, some are passport-size photos and 15 000 photographs on glass slides, of landscapes, namely urban landscape. The remaining types are portraits of people from Northern Portugal, important for Porto and its outskirts.

This collection, most likely the most important collection of the 20th century coming from a Portuguese photography shop, still includes support text documentation, especially, the record books of the works done and ordered, in a number of 375 (352 of small size and 8 of large size and 15 of images), which recorded in detail the name and address of the customer, identification number, the model format and their date.

Following the Project submitted in 2007 to the “Pos_Conhecimento” Program, entitled *O espólio da Foto Beleza* (the “Foto Beleza” Heritage), it was up to CEPESE to catalogue and capture during twelve months around 300 000 photographic specimen, in other words, half of the total amount of images that, from now on, are available in the website www.espoliofotograficoportugues.pt, of the *Espólio Fotográfico Português* (Portuguese Photographic Heritage), being this volume that is now published a small sample of its wealth.

Bearing in mind the volume and wealth of this collection we have decided to group the specimen of the same in the following sections:

1. *The “Alto Douro e o Vinho do Porto” (the Alto Douro and Port Wine), which tries to characterize the most important aspects of the region, wine production, transport, storage and export of the Port Wine cycle.*
2. *The “Um retrato de Portugal no século XX” (a Portrait of Portugal in the 20th century), which includes, essentially, three types of photographs: landscapes; companies, associations and other institutions; and documentary, of groups and events.*
3. *“A representação de si: o retrato da Fotografia Beleza” (Self representation: the portrait of Fotografia Beleza), which concerns the true individual portrait, this is the biggest section, which is no surprise, knowing that over 90% of the photographs taken in the first decades of the 20th century in Portugal were portraits. As a matter of fact, in the case of “Foto Beleza”, the portrait alone represents over 98% of its collection.*

We just have to thank those who made this Research Project possible, whose aims were completely achieved.

First, we thank Mario Ferreira, who gave access to the Foto Beleza collection for the creation of the website www.espoliofotograficoportugues.pt. His contribution made this project possible and directly contributed to its success.

Secondly, to “POS_Conhecimento” that by approving this Project granted us the minimum financing conditions, which allowed us to take it carry on with it.

Thirdly, the CEPESE team, which worked with us in this Research Project; Francisco Queiroz, Maria do Carmo Serén and Paula Barros.

Finally, the Portuguese Minister for Science, Technology and Higher Education, José Mariano Gago, full Professor and his Head of Cabinet, Eng. Armando Trigo de Abreu, for having supported this Project.

Here are listed the results achieved. Excellent given the time we had for its completion. Insufficient if we consider that around half of the “Foto Beleza” collection is still to be catalogued. Nevertheless, we hope to continue this work in a near future, that with great enthusiasm and dedication we have started and that with the same determination we propose to finish.



Fig. 22
Matosinhos.
Doca n.º 1 do Porto
de Leixões
N.º. 1 Dock of the
“Porto de Leixões”
(Leixões Harbour)

*THE ALTO DOURO
REGION AND PORT WINE*

Fernando de Sousa

Eternal Douro of hard schist and invincible river. Millenary Douro of vineyards and wine. Sacred Douro of the Gods, christened by chapels and sanctuaries that show the devotion of men and ordered to “Santa Marta”, patron saint of the region. Centenary Douro of “socalcos” (terraces) cut in the slopes of the hills, a monument to the “immemorial epic to the culture of vine” and to the human greatness that turned rock into land and land into “hanging gardens”.

The Alto Douro was classified and demarcated by the Marquis of Pombal between 1758-1761, following the establishment of the “Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro” (General Company for Agriculture of the Vines from the Alto Douro), whose constitutional charter dates from September 10th 1756, a demarcation transcribed in the archives or codex hand written of the description of the properties and inscribed materially in the landscape thanks to the hundreds of granite milestones that delimited the region, which produced fine or “feitoria” wines and lasted until our times.

As Jaime Cortesão wrote, “it was like this that the Douro became the best vineyard and the best orchard of Portugal; that men stole from the Gods to offer to the mortals from all over the world, the divine ambrosia; and that a breed of giants built the most beautiful and painful monument to the work of the Portuguese people. Those were and are the “Lusíadas” without Camões.

(Fernando de Sousa, *Douro Reserva Histórica e o Vinho do Porto* [exhibition catalogue], Porto, 2006)

The Alto Douro Region from the Pombal Demarcation to World Heritage Site

The origins of the *Alto Douro* demarcated Region go back to 1756, when the minister of the King D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquis of Pombal), established the *Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro* (General Company for Agriculture of the Vines from the *Alto Douro*).

Indeed, on September 10th 1756, within the scope of a policy of Pombal of economic foster and commercial reorganization of the country, of mercantile inspiration, settled in the establishment of several monopoly and privileged companies, it was established the General Company for Agriculture of the Vines from the *Alto Douro*, targeted at assuring and promoting, in a coherent way, the production and selling of *Alto Douro* wines, to stop competition from other Portuguese wines of inferior quality, to limit the predominance and even the control of this economic activity by the English and obviously to increase the Crown's income coming from the sales of *Alto Douro* wines, that became one of the highest sources of income of the Portuguese Government.

According to the statutes of the Company, there should be separated “for shipment to America and foreign reigns, entirely and completely wines coming from the slopes of the *Alto Douro* and its territory from all other wines, coming from places that only produce wines good to be drunk in that place, so that the inferiority of these wines would not ruin the reputation of those, which deserve it by their natural kindness.” Therefore the need to draw up a map or general archive of both banks, northern and southern, of the Douro River, where it was demarcated “all that territory that produces the true fortified wines capable of leaving through the mouth of the same river.”

The demarcation would consist in cataloguing the properties producing *vinho de carregação* (fortified wine), establishing the regular production of each of them with “a common estimation or average, estimated by the production of the last five years,” in order to stop the sale of more wine than what was established in this way. At the same time, it was forbidden the admission of wine from outside the demarcation, which could only circulate with documents issued by municipal authorities and monitored by the workers of the Company, in order to avoid its sale as *vinho de*

embarque (fortified wine), and stop its mixture with other wines. In this way it was forbidden the export to England of wine from outside the demarcation, as well as the blending of these wines with wines with appellation of origin, there being only allowed the export of more expensive wines that would correspond to the wine of *feitoria* or fine wine.

The demarcation of the *Alto Douro*, still in 1756, was considered a priority by Sebastião José de Carvalho e Melo that in a warning of September 6th of that same year, determined that the deputies of the *Junta de Administração da Companhia* (Management Board of the Company), Manuel Rodrigues Braga and José Monteiro de Carvalho, should march “immediately” to the *Alto Douro* with such a mission.

However, the difficulties through which the Company went in the last months of 1756, due to the resistance and hostilities developed by the Porto business bourgeoisie and English businessmen living in the town, interested in boycotting the departure of ships chartered by the Company and loaded with wines, brandies and vinegars meant for Brazil, as well as the riot in Porto on February 1757 against the newly established institution, prevented any measure from being taken, in order to proceed with the Pombal demarcation of the *Alto Douro*. It is hereby clear, that the intention of demarcating the *Alto Douro* dates back to 1756, but its accomplishment will only begin in 1757.

By decree of July 28th 1757, Carvalho e Melo orders “the two banks of the Douro River and its land, which produces different qualities of wines” to be demarcated, so that the “disorders” caused by the existing “confusion” between good and bad wines could end, instructing the Sergeant Major of the infantry Francisco Xavier do Rego of building the “backs” of the Douro River and nominating to conduct that operation the Higher Court Judge Inácio de Sousa Jácome Coutinho, fiscal officer of the Company and two deputies representative of the Company, Manuel Rodrigues Braga and José Monteiro de Carvalho and inviting Diogo Archibold, of English birth, to testify the good faith with which it was going to be done the separation of the red wine soils for the trade with Northern Europe and the wine soils meant for Brazil and internal consumption.

Still that year, though, this first demarcation was annulled, once, as it is mentioned in the Royal Charter of September 20th 1758, the demarcation commission had exceeded the royal instructions that should guide this work. In October 1758 the new demarcation of the *Alto Douro* begins with a new commission formed by the Higher Court Judges Manuel Gonçalves de Miranda and Luís de Morais Seabra da Silva and the deputies and advisers of the Company, Pedro Pedrossem da Silva, Manuel Rodrigues Braga, Gaspar Barbosa Carneiro and Brás de Abreu Guimarães and by Francisco Xavier do Rego with his helpers.

In November 1758, the demarcation of the two banks of the Douro River, with the indication of the estates producing different qualities of wine paid at different prices, was finished.

In the following years, accepted by the Government and supported by the Company, some complaints appeared coming from land owners in the *Alto Douro*, who felt hindered by the demarcation, what originated the review of the whole process that was given as completely finished on October 1761.

This demarcation of the properties of producers of *vinhos de embarque* (fortified wines) was widened to the properties of producers of *vinhos de ramo* (wines with appellation of origin), by decree of January 16th 1768, with the aim of controlling production and avoiding its introduction in the demarcated area of *vinho de embarque*, beginning thus to exist two different demarcations, the *vinho de embarque* and *vinho de ramo*.

The arbitrariness of the demarcation resulted in the fact that in the properties demarcated for *vinho de feitoria* (fortified wine) were included vineyards that produced “lousy wines as they were located in bad soils and low valleys,” as for example in Lobrigoa and Santa Marta, and that quite better wines, such as Guiães, Galafura and Gouvães were classified as *vinho de ramo* (wines with appellation of origin). This “unsolved inequality” and the “greed of increasing the number” took many producers to illegally introduce grapes or *vinho de ramo* in the area demarcated as *vinho de feitoria*, originating some frauds that supported during thousands of years the investigations in the *Alto Douro*.

The increase in the Port Wine export starting from 1774 and mainly in 1787, gave origin, by decree of March 6th 1788, to a new demarcation, known as *demarcação mariana* or subsidiary, which was basically concluded in 1791, though until 1801 it was still registered an enlargement of the demarcated area.

The already mentioned demarcations, mainly the ones carried out by Pombal, quite challenged by farmers not included in those, has never hindered that separately by royal order supported in the inquiries of the Company, other properties were being added to the properties already demarcated, sometimes with no geographic continuity concerning the demarcated area. And that wines from other regions were bought by the Company at the same price as *vinhos de embarque*, as the wines of the own Carvalho e Melo, from his properties in Oeiras and of João de Almeida, cousin of that minister, from his properties in Monção.

By notice of December 10th 1823, the Company classified the properties that due to the quality of its wines should be included or excluded from the demarcation territory and following another notice of August 2nd 1824 the *Junta* sent to the Government a plan for a new demarcation, but this had no follow up. The demarcated region extended throughout 67 parishes in both banks of the River Douro - mainly within the district of Trás-os-Montes - and including with the subsidiary demarcation another parish.

The *Alto Douro* demarcated wine region witnessed successive enlargements in the 19th century, in such a way that in 1907 it reached the border with Spain. In the following year, however, there was a reduction in the Port Wine production area, in such a way, that following a decree of December 10th 1921 we can state that the *Alto Douro* demarcated region began to correspond almost to what is still today.

Considered by François Guichard “the first demarcation in the world in an area of appellation of controlled origin in the contemporary meaning of the concept,” the Pombal demarcation that never corresponded to any administrative entity, ended up by conferring to the *Alto Douro* region,

as Gaspar Martins Pereira underlined, a self identity that lasted until our days and supported by several factors:

- . unique cultural landscape, producer of wines of great quality - denominations such as “Porto” and “Douro” recognized all over the world;
- . schist soils that enhance exceptional condition for the production of quality wines;
- . extraordinary human intervention in the nature, allowing the planting of vines in the steep slopes, avoiding erosion through *socalcos* (terraces), thus shaping a wine landscape unmistakable and unique in the world.

The *Alto Douro* is, therefore, “a historical landscape”, a “living and evolving landscape”, with an exceptional value.

The Douro Demarcated Region was the *first demarcation of an area of appellation of controlled origin in the contemporary meaning of the concept*, according to François Guichard and Phillipe Rodié.

Indeed, the demarcations carried out between 1757 and 1761 show already great modernity, including not only the definition of the boundaries of a wine region, but also the compilation of a register and a classification of the plots of the respective wines, taking into consideration the complexity of the regional space and, on the other hand, the creation of institutional mechanisms of control and certification of product, supported by a wide legislation.

Also important is the time continuity, which associates the regional identity to the idea of demarcated wine region, since the 18th century and until our days, regardless of the changes in the area (going from around 40 thousand to 250 thousand hectares) and in the regional boundaries in the size of the vineyard, winegrowing techniques or in the institutional organization of the sector.

The successive delimitations of the Demarcated Region (1757-1761, 1788-1791, 1907-1908) show, mainly, the vicissitudes of the technical evolution itself in the production, transport and trade domains, but maintain a strong continuity in light of the guiding principles that shaped

them, both in the popular mentality as in the symbolism they carry and that is a key element of the regional identity.

From the interaction between these factors it was born a cultural landscape with unmistakable identity, that stands out through a self authenticity, which has led it to the submission to UNESCO, in 2000, of an application so that the *Alto Douro* could be recognized as World Heritage Site.

The application of the *Alto Douro Vinhateiro* (*Alto Douro* Wine Region), whose initiative was of the responsibility of the *Foundation Rei Afonso Henriques* (FRAH) had two main goals:

- . to pay homage to all those, who for centuries, helped with their effort for the domination of adverse factors, “shaping the majestic sculpture of the Douro landscape;”
- . to give a contribution to reinforce and praise the Douro Valley and its resources, encourage new initiatives and promote its economic development in a sustainable way, in order to increase expectation and the hope of the people to stay and live there.

It was a long path that began with the preparation of feasibility studies carried out by an Iberian consortium and passed by several stages of preparation works that took, in a first moment, to the inclusion of the *Douro Vinhateiro* in the UNESCO indicative list of living and evolving cultural landscapes, whose technical dossier was formally submitted to UNESCO in June 2000.

The legitimacy of the application was reinforced through the combination of technical subjects (historical, cultural and physical) and of a progressive awareness raising and reach of a consensus next to several agents and regional and local officers, who recognized the importance of the proposal of raising the *Alto Douro Vinhateiro* (Douro Wine Region) to World Heritage Site.

Within the scope of the study of existing potential in order to obtain the UNESCO classification, there were appraised the following aspects:

- . geomorphological features of man-nature interaction and preserved and appraised memory, which allowed the use of the cultural landscape concept; this is an exceptional “work of combination between nature and man;”
- . the fact that the “*Alto Douro*” is the first demarcated region in the world in an area of appellation of origin, what, as it was previously mentioned, was a sign of unmistakable modernity, as besides the definition of a wine region it also included the compilation of a record and a classification of plots and respective wines, allowing one to say that the historical demarcation preceded the concept itself;
- . the excellent features of a living and evolving cultural landscape, that showed strong sustainability potential in a production point of view;
- . the coherent and relevant integration between features of a living and evolving cultural landscape and a strong historical embeddeness;
- . a strong articulation of the area to be classified with the warehouse in Gaia and the City of Porto, whose historical centre was already classified as World Heritage Site;
- . the demonstration, by the “*Alto Douro*”, in more recent times, of both a national and international image of excellence and quality;
- . the existence of international companies and local producers interested and investing in the valuation of the planting of the vine in “socalco” (terraces) as instrument of an image of quality and prestige.

Considering what was mentioned it is unquestionable that the “*Alto Douro*” had already an international visibility, which made it easier its world recognition, together with a wine and unique landscape.

The area proposed for inscription in the World Heritage Sites List corresponded to the *Alto Douro Vinhateiro* (*Alto Douro* Wine Region), which included three landscape units - *Baixo Corgo*, *Cima Corgo* e *Douro Superior* -, to which correspond the 250 000 hectares of the Douro Demarcated Region.

The boundaries to be classified were defined according to the physical entities mentioned in the landscape. Thus, the proposed area corresponded to 24 600 hectares, around one tenth of the whole Douro Demarcated Region (250 000 hectares) and includes part of the municipalities of Mesão Frio, Peso da Régua, Santa Marta de Penaguião, Vila Real, Sabrosa, Alijó, Carrazeda de Ansiães and Torre de Moncorvo, on the right bank of the River Douro; and Lamego, Armamar, Tabuaço, S. João da Pesqueira and Vila Nova de Foz Côa, on the left bank.

Currently, the biggest challenge faced by the *Alto Douro Vinhateiro* World Heritage Site and the *Alto Douro* Region in general is the definition of a sustainable development strategy of the region and the appreciation and protection of its historic and cultural heritage, which supports and testifies the construction of this exceptional landscape.

To those who worry about the *Alto Douro Vinhateiro* and the *Alto Douro* in general it is an unquestionable truth that there is the need to do much more than what has been made so far.

A portrait of the Alto Douro Region and Port Wine

This set of photographs, concerning the region and activities included in the Port Wine cycle, is divided according to a logical and coherent criterion, including the most important aspects of production, transport, storage, bottling and export of Port Wine, from the *Alto Douro* until Vila Nova de Gaia and Porto, in the following sequence:

- . *Alto Douro* wine estates;
- . *Alto Douro* harvest;
- . transport of grapes to the fermentation tanks;
- . treading of grapes;
- . transport of Port Wine casks from the *Alto Douro* to Gaia;
- . warehouses and cooperages in Vila Nova de Gaia;
- . blending, tasting, bottling, labelling and packing into boxes;
- . Port Wine export;
- . the Douro River between Porto and Vila Nova de Gaia;
- . Douro River floods in the 20th century.

Chronologically they were taken between the decades of 1910 and 1950 and are only a representative sample of the set of photographic documents that are part of the Portuguese Photographic Heritage, which is included in the “Foto Beleza” Heritage.

It should be highlighted in all of them the importance given to light and naturalist and pictorial influence by Emílio Biel and Domingos Alvão in the photographs of the *Alto Douro* landscape, but also the framing and composition of those, where people appear to stand out a certain preparation/staging, but it is far from some exaggeration of Alvão.

It should be noticed, however, that sometimes men and women are portrayed barefoot or with clogs in their feet, dressed in work clothes, exactly as they were at the moment of the photograph.

ALTO DOURO WINE ESTATES When the Marquis of Pombal demarcated the *Alto Douro*, the region knew already wine estates known as *quintas*, sometimes of small dimension; other times rustic buildings with a considerable size, which were enriched by manor houses. Anyway, wine estates only began to mark the landscape of the *Alto Douro* in a decisive way after the demarcation of the region, when the increase in Port Wine export brought prosperity to the region.

The *Alto Douro* wine estates increased their size in the 19th century, with the inclusion of small adjacent vineyards and as a result of the ruin of several vineyard owners, whose vineyards were affected by downy mildew, oidium and later on by the phyloxera, the English began to purchase them. Among the greatest Portuguese land owners of the 19th century it should be mentioned Dona Antónia Ferreira, who once owned thirty wine estates.

In the 20th century the purchase process of *Alto Douro* wine estates by Port Wine export companies, national and international, continued, standing out the “Real Companhia Velha”, that in the decade of 1960 was the largest Port Wine exporting company, purchasing several wine estates that it still keeps. Currently, the company with the largest number of wine estates in the region is the Symington Company.

ALTO DOURO HARVEST “Huge vines, healthy, offered the sun the womb full of fruits. As soldiers of a regular and controlled army, lined up endless throughout the trenches, forming squads of colour and sweetness” (Miguel Torga).

The harvest in the *Alto Douro* takes place when the grapes achieve the full state of maturation. In the past the harvest time was settled by the tasters of great wine estates, who went to the *Alto Douro* to check the state of the vineyards and taste the grapes. After the tasting it was determined the beginning of the harvest, and generally, it did not occur before September 15th.

The harvest itself, in other words the picking of grapes bunches, was a task for women and boys, who with knives or scissors, “undressed the trellis”, under surveillance of the *feitores* (foremen), who carefully controlled the selection of grapes, that were collected in small baskets.

During that time, vines - as can be seen in the works of Manuel Monteiro or Miguel Torga -, were animated by “a vibrant and noisy joy”, in “a continuous jabber,” evasion hours “for that poor people, who notwithstanding the continuous bitterness of the existence, can still at least once a year laugh and sing.”

TRANSPORT OF GRAPES TO THE FERMENTATION TANKS The grapes put in the baskets or small wicker baskets were afterwards emptied in *gigos*, “tall wicker baskets with a inverted square pyramid body,” that once full, weighting approximately 60 kilos, were taken to the fermentation tanks and emptied there by the loaders.

In vineyards or wine estates of easier access, the women emptied their baskets directly in wood *dornas* (holding vats) placed in oxcarts, which took around 60 *arrobas* (unit of weight corresponding to 15 kg) or 900 kilos of grapes, although, “in the parishes of the most famous wines” the transport was never done in this way, as it was needed that the grapes would get “very fresh” to the fermentation tank (Pereira Cabral). Other times, the *gigos*, instead of being taken by men to the fermentation tanks, were placed in car prepared for this task, since the paths allowed it.

In other occasions, the *gigos*, instead of being carried by men to the fermentation tanks were lined up on the banks of the River Douro and transported by small *rabelo* boats or passage barges to the wine estates or warehouses equipped with fermentation tanks, where grapes were treaded.

TREADING OF THE GRAPES Once the fermentation tanks built in granite and with a capacity that ranged between 12 to 25 casks, were full began the treading of the grapes, done by men and boys, normally two to three men per cask of wine in the fermentation tank.

The first tread, *corte* or *corta*, the most exhaustive one, took four hours, between eight and twelve o'clock in the evening, an operation accompanied many times by songs sung by the *lagareiro* (tank worker), together with the concertina, drums, triangle and guitars. This first treading of the grapes that should remain in the fermentation as little time as possible, was the hardest one, “with men holding each other in parallel lines and thus went through the whole fermentation tank” - though later the previous use of manual and mechanical grape treaders or smashers, adopted in the meantime in the Douro, made the *corta* in the fermentation tank less hard.

After this work, named “midnight”, men used to abandon the fermentation tank to return the next morning, when they would tread another time, the *sova*, that would last “until noon and would be repeated” once or twice again according to the condition of the harvest and the quality of the wine to be obtained. What was called *mexa* or work the fermentation tank “lasted until the most gave prove, in other words, until the quantity of non fermented sugar was the one that would produce a wine with the intended sweetness.”

The *expremedura* (pressing) of the husks was made through vertical presses, also producing wine. The wine coming out of the fermentation tanks and presses was conducted to big towers or *cubas* (vats), through tubes and manual pumps used also in the bottling and transfer or “lôta”, an operation carried out a little before Christmas.

TRANSPORT OF PORT WINE CASKS FROM THE ALTO DOURO TO GAIA Until the construction of the Douro railway line in the end of the 19th century, the Douro River was the only means of transport of the casks of wine from the *Alto Douro* to the warehouses in Vila Nova de Gaia and Porto, where they stayed waiting their export or consumption in the domestic market.

From the wine estates and warehouses, in the beginning of spring, after the one had been once again cleaned, the casks were transported in oxcarts to the nearest quays in the Douro River,

namely the quay of Régua and Pinhão; they were then unloaded and rolled until the “rabelo” boats with the help of arms, going then downstream in direction to the warehouses in Gaia and Porto.

Transporting the casks of wine to the River Douro or to the railways stations, the ox carts of just one animal became a “mandatory attribute of the Douro landscape” (Amorim Girão).

The *rabelo* boat, the river car used in the task of transporting Port Wine until its destination down “the hard to sail river,” managed by sailors and driven by experienced captains, which dominated during centuries the difficult and often tragic navigation on the Douro River, gave partially its place, after the decade of 1880, to the railway and disappear definitely from 1965 onwards due to the development of the means of transport and land communications, tank trucks and the construction of the Carrapatelo hydroelectric dam, becoming a simple folklore representation, anchored in front of Vila Nova de Gaia for the amazement and curiosity of tourists.

WAREHOUSES AND COOPERAGES IN VILA NOVA DE GAIA The Port Wine trade gave origin in Vila Nova de Gaia to a wide set of warehouses and complementary industries connected to the *Alto Douro* wine such as cooperage and cork factories, metallurgy, shipbuilding, distillation, etc.

The number of warehouses in Gaia increased meaningfully after 1834 - in other words, with the definite establishment of liberalism in Portugal - in such a way that the lands that were not too far from the River Douro were bought or rent for its construction.

The headquarters of the Port Wine export companies were located mainly in Porto, but their warehouses were in Vila Nova de Gaia. Warehouses built due to the proximity of the river, bearing in mind the free spaces, in such a way that Port Wine ended up by influencing the urban aspect of the Vila Nova de Gaia riverside area, mainly after the 18th century with the creation of the *Alto Douro* demarcated region.

The Port wine cellars ended up by becoming the historical centre of Vila Nova de Gaia as a “single and joint entity” (Lúcia Rosas and Francisco Queiroz), with a self individuality that makes it possible to them becoming a World Heritage Site.

BLENDING, TASTING, BOTTLING, LABELLING AND PACKING INTO BOXES Port Wine, a privileged symbol of Portugal all around the world, after seasoned in the casks, in the *Alto Douro* region, was transported in March to the warehouses in Vila Nova de Gaia. According to Manuel Monteiro “Gaia was determined by a life characteristic of shadow, discrete and greedy to save wealth, in other words, it became a cellar of wine treasures coming from the schists in the *Alto Douro* region.”

Once it arrives to the warehouses in Gaia, the wine undergoes the transfer and clarification (when necessary) operations and blended with “wines of the same or several wine estates or origins and prepared the different lots, ageing in *balseiros* (vats), *tonéis* (tubs) or *cascos* (barrel).

The final lots preceded the Port Wine bottling, sale or export, which was, thus, the final result of blending and subtle lots, carried out in the warehouses in Gaia.

In the premises of the export companies are located laboratories and tasting rooms and the equipments that allowed bottling, labelling and packing into boxes of Port Wine.

PORT WINE EXPORT The Port Wine export demanded a whole set of operations and the participation of workers responsible for the transport of casks and the boxes of bottles in the warehouses of the export companies until the hold of the ships.

By the end of the 19th century the railway will allow a fast access of the wine casks from the *Alto Douro* until Devesas, in Vila Nova de Gaia, which was the railway station for the Port Wine cellars. But from the railway station to the warehouses or from the warehouses to the river side, before the development of trucks, the casks had to be taken by oxcarts that in long lines gave life to the steep streets that in Vila Nova de Gaia led to the Douro quays. In Porto and Vila Nova de Gaia as in the *Alto Douro* oxcarts only stopped when ships began.

The Port Wine boxes were transported, normally, by women to the barges on the Douro. In the period previous to the construction of the quay, the barges or rafts were loaded with Port Wine casks to be transported to the ships anchored on the Douro River or to the steamers docked in the *Porto de Leixões* (Leixões harbour) or in the quay of Gaia.

THE DOURO RIVER BETWEEN PORTO AND VILA NOVA DE GAIA The Port Wine and *Alto Douro* wines trade was in the 18th to 20th centuries the main economic activity in Porto and Vila Nova de Gaia, originating a true business bourgeoisie, determining or inspiring the urban aspect of one side to the other of the river Douro, supporting several industries connected to wine and barrels, tubs and *pipas* (casks), demanding the construction of quays, walls and other works able to allow navigation and docking of ships on both banks, full of life and movement on the riverside of Porto and on the quay of Gaia, that thanks to the river and Port Wine brought together and united solidarity the people living in both riverside areas.

RIVER DOURO FLOODS IN THE 20TH CENTURY The River Douro, until the construction of the dams in the second half of the 20th century, was characterized by an irregular water flow. During summer in some areas it could be crossed with beams.

During the rainy winter it got thicker and overflowed its course, flooded and ravaged the banks, flooded houses and warehouses, destroyed barges and ships, dragging everything with its rage until the ocean.

In the documentary sources and in the memories of men are inscribed the most dramatic floods, namely in the 20th century, the floods of 1909, 1930 and 1962, some of the biggest that the River Douro has witnessed in the last three centuries.

In Porto and in Vila Nova de Gaia, the river side quays and adjacent streets, housings, factories, warehouses and dockyards would be flooded and in some cases under water, stampeding among the riverside people.

The Portuguese Photographic Heritage contains a significant section of the *Alto Douro* landscape and the floods that devastated its banks until 1962.

Fig. 23
Alto Douro.
Vinhedos e amendoeiras
Wine estates and
almond trees



*A PORTRAIT OF PORTUGAL
IN THE 20TH CENTURY*

Francisco Queiroz

Even if “Foto Beleza” had appeared in the first decade of the 20th century, what concerns outdoor photography and other types of photographs that not portrays, the remaining collection is mainly from the 1920, 1930, 1940 and 1950 decades.

It corresponds, thus, almost to the whole time of the *Estado Novo*. Naturally, this outdoor photography collection includes mainly themes of Porto and the surrounding region. However, taking into consideration the diversity in terms of regions and themes represented, as well as the number of printing plates, the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage is almost a portrait of Portugal in the 20th century.

We are talking about over 600 000 negatives, half of which already scanned until 2008. From these around 11 000 negatives correspond to outdoor photographs or with a documentary character, the most part in glass and in a format close to the current A5 norm, although there are also several later negatives in film, normally in worst state of preservation.

Almost all outdoor photographs are identified on the border of the negative, sometimes with the name of the client and even the date of the reportage. Few of these negatives were not able to be identified, not reaching even 1% of the total. This is exceptional information, not only because it makes easier the research through key words, but also because of the higher degree of accuracy put in the identification and cataloging, mainly because it is not easy to identify the places where the images were taken. The transformation of the Portuguese territory in the last decades turned several of these photographs in real treasures - even some with less than 50 years, given the landscapes, traditions and experiences record, already completely lost. Subsequently, the importance of this collection is unquestionable and it tends to increase as time goes by. We really believe that in the next decades many works about Urban History and Local History, Architecture History, Family History, Industry History and other areas of the Portuguese History of the 20th century will be based, total or partially, in this collection, as well as of other scientific areas (such as Ethnography)

In the “Foto Beleza” collection, the photographs of cities and villages cover almost all Mainland Portugal, with special attention to the Porto Region, Minho, Beira Litoral, Alentejo and the Algarve. Once the essence of companies and association photographs correspond almost always to the city of Porto or the surrounding areas, we infer that the photographs of the cities and villages were not all made on an order basis. Many of them were part of an images bank, that the shop could reproduce or sell when necessary. As it is obvious, photographs taken from institutions and factories were normally part of ordered photographic reportages. As a matter of fact, there are even in the collection some boxes with negatives catalogued as “Lisboa-Porto”, evidence of photographs of travels. It is not by chance that there are also in the collection many photographs of places located between the two main Portuguese cities. “It is known that “Foto Beleza” performed photographic reportages for the “Livraria Lello” (Lello Bookshop), namely to illustrate the nine books of “Estradas de Portugal” (Roads of Portugal) and for the encyclopedia “Lello Universal”.

Some of the clients of “Foto Beleza” were postcard editors (such as “Havaneza” from Tomar) and there are also cases when printing plates about a same theme were shared such as *da Casa* (of the Shop) or *reprodução interdita* (reproduction forbidden), because editors had bought the rights. In the case of the views of Tomar, several printing plates that were not reproduced for “Havaneza” were then considered as belonging to the Shop. In the compulsory superficial analysis we did to such a wide collection and not yet completely scanned in the moment we write these lines, we can even find a printing plate of Vila Nova de Ourém that we know it was published in an illustrated postcard. Certainly there were many more.

Besides the wide collection of portraits and the important section of outdoor photographs connected to Port Wine (Douro landscape, wine production cycle and respective companies) dealt separately in this work, the “Foto Beleza” collection still includes three other types of photographs:

2.1. Landscape photography

In this set prevails urban landscapes, not only of Porto and outskirts, but also of other Portuguese cities and towns, as well as some villages, with the unavoidable printing plates of traditions.

2.2. Business, association and institutional Photography

In this set predominate photographs of factories, but can also be found printing plates of trade and services companies, associations and other institutions.

2.3. Documentary Photography, of Groups and Events

Not always fitting in the previous sets these are photographs of documentary character, namely some photographic reportages to the interior of houses, printing plates of old documents, master pieces and monuments - not only old one but also some of the most important architecture and engineering works of the 20th century. There is also a small group of photographs of important people (mainly theatre actors), family groups and even some events.

The selection of images we did aims only at being a first approach to this area of the Portuguese Photographic Heritage, an approach that though being a small representation of its diversity, is still incipient and somewhat reducing.

Landscape photography

URBAN LANDSCAPES . Porto and outskirts Having its headquarters in Porto, it would be natural that “Foto Beleza” would cover the most several themes within the scope of the city outside photograph. It also seems us likely that some of the oldest photographs of this collection regard precisely Porto, as are many of the most recent ones, namely printing plates that document the construction of the *Arrábida* Bridge. To be noticed, mainly, the set of aerial photographs, with a non zenith character of Porto and outskirts, whose historical value is inestimable. There are also important sections devoted to monuments of the city (that we will refer later in the scope of documentary photograph), to the *Avenida dos Aliados* and the river side landscapes. We are, therefore, before an important set of images about Porto, and it is even larger if we take into consideration the fact that it was not included in this chapter the section of printing plates of companies connected to Port Wine.

URBAN LANDSCAPES . Other Portuguese towns and villages Almost all the most important towns and villages of Mainland Portugal are represented in the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage, though in some cases with few printing plates. Some regions with tourism character are also well represented, such as *Serra do Marão* (Marão Mountains) or *Serra do Buçaco* (Buçaco Mountains), as well as some thermal villages - Caldas de Felgueira, Caldelas, Curia, Pedras Salgadas, etc.

Not wishing to be, in any way, thorough, in this collection it can be found old photographs of: Águeda, Albufeira, Alcácer do Sal, Alenquer, Aveiro, Benavente, Braga, Cantanhede, Castanheira de Pêra, Castelo Branco, Coimbra, Elvas, Espinho, Évora, Fafe, Faro, Fátima, Ferreira do Alentejo, Ferreira do Zêzere, Figueira da Foz, Figueiró dos Vinhos, Flor da Rosa, Golegã, Guimarães, Lagos, Lamego, Lisboa, Loulé, Mértola, Miranda do Douro, Muge, Nazaré, Nisa, Penafiel, Póvoa de Varzim, S. Martinho do Porto, Santarém, Silves, Sines, Tavira, Valença, Vila Boim, Vila Real, Vila Viçosa, etc.

RURAL LANDSCAPES In the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage, rural landscapes have less preponderance in comparison with urban landscapes. But still there is a relevant section of negatives, not representative of all Portuguese territory. Great part of these negative is separated in theme boxes concerning different cities, towns and beach or tourism areas, corresponding to photographs taken in the outskirts. There are, though, some exceptions as for example boxes catalogued with more suggestive designations (such as “Agriculture”), where are kept negatives concerning all types of landscapes: blossom of the almond trees, olive groves, woods, agriculture related activities and even forestry relates – such as bee keeping, being documented, for example the apiary of *Quinta de Romeu*, in Mirandela.

TRADITIONS The section corresponding to traditions in the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage, though not completely representative of the national ethnographic wealth, includes photographs of great quality, some of which with a minimal staging and still quite suggestive. In some cases one can notice a special preference for the association of the typical costume to the portrait.

Business and association photography

INDUSTRY The photographs section referring to the processing and extraction industry is one of the main strong points of the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage. The photographic reportages are generally quite thorough, including outside views (sometimes with all the workers) and inside views with respective equipment, as well as views of the companies distribution fleet. As these were photographic reportages almost always ordered with the objective to be used as advertisement, the represented industries are located mainly in Porto and outskirts, including the Ave Valley.

Not wishing to be, in any way, thorough, in this collection it can be found old photographs referring to the following companies: “A Boa Reguladora”, “Companhia de Fiação e Tecidos de Alcobaça”, “Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe”, “Companhia de Fiação de Crestuma”, “Companhia Portuguesa de Seda Artificial”, “Empresa Electro-cerâmica do Candal”, “Empresa Fabril de Máquinas Eléctricas”, “Empresa Industrial de Santo Tirso”, “Estampados Multicolor”, “Fábrica de Acabamentos do Carvalhido”, “Fábrica de Branqueação e Acabamentos” of *Rua do Breyner*, the so-called “Fábrica da Seca do Bacalhau” (Lavadores), “Fábrica Portuense de Bengalas”, “Fábrica Portuense de Borrachas”, “Fábrica Paupério” (Valongo), “Fábrica de Malhas do Amial”, “Fábrica de Fiação de Leça”, “Fábrica do Rio Vizela”, “Fábrica de Tecidos Silva Pereira”, “Fábrica do Mindelo”, “Fábrica da Vista Alegre”, “Fábrica de Moagem da Senhora da Hora”, “Moagens Ceres”, “Nova Empresa Industrial de Curtumes”, “Litografia Maia”, “Sociedade Industrial do Vouga”, etc., besides the ones referred next.

TRADE AND SERVICES As it happens in the section connected to industry, also the trade and services companies represented in the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage are mainly of Porto and outskirts. The photographic reportages focus many times in the façades of shops (with the target of advertisement) but there are also other more complete, including interior and distribution fleet. It should be referred that among the photographs col-

lection of wine companies, not directly connected to Port Wine, are cases such as “Quinta da Aveleda” and “Caves Raposeira”.

Not wishing to be, in any way, thorough, in this collection it can be found old photographs referring to the following companies: “Agência Comercial de Anilinas”, “António Branco Alcobia” (trucking company, Santarém), “Café Mucaba”, “Cinema Nun’Álvares”, “Companhia de Seguros Confiança”, “Companhia de Seguros Soberana”, “Companhia dos Telefones”, “CTT” (a company of which there are many boxes with negatives, mainly representing new post offices), “Espelho da Moda”, “Garagem dos Castelos”, “Hotel Avenida”, “Laboratórios Dr. Alberto Aguiar”, “Lello & Irmão”, “Leitaria da Quinta do Paço”, “Porto Editora”, “Refinarias Angola”, “Sociedade das Águas do Luso”, etc., besides the ones referred next.

ASSOCIATIONS AND OTHER INSTITUTIONS Almost all associations and other institutions represented in the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage are referred to the city of Porto and outskirts. This section includes several later printing plates, although it also counts with some negatives from the decade of 1920. These are mainly photographs of premises or groups.

Besides the examples we have selected can also be found in this collection photographic reportages of the following institutions: “Associação Comercial do Porto”, “Associação Cristã Alfredo Silva”, “Casa dos Pescadores da Afurada”, “Casa dos Pescadores de Vila do Conde”, “Casa da Criança”, “Casa de Saúde da Boavista”, “Caixa de Previdência dos Têxteis”, several schools (“Luso-Francês”, “Nossa Senhora de Lourdes”, “Trancoso”, “Internato dos Carvalhos” among others), “Escola Académica do Porto”, “Escola Mouzinho da Silveira”, “Escola Normal”, “Federação dos Grémios da Lavoura de Entre-Douro-e-Minho”, “Hospital Militar do Porto”, “Hospital Infante de Sagres”, “Instituto do Bom Pastor”, “Instituto Comercial do Porto”, “Maternidade Júlio Dinis”, “Rivoli” and “Sá da Bandeira” theatres, etc.

Documentary photography, of groups and events

DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY Within this section we highlight the set of photographs of churches of Porto, not only the oldest ones, but also some that were built in the 20th century, such as the *Santíssimo Sacramento* Church (Church of the Holy Sacrament). Still in Porto and outskirts should be mentioned the printing plates of the tiles of the *S. Bento* Railway Station, the *Mosteiro de Leça do Balio* (Monastery in Leça do Balio) and the atelier of the sculptor António Teixeira Lopes. There are also photographs of other monuments outside Porto, but generally alone.

In the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage there are also some sets of photographs of art pieces (sacred images, old furniture and other types of pieces), some photographs of private art collections (as it is the case of a box devoted to the Museum of Lamego) and contents of houses (as it is the case of the “dinning room of Aires Pereira”) and still reproductions of old documents and photographs belonging to institutions in Porto, such as the *Associação Comercial do Porto* (Porto Commercial Association), the *Misericórdia do Porto* (Mercy of Porto) and the *Irmandade de Nossa Senhora da Lapa* (Brotherhood of Our Lady of Lapa).

ARCHITECTURE AND ENGINEERING WORKS This section devoted to great public works of the 20th century is little representative, counting only with some boxes of negatives, namely the Ermal Dam (among other dams), the monument of the *Cristo-Rei* (Christ the King) and other impressive structures in the city of Porto, such as the ones here presented.

EVENTS This section is little representative, counting only with one or two boxes of negatives (such as the one referring to the *Exposição do Mundo Português* [Exhibition of the Portuguese World]), and other separate printing plates.

GROUPS AND IMPORTANT PEOPLE This section could be considered as being part of the big set of portraits of the “Foto Beleza” collection of the Portuguese Photographic Heritage. However, due to the larger size of the negatives (many of them outside negatives) and to the fact that it was catalogued separately by the own “Casa Beleza” we are before a section with a self identity, still little representative in the set of the collection. Besides the photographs of the Dukes of Bragança, Queen Elizabeth of England and the family Ramos Pinto, stand out, mainly, the portraits of theatre actors and some separate group portraits, mainly within the school scope.



Fig. 24
Porto.
 Praça da Liberdade e Avenida dos Aliados, vendo-se o edifício da Câmara Municipal em construção
 “Praça da Liberdade” (Liberty Square) and “Avenida dos Aliados” (Allies Avenue), with the City Hall Building being built

*SELF REPRESENTATION:
THE PORTRAIT
OF FOTOGRAFIA BELEZA*

Maria do Carmo Serén

The photography shop of António Bezeza, from 1907, could not be any studio. His owner had already an assured tradition in this field of a technique that was starting to be called art with a capital A. António Bezeza had occupied for a great number of years the Emílio Biel studio in *Rua do Almada*, then as “Royal Foto” and, an important reference, he had built in his new shop in *Rua de Santa Teresa*, just a few steps away from the great “Fotografia União”, an undoubtedly elegant waiting room, to attract female customers.

The political and social atmosphere was not serene. Throughout the country, namely in Lisbon, Coimbra and Porto, the subject of all doubts and all conversations was the muscled policies of João Franco, clearly supported by King D. Carlos. In Porto, students and common citizens had caused riots that seemed to open way to the conspiracy that the following year would kill King D. Carlos and Prince Luís Filipe. Porto was, as it was known since 1891, usually Republican: in what meant to be a Republican those days, attend a club in *Carmo*, watch rallies in Antero de Quental and in the Príncipe Real theatre or give one’s children the name of Liberty like the old aristocrat Felizardo Lima had done.

Unconsciously “Fotografia Bezeza” was the child of the revolutionary times, despite having been born during the monarchy. But it would grow in the Republican order with Moreira de Campos and in the Salazar times with António Lopes Moreira. Its clients are, therefore, representative of the middle class growth, but also the permanence of the high bourgeoisie and a difficult persistence of the aristocracy.

The times, in this first half of the 20th century, were still of possible industrialization. The revolution of transports was a visible fact, the railway covered almost the entire country, it was necessary only to decide one or two branch lines; in the North it was already being considered the construction of the commercial harbour of *Leixões* in order to make profitable the harbour of refuge, finished in the meantime, but notoriously insufficient - which would become a reality in the 1930s, channelling the canned goods industry prosperity of Matosinhos and the constant shipments of Port Wine, which were done back then. Porto still had its Englishmen involved in the wine trade; Germans in mine concessionaries, its "Brazilian" capitalists, industrials, bankers or bad-mannered traders.

But now, already in the 20th century, there were not only these social groups that had their portrait taken. The price of the portrait drops, photography is also industrialized and professional photographers have new competitors, either through home photography that the Kodak boxes had launched, or through the instant photography of automatic cameras: in 1928, in the *Grandela* warehouses, in Lisbon, appears the first "Photomaton".

A social coding of appearance

Despite the remarkable technical evolution that portrait photography had undergone since its official appearance in 1839², several conventions were kept that, in a way, still nowadays reveal themselves in the studio portrait. And here once again several factors, technical, economic and social, interact. Studio portrait is a stance portrait, oriented to the photographic ideal of the 19th century - to present the maximum resemblance to reality. Coinciding with movement of Positivism³, Photography appears as a proof of reality, a distinguished auxiliary of science. In fact, the first photographic amateur photographers are mainly scientists. In Portugal, the study of Photography begins at a young age in the Army Academies and is used in research in the Medical-Surgical Schools already in the daguerreotype age.

The daguerreotype is the technical version of the photography made official by the presentation of the French scholar Arago at the Science Academy, in Paris, and its technical role is highlighted by the presence of the chemist Gay-Lussac in the jury. The daguerreotype is a positive, unique photograph, which still appears linked to the aesthetical, exclusivist concerns of the Enlightenment; it is a true jewel, either in its pink, blue or golden versions, which still owes a lot to the handmade detail of the 18th century inventors. As the image degrades with light, it has to be protected inside a case that reminds of the luxury Mass books, with silver, leather or velvet cover. When it appears in Portugal, by the hand of foreign photographers temporarily staying in the country, it cost almost 5 thousand “reis”. But there were few portraits of the promotion of this photographic genre, since fixing the image required a long time standing and the photographed people moved, let their face unconsciously drop or closed their eyes, - which unfocussed the image and erased the face. Children could not be photographed and it was created the technique, in case of groups, of collecting isolated pictures of each one of them, which were inserted in the general representation of the image, through editing in the negative, now rearranged. Sometimes it were actors, who represented the body to prevent important people from going to the studio.

Daguerreotype photographers possessed a support device for the head, disguised among the background decoration (usually a curtain) that forced the person to keep the neck and the torso straight during the shooting, which began by lasting three long minutes. The dignified attitude of the studio portrayed people of that time, mandatory by the reinforcement of the support, became a true paradigm of the representation of oneself: a distant, absent-minded dignity, which did not look straight at the camera, in order not to blink. In the Liberal ideology and in the class expectation it is the dignified stance, adopted by the bourgeois in public and private life. With time the chemical process of increasing the sensitivity of emulsions is sped up and lenses more and more luminous appear that allow rationally managing the available light. The time of shooting decreases and the portrait appears more often.

But it is with the paper negative, English process of Talbot, that it is preferred for the portrait the colotype of that pioneer, in salted paper and later with new technical contributions through several emulsions on the paper, the use of moister or dry collodion, this already industrialised, and albumen, also covering the glass plate with industrial process.

But the time of shooting was still somewhat long and the dignity was already inculcated and from that circumstance remained other attitudes and other supports, the hand resting, (leaning), on the back of a chair or an armchair, or over a small heap of books, that piled up on the coffee table and even created the suggestion that the photographed person was an intellectual.

In the 1880s and 1890s, already with the spread use of industrial albumen paper and with a common process of division of the sheet in several fractions, the *carte-visite* became common, which made the process cheaper. The mandatory dozen of *cartes-visite*⁴, in fact without a luxurious presentation, cost around three thousand *réis*. For that price it was possible to buy a train ticket from Porto to Lisbon in third class or purchase a decent tea set, with 19 pieces and for 12 people.

Having your portrait taken was not, therefore, a consumption habit, except for the wealthiest classes. But one can already verify among that group, which included literates and artists, the custom of having your photograph taken frequently. Since the *carte-visite* becomes an ordinary

item, begins the new institution of leaving in the vestibules of the houses of friends and acquaintances the picture of the visitor with a short note: to announce the confirmation of the attendance to a dinner or to an interview or the soon departure on a trip, as it was done with a simple traditional visiting card. This *carte-visite* is defined symbolically: the photographed person shows an attitude of respect, wearing gloves, slightly nodding, if it is a formal visit. Wearing a travel suit and hobnailed boots, if he is leaving on a journey, holding an umbrella he shows that, in spite of the bad weather, he will be there.

Photograph as an object of (relative) consumption begins in the elites and it will take some time until the urban middle class and then the working class and rural workers have the economic resources (or the obligation) to have those portraits taken that will become indispensable, of the wedding, of the young soldier, of the new priest, of the family. It is the urban and rural bourgeoisie that will have their picture taken frequently, or even literature professionals such as Camilo and show business artists, who need to promote themselves. In the beginning of the century portraits, already in a postcard format, of bullfighters, *bandarilleros* and entertainment artists were quite frequent.

It is a world in black and white that prints the “dandy” of the time, dressed in black, of indifferent, tired rictus, who does not despise the decadent environment of the books by Masoch, the velvets and the satins, the extreme paleness of the ice or the dark of the motherly and rigorous night. The easy laughter is only admitted in children and teenagers, the ladies arrange flowers in a pot or just stand there, equally distant and retreated in an inside world.

It is not enough that the image is clean, flawless in black and white, although sometimes hand painted in colours that are considered appropriate. The photographic praxis composes the image that everyone learns to have from oneself, fundament and reason of the rules become common. The truth of portrait photograph is the one that the image of oneself already imposes. And there are rare those who prefer a full-body portrait. By hiding the legs, the photograph opens way to the dreamt height and the image matches the one seen in the reflex of the mirror in the living room and which is recognized as one’s own.

That image, which we see repeated in the 19th century photographs and which migrates into the first half of the 20th century keeps remarkable invariables. The photographic praxis cultivates, by technical inheritance, the attitude of indifference, just like romanticism used to hid itself under a patent lack of trust - in the elements of the world, of the certainty of the behaviour of oneself, in the fear of the individual losing himself in the fate of things; the powerless anger and jealousy are conditionants of all negative feelings. It is the mental context that involves the individualism and requires the indifference of snobs, dandies and that uncontrollably controlling character that is D. Juan.

It cannot be denied that it were the long times of possession that determined, in photography, the expression of steady and dignified absence. Being dignity an expression of the century, it is accepted the positivity of a careless indifference, which is still the result of avoiding looking at the camera. By the end of the century the attitude of the “natural”, that is revealed in a group photograph, just like being caught in one’s activities (talking, reading a book, looking at something outside the field ...), produces a way of being of false indifference.

The act of oneself by oneself is not reduced to the photographic studio: there are orders that imply that the photographer has to go to the home or the workplace of the customer. But the own person photographed has already inscribed in himself the rules of knowing how to live accordingly to the social group they belong to. Education is made at home and on the streets for some, in schools, with nannies and private instructors, for others. Rules have two basic fundamentals, scientific and civility, strictly identified (the hygiene of oneself and the context, which thoroughly studies the habitat, the type of bed, curtains, the floor covering and tops of the kitchen tables, clothing, total or partial baths, water temperature, trips to the countryside and to the beach, strolls, companies, passion and sexuality). Everything is codified in the dictionary entries of practical life (a type of encyclopaedias of the knowledge that is demanded) coordinated by physicians and in the civility manuals. Civility is also the fact that in private life one is rarely alone; in the poor dwellings exists the promiscuity of numerous families, in the wealthiest ones an always attentive housing staff that takes care of the different daily tasks.

Young males learn masculine civility through sex: men do not need as many baths as women, he is allowed to attend more freely the public space, it is demanded from him to maintain under any circumstance the capacity to react to pain and anguish with the necessary stoicism. However it is not sex, but the marriage that brings male dignity to the young man. Both marriage and profession are areas of responsibility. Responsibility is, naturally, just as photograph searches, austerity and stoicism. Through different ways, men and women should reach that dignity; the woman's responsibility is the management of the house - and for that reason many ladies have their picture taken with the cord that comes down from the waist, holding the house keys; the keys of closed spaces (pantry, room of the head of the family, office and sometimes the living room); the rooms of the staff members and children are open, they do not have keys, so they can be intimated and spied upon.

The art of knowing where and how to place the hands is one of the rules of civility that the photographic studio will know how to explore.

From this way of being in the world, photographic shops preserved, already in the 20th century, as it can be noticed here in "Fotografia Beleza", the staged background of a screen (in this case, a romantic garden with the unavoidable columns and decorative constructions), judiciously backed by a heavy curtain that it was closed when one wished a more sober scenario.

But, in fact, decorative elements, besides the screen, are a lot more limited in most photographic shops, which select props just like theatre rooms. Besides clothing props, borrowed or available, (gloves, hats, canes, leggings...), there were round or square tables, naked or covered by tapestry, when one was trying to suggest domestic intimacy, garden tables and chairs, upholstered armchairs that impose respect, the bows of the Communion children. If chairs are kept to ensure the family tidiness, the trend of the portrait tends to recover the plain background with which Nadar⁵ highlighted the expressivity of his models. Also the judicial and police photograph makes plain backgrounds ordinary to destitute from the symbolic, its charts of criminals⁶.

Anxieties of appearance

In his Master's thesis in Philosophy, *Figuras do Espanto* (Images of Awe)⁷, Pedro Miguel Frade has a chapter with that same title, "As angústias do parecer" (The anxieties of appearance). The work, which the author never had the chance to see, since he died before it was published, refers to the representation of oneself that the photographic image stabilises in the 19th century, and which can be summed up in the sentence: to know how one should be and where one should be. The 19th century is in fact the "century that peeps through the keyhole" and where the appearance becomes a corollary of social life. Society is Promethean⁸, it has its heroes, its role valued by industrialism (railroad, telegrapher, telephone, the rotary presses, linotype machines, photographs, galvanoplasty, microbiology ...); engineers, inventors, Homeland defenders, settlers, capitalists and travelling salesman compete in social value with the pillars of public school that had resulted from a growing Laicism, primary school teachers represent the positivity of the new society. Eiffel, Pasteur and Lesseps congregate these values. Dandies, decadent aristocracy, the mystical, what is oriental, the emancipated woman and the anarchist all started to lose value, with the announcement of myths of decadence that in literature and art we know as the myth of Salome and of Orpheus.

The city is, naturally, the stage and setting of this representation of oneself from conscious or unconscious typologies, resulting from the changes that the industrialism and the liberal revolutions brought with them. There, in public and in private, in that private that is also a conquest of the bourgeoisie are practised new values that try to exclude the ones from the Old Regime and which will necessarily be represented in the appearance.

The bourgeois virtue, that is moulded by the capacity of producing to magnification of its Government and also by the appropriation of the functions of the nobility and clergy (Government workers or private capitalist entrepreneurs, trustee of education and charity), is manifested by the dignified appearance of the virtuous bourgeois citizen and there virtue is made public in real actions: creation of factories, companies, scientific inventions, schools, hospitals, day nurseries, de reformatories, shelters for the homeless, social housing...

Everything happens as if one went from the inherited nobility to a nobility built by civic virtue. A virtue that should be shown in order to be, which an appearance of being.

The will to be noticed becomes a means to affirm oneself and is a primarily urban characteristic, precisely because it is also the city which, growing demographically, also grows the reproduction of lack distinction. More than ever, those who wish to value themselves have to show wealth, reach a high visible expense. Luxury and spending money grant that hope of distinction.

Going against the inheritance of austerity of the working class from where it comes, this society is also the heir of the first industrialism (working, sober entrepreneurs, with a foot in the countryside) and expresses the positivist ideal of intellectual honesty and objectivity: there is a growing impersonality in the social relations, a growing bureaucratization in professions, in the feelings and emotions. The presentation of oneself tends thus to a representation of the new virtues and of the new heroes.

Of course this representation of oneself is also a discovery of a way of being, that is rehearsed in the full-body mirror, which is also news in the dressing room and is insinuated in the photographic pose, by conciliation of the interests of the photographer and the photographed person. We know, with Foucault⁹, how since the end of the 18th century and with the political advent of an illustrated bourgeoisie, new devices of trained appearance are created by the panic of instability of the new wealth system. In fact, with the Liberalism, the old immovable wealth, of property and land owner, insusceptible of being easily stolen, is surpassed by the movable wealth, of the industrial and commercial items, of stocks, of banking houses; the ones easy to be stolen indiscriminately. Having as an objective prevention rather than the punishment of crime, power devices include now the urgency of a policy and a speech of theft prevention, which justifies the new learning and virtue devices.

Hereby the city with its stocks, its warehouses and lack of distinction of its inhabitants is the ideal stage for that form of delinquency. Positivism, attentive to the social violations and

the control of society, invents the possibility to distinguish “born” delinquents through morphologic characteristics, therefore exterior and objectively observed (shape of the nose, of the lips, of the chin and the forehead, length of the limbs ...), with the help of photography collections of renowned criminals, for the gathering of which the criminal charts, with the respective front and profile photographs, will help. It is even determined, by comparison of physical traits or through composite photographs, the typical delinquent. Delinquency is a legal form of positivist jurisprudence, since until then the personalisation of delinquency was not considered, but only the crime was punished, regardless of its actor, and it was the practice of the crime that resulted in the corresponding punishment.

Now, with Lombroso and the positive jurisprudence, not only is the crime that is condemned, but also a born tendency that is attributed to the recidivist in crime.

To distinguish him from the ordinary man were made photographs of people arrested without decoration, without a background and with no clothing formality. Photographs showed them with an open shirt, neglectful and because the photographs were deliberately taken after long sessions of anthropometric measurements¹⁰, the inmates had a stance and expression of tiredness and disheartenment.

It is also known how this disciplinary process migrated to the representation of African-born people, so as to feed the racist reasoning of the occupation of Africa, developed by the Berlin Congress since 1884. In fact, in the last quarter of the 19th century Naturalism itself developed the idea of the city as a jungle; a preserved city, where some good people saw themselves surrounded and provoked by the “beasts” that Zola knew how to describe. The ideal of sanity so typical of the scientific findings such as the one by Pasteur was completed by an anxiety of social exclusion, which explains very well the building of working class quarters and intentions of destruction of working *ilhas* (traditional neighbourhoods; the group of houses is generally separated from the street by a gate) and *pátios* (traditional neighbourhoods), as the proliferation of books on the harm of sexual practices among teenagers or the highly recommended avoidance of warm or

tepid baths in young women and teenagers. The disciplinary society is by nature controlling and of social exclusion and promotes a society that worships appearance.

Photographic shops accompanied closely through manuals and specialized articles (Miguel Novais, photographer in Porto in the 1850s and 1860s wrote about photographic subjects, since 1856, in the *Jornal da Associação Industrial Portuense* [Newspaper of the Industrial Association of Porto]), the social explanations that the practical life dictionaries developed.

Portrait photograph has a strong inheritance of a rhetorical parting that is explained by the bourgeois mentality and it is reflected as much as possible in all social layers. It enlightens the bourgeois vanity, of knowing how to behave. It is an attitude of appearance that reflects the anguish of distinguishing oneself within a society entirely in a period of indistinction, avoiding the refusal of the traditional values of the Old Regime.

The photographic album completes the gallery of portraits of the old lineages. It becomes ordinary with the effusion of the *carte-visite*, but it is also organized with photographs from the *boudoir* or *cabinet*.

The liberal family has created an acute responsibility to the moral image of its leader. The citizen is measured by the family he was able to create and manage. To start a family is, as it was said, a social duty, and society marginalises single people and those who have made unfortunate marriages. It is after all in the family that are produced and reproduced the values that civil society recommends; family is the pillar of a private society that believes to auto-manage itself, even when the interference of the Government in private affairs is an undeniable fact.

General rules circulate in the ideology. One wants the family to be fertile, united, the privileged location of moral education and civility, holder of that indescribable feeling of privacy that is the exclusion of the other and which Queen Victoria was able to turn into a model for crowned heads and the ordinary citizen. The intimacy developed with the reclosing of dwellings, banishing the family bedrooms to isolated areas both from the housing staff and visitors. The key distinguishes the power of the owners and those not allowed.

The civility developed in the living well rules is effectively practised in the semi-public places, in the bourgeois ballrooms and in the visiting rooms of the middle class in the first half of the 20th century. Or when one receives or pays a visit, according to the announcement made by the carte-visite. But little by little, the rule for visits becomes more flexible tending to disappear, as a social obligation, with World War I.

There were already family albums, before photographs brought them once again to life as another memory device and family consecration. They were secret - or semi-secret - collections, "feminine", together with "memories in letters, notes, dry flowers, ball carnets, a hair lock ... - materializations of moments that one did not wish to forget and which represent the stage of maturity. The family album is aligned in this tradition, but it does not destroy or replaces it, although sometimes it gathers the two in one: next to the photographs are lined up fetish-objects.

Family albums cover the fundamental stages of a family, from the birth to the death of the family father, with the different stages being marked by social events: christening, in the *Estado Novo*, with the recovery of the alliance with the Holy See, the communion, birthday parties, travel, stay on the beach, Carnival, becoming an adult either by a future profession (graduation, joining the army) or marriage, the children of the marriage and death. They were usually two, separating the life of the couple before and after the marriage, but a third was added when the family grew. This showed, since the birth, the family patriarch or matriarch, up to the present day. From the albums were laboriously excluded unwanted members, which reinforces their role as honour and lineage book. Family, kept as a social cell, is part of the honour of its leader, regardless of his fidelity behaviour. And in this way, in a century in which infidelities were hidden in the same way as syphilis, family portraits are ordinary; maintaining the dignified and formal position of convention, providing witness to a lineage that one wants now to be linked to good blood and good health.

The middle class will inherit and keep this ritual, at least in the cities, where the memory of the past tends to disappear. Apart from that, in the countryside the habit of having your photograph

taken appears later and coincides, funnily enough, with the habit of buying industrially-made shoes, with the boxes being used to store photographs. There are kept the pictures of the military presentation after recruitment, the wedding photograph or the à la minute photo taken with the family or friends, at the market. With WWI the mobility of travelling photographers increases, useful to take the picture of the young man going to the trenches or the girlfriend who stays behind waiting for him.

The photographic art

Despite the dominance of the technical features of photographs, revealing their similar character (and therefore of truthfulness), since quite early some photographers award it some artistic value. This conception involved naturally the introduction of processes identical to painting, either by the definition and drawing of sketches previous to the scene to be photographed, by rehearsals of directed or staged images and, still, by the artistic manipulation of the final image, in the negative. Novelty is also the option of hanging the framed photo on the wall, as if it were a painting.

It is known how Óscar Rejlander, (1818-1875), who would be Queen Victoria's favourite photographer projected and manipulated the photograph *The two paths of life*; part of an aesthetical abstraction, collected in the work by Delacroix, *Death of Sardanapalus*, building its final image from 30 previous negatives. This montage obeys to a neoclassical conception of composition. Already with romantic spirit, Henry Peach Robinson, (1830-1901) also produces manipulated compositions, as the photomontage of five negatives, *Uma vida que se apaga* (A life that erases itself), becoming famous for a much diffused work about the artistic value of photographs. It will be, however, the romantic photographs staged by Júlia Margaret Cameron, (1815-1879) and the vital action of physician and photographer Emerson on photographic naturalism that will contribute the most to the attention rose by artistic photography.

Thus, the photographer knew for a long time that the manipulation of the negative was a possibility of photography. Since the first years that manipulated "jokes" appear, photomontages of "incredible achievements" (men inside bottles, heads on trays, giants and dwarfs ...), making even part of the material for the private sessions of image screening, namely of stereoscopies that created the feeling of volume.

In studio photograph it became ordinary the manipulation of representation, either by using the light to hide the flaws, smoothing the faces and making them very white (to the taste of the time in which ethereal beauty of phthisis caused emotion), either by taking off the excessive volume of women's hips, with a white line, showing them svelter and with a thin waist.

Artistic photography becomes involved in a polemic discussion that still continues nowadays in certain sectors since the creation of a movement, the “Linked Ring”, which opposes, in Great Britain, to the technicist position of Royal Photographic Society of Great Britain. The “Linked Ring” member intends to reproduce photographs within the artistic movements, fundamentally impressionism. They control the entire process of processing using new materials (such as gum with strong pigmentation, platinum salts to make the greys delicate). It is the first photographic artistic movement with international expression that kept the name of Pictorialism, since these are photographs to be exhibited, just as paintings. It gathers cultivators of deliberately artistic processes, staged, manipulated, in which it is placed decisive importance to the composition and control of the artistic use of light.

In Portugal the interest for the diffusion of artistic photography determined the realization of the International Exhibition of Photography, in 1886 (the first in the Iberian Peninsula and one of the first worldwide). It was held at *Palácio de Cristal* and its promoter was the *Fotografia Moderna*, owned by capitalist Leopoldo Cyrne. To create a favourable environment to the interpretation of the new photographic look, *Fotografia Moderna* published during 1884 and 1885 the magazine *Arte Photographica*, an interesting, highly sophisticated publication, which included phototypes (photographic image recording technique) in separate, with artistic photography themes by some of the best amateur photographers in Northern Portugal and also by Cunha Morais (images of Angola) and by Carlos Relvas’ daughter, Margarida Relvas. Actually, Carlos Relvas supported and accompanied, even though he was ill, its publication. *Arte Photographica* published, in chapters, Robinson’s work about the artistic value of Photography. In the exhibition at *Palácio de Cristal* (Crystal Palace) there were works and according to what is admitted, the author himself, Robinson, and also Emerson.

Pictorialism determined, in fact, the photographic look, mainly of amateurs. The concern with light and shadow effects, the pictoric composition, the subdued colours, the manipulation of the skies to create expressivity appeared as an answer to the ordinary status that since 1888, was produced in the photographic practice with the launch of the Kodack box. In the first years of the

20th century, Domingos Alvão produces over 600 pictorialist photographs, in which predominate acting and light effects. Most of the titles of the images were conceived, in a neo-romantic fashion, by his friend, poet Afonso Lopes Vieira, who was also a pictorialist photographer. Domingos Alvão exhibited in Lisbon, at Galeria da *Ilustração Portuguesa* and won there one his first prizes with these images. Nowadays he is still considered the most legitimate representative of the Portuguese pictorialism, although he has not made any more images of the kind, throughout his career. But besides using with skill the light and shadow suggestion in his studio portraits, he soon took a style that although stepping out of the Pictorialism, preserved the technical rigour and the use of light contrasts, adapted a bit more to the miserable version influenced by the values of *Estado Novo*. To him is owed a lot the long practice of that style which, by the diffusion in the corporations created and valued by Estado Novo, was called *Salonismo*.

B. dos Santos Leitão published in 1919 his *Arte Fotográfica*, exclusively devoted to pictorialism, with in-depth advice about the new materials, such as bromoil, types of paper to use and namely the detailed control of the light and shadow effects. In reality, until the 1920s the influence of the pictorialist perspective is determinant not only in amateur photographers, but also in the professional ones who, for example, collected several negatives of skies (cloudy, with a clear or darks clouds, clear or stormy sky...) to adjust to the wished outdoor theme. Actually, photomontage entered definitely by the hand of photojournalists.

Still in 1924, photographer and art editor Marques de Abreu, publishes *Vida Rústica*, with great light and character manipulation. With him it finishes Pictorialism, this being replaced by the *Salonismo*. But still in the ballrooms in the 1940s and 1950s, the titles by Alvão preserved the influence, since the ethnographic and naturalist value they possessed, fitted well in the values of the *Estado Novo*, which clearly rejected the Photographic Modernism.

It is known that in several fields the intervention of “Fotografia Beleza” comes closer, as a competitor, to *Casa Alvão*. In the portrait photography we can find the influence of some clichés.

Golden Age of the studio portrait

With the war between 1914-1918 reportage photography is developed, in the same way as the press grows and multiplies together with the political crises. In the country there was already a consistent practice in photojournalism, which, before deserving that statute with the German Salomon, in the 1930s, had already won in Portugal, with Joshua Benoiel, the main characteristics (opportunity, immediatism, spontaneity, quick negatives transport and humour or tragedy motifs). Benoiel was until 1918 head of photography of the *Ilustração Portuguesa* and saw his reports published in *Ilustração Francesa*. He also published as a freelancer, images in other Portuguese illustrated magazines, namely in the “Brasil-Portugal”.

In Porto, Aurélio da Paz dos Reis also produced reportages that came up on *Ilustração*. The reportage and the documentalism showed the real maturity of the Portuguese photography. In the beginning of the century, the illustrated postcard becomes a truly dazzling trend, and the great houses work for postcard publishers or have their own typographies, such as *Casa Biel*. King D. Carlos even had a collection of 1 million postcards. It was with the postcard that people sent their happy holiday wishes and it was with them that theatre and entertainment artists advertised their work.

On the other hand, there was an interest in pictorialist photography and photography exhibitions were held frequently, becoming usual to compete in foreign exhibitions. Portugal entering World War I (1914-1918) gave origin to all type of photography. The *Ilustração* is covered in images of Portuguese volunteers that arrive by the hundreds and thousands at the railway stations towards Lisbon, shows the successive comings on board, as it will show the visit to the trenches by Portuguese politicians. Nowadays are known many photographs by Army photographer, Garcês, who accompanied the Portuguese Army in Flanders. At a certain point are shown the clichés of German prisoners and later the Portuguese prisoners released with the end of the war. The news could no longer be done without images; they took part in the clarification of information.

But in the country political disturbances, systematically announced the difficulties of the Republic. In 1915, the “Revolta das Espadas” (Sword Riot) closes down the Parliament and establishes

a military dictatorship with General Pimenta de Castro. Still during the war (December 5th 1917), it is held the attempt by diplomat and military Sidónio Pais, who having worked as ambassador in Germany and being pro-German, did not accept the Portuguese alliance with the British and French forces materialized by *CEP - Corpo Expedicionário Português* (Portuguese soldiers), that leaves to Flanders in 1917. The walk of Sidónio until Lisbon, enlarging his small military force with other ones and many common citizens, did not only cause the fall the Afonso Costa's Government, but it inspired Mussolini with the idea of his fascist march.

Sidónio is one of the first presidents to know how to use his photographic image (the image of his activities) to promote his government. In the *Ilustração*, he is frequently portrayed riding a horse and dressed in a military uniform, presiding over different types of events. It is known how Portuguese combatants in Flanders were abandoned by the regime of Sidónio Pais that refused their return - mandatory for those who were gassed and stayed too long in the trenches. Sidónio was murdered on December 14th 1918, but Benoliel no longer worked at *Ilustração* to take the mourning photographs.

Once the Republic was recovered with Canto e Castro, it is begun a new political crisis with the proclamation, by the Monarchic movement led by Paiva Couceiro, of the Monarchy of the North. The illustrated newspapers published the "riots" of the monarchic troops, showing the devastation of households in the entire Northern region, the Republican reaction in the climbing of Monsanto and the fight in Santarém against the royalists that would end up being defeated.

In October 1921 several Republican personalities and members of *Carbonária* were murdered, including Machado dos Santos, António Granjo and Carlos da Maia. It is the "Bloody Night" that made António Sérgio say that the country needed a strong dictator.

But it is during the presidency of Bernardino Machado that the "Legião Vermelha" attacks, bombings and shootings, spread in Lisbon. The country discovers also that year the whole

imbroglio that Alves dos Reis had created with his Bank of Angola and the forgery (duplication) of the 500\$00 banknotes, which took the name of Portugal to a very critical international press.

In April, another conservative military movement against the Republic, controlled, and in July Mendes Cabeçadas attempts a coup d'état.

In the following year, the president in office is a radical Republican, who begins with agrarian reform measures (António Maria da Silva). This will be the last president of the First Republic. On May 28th 1926, General Gomes da Costa, having as supporters several political groups, from anarchists and republicans to conservatives, begins his march from Braga to Lisbon and in 1930 it was formed the first government of the military dictatorship, led by Mendes Cabeçadas.

In July a new coup d'état takes place, and Gomes da Costa is replaced by Óscar Carmona.

Still in 1926 it is enacted the previous censorship to the press, with the Congress of the Republic being dissolved and the Carbonária suppressed.

The counter-revolution of 28th May, politically undecided, is stormed by young right-wing supporters among which was included a former Salazar student, Sinel de Cortes. Revealing itself as an military dictatorship unable to solve the deficit and the severe economic problems, now everything turns to the *União dos Interesses Económicos* (Union of Economic Affairs), established in 1926, which Salazar frequently attended and where he revealed his economic solutions to the crisis. The reaction against the military dictatorship takes place in Lisbon and Porto in 1927, but it is controlled and still that year, the Government enacts the dissolution of the “Confederação Geral do Trabalho”. In May 1928, Salazar takes charge of the Finances and achieves a positive economic year, recovering the deficit aggravated by Sinel Cortes and the militaries of the Government.

The year of 1930 is the year in which it is created the *Acto Colonial* (Colonial Act), the *Partido Único* (Single party - União Nacional) and *PVDE - Polícia de Vigilância e Defesa do Estado* (Police for the Surveillance and Defense of the Government). In 1933 it is approved the Constitution of the Estado Novo, a regime that will remain in power until 1974.

The first half of the 20th century is a politically agitated time in Portugal. The First Republic, despite its ideals of equality and freedom, represented a time of austerity which is reminded through the sobriety conferred by the moustaches and clipped beards, by the unanimous use of the masculine hat, by the dark colour of the clothing. With the internal and external war as background, setting of countless strikes and insurgences, it is with it that the first rehearsals of contemporary dictatorship appear these dictatorships that demand the power of the people as a pressure and support arm. The First Republic shook and provoked many of the traditional values, such as the respect for secular religion, the multiple role of the parish priest, the legitimating of natural children, the enactment of divorce, the protection of single mothers, or the work courts. It was the transition of a Promethean society, organized around transformations of the industrialism and liberalism, to a society that announced itself in the 1920s, the media society, in which the energies are focused on the protection of Governments, in the diversification of the religious and ethical problems, in the predominance of leisure and free time properly capitalized by economy, by the growing multiplication of the media and a society that announced itself as a society of masses and consumption.

In this society, that continuous throughout the 20th century, the valued roles are the ones of the driver, the journalist, the bureaucrat, the union member, the politician, the entrepreneur, the champion (usually in sports) and the idol (of the starsystem). And there are depreciated or even marginalized the social roles of the defeated soldiers, the countryside inhabitants, peasants, immigrants, unemployed, students, scholars and homosexuals.

As society, due to the use of the media, becomes progressively surrounded by ghosts (the sound of the telephone and the radio, the photographic look, TV and video) and the emancipation of woman and of leisure/pleasure become more common, the guiding myths of what is social become those of Orpheus, Salome and Dionysius, marginal myths in the previous period.

The power of portrait

The perspective on this type of image can be inquiring. The series of portraits illustrate pretty well cultural aspects of each time, live a medium duration and let us notes about the survival of gestures and values and the appearance of elements of a certain period.

In the late 1940s and in the 1950s, they left us an interval culture, to which was denied the speed of reorganization of post-war Europe. The elections of 1949 proved it clearly; the regime that the Estado Novo had defined would continue, now in a slow rhythm of development, being tolerated its exceptional political system by the game of political and ideological interests that the Cold War caused in the winning or defeated democracies.

In 1950, Portugal had 8 510 000 inhabitants; 77% lived in the countryside and the rural economy was also one of the grounds of legitimacy of the Portuguese Government. The Government was suspicious of the predominating industrialization, although it started to think, cautiously, in its participation in EFTA and certain industries were favoured, such as the iron and cement industries to accompany the growing urbanization of the “living rooms” of the dictator, Lisbon, with its new avenues and still as complement the pondered “resorts” for the distinguished visitors, the Portuguese *Pousadas*.

It was still a country in which there were more priests than physicians and the social situation could be interpreted by the way everyone dressed or spoke. The working class, duly set and with no union, was a small group in relation to the unskilled and the rural workers. The rethoric of humbleness constituted the cement of the poor majority of the population. For Salazar and the leading classes, poverty was an addiction, an attitude more psychological than an effect of the economic policy. But it was not a sin, and for that reason the poor were only forbidden to walk barefoot, which was a fiction and an appearance that was not followed.

It was an ideologically obedient country, modest in its expectations and quiet in the habits and in the image it offered. A country that many years after the post-war continued to emigrate, where the heavy majority of the prostitutes were old serving maids molested by their bosses

and their children, where child labour was common, newspapers were censored, movies cut, demonstrations forbidden.

Large circulation magazines that systematically retransmitted the montages by João Martins adjusted to the moment of the new dictator, criticised modern dances and promoted the national trilogy, the so-called “3 FF”: fado, football, family¹¹.

All this can be seen in the portraits of this photographic collection so influenced by the backgrounds of the American movies, of the late 1940s and 1950s. We find debutants of an old bourgeoisie that attended the balls of the *Clube Portuense* (Porto Club), with strictly controlled cleavages, the bows in the head distinguishing sometimes with difficulty a puberty repressed by prejudices.

The images, like in the movies, are closer, the cut by the height of the chest becomes ordinary, as it had already become ordinary in mechanic photography in Photomaton. And there we can find out more about the fashion of the middle class, the handkerchief that shows up in the jacket of a man's suit, the home-made cuts, the domestic dressmakers, used to turn suits and dresses inside out and prodigalize shirt fronts and movable collars, or the difficult cardigans handmade by the women who should fundamentally be the wives of the “Portuguese house” as Amália used to sing.

Here and there, the difference: the cello player that has her picture taken, wearing the stage dress, bolder, the college student or in a portrait that seems a recovery order, the relaxed family group (?) and according to what it seems, intentionally chosen.

The power of photography does not lie only in the testimony of an age. It is not only a document. With the portrait in your hands, you do not tell the one that is represented “they made good image of you”, but “you look really good here”. The photographic image participates; it is a fragment of the reality it carries: it is an index-object.

The look that is thrown over the photographic portrait has the characteristics of a magic look, of appropriation. The photograph is an indicial sign; it produces its own referent by the fact of fixing a fragment of reality. It is a part of an integral body, but a part that recovers the whole: “you look really good here; you look really good in the picture”.

It is not about the resemblance of an icon (in what it can become), it is not even a symbol that generally means the portrayed thing. It is also the thing itself, because recovering fragment, of magic, having the value of a kind of religious relic and, much more than the lock of golden hair inside the glass silver frame, gives back to us an absence. And it preserves the value we attribute to the being represented: one does not change the place of the portrait of the family’s patriarch, the portrait of the boss in the company that symbolically watches his workers, the founder of the institution that cherishes him. And there, the dignity that the photographic image can convey, counts a lot.

It is naturally a power of fetish, of secret sacary. It has a power that leads to rip the photograph of those who betray us, burn it in public, hide it from our eyes. Maybe exactly for that, because we are unable to feel the meaning of a gesture or an expression, we give aesthetical value to certain images that did not have as determinant that intention. The patine of times (namely the one of those in which a certain depth of being represent first of all the long exhibition) adds us beauty to many portraits; it is our look that borrows aesthetic value, not necessarily the look of the photographer¹².

But there are sins difficult to forgive. As a manifestation of a taste, of a localized, dated artistic trend, that taste staged, the fin de siècle decoration of the image outline, the false natural of a composition or a modernist attitude, reproducing the Hollywood glamour.

Photography is inferior in content and meaning to the verbal language, but it is known that it is more important than it to evoke the awakening of the senses in light of with any representation.

But in image it prevails the sense over the meaning. It has three instances of power: it represents an absent object based on the constitution of the object as psychically present, although perceived as materially absent: it imposes powers of transformation, one even believes that it has

healing powers - by contact or by looking at it. It is also used in the learning transforming function: with an unfinished photo. A third power could be the package: it imprisons the individual, with the reminiscence of oneself - image of nostalgia of an identity of perception between oneself and the other. Between the narcissistic need and the guarantee of one's identity: experience to share. When we look at a photograph, we want to know, in a first look, the place and time it represents or suggests, to unconsciously place ourselves as an individual inside it, after answering to "where was I?" For that reason one uses more and more the camera for children, autistic and lonely people. Because, after all, the photographic image does not talk, it does not carry its meanings. We are the ones that with the imaginary luggage give voice to it.

Fig. 25

A representação de família alargada numa imagem efectuada no exterior é ainda um acontecimento raro, reforçando o lugar de pertença

The representation of the family enlarged in an image taken outdoors is still rare, strengthening the place they belong to

In the daily History or in the daily Sociology the photographic image recovers its role of almost full document: it is object of observation, as photographic object that shows the civilizational stage and raises other observations for that it documents. In response to its support, it gives us the classification of technical phase, and in response to its content it answers to questions raised by the represented roles. For the study of daily life, the fact that it is a representation is already in itself a source of clues about the rhetoric of representation.

The greater problem in the enquire of this huge social and cultural testimony that is the photographic heritage of a portrait studio lies in the fact that photographic image, besides an index, is also an interpretation, a code that clashes with the interpretation of the observer, that is always, and also, its reading and not the truth of representation¹³.



CONCLUSION

Fernando de Sousa

In the transition from the 19th to the 20th century, Portugal discovers for the first time the uniqueness of all its territory in books, magazines and postcard collections, through photography and photographic reportages.

The discovery of the landscape is followed by the discovery of the individual through the portrait, which thanks to the generalisation of professionalized photographic shops, to its decrease in price and its obligation in order to obtain certain documents such ID, passport, railroad or tram monthly tickets, it becomes practically a demand.

Any region or municipality, to be known for tourism, begins using photography. Any person has to pose to be portrayed, with the photographic portrait becoming the indisputable evidence about the existence of an individual, the most important and trustworthy element of their identity, the social memory of a people

With photography everything that is ephemeral, the landscape, a gesture or a face expression, a moment, becomes objectively present, eternal, well, an acquisition forever.

“Foto Beleza”, with its head office in Porto, accompanies and testifies our 20th century at the level of landscape, main economic and social activities, providing us with an extremely rich portrait and, under many respects, due to the realism and authenticity of its photography, unique in the Portugal of that time, even though having as privileged covering area the city of Porto and Northern Portugal

It is the land, the landscape captured in what it has of most spectacular, original and identity. It is the urban world perceived in its monumentality, typical character, renovation or economic activity - factories and equipment, commercial and facilities, means of transport and common goods, art pieces, monuments, squares, streets and houses.

It is the people, the families and people, in artistic stance, in a studio or taken by surprise, informally. Sometimes wearing formal clothes and shoes, ethnographically, for the portrait, making an effort to smile, transforming the smile into redemption. Other times, barefoot, in popular or

poorly dressed, humble, rustic, in the Douro wine estates, in industrial or wine companies, or outside the improvised houses, undeniable testimonies of the hard-working, difficult life that the Portuguese people lived 70 or 80 years ago.

This documental collection shows quite well the complexity of a society characterised by the differences, stratified in classes: the business bourgeoisie, the small-business bourgeoisie, the people, namely the emigrants, who before leaving to Brazil took here their passport-size pictures, necessary for the passport processes, mandatory under the Portuguese legislation and required in the Civil Government of Porto from 1925 onwards.

The lady and the woman, the boss and the worker, the physician and the lawyer, the professor and the salesman, the landowner and the rural worker, and many others that would be tiring to mention, all are represented, translating in the clothes, in the outfit, hair or ornaments, into the look and stance, in the bow, in the tie or the old coat or collars, their place in the society of Northern Portugal. And always there, the women and the children, the latter, sometimes untouchable in their aristocratizing clothes and studied stance, ladies and men in miniature; other times, together with the adults, sharing with them the tasks no matter how hard they are, these are actually real men and women, precociously aged, adults due to life hardships.

The Portuguese Photographic Heritage, which now includes a documental collection of “Foto Beleza”, is, due to everything we wrote here, a true family album of the Portugal we once were, democratically made equal by photography; it is, as every photographic document that is part of the collection, unique and impossible to be repeated.

NOTES

1 .SENA, António - *História da imagem fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto: Porto Editora, 1998.

2. The development of chemistry and its knowledge is a fact in the late 18th, beginning of 19th century. What was still missing to fix the latent image of the dark camera, (device that was already quoted by Aristotle and was a precious help for the astronomers and Renaissance painters) was the chemical knowledge of fixation emulsions. In the 17th century, Optics allowed to create lenses and mirrors that translated the inverted image into direct image, the fixing role of the silver salts was revealed by Alchemy, but the image would always disappear when lightened by the sun. There is a suction movement to that fixation, now that artistic ruins took possession of the mentality and all converges to chemical experiences. Niepce is one of the amateur researchers that try to fix the images in the dark camera and he achieves it in 1826, showing his results to Daguerre, scenario designer and drawer that from the Niepce's practices can, using mercury vapours, the first officially known photographs, in 1839. In time several authors claimed the primacy of the photographic image, Laurent, in Brazil, Talbot, England or even Bayard, also in France, that saw his invention being surpassed by the one by Daguerre. It is the sponsor of scholar Arago that makes Science Society of Paris to observe the process and introduce it, which actually officially dates the first photography practice, with daguerreotype. Since Niepce had already died, a symbolic payment is granted to the family and, in a way, for many years, his importance in the finding is not taken very much in consideration.

3. Making its appearance in 1839, Daguerre's photography expressively matches the first publication of the work of

Positivist philosophy, by Augusto Comte, *Course of Natural Philosophy*. Its diffusion (namely in the period of the French and Brazilian republic) turn positivism into a truly ideology with a scientific method and, in a combined way, of the ideal scientist and objective, rational, honest researcher. The method indicated by Comte is developed in the last quarter of century and is characterized by an observation that is required to be unbiased, without ideological prejudices, that stem from the observation of unites to the complex phenomena and these to rational theories and institutes the scientific fundamentals: determinism and casualty law. As the highlight of the strict observation there was the belief that the spirit itself, rational, was developed as an argumentative, within the cause-effect relation. The observation is repeated in the lab, as experiment that values or annuls the hypothesis. Thus, photography serves as evidence of observation and also evidence of experimentation.

4. The *carte-visite*, which are initially produced by a Marseillaise photographer, are adopted by Disderi in the government of Napoleon III. With the use of cameras with different objectives, (6, 8, 9 and then even 12) one saved a lot of paper and in the process, since one single sheet included the number of fixed photographs. The model ends up being the visit card, with the photography in collodium or in albumine glued on individual cards, with reference to Casa Fotográfica. Both due to the stiffness of the final material and due its widespread social use, it is one of the photographic types that lived the most. Practically every country with photographic production, since the 50s until the end of the century, produced them, helping very much identify the photographic houses. They are also a good indicator of the history of customs.

5. Gaspar Félix Tournachon, better known as Nadar (1820-1910) was born in Paris into a family settled in Leon. He enters the Paris bohemian life when he is taking the preparatories for the Medicine University of Leon. He returns to Paris, when his father ruins himself, suspending his studies. He works as a journalist and caricaturist and enthusiast for the 1848 revolution. In 1849 he establishes his magazine "La Revue Comique". He starts producing portraits of friends and famous people, (which he calls Nadar pantheon), with the first series coming out in 1854, one year after opening with his brother a photographic studio, which became very famous and turned in to a place of gathering for intellectuals and artists. His portraits made him famous and became a myth to photography. His great news is not using tricks, slight, graded background, appropriate lighting, making the personal characteristics of the portrayed person stand out. But as a caricaturist he knew how to choose the predominating character traits.

6. Already at the launch of the daguerreotype, it is raised the subject at French Assembly, it was requested that the State grant the Paris Police the right to produce photographs of the detainees. The photographic fixation of the faces of the detainees created a great concrete support for the development of a phrenologic analysis (it was the time of the enthusiasm for the cranial humps theory and all morphologic difference between the so-called races) and gave Lombroso the opportunity to carry out his born delinquent theory. He established maps of faces of photographed criminals, of elements of the face, (noses, ears, forehead, chin, etc.), stemming from the Positivist method of observation of the visible/comparison. Already in the last quarter of the century the direct of the Police of Paris Mortillon would use not only the collection of images of the detainees, but also produce maps and

phrenologic measurements to distinguish born delinquents. It was in this way instituted the police rule that a criminal caught a second time committing the same crime, being thus delinquent, would be arrested with aggravated sentence. In Portugal only in 1902 it becomes official the phrenologic measurement, but it is known that writer Guerra Junqueiro tried to achieve in the country the missions of Mortillon.

7. FRADE, Pedro Miguel, *Figuras de Espanto. A Fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edições Asa, 1992.

8. In *Mito e Sociedade (Myth and Society)*, Gilbert Durand designed in the 1980s a post-structuralist reading of the Western World contemporary society. The model admits the structured conformation of identical socioeconomic elements at the founder level (psychoid) of the collective unconscious, as it happens in the elaboration of aggregating myths of the social. It groups and opposes basic elements of production and reproduction (the techniques for a Promethean phase - attending to the founder role of demiurg hero Prometheus and Media to the next stage until 1980) and the respective social roles that represent the expectations of the population and its role models. Upon the production social system and its mythical implication depend the progressive rationalization of the myth in terms of the valued social roles and the progressive disqualification of conceptualizations, determining the social roles in devaluation. In the same decade Lipoveski, with the "Era of Void" would accentuate the growing social hedonism of the wealthy societies, as a direct consequence of the individual and democratic freedoms. Currently a challenging element has entered in the consideration about mentality and has aged many of these social theories, the virtual world.

9. Michel Foucault developed his thesis and analysis of the power devices in several Works, in particular *Surveiller et Punir e Histoire de la Sexualité* - 1. *La volonté de Savoir*; 2. *L'usage des plaisirs* and 3. *Le Souci de soi*, edited by Galimard, 1984. It aims at finding out the emergence of the knowledge and of the non-discursive that comes in between. He considers that the power speeches (scientific, political, moral,... speeches) blend not only the power and knowledge through the games of interests and ideologies, but with several other practices and social interests. Thus, it does not matter to know only the order of the speech (and the episteme), but a device. The device is a concept that aggregates a heterogeneous set of speech, institutions, architectonic arrangements, laws, regulatory decisions, administrative measures, scientific statements and philosophic propositions: elements of the said of the unsaid. The research of the origin of the device requires a method, a strategy, which the French philosopher calls genealogies, process that was considered very rich for the epistemological analysis of any speech. Still, the constitution of the device is always related with the exterior, the way the appropriation of the world evolves and the changes it brings.

10. Anthropometrics is a branch of Physical Anthropology and has as object of study everything that can be measured in man. It was object of great interest in the 19th century, after Brocca's proposal about the psychological reading of the so-called "Cerebral Humps". Gall studies the mental skills from the external conformation of the skull and also takes part in the elaboration of maps of facial configuration of born delinquents. The relation between Lombroso's theories and photographs of detainees in the Cadeia de Relação do Porto can be read in Maria do Carmo Serén's *Murmúrios do Tempo*, Ed. CPF/MC, 1998.

11. Refer to MÓNICA, Maria Filomena, "*Os Costumes em Portugal*", Cadernos do Público, 1996.

12. It is abundant the in-depth literature about the photographic interpretation that nowadays one tends to distinguish a type of analytical thought as "philosophy of Photography". But there are fundamental works to the origin of that photographic consideration, as the final work, founder of the photographic episteme, by ROLAND BARTHES, *A Câmara Clara* (Edições 70, 1998), and also: FREUND, Gisèle, *Photographie et Société*, Patis, Seuil, 1974 ; LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps: Essai sur la Photographie comme Art*, Paris, Nathan, 1992; MARIEN, Mary Warner, *Photography and its critics: a cultural history, 1839-1900*, Cambridge U. Press, 1992; TRACHTENBERG, Al, (ed.), *Classic essays on photography. Notes by Amy Weinstein Meyers*, New Haven, Lente's Island Books, 1980; (Portrait photography): CLARKE, Graham, *The Portrait in photography*, London, Reaktion Books, 1992; DELORY-MOMBERGER, C., LANIEZ, G., *Photographie et mises en images de soi*, La Rochelle, Ass. Himeros, 2005; SEKULA, Allan, "The Body and the Archive", in Bolton, (ed.), *The Contest of Meaning: critical histories of photography*, Cambridge, Mass; MIT Press, 1989.

13. Refer to ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, Difel, 2ª ed., 2004.

ESPÓLIO
FOTOGRAFICO
PORTUGUÊS[®]

PORTUGUESE PHOTOGRAPHIC HERITAGE[®]

www.espoliofotograficoportugues.pt

1-17
18-22
24-31

BRAGA (18-22)
BRAGA (24-31)
BRAGA (1-17)

Caldas
Caldas

55-60
70-82
85-100
1-17
18-22
24-31

B
BRAGA (18-22)
BRAGA (24-31)
BRAGA (1-17)
BRAGA (18-22)
BRAGA (24-31)
BRAGA (1-17)

COIMBRA
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas

6

1-17
18-22
24-31
1-17
18-22
24-31

C
CALDAS DA FELGUEIRA (18-22)
CALDAS DA FELGUEIRA (24-31)
CALDAS DA FELGUEIRA (1-17)
Caldas (18-22)
Caldas (24-31)
Caldas (1-17)

Caldas
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas
Caldas



VISTA
 1929
 1929
 Alvarez
 In Material

[Stack of books]

100
 Diversos

[Stack of books with various handwritten labels]

COPUCHE
 COPUCHE
 ILHANO
 COPUCHE

Docu

1

O ALTO DOURO
E O VINHO DO PORTO

THE ALTO DOURO REGION AND PORT WINE





Fig. 26 <
Caixas contendo as cha-
pas de vidro do Espólio
Fotográfico Português
Boxes containing glass
plates of the Portuguese
Photographic Heritage

Fig. 27
Alto Douro.
Folgoza.
Moinhos no Rio Douro
Mills on the River Douro



Fig. 28
Alto Douro.
Três gerações de
trabalhadores
Three generations
of workers



Fig. 29
Alto Douro.
Vindimas
Harvest

Fig. 30 >
Alto Douro.
Vindimas
Harvest

Fig. 31 >>
Alto Douro.
Transporte de uvas
para os lagares
Transport of grapes to
the fermentation tanks











Fig. 32

Alto Douro.

Transporte de uvas
para os lagares em
carro de bois
Transport of grapes
to the fermentation
tanks in oxcarts

Fig. 33

Alto Douro.

Transporte de uvas para
os lagares em dorna
Transport of grapes to
the fermentation tanks in
“dornas” (holding vats)





Fig. 34
Alto Douro.
 Transporte de uvas
 para os lagares
 em dorna
 Transport of grapes
 to the fermentation
 tanks in “dornas”
 (holding vats)

Fig. 35
Alto Douro.
 Transporte de
 uvas em barco
 Transport of
 grapes by boat





Fig. 36
Alto Douro.
Pisa das uvas
em lagares
Treading grapes in
fermentation tanks

Fig. 37
Alto Douro.
Prensas e bombas
manuais
Presses and
manual pumps

Fig. 38
Alto Douro.
Lagares depois da
pisa das uvas
Fermentation
tanks after the
treading of grapes



Fig. 39
Alto Douro.
Transporte de
pipas, 1935
Transport of casks, 1935



Fig. 40
Alto Douro.
Fontelas.
Transporte de
pipas, 1935
Transport of casks, 1935

Fig. 41
Alto Douro.
Barco Rabelo transportando pipas de vinho
“Rabelo” boat transporting wine casks







Fig. 42
Vila Nova de Gaia.
 Armazéns
 Feuerheerd Bros
 & C.^a Lda.
 Warehouses
 Feuerheerd Bros
 & C.^a Lda.



Fig. 43
Vila Nova de Gaia.
 Armazéns A. P.
 Santos & C.^a Lda.
 A. P. Warehouses
 Santos & C.^a Lda.

Fig. 44
Vila Nova de Gaia.
 Armazéns
 Sandeman & C.^a
 Warehouses
 Sandeman & C.^a



Fig. 45
Vila Nova de Gaia.
Cortiça para
produção de rolhas
Cork for the production
of bottle corks



Fig. 46
Vila Nova de Gaia.
Produção de rolhas
Bottle cork production



Fig. 47
Vila Nova de Gaia.
Tanoaria da Morgado
& Silva, Lda.
Morgado & Silva,
Lda. cooperage



Fig. 48
Vila Nova de Gaia.
Tanoaria da Pinto
Pereira & Filhos, Lda.
Pinto Pereira & Filhos,
Lda. cooperage

Fig. 49 >
Vila Nova de Gaia.
Tanoaria da
Mackenzie & C.^a
Mackenzie & C.^a
cooperage









Fig. 50
Vila Nova de Gaia.
Prova de vinhos
Wine tasting



Fig. 51
Vila Nova de Gaia.
Sala de provas
e laboratório
Tasting room and
laboratory

Fig. 52
Vila Nova de Gaia.
Engarrafamento
e rotulagem
Bottling and labelling



Fig. 53
Vila Nova de Gaia.
 Rotulagem e
 encaixotamento
 Labelling and
 packing into boxes



Fig. 54
Vila Nova de Gaia.
 Engarraamento,
 rotulagem e
 encaixotamento
 Bottling, labelling and
 packing into boxes



Fig. 55
Vila Nova de Gaia.
Garrafas prontas
para encaixotamento
Bottles ready to be
packed into boxes



Fig. 56
Vila Nova de Gaia.
Caixas de
Vinho do Porto para
comercialização
Port Wine boxes
for sale

Fig. 57 >
Vila Nova de Gaia.
Engarrafamento,
rotulagem e
encaixotamento
Bottling, labelling and
packing into boxes



PORTO
BARROS

BRANDY
BARROS

BRANDY
BARROS





Fig. 58
Vila Nova de Gaia.
Casa Sandeman
Sandeman House



Fig. 59
Vila Nova de Gaia.
Descarregamento
de carro eléctrico,
destinado à publici-
dade da Sandeman
Unloading of a
tram meant for the
Sandeman advertising

H. & C. J. FEIST, LTD.
O PORTO - LISBON - LONDON

523

1930

6





Fig. 60
Vila Nova de Gaia.
 Saída das pipas dos
 armazéns H. & C.
 Feist, Lda.com destino
 ao cais do Douro
 Exit of casks of the
 H. & C. Feist, Lda.
 warehouses going
 to the Douro quay



Fig. 61
Vila Nova de Gaia.
 Caixas para embarque
 Boxes for shipment

Fig. 62
Vila Nova de Gaia.
 Barça transportando
 pipas para os navios
 Barches transporting
 casks to the ships



Fig. 63
Vila Nova de Gaia.
Carregamento de pipas
destinadas à exportação
Loading of casks
for export



Fig. 64
Vila Nova de Gaia.
Carregamento de pipas
destinadas à exportação
Loading of casks
for export



Fig. 65
Porto e Vila Nova
de Gaia.
Ponte D. Maria Pia
“D. Maria Pia” Bridge



Fig. 66
Porto e Vila Nova
de Gaia, 1960



Fig. 67
Vista de Vila
Nova de Gaia
View of Vila
Nova de Gaia



Fig. 68
Porto e Vila Nova
de Gaia.
Ribeira, ponte Luís I
e Serra do Pilar
“Ribeira”, “Luís I”
Bridge and “Serra
do Pilar”



Fig. 69

Porto.

Construção da ponte
da Arrábida, 1961

Construction of the
“Arrábida” Bridge, 1961



Fig. 70
Porto.
Ponte da Arrábida, 1963
“Arrábida” Bridge, 1963



Fig. 71
Porto.

Cheia do Rio Douro, 1930
River Douro Floods, 1930



Fig. 72
Porto.
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962





Fig. 73
Vila Nova de Gaia.
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962

Fig. 74
Porto.
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962

Fig. 75
Porto e Vila Nova de Gaia.
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962

Fig. 76 >
Porto.
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962





2

UM RETRATO
DE PORTUGAL
NO SÉCULO XX

A PORTRAIT OF PORTUGAL IN THE 20TH CENTURY





Fig. 77

Porto.

Vista aérea da Avenida da Boavista, podendo ver-se à esquerda como eram os terrenos do actual Parque da Cidade
Aerial view of Avenida da Boavista

Fig. 78

Porto.

Vista aérea da Avenida da Boavista, descortinando-se em primeiro plano a medieva Igreja de Cedofeita; mais adiante, o Liceu Rodrigues de Freitas com o corpo central ainda por construir (o que permite datar a fotografia de cerca de 1933-1934); mais ao fundo vê-se a Rotunda da Boavista e o tabuleiro quadrangular do Cemitério de Agramonte
Aerial view of the Avenida da Boavista

Fig. 79
Porto.

Fotografia aérea da zona de Vilar até à Boavista, vendo-se o Seminário de Vilar e a célebre “Fábrica de Tecidos do Jacinto”, já desaparecida; à direita, e por detrás da densa mancha arbórea do Cemitério Britânico do Porto, pode ver-se a Maternidade Júlio Dinis em construção

Aerial photograph from the area of Vilar until Boavista, being able to clearly see, on the right, the dense tree stain of the British Cemetery

Fig. 80 >
Porto.

Vista aérea da zona mais antiga do Porto, notando-se em primeiro plano o Convento de Santa Clara e a muralha medieval, o antigo edifício da Casa Pia e o Teatro de S. João (mais à direita).

Este registo visual mostra-nos ainda o casario envolvente à catedral e o Largo do Corpo da Guarda, antes das demolições da década de 1940

Aerial view of the oldest area of the city











Fig. 81
Uma perspectiva do
Porto desaparecido
A perspective of a
Porto disappeared



Fig. 82

Porto.

Casas na Lada, que vi-
riam a ser demolidas
pouco tempo depois
Houses by the
riverside, which
would be demolished
few time later

Fig. 83 >

*Porto e Vila Nova
de Gaia.*

Vista aérea do Porto e
de Vila Nova de Gaia,
mostrando-se em pri-
meiro plano a antiga
cerca do Mosteiro
da Serra do Pilar
Aerial view of
Porto and Vila Nova
de Gaia, showing in
foreground the old
fence of the "Mosteiro
da Serra do Pilar"





Fig. 84
Porto.

Igreja de S. Francisco, sendo de notar os painéis publicitários, mais tarde retirados por terem sido considerados ofensivos ao prospecto do monumento S. Francisco Church, to notice the billboard pannels, later removed for being considered offensive to the look of the building



Fig. 85

Vila Nova de Gaia.

Mosteiro da Serra do Pilar antes do restauro, ostentando ainda os danos herdados do período do Cerco do Porto (1832-1834) “Serra do Pilar” Monastery before being restored, still showing the damages caused during the period of the siege of Porto (1832-1834)





Fig. 86
Vila Nova de Gaia.
 Rua do Rei Ramiro,
 vendo-se o curioso
 sistema de cargas
 e descargas para os
 armazéns Pinto Pereira
 (já desaparecidos)
 “Rua do Rei Ramiro”,
 being able to see the
 curious loading and
 unloading system of
 the Pinto Pereira stores
 (no longer existing)



Fig. 87
Porto.
 Praia do Molhe, na Foz
 Praia do Molhe, at Foz



Fig. 88
Vila Nova de Gaia.
Avintes.
Pedra da Audiência
Hearing stone





Fig. 89

Porto.

Mulheres carregando sal para uma embarcação na Ribeira
Women loading salt to a ship at the "Ribeira"



Fig. 90
Caminha.
Torre do Relógio
e Rua Direita
Clock Tower and
“Rua Direita”



Fig. 91
Viana do Castelo.
Antigos paços
do concelho
Old Council House





Fig. 92
Braga.
Rua de S. João do Souto
e abside da catedral
Rua de S. João do
Souto and apse of
the Cathedral



Fig. 93
Braga.
Lago do Parque
do Bom Jesus.
Lake of the “Bom
Jesus” Park

Fig. 94
Braga.
Basílica do Sameiro
e monumento à
Imaculada Conceição
“Basílica do Sameiro”
(Sameiro Church) and
monument to the Im-
maculate Conception



Fig. 95
Guimarães.
Sociedade Martins
Sarmento
“Sociedade Martins
Sarmento”



Fig. 96
Guimarães.
Castelo
Castle



Fig. 97 e 98
Guimarães.
Praça D. Afonso
Henriques (Toural)
D. Afonso Henriques
Square (Toural)



Fig. 99
Guimarães.
Igreja do Senhor
dos Passos
“Senhor dos
Passos” Church

Fig. 100
Guimarães.
Arco da Rua de
Santa Maria
Arch of Rua de
Santa Maria





Fig. 101
Bragança.



Fig. 102
Bragança.
Arcadas da Sé
Cathedral arches



Fig. 103
Bragança.
Torre de Menagem
do Castelo, com o
quartel anexo, mais
tarde demolido
“Torre de Menagem
do Castelo” (Keep
of the castle), with
barracks next to it,
later demolished





Fig. 104
Miranda do Douro.
 Perspectiva geral, desde as ruínas do castelo (à esquerda) até ao quartel, junto ao antigo Convento da Trindade (à esquerda), com a silhueta da catedral ao centro
 General view, ruins of the castle (to the left) and barracks next to the old "Trindade" Convent (to the left), with the silhouette of the Cathedral in the middle

Fig. 105 >
Vinhais









Fig. 106, 107 e 108
 Estas três fotografias, que são das mais antigas vistas de exterior subsistentes no Espólio Foto Beleza, pertencem a uma série sobre Pedras Salgadas e Vidago, datando talvez do início da década de 1920
 These three photographs, which are the oldest outside views remaining in the “Foto Beleza” Heritage, belong to a series on Pedras Salgadas and Vidago, dating back perhaps to the beginning of the decade of 1920





Fig. 109 e 110
Vila Real.
Vista parcial e
alameda da estação
Partial view and
railway station's lane



Fig. 111

Lamego.

Vista do Castelo e
Bairro de Almacave,
com a respectiva
igreja (à esquerda)

View from the
castle and “Bairro de
Almacave” (Almacave
neighbourhood), with
its church (to the left)



Fig. 112
Castelo Melhor.
Vista geral tirada
do castelo
General view taken
from the castle



Fig. 113 e 114
Póvoa de Varzim.
Duas perspectivas do Passeio Alegre
Two perspectives of the "Passeio Alegre"



Fig. 115
Póvoa de Varzim.
 Piscina
 Swimming-pool



Fig. 116
Póvoa de Varzim.
 Jardim que precedia
 a entrada norte do
 mercado, vendo-se,
 ao fundo, à direita, a
 Igreja da Misericórdia
 Garden preceding the
 northern entrance of
 the market being able to
 see in the background,
 to the right the
 "Misericórdia" Church"



Fig. 117
Matosinhos.
Chegada do peixe
Arrival of fish



Fig. 118
Matosinhos.
Rua Brito Capelo
“Rua Brito Capelo”



Fig. 119
Matosinhos.

Antiga ponte de
ligação a Leça da
Palmeira, desaparecida
com a construção do
Porto de Leixões
Old bridge connecting
to Leça da Palmeira,
which has disappeared
with the construction of
the “Porto de Leixões”
(Leixões Harbour)

Fig. 120
Matosinhos.

Construção do
Porto de Leixões
Construction of the
“Porto de Leixões”
(Leixões Harbour)



Fig. 121
Matosinhos.

Azáfama na doca
Bustle at the dock





Fig. 122

Espinho.

Vista aérea, vendo-se
o actual recinto da fei-
ra e a praça de touros

Aerial view over
Espinho, being able to
see the current place
where the market takes
place and the bull ring



Fig. 123
Aveiro.
Igreja de S. Domingos
(Sé) e sua envolvente
urbana, em parte
desaparecida
“S. Domingos” Church
(Cathedral) and its
urban surroundings,
partly missing





Fig. 124
Amarante.
Lavadeiras nas
margens do Tâmega
Women washing
on the banks of the
River Tâmega



Fig. 125
Gouveia.



Fig. 126
Gouveia.
Edifício dos correios
e telefones
Building of the
post office and
telephone company



Fig. 127
Curia.
Entrada do parque
Park entrance



Fig. 128
Curia.
Saltos para a piscina
Jumps into the
swimming-pool



Fig. 129
Coimbra.
Vista geral
General view



Fig. 130
Coimbra.
Largo da Portagem
“Largo da Portagem”
(Toll square)

Fig. 131
Coimbra.
Igreja de Santa Cruz
“Santa Cruz” Church







*Fig. 132, 133 e 134
Pombal.*

Nestas três imagens, pode ver-se a Praça do Marquês de Pombal com a Igreja de S. Martinho, vislumbrando-se ao fundo o castelo e também a velha torre do relógio, a qual surge fotografada à parte, em duas alturas diferentes do dia

In these three images of Pombal, it can be seen the "Praça do Marquês de Pombal" (Marquês de Pombal Square) with the "S. Martinho" Church, with the castle in the background and also the old tower of the clock, which comes photographed separately, in two different times of the day

*Fig. 135, 136 e 137
Vila Nova de Ourém.*

Estas três vistas, pertencentes a uma série, demonstram bem a intenção em diversificar os pontos de vista da paisagem, o que hoje representa uma mais-valia em termos documentais, face à transformação que sofreu este território: a primeira representa a Igreja Matriz e o largo fronteiro; a segunda representa uma vista de norte, vislumbrando-se ao fundo a silhueta da antiga Vila de Ourém, com o seu castelo; a terceira mostra-nos Vila Nova de Ourém a partir do sul, perto da Ponte dos Cónegos

These three views, belonging to a wider series, show pretty well the intention of diversifying the landscape's points of view, which today represents an added value in documentary terms, given the transformation that the territory in question suffered: the first represents the Mother Church and the front square; the second represents a view seen from the North, with the silhouette of the old Vila de Ourém on the background, with its castle; the third shows Vila Nova de Ourém from the South, near "Ponte dos Cónegos"







Fig. 138

Leiria.

Vista tirada de Nossa Senhora da Encarnação, vendo-se em primeiro plano o Convento de Santo Agostinho
View taken from “Nossa Senhora da Encarnação”, it can also be seen in the foreground the “Santo Agostinho” Convent



Fig. 139
Leiria.
Vista tirada do
paço do castelo
View taken from the
palace of the castle



Fig. 140
Batalha.

Mosteiro antes das
demolições levadas a
cabo na envolvente
Monastery before the
demolitions carried out
in the surrounding area

Fig. 141
Batalha.

Igreja do mosteiro
Church of the
monastery





Fig. 142
S. Pedro de Moel.



Fig. 143
Nazaré.
Vista tirada da
Pederneira
View taken from
Pederneira





Fig.144

Abrantes.

Vista parcial tirada da primitiva cerca do castelo, destacando-se claramente a silhueta da Igreja de S. João e vendo-se ao fundo, do lado esquerdo, o cemitério

Partial view taken from the original wall of the castle, clearly standing out the silhouette of the S. João Church and on the background, at the left, the graveyard

Fig. 145 >

Constância.

Vista geral, vendo-se a confluência do Rio Zêzere com o Rio Tejo e, ao cimo do monte, a igreja matriz

General view, where it can also be seen the confluence of the River Zêzere with the River Tejo (Tagus River) and on top of the mountain the mother church









Fig. 146
Sintra.
Vista tirada do castelo
View taken from
the castle



Fig. 147
Sintra.
Paços do Concelho
Council House

Fig. 148
Sintra.
Palácio da Pena
“Palácio da Pena”
(Pena Palace)

Fig. 149 >
Sintra.
Castelo dos Mouros,
com o Palácio da
Pena ao fundo
“Castelo dos Mouros”
(Moorish castle),
with the “Palácio da
Pena” (Pena Palace)
in the background







Fig. 150
Cascais.

Baía e barcos de
pescadores
Bay and fishing boats



Fig. 151
Costa do Estoril
Estoril Coast

Fig. 152
Estoril.
Hotel Palácio

Fig. 153 > e 154 >>
Lisboa.











Fig. 155
Lisboa.
Torre de Belém
“Torre de Belém”
(Belém Tower)



Fig. 156
Lisboa.
Mosteiro dos Jerónimos
“Jerónimos” Monastery

Fig. 157 >
Lisboa.
Cais das Colunas
“Cais das Colunas”





Fig. 158

Lisboa.

Praça do Comércio
(Terreiro do Paço)
“Praça do Comércio”
(Comércio Square
“Terreiro do Paço”)



Fig. 159

Lisboa.

Teatro Nacional
D. Maria II
“Teatro Nacional D.
Maria II” (D. Maria
II National Theatre)



Fig. 160

Lisboa.

Monumento aos
Restauradores e
Avenida da Liberdade
Monument in honour
to the “Restauradores”
(Restorers of the
Independence) and
“Avenida da Liberdade”
(Liberty Avenue)

Fig. 161 >

Lisboa.

Rossio

Fig. 162 >>

Costa da Caparica.















Fig. 163
Sesimbra.

Fig. 164 >
Setúbal.









Fig. 165

Nisa.

A Porta de Montalvão
ainda com edifícios
adossados

The Montalvão door
still with many
identical buildings

Fig. 166

Castelo de Vide.

Uma perspectiva me-
nos habitual, tirada do
Baluarte do Arreçário
A less usual perspec-
tive, taken from “Ba-
luarte do Arreçário”
(Arreçário’s Bulwark)



Fig. 167
Casas de Castelo
de Vide
Houses of Castelo
de Vide



Fig. 168
Vista de Montemor-
-o-Novo a partir da
estrada proveniente
de Évora, descortinan-
do-se parte do Rossio
e da praça de touros
View of Montemor-
-o-Novo from the
road coming from
Évora, unveiling
in background
part of the Rossio
and the bullring





Fig. 169

Elvas.

Praça da República e
Paços do Concelho
“República” Square
and Council House

Fig. 170

Alcácer do Sal.

Perspectiva da
parte alta da vila,
vendo-se o castelo
Perspective of the
higher part of Alcácer
do Sal, being able
to see the castle



Fig. 171
Fronteira.
Praça dos Paços do
Concelho e Torre
do Relógio
Council House Square
and Clock Tower

Fig. 172
Redondo







Fig. 173
Vila Viçosa.
Vista geral tirada
do castelo
General view taken
from the castle





Fig. 174
Viana do Alentejo.
 Igreja Matriz e muralhas do castelo antes da intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
 Mother Church of Viana do Alentejo and walls of the castle before the intervention of the “Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”

Fig. 175
Moura.
 Fotografia da entrada do castelo, tirada desde o portal do antigo convento das dominicanas
 Photograph of the entrance of the castle, taken from the portal of the former Dominican convent





Fig. 176 e 177
Serpa.

Arco das Portas de Beja,
com seu aqueduto e a
célebre casa quinhen-
tista situada sensi-
velmente em frente
à Igreja de S. Paulo
Arch of the Doors of
Beja, with its aqueduct
and the famous fifteen
century house



Fig. 178

Beja.

Vista tirada do castelo,
vendo-se a Sé em
primeiro plano

View taken from the
castle, with the Cathed-
ral in the foreground



Fig. 179
Beja.
Ermida de Santo André
“Ermida de Santo
André” (Santo André
Chapel)



Fig. 180
Portimão.

Praça Dr. Teixeira Gomes
Dr. José Gomes Square



Fig. 181
Portimão.
Cais e mercado do
peixe (à direita)
Quay and fish market
(to the right)



Fig. 182
Silves.
Vista geral
General view



Fig. 183
Albufeira.
Praia dos banhos
“Praia dos banhos”
(beach)





Fig. 184
Faro.
Vista geral
General view



Fig. 185
Faro.
Jardim Manuel Bivar
“Manuel Bivar” Garden

Fig. 186
Faro.
Doca
Dock

Fig. 187 >
Tavira.
Ponte sobre o Rio Gilão
Bridge over Gilão River







Fig. 188 e 189
Vila Real de
Santo António.
Praça Marquês de
Pombal e Hotel
Gadiana
“Praça Marquês de
Pombal” (Marques
de Pombal Square)
and Gadiana Hotel







Fig. 190
Melgaço.
Ponte Internacional
de S. Gregório
(Ponte Velha)
International
Brigde of "S. Gregório"
(Old Brigde)



Fig. 191
Caminha.

Foz do Rio Minho e
Pinhal do Camarido
Mouth of the River
Minho, Camarido
Pine forest



Fig. 192

A Serra do Marão,
junto à pousada
Marão Mountains
next to the “pousada”



Fig. 193
Miranda do Douro.
Rio Douro
Miranda do Douro.
Douro River





Fig. 194
Azenhas no Rio
Tâmega, próximo
de Amarante
Water mills in the
River Tâmega, close
to Amarante

Fig. 195 >
Os moinhos da
Carbaceira entre
Mesão Frio e Régua,
em 1935 - um precioso
registo do bucolismo
do Rio Douro antes da
edificação generalizada
de barragens
Mills of Carbaceira,
between Mesão Frio
and Régua in 1935
- a precious record of
the bucolism of the
Douro River before
the generalized
edification of the dams









Fig. 196
Embarque de madeira
nas margens do
Rio Águeda
Loading of wood
on the banks of the
River Águeda

Fig. 197
Aveiro.
Salinas
Aveiro salt beds





Fig. 198
Cantanhede.
 Lavadeiras junto à Igreja Matriz da Pocariça
 Women washing
 next to the Mother
 Church of Pocariça

Fig. 199
 Corte e transporte de
 madeira num pinhal
 Cut and transport of
 wood in a pine forest

Fig. 200 >
Coimbra.
 Margens do Rio
 Mondego, sensivelmen-
 te no sítio onde hoje
 se encontra a Ponte do
 Açude, vendo-se à direi-
 ta a ponte ferroviária
 e parte do Choupal
 Banks of the Mondego
 River, roughly in the
 place where today
 the Açude Brigde is
 located, on the right
 the railway brigde and
 part of the Choupal







Fig. 201, 202 e 203
Na Serra da Estrela.
At Serra da Estrela.







Fig. 204
Trecho da estrada
que liga Marvão a
Castelo de Vide
Stretch of the road
that connects Marvão
to Castelo de Vide

Fig. 205
Coruche.
Ponte sobre o
Rio Sorraia
Bridge over the
River Sorraia



Fig. 206

Na estrada entre Évora e Monsaraz, esta fotografia poderá ser um registo de viagem
In the road between Évora and Monsaraz, this photograph might be a travel record



Fig. 207
Paisagem da
serra algarvia.
Vale entre Almodôvar
e S. Brás de Alportel
Landscape of moun-
tains of Algarve: valley
between Almodôvar
and S. Brás de Alportel



Fig. 208 e 209
Duas Igrejas.
Trajes infantis e
trajes de ir à missa
Children costumes
and costumes worn
to go to Mass



Fig. 210 e 211
Trajes Mirandeses
Costumes from
Miranda do Douro





Fig. 212
Pescador da Praia
de Âncora
Fisherman of
Praia de Âncora

Fig. 213
Trajes típicos dos
sargaceiros da
Praia da Apúlia
Typical costumes of
the “sargaceiros” (peo-
ple who catch seaweed)
of the Apúlia Beach





Fig. 214
Traje típico da
padeira de Avintes,
com o Rio Douro
servindo de fundo
Typical costume of
the baker of Avintes,
with the Douro river
as background

Fig. 215
Malhando, numa
aldeia de Montalegre
Threshing in a village
of Montalegre

Fig. 216
Pastora da Serra
do Caramulo
Shepherdess of Serra
do Caramulo



Fig. 217, 218 e 219
 Este conjunto de três fotografias tiradas em Malpica permite perceber como da fotografia de costumes se pode passar facilmente ao retrato e até a uma perspectiva mais documental da etnografia, como sucede com a atenção dada ao penteado “de martelo”

This group of three photographs taken in Malpica allows us to understand how from the traditions photograph one can easily switch to portrait and even to a more documentary perspective of ethnography, as happens with the attention given to the “hammer” hairdo









Fig. 220
Coruche.
Mondinas do arroz
Rice "mondinas"



Fig. 221

Coruche.

Transporte de cortiça

Transport of cork



Fig. 222
Olhão.
Carro de distribuição
de água
Water distribution car





Fig. 223
Vila Real de
Santo António.
Praia de Monte Gordo
Monte Gordo Beach

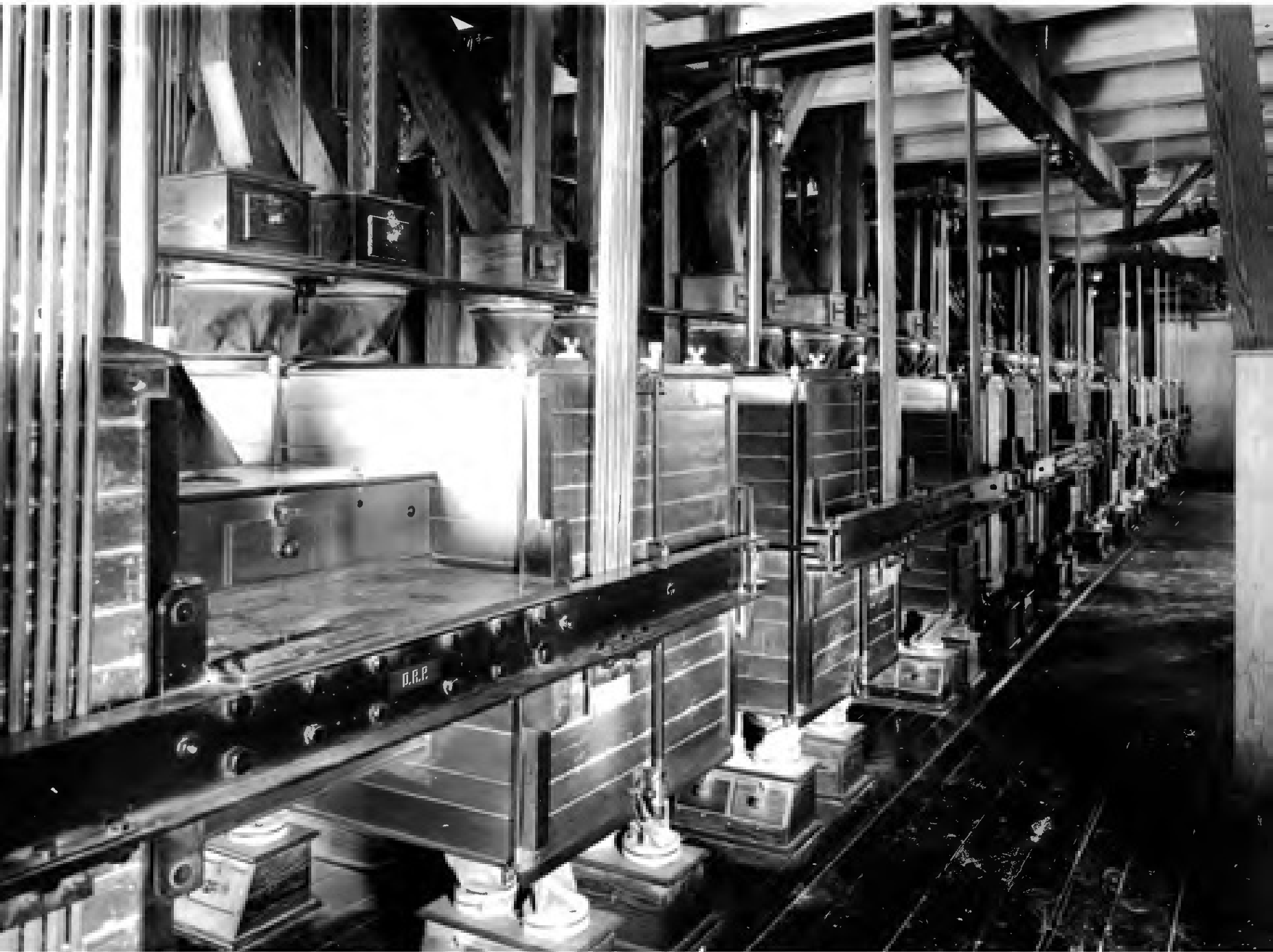
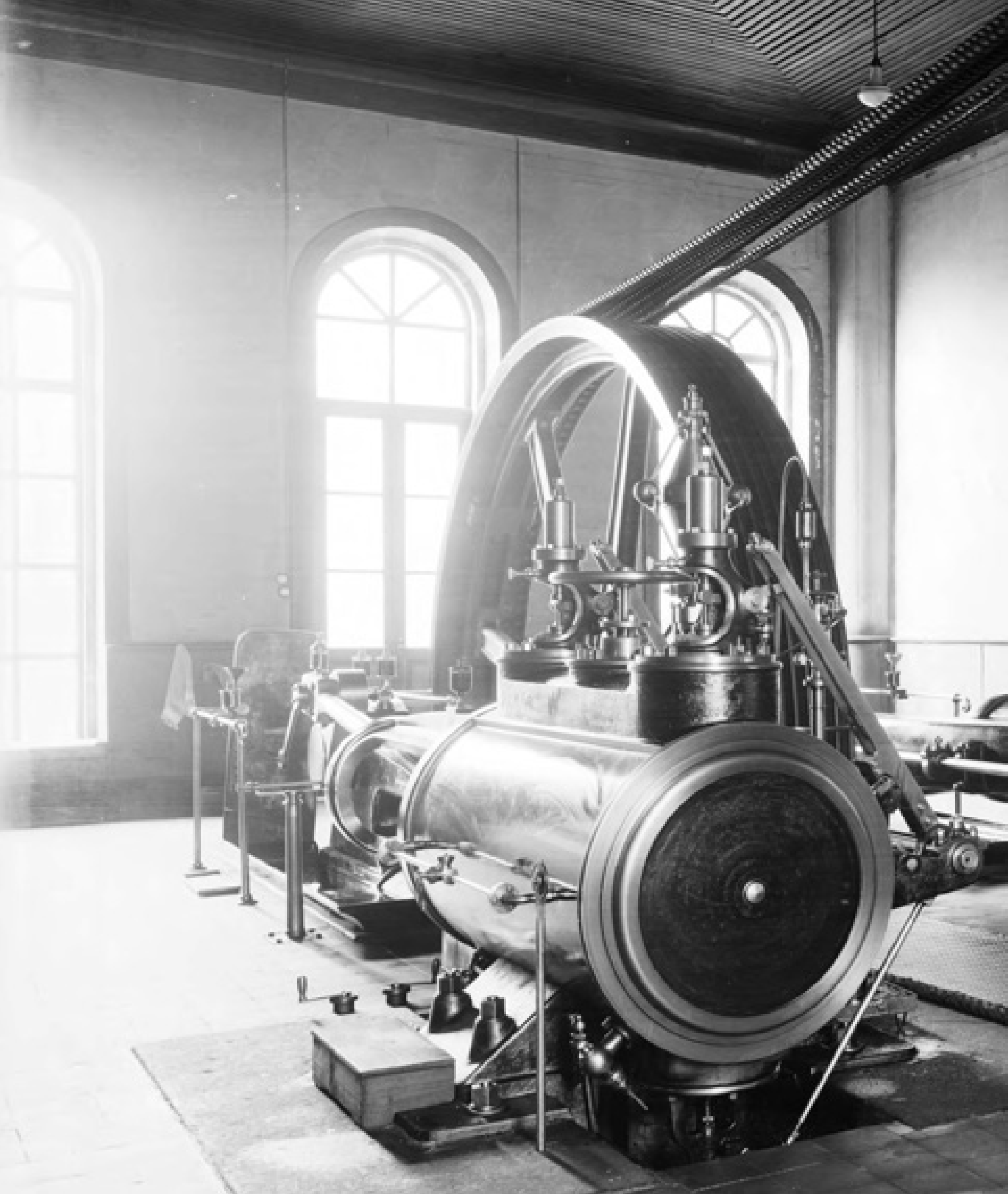




Fig. 224, 225 e 226 >
Porto.

Companhia de Moagem “Harmonia”, em 1938. Sala da máquina a vapor fixa, um aspecto da maquinaria e o processo de enchimento e pesagem dos sacos Milling Companie “Harmonia”, 1938. Room of the fixed steam machine, a machinery aspect and the process of filling and weighting of bags



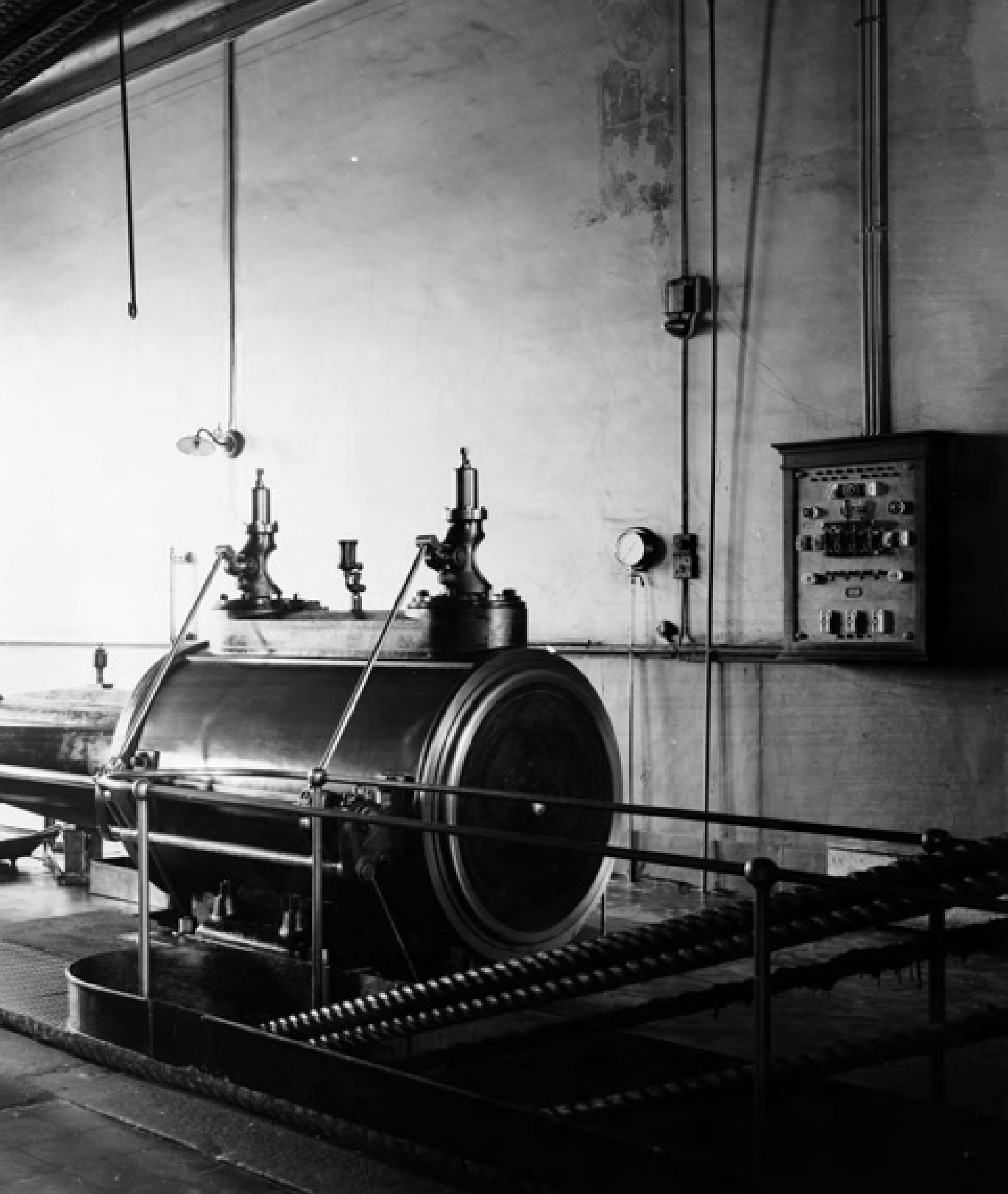




Fig. 227
Porto.
Fábrica de Moagem
do Ouro
“Ouro” Milling factory



Fig. 228
Santa Maria da Feira.
Fábrica de Lacticínios
Dairy factory

Fig. 229 >
Companhia Previdente
“Companhia Previdente”









Fig. 230 e 231
Empresa Têxtil de
Barcelos: aspecto
da produção fabril
e berçário
Textile Company of
Barcelos: Aspect of
the factory production
and nursery



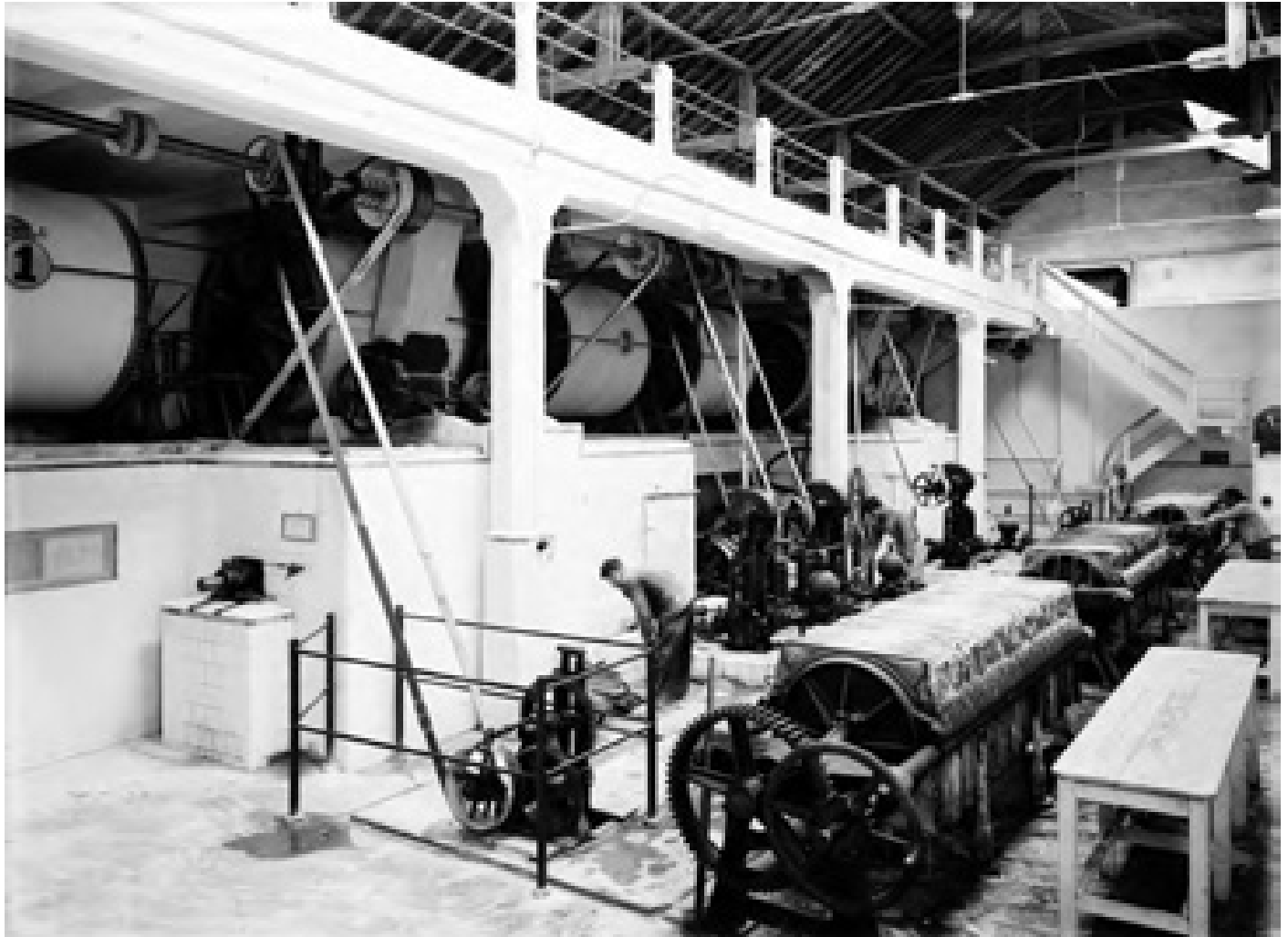


Fig. 232 e 233
Vila Nova de Gaia.
A desaparecida
Fábrica de Cerâmica
do Carvalhinho
No longer existing
“Fábrica de Cerâmica
do Carvalhinho”
(Carvalhinho Pottery
Factory)



CORTICEIRA DO NORTE



Fig. 234
Vila Nova de Gaia.
 Edifício fabril da
 Corticeira do Norte, no
 Cais do Cavaco, sítio
 onde havia existido
 uma antiga fábrica
 de cerâmica (note-se
 a manipulação
 feita no letreiro com
 o nome da fábrica)
 Factory building of
 “Corticeira do Norte”,
 in Cais do Cavaco, place
 where there had been
 and old ceramic factory
 (notice the changes
 done on the sign with
 the name of the factory)

Fig. 235 >
 Minas de Aljustrel
 Mines of Aljustrel









Fig. 236, 237 e 238 >
Três vistas tiradas em 1937 no âmbito de uma reportagem fotográfica para a Empresa das Lousas de Valongo, ainda que um dos clichés diga respeito a uma loja de mercearia
Three views taken in 1937 within the scope of a photographic article for the “Empresa das Lousas de Valongo”, though one of the clichés is about a grocery store









Fig. 239 e 240
Vila Nova de Gaia.
Estas duas fotografias representam a extracção de granito na Madalena, podendo ver-se numa delas Adolfo Pinho Ribeiro, o qual ficou conhecido como “Rei da Pedra”
These two photographs represent the extraction of granite in Madalena, where one can see in one of them Adolfo Pinho Ribeiro, who was known as the “King of Stone”

AGOSTINHO RICON PERES

MOTORES

MOAGEM

FIAÇÃO
TECELAGEM

SERRAÇÃO
CORRENTEADA

SERRALHADA

BOMBAS

MAQUINAS E FERRAMENTAS

RECAMBOS

TUBOS
ACESSÓRIOS

CORREIAS
EMPAQUES

CABINHOS
SALAMANDER

OLEOS
MASSAS

ACOS



Fig. 241

Porto.

O desaparecido frontispício Arte Nova da loja de máquinas e ferramentas da sociedade Costa, Peres, Lda., já transformado depois de passar a pertencer à firma Agostinho Ricon Peres, que teve outras lojas no Porto, nomeadamente uma na Rua 31 de Janeiro com fachada modernista em vidro (que ainda existe e que está documentada fotograficamente neste espólio como tendo sido antes a “Feira Grande”) e outra na face exterior do edifício do Mercado do Bolhão

The already gone frontispiece in “*Arte Nouveau*” of the store of machinery and tools of “Sociedade Costa, Peres, Lda.”



Fig. 242 e 243

Porto.

Duas fotografias dos Armazéns do Anjo, na Rua das Carmelitas

Two photographs of “Armazéns do Anjo”, in Rua das Carmelitas



ESTOFOS-OLEADOS-TAPETES-PASSADEIRAS

ALGODÕES CASIMIRAS ARMAZENS CUNHAS SEDAS E LÃS MALHAS

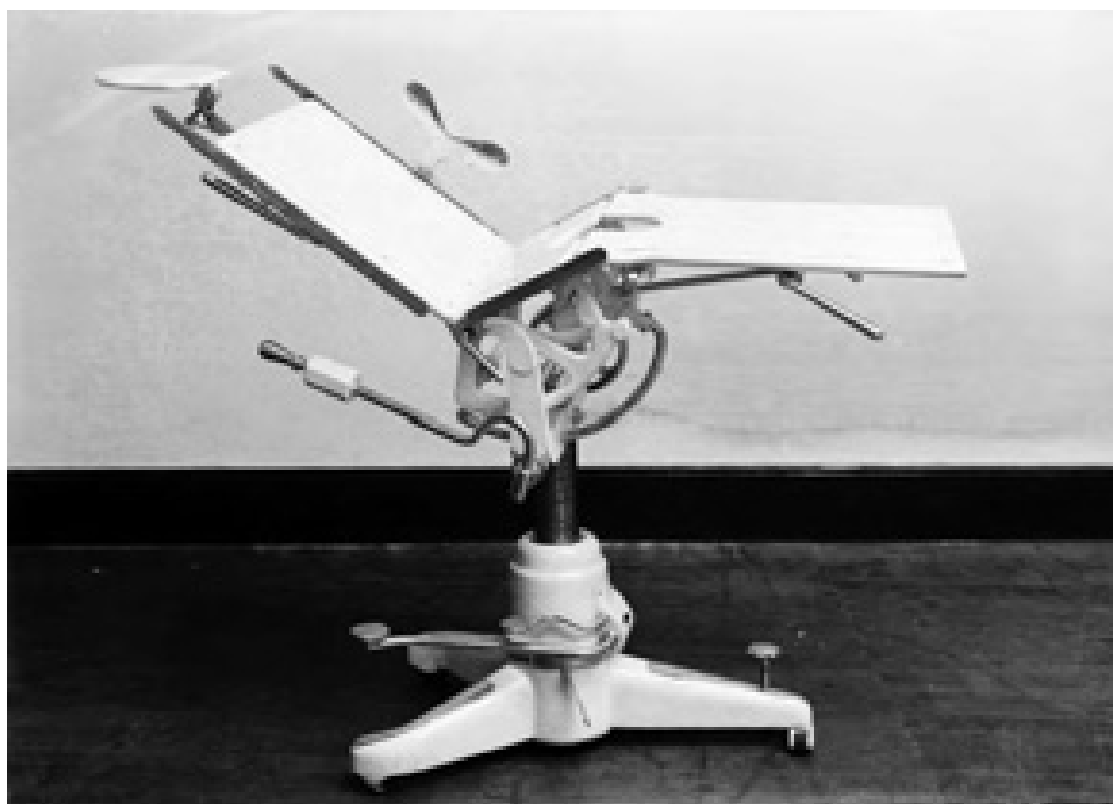


Fig. 244

Porto.

Fachada dos Armazéns Cunhas, no Porto (1937), em cliché já retocado para posterior utilização publicitária
Façade of the “Armazéns Cunhas”, in Porto (1937), in clichet already retouched for later advertising use

Fig. 245

Felgueiras.

Cadeira articulada para fins médicos, produzida pela Metalúrgica da Longra
Articulated chair for medical use, produced by “Metalúrgica da Longra”

Fig. 246

Porto.

Frota da Sogrape para transporte de vinho do Dão, na rotunda em frente ao Castelo do Queijo, 1968
Fleet of Sogrape for transport of wine from the Dão Region, in the roundabout in front of "Castelo do Queijo", 1968



Fig. 247

Embarcação da Companhia de Pesca Transatlântica
Boat of "Companhia de Pesca Transatlântica" (Transatlântica Fishing Company)







Fig. 248 e 249

Porto.

Banco Espírito Santo,
em Dezembro de 1938
(fachada e interior)

“Banco Espírito Santo”,
in December, 1938
(façade and interior)



Fig. 250
Caramulo.
Sanatório
Sanatorium



Fig. 251
Luso.
Hotel dos Banhos
“Hotel dos Banhos”





Fig. 252
Porto.
Hospital da Ordem
do Carmo, 1948
“Ordem do Carmo”
Hospital, 1948





Fig. 253 e 254
Vila Nova de Gaia.
Colégio de Nossa
Senhora da Bonança,
aula de ginástica
e balneário
“Nossa Senhora
da Bonança” High
School, gymnastics
class and showers





Fig. 255, 256 e 257
 Estas três fotografias referem-se à Mocidade Feminina e, provavelmente, foram todas tiradas numa colónia de férias na Praia da Granja: assim está catalogada a fotografia de grupo no pinhal, datando do Verão de 1945, ao passo que a fotografia individual da rapariga com um cão, é de Agosto de 1941, e a que representa os exercícios físicos na praia não tem data
 These three photographs refer to “Mocidade Feminina” and, probably, were taken in a vacation camp in the Granja Beach: thus it is catalogued the photograph of the group in a pinewood, dating back to the Summer 1945, while the individual photograph of the girl with a dog is from August 1941 and the one which represents the physical exercises has no date

Fig. 258 e 259
De uma série de fotografias relativas ao Oporto Cricket Club e tiradas a “Teams de Foot-Ball”, seleccionámos estas duas, a primeira de Janeiro de 1927 e a segunda já de 1928

Of a set of photographs related to the Oporto Cricket Club and taken of “Teams de Foot-Ball”, we have selected these two, the first of January 1927 and the second already of 1928







Fig. 260
Porto.

Igreja do Convento de S. Bento da Vitória: uma das fachadas do Porto mais difíceis de fotografar, devido à sua imponência, em contraste com a estreiteza da rua
Church of the “S. Bento da Vitória”
Convent: one of Porto’s façades most difficult to photograph, due to its magnificence, in contrast with the narrowness of the street



Fig. 261
Porto.
Interior da Capela
dos Pestanas
Interior of the chapel
of "Pestanas"



Fig. 262

Mafra.

Convento e palácio
Convent and palace



Fig. 263
Queluz.
Jardins do palácio
Gardens of the palace





Fig. 264
Redondo.
 Interior da
 igreja matriz
 Interior of the
 mother church

Fig. 265
Évora.
 Palácio de D. Manuel
 antes das intervenções
 profundas levadas a
 cabo pela Direcção-
 Geral dos Edifícios e
 Monumentos
 Nacionais
 “Palácio de D.
 Manuel” (D. Manuel
 Palace) before the
 deep interventions
 carried out by the
 “Direcção-Geral dos
 Edifícios e Monu-
 mentos Nacionais”
 (General Directorate
 of National Buildings
 and Monuments)



Fig. 266 e 267
Porto.

Escrínio com o
coração de D. Pedro
IV, Igreja da Lapa
Case with the heart
of King D. Pedro IV,
“Lapa” Church



Fig. 268

Porto.

Quinta do Monte,
na Foz do Douro,
pertencente à família
Folhadela Moreira

Quinta do Monte, in Foz
do Douro, belonging
to the Folhadela
Moreira family



RUA
DO
HOSPITAL
VELHO



Fig. 269
Viana do Castelo.
Fachada do
hospital velho
Façade of the
old hospital

Fig. 270
Estremoz.
Palácio Real
Royal Palace

Fig. 271 >
Crato.
Ruínas do Convento
de Flor da Rosa
Ruins of the Flor
da Rosa Convent







Fig. 272
Barragem
Dam



Fig. 273
Porto.
Mercado do Bom
Sucesso, 1954
Bom Sucesso
Market, 1954





Fig. 274

Porto.

Construção do Hospital de S. João, conhecido na época como o “hospital escolar”, 1948
Construction of the “S. João” Hospital, in Porto, known at the time as “school hospital”, 1948



Fig. 275
Porto.

A construção da
Ponte da Arrábida
em contraste com um
cais de madeira, numa
perspectiva feliz, 1961

The construction of
the "Arrábida" Bridge
contrasting with a
wooden quay, 1961



Fig. 276
Porto e Vila Nova de Gaia.
A Ponte da Arrábida
- marco da engenharia
portuguesa da época - na
véspera da colocação do
fecho do arco, 13 de Julho
“Arrábida” Bridge - a
landmark in the Portu-
guese engineering of the
time - the day before the
placing of the closing
of the arch, July 13th



Fig. 277

Porto.

Vista dos jardins do
Palácio de Cristal, trans-
formado em “Palácio
das Colónias”, 1934

View of the gardens of
the “Palácio de Cristal”,
transformed into
“Palácio das Colónias”
(Palace of Colonies), 1934



Fig. 278

Porto.

Exposição no Palácio
de Cristal, 1965

Exhibition at
the "Palácio de
Cristal", in 1965





Fig. 279
Matosinhos.
Senhora da Hora.
Avenida António
Domingues dos Santos
(descerramento de
placa toponímica?)
“António Domingues
dos Santos” Avenue
(deceration of to-
ponymy board?)





Fig. 280
Beatriz Costa em
Março de 1938
Beatriz Costa in
March 1938

Fig. 281
Cremilda
Oliveira, 1939
Cremilda Oliveira,
in 1939

Fig. 282
A actriz Mirita Casimiro fazendo publicidade ao Vinho do Porto da empresa Moreira de Almeida, Lda.
Mirita Casimiro (actress) doing a Port wine advert to the company Moreira de Almeida, Lda.

Fig. 283
Um exemplo de um nu artístico da Foto Beleza.
An example of fine art nude photography by Foto Beleza.









Fig. 284
Artista de teatro
não identificada
Non-identified
theatre performer

Fig. 285
Porto.
Escolas Evangé-
licas, 1950
Evangelical
Schools, 1950





Fig. 286
Porto.
Asilo das Raparigas
Abandonadas
“Asilo das Raparigas
Abandonadas” (Asylum
of abandoned girls)

3

A REPRESENTAÇÃO DE SI: O RETRATO DA FOTOGRAFIA BELEZA

*SELF REPRESENTATION:
THE PORTRAIT OF "FOTOGRAFIA BELEZA"*





Fig. 287 e 288
A permanência dos
suportes de apoio
The stay of
support devices









*Fig. 289, 290, 291,
292, 293 e 294*
A história de vida no
Álbum Fotográfico
mantém-se como
linhagem para lá de
meados do século XX
(selecção arbitrária)
The life history in the
Photographic Album
remains as lineage af-
ter mid- 20th century
(arbitrary selection)





Fig. 295, 296 e 297
O cenário da imagem
de estúdio: telão e
cortinado e também a
fotografia no exterior
The scenario of studio
image: screen and
curtain and also the
outside photograph

Fig. 298 e 299
Esta imagem do início do século, fotografia feita no exterior, contrasta na caracterização da atitude familiar com a seguinte, produzida também no domicílio por outro agrupamento familiar em meados do século XX
This image of the beginning of the century, photograph taken outside, contrasts in the family attitude with the following, taken also at home by another family group in the mid- 20th century







Fig. 300
Refotografia da Casa
Beleza, aparentemente
do início do século XX
Rephotograph of “Casa
Beleza”, supposedly
in the beginning of
the 20th century



Fig. 301
Fotografia familiar
de meados século XX
Family photograph
of mid of the
20th century





Fig. 302 e 303
Estas duas fotografias
revelam uma técnica
habitual de manipu-
lação da imagem
In these later images of
“Foto Beleza”, we can
see the process of ma-
nipulation of the image



Fig. 304 e 305
Influência
pictorialista em
retratos da Foto Beleza
Pictorialist influence in
“Foto Beleza” portraits





Fig. 306 e 307
Debutantes em
fotos da Fotografia
Beleza, anos 1950
Débutants on
"Fotografia Beleza"
photographs, 1950's







Fig. 308, 309 e 310
Os laços, de género,
no cabelo, são ainda,
um indicativo da
inocência
The laces, of genre,
on the hair are still
a sing of innocence





Fig. 311 e 312
Retrato de casamento
e de família nos
anos de 1950
Wedding and family
portrait in the 1950's





*Fig. 313, 314, 315,
316, 317, 318 e 319*
Apontamentos de
uma moda de “parecer
bem”, com modéstia
e sobriedade
Notes on a trend
of “looking well”,
with modesty





Fig. 320, 321 e 322
Indicativos de
uma leve mudança
de tempos
Signs of a slight
change in times

Fig. 323 >
Debutante em
atitude de "glamour"
cinematográfico
Débutant in an
attitude of cinemato-
graphic "glamour"



SOBRE OS AUTORES

NOTES ON THE AUTHORS

FERNANDO DE SOUSA

Professor catedrático da Universidade do Porto (1984). Professor da Universidade Lusíada do Porto (1996).

Presidente do CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Doutor em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Algumas publicações recentes incluem: *Portugueses no Brasil: Migrantes em Dois Atos*, Rio de Janeiro, CEPESE/FAPERJ, 2006 (coordenação); *História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes*, Porto, Edições Afrontamento, 2006; *A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)*, Porto, CEPESE, 2006; “O Alto Douro: da demarcação pombalina à classificação de Património Mundial”, in *Relações Portugal-Espanha. O Vale do Douro no Âmbito das Regiões Europeias*, Porto, 2006; *Douro Reserva Histórica e o Vinho do Porto* (catálogo da exposição), Porto, 2006; *A Emigração Portuguesa para o Brasil*, Porto, CEPESE/FAPERJ, 2007 (coordenação); *Félix Pereira de Magalhães. Um político do liberalismo português (1794-1878)*, Lisboa, D. Quixote, 2007; *O Brasil, o Douro e a Real Companhia Velha*, Porto, 2008 (colaboração de Conceição Meireles).

Full Professor at the University of Porto (1984). Professor of the Lusíada University of Porto (1996).

President of CEPESE - “Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade” (Centre for the Study of Population, Economy and Society).

PhD in Contemporary History from the Faculty of Arts of the University of Porto

His latest publications include: “Portugueses no Brasil: Migrantes em Dois Atos”, Rio de Janeiro, CEPESE/FAPERJ, 2006 (coordination); “História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes”, Porto, Edições Afrontamento, 2006; “A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)”, Porto, CEPESE, 2006; “O Alto Douro: da demarcação pombalina à classificação de Património Mundial”, in *Relações Portugal-Espanha: O Vale do Douro no Âmbito das Regiões Europeias*, Porto, 2006; “Douro Reserva Histórica e o Vinho do Porto” (exhibition catalogue), Porto, 2006; “A Emigração Portuguesa para o Brasil”, Porto, CEPESE/FAPERJ, 2007 (coordination); “Félix Pereira de Magalhães. Um político do liberalismo português (1794-1878)”, Lisboa, D. Quixote, 2007; “O Brasil, o Douro e a Real Companhia Velha”, Porto, 2008 (counting with the collaboration of Conceição Meireles).

FRANCISCO QUEIROZ

Docente da Escola Superior Artística do Porto na área da História do Urbanismo.

Investigador do CEPESE.

Doutor em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Como investigador e consultor, tem-se debruçado sobretudo sobre a História da Arquitectura e sobre a Reabilitação Urbana, áreas em que tem igualmente ministrado formação avançada.

Entre os seus trabalhos mais relevantes, destacam-se também publicações sobre outros temas: “*Conservação Urbana e Territorial Integrada*” (2008, co-autoria); “*A Casa de Tralhariz e a Capela do Bom Jesus*” (2008, co-autoria); “*Villa Portela - os Charters d’Azevedo em Leiria e suas ligações familiares*” (2007, co-autoria); “*A arquitectura rural*”

em Gaia nos séculos XVII-XIX (2007); *“Santa Maria Madalena de Fermucia”* (1997 e 2005, co-autoria); *“Introdução à Psicologia da Escrita”* (1999 e 2005); *“Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal - consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória”* (Tese de Doutoramento, 2002).

Lecturer at Porto School of Art in the field of History of Urbanism.

Researcher for CEPSE.

PhD in Art History from the Faculty of Arts of the University of Porto.

As a researcher and consultant, he has focused especially on History of Architecture and Urban Rehabilitation, areas which he has also taught in advanced training courses.

Among his most relevant works are also included important publication on other subjects: *“Conservação Urbana e Territorial Integrada”* (2008, co-author); *“A Casa de Tralhariz e a Capela do Bom Jesus”* (2008, co-author); *“Villa Portela - os Chartres d’Azevedo em Leiria e suas ligações familiares”* (2007, co-author); *“A arquitectura rural em Gaia nos séculos XVII-XIX”* (2007); *“Santa Maria Madalena de Fermucia”* (1997 e 2005, co-author); *“Introdução à Psicologia da Escrita”* (1999 e 2005); *“Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal - consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória”* (PhD Thesis, 2002).

MARIA DO CARMO SERÉN

Maria do Carmo Serén nasceu no Porto, foi jornalista, professora e de 1997 a 2006, Coordenadora de Formação e Comunicação do Centro Português de Fotografia (C.P.F.). Historiadora e comentarista de arte e fotografia integra com frequência cursos, colóquios ou encontros, tendo publicados textos, nomeadamente sobre análise fotográfica, em revistas, antologias, álbuns ou dicionários de especialidade, no país, em Espanha, França, Grã-Bretanha, Brasil e Estados Unidos. Tem publicado para diversas instituições e editoras obras de análise de fotografia, pintura, história, e ciências sociais. Para o C.P.F., destaque para as publicações *“Murmúrios do tempo”*, (1997), *“Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis”*, (1998), *“A Porta do Meio: Exposição Colonial do Porto, 1934”*, (2001), *“Metáforas do Sentir Fotográfico”*, (2002), *“Carlos Calvet”*, (2005), *“Cartografias de um espaço”*, (2006) entre outros. Para a Porto Editora *“O Porto e os seus fotógrafos”*, (2001), para a Lello Editora, *“Douro, do Tua à Foz com a Fotografia Beleza”*, (2002), para a Mimesis, *“Fernando Lemos, A Fotografia Surrealista”*, (2002) ou *“Manuel Valente Alves”*, (2003); em 2006, para a Fundação Museu do Douro, 250 Anos, *“Fotografia no Douro: Arqueologia e Modernidade”* ou, em 2008, *“O IF regressa ao Museu”*, Museu Soares dos Reis, ou *“Norte de Portugal/Visões Contemporâneas”*, (2007) ou *“Terra Quente Transmontana, Uma Identidade Positiva”*, (2007), ambas da CCDRN. Publicado pela C.M. de Matosinhos, entre outros trabalhos, *“Novos Apontamentos para a Biografia do cidadão José da Silva Passos”*, (2001).

Tem ainda colaboração dispersa em diversas antologias.

Maria do Carmo Serén was born in Porto, was a journalist, teacher and from 1997 to 2006 Training and Communication coordinator of the Portuguese Centre of Photography (CPF). Historian and art and photography commentator, she often participates in courses, conferences and meetings, having already published texts, namely concerning photographic analysis, in magazines, collections, albums or specialized dictionaries in Portugal, Spain, France, Great Britain, Brazil and the United States. She has been publishing for several institutions and publishers

works of analysis of photography, painting, history and social sciences. For the C.P.F., we highlight publications such as “Murmúrios do tempo”, (1997), “Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis”, (1998), “A Porta do Meio: Exposição Colonial do Porto, 1934”, (2001), “Metáforas do Sentir Fotográfico”, (2002), “Carlos Calvet”, (2005), “Cartografias de um espaço”, (2006) among others. For the publisher Porto Editora “O Porto e os seus fotógrafos”, (2001), for the publisher Lello Editora, “Douro, do Tua à Foz com a Fotografia Beleza”, (2002), for the publisher Mimesis, “Fernando Lemos, A Fotografia Surrealista”, (2002) or “Manuel Valente Alves”, (2003); in 2006, for the Fundação Museu do Douro (Douro Museum Foundation), 250th Anniversary, “Fotografia no Douro: Arqueologia e Modernidade” or, in 2008, “O IF regressa ao Museu”, Soares dos Reis Museum, or “Norte de Portugal/Visões Contemporâneas”, (2007) or “Terra Quente Transmontana, Uma Identidade Positiva”, (2007), both of CCDRN. Published by the Matosinhos City Hall, among other works, are “Novos Apontamentos para a Biografia do cidadão José da Silva Passos”, (2001).

She has also random works in several collections.

MÁRIO FERREIRA

Mário Nuno dos Santos Ferreira nasceu em Matosinhos em 1968.

Frequentou o curso de Gestão Hoteleira em Londres. Fez diversos cursos relacionados com a Hotelaria e Turismo, terminou o curso de Auditores de Defesa Nacional em 2005. Em Maio de 2008, concluiu o Advanced Management Program no IESE em Barcelona. Encontra-se a frequentar a Licenciatura em Turismo e Gestão de Empresas Turísticas, na Universidade Lusófona, no Porto.

Cônsul Honorário da República da Estónia, no Porto, desde Fevereiro de 2003.

Membro Fundador do grupo dos primeiros turistas espaciais da Virgin Galactic.

Presidente do Conselho de Administração de várias empresas na área do turismo náutico, turismo espacial, imobiliária, hotelaria e restauração e fotografia histórica com a empresa Espólio Fotográfico Português.

Obras publicadas: “*Do Tua até à Foz com a fotografia Beleza*” com a Lello, “*Douro Património Mundial - fotografia aérea*” e “*Na onda de um sonho - as 36 500 milhas náuticas de um português à volta do Mundo*”.

Mário Nuno dos Santos Ferreira was born in Matosinhos in 1968.

Mário Ferreira attended the degree in Hotel Management in London. Attended several courses connected to the Hospitality Industry and Tourism; finished the course on Auditores de Defesa Nacional (National Defense Auditors) in 2005. In May 2008 he finished the Advanced Management Program at IESE in Barcelona. Currently he is attending the degree in Turismo e Gestão de Empresas Turísticas (Tourism and Management of Tourism Companies), at Lusófona University, in Porto.

Honorary Consul for the Republic of Estonia, in Porto, since February 2003.

Founder member of the first space tourist group of Virgin Galactic.

President of the Executive Board of several companies within the sector of the nautical and space tourism, real

estate, hotel and food industry and historical photography with the company Espólio Fotográfico Português (Portuguese Photographic Heritage).

Published works: Do Tua até à Foz com a fotografia Beleza with the Lello Publisher, Douro Património Mundial - fotografia aérea and Na onda de um sonho - as 36 500 milhas náuticas de um português à volta do Mundo.

PAULA BARROS

Investigadora e Assessora do CEPESE.

Licenciada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Lusíada do Porto.

Co-autora e colaboradora de vários Projectos e estudos do CEPESE, nomeadamente, O Arquivo da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Real Companhia Velha, Porto, 2003; Dicionário de Relações Internacionais, Porto, 2005; O Património Cultural da Real Companhia Velha, Porto, 2005; A História da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Real Companhia Velha, Porto, 2007; O Brasil, O Douro e a Real Companhia Velha (1756-1834), Porto, 2008.

Researcher and Assessor at CEPESE.

Graduated in Human Resources Management by Lusíada University of Porto.

Co-author and collaborator in some Projects and Studies from CEPESE, namely, O Arquivo da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Real Companhia Velha, Porto, 2003; Dicionário de Relações Internacionais, Porto, 2005; O Património Cultural da Real Companhia Velha, Porto, 2005; A História da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Real Companhia Velha, Porto, 2007; O Brasil, O Douro e a Real Companhia Velha (1756-1834), Porto, 2008.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

SOURCES AND BIBLIOGRAPHY

- AAVV - A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão, 1872-1946. Porto, Fotografia Alvão, 1984.
- AAVV - *Album Phototypico de Vistas da Cidade do Porto*. Porto, Lith. de Emilio Biel & Ca., s.d.
- AAVV - *Fotografia Alvão: clichés do Porto, 1902-2002*. Porto, Fotografia Alvão, 2002.
- AAVV - *Frederick William Flower. Um pioneiro da fotografia portuguesa*. Lisboa, Museu do Chiado, 1994.
- AAVV - *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*. Lisboa: Direcção Geral de Arquivos, 2007.
- AAVV - *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- CLARKE, Graham - *The Portrait in Photography*. London: Reaktion Books, 1992.
- DELORY-MOMBERGER, C., LANIEZ, G. - *Photographie et Mises en Images de Soi*. La Rochelle: Ass. Himeros, 2005.
- FREUND, Gisèle - *Photographie et Société*. Patis, Seuil, 1974.
- LEMAGNY, Jean-Claude - *L'Ombre et le Temps: Essai sur la Photographie comme Art*. Paris: Nathan, 1992.
- MAGALHÃES, Manuel José Nascimento - "O Porto e a Fotografia. Alguns subsídios para a história da fotografia em Portugal", in *Gaya. Revista do Gabinete de História e Arqueologia de Vila Nova de Gaia*, vol. V. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia de Vila Nova de Gaia, 1987.
- MARIEN, Mary Warner - *Photography and its critics: a cultural history, 1839-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de - *Imagens da Ribeira Lima, 1860-1910*. Associação de Municípios do Vale do Lima, 2003.
- PASSOS, José Manuel da Silva - *Guimarães, Património da Humanidade através do Bilhete Postal Ilustrado*. Lisboa, Livros Horizonte, 2003.
- PASSOS, José Manuel da Silva - *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana do Algarve*. Lisboa, Caminho, 1995.
- PASSOS, José Manuel da Silva - *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Braga*. Lisboa, Caminho, 1996.
- PASSOS, José Manuel da Silva - *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Tomar*. Lisboa, Caminho, 2001.
- PONTE, Miguel Nunes da/PONTE, Luís Nunes da - *Memórias de Gaia através do Bilhete Postal Ilustrado*. Gaia, Miguel Nunes da Ponte, Lda., 2002.
- SEKULA, Allan - "The Body and the Archive", in BOLTON (ed.), *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.

- SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto: Porto Editora, 1998.
- SERÉN, Maria do Carmo - *Do Tua à Foz com a Fotografia Beleza*. Porto: Lello Editores, 2002.
- SOUSA, Fernando de - *Banco Borges & Irmão. Uma Instituição Centenária*. Porto: Banco Borges & Irmão, 1984.
- SOUSA, Fernando de - *Jornal de Notícias. A Memória de uma Século (1888-1988)*. Porto: Jornal de Notícias, 1989.
- SOUSA, Fernando de - *A Associação Industrial Portuense*. Porto: AIP, 1997.
- SOUSA, Fernando de - *Os Transportes Colectivos do Porto. Perspectiva histórica*. Porto, 2001.
- SOUSA, Fernando de - *Leixões. Uma história portuária*. Porto: APDL, 2002.
- SOUSA, Fernando de - *O Arquivo da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro*. Porto: CEPESE, 2003.
- SOUSA, Fernando de - *O Património Cultural da Real Companhia Velha*. Porto: CEPESE, 2005.
- SOUSA, Fernando de - *A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)*. Porto: CEPESE, 2006.
- SOUSA, Fernando de - *DOURO. Reserva Histórica & o Vinho do Porto. Fotografias do Espólio Foto Beleza. Catálogo da Exposição*. Porto, 2006.
- SOUSA, Vicente de / JACOB, Neto - *Portugal no 1º Quartel do Século XX Documentado pelo Bilhete Postal Ilustrado. 1ª Exposição Nacional de Postais Antigos - Bragança, 1984*. Bragança, Câmara Municipal de Bragança, 1985.
- TRACHTENBERG, Al, (ed.) - *Classic Essays on Photography*. New Haven: Lente's Island Books, 1980
- TRANCOSO, Vasco - *Caldas da Rainha. Um Contributo Iconográfico através do Bilhete Postal Ilustrado Editado até Meados do Século XX*. Lisboa, Ed. Elo, 1999.
- VENTURA, António / BRAVO, Aurélio Bentes - *O Postal Ilustrado de Portalegre no Primeiro Quartel do Século XX*. Lisboa, Colibri e Câmara Municipal de Portalegre, 2004, 225 pp. ISBN: 972-772-403-5.
- VIEIRA, José Augusto - *O Minho Pittoresco*. Tomos I e II. Lisboa, na Typographia e Stereotipia Moderna (edição fac-similada do Rotary Club de Valença, 1987).

ÍNDICE DAS FOTOGRAFIAS

- 1 *Fig. 1 Porto.*
Fachada da Foto Beleza na Rua de Santa Teresa
Foto Beleza façade at “Rua de Santa Teresa”
- 4 *Fig. 2 Porto.*
Interior da Casa Foto Beleza, sala de espera
“Casa Foto Beleza”, waiting room
- 12 *Fig. 3 Porto.*
Máquina fotográfica pertencente ao espólio da Foto Beleza
Camera belonging to the “Fotografia Beleza” heritage
- 17 *Fig. 4 Porto.*
Fotografia colorida através de processo manual
Photograph coloured using the manual process
- 19 *Fig. 5*
Páginas de livros de registo de clientes da Foto Beleza
Pages of Foto Beleza’s customers register books
- 21 *Fig. 6*
Página de um livro de registo fotográfico de clientes da Foto Beleza
Page of Foto Beleza’s customers photographic register’s book
- 23 *Fig. 7*
Na Serra da Estrela
At Serra da Estrela
- 26 *Fig. 8 Vila Nova de Gaia.*
Armazéns Hutcheson & C.^a Lda.
“Armazéns Hutcheson & C.^a Lda.”
- 28 *Fig. 9 Alto Douro.*
Vinhedo junto à Régua
Vineyard close-by Régua
- 39 *Fig. 10 Vila Nova de Gaia.*
Pipas para embarque
Casks ready to be shipped
- 40 *Fig. 11*
Barco Rabelo frente a Vila Nova de Gaia
Rabelo boat in front of Vila Nova de Gaia
- 50 *Fig. 12 Porto*
Automóvel em frente à loja de ferramentas
da Sociedade Costa, Peres, Lda.
Car in front of the machines and tools store
of the “Sociedade Costa, Peres, Lda.”
- 55 *Fig. 13 Serra do Buçaco.*
Moinhos da Portela da Oliveira
Bussaco Mountains. Mills of Portela da Oliveira
- 64 *Fig. 14*
Painel de fotografias de retrato da colecção Foto
Beleza, do Espólio Fotográfico Português
Panel of portrait photographs belonging to the “Foto Beleza”
collection, of the Portuguese Photographic Heritage
- 68 *Fig. 15*
No século XX procura-se a atitude do natural e abandona-se
a rigidez expressiva, nomeadamente nas crianças. Aqui, o
brinquedo é também um despoletador de uma atitude sensível
In the 20th century is sought a natural attitude and
abandoned the expressive stiffness, namely in children. In
this case, toys are also triggers of a sensitive attitude
- 79 *Fig. 16*
Alguns adereços mantêm-se para marcar momentos
especiais. Primeira comunhão, sendo um acontecimento
marcadamente social, deve ser recordado como um marco de
religiosidade pessoal, o que justifica os ensaios de atitude
Some ornaments remain to enhance special moments.
First communion, being it clearly a social event, it
should be remembered as a landmark of personal
religiosity, what justifies the attitude rehearsals
- 80 *Fig. 17*
Numa fotografia de início de século, o chefe de família,
como cabeça de casal, reserva para si a cadeira do poder
In a photograph from the beginning of the century, the head of
the family, as head of the couple, occupies the chair of power
- 88 *Fig. 18*
A menina com o seu belo e rico vestido de comunhão
solene é fotografada com uma simulação de recolhi-
mento interior. O que também explica a aura luminosa
que o fotógrafo caprichou em atribuir-lhe
The girl with her nice and rich dress used for the Solemn
Communion is photographed with a pretence of interior
meditation. What also explains the luminous aura made
with a special effort by the photographer for her
- 93 *Fig. 19*
As boas casas fotográficas possuíam uma significativa reserva
de adereços adequadas a produzir cenarizações dinâmicas.
Good shops had already a significant supply of ornaments
suitable for the production of dynamic scenarios

- 96 *Fig. 20 Albufeira.*
Praia dos barcos
Boats beach
- 100 *Fig. 21*
O rapaz “traquina”, talvez por influência tipológica do cinema, passa a ser uma das representações procuradas.
The “prankish” boy, maybe by a type influence of the cinema, starts to be one of the wanted representations.
- 115 *Fig. 22 Matosinhos.*
Doca n.º 1 do Porto de Leixões
Nº. 1 Dock of the “Porto de Leixões” (Leixões Harbour)
- 133 *Fig. 23 Alto Douro.*
Vinhedos e amendoeiras
Wine estates and almond trees
- 143 *Fig. 24 Porto.*
Praça da Liberdade e Avenida dos Aliados, vendo-se o edifício da Câmara Municipal em construção
“Praça da Liberdade” (Liberty Square) and “Avenida dos Aliados” (Allies Avenue), with the City Hall Building being built
- 169 *Fig. 25*
A representação de família alargada numa imagem efectuada no exterior é ainda um acontecimento raro, reforçando o lugar de pertença
The representation of the family enlarged in an image taken outdoors is still rare, strengthening the place they belong to
- 178 *Fig. 26*
Caixas contendo as chapas de vidro do Espólio Fotográfico Português
Boxes containing glass plates of the Portuguese Photographic Heritage
- 182 *Fig. 27 Alto Douro. Folgosa.*
Moinhos no Rio Douro
Mills on the River Douro
- 184 *Fig. 28 Alto Douro.*
Três gerações de trabalhadores
Three generations of workers
- 185 *Fig. 29 Alto Douro.*
Vindimas
Harvest
- 186 *Fig. 30 Alto Douro.*
Vindimas
Harvest
- 188 *Fig. 31 Alto Douro.*
Transporte de uvas para os lagares
Transport of grapes to the fermentation tanks
- 190 *Fig. 32 Alto Douro.*
Transporte de uvas para os lagares em carro de bois
Transport of grapes to the fermentation tanks in oxcarts
- 190 *Fig. 33 Alto Douro.*
Transporte de uvas para os lagares em dorna
Transport of grapes to the fermentation tanks in “dornas” (holding vats)
- 191 *Fig. 34 Alto Douro.*
Transporte de uvas para os lagares em dorna
Transport of grapes to the fermentation tanks in “dornas” (holding vats)
- 191 *Fig. 35 Alto Douro.*
Transporte de uvas em barco
Transport of grapes by boat
- 192 *Fig. 36 Alto Douro.*
Pisa das uvas em lagares
Treading grapes in fermentation tanks
- 193 *Fig. 37 Alto Douro.*
Prensas e bombas manuais
Presses and manual pumps
- 193 *Fig. 38 Alto Douro.*
Lagares depois da pisa das uvas
Fermentation tanks after the treading of grapes
- 194 *Fig. 39 Alto Douro.*
Transporte de pipas, 1935
Transport of casks, 1935
- 194 *Fig. 40 Alto Douro. Fontelas.*
Transporte de pipas, 1935
Transport of casks, 1935
- 195 *Fig. 41 Alto Douro.*
Barco Rabelo transportando pipas de vinho
“Rabelo” boat transporting wine casks
- 196 *Fig. 42 Vila Nova de Gaia.*
Armazéns Feuerheerd Bros & C.ª Lda.
Warehouses Feuerheerd Bros & C.ª Lda.

- 197 *Fig. 43 Vila Nova de Gaia.*
Armazéns A. P. Santos & C.^a Lda.
A. P. Warehouses Santos & C.^a Lda.
- 197 *Fig. 44 Vila Nova de Gaia.*
Armazéns Sandeman & C.^a
Warehouses Sandeman & C.^a
- 198 *Fig. 45 Vila Nova de Gaia.*
Cortiça para produção de rolhas
Cork for the production of bottle corks
- 199 *Fig. 46 Vila Nova de Gaia.*
Produção de rolhas
Bottle cork production
- 200 *Fig. 47 Vila Nova de Gaia.*
Tanoaria da Morgado & Silva, Lda.
Morgado & Silva, Lda. cooperage
- 201 *Fig. 48 Vila Nova de Gaia.*
Tanoaria da Pinto Pereira & Filhos, Lda.
Pinto Pereira & Filhos, Lda. cooperage
- 202 *Fig. 49 Vila Nova de Gaia.*
Tanoaria da Mackenzie & C.^a
Mackenzie & C.^a cooperage
- 204 *Fig. 50 Vila Nova de Gaia.*
Prova de vinhos
Wine tasting
- 205 *Fig. 51 Vila Nova de Gaia.*
Sala de provas e laboratório
Tasting room and laboratory
- 205 *Fig. 52 Vila Nova de Gaia.*
Engarraamento e rotulagem
Bottling and labelling
- 206 *Fig. 53 Vila Nova de Gaia.*
Rotulagem e encaixotamento
Labelling and packing into boxes
- 206 *Fig. 54 Vila Nova de Gaia.*
Engarraamento, rotulagem e encaixotamento
Bottling, labelling and packing into boxes
- 207 *Fig. 55 Vila Nova de Gaia.*
Garrafas prontas para encaixotamento
Bottles ready to be packed into boxes
- 207 *Fig. 56 Vila Nova de Gaia.*
Caixas de Vinho do Porto para comercialização
Port Wine boxes for sale
- 208 *Fig. 57 Vila Nova de Gaia.*
Engarraamento, rotulagem e encaixotamento
Bottling, labelling and packing into boxes
- 210 *Fig. 58 Vila Nova de Gaia.*
Casa Sandeman
Sandeman House
- 211 *Fig. 59 Vila Nova de Gaia.*
Descarregamento de carro eléctrico, destinado à publicidade da Sandeman
Unloading of a tram meant for the Sandeman advertising
- 212 *Fig. 60 Vila Nova de Gaia.*
Saída das pipas dos armazéns H. & C. Feist, Lda. com destino ao cais do Douro
Exit of casks of the H. & C. Feist, Lda. warehouses going to the Douro quay
- 213 *Fig. 61 Vila Nova de Gaia.*
Caixas para embarque
Boxes for shipment
- 213 *Fig. 62 Vila Nova de Gaia.*
Barcaça transportando pipas para os navios
Barges transporting casks to the ships
- 214 *Fig. 63 Vila Nova de Gaia.*
Carregamento de pipas destinadas à exportação
Loading of casks for export
- 215 *Fig. 64 Vila Nova de Gaia.*
Carregamento de pipas destinadas à exportação
Loading of casks for export
- 216 *Fig. 65 Porto e Vila Nova de Gaia.*
Ponte D. Maria Pia
“D. Maria Pia” Bridge
- 217 *Fig. 66 Porto e Vila Nova de Gaia, 1960*
Fig. 67
Vista de Vila Nova de Gaia
View of Vila Nova de Gaia
- 218 *Fig. 68 Porto e Vila Nova de Gaia.*
Ribeira, ponte Luís I e Serra do Pilar
“Ribeira”, “Luís I” Bridge and “Serra do Pilar”
- 220 *Fig. 69 Porto.*
Construção da ponte da Arrábida, 1961
Construction of the “Arrábida” Bridge, 1961
- 221 *Fig. 70 Porto.*
Ponte da Arrábida, 1963
“Arrábida” Bridge, 1963
- 222 *Fig. 71 Porto.*
Cheia do Rio Douro, 1930
River Douro Floods, 1930
- 223 *Fig. 72 Porto.*
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962
- 224 *Fig. 73 Vila Nova de Gaia.*
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962
- 225 *Fig. 74 Porto.*
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962
- 225 *Fig. 75 Porto e Vila Nova de Gaia.*
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962
- 226 *Fig. 76 Porto.*
Cheia do Rio Douro, 1962
River Douro Floods, 1962
- 230 *Fig. 77 Porto.*
Vista aérea da Avenida da Boavista, podendo ver-se à esquerda como eram os terrenos do actual Parque da Cidade
Aerial view of Avenida da Boavista
- 231 *Fig. 78 Porto.*
Vista aérea da Avenida da Boavista, descortinando-se em primeiro plano a medieva Igreja de Cedofeita; mais adiante, o Liceu Rodrigues de Freitas com o corpo central ainda por construir (o que permite datar a fotografia de cerca de 1933-1934); mais ao fundo vê-se também claramente a Rotunda da Boavista e o vasto tabuleiro quadrangular do Cemitério de Agramonte
Aerial view of the Avenida da Boavista

- 232 *Fig. 79 Porto.*
Fotografia aérea da zona de Vilar até à Boavista, vendo-se o Seminário de Vilar e a célebre “Fábrica de Tecidos do Jacinto”, já desaparecida; à direita, e por detrás da densa mancha arbórea do Cemitério Britânico do Porto, pode ver-se a Maternidade Júlio Dinis em construção
Aerial photograph from the area of Vilar until Boavista, being able to clearly see, on the right, the dense tree stain of the British Cemetery
- 234 *Fig. 80 Porto.*
Vista aérea da zona mais antiga do Porto, notando-se em primeiro plano o Convento de Santa Clara e a muralha medieval, o antigo edifício da Casa Pia e o Teatro de S. João (mais à direita). Este registo visual mostra-nos ainda o casario envolvente à catedral e o Largo do Corpo da Guarda, antes das demolições da década de 1940
Aerial view of the oldest area of the city
- 236 *Fig. 81*
Uma perspectiva do Porto desaparecido
A perspective of a Porto disappeared
- 237 *Fig. 82 Porto.*
Casas na Lada, que viriam a ser demolidas pouco tempo depois
Houses by the riverside, which would be demolished few time later
- 238 *Fig. 83 Porto e Vila Nova de Gaia.*
Vista aérea do Porto e de Vila Nova de Gaia, mostrando-se em primeiro plano a antiga cerca do Mosteiro da Serra do Pilar
Aerial view of Porto and Vila Nova de Gaia, showing in foreground the old fence of the “Mosteiro da Serra do Pilar”
- 240 *Fig. 84 Porto.*
Igreja de S. Francisco, sendo de notar os painéis publicitários, mais tarde retirados por terem sido considerados ofensivos ao prospecto do monumento
S. Francisco Church, to notice the billboard pannels, later removed for being considered offensive to the look of the building
- 241 *Fig. 85 Vila Nova de Gaia.*
Mosteiro da Serra do Pilar antes do restauro, ostentando ainda os danos herdados do período do Cerco do Porto (1832-1834)
“Mosteiro da Serra do Pilar” before being restored, still showing the damages caused during the period of the siege of Porto (1832-1834)
- 242 *Fig. 86 Vila Nova de Gaia.*
Rua do Rei Ramiro, vendo-se o curioso sistema de cargas e descargas para os armazéns Pinto Pereira (já desaparecidos)
Rua do Rei Ramiro, being able to see the curious loading and unloading system of the Pinto Pereira stores (no longer existing)
- 242 *Fig. 87 Porto.*
Praia do Molhe, na Foz
Praia do Molhe, at Foz
- 243 *Fig. 88 Vila Nova de Gaia. Avintes.*
Pedra da Audiência
Hearing stone
- 244 *Fig. 89 Porto.*
Mulheres carregando sal para uma embarcação na Ribeira
Women loading salt to a ship at the “Ribeira”
- 246 *Fig. 90 Caminha.*
Torre do Relógio e Rua Direita
Clock Tower and Rua Direita
- 247 *Fig. 91 Viana do Castelo.*
Antigos paços do concelho
Old Council House
- 248 *Fig. 92 Braga.*
Rua de S. João do Souto e abside da catedral
Rua de S. João do Souto and apse of the Cathedral
Fig. 93 Braga.
- 249 Lago do Parque do Bom Jesus.
Lake of the “Bom Jesus” Park
Fig. 94 Braga.
- 249 Basílica do Sameiro e monumento à Imaculada Conceição
“Basílica do Sameiro” (Sameiro Church) and monument to the Immaculate Conception
- 250 *Fig. 95 Guimarães.*
Sociedade Martins Sarmento
“Sociedade Martins Sarmento”
- 250 *Fig. 96 Guimarães.*
Castelo
Castle
- 251 *Fig. 97 e 98 Guimarães.*
Praça D. Afonso Henriques (Toural)
D. Afonso Henriques Square (Toural)
- 252 *Fig. 99 Guimarães.*
Igreja do Senhor dos Passos
“Senhor dos Passos” Church
- 253 *Fig. 100 Guimarães.*
Arco da Rua de Santa Maria
Arch of Rua de Santa Maria
- 254 *Fig. 101 Bragaça.*
- 255 *Fig. 102 Bragaça.*
Arcadas da Sé
Cathedral arches
- 255 *Fig. 103 Bragaça.*
Torre de Menagem do Castelo, com o quartel anexo, mais tarde demolido
“Torre de Menagem do Castelo” (Keep of the castle), with barracks next to it, later demolished
- 256 *Fig. 104 Miranda do Douro.*
Perspectiva geral, desde as ruínas do castelo (à esquerda) até ao quartel, junto ao antigo Convento da Trindade (à esquerda), com a silhueta da catedral ao centro
General view, ruins of the castle (to the left) and barracks next to the old “Trindade” Convent (to the left), with the silhouette of the Cathedral in the middle
- 258 *Fig. 105 Vinhais*
- 260/ *Fig. 106, 107 e 108*
- 261 Estas três fotografias, que são das mais antigas vistas de exterior subsistentes no Espólio Foto Beleza, pertencem a uma série sobre Pedras Salgadas e Vidago, datando talvez do início da década de 1920
These three photographs, which are the oldest outside views remaining in the “Foto Beleza” Heritage, belong to a series on Pedras Salgadas and Vidago, dating back perhaps to the beginning of the decade of 1920
- 262/ *Fig. 109 e 110 Vila Real.*
- 263 Vista parcial e alameda da estação
Partial view and railway station’s lane

- 264 *Fig. 111 Lamego.*
Vista do Castelo e Bairro de Almacave, com a respectiva igreja (à esquerda)
View from the castle and “Bairro de Almacave” (Almacave neighbourhood), with its church (to the left)
- 265 *Fig. 112 Castelo Melhor.*
Vista geral tirada do castelo
General view taken from the castle
- 266 *Fig. 113 e 114 Póvoa de Varzim.*
Duas perspectivas do Passeio Alegre
Two perspectives of the “Passeio Alegre”
- 267 *Fig. 115 Póvoa de Varzim.*
Piscina
Swimming-pool
- 267 *Fig. 116 Póvoa de Varzim.*
Jardim que precedia a entrada norte do mercado, vendo-se, ao fundo, à direita, a Igreja da Misericórdia
Garden preceeding the northern entrance of the market being able to see in the background, to the right the “Misericórdia” Church”
- 268 *Fig. 117 Matosinhos.*
Chegada do peixe
Arrival of fish
- 269 *Fig. 118 Matosinhos.*
Rua Brito Capelo
“Rua Brito Capelo”
- 270 *Fig. 119 Matosinhos.* 270
Antiga ponte de ligação a Leça da Palmeira, desaparecida com a construção do Porto de Leixões
Old bridge connecting to Leça da Palmeira, which has disappeared with the construction of the Leixões Harbour
- 270 *Fig. 120 Matosinhos.*
Construção do Porto de Leixões
Construction of the “Porto de Leixões” (Leixões Harbour)
- 271 *Fig. 121 Matosinhos.*
Azáfama na doca
Bustle at the dock
- 272 *Fig. 122 Espinho.*
Vista aérea, vendo-se o actual recinto da feira e a praça de touros
Aerial view over Espinho, being able to see the current place where the market takes place and the bull ring
- 273 *Fig. 123 Aveiro.*
Igreja de S. Domingos (Sé) e sua envolvente urbana, em parte desaparecida
S. Domingos Church (Cathedral) and its urban surroundings, partly missing
- 274 *Fig. 124 Amarante.*
Lavadeiras nas margens do Tâmega
Women washing on the banks of the River Tâmega
- 276 *Fig. 125 Gouveia.*
- 277 *Fig. 126 Gouveia.*
Edifício dos correios e telefones
Building of the post office and telephone company
- 278 *Fig. 127 Curia.*
Entrada do parque
Park entrance
- 279 *Fig. 128 Curia.*
Saltos para a piscina
Jumps into the swimming-pool
- 280 *Fig. 129 Coimbra.*
Vista geral
General view
- 280 *Fig. 130 Coimbra.*
Largo da Portagem
“Largo da Portagem” (Toll square)
- 281 *Fig. 131 Coimbra.*
Igreja de Santa Cruz
“Santa Cruz” Church
- 282/ *Fig. 132, 133 e 134 Pombal.*
- 283 Nestas três imagens, pode ver-se a Praça do Marquês de Pombal com a Igreja de S. Martinho, vislumbrando-se ao fundo o castelo e também a velha torre do relógio, a qual surge fotografada à parte, em duas alturas diferentes do dia
In these three images, it can be seen the “Praça do Marquês de Pombal” (Marquês de Pombal Square) with the S. Martinho Church, with the castle in the background and also the old tower of the clock, which comes photographed sperately, in two different times
- 284/ *Fig. 135, 136 e 137 Vila Nova de Ourém.*
- 285 Estas três vistas, pertencentes a uma série, demonstram bem a intenção em diversificar os pontos de vista da paisagem, o que hoje representa uma mais-valia em termos documentais, face à transformação que sofreu este território: a primeira representa a Igreja Matriz e o largo fronteiro; a segunda representa uma vista de norte, vislumbrando-se ao fundo a silhueta da antiga Vila de Ourém, com o seu castelo; a terceira mostra-nos Vila Nova de Ourém a partir do sul, perto da Ponte dos Cónegos
These three views, belonging to a wider series, show pretty well the intention of diversifying the landscape’s points of view, which today represents an added value in documentary terms, given the transformation that the territory in question suffered: the first represents the Mother Church and the front square; the second represents a view seen from the North, with the silhouette of the old Vila de Ourém on the background, with its castle; the third shows Vila Nova de Ourém from the South, near “Ponte dos Cónegos”
- 286 *Fig. 138 Leiria.*
Vista tirada de Nossa Senhora da Encarnação, vendo-se em primeiro plano o Convento de Santo Agostinho
View taken from “Nossa Senhora da Encarnação”, it can also be seen in the foreground the “Santo Agostinho” Convent
- 287 *Fig. 139 Leiria.*
Vista tirada do paço do castelo
View taken from the palace of the castle
- 288 *Fig. 140 Batalha.*
Mosteiro antes das demolições levadas a cabo na envolvente
Monastery before the demolitions carried out in the surrounding area
- 289 *Fig. 141 Batalha.*
Igreja do mosteiro
Church of the monastery
- 290 *Fig. 142 S. Pedro de Moel.*

- 291 *Fig. 143 Nazaré.*
Vista tirada da Pederneira
View taken from Pederneira
- 292 *Fig. 144 Abrantes.*
Vista parcial tirada da primitiva cerca do castelo, destacando-se claramente a silhueta da Igreja de S. João e vendo-se ao fundo, do lado esquerdo, o cemitério
Parcial view taken from the original wall of the castle, clearly standing out the silhouette of the S. João Church and on the background, at the left, the graveyard
- 294 *Fig. 145 Constância.*
Vista geral, vendo-se a confluência do Rio Zêzere com o Rio Tejo e, ao cimo do monte, a igreja matriz
General view, where it can also be seen the confluence of the River Zêzere with the River Tejo (Tagus River) and on top of the mountain the mother church
- 296 *Fig. 146 Sintra.*
Vista tirada do castelo
View taken from the castle
- 297 *Fig. 147 Sintra.*
Paços do Concelho
Council House
- 297 *Fig. 148 Sintra.*
Palácio da Pena
“Palácio da Pena” (Pena Palace)
- 298 *Fig. 149 Sintra.*
Castelo dos Mouros, com o Palácio da Pena ao fundo
“Castelo dos Mouros” (Moorish castle), with the “Palácio da Pena” (Pena Palace) in the background
- 300 *Fig. 150 Cascais.*
Baía e barcos de pescadores
Bay and fishing boats
- 301 *Fig. 151*
Costa do Estoril.
Estoril Coast
- 301 *Fig. 152 Estoril. Hotel Palácio*
- 302 *Fig. 153 Lisboa.*
- 304 *Fig. 154 Lisboa.*
- 306 *Fig. 155 Lisboa.*
Torre de Belém
“Torre de Belém” (Belém Tower)
- 307 *Fig. 156 Lisboa.*
Mosteiro dos Jerónimos
“Jerónimos” Monastery
- 308 *Fig. 157 Lisboa.*
Cais das Colunas
“Cais das Colunas”
- 310 *Fig. 158 Lisboa.*
Praça do Comércio (Terreiro do Paço)
“Praça do Comércio” (Comércio Square “Terreiro do Paço”)
- 310 *Fig. 159 Lisboa.*
Teatro Nacional D. Maria II
“Teatro Nacional D. Maria II” (D. Maria II National Theatre)
- 311 *Fig. 160 Lisboa.*
Monumento aos Restauradores e Avenida da Liberdade
Monument in honour to the “Restauradores” (Restorers of the Independence) and “Avenida da Liberdade” (Liberty Avenue)
- 312 *Fig. 161 Lisboa. Rossio*
- 314 *Fig. 162 Costa da Caparica.*
- 316 *Fig. 163 Sesimbra.*
- 318 *Fig. 164 Setúbal.*
- 320 *Fig. 165 Nisa.*
A Porta de Montalvão ainda com edifícios adossados
The Montalvão door still with many identical buildings
- 321 *Fig. 166 Castelo de Vide.*
Uma perspectiva menos habitual, tirada do Baluarte do Arreçário
A less usual perspective, taken from “Baluarte do Arreçário” (Arreçário’s Bulwark)
- 322 *Fig. 167*
Casas de Castelo de Vide
Houses of Castelo de Vide
- 323 *Fig. 168*
Vista de Montemor-o-Novo a partir da estrada proveniente de Évora, descortinando-se parte do Rossio e da praça de touros
View of Montemor-o-Novo from the road coming from Évora, unveiling in background part of the Rossio and the bullring
- 324 *Fig. 169 Elvas.*
Praça da República e Paços do Concelho
República Square and Council House
- 325 *Fig. 170 Alcácer do Sal.*
Perspectiva da parte alta da vila, vendo-se o castelo
Perspective of the higher part of Alcácer do Sal, being able to see the castle
- 326 *Fig. 171 Fronteira.*
Praça dos Paços do Concelho e Torre do Relógio
Council House Square and Clock Tower
- 327 *Fig. 172 Redondo*
- 328 *Fig. 173 Vila Viçosa.*
Vista geral tirada do castelo
General view taken from the castle
- 330 *Fig. 174 Viana do Alentejo.*
Igreja Matriz e muralhas do castelo antes da intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
Mother Church of Viana do Alentejo and walls of the castle before the intervention of the “Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”
- 331 *Fig. 175 Moura.*
Fotografia da entrada do castelo, tirada desde o portal do antigo convento das dominicanas
Photograph of the entrance of the castle, taken from the portal of the former Dominican convent
- 332/ *Fig. 176 e 177 Serpa.*
- 333 *Arco das Portas de Beja, com seu aqueduto e a célebre casa quinzentista situada sensivelmente em frente à Igreja de S. Paulo*
Arch of the Doors of Beja, with its aqueduct and the famous fifteen century house
- 334 *Fig. 178 Beja.*
Vista tirada do castelo, vendo-se a Sé em primeiro plano
View taken from the castle, with the Cathedral in the foreground
- 335 *Fig. 179 Beja.*
Ermida de Santo André
“Ermida de Santo André” (Santo André Chapel)

- 336 *Fig. 180 Portimão.*
Praça Dr. Teixeira Gomes
Dr. José Gomes Square
- 337 *Fig. 181 Portimão.*
Cais e mercado do peixe (à direita)
Quay and fish market (to the right)
- 338 *Fig. 182 Silves.*
Vista geral
General view
- 339 *Fig. 183 Albufeira.*
Praia dos banhos
“Praia dos banhos” (beach)
- 340 *Fig. 184 Faro.*
Vista geral
General view
- 341 *Fig. 185 Faro.*
Jardim Manuel Bívar
“Manuel Bívar” Garden
- 341 *Fig. 186 Faro.*
Doca
Dock
- 342 *Fig. 187 Tavira.*
Ponte sobre o Rio Gilão
Bridge over River Gilão
- 344/ *Fig. 188 e 189 Vila Real de Santo António.*
- 345 *Praça Marquês de Pombal e Hotel Guadiana*
“Praça Marquês de Pombal” (Marquês de Pombal Square) and Guadiana Hotel
- 346 *Fig. 190 Melgaço.*
Ponte Internacional de S. Gregório (Ponte Velha)
International Brigde of S. Gregório (Old Brigde)
- 347 *Fig. 191 Caminha.*
Foz do Rio Minho e Pinhal do Camarido
Mouth of the River Minho, Camarido Pine forest
- 347 *Fig. 192*
A Serra do Marão, junto à pousada
Marão Mountains next to the “pousada”
At Serra da Estrela.
- 348 *Fig. 193 Miranda do Douro.*
Rio Douro
Douro River
- 350 *Fig. 194*
Azenhas no Rio Tâmega, próximo de Amarante
Water mills in the River Tâmega, close to Amarante
- 352 *Fig. 195*
Os moinhos da Carbaceira, entre Mesão Frio e Régua, em 1935 - um precioso registo do bucolismo do Rio Douro antes da edificação generalizada de barragens
Mills of Carbaceira, between Mesão Frio and Régua, in 1935 - a precious record of the bucolism of the Douro River before the generalized edification of the dams
- 354 *Fig. 196*
Embarque de madeira nas margens do Rio Águeda
Loading of wood on the banks of the River Águeda
- 355 *Fig. 197 Aveiro.*
Salinas
Aveiro salt beds
- 356 *Fig. 198 Cantanhede.*
Lavadeiras junto à Igreja Matriz da Pocariça
Women washing next to the Mother Church of Pocariça
- 357 *Fig. 199*
Corte e transporte de madeira num pinhal
Cut and transport of wood in a pine forest
- 358 *Fig. 200 Coimbra.*
Margens do Rio Mondego, sensivelmente no sítio onde hoje se encontra a Ponte do Açude, vendo-se à direita a ponte ferroviária e parte do Choupal
Banks of the Mondego River, roughly in the place where today the Açude Brigde is located, on the right the railway brigde and part of the Choupal
- 360/ *Fig. 201, 202 e 203*
- 361 *Na Serra da Estrela.*
At Serra da Estrela.
- 362 *Fig. 204*
Trecho da estrada que liga Marvão a Castelo de Vide
Stretch of the road that connects Marvão to Castelo de Vide
- 363 *Fig. 205 Coruche.*
Ponte sobre o Rio Sorraia
Bridge over the River Sorraia
- 364 *Fig. 206*
Na estrada entre Évora e Monsaraz, esta fotografia poderá ser um registo de viagem
In the road between Évora and Monsaraz, this photograph might be a travel record
- 365 *Fig. 207*
Paisagem da serra algarvia. Vale entre Almodôvar e S. Brás de Alportel
Landscape of mountains of Algarve: valley between Almodôvar and S. Brás de Alportel
- 366 *Fig. 208 e 209 Duas Igrejas.*
Trajes infantis e trajes de ir à missa
Children costumes and costumes worn to go to Mass
- 367 *Fig. 210 e 211*
Trajes Mirandeses
Costumes from Miranda do Douro
- 368 *Fig. 212*
Pescador da Praia de Âncora
Fisherman of Praia de Âncora
- 369 *Fig. 213*
Trajes típicos dos sargaceiros da Praia da Apúlia
Typical costumes of the “sargaceiros” (people who catch seaweed) of the Apúlia Beach
- 370 *Fig. 214*
Traje típico da padeira de Avintes, com o Rio Douro de fundo
Typical costume of the baker of Avintes, with the Douro river as background
- 371 *Fig. 215*
Malhando, numa aldeia de Montalegre
Threshing in a village of Montalegre
- 371 *Fig. 216*
Pastora da Serra do Caramulo
Sheperdess of Serra do Caramulo

- 372/ *Fig. 217, 218 e 219*
 373 Este conjunto de três fotografias tiradas em Malpica permite perceber como da fotografia de costumes se pode passar facilmente ao retrato e até a uma perspectiva mais documental da etnografia, como sucede com a atenção dada ao penteado “de martelo”
 This group of three photographs taken in Malpica allows us to understand how from the traditions photograph one can easily switch to portrait and even to a more documentary perspective of ethnography, as happens with the attention given to the “hammer” hair
- 374 *Fig. 220 Coruche.*
 Mondinas do arroz
 Rice “mondinas”
- 375 *Fig. 221 Coruche.*
 Transporte de cortiça
 Transport of cork
- 376 *Fig. 222 Olhão.*
 Carro de distribuição de água
 Water distribution car
- 378 *Fig. 223 Vila Real de Santo António.*
 Praia de Monte Gordo
 Monte Gordo Beach
- 380/ *Fig. 224, 225 e 226 Porto.*
- 381/ Companhia de Moagem “Harmonia”, em 1938. Sala da máquina a vapor fixa, um aspecto da maquinaria e o processo de enchimento e pesagem dos sacos
 Milling Company “Harmonia”, 1938. Room of the fixed steam machine, a machinery aspect and the process of filling and weighting of bags
- 382 *Fig. 227 Porto.*
 Fábrica de Moagem do Ouro
 “Fábrica de Moagem do Ouro”
- 384 *Fig. 227 Porto.*
 Fábrica de Moagem do Ouro
 “Fábrica de Moagem do Ouro”
- 385 *Fig. 228 Santa Maria da Feira.*
 Fábrica de Lacticínios
 Dairy factory
- 386 *Fig. 229*
 Companhia Previdente
 “Companhia Previdente”
- 388/ *Fig. 230 e 231*
- 389 Empresa Têxtil de Barcelos: aspecto da produção fabril e berçário
 Textile Company of Barcelos: Aspect of the factory production and nursery
- 390/ *Fig. 232 e 233 Vila Nova de Gaia.*
- 391 A desaparecida Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho
 No longer existing “Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho”
- 392 *Fig. 234 Vila Nova de Gaia.*
 Edifício fabril da Corticeira do Norte, no Cais do Cavaco, sítio onde havia existido uma antiga fábrica de cerâmica (note-se a manipulação feita no letreiro com o nome da fábrica)
 Factory building of “Corticeira do Norte”, in Cais do Cavaco, place where there had been and old ceramic factory
- 394 *Fig. 235*
 Minas de Aljustrel
 Mines of Aljustrel
- 396/ *Fig. 236, 237 e 238*
- 397/ Três vistas tiradas em 1937 no âmbito de uma reportagem fotográfica para a Empresa das Lousas de Valongo, ainda que um dos clichés diga respeito a uma loja de mercearia
 Three views taken in 1937 within the scope of a photographic article for the “Empresa das Lousas de Valongo”, though one of the clichés is about a grocery store
- 400/ *Fig. 239 e 240 Vila Nova de Gaia.*
- 401 Estas duas fotografias representam a extracção de granito na Madalena, podendo ver-se numa delas Adolfo Pinho Ribeiro, o qual ficou conhecido como “Rei da Pedra”
 These two photographs represent the extraction of granite in Madalena, where one can see in one of them Adolfo Pinho Ribeiro, who was known as the “King of Stone”
- 402 *Fig. 241 Porto.*
 O desaparecido frontispício Arte Nova da loja de máquinas e ferramentas da sociedade Costa, Peres, Lda., já transformado depois de passar a pertencer à firma Agostinho Ricon Peres, que teve outras lojas no Porto, nomeadamente uma na Rua 31 de Janeiro com fachada modernista em vidro (que ainda existe e que está documentada fotograficamente neste espólio como tendo sido antes a “Feira Grande”) e outra na face exterior do edifício do Mercado do Bolhão
 The already gone frontispiece in “Arte Nova” of the store of machinery and tools of “Sociedade Costa, Peres, Lda.”
- 403 *Fig. 242 e 243 Porto.*
 Duas fotografias dos Armazéns do Anjo, na Rua das Carmelitas
 Two photographs of “Armazéns do Anjo”, in Rua das Carmelitas
- 404 *Fig. 244 Porto.*
 Fachada dos Armazéns Cunhas, no Porto (1937), em cliché já retocado para posterior utilização publicitária
 Façade of the “Armazéns Cunhas”, in Porto (1937), in clichet already retouched for later advertising use
- 405 *Fig. 245 Felgueiras.*
 Cadeira articulada para fins médicos, produzida pela Metalúrgica da Longra
 Articulated chair for medical use, produced by “Metalúrgica da Longra”
- 406 *Fig. 246 Porto.*
 Frota da Sogrape para transporte de vinho do Dão, na rotunda em frente ao Castelo do Queijo, 1968
 Fleet of Sogrape for transport of wine from the Dão Region, in the roundabout in front of “Castelo do Queijo”, 1968
- 407 *Fig. 247*
 Embarcação da Companhia de Pesca Transatlântica
 Boat of “Companhia de Pesca Transatlântica”
- 408/ *Fig. 248 e 249 Porto.*
- 409 Banco Espírito Santo, em Dezembro de 1938 (fachada e interior)
 “Banco Espírito Santo”, in December, 1938
- 410 *Fig. 250 Caramulo.*
 Sanatório
 Sanatorium

- 411 *Fig. 251 Luso.*
Hotel dos Banhos
“Hotel dos Banhos”
- 413 *Fig. 252 Porto.*
Hospital da Ordem do Carmo, 1948
“Ordem do Carmo” Hospital, 1948
- 414/ *Fig. 253 e 254 Vila Nova de Gaia.*
- 415 *Colégio de Nossa Senhora da Bonança,*
aula de ginástica e balneário
Colégio de Nossa Senhora da Bonança,
gymnastics class and showers
- 416/ *Fig. 255, 256 e 257*
- 417 Estas três fotografias referem-se à Mocidade Feminina e, provavelmente, foram todas tiradas numa colónia de férias na Praia da Granja: assim está catalogada a fotografia de grupo no pinhal, datando do Verão de 1945, ao passo que a fotografia individual da rapariga com um cão, é de Agosto de 1941, e a que representa os exercícios físicos na praia não tem data
These three photographs refer to “Mocidade Feminina” and, probably, were taken in a vacation camp in the Granja Beach: thus it is catalogued the photograph of the group in a pinewood, dating back to the Summer 1945, while the individual photograph of the girl with a dog is from August 1941 and the one which represents the physical exercises has no date
- 418/ *Fig. 258 e 259*
- 419 De uma série de fotografias relativas ao Oporto Cricket Club e tiradas a “Teams de Foot-Ball”, seleccionámos estas duas, a primeira de Janeiro de 1927 e a segunda já de 1928
Of a set of photographs related to the Oporto Cricket Club and taken of “Teams de Foot-Ball”, we have selected these two, the first of January 1927 and the second already of 1928
- 420 *Fig. 260 Porto.*
Igreja do Convento de S. Bento da Vitória: uma das fachadas do Porto mais difíceis de fotografar, devido à sua imponência, em contraste com a estreiteza da rua
Church of the S. Bento da Vitória Convent: one of Porto’s façades most difficult to photograph, due to its magnificence, in contrast with the narrowness of the street
- 421 *Fig. 261 Porto.*
Interior da Capela dos Pestanas
Interior of “Capela dos Pestanas”
- 422 *Fig. 262 Maфра.*
Convento e palácio
Convent and palace
- 423 *Fig. 263 Queluz.*
Jardins do palácio
Gardens of the palace
- 424 *Fig. 264 Redondo.*
Interior da igreja matriz
Interior of the mother church
- 425 *Fig. 265 Évora.*
Palácio de D. Manuel antes das intervenções profundas levadas a cabo pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais “Palácio de D. Manuel” before the deep interventions carried out by the “Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”
- 426 *Fig. 266 e 267 Porto.*
Escrínio com o coração de D. Pedro IV, Igreja da Lapa
Case with the heart of King D. Pedro IV, “Igreja da Lapa”
- 427 *Fig. 268 Porto.*
Quinta do Monte, na Foz do Douro, pertencente à família Folhadela Moreira
Quinta do Monte, in Foz do Douro, belonging to the Folhadela Moreira family
- 428 *Fig. 269 Viana do Castelo.*
Fachada do hospital velho
Façade of the old hospital
- 429 *Fig. 270 Estremoz.*
Palácio Real
Royal Palace
- 430 *Fig. 271 Crato.*
Ruínas do Convento de Flor da Rosa
Ruins of the Flor da Rosa Convent
- 432 *Fig. 272*
Barragem
Dam
- 433 *Fig. 273 Porto.*
Mercado do Bom Sucesso, 1954
Bom Sucesso Market, 1954
- 434 *Fig. 274 Porto.*
Construção do Hospital de S. João, conhecido na época como o “hospital escolar”, 1948
Construction of the S. João Hospital, in Porto, known at the time as “school hospital”, 1948
- 436 *Fig. 275 Porto.*
A construção da Ponte da Arrábida em contraste com um cais de madeira, numa perspectiva feliz, Março de 1961
The construction of the Arrábida Bridge contrasting with a wooden quay, March 1961
- 437 *Fig. 276 Porto e Vila Nova de Gaia.*
A Ponte da Arrábida - marco da engenharia portuguesa da época - na véspera da colocação do fecho do arco, 13 de Julho
Arrábida Bridge - a landmark in the Portuguese engineering of the time - the day before the placing of the closing of the arch, July 13th
- 438 *Fig. 277 Porto.*
Vista dos jardins do Palácio de Cristal, transformado em “Palácio das Colónias”, 1934
View of the gardens of the “Palácio de Cristal”, transformed into “Palácio das Colónias”, 1934
- 439 *Fig. 278 Porto.*
Exposição no Palácio de Cristal, 1965
Exhibition at the “Palácio de Cristal”, in 1965
- 440 *Fig. 279 Matosinhos. Senhora da Hora.*
Avenida António Domingues dos Santos (descerramento de placa toponímica?)
António Domingues dos Santos Avenue (decentration of toponymy board?)
- 442 *Fig. 280*
Beatriz Costa em Março de 1938
Beatriz Costa in March 1938
- 443 *Fig. 281*
Cremilda Oliveira, 1939
Cremilda Oliveira, in 1939

- 444 *Fig. 282*
A atriz Mirita Casimiro fazendo publicidade ao Vinho do Porto da empresa Moreira de Almeida, Lda.
Mirita Casimiro (actress) doing a Port wine advert to the company Moreira de Almeida, Lda.
- 445 *Fig. 283*
Um exemplo de um nu artístico da Foto Beleza
An example of fine art nude photography by Foto Beleza
- 446 *Fig. 284*
Artista de teatro não identificada
Non-identified theatre performer
- 447 *Fig. 285 Porto.*
Escolas Evangélicas, 1950
Evangelical Schools, 1950
- 448 *Fig. 286 Porto.*
Asilo das Raparigas Abandonadas
Asylum of abandoned girls
- 452/ *Fig. 287 e 288*
- 453 A permanência dos suportes de apoio
The stay of support devices
- 454/ *Fig. 289, 290, 291, 292, 293 e 294*
- 455/ A história de vida no Álbum Fotográfico mantém-se como
- 456 linhagem para lá de meados do século XX (selecção arbitrária)
The life history in the Photographic Album remains as lineage after mid- 20th century (arbitrary selection)
- 458/ *Fig. 295, 296 e 297*
- 459 O cenário da imagem de estúdio: telão e cortinado e também a fotografia no exterior
The scenario of studio image: screen and curtain and also the outside photograph
- 460/ *Fig. 298 e 299*
- 461 Esta imagem do início do século, fotografia feita no exterior, contrasta na caracterização da atitude familiar com a seguinte, produzida também no domicílio por outro agrupamento familiar em meados do século XX
This image of the beginning of the century, photograph taken outside, contrasts in the family attitude with the following, taken also at home by another family group in the mid- 20th century
- 462 *Fig. 300*
Refotografia da Casa Beleza, aparentemente do início do século XX
Rephotograph of “Casa Beleza”, supposedly in the beginning of the 20th century
- 463 *Fig. 301*
Fotografia familiar de meados século XX
Family photograph of mid of the 20th century
- 464/ *Fig. 302 e 303*
- 465 Estas duas fotografias revelam uma técnica habitual de manipulação da imagem
In these later images of “Foto Beleza”, we can see the process of manipulation of the image
- 465/ *Fig. 304 e 305*
- 466 Influência pictorialista em retratos da Foto Beleza
Pictorialist influence in “Foto Beleza” portraits
- 468/ *Fig. 306 e 307*
- 469 Debutante em fotos da Fotografia Beleza, anos 1950
Débutant on “Fotografia Beleza” photographs, 1950’s
- 470/ *Fig. 308, 309 e 310*
- 471 Os laços, de género, no cabelo, são ainda, um indicativo da inocência
The laces, of genre, on the hair are still a sign of innocence
- 472/ *Fig. 311 e 312*
- 473 Retrato de casamento e de família nos anos de 1950
Wedding and family portrait in the 1950’s
- 474/ *Fig. 313, 314, 315, 316, 317, 318 e 319*
- 475 Apontamentos de uma moda de “parecer bem”, com modéstia e sobriedade
Notes on a trend of “looking well”, with modesty
- 476/ *Fig. 320, 321 e 322*
- 477 Indicativos de uma leve mudança de tempos
Signs of a slight change in times
- 478 *Fig. 323*
Debutante em atitude de “glamour” cinematográfico
Débutant in an attitude of cinematographic “glamour”

FICHA TÉCNICA

EDIÇÃO
CEPESE

COORDENAÇÃO
Fernando de Sousa

AUTORES
Fernando de Sousa
Francisco Queiroz
M^a do Carmo Serén
Mário Ferreira
Paula Barros

TEXTOS
Fernando de Sousa
Francisco Queiroz
M^a do Carmo Serén
Mário Ferreira

DESIGN GRÁFICO
Lúgia Magro

TRATAMENTO DE IMAGEM
E REGISTO FOTOGRÁFICO DAS FIG. 2, 3 E 26
Rui Ribeiro

TRADUÇÃO
Joana Almeida

COORDENAÇÃO DO PORTAL
www.espoliofotograficoportugues.pt
Rui Santos

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Norprint

TIRAGEM
1 500 exemplares

ISBN
978-989-20-1413-5

© 2008 Espólio Fotográfico Português, Foto Beleza
© das fotografias e dos textos: dos proprietários e autores

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios electrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita do editor.

Dado o interesse cultural e pedagógico que as fotografias de retrato da Foto Beleza representam, seleccionaram-se apenas aquelas que indiciam indicadores da evolução da cultura fotográfica.

Dezembro 2008

ISBN 978-989-95922-3-0



 **Espólio
Fotográfico
Português**

POS **C**ONHECIMENTO
Programa Operacional Sociedade do Conhecimento



MCTES
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E
ENSINO SUPERIOR