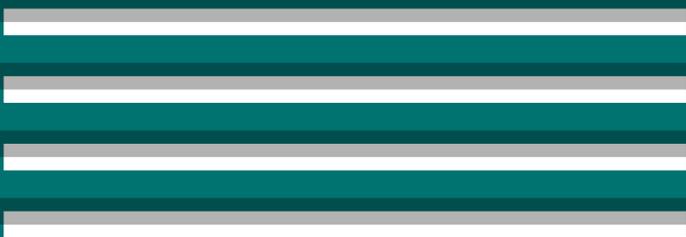


PARA UMA HISTÓRIA DO JORNALISMO ICONOGRÁFICO EM PORTUGAL DAS ORIGENS A 1926

JORGE PEDRO SOUSA



LIVROS
ICNOVA

ic NOVA INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

FICHA TÉCNICA**TÍTULO**

Para uma história do jornalismo iconográfico em Portugal. Das origens a 1926.

AUTORA

Jorge Pedro Sousa

COLEÇÃO

Livros ICNOVA

EDIÇÃO

ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa
Av. Berna, 26
1069-061 Lisboa – Portugal
www.icnova.fcsh.unl.pt icnova@fcsh.unl.pt

DIREÇÃO

Francisco Rui Cádima
Maria Lucília Marques
Cláudia Madeira

ISBN

978-989-9048-01-0 (Digital)
978-989-9048-00-3 (Impresso)

DESIGN E PAGINAÇÃO

José Domingues | UNDO

DATA DE PUBLICAÇÃO

2020

APOIO
FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

A edição deste livro é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto PTDC/COM-JOR/28144/2017 – Para uma história do jornalismo em Portugal.



O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação, publicação ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I	
JORNALISMO ICONOGRÁFICO EM PORTUGAL NA MONARQUIA	11
1.1 O surgimento da iconografia informativa nos periódicos portugueses	11
1.2 A expansão da iconografia com valor informativo pelas publicações ocasionais e seriadas não periódicas portuguesas	14
1.3 O contributo das revistas ilustradas enciclopédicas à expansão da iconografia informativa em Portugal	19
1.4 A extensão da informação iconográfica aos assuntos da atualidade portuguesa	32
1.5 A cobertura iconográfica da atualidade: a introdução da fotografia	46
1.6 Origens do fotojornalismo em Portugal	64
1.6.1 Política e ocasiões de Estado	74
1.6.2 Desporto	104
1.6.3 Sociedade	113
1.6.4 Espetáculos, artes e cultura	125
1.6.5 Vida cor-de-rosa	128
1.6.6 Lugares e viagens	135
1.6.7 O imprevisto	137
1.6.8 O progresso científico e técnico	138
1.7 A lenta incorporação da informação iconográfica nos diários	144
1.8 Pioneiros da fotorreportagem em Portugal	152
1.9 Outra iconografia na imprensa portuguesa durante a Monarquia	166
1.9.1 Mapas e diagramas	166
1.9.2 Humor gráfico	170
Conclusões	181
CAPÍTULO II	
JORNALISMO ICONOGRÁFICO EM PORTUGAL NA I REPÚBLICA	185
<i>Consolidação do fotojornalismo</i>	186
<i>Revistas ilustradas</i>	189
<i>A proliferação da informação fotográfica na imprensa e as alterações no design de periódicos</i>	190

2.1 A imposição da República: a cobertura fotográfica do acontecimento	202
2.2 A vida agitada da I República	207
2.3 Política e ocasiões de Estado	220
2.4 Vida social	230
2.5 Atualidade desportiva	250
2.6 Cultura e espetáculos	255
2.7 O progresso científico e técnico	259
2.8 Acidentes e catástrofes	262
2.9 A documentação visual do país	265
2.10 A I Guerra Mundial	268
2.10.1 Política: sempre presente do início ao fim da conflagração	276
2.10.2 A preparação e o reequipamento das Forças Armadas Portuguesas	283
2.10.3 Mobilização	288
2.10.4 O contributo civil para o esforço de guerra	291
2.10.5 A partida de tropas	293
2.10.6 A situação nas colónias africanas	300
2.10.7 A apreensão dos navios alemães	303
2.10.8 Portugal na guerra europeia	304
2.10.9 Portugal na Frente Atlântica	312
2.10.10 O internamento dos súbditos alemães e austro-húngaros	315
2.10.11 O socorro aos feridos e mutilados de guerra	317
2.10.12 Mortos portugueses	318
2.10.13 O regresso à Pátria e as homenagens aos combatentes	320
2.10.14 Festejos da paz	323
2.10.15 A Grande Guerra de Arnaldo Garcês	325
2.11 Fátima	339
2.12 O Sidonismo	341
2.13 Infografia	357
2.14 Outra iconografia	361
Conclusões	372
BIBLIOGRAFIA	379

INTRODUÇÃO

Este livro é dedicado à história do jornalismo iconográfico em Portugal. Exclui, portanto, o que se passou noutros países, excetuando informações de contexto.

Por jornalismo, considerámos, genericamente, a atividade de produção e difusão pública de informações e opiniões pelos meios de comunicação social. A investigação circunscreveu-se, no entanto, à imprensa generalista¹. Abordámos o jornalismo, com pragmatismo, tendo em conta o que era encarado como jornalismo ao longo do tempo histórico. Também aplicámos o conceito aos fenómenos que, antes de se ter começado a falar de jornalismo, podem ser vistos como formas de jornalismo, pela aplicação de um critério de semelhança.

Considerámos que esse enquadramento diminui os riscos de a-historicidade na narração reconstrutiva do tempo histórico. Não fizemos depender, pois, a classificação de um fenómeno como jornalístico da existência de jornalistas profissionais, da massificação da imprensa ou de outros critérios, embora reconheçamos que os historiadores do jornalismo têm posições diferentes sobre o momento histórico em que se pode identificar a existência desta atividade de comunicação social e, em consequência, sobre o momento em que se pode identificar um fenómeno como jornalístico.

Para esta investigação, a delimitação do conceito operativo de jornalismo, foi facilitada pelo facto de a iconografia com valor informativo ou, eventualmente, opinativo, se ter espalhado pela imprensa generalista portuguesa somente a partir de 1835, na revista² *O Recreio*, e com maior intensidade depois de 1837, com o

¹ Excluindo, portanto, a imprensa especializada, os álbuns de gravuras, as exposições fotográficas e seus catálogos, os fotolivros, os postais ilustrados e outros meios de difusão massiva de mensagens iconográficas informativas, documentais ou direcionadas para os acontecimentos, apesar de reconhecermos a sua importância para a consolidação do jornalismo iconográfico.

² As revistas distinguiram-se dos jornais, na origem, pelo seu carácter reflexivo e interpretativo e pela profundidade, ou, inversamente, pela leveza com que “passavam em revista”, ecleticamente, assuntos científicos, filosóficos, históricos, geográficos e literários, entre outros, incluindo mundanidades e moda. As revistas continham, habitualmente, menos notícias e mais artigos extensos, ensaios

nascimento de *O Panorama*, primeira publicação periódica nacional a apostar na produção própria de gravuras iconográficas sobre aspetos da realidade material portuguesa.

A comunicação social portuguesa desse tempo já pode conotar-se com uma forma de jornalismo, quer pela diversidade de publicações informativas e informativo-opinativas já existentes, que abasteciam um mercado segmentado e, dentro das circunstâncias, “massivo”; quer pelas tiragens (a do *Panorama* terá chegado a cinco mil exemplares); quer ainda pela existência de indivíduos que faziam da produção de textos e imagens para a imprensa uma ocupação permanente e remunerada, que, frequentemente, era a sua principal ocupação. Não sendo, ainda, profissionais, eram, não obstante, indivíduos que já tinham uma certa identidade *quase-profissional*, facto que, ademais, é comprovado pelo nascimento de agremiações que os juntavam e que consideravam como sendo *de jornalistas*, a partir de 1880³, ano em que foi fundada a Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses.

Por imagens iconográficas entendemos, principalmente, aquelas que são semelhantes a uma singularidade do mundo material. Semioticamente, podem descrever-se como imagens nas quais prevalece uma relação de semelhança entre o *significante* e o *significado*. Podem, por vezes, ter outras funções semióticas. Podem ser indícios ou símbolos de algo que exista na realidade material. Mas são, principalmente, ícones – dispositivos semelhantes ao recorte do mundo material que têm por referente. É o caso, nomeadamente, das gravuras e fotografias, produzidas com intencionalidade informativa ou opinativa e publicadas na imprensa de informação geral. São essas as imagens que constituem o escopo da investigação. Restringimos, assim, a esfera do jornalismo iconográfico às imagens fixas, informativas ou opinativas – gravuras, desenhos, fotografias, mapas, infográficos e cartoons, produzidas e difundidas pela imprensa generalista.

Dedicámos, no entanto, algum espaço a imagens cuja dimensão simbólica suplanta, por vezes, a sua dimensão icónica. São os casos de alguns infográficos e, claro, dos cartoons. Constituindo elementos imagísticos próprios da identidade jornalística da imprensa, não poderiam ser excluídos de uma história da iconografia jornalística em Portugal.

e críticas, além de conteúdos de entretenimento e de satisfação da curiosidade. A sua periodicidade, quando comparada com a dos jornais, era mais dilatada no tempo, sendo comuns as revistas semanais, quinzenais e mensais. Beneficiando do facto de terem tempo para a produção de gravuras, as revistas anteciparam-se aos jornais no recurso à iconografia como meio de informação.

³ Poderão ter existido, efemeramente, uma a Associação Promotora dos Melhoramentos da Imprensa, de 1846, e uma Associação de Jornalistas e Escritores, de 1870.

Privilegiámos uma narrativa cronológica porque nos parece que, antes de qualquer análise, há que reconstruir a ocorrência do fenómeno ao longo do tempo, sem sofisticações vocabulares e conceituais, tantas vezes herméticas, que, frequentemente, obscurecem mais do que aclaram as situações históricas e que, na verdade, pouco contribuem para dar uma solução a problemas práticos, tais como: expor o que, no passado, se passou de significativo e como se passou; explicar, plausível e informadamente, com base em provas documentais ou outras, por que o que se passou foi como foi; e ordenar os vestígios históricos identificados e significantes de acordo com um nexu lógico de causalidade, mesmo que hipotético e interpretado. Além disso, a adoção de uma perspectiva narrativa e, até certo ponto, literária, da história é, na sua lógica cronométrica, mais fácil de entender e mais atraente para o leitor.

Enquanto exercício de escrita da história, a narrativa cronológica, diacrónica, apresenta, seletiva e ordenadamente, os acontecimentos históricos sincrónicos significativos, provados pelos vestígios do passado, e indica, inteligivelmente, os seus nexos possíveis de causalidade, o que lhe dá objetividade. A narrativa histórica não é, nem pode ser, subjetividade à solta, mesmo que pressuponha interpretação e, por vezes, imaginação. A interpretação reconstrutiva do que aconteceu e por que aconteceu no passado tem de ser alicerçada em vestígios históricos do mundo material que existiu. Em provas ou indícios, portanto. Documentais ou outros. A narração histórica não se reduz a representação, arbitrariedade e subjetividade sob a forma de linguagem. Pelo contrário, é possível vincular a linguagem a singularidades do mundo material, do passado ou do presente, e aos seus nexos de causalidade, conferindo-se, portanto, objetividade, inteligibilidade e verosimilhança ao relato narrativo, reconstrutivo, do passado.

Fizemos, pois, a reconstrução das origens e evolução do jornalismo iconográfico em Portugal por meio de uma narrativa diacrónica articulada em torno de exemplos iconográficos sincrónicos, extraídos da imprensa, meio privilegiado e identitário para a difusão de imagens iconográficas com valor informativo e, por vezes, opinativo. Tentámos descrever e implicar, na narrativa, o contexto sociocultural, político, normativo, económico, técnico e tecnológico que, em cada momento, contribui para explicar os exemplos históricos concretos significativos, ajudando a discernir por que ocorreu de significativo aquilo que ocorreu entre tudo o que poderia ter ocorrido. Não ignoramos, no entanto, que, só por si, o contexto não permite o entendimento da marcha do tempo.

Adotámos uma narrativa histórica que, procurando gerar interesse no leitor, levasse em conta, sincrónica e contextualmente os fatores que condicionaram o desenvolvimento do jornalismo iconográfico enquanto especialidade dentro do

jornalismo. Realçámos exemplos dos discursos e das práticas que, considerando os aspetos conjunturais, permitissem entender as continuidades e ruturas na evolução do jornalismo iconográfico em Portugal e, eventualmente, facilitassem a proposta de uma periodização específica para a história da atividade em Portugal. Realçámos ainda, os contributos dos protagonistas do jornalismo iconográfico em Portugal e os principais meios de difusão de informação iconográfica no jornalismo impresso.

O destaque dado aos protagonistas é justificado. O contexto, ou seja, o que, numa tradição teórica marxista, se poderia apelidar de estrutura, não é, necessariamente, determinístico. É preciso contar com o indivíduo para explicar o que aconteceu ao longo da história. No caso do jornalismo iconográfico, os desenhadores, gravadores, litógrafos, fotógrafos, cartoonistas e caricaturistas, editores, empresários da comunicação social e outras figuras, pela sua *ação individual*, subjetiva, contribuíram, efetivamente, para que o passado tenha sido aquele que foi. Para que a história do jornalismo iconográfico tenha sido aquela que foi. Como explicar, por exemplo, que a revista ilustrada *O Ocidente* tenha mantido por tanto tempo a gravura como meio privilegiado de informação visual sem contar com a figura de Caetano Alberto da Silva, seu cofundador e editor, que era um gravador em madeira? Ou como entender por que razão a revista *Ilustração Portuguesa* começou a publicar uma enorme quantidade de fotografias sobre realidades singulares portuguesas se não se contar com a capacidade de *iniciativa* e de *produção fotográfica* de Joshua Benoliel? Há que contar, pois, com a *ação pessoal* dos indivíduos na história para se entender a própria história, sobre cujo devir os indivíduos agem com os seus conhecimentos, as suas competências, a sua razão, as suas emoções, a sua iniciativa, a sua vontade – ou falta delas. Por isso, salientaremos, na narrativa, a ação de certos personagens que, na nossa perspetiva, contribuíram para moldar a história do jornalismo iconográfico em Portugal.

Não deixámos de tentar *periodizar* a história do jornalismo iconográfico em Portugal, pois pareceu-nos não só relevante como também exequível identificar na caleidoscópica história do jornalismo iconográfico português certas *regularidades* nas práticas e produtos em determinados períodos de tempo, sem com isto pretendermos dizer que a evolução do jornalismo iconográfico português tivesse assumido intencionalmente certa direção ou que essa evolução tenha sido linear.

À distinção de *períodos* na história do jornalismo iconográfico português subjaz desde logo, uma razão prática. Fazê-lo contribui para a compreensão dessa história, pois permite reconhecer que, em determinados períodos de tempo, as práticas e produtos do jornalismo iconográfico português partilharam determinadas características comuns. Por exemplo, não será difícil distinguir dois

períodos no jornalismo iconográfico português na Monarquia: um de maior relevância da gravura, com processos e protagonistas específicos; e outro de maior relevância da fotografia, cujos processos e protagonistas são diferentes. Em cada período da história do jornalismo iconográfico produziram-se, pois, os produtos iconográficos que as circunstâncias permitiram, fossem estas circunstâncias culturais, económicas, tecnológicas, sociais, nomeadamente institucionais e políticas, ou outras, independentemente das vicissitudes da história e das ações individuais dos seus protagonistas. Por outras palavras, se o contexto, a estrutura, não explica tudo, não pode ser ignorado na busca de interpretações plausíveis, informadas e provadas, do devir histórico.

O livro, primeiro volume de uma obra consagrada à história do jornalismo iconográfico em Portugal, tem dois capítulos, que respeitam, sucessivamente, ao jornalismo iconográfico na Monarquia e na I República. Um futuro segundo volume será consagrado à história do jornalismo iconográfico português na Ditadura(s), no Estado Novo e na Democracia. Reconhece-se, assim, o peso da natureza de cada regime e do respetivo quadro normativo e ideológico na definição dos rumos do jornalismo português, iconográfico ou outro, ao longo da história.

A divisão por regimes políticos também faculta a articulação deste livro com outros do mesmo projeto de investigação, intitulado “Para uma história do jornalismo em Portugal”.

CAPÍTULO I

JORNALISMO ICONOGRÁFICO EM PORTUGAL NA MONARQUIA

1.1 O SURGIMENTO DA ICONOGRAFIA INFORMATIVA NOS PERIÓDICOS PORTUGUESES

Desde o século XV que existe interesse, em Portugal, pela informação gráfica. Ernesto Soares (1951; 1971) diz que a reprodução tipográfica de gravuras em Portugal surgiu nesse século, graças aos esforços de Abraão de Ortas, em Leria, Rodrigo Alvarez, no Porto, e de outros pioneiros da tipografia em Portugal, que empregaram xilogravuras, forma que dominou o mercado até ao século XIX¹. A gravura de metal foi introduzida no país no século seguinte. Prova-o, por exemplo, uma gravura ornamental referente a uma obra sobre o segundo cerco de Diu, da autoria de Jerónimo Luís, datada de 1574². No entanto, a xilogravura, mais barata e de mais rápida execução, impôs-se à gravura em metal, de qualidade superior e mais durável. No século XIX, a expansão do periodismo ilustrado foi um dos fatores que mais contribuiu para a afirmação nacional da xilogravura.

Vários cursos e escolas foram instituídos para formar gravadores a partir do século XVIII. Ernesto Soares (1951; 1971) inventaria alguns. Em 1749, foi criada uma escola de desenho e gravura no Arsenal do Exército, a primeira do país, sob a direção do gravador António Joaquim de Figueiredo, que ensinava a gravar a buril. Em 1768, foram criadas duas escolas de gravura em metal com água-forte, uma junto da Imprensa Régia (Aula de Gravura da Impressão Régia), sob a dire-

¹ Pode apreciar-se um exemplo de 1568 na Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/13704/3/>

² Pode apreciar-se na Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/22929>

ção de Joaquim Carneiro da Silva, que durou até 1786, e outra dirigida por José da Cunha Taborda, que, instituída na Casa Literária do Arco do Cego, foi, também, absorvida pela Imprensa Régia, em 1801. Em 1802, foi relançada a Aula de Gravura da Imprensa Régia, com a contratação do mestre italiano Francesco Bartolozzi, que introduziu em Portugal a técnica do ponteado, para seu diretor. Desta vez, a Aula duraria até 1815. A Academia de Belas-Artes de Lisboa também instituiu uma disciplina de gravura em metal, em 1836, seguida de uma aula de gravura em madeira, em 1865, da qual o gravador João Pedroso, cujo trabalho gráfico está espalhado por vários periódicos portugueses ilustrados oitocentistas (Sousa, 2017), foi o primeiro mestre.

O interesse pela gravura demonstra que, de algum modo, se entendia que a imagem podia adicionar-se à palavra, estimulando a compreensão do texto escrito. É nesse contexto que se justifica a publicação, pela *Gazeta de Lisboa*, no número de 1 de agosto de 1716, da primeira notícia gráfica portuguesa sobre um acontecimento (fig. 1). A gravura mostrava gémeos siameses unidos pelo ventre, nascidos em Castelo Branco, a 8 de julho (as informações circulavam devagar).

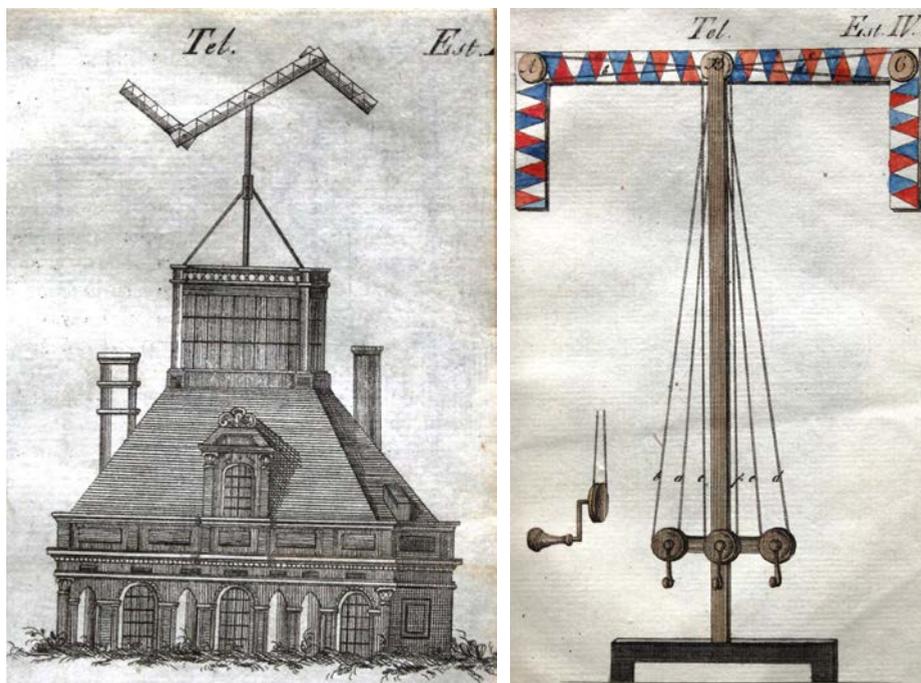
FIG. 1. Primeira notícia gráfica publicada na imprensa portuguesa.



Fonte: Gazeta de Lisboa, 1 de agosto de 1716.

Ainda no século XVIII, o *Paládio Português ou Clarim de Palas Que Anuncia Periodicamente os Novos Descobrimentos e Melhoramentos n'Agricultura, Artes, Manufaturas, Comércio, Etc.*, uma publicação seriada (não periódica), editada em formato in-oitavo, redigida e editada por José Mariano da Conceição Veloso, em 1796, publicou estampas explicativas sobre vários assuntos, algumas delas coloridas (fig. 2).

FIG. 2. Estampas alusivas ao funcionamento de um telégrafo ótico.



Fonte: *Paládio Português ou Clarim de Palas*, n.º 1, 1796. Encarte.

O *Paládio* foi um antecessor das revistas ilustradas em Portugal, um género de publicação que faria imenso sucesso nos dois séculos seguintes. O seu aparecimento no mercado editorial do país documenta que tão cedo quanto em 1796 já havia, nomeadamente na ótica do seu editor, um mercado recetivo à imprensa ilustrada. O *Paládio*, no entanto, durou pouco e não apresentou periodicidade definida.

1.2 A EXPANSÃO DA ICONOGRAFIA COM VALOR INFORMATIVO PELAS PUBLICAÇÕES OCASIONAIS E SERIADAS NÃO PERIÓDICAS PORTUGUESAS

Várias publicações portuguesas beneficiaram da produção de iconografia informativa antes desta se expandir pelos periódicos ilustrados generalistas³. É um desses casos a *Obra Periódica Intitulada Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa Com Epítemas da Sua Vida* (1804-1825), uma série de estampas acompanhadas, cada qual, por um pequeno texto biográfico, colecionáveis e encadernáveis, com 34 retratos de personagens da história de Portugal – na verdade, vários deles ficcionados, o que coloca em causa o seu valor informativo –, redigida por António Patrício Pinto Rodrigues (fig. 3).

FIG. 3. Gravura (ficcional) de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal.



Fonte: *Obra Periódica Intitulada Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa Com Epítemas da Sua Vida*, 1804.

³ Verificou-se, após consulta, que a publicação *Armazém Interessante e Recreativo ou Coleção de Novelas e Notícias Úteis e Agradáveis*, de 1807, que, por vezes, é referida como ilustrada, não publicava gravuras nem litografias. A litografia, aliás, apenas chegou a Portugal depois de 1822 (Balbi, cit. in Tengarrinha, 2013: 863-864).

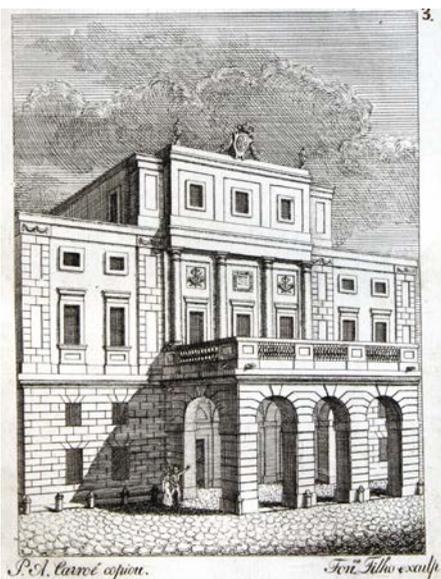
Idêntico modelo seguiram as publicações seriadas em fascículos colecionáveis: *Retratos e Elogios de Varões e Donas Que Ilustram a Nação Portuguesa em Virtudes, Letras, Armas e Artes, Assim Nacionais Como Estrangeiros, Tanto Antigos Como Modernos, Oferecidos aos Generosos*, colecionável em fascículos surgido em 1806 (1806-1807 e 1817-1822), com gravuras de J. da Cunha Taborda; *Templo da Glória dos Lusos ou Coleção de Retratos dos Varões Ilustres* (1806); e *Escola de Homem ou Pintura Histórica de Todas as Nações Antigas e Modernas*, de que terão sido publicados apenas dois folhetos, em 1807, ao preço de 160 réis por exemplar.

Publicações como a *Obra Periódica*, ou ainda publicações diversas, como as coleções de fascículos de grande formato encadernáveis *Revista Pitoresca e Descritiva de Portugal Com Vistas Fotográficas* (1861-1862), da autoria do arquiteto Joaquim Possidónio Narciso da Silva, que reproduzia fotografias de monumentos e paisagens em cada fascículo (fig. 5)⁴, e *Portugal Pitoresco: Publicação Quinzenal* (1883-1885), que trazia, em cada fascículo, uma oleografia colorida sobre lugares do país (fig. 6), contribuíram para permeabilizar o mercado editorial português aos periódicos ilustrados generalistas. É interessante notar, aliás, que ao longo do século XIX foram despontando várias técnicas para a impressão de imagens coloridas na imprensa, mais icónicas (ou seja, mais semelhantes com a realidade material nelas representada) do que as imagens a preto-e-branco e tons de cinza.

Fora da imprensa periódica generalista, há que relembrar o contributo das publicações especializadas para a expansão da iconografia informativa em Portugal. O *Jornal das Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana* (1816-1817), por exemplo, dedicou algumas páginas à descrição, por palavra e imagem, de alguns monumentos, a partir de desenhos elaborados por Pedro Alexandre Cravoé, editor da publicação. A estampa da figura 4, do Teatro Nacional de São Carlos, terá sido gravada em metal por António Manuel da Fonseca, a partir de desenho de Pedro Alexandre Cravoé. A gravura foi, depois, republicada por várias revistas enciclopédicas ilustradas portuguesas, sem indicação da autoria do original.

4 Não era possível fazer grandes tiragens de fotografias com os métodos de impressão disponíveis na altura, daí a sua transcrição habitual para litografias ou xilografuras ou a sua reprodução em papel albuminado.

FIG. 4. Estampa do Teatro Nacional de São Carlos (gravação em metal).



Fonte: *Jornal das Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, n.º 12, 1816.
Créditos: António Manuel da Fonseca (gravura) e Pedro Alexandre Cravoé (desenho)

FIG. 5. Fotografia da igreja e torre dos Clérigos, no Porto.



Fonte: *Revista Descritiva e Pitoresca de Portugal Com Vistas Fotográficas*, 1861.

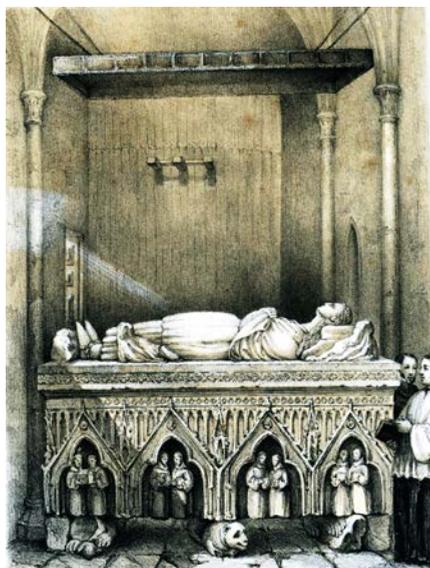
FIG. 6. Oleografia da Foz do Douro (Porto).



Fonte: *Portugal Pitoresco*, n.º 2, 1883.

Outros periódicos especializados também recorreram a iconografia com fins informativos e estéticos. O *Jornal das Belas-Artes*, nomeadamente, foi a primeira revista ilustrada portuguesa a elevar os padrões de qualidade da arte da xilografia (Soares, 1951; 1971). Na figura 7, por exemplo, pode apreciar-se uma gravura do túmulo do rei D. Diniz, desenhada por Bordalo Pinheiro e gravada por José Maria Baptista Coelho (eventualmente com a colaboração de Bordalo), datada de 1843.

FIG. 7. Gravura do túmulo do rei D. Diniz.

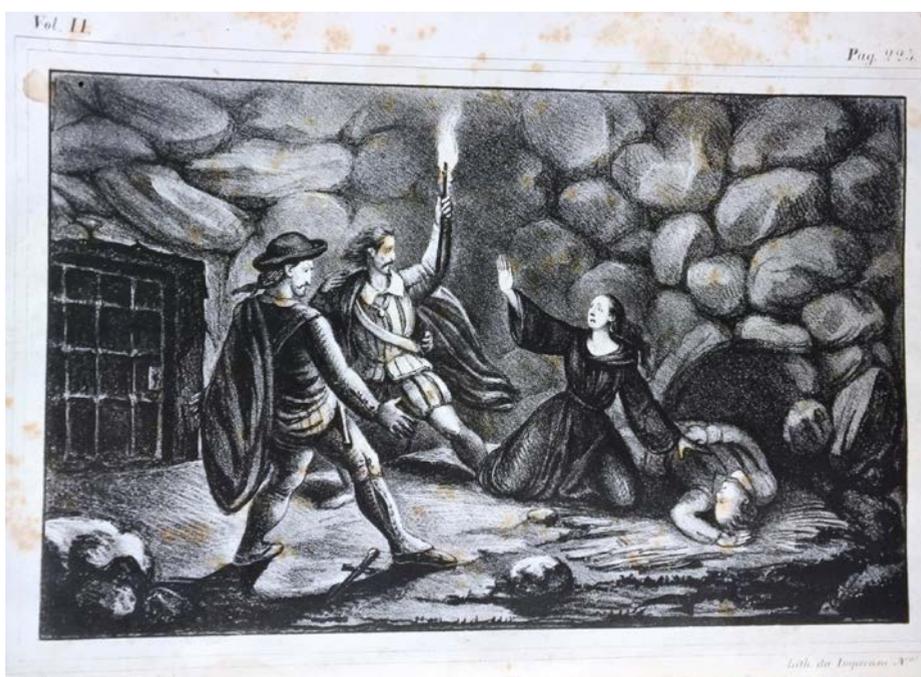


Fonte: *Jornal das Belas Artes*, 1843.

Créditos: Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenho) e José Maria Baptista Coelho (gravura).

Um certo caráter lúdico e estético-artístico da iconografia difundida pela imprensa periódica contribuiu, igualmente, para a disseminação do hábito de consumo de informação e entretenimento visual, logo que as condições técnicas e mercadológicas se tornaram consistentes. Revistas literárias como *O Recopilador* (1842-1843), que, curiosamente, levava por subtítulo *Publicação Enciclopédica*, e *Literatura Ilustrada: Jornal para Todas as Classes* (1860), foram importantes para suscitar o interesse pelo entretenimento visual, graças às estampas que ilustravam os romances-folhetins (fig. 8) que fizeram escola à época e outros textos.

FIG. 8. Ilustração de episódio literário.



Fonte: *O Recopilador: Publicação Enciclopédica*, Vol. II, 1843, p. 225.
Crédito: Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenho e litografia).

A iconografia afirmava-se, pois, como uma mais-valia para a imprensa, quer para mostrar, quer para explicar do que se falava, quer ainda para atrair o leitor e entretê-lo. O consumo de entretenimento visual ajudou a promover o consumo da informação visual e vice-versa.

A proliferação de imagens, por sua vez, exigia técnicos e artistas – desenhadores, litógrafos, gravadores – os quais, crescentemente, podiam obter rendimento estável da produção de iconografia variada para as revistas ilustradas.

1.3 O CONTRIBUTO DAS REVISTAS ILUSTRADAS ENCICLOPÉDICAS À EXPANSÃO DA ICONOGRAFIA INFORMATIVA EM PORTUGAL

As primeiras revistas ilustradas periódicas generalistas portuguesas tiveram, como noutros países, uma feição enciclopédica e pedagógica (Sousa, 2017). Em Portugal, existiram durante todo o século XIX.

Herdeiras do espírito da imprensa enciclopédica setecentista⁵, as revistas ilustradas enciclopédicas portuguesas germinaram numa conjuntura definida, propícia ao seu nascimento e desenvolvimento. Surgidas após o triunfo liberal na guerra civil (1834), essas revistas foram um produto simultâneo do liberalismo e do romantismo. Nessa conjuntura, procuraram, conforme a ideologia liberal, contribuir para a democratização da experiência cultural, por meio da constituição de um museu de imagens (Ribeiro, 2014: 19), e para a formação de cidadãos cultos capazes de intervir, informada e racionalmente, nos processos políticos que definiam os destinos do país (Tengarrinha, 1989; Silva, 2014; Sousa, 2017). Ademais, isso era essencial à sustentação teórica do preceito constitucional da soberania da nação.

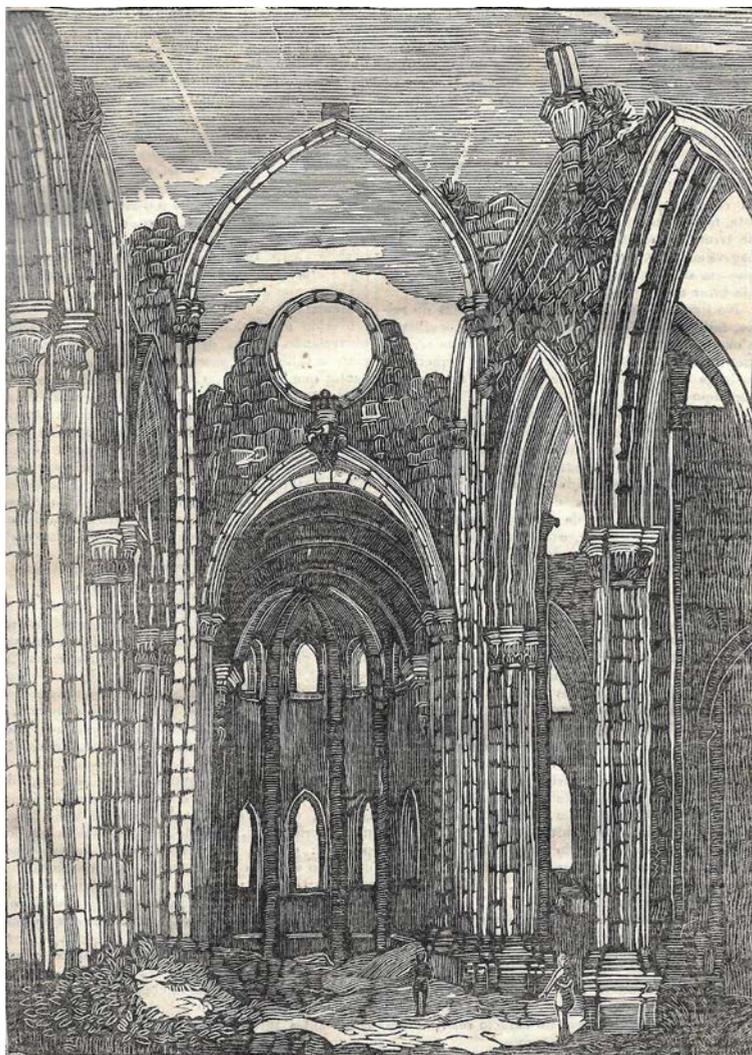
As revistas enciclopédicas tiveram por finalidade promover conhecimentos gerais sobre assuntos diversos, cultivando, também, a literatura. Foram, em Portugal como noutros países, as primeiras a produzir e difundir regularmente informações sob a forma de imagens, primeiro xilogravuras e litografias, depois desenhos e fotografias, dando a estes dispositivos de informação visual uma utilização valorada e não meramente ilustrativa, podendo a superfície concedida aos mesmos ultrapassar o espaço concedido ao texto (Sousa, 2017). A informação visual, nas suas páginas, complementava, visualmente, os conteúdos – enciclopédicos, literários, curiosidades, anedotas e outras amenidades – que incluíam. Tornaram-se, pois, centrais no processo de expansão da iconografia informativa em Portugal.

Normalmente, a iconografia informativa surgida nas revistas enciclopédicas revela, essencialmente, uma enorme vontade de documentar o mundo material, facultando a oportunidade de *ver como o mundo era* a leitores que raramente viajavam. A primeira imagem escolhida para exemplo é das ruínas da igreja do Carmo, em Lisboa (fig. 9). Foi publicada na revista *O Panorama*, uma das mais importantes revistas ilustradas oitocentistas portuguesas. Ao surgir, *O Panorama* animou o ofício de gravador em Portugal, pois publicava gravuras de produção

⁵ Em Portugal, a imprensa enciclopédica surgiu no século XVIII, com periódicos como o *Jornal Enciclopédico*, surgido em 1779 e a *Gazeta Literária*, de 1761.

própria sobre temas nacionais. Executada, provavelmente, por Manuel Maria Bordalo Pinheiro (ou por José Maria Baptista Coelho ou ainda pelos dois em colaboração), a xilogravura em causa (fig. 9) foi a primeira de produção nacional a ser inserida na referida publicação. Na gravura, os transeuntes – provavelmente, um resultado exclusivo da imaginação do gravador – dão vida à cena e permitem ao observador ter uma noção de escala, mas quase passam despercebidos perante a imponência do lugar.

FIG. 9. Ruínas da igreja do Carmo, em Lisboa.

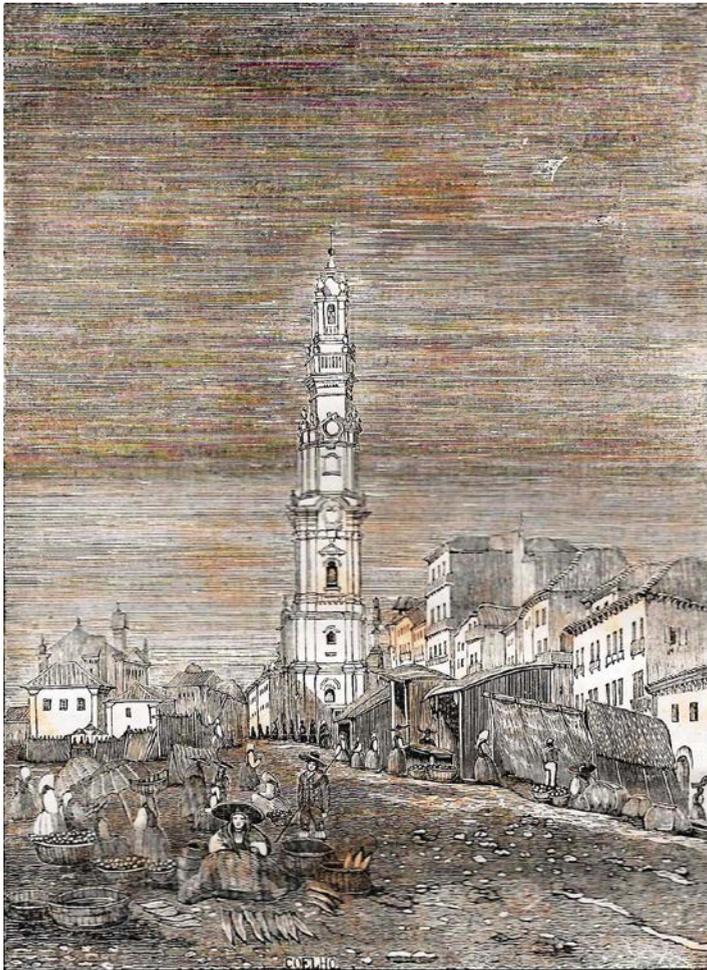


Fonte: *O Panorama*, 6 de maio de 1837.

Créditos prováveis: Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenho e gravura) e/ou José Maria Baptista Coelho (desenho e gravura).

Monumentos e paisagens urbanas estão entre os temas mais presentes na iconografia das revistas ilustradas enciclopédicas, até porque era mais fácil representar motivos estáticos e, frequentemente, com formas geométricas, em planos gerais, do que, por exemplo, representar acontecimentos ou retratar pessoas, em planos médios, ainda que a abordagem fosse formal e figurativa. Fazia, pois, sucesso a documentação visual do mundo, que, ademais, dava a “ver” coisas, lugares e gentes que a generalidade dos leitores nunca tinha visto nem teria possibilidades de ver. As figuras 10 e 11, da torre dos Clérigos e da Ribeira, no Porto, assim o exemplificam.

FIG. 10. Torre dos Clérigos, no Porto.



Fonte: *O Panorama*, 24 de julho de 1841.
Créditos: José Maria Baptista Coelho (gravura).

FIG. 11. Ribeira do Porto.



Fonte: *O Panorama*, 7 de setembro de 1839.
Créditos: António Manuel da Fonseca (desenho) e José Maria Baptista Coelho (gravura).

A proliferação da iconografia do território nacional nas revistas ilustradas enciclopédicas portuguesas, além de familiarizar os leitores com os lugares e os monumentos do seu próprio país, valorizando-os aos seus olhos, certamente terá contribuído para o reforço simbólico da identidade nacional e – claro – para a conquista do público português. A produção de iconografia nacional por autores nacionais demonstra, igualmente, que as revistas ilustradas portuguesas despenderam um notável esforço de produção própria de informação visual sobre a realidade do país.

O esforço enciclopédico protagonizado pelas revistas ilustradas alargou-se à documentação de várias outras singularidades do mundo material. Os animais e plantas, por exemplo, foram tema comum das representações figurativas do mundo por meio de gravuras de madeira publicadas nas revistas ilustradas (fig. 12).

FIG. 12. Cão da Terra Nova.



Fonte: *Arquivo Familiar*, 1 de junho de 1861.
Créditos: Vidal Júnior (gravura).

A cobertura ocasional das tendências da moda dava, por seu turno, um certo ar de atualidade e leveza mundana às revistas enciclopédicas e contribuía para atrair públicos que queriam “andar na moda” (fig. 13).

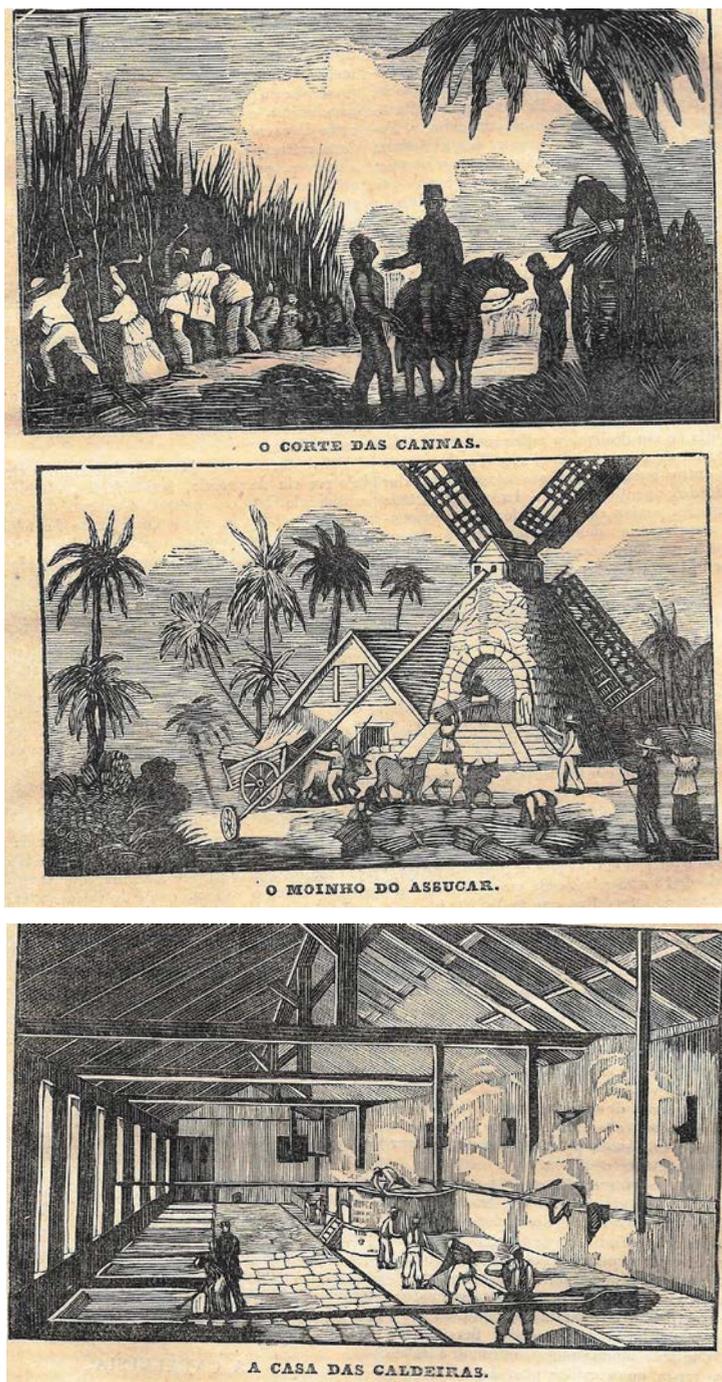
FIG. 13. Tendências da moda.



Fonte: *O Recreio: Jornal das Famílias*, janeiro de 1838.
Créditos: Litografia do Largo de Quintela.

Pouco a pouco, surgia a noção de que um tema podia ser abordado visualmente por meio de um conjunto de imagens que dessem conta de vários dos seus aspetos, concorrendo, assim, para uma compreensão mais perfeita do assunto. É essa mesma noção que baseia a fotorreportagem. Tão cedo como em 1837 já se encontram exemplos desse tipo de abordagem em revistas ilustradas como *O Panorama* (fig. 14).

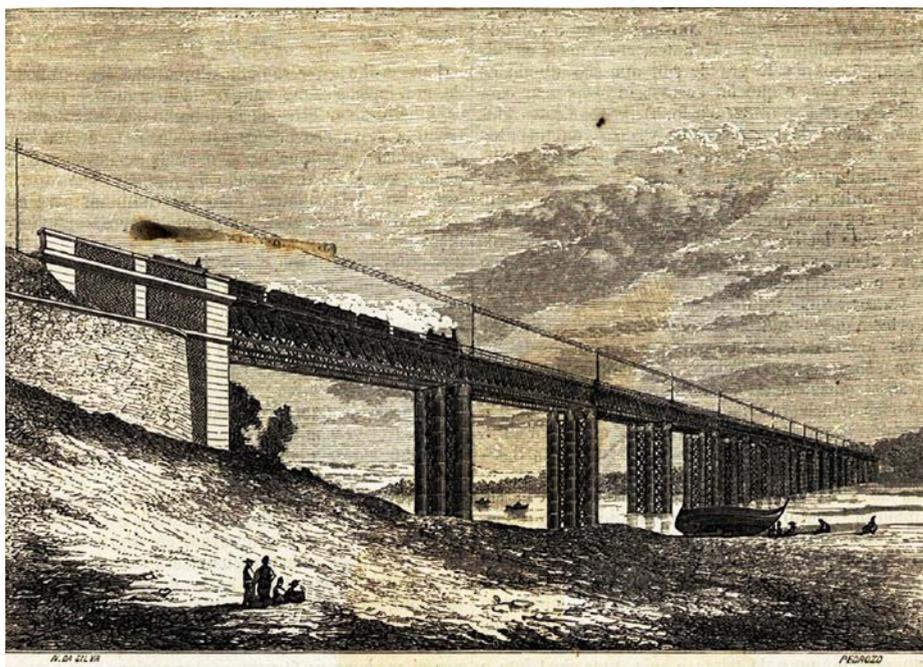
FIG. 14. Funcionamento de um engenho de açúcar por meio de várias gravuras.



Fonte: *O Panorama*, 9 de setembro de 1837.

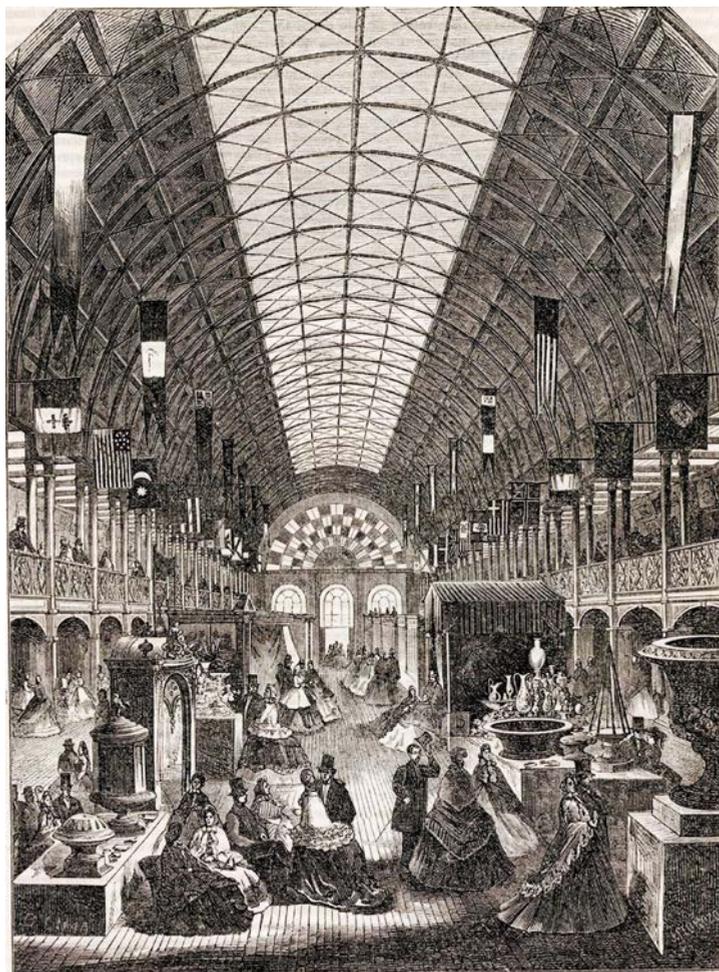
A partir da Regeneração, sintonizadas com o espírito do Fontismo, as revistas enciclopédicas portuguesas começaram a manifestar uma grande vontade de reportar visualmente os “melhoramentos materiais” do país, dos quais o símbolo mais importante era a construção de ferrovias, conforme se observa na figura 15 – uma gravura de João Pedroso Gomes da Silva elaborada a partir de um desenho de Nogueira da Silva. A intenção documental sintonizava-se, nesse caso, com a cobertura da atualidade. Não da atualidade do quotidiano e do imediato, mas com uma atualidade de sentido mais fluído, que resultava do acompanhamento do lento processo de modernização de Portugal por via do investimento em novas técnicas e tecnologias, predominantemente ligadas aos transportes e mobilidade e à industrialização – testemunhada pelas grandes exposições industriais como aquela documentada pela figura 16, gravura colaborativa de João Armando Pedroso e João Barbosa de Lima (gravador e desenhador).

FIG. 15. Ponte ferroviária sobre o rio Tejo.



Fonte: *Arquivo Pitoresco*, n.º 4 (sem data), 1866.
Créditos: Nogueira da Silva (desenho) e João Pedroso Gomes da Silva (gravura).

FIG. 16. Grande exposição da indústria de cerâmica no Palácio de Cristal, no Porto.



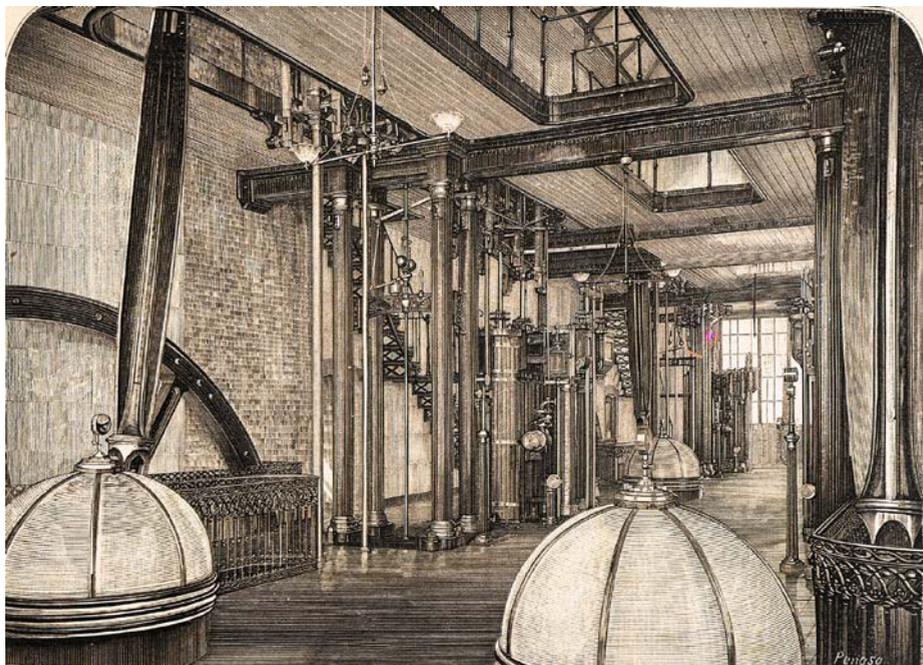
Fonte: Arquivo Pitoresco, n.º 43 (sem data), 1865.

Créditos: João Armando Pedroso (gravura) e João Barbosa de Lima (gravura e desenho).

A parafernália tecnológica que prometia se não um mundo melhor, pelo menos um mundo mais cómodo, povoava, decerto, o imaginário dos portugueses de Oitocentos, com reflexos nas revistas ilustradas – veículo principal da veiculação iconográfica do imaginário coevo. Como exemplo, uma gravura de Carlos Penoso mostra um aspeto da casa das máquinas da estação elevatória de água, a vapor, da Cerca dos Barbadinhos, em Lisboa, inaugurada em 1880, onde terminava o aqueduto do Alviela (fig. 17). Das páginas da *Revista Popular de Conhecimentos Úteis* transpareciam, mais uma vez, os valores de exaltação dos “melhoramentos materiais” no país, na linha das propostas de Fontes Pereira de Melo.

Note-se que, com o tempo, a qualidade das gravuras melhorava, devido a aspetos como a formação dos gravadores (recordem-se as aulas de gravura da Academia das Belas-Artes e a oficina de formação de gravadores da revista *Arquivo Pitoresco*) e as tecnologias de gravação e impressão disponíveis.

FIG. 17. Estação elevatória de água para abastecimento público a Lisboa.



Fonte: *Revista Popular de Conhecimentos Úteis*, 13 de janeiro de 1889.
Créditos: Carlos Penoso (gravura).

Em cada período histórico, as práticas jornalísticas refletem, pois, os valores, as preocupações e as ambições do seu tempo. Refletem, afinal, a cultura que as envolve e no âmbito da qual florescem num determinado momento. A cultura pode não ser o único fator capaz de explicar ruturas, inovações e continuidades nas práticas e produtos jornalísticos – outros fatores contribuem para a formação ou para conformação e condicionamento das práticas, processos e relatos jornalísticos, como sejam, entre outros, os intervenientes nestas práticas e processos, a estrutura e as possibilidades das organizações jornalísticas, as interações sociais, o mercado e as tecnologias existentes. Mas a cultura é um fator central para explicar essas práticas e processos e os seus produtos, os géneros jornalísticos. Por isso, em cada período histórico, dominam determinadas fórmulas jornalísticas para descrever, narrar e explicar singularidades do mundo real. A

iconografia informativa, sempre complementada com a palavra escrita, foi uma dessas fórmulas, tornada viável para difusão massiva pela imprensa periódica ao longo do século XIX.

Pode afirmar-se, pois, que as revistas ilustradas de feição enciclopédica foram dispositivos inovadores no jornalismo português, num cenário dominado pela imprensa de opinião, esta frequentemente ligada a partidos e organizações políticas, cujo objetivo era a conquista e/ou o controlo do poder, por meio da argumentação de viés ideológico, e não o conhecimento objetivo de aspetos singulares da realidade, que as primeiras procuravam fomentar, pela palavra e pela imagem.

Além da mais-valia trazida pela informação visual, mais icónica e, portanto, mais objetiva, as revistas ilustradas enciclopédicas, pioneiras na difusão massiva de informação iconográfica, contribuíram, ainda, para ampliar o leque do noticiável e diversificar os formatos discursivos de apropriação da realidade pelo jornalismo, isto é, os géneros jornalísticos, demonstrando que sobre a realidade podem ser aplicadas uma pluralidade de práticas jornalísticas.

Despontou, pois, nas revistas ilustradas enciclopédicas portuguesas um conjunto relevante de xilogravadores e litógrafos – todos do sexo masculino (com exceção eventual de um gravador obscuro que assinava Flora) – que lançaram as bases para o desenvolvimento ulterior da expressão iconográfica portuguesa na imprensa (tabela 1). Alguns deles produziram iconografia para várias publicações, pois, provavelmente, eram remunerados por peça elaborada (cf. tabela 1). Graças à iconografia informativa, certos artistas plásticos passaram a ter lugar no jornalismo como uma espécie de repórteres visuais de singularidades do mundo real. As revistas ilustradas, ademais, tornaram-se essenciais para a sobrevivência de alguns dentre eles, já que lhes permitiam ganhar a vida.

TABELA 1. Produtores de iconografia em revistas enciclopédicas ilustradas portuguesas.

Título	Produtores de iconografia
<i>O Recreio: Jornal das Famílias</i> 1835-1842	António de Carvalho de Lemos (litógrafo e proprietário de litografia).
<i>Biblioteca Familiar e Recreativa Oferecida à Mocidade Portuguesa</i> 1835-1846	Maurício José do Carmo Sendim (litógrafo), António Joaquim de Sequeira Lopes Júnior (litógrafo).
<i>Jornal Enciclopédico</i> 1836-1837	Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador, xilogravador e litógrafo).

Título	Produtores de iconografia
<i>O Museu</i>	[Não apurado]
1836-1838	
<i>O Arquivo Popular: Semanário Pitoresco</i>	John Jackson (gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), António Joaquim Gonçalves Pereira (desenhador).
1837-1838	
<i>O Passatempo: Jornal d'Instrução e Recreio para Ambos os Sexos</i>	Joaquim Pedro Caldas e Aragão (litógrafo). Poderá ter sido ele o editor do periódico.
1837-1838	
<i>O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo</i>	José Maria Baptista Coelho (gravador), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador), Gregório Francisco de Assis Queirós (gravador e litógrafo), Luís Gonzaga Pereira (gravador), António Manuel da Fonseca (desenhador e gravador), Flora (gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), Castelo (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenhador e gravador), António Correia Barreto (gravador), António Joaquim Gonçalves Pereira (desenhador), Le Ribeiro (desenhador), Rosalino Cândido Feijó (gravador).
1837-1868	
<i>O Ramallete: Jornal d'Instrução e Recreio</i>	Pedro Augusto Guglielmi (litógrafo), Joaquim Pedro Caldas e Aragão (litógrafo) e A. dos Santos Dias (litógrafo), José Maria Caggiani (gravador e litógrafo), João Pedroso Gomes da Silva (gravador, aqui trabalhou como litógrafo).
1837-1844	
<i>O Recreativo: Jornal Semanário</i>	[Não apurado.]
1838	
<i>Revista Literária: Periódico de Literatura, Filosofia, Viagens, Ciências e Belas-Artes</i>	Joaquim Cardoso Vitória Vilanova (litógrafo e gravador).
1838-1844	
<i>O Museu Portuense: Jornal de História, Artes, Ciências Industriais e Belas Letras</i>	Sines (litógrafo e gravador), Guedes (litógrafo e gravador) e Sampaio (litógrafo e gravador).
1838-1839	
<i>O Mosaico: Jornal d'Instrução e Recreio</i>	Charles Legrand (gravador e litógrafo), Maurício José do Carmo Sendim (litógrafo).
1839-1841	
<i>Universo Pitoresco: Jornal d'Instrução e Recreio</i>	Pedro Augusto Guglielmi (litógrafo), Charles Legrand (gravador e litógrafo), Alexandre de Michellis (gravador e litógrafo), António Tomás da Fonseca (litógrafo); Lence (litógrafo estrangeiro).
1839-1844	
<i>Museu Pitoresco: Jornal d'Instrução e Recreio</i>	Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador, xilogravador e litógrafo), Gregório Francisco de Assis Queirós (gravador e litógrafo), Joaquim Pedro Caldas e Aragão (litógrafo), Pedro Augusto Guglielmi (litógrafo), José Maria Caggiani (gravador e litógrafo), A. dos Santos Dias (litógrafo), Charles Legrand (gravador e litógrafo), Maurício José do Carmo Sendim (litógrafo), Manuel J. Valentim (litógrafo).
1842-1843	

Título	Produtores de iconografia
<i>O Instrutor Portuense: Periódico Mensal</i>	Joaquim Cardoso Vitória Vilanova (litógrafo e gravador) e José Fernandes Ribeiro (litógrafo).
1844-1845	
<i>Jardim Literário: Semanário de Instrução e Recreio</i>	José Maria Baptista Coelho (gravador), António Manuel da Fonseca (gravador), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador).
1847-1854	
<i>Revista Popular: Semanário de Ciência e Indústria</i>	José Maria Baptista Coelho (gravador), Flora (gravador), António Correia Barreto (gravador), Bertrand (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (gravador e desenhador, diretor artístico a partir de 1850), Pizarro (gravador), Flora (gravador), Filipe Fernandes (gravador), Bertrand (gravador), José Severini (gravador) e Santos (gravador).
1848-1855	
<i>Época: Jornal de Indústria, Ciências, Literatura e Belas-Artes</i>	Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador)
1848-1849	
<i>O Recreio Popular: Semanário Noticioso e Instrutivo</i>	Marti (gravador, possivelmente estrangeiro).
1855-1856	
<i>O Arquivo Familiar: Semanário Pitoresco</i>	Vidal Júnior (gravador), Flora (gravador), Marti (gravador, possivelmente estrangeiro).
1857-1861	
<i>Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado</i>	Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador), José Maria Baptista Coelho (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenhador, foi, possivelmente, diretor artístico da publicação, entre 1858 e 1868), Tomás José da Anunciação (pintor e desenhador), João Cristino da Silva (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (gravador), João Barbosa de Lima (desenhador e gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), Caetano Alberto da Silva (gravador), João Maria Baptista Coelho Júnior (filho de José Maria Baptista Coelho, gravador), António Vidal (gravador), Vidal Júnior (gravador, filho de António Vidal), Baracho (gravador), Joaquim Mariz Júnior (gravador), José Leipold (gravador), António Lopes Mendes (desenhador), Isaías Newton (desenhador), António Monteiro Ramalho (desenhador).
1857-1868	
<i>Porto Elegante: Jornal de Literatura, Ciências, Belas-Artes e Moda</i>	Francisco José Carlos Amatucci (desenhador e litógrafo). [Litografia Comercial da Rua Formosa, 16, Porto]
1864	
<i>Ilustração Popular: Folha Destinada ao Recreio e Instrução</i>	Braz Martins (litógrafo), Domingos Francisco Lopes (litógrafo), Silva (litógrafo).
1866-1868	
<i>O Arquivo Popular</i>	João Pedroso Gomes da Silva (gravador); J. Jackson (gravador).
1871-1874	

(Nota: apenas o segundo volume é ilustrado)

Título	Produtores de iconografia
<i>O Universo Ilustrado: Semanário de Instrução e Recreio Publicado por Uma Sociedade</i>	Caetano Alberto da Silva (gravador), Francisco Pastor (gravador), João Heitor (gravador), João Armando Pedroso (gravador), Domingos Caselas Branco (gravador), João Heitor (gravador), José Maria Baptista Coelho (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenhador) e outros.
1877-1887	
<i>O Camões: Semanário Popular Ilustrado</i>	Manuel de Macedo (desenhador), Enrique Casanova (desenhador), Francisco Pastor (gravador), José Maria Baptista Coelho (gravador) e Caetano Alberto da Silva (gravador)
1880-1883	
<i>A Imprensa</i>	Caetano Alberto da Silva (gravador)
<i>Revista Popular de Conhecimentos Úteis</i>	Caetano Alberto da Silva (gravador), Manuel Diogo Neto (gravador), Carlos Penoso (desenhador e gravador), Domingos Caselas Branco (desenhador e gravador), José Augusto de Oliveira (gravador).
1888-1892 e 1897	

Fonte: elaboração própria.

As gravuras e litografias eram quase sempre assinadas. Gravadores e litógrafos consideravam-se artistas e, por isso, tendiam a assinar as suas obras. Por essa razão, é possível determinar o seu percurso e as revistas ilustradas com as quais colaboraram, sendo de notar que, frequentemente, produziram iconografia para várias publicações, pois, provavelmente, eram remunerados por peça elaborada. Sobre alguns deles, existem dados biográficos; sobre outros, existem as gravuras e litografias que deixaram e que testemunham o seu trabalho e o seu itinerário.

Apurou-se, pois, que entre produtores oitocentistas de informação iconográfica em Portugal surgem nomes como: A. dos Santos Dias; Alexandre de Michellis (1818-1866); António de Carvalho de Lemos (1806-1885); António Joaquim Gonçalves Pereira (1839-1878); António José Pedroso [assina Pedroso]; António Lopes Mendes (1835-1894); António Manuel da Fonseca (1796-1890); António Tomás da Fonseca (1823-1894); António Vidal; Vidal Sr.; Baracho; Charles Legrand; Flora; Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868); Francisco José Carlos Amattucci; Francisco José de Resende; Gregório Francisco de Assis Queirós; Guedes; J. [John?] Jackson; João Barbosa de Lima (1839-1867); João Maria Baptista Coelho Júnior (183_ - 188_); João Pedroso Gomes da Silva (1825-1890); Joaquim Cardoso Vitória Vilanova (1792 ou 1793-1850); Joaquim Pedro Caldas e Aragão (1801-?); José Maria Baptista Coelho (1812-1891); José Maria Caggiani; Lopes Júnior; Luís Gonzaga Pereira (1796-1868); Le Ribeiro; Manuel de Moraes Júnior (1807?-?); Manuel J. Valentim (?-?); Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880); Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870); Pedro Augusto Guglielmi (?-?); Sampaio; Sines; Tomás José da Anunciação; e Vidal Júnior (tabela 1).

1.4 A EXTENSÃO DA INFORMAÇÃO ICONOGRÁFICA AOS ASSUNTOS DA ATUALIDADE PORTUGUESA

Informar visualmente sobre acontecimentos e temas da atualidade raramente constituiu uma preocupação das revistas ilustradas enciclopédicas, publicações que inauguraram a difusão massiva de iconografia sobre singularidades do mundo real, em Portugal e noutros pontos do globo. Foi preciso esperar alguns anos para a iconografia sobre acontecimentos da atualidade irromper nas revistas ilustradas portuguesas e ainda esperar mais anos para os acontecimentos da atualidade se imporem nas páginas das revistas e, depois, dos jornais diários. Pode dizer-se, no entanto, que as revistas ilustradas enciclopédicas aplanaram o caminho para a imprensa ilustrada de atualidades, com a qual, aliás, conviveram ao longo de muitos anos.

Acompanhando o que se passou noutros países, designadamente em Inglaterra, com a *London Illustrated News*, a iconografia sobre assuntos da atualidade chegou aos periódicos portugueses entre a década de 1840 e a década de 1850. Foram as revistas ilustradas as pioneiras. A sua periodicidade era mais dilatada do que aquela que apresentavam os jornais diários, pelo que o ritmo de trabalho se sintonizava com o lento processo de produção de gravuras informativas⁶.

A iconografia sobre singularidades da atualidade apareceu, primeiramente, na revista *A Ilustração: Jornal Universal* (1845-1846). Outras revistas seguiram a mesma via. *A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal* (1856-1859) foi um dos casos. Revistas enciclopédicas, como a importante *Arquivo Pitoresco* (1857-1868), também publicaram, ocasionalmente, iconografia referente a assuntos atuais. Mas nenhuma das revistas citadas se devotava à cobertura gráfico-noticiosa da atualidade. Apesar do que os títulos sugeriam, mesmo *A Ilustração: Jornal Universal* e *A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal* eram revistas pouco ilustradas e pouco centradas na atualidade.

A Ilustração: Jornal Universal, publicação fundada pelo jurista, escritor, político e jornalista António Augusto Teixeira de Vasconcelos, em abril de 1845, foi a primeira revista portuguesa que procurou, ocasionalmente, usar a iconografia para disseminar informação sobre assuntos da atualidade. Uma das suas primeiras manifestações do interesse pelos assuntos da atualidade revelou-se na cobertura gráfica das tendências da moda. A cobertura da moda – particularmente da moda feminina – dava um certo ar de atualidade aos periódicos ilustrados e contribuía para captar a atenção dos públicos sofisticados que queriam “andar na moda” (fig. 18). Além disso,

⁶ A litografia estava em desuso, já que o processo era mais dispendioso e lento quando comparado à produção xilográfica.

as revistas ilustradas, ainda que fossem compradas ou assinadas, sobretudo, por um público masculino, não desdenhavam as leitoras, afirmando-se, portanto, publicações para toda a família. No entanto, dar atenção a um assunto da atualidade não equivalia a cobrir visualmente os acontecimentos da atualidade. A representação das tendências da moda apontava para a exploração de temas da atualidade, ainda que não para a cobertura gráfica dos acontecimentos recentes e “quentes”.

FIG. 18. Moda feminina.



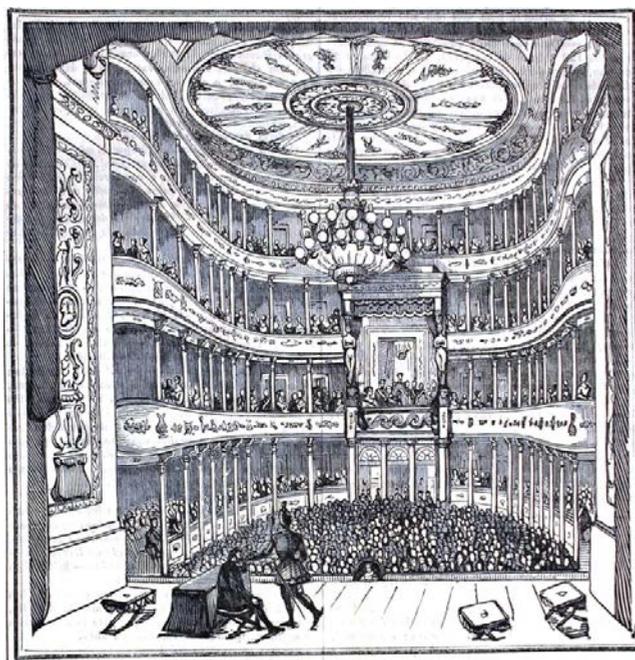
MODAS.

Fonte: *A Ilustração*, maio de 1845.

Os eventos públicos, como os espetáculos teatrais (fig. 19) e as cerimónias públicas (figs. 20 e 21), contaram-se entre os temas privilegiados. A cobertura dos espetáculos teatrais que decorriam em Lisboa, cidade sede da revista *A Ilustração: Jornal Universal*, acentuava o tom atual das informações e satisfazia as elites que frequentavam os teatros, a ópera e os concertos e compareciam a eventos sociais, constituindo o público-alvo da publicação. Repare-se, atentando na figura 19, que a cobertura gráfica dos espetáculos teatrais possui várias das características “de atualidade quente”: (1) refere-se a um facto socialmente notório e recente, com valor noticioso (ou seja, obedece a um ou mais critérios de relevância informativa, ou valores-notícia, valores estes que tornam um facto socialmente relevante e digno de se tornar notícia, como sejam a proximidade, o momento recente em que o evento ocorreu, a importância social dos atores e do público, etc.); e (2) representa, por meio de imagens, aspetos relevantes dos acontecimentos.

A observação da figura 19 documenta que, a meio da década de 1840, a gravura de madeira já tinha quase substituído completamente a litografia como veículo dileto para a informação visual. O traço revelava-se cada vez mais rigoroso e trabalhado. O ideal realista gerava representações iconográficas de momentos reais crescentemente sofisticados e icónicos (ou seja, *semelhantes à realidade visível*).

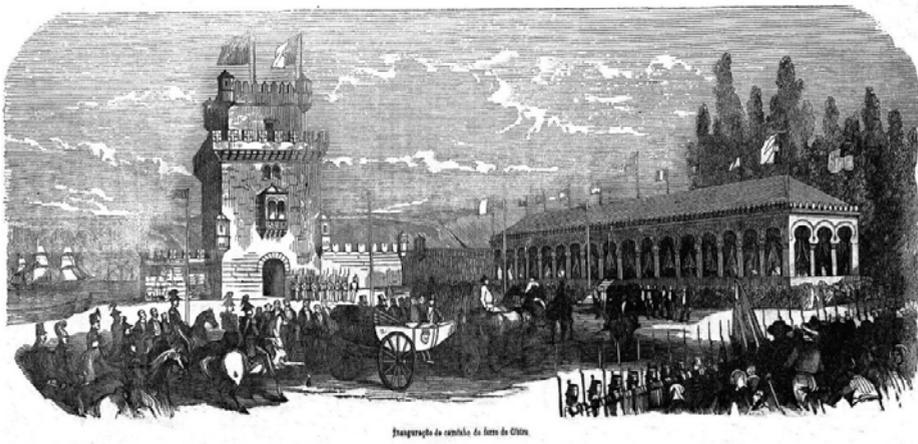
FIG. 19. Representação de peças teatrais, em Lisboa.



Fonte: *A Ilustração*, maio de 1845 e maio de 1846.

A reportagem gráfica de acontecimentos da atualidade coeva, graças a gravuras como aquela que se apresenta na figura 20 (ocupava uma página inteira da revista *Ilustração Luso-Brasileira*), teve, certamente, um grande impacto no leitor, que, doravante, podia “ver” o acontecimento e não apenas ler sobre ele. A imagem tinha, no entanto, de ser construída de forma a proporcionar a compreensão do observador.

FIG. 20. Inauguração dos trabalhos para a construção da futura linha de caminho-de-ferro de Sintra.

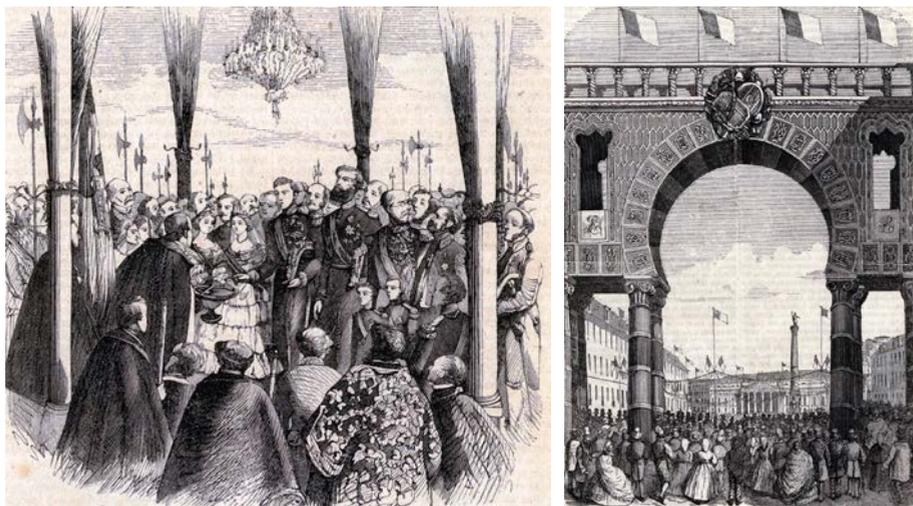


Fonte: *Ilustração Luso-Brasileira*, 9 de agosto de 1856.

Ocorrido a 17 de maio de 1858, o casamento entre o rei D. Pedro V e a rainha D. Estefânia foi notícia gráfica em números sucessivos de várias revistas ilustradas, como o *Arquivo Pitoresco* (fig. 21). Nas imagens escolhidas, houve, notoriamente, a preocupação de mostrar aos leitores aspetos diversos dos festejos. As gravuras são assinadas por José Maria Baptista Coelho, tendo sido executadas a partir de desenhos de Francisco Augusto Nogueira da Silva. Por esta altura, os gravadores e desenhadores costumavam assinar as gravuras. As revistas ilustradas das últimas décadas do século XIX testemunham, pois, um tempo de transformação para o jornalismo nacional – o tempo do entendimento das potencialidades informativas e de atração de audiências das imagens.

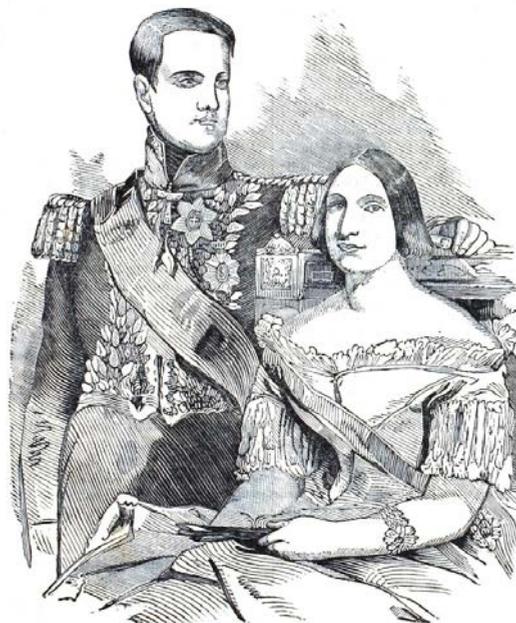
Um outro caso em que se nota o direcionamento de certas revistas ilustradas das décadas de 1840 e 1850 para a cobertura gráfica da atualidade regista-se nos retratos (fig. 22). As pessoas famosas conferem noticiabilidade à informação. Acontece no presente e acontecia no passado. Daí a presença assídua dos retratos de personalidades coevas na iconografia das revistas ilustradas a partir do miolo do século XIX, conforme se regista na figura 22. Socioculturalmente, a prolife-

FIG. 21. Dois aspetos dos festejos do casamento real entre o rei D. Pedro V e a rainha D. Estefânia.



Fonte: *Arquivo Pitoresco*, vol. I, n.º 48 e n.º 49, maio e junho de 1858.
Créditos: José Maria Baptista Coelho (gravura) e Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenho).

FIG. 22. D. Pedro II do Brasil e sua esposa.



D. PEDRO 2.º, IMPERADOR DO BRAZIL, E SUA ESPOSA.

Fonte: *A Ilustração*, março de 1846.

ração dos retratos de pessoas famosas, como aristocratas, políticos, militares e vultos da cultura e do teatro, na imprensa, foi fundamental para promover uma *cultura de celebridades*. Os retratos das personalidades da época, normalmente posados, em plano médio, permitiam ao leitor saber como eram essas pessoas, das quais, até então, *só ouviam falar*. A difusão de retratos contribuiu para a dessacralização dessas personagens, ao mesmo tempo que gerava uma certa sensação de *familiaridade e proximidade* nos leitores.

Repare-se, no que respeita à composição, que o retrato figurativo e realista patente na figura 22 prima por uma certa informalidade que, afastando-o da rigidez formalista, o torna mais vivo.

Interessantemente, os problemas sociais não ficaram de fora das preocupações daqueles que usavam a iconografia para informar os concidadãos do que se passava no país. Uma gravura de Caetano Alberto da Silva, sobre desenho de Francisco Augusto Nogueira da Silva, de crianças pedintes, por exemplo, mistura a curiosidade antropológica e etnográfica com a comiseração pela sorte dos menos favorecidos (fig. 23).

FIG. 23. Crianças pedintes.

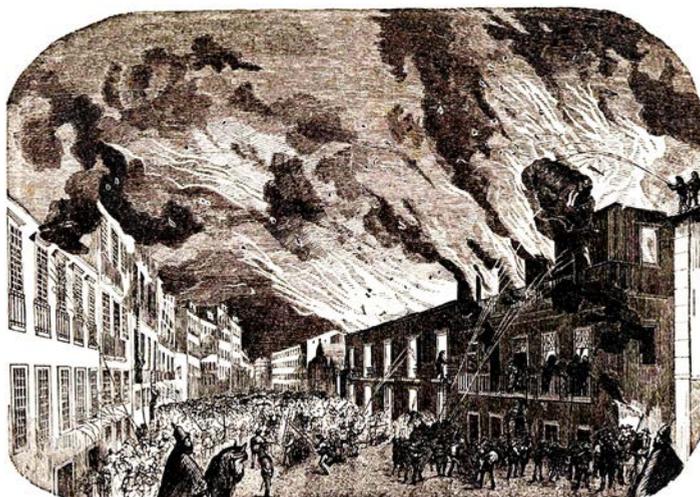


Fonte: Arquivo Pitoresco, n.º 32 (sem data), 1861.

Créditos: Caetano Alberto da Silva (gravura) e Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenho).

Com o tempo, a cobertura gráfica da atualidade em Portugal foi-se alargando aos acontecimentos “quentes” da atualidade recente, tendência possibilitada pelo crescente domínio técnico evidenciado pelos desenhadores e gravadores portugueses e pelos novos processos de impressão. Em alguns casos, a cobertura continuou a primar pela *singularidade*. Numa única gravura, por vezes dramática, o(s) desenhador(es) e o(s) gravador(es) procuravam condensar toda a informação disponível sobre um acontecimento (figuras. 24 e 25). O pendor para a dramatização sensacional da atualidade pode observar-se, por exemplo, na cobertura visual do *Arquivo Pitoresco* do incêndio que destruiu a sua própria tipografia, em 1858 – uma gravura da autoria de José Maria Baptista Coelho a partir de desenho de Nogueira da Silva (fig. 24).

FIG. 24. Incêndio na tipografia do *Arquivo Pitoresco*.



Fonte: *Arquivo Pitoresco*, 19 de novembro de 1858.

Créditos: José Maria Baptista Coelho (gravura) e Nogueira da Silva (desenho).

A atualidade graficamente evocada rompia, ainda que sob a forma de desenho reduzido a gravura, a monotonia do grafismo das primeiras páginas, nas quais, no último quartel do século XIX, ainda pontificavam, como motivos visuais, os retratos das personalidades coevas, os monumentos e as cenas etnográficas. A notícia gráfica do incêndio do teatro Baquet (fig. 25), no Porto, que causou dezenas de mortos, por exemplo, fez a capa do número 334 da importante revista *O Ocidente* (1 de abril de 1888). É possível que a imagem tenha sido construída a partir de relatos orais e de imagens anteriores do teatro, já que, obviamente, mistura ocorrências singulares relacionadas com o evento e obedece a uma composição

cuidada, na qual assumem importância desproporcional os carregadores representados no primeiro plano de profundidade, ao redor dos quais há um espaço aberto e mais luminoso. A senhora que, amparada por dois cavalheiros, parece desmaiar (à esquerda), que alimentava o mito então em voga de que a mulher seria o género fraco, e a cena dos bombeiros com a sua carreta (à direita) ajudam a enquadrar esse motivo e a dar carga dramática ao relato visual.

FIG. 25. Incêndio do teatro Baquet, no Porto.



Fonte: *O Ocidente*, 1 de abril de 1888.

Créditos: João Ribeiro Cristiano da Silva (desenho) e José Augusto de Oliveira (gravura).

Apesar da diversificação temática dos assuntos que mereciam cobertura visual, alguns dos temas que inauguraram a cobertura gráfica da atualidade em Portugal mantiveram-se nas revistas ilustradas – como sejam os espetáculos (fig. 26). O São Carlos era, então, o lugar mais *in* da vida cultural lisboeta, frequentado pelas elites. As representações gráficas dos acontecimentos da atualidade nacional iam chegando às páginas dos periódicos, mormente se correspondessem às expectativas das elites que tinham dinheiro para comprar revistas ilustradas, uma mercadoria cara no contexto da época.

FIG. 26. Ópera no São Carlos.

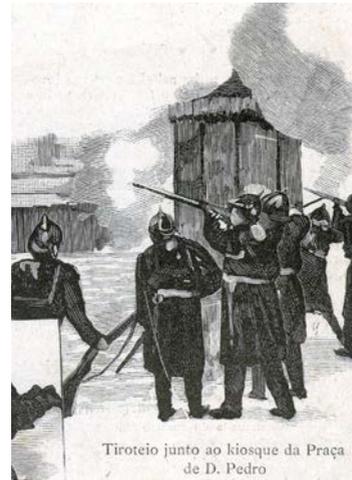
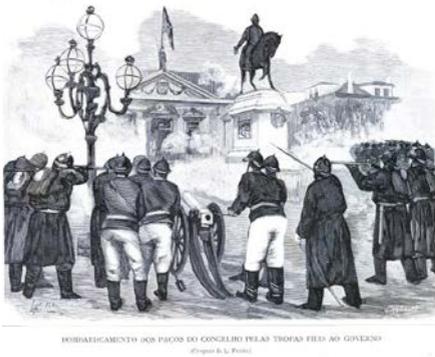
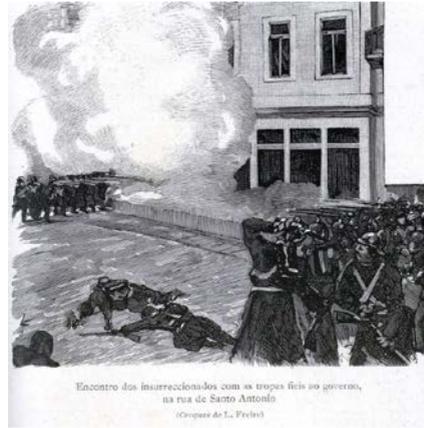


Fonte: *Ilustração Universal*, 22 de março de 1884.

Créditos: Francisco Pastor (gravura) e João Ribeiro Cristino da Silva (gravura e desenho).

Noutros casos, repetia-se, mas de forma mais “viva” e sofisticada, uma receita já usada: multiplicar os pontos de vista e as representações de diversos momentos de um acontecimento, quase cinematograficamente (fig. 27). Foi o caso da cobertura iconográfica da revolta militar republicana de 31 de janeiro de 1891, no Porto, nas páginas d’*O Ocidente*, cujas gravuras foram, conforme salienta esta revista, elaboradas a partir de simples “croquis” desenhados no calor do evento (acentua a *verosimilhança* da representação iconográfica). As gravuras são da autoria de Caetano Alberto, tendo sido produzidas a partir de desenhos “ao vivo” de Luciano Freire, no local dos acontecimentos. Já se está perante uma verdadeira *reportagem gráfica* de um acontecimento quente da atualidade recente. Enquanto a *notícia gráfica*, como a do incêndio do teatro Baquet, procurava condensar numa única imagem toda a significação de um acontecimento (fig. 25), a *reportagem gráfica* (fig. 27) caracterizava-se pela diversidade de pontos de vista e momentos representados na iconografia do acontecimento. Mas em ambos os casos se evidencia não apenas a vontade de representar graficamente o acontecimento *como ele se deu*, mesmo introduzindo uma dose de ficção gráfica na imagem (por exemplo, a gravura do incêndio do teatro Baquet foi baseada num desenho elaborado a partir de outro desenho, mais esquemático, feito ao vivo), mas também a imersão do *repórter gráfico* (nestes casos já se pode falar de *repórteres gráficos*) no acontecimento representado no discurso. Essa *experiência imersiva* do repórter no acontecimento podia ser revivida pelo leitor no momento de apreensão e compreensão da mensagem imagística. Se num primeiro momento, em Portu-

FIG. 27. Reportagem gráfica da revolta militar republicana de 31 de janeiro de 1891, no Porto.

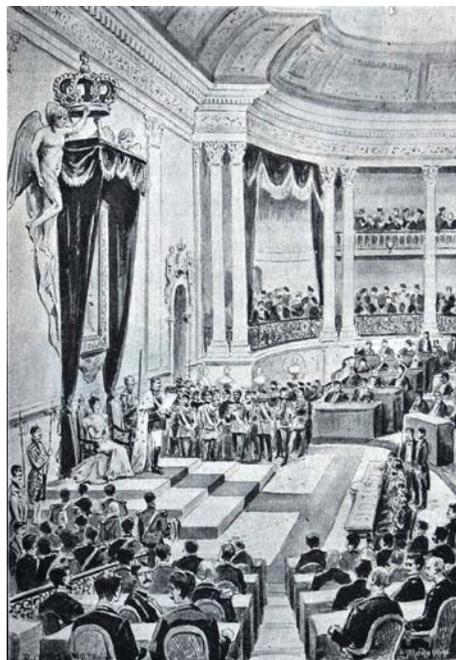


Fonte: *O Ocidente*, vol. XIV, n.º 437, 11 de fevereiro de 1891.
Créditos: Caetano Alberto da Silva (gravuras) e Luciano Freire (desenho).

gal, grande parte das imagens publicadas na imprensa ilustrada se resumia aos desenhos de retrato e aos desenhos de monumentos, elaborados, alguns, durante expedições e excursões geográficas e etnográficas, num segundo momento apareceram as imagens referentes a acontecimentos da atualidade e, com elas, surgiu, pois, a reportagem gráfica. Nomes grandes das artes plásticas portuguesas atuaram, inclusivamente, como repórteres gráficos, casos de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Soares dos Reis (1847-1889), Sousa Pinto (1856-1939), José de Brito (1855-1946) e Henrique Pousão (1859-1884), que colaboraram, assiduamente, como desenhadores, com a imprensa da época e, particularmente, com as revistas ilustradas. Elaboravam desenhos diretos do que observavam, mas também desenhavam a partir de fotografias.

É de notar que a gravura informativa, executada a partir de desenhos ou fotografias, beneficiando já de novos processos de fabrico e impressão, manteve a sua vitalidade enquanto veículo de informação até ao início do século XX, apesar do crescente recurso à fotografia protagonizado pelas revistas ilustradas, primeiro, e pelos jornais, diários ou com outra periodicidade, depois. Assim o demonstra a figura 28, exemplificativa, ademais, do interesse com que a política era coberta, por imagens e pela palavra.

FIG. 28. Discurso da Coroa na abertura do ano parlamentar.

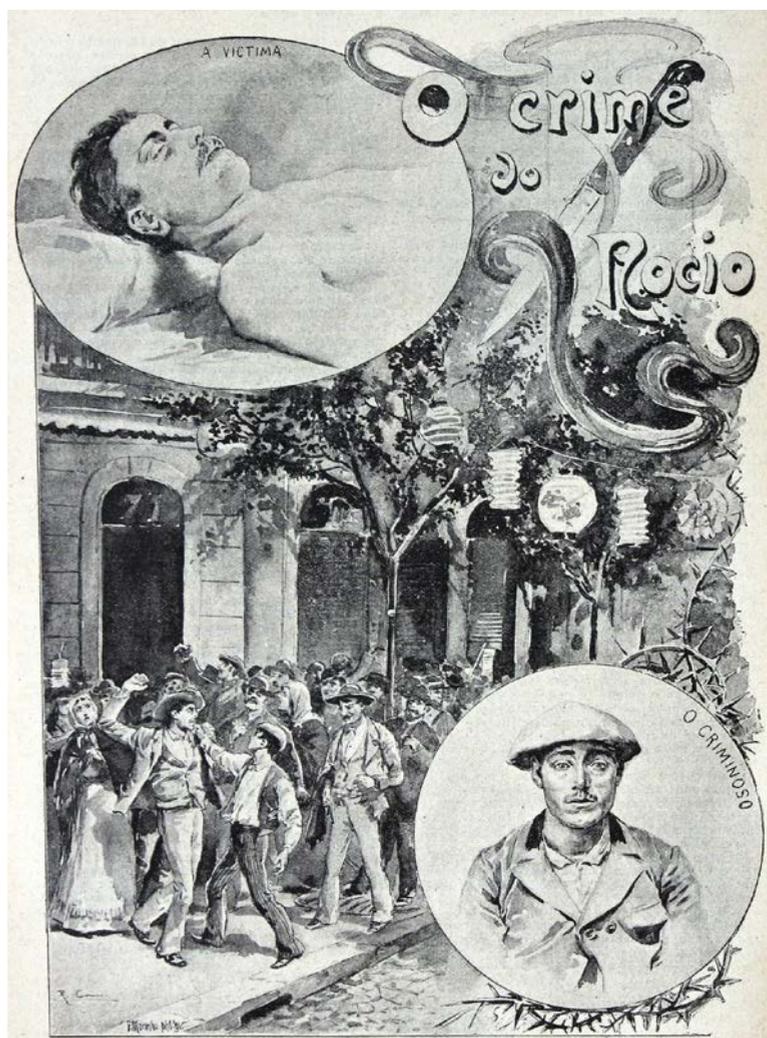


Fonte: *Branco e Negro*, 20 de junho de 1897.

Créditos: João Ribeiro Cristino da Silva (gravura) e José Pires Marinho (fotogração).

Beneficiando da expressividade artística e expressiva do desenhador, subjetivas, o desenho proporcionava, em certas circunstâncias, mais emoção do que a fotografia, mais icônica e objetiva. A cobertura do crime – opção editorial relevante para a popularização da imprensa – ganhava foros sensacionais graças ao desenho. Na figura 29, por exemplo, apresenta-se uma recriação visual, mais ou menos ficcional, do momento de um crime. Combinada com os retratos da vítima e do criminoso, esta recriação de um acontecimento singular acrescentou interesse ao relato visual do acontecimento.

FIG. 29. Recriação visual de um homicídio.



Fonte: Branco e Negro, 20 de junho de 1897.

Créditos: Alfredo Roque Gameiro (desenho) e José Pires Marinho (fotogravação).

Note-se, no global, a intenção descritiva e documental patente na iconografia informativa. O realismo formalista presidiu à representação iconográfica do mundo material nas publicações ilustradas, dando origem a representações visuais verosímeis da realidade visível, mesmo que, por vezes, os desenhadores e gravadores, por motivos relacionados com a humanização das imagens, com melhorias na composição, com a introdução de elementos simbólicos na imagem ou até mesmo com a intensificação da carga dramática do discurso iconográfico não hesitassem em incluir pormenores da sua imaginação subjetiva ou em misturar numa imagem representações de diferentes cenas e momentos singulares.

A articulação entre texto verbal e imagem tornou-se, igualmente, cada vez mais evidente no final do século XIX (fig. 27). As legendas, mesmo que singelas, explicam as imagens aos leitores, denotando o seu sentido. Nesta época, era cada vez mais incomum publicarem-se imagens desvinculadas de uma matéria sobre o assunto, mas raramente se encontraram exemplos de peças constituídas apenas por uma imagem dominante e texto verbal, como viria a acontecer com as fotolegendas.

Nesses tempos de crescente atenção da imprensa – particularmente das revistas ilustradas – à cobertura gráfica da atualidade quotidiana, uma segunda geração de “jornalistas” gráficos-artistas (englobando-se aqui desenhadores, fotógrafos e gravadores) foi despontando (tabela 2).

Dessa geração de colaboradores gráficos da imprensa no momento em que esta começa a dar crescente atenção à atualidade fazem parte nomes como: Alfredo de Moraes (1872-1971); Alfredo Keil (1850-1907); António Francisco Vilaça; António Monteiro Ramalho Júnior (1859-1916); Arnaldo da Fonseca (1868-1936?); Augusto Bobone (1825-1910); Caetano Alberto da Silva (1843-1924); Carlos Relvas (1838-1894); Domingos Caselas Branco (1855-?); Domingos Fernandes Cardoso; Emílio Biel (1838-1915); Enrique Casanova (1850-1913); Ernesto Ferreira Condeixa (1858-1933); Filipe Fernandes; Francisco Pastor (1850-1922); J. Ilharco, fotógrafo; João Armando Pedroso (1823-1890); João Francisco Camacho (1833-1898); João Heitor; João Marques de Oliveira (1853-1927); J. M. Correia; João Ribeiro Cristino da Silva (1858-1948); João Vaz (1859-1931); Jorge dos Reis; José António Kjolner; José Augusto de Oliveira (1855-1893); José Leipold; José Pires Marinho (1857-1929); José Severini (1838-1882); Luciano Lallemant; Manuel de Macedo (1839-1915); Manuel Diogo Neto (1862-1914); e Rosalino Cândido Feijó. Muitos deles, conforme é visível (tabela 2), trabalharam, simultaneamente, para mais do que uma publicação.

TABELA 2. Produtores de iconografia das revistas ilustradas na transição para a cobertura gráfica da atualidade quotidiana.

Título	Produtores de iconografia
<i>A Ilustração: Jornal Universal</i> 1845-1846	José Maria Baptista Coelho (gravador), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador) e outros (a revista inclui bastantes estampas de autores estrangeiros).
<i>A Ilustração: Periódico Universal</i> 1852	José Maria Baptista Coelho (gravador), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenhador), Filipe Fernandes (delineador e gravador) e outros (nomeadamente gravadores estrangeiros, como Marti e Servigny).
<i>A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal</i> 1856-1859	Vidal Júnior (gravador), António Vidal (gravador), J. M. Correia, João Maria Baptista Coelho Júnior (gravador), Baracho (gravador), Flora (gravador), Rebelo (gravador) e Manuel Maria Bordalo Pinheiro (desenhador e gravador).
<i>Ilustração Portuguesa</i> [1.ª revista] 1884-1890	Domingos Caselas Branco (gravador), Francisco Pastor (gravador), Luciano Lallemand (gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), Caetano Alberto da Silva (gravador), Francisco Augusto Nogueira da Silva (desenhador), Manuel de Macedo (desenhador), Leotte (gravador), José Maria Baptista Coelho (gravador), Manuel Diogo Neto (gravador), Luciano Lallemand (gravador), José Severini (gravador), Carlos Relvas (fotógrafo), Emílio Biel (fotógrafo), Luciano Freire (desenhador), Rico (gravador), João Ribeiro Cristino da Silva (desenhador e gravador), Francisco Pastor (gravador, um dos principais produtores de gravuras para a revista) e outros (a revista incluiu muita iconografia produzida no estrangeiro).
<i>A Imprensa</i>	João Armando Pedroso (gravador), Caetano Alberto da Silva (gravador), Filipe Fernandes (gravador), Francisco Pastor (gravador), Manuel de Macedo (desenhador), António Lopes Mendes (desenhador), Domingos Caselas Branco (desenhador e gravador), João Ribeiro Cristino da Silva (desenhador e gravador).
<i>Revista Ilustrada</i> 1890-1892	Caetano Alberto da Silva (gravador), Manuel Diogo Neto (gravador), João Heitor (gravador), Domingos Caselas Branco (desenhador), João Armando Pedroso (gravador), Francisco Pastor (gravador), José Augusto de Oliveira (gravador), Filipe Fernandes (gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), José Pedroso Gomes da Silva (gravador), José Pires Marinho (fotogravador), Domingos Fernandes Cardoso (fotógrafo), Carlos Relvas (fotógrafo), Arnaldo da Fonseca (fotógrafo), J. Ilharco (fotógrafo), Augusto Bobone (fotógrafo), Ernesto Ferreira Condeixa (desenhador), João Marques de Oliveira (desenhador), João Vaz (desenhador), António Monteiro Ramalho Júnior (desenhador).
<i>Revista Moderna: Magazine Ilustrado</i> 1895-1897	João Ribeiro Cristino da Silva (gravador e desenhador), Manuel Diogo Neto (gravador), João Armando Pedroso (gravador), José Severini (gravador), José Pires Marinho (fotogravador), João Ribeiro Cristino da Silva (gravador, produziu, ocasionalmente, fotografia), Arnaldo Fonseca (fotógrafo), Alfredo Keil (fotógrafo), Manuel de Macedo (desenhador), António Joaquim Gonçalves Pereira (desenhador).
<i>Gazeta Ilustrada</i> 1901	Francisco Pastor (gravador), Manuel Diogo Neto (gravador), José Severini (gravador), João Ribeiro Cristino da Silva (gravador e desenhador), Caetano Alberto da Silva (gravador).
<i>Serões</i> 1901-1911	António Novaes (fotógrafo), José Artur Leitão Bárcia (fotógrafo), João Francisco Camacho (fotógrafo), Octávio Bobone (fotógrafo), Arnaldo Fonseca (fotógrafo) e outros.

Fonte: elaboração própria.

1.5 A COBERTURA ICONOGRÁFICA DA ATUALIDADE: A INTRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA

Foi só no final do século XIX que Portugal teve condições para ver florescer o recurso à fotografia para a cobertura informativa do mundo, nomeadamente da atualidade. No entanto, as primeiras experiências com o aproveitamento da fotografia – no caso, especificamente, do daguerreótipo – para a produção de iconografia para os periódicos impressos datam de 1841. No entanto, as fotografias tinham de ser traduzidas, ou transcritas, para litografias ou xilogravuras antes de poderem ser publicadas (fig. 30), com perda de iconicidade (os xilogravadores, inclusivamente, procuravam “embelezar” as imagens e dar-lhes “vida”, por exemplo, pela introdução ficcionada de figuras humanas na composição). Não existia, à época, um processo que permitisse a publicação direta de fotografias na imprensa. O meio-tom, ou meia-tinta (*halftone*), primeiro processo de fotografação com retícula, por autotipia, a generalizar-se na imprensa, só foi inventado na década de 1870 e só começou a usar-se uma década depois. Uma vez que as fotografias tinham de ser traduzidas em xilogravura, até ao final do século XIX a imprensa não extraiu vantagens relevantes do recurso à fotografia, exceto no que respeita à captação da imagem, mais rápida e fiel ao real do que o desenho.

A primeira publicação de um daguerreótipo – ou seja, de uma fotografia – em Portugal com fins informativos ocorreu na revista ilustrada enciclopédica *O Panorama*, a 20 de março de 1841 (fig. 30). A imagem original, de uma das fachadas do palácio da Ajuda, em Lisboa, teve de ser trasladada para xilogravura. Assim, o autor do daguerreótipo foi Francisco Mocenig, proprietário da câmara e fotógrafo amador, mas o autor da gravura publicada foi o gravador José Maria Baptista Coelho.

Escrevia, ao tempo, um autor anónimo em *O Panorama*, sobre as dificuldades do emprego do daguerreótipo na imprensa:

Com muito custo, foi a cópia reproduzida na madeira para ser aberta pelo buril, porquanto, neste género de desenho, alcançado pela ação da luz solar, é a lâmina original tão lustrosa que não se pode fitar nela os olhos por muito tempo e com a firmeza que exige um traslado fiel. Acresce a delicadeza dos perfis e contornos, que confunde a vista, porque o daguerreótipo copia os mais miúdos acessórios dos objetos com perfeitíssima exatidão. (Anónimo, [Sem título], *O Panorama*, 1841, vol. V, n.º 203: 89-90.)

FIG. 30. Primeiro recurso à fotografia como base para a produção de gravuras informativas em Portugal.



Fonte: *O Panorama*, 20 de março de 1841.

Créditos: Francisco Mosenig (fotografia) e José Maria Baptista Coelho (gravura).

O recurso à fotografia implicava, aliás, vários condicionalismos, sobre os quais o autor do texto discorria, a propósito da imagem publicada:

Responderemos agora a dois reparos, que todos naturalmente farão, sobre a precedente gravura. 1.º) Por que faltam os dois torreões laterais da fachada, um pouco mais salientes, e superiores ao andar nobre entre eles compreendido? – É porque a máquina, do único ponto onde pôde ser convenientemente colocada, só abrangeu o centro da frontaria (...); 2.º) Por que vemos negras as caras das figuras colocadas no rossio anterior ao palácio? – É porque o proprietário da máquina, o Sr. Francisco Mosenig, e um seu caixeiro, que de propósito estiveram defronte dela durante a operação, ficaram muito próximos, e por isso muito escuros os retratos das suas pessoas, saindo só desenhados quase em silhueta, percebendo-se ao mesmo tempo os claros nos vultos do criado e da sentinela ao vestíbulo, porque estavam mais distantes. Os vãos, por causa da sombra, também saem muito carregados. (Anónimo, [Sem título], *O Panorama*, 1841, vol. V, n.º 203: 89-90.)

Apesar dos problemas e das condicionantes, a execução de iconografia informativa a partir de daguerreótipos permitiu à imprensa encontrar no documento fotográfico um aliado de peso para o seu desenvolvimento enquanto *meio informativo* e para a sua credibilidade, já que beneficiava do potencial de *verosimilhança* da fotografia.

Os temas fotografados para posterior aproveitamento pela imprensa, nos primeiros tempos do novo meio, são semelhantes ao primeiro exemplo. Os fotógrafos produziam, principalmente, imagens sobre monumentos e paisagens e, ainda, retratos de personalidades (fig. 31) e tipos etnográficos, que, depois, eram transcritas para xilografuras e litografias.

FIG. 31. Rei D. Luís na primeira página da revista *O Ocidente*.

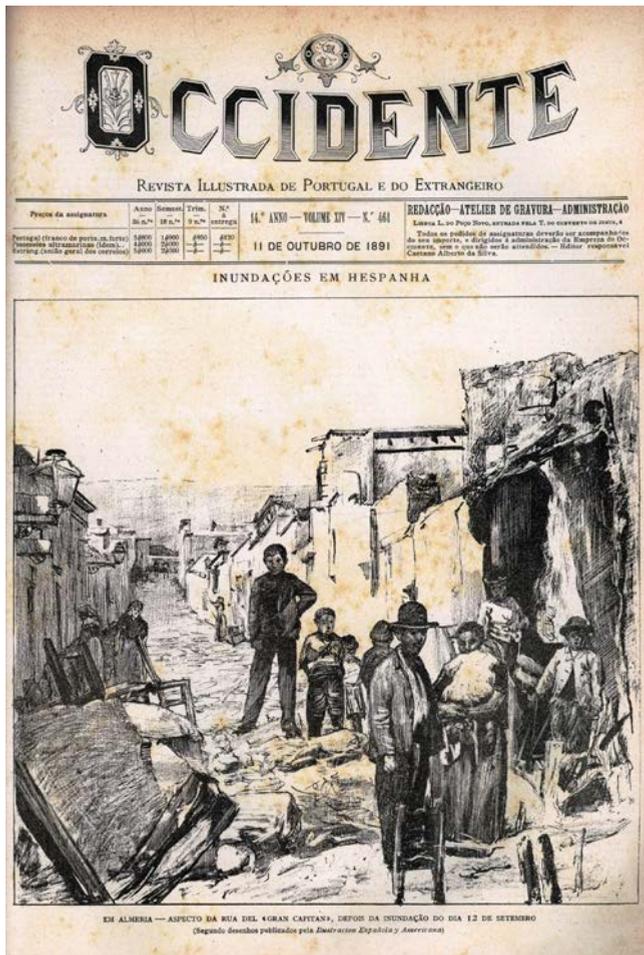


Fonte: *O Ocidente*, 15 de janeiro de 1878.

Créditos: Caetano Alberto da Silva (gravura) e [José Augusto de?] Oliveira (fotografia).

Só no final do século XIX surgiu, em Portugal, uma publicação que se deu à cobertura gráfica da atualidade, mesmo a implantação de um modelo de noticiarismo gráfico nessa revista tenha sido gradual. Tratou-se de *O Ocidente*, revista ilustrada surgida em 1877. Foi nela que a atualidade coberta graficamente começou a ser chamada à primeira página (fig. 32), aqui num desenho fotografado da *Ilustración Española y Americana* – o que comprova que existia um circuito pan-europeu de imagens para a imprensa. Mas a revista também se deu ao fotodocumentarismo, inicialmente com gravuras e, depois, com fotografias. *O Ocidente* deu espaço ao levantamento fotodocumental de Angola e de São Tomé (1877-1894), desenvolvido por Cunha Moraes, ao acompanhamento da construção

FIG. 32. Inundações em Espanha, em 1891.



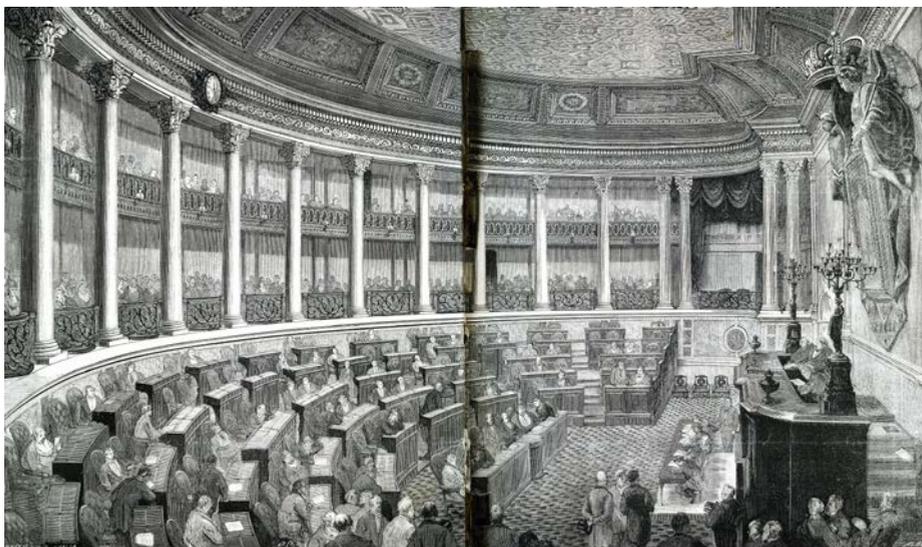
Fonte: *O Ocidente*, 11 de outubro de 1891.

Créditos: *Ilustración Española y Americana*.

de infraestruturas abastecimento de água a Lisboa, projeto de Francisco Rocchini e de João Francisco Camacho (1880), ou ainda ao acompanhamento da construção da ponte ferroviária de D. Maria Pia, no Porto, e à construção da linha do Douro (1875-1883), um extenso trabalho fotográfico da autoria de Emílio Biel. Contudo, nas páginas frontais dominavam os retratos, mesmo quando eram elaborados a partir de fotografias, como ocorre na figura 31, uma gravura de Caetano Alberto a partir de fotografia de Oliveira.

A tradução da fotografia para gravura, mesmo quando respeitante a assuntos da atualidade, tornou-se o processo mais comum para providenciar informação visual aos leitores até ao início da última década do século XIX. As revistas ilustradas eram as únicas publicações que, no país, conseguiam satisfazer a ávida curiosidade gráfica dos leitores. Os jornais diários raramente dispunham dos meios necessários nem investiam significativamente na cobertura visual dos acontecimentos. Talvez o próprio gosto da época privilegiasse a gravura, mais artística, à fotografia, mais mecânica. Na fig. 33, por exemplo, surge uma gravura de dupla página da sala das sessões da Câmara dos Pares do Parlamento Português, em 1878, a propósito da inauguração do ano parlamentar. O processo produtivo era lento e complicado: a gravura publicada é da autoria de Caetano Alberto, mas foi elaborada sobre um desenho colaborativo de Bordalo e Júlio Dantas, a partir de uma fotografia de P. Rochtal.

FIG. 33. Sala das sessões da Câmara dos Pares do Parlamento Português.

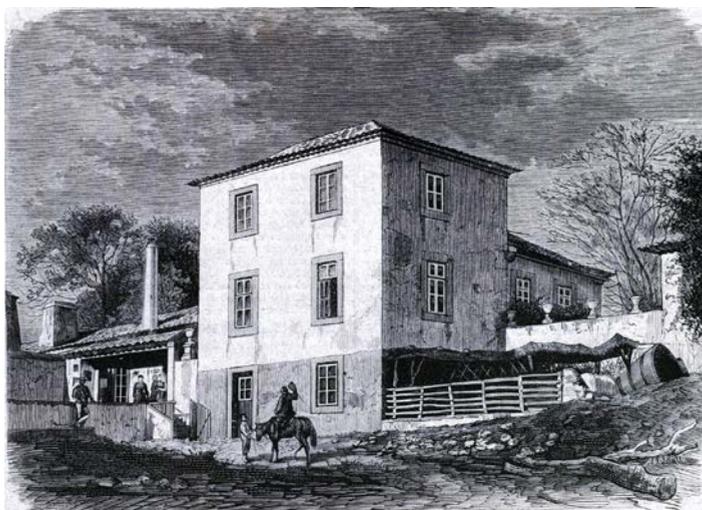


Fonte: *O Ocidente*, 15 de janeiro de 1878.

Créditos: Caetano Alberto da Silva (gravura), Bordalo Pinheiro e Júlio Dantas (desenho) e P. Rochtal (fotografia).

Também de 1878, as gravuras seguintes, elaboradas por Caetano Alberto a partir de fotografias de J. Rodrigues da Silva, mostram a casa em Vale de Lobos onde morreu Alexandre Herculano (fig. 34), talvez o mais importante intelectual português de Oitocentos, e a igreja da Azóia (fig. 35), onde esteve sepultado este historiador, ensaísta e romancista.

FIG. 34. Casa de vale de Lobos onde faleceu Alexandre Herculano.



Fonte: *O Ocidente*, 1 de janeiro de 1878.

Créditos: José Rodrigues da Silva (fotografia) e Caetano Alberto da Silva (gravura).

FIG. 35. Igreja da Azóia, onde Alexandre Herculano esteve sepultado.

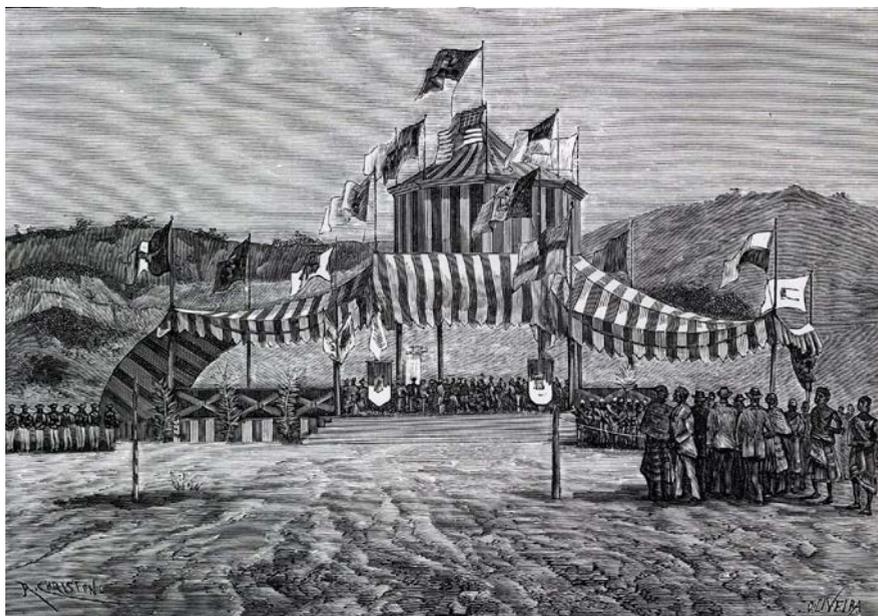


Fonte: *O Ocidente*, 1 de janeiro de 1878.

Créditos: José Rodrigues da Silva (fotografia) e Caetano Alberto da Silva (gravura).

No final do século XIX, ainda se continuavam a publicar gravuras em detrimento de fotografias nas revistas ilustradas, mesmo sendo o processo produtivo lento, caro e complicado. A figura 36, de 1898, regista a inauguração das obras do caminho-de-ferro de Luanda a Ambaca, em Angola. Trata-se de uma gravura de Oliveira a partir de um desenho de J. R. Christino, por sua vez elaborado a partir de uma fotografia de Matias Lauer.

FIG. 36. Inauguração das obras do caminho-de-ferro de Luanda a Ambaca, em Angola.



Fonte: *O Ocidente*, 21 de dezembro de 1886.

Créditos: Mathias Laue (fotografia), João Ribeiro Cristino da Silva (gravura e desenho) e José Augusto de Oliveira (gravura).

Apesar de tudo, a fotografia foi encontrando o seu espaço expressivo, primeiro nas revistas especializadas, como a *Arte Fotográfica* (1884-1885), que encarava imagens fotográficas, impressas em fototipia (fig. 37 e fig. 38), algumas das quais pertencentes a séries de grande valor documental, como a do levantamento etnográfico da África Ocidental portuguesa desenvolvido pelo fotodocumentarista Cunha Moraes (fig. 37), outras da autoria dos primeiros fotógrafos profissionais, que, frequentemente, lançavam empresas comerciais de fotografia (fig. 38), sob cuja designação assinavam as fotos. Repare-se que havia um grande desejo de reconhecimento do trabalho fotográfico – mesmo quando não de um fotógrafo específico – pela introdução da assinatura, tal como faziam os gravadores xilográficos.

FIG. 37. Fotografia de africanos, por Cunha Moraes, impressa em fototipia.



Fonte: *Arte Fotográfica*, agosto de 1884. Encarte.
Créditos: Cunha Moraes (fotografia).

FIG. 38. Feira de gado em Famalicão. Fotografia impressa em fototipia.



Fonte: *Arte Fotográfica*, outubro de 1884. Encarte.
Créditos: Fotografia Moderna.

Não se pode falar de qualquer vontade de informar sobre os acontecimentos da atualidade quotidiana nas revistas especializadas em fotografia do final do século XIX em Portugal, apesar do seu pioneirismo na publicação de fotografias com regularidade. Pelo contrário. Animadas pela valorização de uma estética pictorialista (a fotografia como extensão da pintura, como arte, conforme está patente no título *Arte Fotográfica*) e formalista (valorização da composição em detrimento do conteúdo), as revistas portuguesas especializadas em fotografia da transição do século XIX para o XX cultivavam, isso sim, a fotografia descritiva de intenção documental (o fotodocumentarismo é uma das vertentes do fotojornalismo), embora somente quando esta obedecia aos cânones estéticos dominantes (figs. 37 e 38). No entanto, foram revistas importantes para a valorização da fotografia e dos fotógrafos e para a popularização da imagem fotográfica no país.

Sendo a fotografia uma linguagem universalmente reconhecível, foram as revistas ilustradas, generalistas as responsáveis pela introdução e consolidação do fotojornalismo em Portugal, sobretudo devido à progressiva implantação e expansão de processos fotomecânicos e fotoquímicos de impressão, como a fotografação, promovida pelo fotógrafo Pires Marinho, a fotografia tramada ou meia-tinta (*halftone*)⁷ e ainda a zincogravura, introduzida pelo fotógrafo e gráfico Marques de Abreu (1879-1958), a partir de 1893, se expandiu em Portugal, substituindo velhos processos, como as albuminas coladas⁸.

Efetivamente, as revistas ilustradas começaram, antes dos diários, a tentar satisfazer leitores que ansiavam “ver o mundo tal qual ele era e o que nele acontecia”. A fotografia, sob esse prisma, era bastante mais icónica, isto é, mais semelhante às singularidades materiais captadas visualmente pela câmara. Além disso, era mais rápido, mais fácil e mais barato cobrir a realidade material visível por meio da fotografia. O desenho e a gravura exigiam mais tempo e a intervenção de mais pessoas para serem elaborados e impressos, o que encarecia e tornava lento o processo. Por isso, também a imprensa portuguesa, começando pelas revistas ilustradas, procurou trazer para Portugal a tecnologia que permitia a reprodução direta de fotografias na imprensa.

No país, a reprodução direta de fotografias na imprensa data da última década do século XIX, com o pioneirismo a pertencer, provavelmente, à *Revista Ilustrada*, em 1890, com a reprodução, por fotografação, de uma fotografia de João Francisco Camacho de um quadro intitulado “Uma Cena Íntima” (fig. 39), ideia

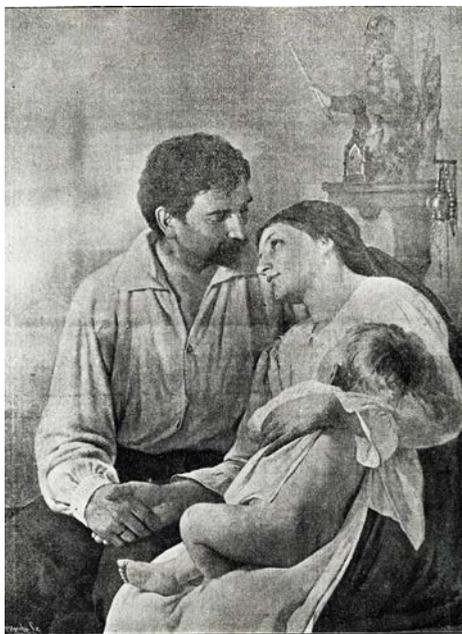
⁷ Embora introduzido em Portugal cerca de 1885 (cf. Sena, 1998), expandiu-se, somente, uma década mais tarde na imprensa portuguesa.

⁸ Processo empregue, por exemplo, nas revistas *O Contemporâneo* (1874-1886), *Mundo Ilustrado* (188_ [ou 1878?]) e *Algarve Ilustrado* (1880-1881).

confirmada por António Sena (1998: 143). A execução da fotogração deve-se a José Pires Marinho, o introdutor da fotoquímica em Portugal. Mas o processo só começou a obter bons resultados a partir de 1894 – sendo talvez o primeiro caso documentado de reprodução, com qualidade, de fotografia na imprensa por fotogração o de uma foto do mosteiro da Batalha da autoria do mesmo João Francisco Camacho, publicada na revista *Ocidente* a 1 de setembro de 1894, no número 565 (fig. 40).

Graças à impressão direta de fotografias por meio da fotograçura, a iconografia na imprensa, primeiro nas revistas ilustradas e, depois, nos jornais diários e semanários, ganhou realismo e verosimilhança. As “reportagens fotográficas” reproduzidas sob a forma de gravuras de madeira perdiam em iconicidade quando comparadas com o realismo verosímil alcançado pelas fotorreportagens reproduzidas com o recurso à fotograçura tramada. Mais tarde, a rotograçura deu qualidade à impressão em rotativa. O papel das revistas também mudou. A reprodução de fotografias com uma boa qualidade – que as revistas desejavam como fator de notoriedade, distinção e estímulo à compra – não se compadecia com o recurso ao papel de jornal, exigindo papel *couché* ou similar. Isso fez mudar a textura das revistas ilustradas.

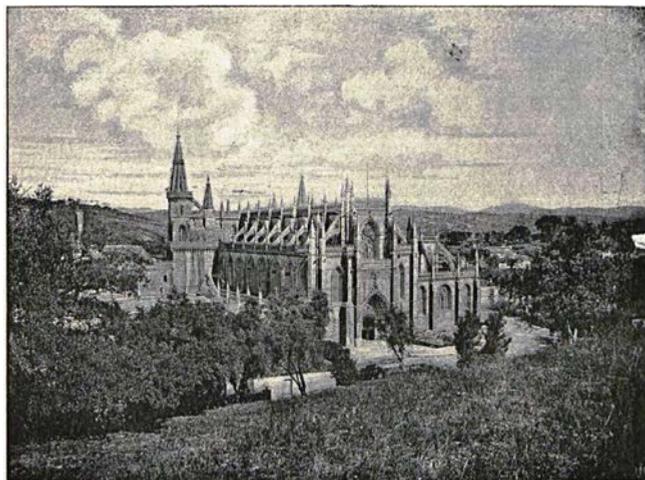
FIG. 39. Fotografia do quadro “Uma cena íntima”. Terá sido a primeira fotografia publicada diretamente na imprensa portuguesa.



Fonte: *Revista Ilustrada*, 15 de outubro de 1890.

Créditos: João Francisco Camacho (fotografia) e Pires Marinho (fotogração).

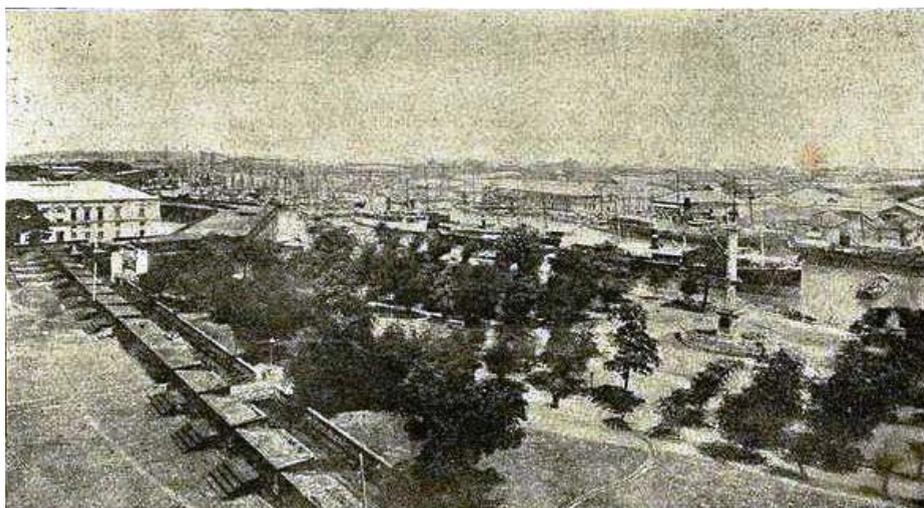
FIG. 40. Mosteiro da Batalha. Reprodução bem-sucedida de uma fotografia numa revista por meio de fotogração.



Fonte: *O Ocidente*, 1 de setembro de 1894.
Créditos: João Francisco Camacho (fotografia).

Apesar de tudo, até já bastante tarde do século XIX, quando se usavam fotografias na imprensa, com frequência, estas serviam somente como *ilustração*, documentando, por exemplo, os lugares onde os acontecimentos cobertos tinham tido lugar. Na figura 41, uma fotografia de um aspeto de Manila serviu para ilustrar uma peça referente à Guerra Hispano-Americana, já em 1898.

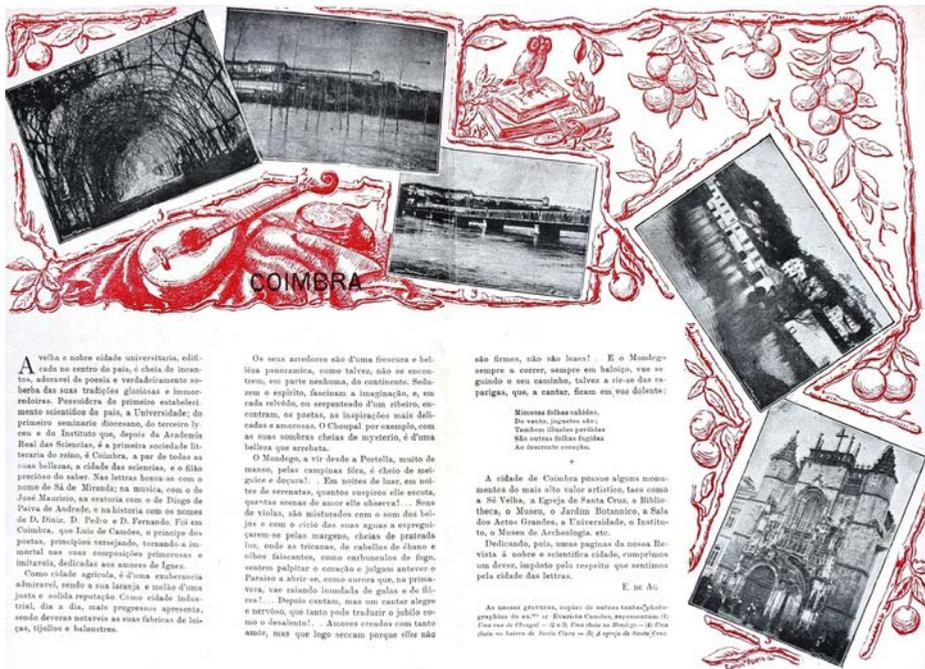
FIG. 41. Vista de Manila na primeira página da revista *Ocidente*, em 1898.



Fonte: *O Ocidente*, 30 de julho de 1898.

É de realçar que a ambição documental patente nas revistas ilustradas de Oitocentos continuou presente nas revistas ilustradas do início do século XX. A figura 42, por exemplo, uma página da revista *Passatempo* ilustrada com fotografias de Coimbra, testemunha a presença da estética formalista na fotografia, associável ao documentarismo e ao valor da objetividade fotográfica, na alvorada do século XX em Portugal. A disposição das fotografias na revista revela, no entanto, a vontade de romper esteticamente com o formalismo do passado, em favor de um design que se poderia classificar como pré-futurista.

FIG. 42. Aspetos de Coimbra.

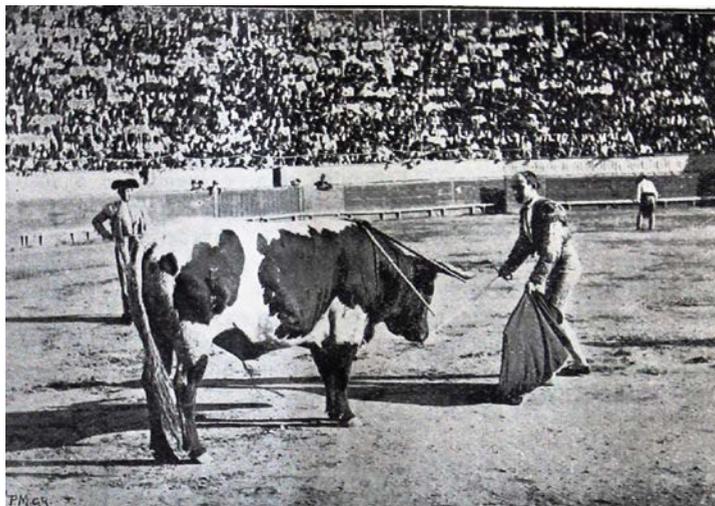


Fonte: *Passatempo*, 25 de abril de 1901.
Créditos: Evaristo Camões (fotografia)

Paulatinamente, a fotografia foi-se, também, impondo como meio dileto para a cobertura gráfica da atualidade. Merecem relevo, a título de exemplo, duas fotografias publicadas pela *Revista Moderna*, pela atualidade que revelavam. Os fotógrafos, no final do século XIX, invadiam, crescentemente, o espaço público, para reportarem para a imprensa os acontecimentos do quotidiano. A primeira dessas fotografias refere-se a uma tourada em Badajoz (fig. 43), um evento da atualidade coeva quotidiana. A fotogravura é de Pires Marinho, mas o nome do fotógrafo, curiosamente, não foi revelado.

Diga-se que a valorização da fotografia, e em particular da fotografia de reportagem, nas revistas ilustradas foi importante não apenas para realçar o valor da informação fotográfica mas também para impor regras de respeito pela fotografia, tida como o parente pobre dos jornais e das revistas, no design de imprensa. Ainda assim, até ao final do século XX – e especificamente até ao surgimento de jornais que valoraram a integridade fotográfica, como o *Público*, fundado em 1990 – a informação fotográfica era tão desvalorizada nos jornais que as chefias de redação e de secção não se coíbiam de escolher as fotografias e de as cortar sempre que o texto não cabia. Talvez a fotografia, enquanto dispositivo adequado à informação e à expressão estética e de design gráfico na imprensa, tenha sido mesmo mais valorizada quando foi introduzida nas revistas ilustradas no século XIX do que depois, já que seria, então, encarada como obra de arte e não somente como veículo de informação visual, sendo mantida e considerada a integridade de cada foto – antes de começar a ser sacrificada às exigências de um design mais ativo.

FIG. 43. Tourada em Badajoz.



Fonte: *Revista Moderna*, n.º 41, 1896.

A segunda fotografia é do imperador de Gaza (Moçambique), Gungunhana (fig. 44), e da sua esposa, recém-capturados pelas tropas portuguesas. O imperador posa com dignidade e os símbolos do poder real num retrato de corpo inteiro, após a sua captura. Um leve tom de atualidade, o orgulho pela vitória portuguesa e pela submissão das populações nativas de Moçambique e um convite ao desfrute do exotismo colonial misturam-se nesta fotografia, de autor desconhecido mas fotografada por Pires Marinho.

FIG. 44. O imperador de Gaza (Moçambique), Gungunhana.



Fonte: *Revista Moderna*, n.º 32, 1896.
Créditos: Pires Marinho (fotografação).

As elites que compravam as revistas ilustradas onde a fotografia proliferava gostavam de “ver” as singularidades do mundo com o grau de realismo que, ao tempo, somente as fotografias e o cinema proporcionavam. E gostavam, identicamente, de serem vistos e reconhecidos. Alguns dos fotógrafos que primeiro colaboraram com as revistas ilustradas, no início do século XX, eram amadores, indivíduos dessas elites que usavam a fotografia não apenas como meio de registo, mas também como símbolo de *status*. Um sujeito das elites que fotografava podia ser visto como um *sportsman*, condição cobiçada por muitos. A figura 45 ilustra a crónica de viagem “de Lisboa a Moçambique”, do jornalista, político e administrador de Moçambique António Ennes (à esquerda, em primeiro plano) – o autor viria a morrer em agosto de 1901, cinco meses depois destas fotos serem publicadas. As elites viajavam e, em busca de notoriedade e reconhecimento, colaboravam espontaneamente com as revistas ilustradas. Os leitores, por seu

turno, queriam conhecer o mundo, mesmo que pelo olhar de terceiros. A fotografia em causa foi processada nas oficinas de fotografação de Pires Marinho. O fotógrafo não foi identificado, mas a foto terá sido, eventualmente, obtida com o equipamento do próprio Enes, que era fotógrafo amador, e com base nas suas instruções).

FIG. 45. O administrador de Moçambique António Ennes e companheiros de viagem a bordo do paquete *Moçambique*.



Fonte: Serões, março de 1901.
Créditos: Pires Marinho (fotografação).

A ideologia desenvolvimentista perfilhada pelas elites e transversal aos países mantinha-se no alvorecer do século XX e tinha amplo eco nas revistas ilustradas. Os fotógrafos captavam cada vez mais no exterior as materializações dessa ideologia – a mesma que anima a maioria dos governos atuais, que pretendem o crescimento económico independentemente dos custos humanos e, sobretudo, ambientais que provoca. A figura 46, por exemplo, alude, fotograficamente, a experiências de transmissão de áudio à distância, sem fios. O fotógrafo não foi identificado, mas, curiosamente, o fotograrador sim – o, à época, quase incontornável Pires Marinho.

FIG. 46. Experiências de transmissão de som por meio de tecnologia sem fios.



Fonte: *Serões*, setembro de 1901.
Créditos: Pires Marinho (fotografiação).

A tecnologia disponível de captura de imagem no final do século XIX permitiu, pois, a expansão do recurso à fotografia como meio de informação visual em Portugal, acompanhando o que sucedia noutros países, inicialmente para assuntos estáticos ou relativamente estáticos, como a reprodução de quadros (fig. 39), monumentos e paisagens (figs. 41 e 42), retratos posados (figs. 44 e 45) e encenações no espaço exterior (fig. 46). Fotografar era, então, um processo difícil que exigia algum treino para manusear os suportes de fixação de imagem, regular o obturador, enquadrar e focar e mesmo revelar, manuseando os diferentes químicos necessários – já que, à época, eram os próprios fotógrafos que revelavam as fotografias. Mas a melhoria na portabilidade das câmaras fotográficas, cada vez menores; a melhoria nas lentes e obturadores, que facultavam a “captura do instante” e não exigiam o recurso ao tripé; e o emprego de materiais

mais fotossensíveis, que também contribuíam para que se conseguisse “travar” o movimento, “congelando” o tempo e condensando-o no instante fotográfico, permitiram que os fotógrafos se aventurassem no exterior, cobrindo, inclusive, acontecimentos do quotidiano caracterizados pela ação, como as corridas de touros (fig. 43).

A imprensa deu conta dessa conjuntura. A fotografia, paulatinamente, tornou-se, assim, o meio predileto de cobertura da atualidade quotidiana por meios visuais. As revistas ilustradas foram pioneiras no recurso à imagem fotográfica. Somente depois a imprensa diária as acompanhou, pois nem a qualidade do papel de jornal era a mais adequada à impressão de fotografias, nem os recursos – humanos, tecnológicos e mesmo financeiros – eram satisfatórios. Por um lado, unicamente a partir do final do século XIX o ofício de foto-repórter surgiu em Portugal, devido ao pioneirismo de fotógrafos como Joshua Benoliel, o primeiro profissional a sobreviver da produção de fotografias da atualidade e do quotidiano para a imprensa e só alguns anos mais tarde os jornais começaram a possuir um corpo próprio de fotojornalistas. Por outro lado, a tecnologia de impressão disponível nos jornais portugueses dificultava o recurso quotidiano à fotografia e a reconversão tecnológica, nomeadamente a adoção do *halftone* (fotografia tramada ou em meia-tinta) – processo tipográfico que permitia a reprodução direta de fotografias junto com o texto – exigia vultosos investimentos para os quais os periódicos – mesmo os mais importantes, como o *Diário de Notícias* e *O Século*, em Lisboa, e o *Jornal de Notícias* e *O Primeiro de Janeiro*, no Porto, nem sempre tinham disponibilidade.

A tabela 3 elenca quais foram as revistas ilustradas portuguesas a orientarem-se primeiro mais relevantemente para o tratamento gráfico da atualidade, quer no tempo da Monarquia (até 5 de outubro de 1910), quer já na I República (5 de outubro de 1910 a 28 de maio de 1926), e os produtores de iconografia que nelas se identificam mais repetitivamente – gravadores, desenhadores e fotógrafos. De salientar *O Ocidente*, a mais importante das revistas entre as que testemunharam a ultrapassagem da gravura e do desenho fotogravado pela reprodução fotomecânica de fotografias.

A fotografia converteu-se no elemento estruturante da informação pictográfica na imprensa.

TABELA 3. Produtores de iconografia nas primeiras revistas ilustradas de atualidades em Portugal.

Título	Produtores de iconografia
<i>O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e Estrangeiro</i> (1878-1915)	<p>Gravadores: Caetano Alberto da Silva, Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Neto, Domingos Caselas Branco, Jorge dos Reis Boaventura, José Augusto de Oliveira, José António Kjölner, João Ribeiro Cristino da Silva António Francisco Vilaça, João Armando Pedroso, José Pedroso Gomes da Silva, Francisco Pastor, Carlos Penoso e outros.</p> <p>Desenhadores: Manuel de Macedo, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Francisco Augusto Nogueira da Silva, Joaquim Mariz Júnior, Isaias Newton, José Pardal, António Monteiro Ramalho e outros.</p> <p>Fotógrafos: Cunha Moraes, Francisco Rocchini, João Francisco Camacho. Emílio Biel, Alberto Carlos Lima, António Novaes [António Novais], Ciríaco Tavares da Silva, Joshua Benoliel, Carlos Relvas, Carlos Vieira, João Carlos Coutinho, Camilo A. dos Santos, Clemente dos Santos, José Marques de Abreu, José Pires Marinho (fotógrafo e fotograrador) e outros. Já publica fotografias de agências estrangeiras e da imprensa internacional.</p>
<i>Ilustração Universal: Revista dos Principais Acontecimentos de Portugal e do Estrangeiro</i> (1884-1885)	<p>Gravadores: Francisco Pastor, João Ribeiro Cristino da Silva, João Quesnel (gravador estrangeiro), Bertrand (gravador estrangeiro)</p> <p>Desenhadores: Rion (estrangeiro), H. Catenacci (estrangeiro)</p>
<i>Branco e Negro: Semanário Ilustrado</i> (1896-1898)	<p>Domingos Caselas Branco (gravador), Francisco Pastor (gravador), João Pedroso Gomes da Silva (gravador), João Ribeiro Cristino da Silva (gravador), José Pires Marinho (fotograrador), Celso Hermínio de Freitas Branco (desenhador e caricaturista), Jorge Colaço (desenhador e caricaturista), Leal da Câmara (desenhador e caricaturista), Alfredo de Moraes (desenhador), Alfredo Roque Gameiro (desenhador), Ernesto Ferreira Condeixa (desenhador), João Vaz (desenhador), Enrique Casanova (desenhador) e Roque Gameiro (desenhador), Emílio Biel (fotógrafo), João Francisco Camacho (fotógrafo), Carlos Relvas (fotógrafo), Arnaldo da Fonseca (fotógrafo), Augusto Bobone (fotógrafo) e outros, incluindo ateliês de fotografia e fotogravação como Magalhães & C.ª, do Porto, e Castelo Branco e Alabern, de Lisboa.</p>
<i>Brasil-Portugal</i> (1899-1914)	<p>Fotógrafos: António Novaes, Joshua Benoliel, Alberto Carlos Lima, Alfredo Cândido, Carlos Abreu, Carlos Pereira Cardoso, Joaquim Costa, Luz Marinho e outros.</p> <p>Desenhador: Roque Gameiro.</p>
<i>Ilustração Portuguesa</i> [2.ª revista] (1903-1923)	<p>Fotógrafos: Joshua Benoliel, Arnaldo Garcês, António Novais, Alberto Carlos Lima, Aurélio da Paz dos Reis, Diniz Salgado, Anselmo Franco, Vasco Serra Ribeiro e outros.</p>

Fonte: elaboração própria.

Aparecem na lista de revistas da tabela 3 títulos históricos da imprensa ilustrada, como sejam: *O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e Estrangeiro* (1878-1915), a *Ilustração Universal: Revista dos Principais Acontecimentos de Portugal e do Estrangeiro* (1884-1885), a *Branco e Negro* (1896-1898), a *Brasil-Portugal* (1899-1914) e a *Ilus-*

tração Portuguesa (1903-1923) [segunda revista que apareceu com este título em Portugal]. A *Ilustração Portuguesa* é, entre elas, a mais conhecida, pois circulou durante a transição da Monarquia para a República, período complexo e instável, mas atraente, da história de Portugal, constituindo o principal repositório iconográfico sobre a vida diária em Portugal durante a I República. Acresce, ainda, que foi a *Ilustração Portuguesa* a consagrar o fotojornalismo em Portugal, graças ao contributo do já citado Joshua Benoliel, o primeiro foto-repórter português consistente; de outro importante foto-repórter e fotógrafo contemporâneo de Benoliel, Arnaldo Garcês, o português que, integrado nas forças expedicionárias portuguesas, cobriu – desde um viés algo propagandístico – a presença das forças portuguesas nas trincheiras, durante a I Guerra Mundial; e de outros pioneiros da fotografia jornalística no país, como Diniz Salgado, Anselmo Franco, Vasco Serra Ribeiro, António Novais e do cineasta e fotógrafo Aurélio da Paz dos Reis, que também são listados na tabela.

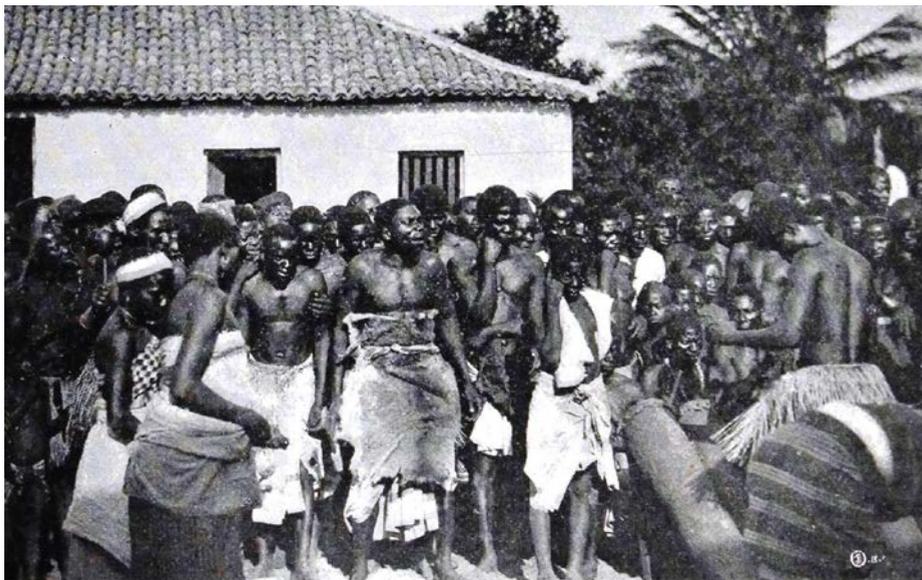
1.6 ORIGENS DO FOTOJORNALISMO EM PORTUGAL

Apesar da generalização da fotografia com valor informativo na imprensa portuguesa ter sido lenta e tardia, principalmente quando associada à atualidade, na transição do século XIX para o século XX, a fotografia e, especificamente, o fotojornalismo transformaram o cenário. As páginas dos jornais e das revistas da época testemunham a ultrapassagem de um discurso gráfico estruturado em redor da gravura por um discurso gráfico moldado pela reprodução direta de fotografias por meio de fotografação. O meio-tom (*halftone*) e outros dispositivos e técnicas tornaram as imagens fotográficas cada vez mais fáceis de reproduzir nos jornais e revistas, deixando de ser necessário recorrer a desenhadores e gravuristas para assegurar a produção de iconografia informativa. No entanto, embora essas tecnologias estivessem disponíveis, eram caras e a sua adoção pela imprensa diária foi gradativa e lenta. No início do século XX, os diários ainda não satisfaziam à mesma escala das revistas ilustradas a curiosidade visual dos leitores sobre o que se passava no mundo. As revistas, impressas em papel de melhor qualidade (*couché*) do que os jornais, eram, também, mais apropriadas à impressão de fotos.

É nesse período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX que a iconografia sobre o quotidiano irrompe em força nas páginas da imprensa periódica portuguesa, sobrepondo-se, em relevância, às imagens de tipo documental de monumentos, lugares, animais, plantas, máquinas e pessoas

(principalmente como motivos etnográficos), até aí dominantes, embora estas nunca tenham passado de moda (figs. 47 e 48).

FIG. 47. Batuque em Moçambique.



Fonte: *Serões*, dezembro de 1901.
Créditos: António Ennes (provável).

FIG. 48. Arredores de Coimbra.



Fonte: *Branco e Negro*, 10 de maio de 1896.
Créditos: Laporta.

A figura 46 revela que, efetivamente, se manteve o interesse documental etnográfico pela vida noutros lugares, em particular nas colónias portuguesas, onde, segundo o discurso oficial legitimador da colonização, Portugal exercia uma influência “civilizadora”. É possível que a foto seja do jornalista e político António Ennes no tempo em que foi administrador colonial em Moçambique.

A fotografia naturalista dos arredores de Coimbra patente na fig. 48, por seu turno, materializa um olhar etnográfico, cruzado com uma valorização romântica da estética pastoril, muito em voga entre os fotógrafos amadores – que enchem as exposições de “salão” e, por vezes, as páginas das revistas ilustradas – desde o final do século XIX até meados do século XX,

FIG. 49. Rostos de um novo governo.



Fonte: Branco e Negro, 7 de março de 1897.

Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

Se a fotografia documental alimentou as páginas das revistas ilustradas do final do século XIX e início do século XX, o mesmo se passou com os retratos de personalidades, que mantiveram a sua importância no contexto da imprensa periódica – até hoje. A figura 49 exemplifica-o, demonstrando que as revistas ilustradas do final do século XIX acompanhavam de perto a atualidade política. Efetivamente, a notícia da formação de um novo governo, por exemplo, foi acompanhada por um conjunto de retratos das individualidades que o integravam, todas elas captadas em plano próximo e – numa moda passageira – em alguns casos de perfil, ou quase perfil, e não na habitual pose a três-quartos, mas sempre numa pose grave, à altura das circunstâncias do momento. Os rostos da política e da governação iam-se tornando familiares, graças às gravuras, primeiro, e à fotografia, depois. Repare-se, ainda, que o design limpo e arejado dava destaque aos retratos e respetivas legendas.

FIG. 50. Exercício de esgrima.



Fonte: *Branco e Negro*, 12 de abril de 1896.
Crédito: Pires Marinho (fotogravura).

De qualquer modo, o quotidiano experimentado pelas gentes ocupava, em crescendo, os fotógrafos. A vida das elites – afinal, dos compradores e leitores da imprensa, nomeadamente das revistas ilustradas – foi bastante acarinhada pelos fotógrafos que produziam informação fotográfica com fins informativos para as publicações periódicas. A esgrima, por exemplo, era um dos desportos das elites da época, pelo que se justificava a cobertura assídua da sua prática (fig. 50). É, igualmente, possível que a os fotógrafos amadores da própria elite abasteces-

sem, com regularidade, a imprensa com as suas próprias fotografias, conforme se observou no já observado caso de António Ennes (figs. 45). Ser fotógrafo amador era uma condição só acessível às elites endinheiradas que possuíam meios para comprarem câmaras e dispositivos de revelação e impressão ou que podiam contratar serviços laboratoriais de fotografia para estes mesmos fins.

Imagens como a da figura 50 iam, por outro lado, ao encontro dos valores associados à “regeneração” dos portugueses, em linha com o crescendo nacionalista que se ia desenvolvendo por toda a Europa e que seria uma das razões que levaram à I Guerra Mundial.

O mesmo se pode dizer da fotografia identificada como figura 51. Trata-se de um retrato de grupo dos sócios do Velo-Club de Lisboa. Os desportos tornavam-se um *must* para os jovens masculinos, que ambicionavam adquirir o estatuto social de *sportsman*. A educação física ia ao encontro, conforme se disse acima, dos valores nacionalistas da época, influenciados pela ideia da “regeneração” dos povos europeus. A fotografia festejava, simultaneamente, a prática desportiva, adequada aos cavalheiros desportistas do final do século XIX, a elite que praticava desporto nos seus tempos de ócio (e que lia jornais e revistas) e a prática desportiva como instrumento da ansiada regeneração nacional. As bicicletas, em primeiro plano, além de darem profundidade à fotografia, conectam os retratados com o objeto. O mesmo acontece com as roupas de alguns dos ciclistas, próprias da modalidade, à época. A composição inspira-se na forma de uma montanha, com o foco visual no centro, particularmente relevante para dar a sensação de movimento num assunto estático e conotar a imagem com a modalidade desportiva do ciclismo.

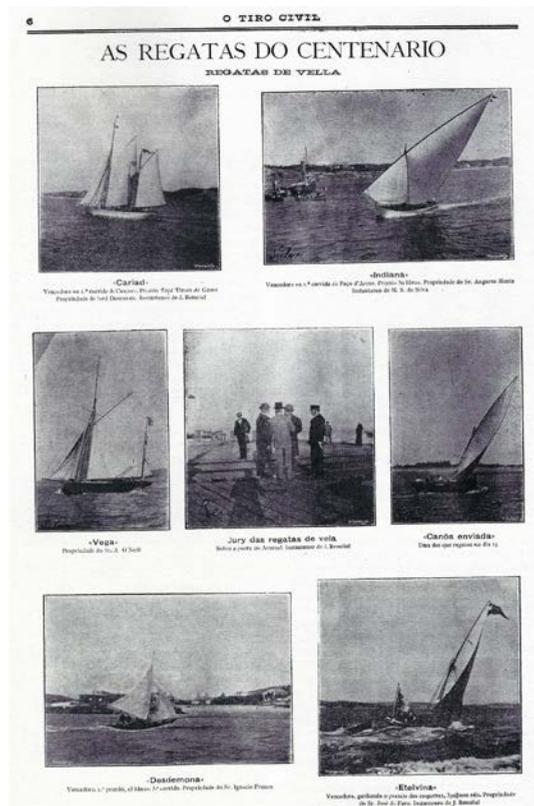
Os temas dignos de cobertura fotográfica iam-se, pois, diversificando, estendendo-se à generalidade das ações humanas com impacto e relevância social, tendo o desporto adquirido particular saliência, em linha com as teorias educativas que preconizavam que os homens jovens deveriam ser educados para terem uma mente sã num corpo sã. Num quadro de segmentação do mercado editorial da imprensa, surgiram mesmo, em Portugal e noutros países, publicações ilustradas especializadas em desporto, como a revista *O Tiro Civil*, na qual o pioneiro da fotorreportagem no país, Joshua Benoliel, se terá estreado como fotógrafo do quotidiano (fig. 52). Repare-se no grande predomínio dos planos gerais, muito comuns na fotografia da época, devido mais às insuficiências dos materiais e equipamentos do que a questões estéticas.

FIG. 51. Retrato de grupo dos sócios do Velo-Club de Lisboa.



Fonte: *Branco e Negro*, 26 de abril de 1896.
Créditos: Ateliê de Castelo Branco e Alabern (fotografia e fotografura).

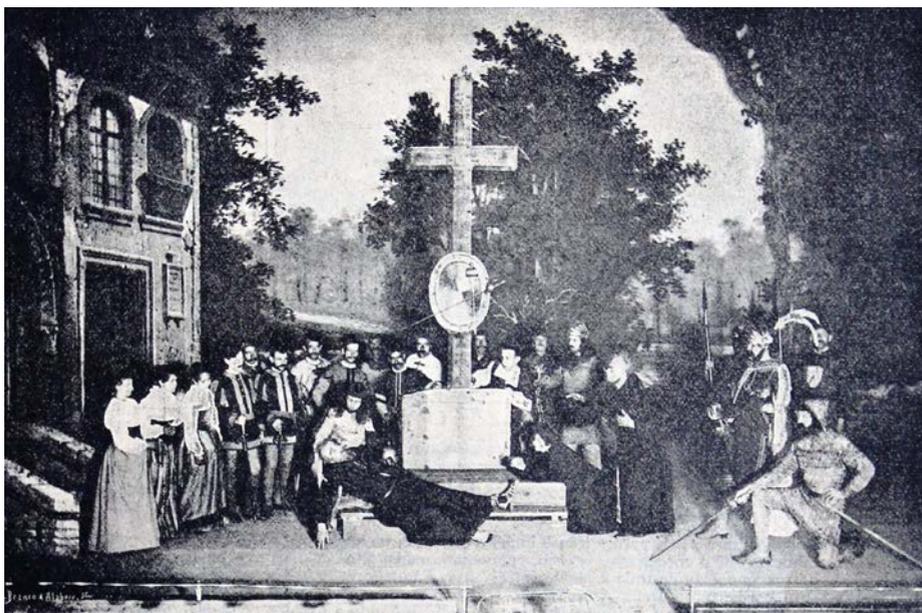
FIG. 52. Regata no Tejo.



Fonte: *Tiro Civil*, junho de 1898.
Créditos: Joshua Benoliel (fotografias).

O que se passava “dentro de portas” também não era esquecido – mesmo que os rudimentares meios de iluminação artificial, quando usados, ainda exigissem a pose dos sujeitos, para prolongar o tempo de exposição (figs. 53 e 54). Efetivamente, no final do século XIX e início do século XX, as câmaras fotográficas eram grandes e pesadas, exigindo, frequentemente, tripé; os materiais de fixação do original fotográfico eram rudimentares e pouco fotossensíveis, quando comparados com os materiais posteriores; e os obturadores ainda não eram suficientemente rápidos para travarem o movimento em condições de fraca luminosidade. Ainda assim, munido de máquinas fotográficas equipadas com objetivas aptas para luz artificial (melhor luminosidade das lentes, maior abertura do diafragma, menor distância focal) e com suportes mais fotossensíveis do que os antecedentes, o fotógrafo já podia invadir o interior dos espaços fechados e registrar, fotograficamente, as singularidades que presenciava, mas a pose dos sujeitos fotografados ainda se tornava necessária.

FIG. 53. Cena final de um espetáculo de teatro.



Fonte: *Branco e Negro*, 3 de maio de 1896.

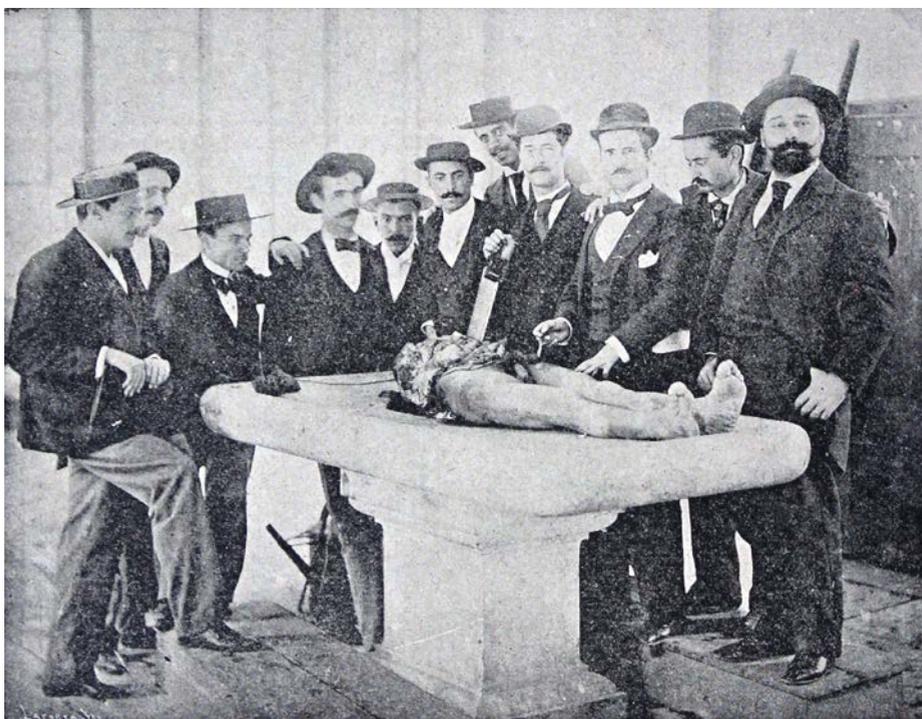
Créditos: Ateliê de Castelo Branco e Alabern (fotografia e fotogravura).

A propósito da figura 53, deve enfatizar-se que os espetáculos de teatro constituíram um dos primeiros acontecimentos da atualidade a merecer a cobertura gráfica por parte das revistas ilustradas portuguesas (a partir de *A Ilustração: Jor-*

nal *Universal*, em 1845). As elites faziam da ida ao teatro um evento social e não apenas cultural, o que justifica o interesse da cobertura gráfica regular desses eventos. As elites que liam e faziam a revista eram, aliás, as mesmas que povoavam esses espetáculos.

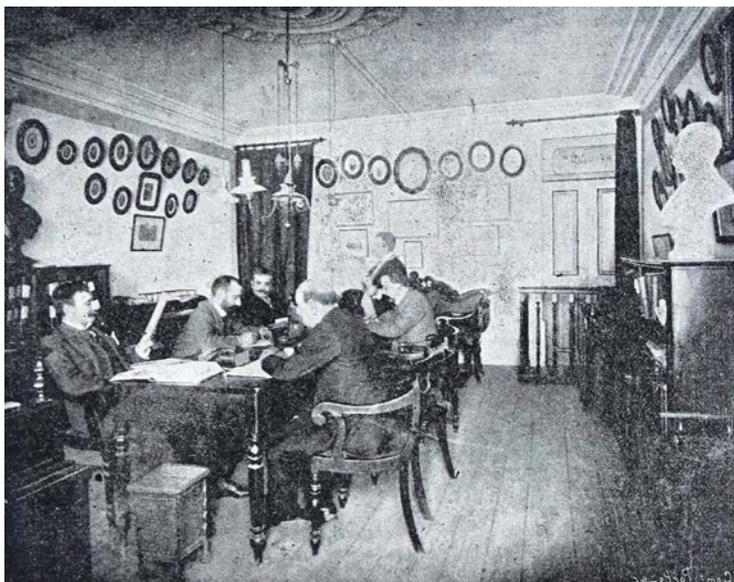
Em alguns casos, o fotógrafo “invadia” mesmo os lugares mais inusitados, para dar a ver, por meio da imprensa, o que acontecia dentro de portas (fig. 55).

FIG. 55. Aula no teatro anatómico da Escola Médica de Lisboa.



Fonte: *Branco e Negro*, 31 de maio de 1896.
Créditos: Laporta (fotografia e fotogravura).

A fotografia, curiosamente, desvelava o interior dos edifícios, proporcionando aos observadores a visualização de espaços reservados e, por vezes, íntimos. Na fotografia exposta na figura 56, foi a “misteriosa” sala de redação de um jornal – *O Comércio do Porto* – a merecer a visita do fotógrafo, numa imagem que celebrava, afinal, a própria existência da imprensa.

FIG. 56. Sala de redação do jornal *O Comércio do Porto*.

Fonte: *Branco e Negro*, 7 de junho de 1896.

Créditos: S. C. – *Comércio do Porto* (fotografia cedida pelo próprio jornal).

Era, no entanto, “fora de portas” que os fotógrafos se aventuravam cada vez mais, registrando momentos singulares do quotidiano (figs. 57 e 58). A fixação na atualidade, no final do século XIX, era já uma atitude intencional relevante entre aqueles que produziam informação iconográfica para a imprensa, fizessem disso uma ocupação permanente e remunerada, lançando as bases de uma nova profissão – a de fotojornalista – ou uma atividade amadora. Nesse contexto, sendo a vida social portuguesa, à época, ainda muito pontuada pelos eventos religiosos, as procissões, sempre pomposas e concorridas, encontram-se entre os acontecimentos mais fotografados à época (fig. 56). Aliás, sendo acontecimentos previstos, permitiam ao fotógrafo pensar previamente na abordagem fotográfica ao assunto, escolhendo, nomeadamente, o local onde ia fotografar. As próprias chapas de vidro onde as imagens eram, normalmente, fixadas, material mais comum à época, além de frágeis, eram caras e não se podiam desperdiçar. O fotógrafo não podia, ao tempo, inversamente ao que sucederia alguns anos mais tarde, dar-se ao luxo de realizar várias exposições de um único assunto para escolher a melhor.

A figura 58 constitui um exemplo da atitude de fixação na atualidade revelada pelos fotógrafos e, claro, pela imprensa portuguesa, nomeadamente pelas revistas ilustradas, no final do século XIX. Trata-se da chegada do navio *Ambaca* a Lisboa, após uma expedição à Índia Portuguesa, comandada pelo infante D. Afonso.

A importância simbólica do acontecimento, que motivou a cobertura, resultava do orgulho nacional pela expedição, da implicação da família real e do próprio potencial de cobertura fotográfica da chegada do navio.

FIG. 57. Procissão da Senhora da Saúde.



Fonte: *Branco e Negro*, 26 de abril de 1896.

FIG. 58. Chegada do navio *Ambaca* a Lisboa.



Fonte: *Branco e Negro*, 28 de junho de 1896.
Créditos: Arnaldo da Fonseca (fotografia).

Apesar das tentativas, até bastante tarde do século XIX raramente se reproduziam diretamente fotografias para cobrir acontecimentos, mostrando como estes ocorreram e se desenvolveram, muito menos logo no dia seguinte. A fotografia da figura 59 refere-se a uma dessas raras ocasiões, reportando-se à cobertura visual de uma manifestação. A velocidade do processo fotográfico dava à fotografia uma enorme vantagem para a sua utilização na imprensa quando comparada com a gravura.

FIG. 59. Manifestação operária e socialista de 1 de maio de 1897, em Lisboa.



Fonte: *Branco e Negro*, 2 de maio de 1897.
Créditos: Pires Marinho (fotogravação).

A política, no final do século XIX, também se fazia – e cada vez mais – nas ruas (fig. 59). Os fotógrafos estavam lá para darem testemunho visual dos acontecimentos, registando as novas formas de exercício dos direitos políticos, recém-conquistados, em Portugal.

1.6.1 Política e ocasiões de Estado

No início do século XX, coincidindo com a última fase da Monarquia, a atividade de obtenção e fornecimento regular de fotografias sobre a atualidade quo-

tidiana para as revistas ilustradas estava já consolidada e estender-se-ia, nas vésperas da República (1910), aos jornais, inclusivamente aos diários. As temáticas diversificavam-se, à medida que o público das revistas crescia, estendendo-se a franjas da população anteriormente arredadas da leitura regular de periódicos. Grosso modo, as ocorrências e assuntos o que podiam ser valorados como notícias gráficas tinham a possibilidade de serem visualmente cobertos por meio de fotografias, tais como sejam: acontecimentos recentes; acontecimentos inesperados, muitas vezes captados por acaso pelos fotógrafos; acontecimentos com a presença e participação das elites, tais como as visitas de Estado e as atividades da família real; acontecimentos com grande impacto social pelo número de pessoas envolvidas ou impactadas ou que tinham interesse pela ocorrência, como os eventos desportivos, certas ocasiões de Estado, manifestações e comícios; acontecimentos negativos ou, pelo contrário, positivos, nomeadamente se promettessem uma viragem para melhor na vida das pessoas; acontecimentos de rotina da atividade política e celebrações periódicas (como a abertura das Cortes), cuja cobertura podia ser programada, etc.

No quadro da Monarquia Constitucional, a política constituía-se como um dos focos de destaque da vida social. O país atravessava um período de grande instabilidade política e social. Os partidos, cada vez mais organizados, tornavam-se máquinas poderosas com ambições de poder. O espaço público material – o das ruas e das praças – convertia-se num cenário político, à medida que os partidos e outras organizações sociais – nomeadamente os sindicatos – o disputavam. Os trabalhadores, particularmente os operários, organizados em sindicatos, transformavam-se uma força a ter em conta. As greves, outrora raras ou inexistentes, convertiam-se em acontecimentos comuns. Os jornais e revistas funcionavam, nesse contexto, como um espaço público desmaterializado e simbólico onde ecoavam as lutas e tensões políticas e sociais. Os fotógrafos acompanharam o tempo e procuraram capturar a sua essência, congelando em imagens icónicas momentos singulares com alto potencial simbólico e representativo, capazes de dar aos leitores pistas para uma leitura no mínimo mais interessante da realidade, quando não mais informada e contextual. Os foto-repórteres começaram, pois, a ocupar o espaço público material para cobrir os acontecimentos. Tornaram-se presença habitual nas ações políticas, como observadores. Converteram-se, mesmo, numa presença ambicionada pelas personagens políticas, que perseguiram a notoriedade que só a sua presença simbólica assídua na imprensa lhes podia garantir.

Os primeiros foto-repórteres portugueses – quase invariavelmente homens – tornaram, assim, o fornecimento de fotografias informativas para a imprensa,

designadamente para as revistas ilustradas, únicos dispositivos de informação geral que, na primeira década do século XX, as publicavam com regularidade, numa atividade estrutural e necessária ao jornalismo impresso português. O fotojornalismo tornou-se, pois, gradualmente, num elemento central para as boas práticas informativas da imprensa informativa e mesmo um dispositivo identitário do jornalismo impresso. Os leitores habituaram-se a ser informados pela palavra, sim, mas também pela fotografia.

Num contexto de valorização dos acontecimentos políticos cujas características permitiam encará-los suficientemente relevantes para serem considerados notícias, as atividades da família real foram assiduamente cobertas, como aconteceu na visita dos soberanos ao Porto e Matosinhos, em 1900 (fig. 60). O design da peça, arejado, graças aos repousantes espaços vazios de mancha gráfica, evidencia elementos de simetria, mas as fotos alternam nas dimensões e no formato, o que empresta alguma tensão dinâmica à leitura. O fotógrafo, porém, não é identificado. Contrariamente aos gravadores, que, considerando as gravuras arte, normalmente as assinavam, os fotógrafos tiveram de lutar bastante para serem reconhecidos como *autores* e *criadores*.

FIG. 60. Excerto de fotorreportagem sobre uma visita da família real ao Porto.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 1 de novembro de 1900.

A cerimónia da abertura das Cortes, ou seja, da sessão legislativa, constituiu, amiúde, motivo para a elaboração de fotorreportagens (figs. 61 e 62). As ocasiões de Estado, nomeadamente quando envolviam a família real, não podiam deixar de ser noticiadas e cobertas visualmente, sobretudo nos meios ilustrados generalistas, que passavam em revista a atualidade.

É notório que a fotografia se afirmava, no início do século XX, como meio preferencial para a veiculação de informação gráfica nas revistas ilustradas, embora, em certas circunstâncias, o desenho – agora fotogravado, dispensando-se a gravura de madeira – ainda continuasse a ser usado, em parte por causa das debilidades tecnológicas que ainda seria necessário ultrapassar (fig. 61), em parte porque a presença de fotógrafos era interdita em certos lugares.

No que respeita à estética fotográfica informativa à época, pode notar-se a abundância de planos gerais. A justificação para a abundância dos planos gerais no exterior reside não somente no cultivo dos padrões estéticos e expressivos então dominantes mas também na performance rudimentar da sensibilidade das chapas e das objetivas fixas, estas pouco luminosas e com reduzida distância focal – habitualmente, 35 ou 50 mm.

No exemplo seguinte, uma fotografia referente à abertura da sessão legislativa de 1907 (fig. 62), o foto-repórter aproximou-se o suficiente para captar um plano de conjunto do príncipe real, D. Luís Filipe, ladeado por dois camaradas de armas. Catorze dias mediarão, no entanto, entre o acontecimento e a publicação da foto na revista *Brasil-Portugal*, evidenciando que o conceito de atualidade era indefinido, principalmente quando em causa estava a publicação de foto-informação. Isto é, a imagem fotográfica era substantivamente valorada, como símbolo, testemunha icónica, índice do que se tinha passado e dispositivo de evocação de momentos singulares da vida em sociedade merecia publicação, mesmo quando o acontecimento registado tivesse tido lugar alguns dias antes. Aliás, a fotografia em causa mereceu honras de capa na citada revista.

O exemplo seguinte (fig. 63) contempla um excerto de uma fotorreportagem de Joshua Benoliel sobre a primeira reunião do recém-instituído Supremo Conselho de Defesa Nacional. O fotógrafo invadia as reuniões políticas e, curiosamente, os participantes posavam para ele, antecipando o que fez Erich Salomon na Alemanha dos anos 1920. A presença do fotógrafo e a posterior publicação de fotografias dos eventos políticos na imprensa davam-lhes peso simbólico. A paginação é cheia de ritmo e tensão dinâmica, apontando para o movimento Futurista, graças às fotografias sobrepostas em vários formatos. As molduras, além de cumprirem funções estéticas e embelezarem as páginas, permitiam, simbolicamente, equiparar as fotografias à condição de *arte*, estatuto de que as gravuras

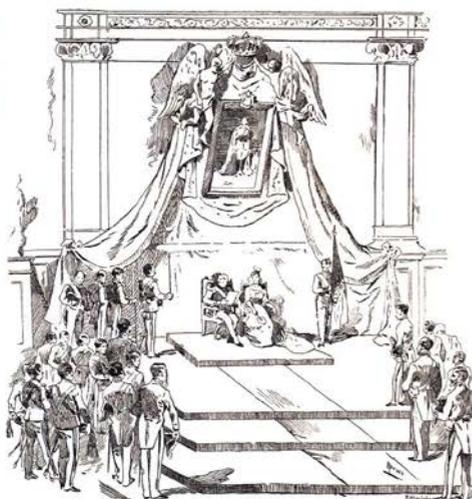
beneficiavam ao olhar do público. Conforme afirmava McLuhan, com razão, temos a ver o novo como extensão do antigo...

FIG. 61. Excerto de fotorreportagem sobre a abertura das Cortes.

A ABERTURA DAS CÔRTESES



A estatua de José Estêvão, no larço das Côrtes



A sessão real

El-rei indo o discurso da corôa. A' esquerda S. M. a Rainha, à direita o infante D. Afonso empunhando o estoque de Condestavei do Reino



A fachada do Palacio das Côrtes

Com a solemnidade habitual abriram-se as côrtes portuguezas no dia 2 de janeiro, lendo o chefe do Estado o Discurso da Corôa, ao qual as Camaras vão responder, votando como homenagem a S. Magestade, sem discussão, uma resposta. A opposição parlamentar reserva para cada um dos projectos que se apresentem a discussão o apreciar a marcha governativa. A cerimonia da abertura do parlamento tem sempre grande



O Estado maior do general da divisão



O pagamento de caçadores

aparato. Atempões membros das duas Camaras, acompanham El-Rei e a Rainha os altos dignitarios de serviço, as damas de S. M. a Rainha, trajando de branco e azul, as côres nacionaes. Os coches reaes são acompanhados pelos regimentos de cavallaria. Infantaria e cavallaria abrem alas á passagem do cortejo. Uma vez no edificio das Côrtes, forma-se o cortejo, que precede o chefe de Estado desde a escadaria principal até á sala das sessões. Vão adiante os continuos das duas Camaras, os reis d'armas e passavantes, os officiaes-môres do Paço, os corpos legislativos, conselheiros de Estado, o ministerio, a familia real, as damas e a casa civil e militar de El-Rei. A guarda real dos archeiros abre alas, e, quando chega o cortejo á sala, cujas galerias estão sempre apinhadas, sobretudo de senhoras, que lhes dão um tom alegre com as suas toillettes claras, El-Rei lê o Discurso que lhe é entregue pelo presidente da Camara, e, finda essa leitura, o presidente da Camara dos Pares, que toma assento á direita do throno, declara em nome de El-Rei aberta a sessão legislativa do anno.

Fonte: Brasil-Portugal, 16 de janeiro de 1901.
Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

FIG. 62. O príncipe real D. Luís Filipe abre a parada militar da abertura das Cortes de 1907.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 16 de janeiro de 1907.

FIG. 63. Reunião do Supremo Conselho de Defesa Nacional.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de abril de 1907.
Créditos: Joshua Benoiel.

No campo da política, a versatilidade e a manobrabilidade das máquinas fotográficas e a rapidez dos processos fotográficos, quando comparados à morosidade dos processos xilográficos, alargou, rapidamente, a cobertura gráfica dos acontecimentos da atualidade às atividades dos membros do Governo (fig. 64). No caso eleito para exemplo, as imagens remetiam, igualmente, para os valores da regeneração de Portugal, por meio da educação física dos jovens.

FIG. 64. Fotografias pertencentes a uma fotorreportagem sobre uma visita do ministro da Guerra à Casa Pia.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 16 de agosto de 1906.
 Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

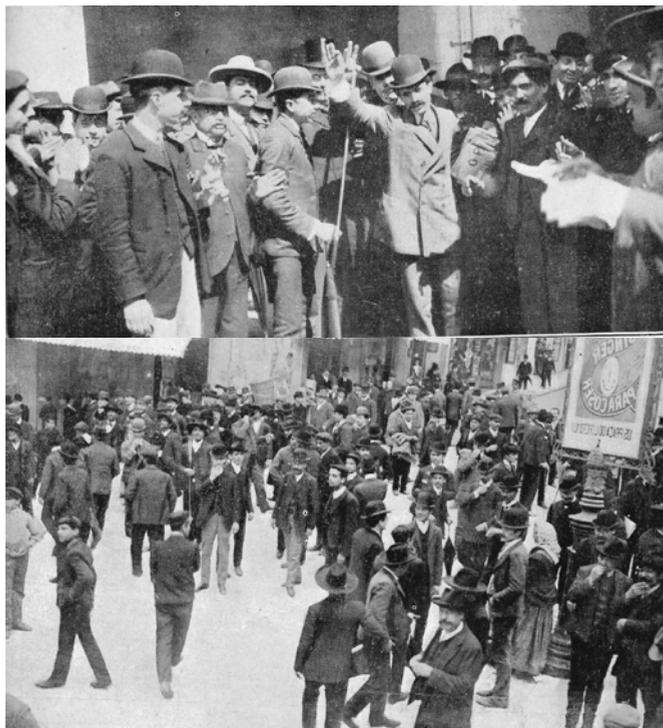
No início do século XX, o fotojornalismo fazia-se cada vez mais nas ruas, ao sabor dos acontecimentos, apesar de nem sempre os foto-repórteres assinarem as fotos que produziam (fig. 64). As manifestações políticas eram tema regular da agenda (figs. 65 e 66). Na figura 65, jornalistas “por ocupação” manifestam-se, encartolados e serenos, contra legislação restritiva da liberdade de imprensa, promulgada a 11 de abril e a 20 de junho de 1907 pelo Governo de João Franco, que governava em “ditadura administrativa”. Os meios jornalísticos não ficavam, efetivamente, indiferentes às tentativas de controlo da imprensa por parte do poder. Na altura, surgiu o “gabinete negro”, uma espécie de organismo censório que examinava o conteúdo dos jornais e das revistas e aplicava as sanções previstas na lei. Processos foram movidos contra jornalistas ao abrigo da nova legislação. Contra isso se manifestavam os jornalistas, nomeadamente os políticos que escreviam em jornais e se consideravam, por isso, jornalistas. Na figura 64, em primeiro plano surgem Teófilo Braga, Magalhães Lima, Oliveira Ramos, Consiglieri Pedroso e Ferreira Mendes – todos eles políticos que faziam dos jornais uma tribuna.

FIG. 65. Manifestação a favor da liberdade de imprensa.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 1 de janeiro de 1907.
Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

FIG. 66. Cobertura da manifestação republicana contra a legislação restritiva da liberdade de imprensa de 1907, por ocasião do primeiro julgamento.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de maio de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel.

A presença regular dos fotojornalistas no espaço público foi-lhes dando crescente acesso aos acontecimentos. A sua presença, inicialmente tolerada, terá passado a ser desejada. A comparência de repórteres nos acontecimentos políticos significava uma promessa de amplificação, pela imprensa, das posições com que partidos e organizações se apresentavam no espaço público, trazendo a luta política para fora do Parlamento. A fotografia testemunhava os eventos, certificava a força dos atores políticos, individuais e coletivos, e garantia a notoriedade das personalidades liderantes, tornando-as *familiares*, ainda que não verdadeiramente *conhecidas*, aos leitores, mesmo àqueles que delas não tinham experiência direta.

As personagens da vida pública compreendiam, por sua vez, o poder simbólico da imprensa, que ecoava e disseminava mensagens e contribuía para a legitimação dos poderes e dos contrapoderes que se digladiavam na esfera pública, crescentemente transferida para o espaço desmaterializado dos meios de comunicação. Na fotografia seguinte, o líder republicano Afonso Costa discursa num

comício, em Lisboa. O fotojornalista estava suficientemente próximo para captar imagens do palanque (fig. 67).

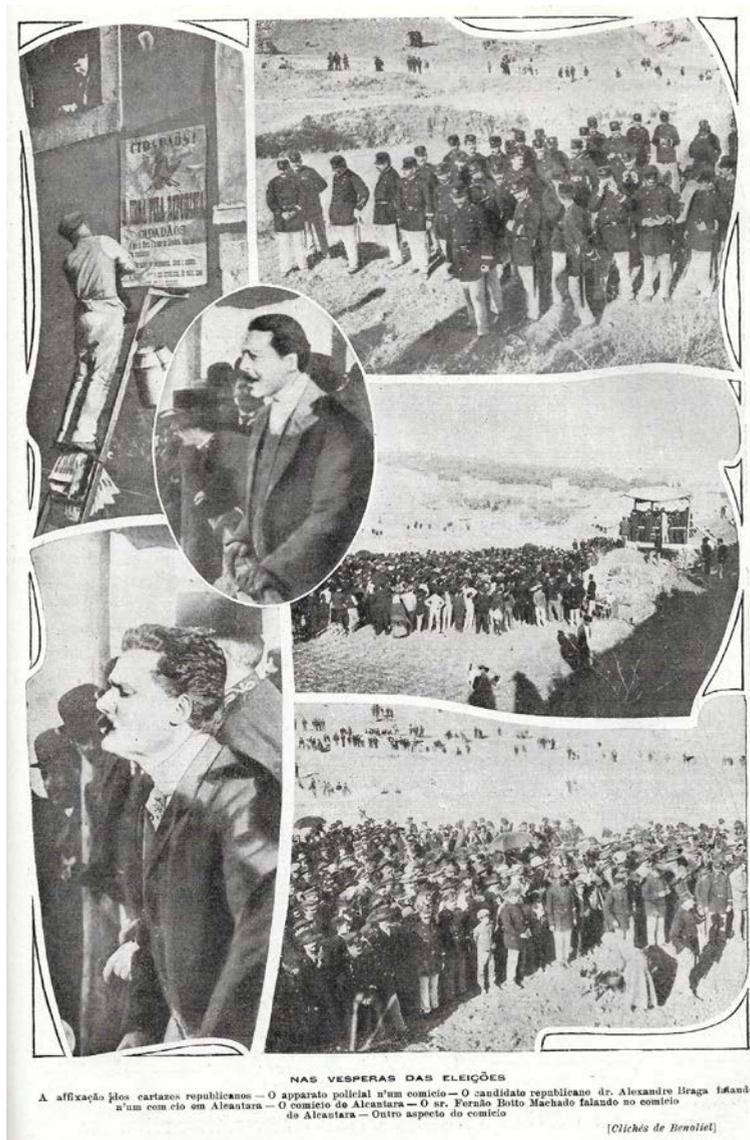
FIG. 67. Afonso Costa discursa num comício republicano.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 1 de janeiro de 1907.
Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

As representações simbólicas, escritas e imagísticas, da atividade política tinham, pois, lugar cativo na imprensa portuguesa do início do século XX. Observa-se nos exemplos apresentados que os políticos podiam ser representados visualmente lutando pelo poder, exercendo o poder, participando ativamente em cerimónias públicas, enquanto pessoas comuns tendiam a ser iconograficamente representadas como público, como manifestantes ou protagonistas de atos coletivos e ainda como “tipos populares”. Acresce, igualmente, que o espaço público urbano, em grande parte das situações políticas fotografadas, parecia ser reservado ao sexo masculino. As mulheres estavam relativamente ausentes dessas representações, nomeadamente quando o assunto se situava na esfera política. Essa tipificação, de algum modo, traz subjacente um pensamento assente em arquétipos e estereótipos, simbolicamente redutor da diversidade social.

FIG. 68. Colagem de cartazes e comício do Partido Republicano Português.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de agosto de 1906.
Créditos: Joshua Benoliel.

Do ponto de vista formal, o exemplo da figura 68 demonstra que, por causa dos condicionalismos das objetivas das máquinas fotográficas, temperados por uma certa intencionalidade estética, predominavam, na cobertura fotojornalística dos acontecimentos, os planos gerais e de conjunto, sendo raros os planos médios. As fotografias, normalmente, eram feitas de longe. Não estando disponíveis teleobjeti-

vas, os motivos ficavam quase sempre distantes. Mas, por vezes, o fotógrafo lograva obter a confiança dos fotografados para, aproximando-se, fazer retratos não posados, em plano médio, facultando o reconhecimento das suas feições e das suas ações.

A atualidade trazia, ocasionalmente, sobressaltos ao ritmo e às rotinas da imprensa, mas, no que respeita à cobertura gráfica dos acontecimentos coevos, no início do século XX as revistas portuguesas ainda não tinham competidores nos diários. Mesmo que essas publicações noticiassem visualmente os eventos alguns dias depois, conseguiam-no fazer sem concorrência. Por exemplo, a revolta dos marinheiros do cruzador D. Carlos (fig. 69), sucedida a 8 de abril de 1906, à noite, obrigou ao adiamento por um dia da saída da revista *O Ocidente*, para que pudesse albergar a notícia gráfica do acontecimento, devidamente ilustrada com fotografias de Joshua Benoliel, fotografadas no ateliê de Pires Marinho, que, se não mostravam o acontecimento em si, referiam-se, pelo menos, às suas consequências. Mas os diários apenas noticiaram a ocorrência por meio da palavra escrita. Esclarecia-se na revista *O Ocidente* que “O caso da insubordinação dos marinheiros do cruzador D. Carlos, ocorrido quase à hora desta revista entrar na máquina, obrigou-nos a atrasar 24 horas a publicação deste número, a fim de darmos aos nossos leitores uma rápida notícia de tão importante (...) acontecimento, acompanhando-a com os (...) instantâneos (...) tirados pelo nosso colaborador (...) Sr. Benoliel e reproduzidos em poucas horas nos ateliês de fotogravura do Sr. P. Marinho” (*O Ocidente*, vol. XXIX, n.º 982, 10 de abril de 1906: 79-80).

FIG. 69. Insubordinação a bordo do cruzador D. Carlos. Marinheiros revoltosos do navio, aprisionados depois de controlado o motim.



OS MARINHEIROS DESEMBARCADOS DO CRUZADOR «D. CARLOS» NO ENTREPOSTO DE ALCANTARA
(Instantâneos do sr. Benoliel)

Fonte: *O Ocidente*, 10 de abril de 1906.

Créditos: Joshua Benoliel (fotografia) e Pires Marinho (fotogravura).

A *Ilustração Portuguesa* também cobriu a revolta dos marinheiros do cruzador D. Carlos. Fê-lo depois da revista *Ocidente*, mas usou uma tática informativa similar, publicando uma fotografia tranquilizadora dos marinheiros já dominados e aprisionados. Às vezes, não havia grande variação entre os ângulos dados às histórias nas diferentes publicações. Uma só diferença no exemplo da figura 70. A *Ilustração Portuguesa* publicou uma fotografia do navio, a título referencial e contextual (permitia ao leitor saber que o D. Carlos era *esse* navio), casando-a com o título da peça. O título da matéria sobrepõe-se às imagens, uma solução de design nova e criativa que, eventualmente, surpreendia o leitor de forma positiva.

FIG. 70. Revolta dos marinheiros do cruzador D. Carlos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de abril de 1906.

As revistas ilustradas de atualidades foram pioneiras na utilização da fotografia com valor informativo, na Europa e em Portugal, novidade que só depois se afirmou definitivamente na imprensa diária portuguesa.

Por outro lado, constituindo, já na alvorada do século XX, uma prática consistente, autónoma e mesmo identitária para a imprensa, a produção de foto-informação sobre os acontecimentos e assuntos da atualidade afirmava-se como fotojornalismo, ao mesmo tempo que o ofício de foto-repórter se ia convertendo numa profissão, a de fotojornalista, à medida que estes se iam introduzindo nas redações, tornando-se camaradas de trabalho dos redatores e interiorizando os valores que norteavam o exercício da profissão.

As ocasiões de Estado constituem acontecimentos que conjugam várias características que as tornam particularmente relevantes para serem noticiadas. Nelas intervêm personalidades de elite, pertencentes a países considerados importantes e, normalmente, próximos. Podem, ainda, ter repercussões sobre a vida coletiva. São, ademais, acontecimentos previsíveis e delimitados no tempo e no espaço, o que facilita a sua cobertura. A imprensa portuguesa, crescentemente orientada para a cobertura gráfica da atualidade, começou a dar-lhes destaque na alvorada do século XX. Mas no início desse século os diários e as revistas tinham formas diferentes de reportar visualmente os assuntos, com os primeiros a usarem gravuras, já que ainda não tinham adotado as tecnologias que permitiam a impressão direta de fotografias, e as segundas a recorrerem a fotografias.

Por ocasião da visita do rei britânico Eduardo VII a Portugal, por exemplo, o *Diário de Notícias* encheu a sua primeira página de gravuras – não da visita de Estado em si, mas sim das personalidades envolvidas (fig. 71). Essas gravuras terão, decerto, sido preparadas *com tempo*, para serem usadas nessa ocasião específica. O ritmo de trabalho nos diários, os seus processos produtivos, os seus recursos e as suas *deadlines* não permitiam, ainda, uma aposta consistente dos jornais na cobertura gráfica do quotidiano, mesmo quando se tratava de acontecimentos de grande dimensão. As revistas, pelo contrário, tinham uma periodicidade mais dilatada, compaginável com o tempo que então era necessário para se cobrir graficamente o quotidiano. O seu papel era de qualidade, apropriado à impressão de fotografias, e já possuíam a tecnologia que facultava a impressão direta de fotografias.

Para cobrir o mesmo evento – a visita de Eduardo VII a Portugal –, a revista *O Ocidente* pôde optar pela fotografia (figs. 72, 73, 74 e 75), opção ao tempo difícil, ou mesmo impossível, para o *Diário de Notícias*. Planos gerais (figs. 72 e 74), ainda que no exterior, e retratos posados (fig. 75) eram habituais, mas instantâneos “ao vivo” no exterior como o da figura 73 eram mais raros e difíceis de obter.

FIG. 71. Gravuras alusivas à visita do rei britânico Eduardo VII a Portugal, em 1903.



Fonte: Suplemento ao *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1903.

FIG. 72. Desembarque do rei britânico Eduardo VII em Lisboa.



Fonte: *O Ocidente*, 10 de abril de 1903.

Créditos: José Maria Silva (fotografia), da Fotografia Portuguesa.

FIG. 73. O rei D. Carlos e o rei Eduardo VII.



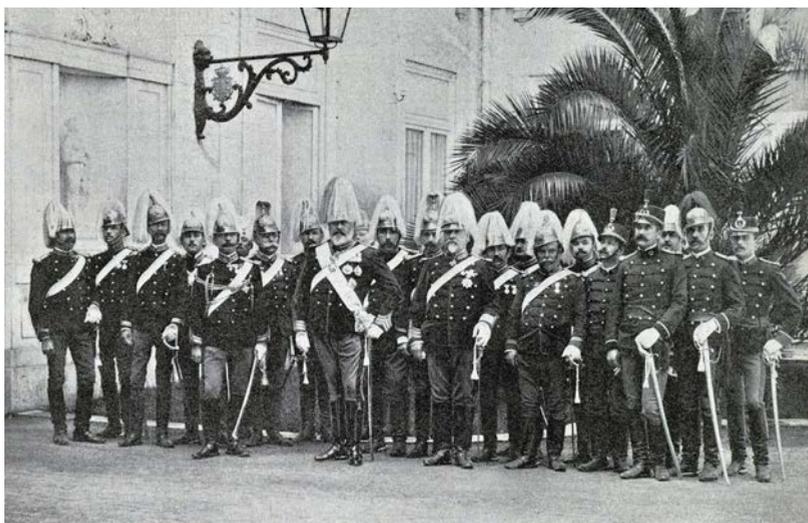
Fonte: *O Ocidente*, 10 de abril de 1903.
Créditos: Henri Dupuis (fotografia) e Pires Marinho (fotogravação).

FIG. 74. O rei britânico Eduardo VII chega ao Clube Inglês.



Fonte: *O Ocidente*, 20 de abril de 1903.
Créditos: José Maria Silva (fotografia), da Fotografia Portuguesa.

FIG. 75. Oficiais de Cavalaria 3 posam com o rei britânico Eduardo VII, nomeado coronel honorário do regimento.



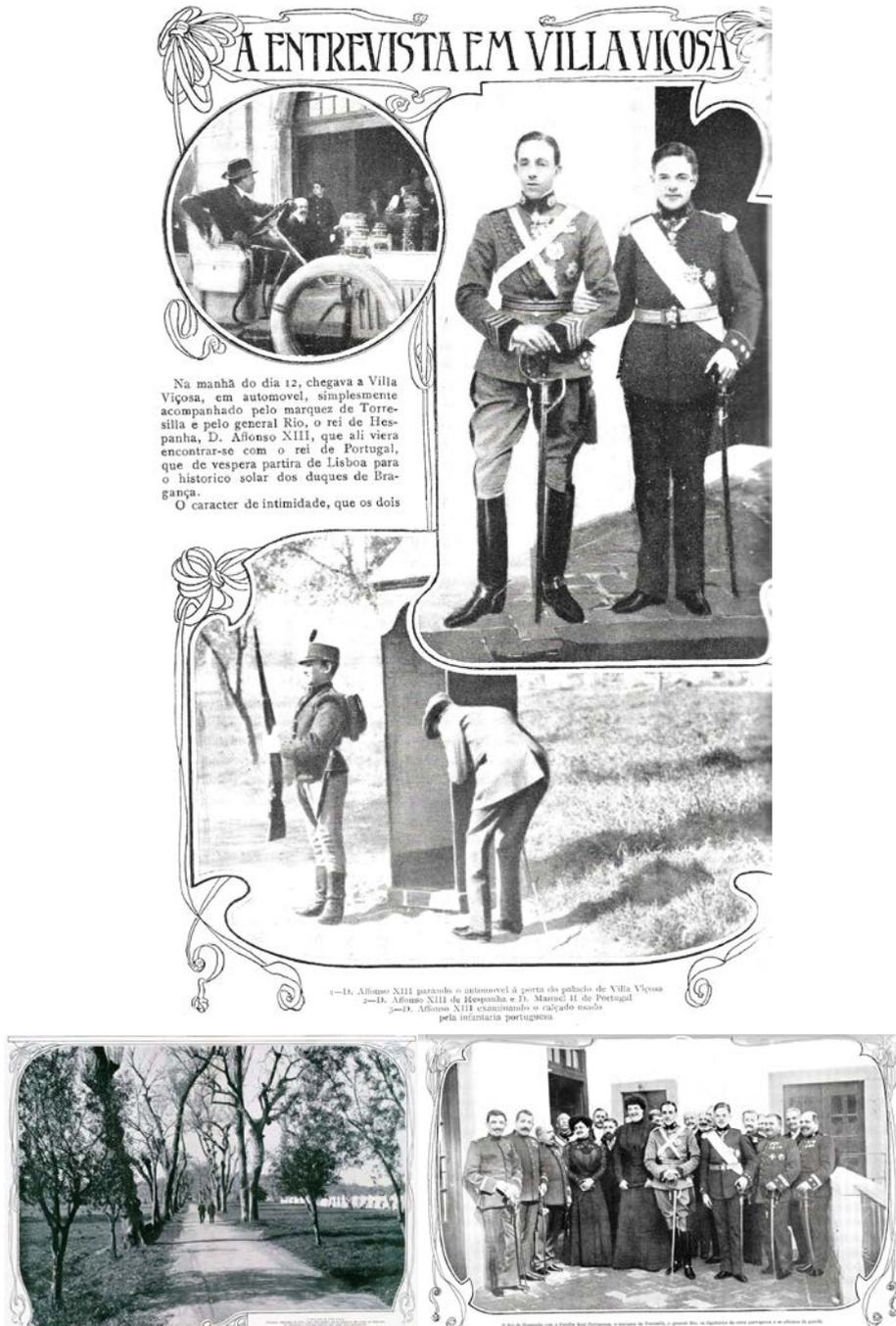
Fonte: *O Ocidente*, 30 de abril de 1903.
Créditos: António Novais.

Anos mais tarde, a cobertura, pela revista *Ilustração Portuguesa*, de um encontro dos reis de Portugal e de Espanha, em Vila Viçosa, acontecimento na interseção entre o tema da sociedade e da vida das elites e o tema da política, não se afastou, estruturalmente falando, do esquema usado em 1903 (fig. 76). A reportagem evoca a chegada do soberano espanhol a Vila Viçosa, de automóvel, somente acompanhado de dois colaboradores; retrata, ainda, formalmente, as individualidades políticas presentes, designadamente os soberanos. Somente duas fotografias destoam desse tom formal da reportagem – o momento inusual em que D. Alfonso XIII examina as botas de um soldado português e o momento, igualmente inusual, de um passeio dos dois soberanos, a sós, uma fotografia cândida, não posada e não captada em plano frontal.

No exemplo anterior, é clara a subordinação do texto verbal à fotografia, de acordo com a política editorial da *Ilustração Portuguesa*. Repare-se, ainda, que, ao nível do enquadramento, abundam os planos de conjunto e de corpo inteiro. Na verdade, as máquinas fotográficas não dispunham de objetivas de grande distância focal (teleobjetivas) e muito menos de *zoom*. A tecnologia disponível limitava o produto fotográfico. Daí a predominância desses enquadramentos.

Note-se, igualmente, que, devido às debilidades quer do aparato ótico das máquinas fotográficas quer dos equipamentos e técnicas de impressão, algumas fotografias tinham de ser retocadas – o rosto da personalidade mais à esquerda no retrato coletivo dos dois monarcas, família real e dignitários – foi claramente retocado.

FIG. 76. Excerto de fotoreportagem sobre um encontro entre os reis de Espanha e de Portugal.



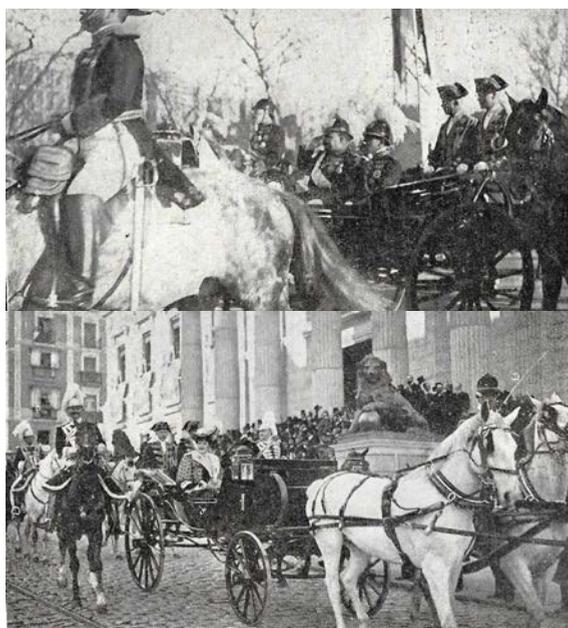
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de fevereiro de 1909.
Créditos: Joshua Benoliel.

É interessante realçar, identicamente, a moldura que rodeia as fotografias – uma afirmação simbólica da importância artística da imagem fotográfica, que disputava às gravuras a supremacia nas revistas ilustradas. As gravuras eram facilmente conotadas com a arte; as fotografias, não. Daí o reforço simbólico, através das molduras, da condição “artística” das fotografias.

Os retratos, individuais ou coletivos, merecem uma consideração especial, já que, em condições controladas, com os indivíduos em pose, celebram o poder.

Um outro exemplo de cobertura das ocasiões de Estado refere-se à visita dos soberanos portugueses a Espanha. Em março de 1906, D. Carlos e D. Amélia visitaram Madrid, retribuindo a visita do soberano espanhol, D. Alfonso XIII, a Lisboa.

FIG. 77. D. Carlos e D. Amélia visitam Madrid.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de março de 1906.

Em suma, as ocasiões de Estado, incluindo as viagens oficiais dos chefes de Estado, tornaram-se assunto coberto rotineiramente, pela palavra e pela imagem, no início do século XX. As visitas internacionais das chefias dos estados, ademais, alimentavam ideias de distensão, amizade e cooperação nas relações internacionais e de respeito pelas soberanias dos povos e pelas fronteiras dos países, que, no entanto, seriam colocadas em causa pela I Guerra Mundial.

O imprevisto e brutal assassinato do rei D. Carlos e do príncipe real D. Luís Filipe, a 1 de fevereiro de 1908, foi, entre os acontecimentos políticos do final da

Monarquia, aquele que mais impacto causou na sociedade portuguesa. Não há fotografias do momento. Joshua Benoliel, por exemplo, tinha estado algum tempo antes a fotografar a chegada da família real de Vila Viçosa, mas não acompanhou a comitiva real até ao Terreiro do Paço, onde o regicídio teve lugar. Mas nem por isso jornais e revistas generalistas deixaram de procurar cobrir visualmente esse terrível crime, recriando-o, por vezes com abundante imaginação.

Quando se tornava necessária rapidez na cobertura gráfica da atualidade, os diários portugueses, efetivamente, ainda não tinham, no início do século XX, capacidade para providenciarem informação iconográfica. O imprevisto regicídio, caso em apreço, não deu à imprensa diária portuguesa tempo para providenciar a cobertura gráfica do acontecimento – ou das suas consequências. O *Diário de Notícias* de 2 de fevereiro de 1908, por exemplo, não disponibilizava informação visual alusiva ao assunto, nem mesmo ilustrações desenhadas e fotogravadas (fig. 78).

FIG. 78. Primeira página do *Diário de Notícias* no dia seguinte ao regicídio.



Fonte: *Diário de Notícias*, 2 de fevereiro de 1908.

Conclui-se, pois, que, em fevereiro de 1908, o *Diário de Notícias* não teve o tempo requerido para publicar imagens alusivas ao brutal e comovente assassinato do rei e do príncipe herdeiro, embora já dispusesse de tecnologia que o permitia. O tempo era, portanto, um fator determinante para a publicação de imagens no início do século XX em Portugal. Mesmo que a publicação de fotografias fosse mais rápida do que a inserção de gravuras e desenhos, fator que contribuiu para intensificar o recurso à foto-informação, a mais importante revista ilustrada portuguesa ao tempo, a *Ilustração Portuguesa*, só começou a publicar a 10 de fevereiro imagens evocativas do regicídio e das suas consequências – um extenso conjunto de fotografias e desenhos alusivos ao acontecimento, à aclamação de D. Manuel II como rei de Portugal e às exéquias reais. Aliás, no número de 3 de fevereiro da *Ilustração Portuguesa*, três dias depois do regicídio, nenhuma imagem alusiva ao traumático acontecimento foi publicada – embora sobejassem as fotografias sobre a vida da família real em Vila Viçosa.

Não existindo fotografias do regicídio, a *Ilustração Portuguesa* resolveu o problema da evocação visual do acontecimento publicando desenhos alusivos ao mesmo publicados na imprensa estrangeira e fotografias relativas aos instantes imediatamente anteriores ao acontecimento (chegada da comitiva real a Lisboa⁹), às consequências e aos protagonistas (mortos e vivos), bem como à sequência de eventos que o mesmo detonou – exéquias reais e aclamação de um novo rei. O assunto foi tema da revista durante vários números de fevereiro e março de 1908. A imprensa diária, por seu turno, não conseguia competir com a amplitude e a intensidade da cobertura iconográfica dos acontecimentos protagonizada pela imprensa ilustrada de atualidades nem mesmo com as novas e mais apelativas soluções de design protagonizadas pelas revistas. O foco dos diários era, aliás, a palavra e não a iconografia.

O cultivo da reportagem gráfica, e especialmente da fotorreportagem, permitiu diferenciar as revistas ilustradas de atualidades no mercado editorial da imprensa informativa e contribuiu para a sua popularidade e para o aumento da sua circulação.

⁹ Joshua Benoliel, autor das fotografias, nunca escondeu a mágoa profissional de ter fotografado a chegada da família real a Lisboa, mas não o regicídio, minutos depois.

FIG. 79. O regicídio e as exéquias reais na revista *Ilustração Portuguesa*.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de fevereiro de 1908.

Créditos: Joshua Benoliel (fotografia).

A cobertura gráfica dos acontecimentos podia ser feita por meio de uma única imagem. Mais habituais eram, no entanto, como no caso patente (fig. 79), as sequências de imagens que procuravam relatar determinados acontecimentos, normalmente realizadas por um único fotógrafo (no caso, Joshua Benoliel). Usavam-se várias fórmulas para o design de reportagens fotográficas: imagem-chave, narrativa cronológica, narrativa não-cronológica, variação caleidoscópica de fotografias sobre um tema, etc. No caso concreto que serve de exemplo, a macronarrativa visual da *Ilustração Portuguesa* sobre o regicídio de 1908 foi segmentada. Na página um, uma imagem-chave é complementada com um título sugestivo e antecipativo; nas páginas interiores dedicadas ao atentado, a primeira destas baseia-se na visualização do depois do acontecimento, das suas consequências; a segunda, continuando a primeira página, aposta numa narrativa fotográfica predominantemente cronológica; a terceira, reportando-se ao “evento depois do evento”, também aposta na narração visual cronológica (fig. 79).

O regicídio de 1 de fevereiro de 1908 teve uma enorme repercussão na Europa. Não havendo fotografias do regicídio, a imprensa ilustrada de atualidades europeia recorreu aos habituais desenhos de reconstituição dos acontecimentos para ilustrar as matérias relativas ao assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Filipe. A *Ilustração Portuguesa* não hesitou em republicar várias dessas ilustrações ao longo de fevereiro e março de 1908 (fig. 80). Haverá duas razões para tal ação. Por um lado, conseguia-se dar ao leitor uma ideia da comoção europeia com o regicídio e do impacto que o acontecimento tinha tido além-fronteiras. Por outro lado, o desenho apresenta um potencial narrativo e até dramático que a fotografia tem dificuldades em igualar, o que permitia explorar o evento com sensacionalismo. Em compensação, note-se, o desenho é menos icónico do que a imagem fotográfica e está mais aberto às liberdades criativas do ilustrador, pelo que é menos verosímil do que a fotografia.

Diferente foi a opção da revista *Ocidente* para evocar o regicídio de 1 de fevereiro de 1908. No número de 10 de fevereiro, que deveria concorrer com o número da *Ilustração Portuguesa* que circulou na mesma data, apenas aparece uma fotografia de Rocchini da Praça do Comércio (fig. 81). A revista explicava que usar desenhos de reconstituição dos eventos, como fez a *Ilustração Portuguesa*, seria, de algum modo, lesivo dos interesses dos leitores, já que não se revestiriam de um carácter “autêntico”. Emergiria uma ética jornalística assente no valor da verdade ou seria apenas uma desculpa d’O *Ocidente* por defraudar as naturais expectativas dos seus leitores?

FIG. 80. Ilustrações desenhadas do regicídio na *Ilustração Portuguesa*.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de março de 1908.

FIG. 81. Praça do Comércio, em Lisboa.



Fonte: *O Ocidente*, 10 de fevereiro de 1908.
Créditos: Francisco Rocchini (fotografia).

Por vezes, as revistas aproveitavam e compaginavam sem problemas fotos de vários fotógrafos alusivas a determinadas singularidades. Sucedeu isso, por exemplo, com a cobertura dos funerais de Estado do rei D. Carlos e do seu filho e herdeiro, o príncipe D. Luís Filipe, protagonizada pela revista *O Ocidente* (fig. 82). As exéquias reais transformaram-se, por ação da imprensa, num acontecimento mediático, que afetava um país inteiro.

FIG. 82 Excerto de fotorreportagem dos funerais de Estado do rei D. Carlos e do príncipe real D. Luís Filipe.

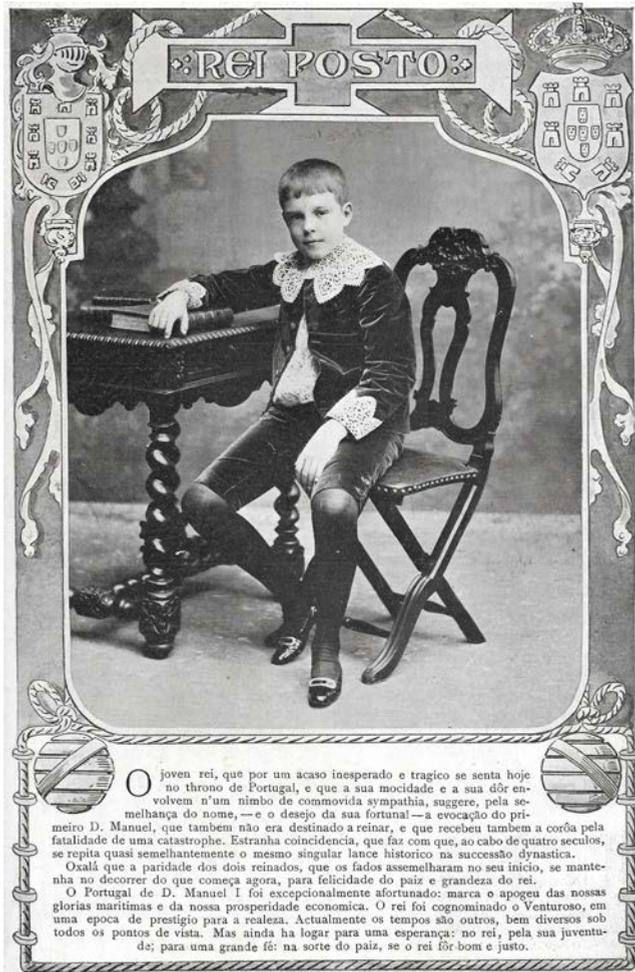


Fonte: *O Ocidente*, 20 de fevereiro de 1908.

Créditos: Joshua Benoiel e Alberto Carlos Lima (fotografia). A peça completa conta também com fotografias de C. Moutinho de Almeida.

O conjunto de imagens patente na figura 83 refere-se à entronização do último rei de Portugal, D. Manuel II, e ao funeral de estado do rei D. Carlos e do príncipe real D. Luís Filipe, assassinados a 1 de fevereiro no Terreiro do Paço.

FIG. 83. D. Manuel II quando jovem e funerais de estado de D. Carlos e D. Luís Filipe.





Da capela das Necessidades para S. Vicente

A chegada dos coches fúnebres a S. Vicente



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de fevereiro de 1908.

Créditos: Joshua Benoliel (fotografia).

A sequência de imagens (fig. 83) abre, propositadamente, com uma fotografia do rei no início da adolescência, frisando a sua inadequada idade para assumir a chefia do estado (fotografias de Benoliel, que, inclusivamente, fotografou a construção da urna especial para o rei assassinado). A opção editorial pode ser encarada como uma tomada de posição da *Ilustração Portuguesa*, que pertencia a um grupo de comunicação social cuja matriz fundadora assentava no republicanismo, sobre a responsabilidade última do regicídio e da orfandade dos filhos dos terroristas que cometeram o atentado. Essa responsabilidade seria do presidente do Conselho de Ministros (cargo equivalente, hoje, ao de primeiro-ministro), que se demitia e partia para “o exílio”. A sequência de imagens, efetivamente, gera significados diferentes daqueles que teriam as imagens isoladas.

Na antecâmara da I República, a visita do presidente da República do Brasil a Portugal, além de ter sido uma ocasião de estado, tendo, portanto, valor para ser coberta como notícia, foi, também, um dos acontecimentos que criou um ambiente adequado à revolução republicana de 5 de outubro de 1910. Ao tempo, a fotografia já tinha sido assimilada pela imprensa diária portuguesa, devido quer aos avanços nas tecnologias de obtenção, processamento e – principalmente – impressão, quer à integração da fotorreportagem nos processos rotineiros de produção de informação, quer ainda à progressiva incorporação dos foto-repórteres nas redações, com estatuto semelhante, ainda que não igual, ao dos redatores. Assim o documenta a edição de *O Mundo* de 2 de outubro de 1910 (fig. 84).

Os exemplos recolhidos documentam que, beneficiando do progresso técnico e dos recursos apropriados – financeiros, materiais e humanos – e ainda das suas próprias qualidades enquanto meio icónico, a fotografia se foi tornando, paulatinamente, o elemento iconográfico mais relevante na imprensa portuguesa generalista diária a partir de meados da primeira década do século XX. Apesar da qualidade de impressão não ser a mesma, os diários seguiram, neste particular, a opção editorial das revistas ilustradas, notada uma década antes. Afirmando-se a fotografia como dispositivo fundamental de informação e de expressão jornalística, a imprensa viu-se na necessidade de recorrer a fotógrafos que produzissem as imagens de que necessitava para satisfazer as carências informativas dos leitores, nomeadamente em relação “ao que havia de novo”, aos acontecimentos do quotidiano. Estava aberto o caminho para os foto-repórteres se afirmarem e para o fotojornalismo emergir como profissão em Portugal.

Graças à fotografia, a iconografia da imprensa ganhou realismo e verosimilhança. As “reportagens fotográficas” reproduzidas sob a forma de gravuras perdiam em iconicidade quando comparadas com o realismo verosímil alcançado pelas fotorreportagens.

FIG. 84. Edição do diário republicano *O Mundo* a 2 de outubro de 1910 paginada com fotografias (tramadas) na primeira página.



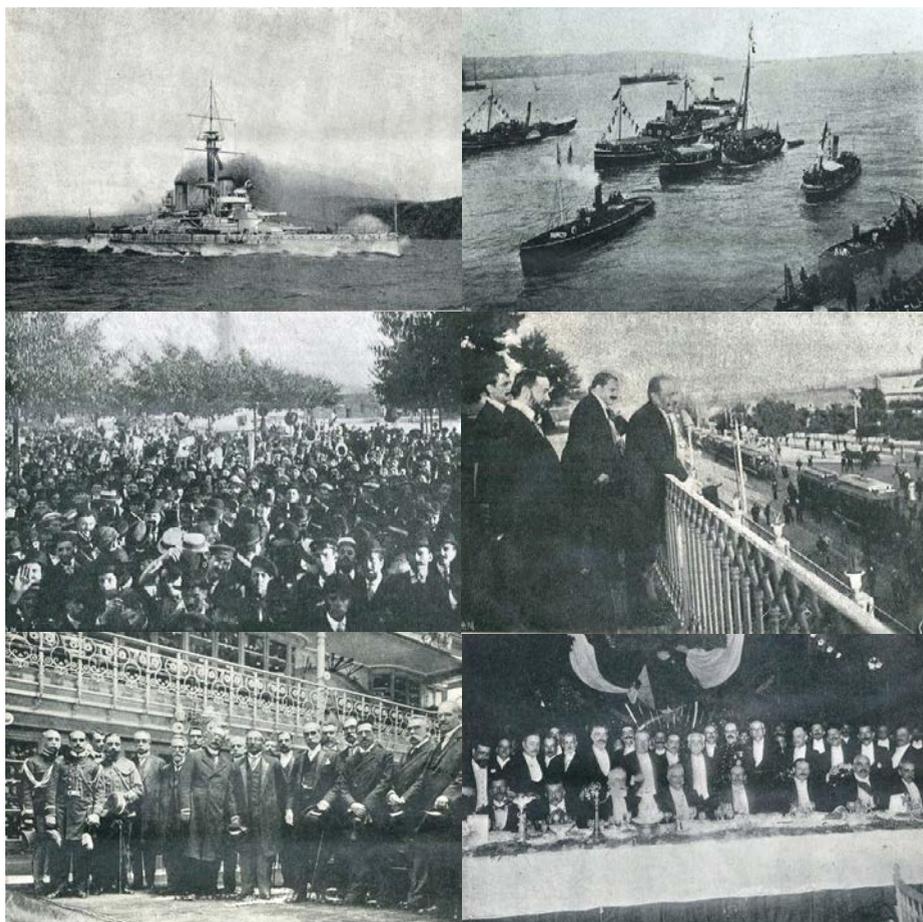
Fonte: *O Mundo*, 2 de outubro de 1910.

Foram acolhidos na imprensa – com particular destaque para as revistas ilustradas de atualidades – novos géneros fotográficos, nomeadamente as fotorreportagens. A fotografia gerou, ainda, novas e mais atraentes soluções de design para as revistas ilustradas.

Nas vésperas da imposição da República, a 5 de outubro de 1910, a cobertura fotográfica – ou mesmo *fotojornalística*, já que foi desenvolvida por foto-reporterres como Joshua Benoliel com o propósito específico de publicação na imprensa periódica – dos acontecimentos já se tinha, efetivamente, afirmado nas rotinas produtivas de revistas e jornais. Assim o demonstra, por exemplo, a cobertura da visita do presidente da República do Brasil, Hermes da Fonseca, a Portugal, iniciada a 1 de outubro de 1910. Involuntariamente, essa visita de

estado terá dado ânimo aos republicanos sublevados para imporem uma violenta mudança de regime aos portugueses, a partir do controlo da capital.

FIG. 85. Fotorreportagem da visita a Portugal do Presidente brasileiro Hermes da Fonseca.



Fonte: *O Ocidente*, 20 de outubro de 1910.
Créditos: Joshua Benoliel.

As fotografias inseridas na revista ilustrada *O Ocidente* mostram o couraçado brasileiro São Paulo, no qual viajou o presidente do país-irmão, a entrar no Tejo; os barcos das comissões que aguardavam Hermes da Fonseca; a receção no palácio de Belém e a ovação pública que o presidente brasileiro recebeu, orquestrada pelos republicanos (num desenho ou gravura, provavelmente a ovação e o marechal no terraço do palácio teriam sido combinados numa única ilustração); um momento da receção na Sociedade de Geografia de Lisboa; finalmente, um jantar

oferecido pelas associações comercial e industrial de Lisboa. A ideia é de ubiquidade: o fotógrafo estava em todo o lado, nos diversos momentos relevantes da viagem do estadista.

1.6.2 Desporto

Os desportos constituíam, no final do século XIX e princípio do século XX, um novo paradigma educativo para assegurar que os homens jovens teriam uma mente sã em corpo são e aprendiam regras de competição sadia. Na inexistência de obrigações e necessidades de adestramento físico juvenil nas artes da guerra, o desporto aparecia como um substituto capaz de promover a condição física dos indivíduos jovens do sexo masculino, alimentando o sempre presente mito da “regeneração da raça”, necessária para elevar Portugal à grandeza do passado. Praticar desporto amador era, pois, um dos instrumentos para a formação integral dos cavalheiros (as mulheres eram vistas estereotipada e miticamente como o “sexo frágil” e raramente eram representadas na iconografia coeva praticando desporto). Revistas como a *Ilustração Portuguesa* dedicaram, pois, inúmeras páginas ao desporto amador, quer porque o assunto tinha valor noticioso (proeminência social das pessoas envolvidas, número de pessoas envolvidas, proximidade...), quer porque refletia os valores da sociedade da época (o discurso é sempre determinado social, cultural e historicamente). Além disso, se os leitores das revistas ilustradas praticavam desporto (tal como faziam política ou negócios ou produziam arte...), publicar fotografias de desporto era uma forma de identificar a revista com os leitores, representando-os, de algum modo, nas imagens. Novos desportos animavam, aliás, essas elites, como o automobilismo e o motociclismo. O rei e o príncipe real partilhavam esses interesses, não hesitando em fotografar as provas (fig. 86).

As fotografias patentes na figura 86 demonstram que a principal revista ilustrada portuguesa da época, a *Ilustração Portuguesa*, lida pelas elites que praticavam desportos e se interessavam pela prática desportiva, fazia eco dos acontecimentos desportivos, cuja noticiabilidade era intensificada pela notoriedade pública das personagens, pela proximidade e pela atualidade, entre outros critérios de promoção dos factos à categoria de notícias. A revista alimentava-se, pois, da cobertura de acontecimentos da atualidade que indiciavam uma vida social palpitante, vibrante e cheia de *glamour*, produzindo peças que não apenas informavam, também entretinham – a aposta no infoentretenimento era, certamente, uma das características das revistas ilustradas generalistas do início do

século XX. No entanto, apesar do instantâneo curioso referente à atividade fotográfica do rei e do príncipe das Beiras, os restantes registos fotográficos constitutivos da figura 85 são meros retratos contextuais. As conquistas técnicas ligadas à fotossensibilidade dos materiais de fixação da imagem, qualidade das óticas e os avanços nos equipamentos, nomeadamente no que respeita à velocidade de obturação, já ofereciam, no entanto, a possibilidade de travar alguns movimentos, como os saltos hípicos (figs. 87 e 88).

FIG. 86. Competições motorizadas em Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 26 de março de 1906.

FIG. 87. Saltos hípicos.

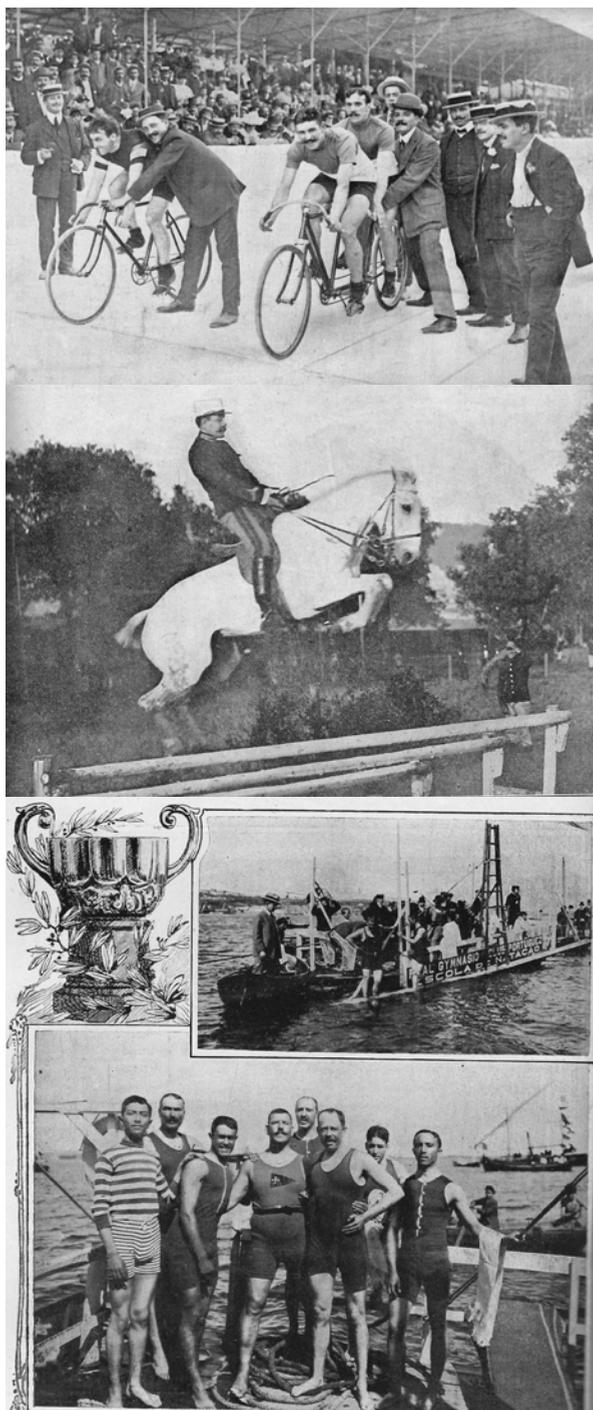


Fonte: *Brasil-Portugal*, 16 de agosto de 1906.

Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

A prática dos desportos, inicialmente cultivada apenas pelas elites, ia-se, no entanto, alargando a mais camadas da população. Inversamente ao caso do hipismo, então um desporto das elites e de militares, o ciclismo e a natação congregavam cada vez mais entusiastas. A imprensa fazia eco dessa conjuntura, cobrindo as competições desportivas – e, mais uma vez, os foto-repórteres estavam lá para reportarem e darem testemunho visual do que se tinha passado, pelo menos em determinados instantes singulares dos acontecimentos.

FIG. 88. Exemplos da cobertura da prática desportiva em Portugal na primeira década do século XX.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 e 9 de julho e 22 de outubro de 1906.
Créditos: Joshua Benoiel.

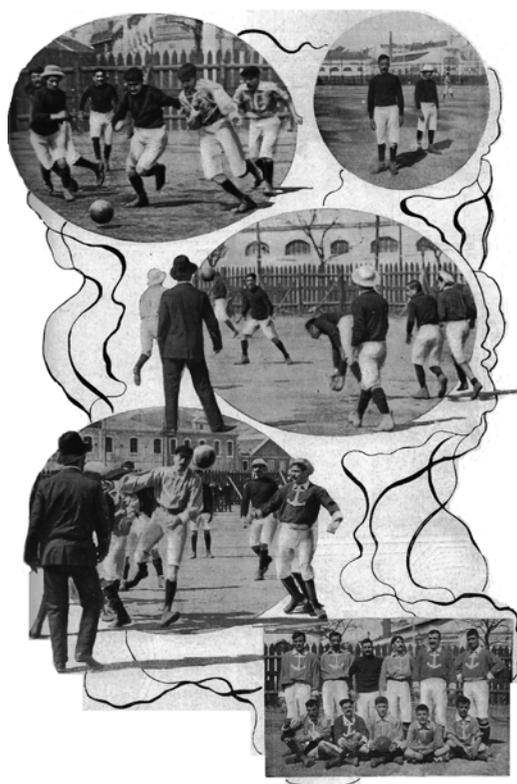
Destaque, na figura 88, conforme já se vincou, para o facto de os avanços técnicos nas óticas, na fotossensibilidade dos suportes e na velocidade de obtenção já permitirem, no início do século XX, a travagem de movimentos rápidos no exterior, sob boas condições de luminosidade, conforme se nota na fotografia do torneio hípico.

Uma palavra para o desporto-rei. O futebol começava a ganhar expressão em Portugal e a suscitar paixões, embora, no início do século XX, ainda fosse um jogo de cavalheiros. Sendo o discurso motivado sócio-histórico-culturalmente e tendo certos eventos desportivos valor noticioso por obedecerem a critérios de notabilidade dos factos como a existência de uma disputa simbólica, a imprensa começou a acompanhar os desafios. A *Ilustração Portuguesa*, no início do século XX, foi uma das primeiras revistas generalistas ilustradas nacionais a cobrir o futebol, inicialmente limitado aos jogos entre grupos que se iam desafiando entre si.

Na fotorreportagem da figura 89, registre-se a simulação de omnipresença proporcionada ao leitor pelo conjunto de imagens (dominava-se claramente o princípio da fotorreportagem), no ritmo que a paginação arrojada imprime à narrativa (fotos de vários formatos, recortes, ligações entre fotos por meio de linhas curvas...). Preste-se, igualmente, atenção à estrutura da narrativa visual do acontecimento, muito próxima do que teríamos hoje: os jogadores em pose, em duas filas e com a bola; os lances do jogo; a assistência. Faltam as fotografias dos instantes de golo, pois Benoliel não dispunha de uma teleobjetiva. A rudimentaridade das óticas ajuda a explicar, aliás, o facto de as cenas serem captadas de longe (três a quatro metros, no mínimo), abundando, pois, os planos de conjunto. Já se nota, em acréscimo, uma certa noção das rotinas que viriam a caracterizar a abordagem fotojornalística dos jogos de futebol, e que passavam, ontem como hoje, pelas fotografias posadas das equipas em formação e pela captura de instantâneos dos jogos com elementos das duas equipas e a bola, instrumento identitário do jogo. A pose das equipas, no início do jogo, tornou-se, também, uma rotina, que permanece, e que, na sua origem, foi desenvolvida intencionalmente para a *fotografia*. Os jogadores juntavam-se e adotavam uma formação que lhes permitia caberem no retângulo fotográfico.

Repare-se, por outro lado, na inexistência de representações das mulheres como atletas e mesmo como público num evento desportivo que, certamente, atraía as atenções. O desporto feminino, no início do século XX em Portugal, ainda era, essencialmente, encarado como uma manifestação de entretenimento em sociedade (fig. 90).

FIG. 89. Excerto de uma fotoreportagem sobre um desafio de futebol entre marinheiros.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de abril de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 90. Prática desportiva feminina durante uma *garden-party*.

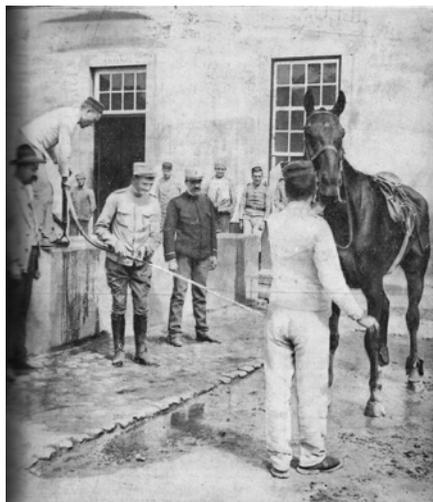
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de novembro de 1907.

Créditos: Joshua Benoliel.

A prática desportiva pelas mulheres – e unicamente pelas mulheres das elites urbanas e sofisticadas – era, efetivamente, circunscrita, na sociedade portuguesa da alvorada do século XX, tal como evidencia o discurso iconográfico da imprensa, à prática de jogos socialmente aceites, frequentemente durante eventos de sociedade, como as *garden parties*.

Copiando as iniciativas promocionais que, no final do século XIX, Hearst e Pulitzer tinham introduzido no mercado da imprensa, algumas empresas portuguesas do setor organizavam grandes eventos desportivos, com os quais geravam informação para alimentarem os jornais e revistas que lhes pertenciam e garantiam a sua própria agenda. Ao mesmo tempo, criavam notoriedade para as suas publicações, diferenciando-as das demais. Os princípios do marketing e de gestão da imagem de uma marca (títulos de publicações) começavam a ser dominados e aplicados. Os fotojornalistas, chamados a cobrir esses eventos, contribuíam não apenas para gerar informação para os títulos que fossem propriedade da empresa para a qual prestavam serviço, mas também para criar notoriedade para os mesmos – como sucedeu com o raide hípico a Portugal (fig. 91), organizado, em 1907, pela empresa do jornal *O Século*, à qual também pertencia a *Ilustração Portuguesa*.

FIG. 91. Cuidado dos cavalos após uma etapa do raide hípico a Portugal.

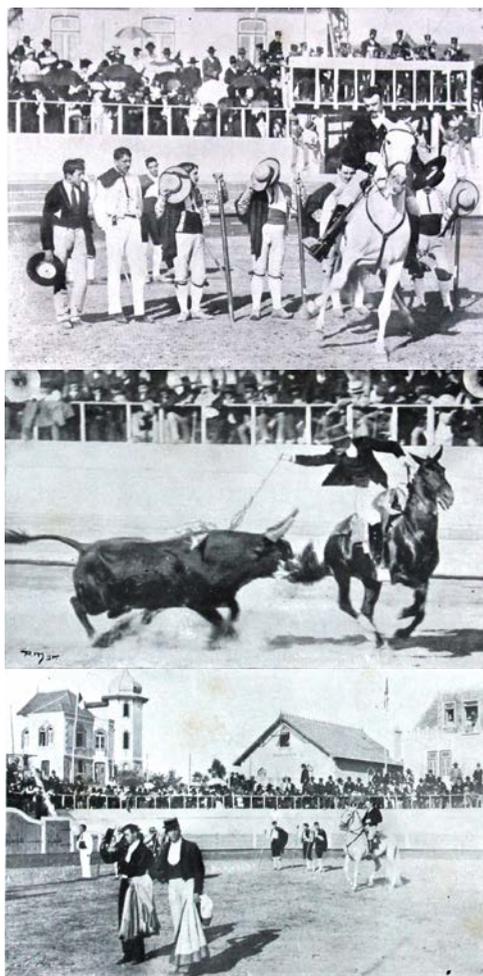


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de setembro de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel.

À medida que o desporto se inculcava nos hábitos da sociedade portuguesa e o interesse do público por certas competições desportivas aumentava, a imprensa informativa generalista introduziu na sua agenda a cobertura de eventos desportivos. Consequentemente, conforme é visível nos exemplos apresentados, os fotojornalistas foram aprimorando técnicas e desenvolvendo rotinas para a captação de imagens icónicas que simbolizassem todo um acontecimento – as fotos dos instantes das competições, o público, os retratos dos “heróis” do desporto, uma espécie de novos e galhardos cavaleiros (mais um mito alimentado pela imprensa, preferencialmente acompanhados dos objetos que simbolizavam a modalidade – fossem estes uma bola, uma bicicleta, um automóvel, um florete...). Para isso, beneficiaram, também, das conquistas técnicas no domínio da fotografia – câmaras que podiam ser operadas sem tripé, obturadores rápidos, objetivas mais luminosas e de melhor qualidade, materiais de fixação da imagem capazes de serem fotossensibilizados com pequenos tempos de exposição, possibilitando a travagem do movimento e dispositivos de iluminação artificial (*flash* de magnésio).

Um aparte para falar de uma modalidade, a meio caminho entre o desporto e o espetáculo, então muito apreciada e, por isso, regularmente coberta pela imprensa. O manto de polémica que hoje a envolve é recente. Obviamente, trata-se da cobertura de touradas (fig. 92), um dos raros eventos de massas em que as mulheres do início do século XX marcavam presença.

FIG. 92. Instantes de uma tourada, em Sintra.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 16 de agosto de 1906.
Créditos: Pires Marinho (fotogravura).

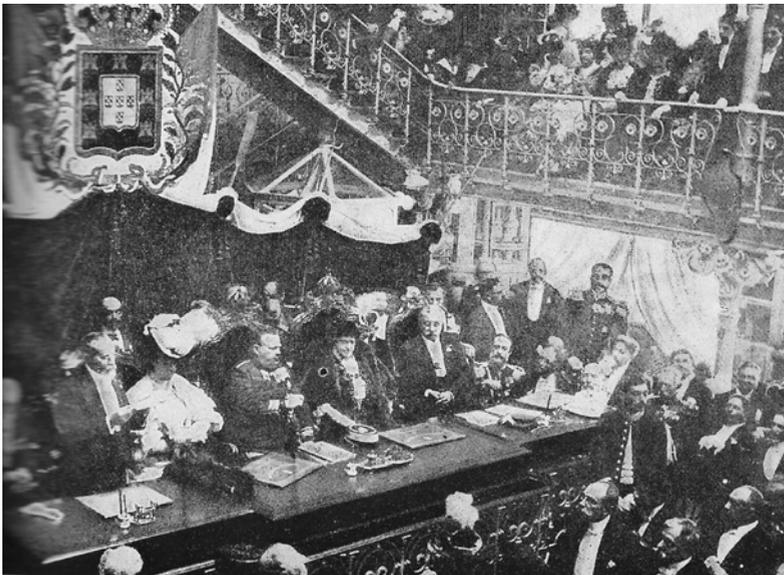
As fotografias atrás inseridas documentam que os eventos que interessavam às elites lisboetas, cada vez mais repartidas pela linha Lisboa-Cascais-Sintra, tinham presença regular nas revistas ilustradas do início do século XX. No entanto, há alguns pormenores que merecem destaque. Repare-se que as conquistas técnicas no domínio da fotografia, relacionadas, sobretudo, com a fotosensibilidade das chapas fotográficas, com a velocidade dos obturadores e com a luminosidade das objetivas, já permitiam travar o movimento no exterior, em condições favoráveis de luminosidade. Porém, as objetivas fixas, normalmente de 50 mm, dificultavam a captação de pormenores e o fecho dos enquadramen-

tos, razão pela qual, nas fotografias dessa época, abundam os planos gerais e de conjunto. Os planos mais fechados, como os planos médios e próximos, eram usados, por vezes, para fotografia de retrato, mas a sua produção tendia a ser feita em estúdio, em condições adequadas de luminosidade artificial e com os sujeitos em pose fixa.

1.6.3 Sociedade

Graças ao trabalho de fotojornalistas, fotodocumentaristas e fotógrafos amadores, a sociedade portuguesa tornou-se visualmente presente a si mesma a partir da transição do século XIX para o XX. Os fotógrafos – fossem fotojornalistas, incluindo fotodocumentaristas, ou outros, fossem profissionais ou amadores – usaram a câmara fotográfica para, por meio da imprensa, testemunharem eventos e darem conta da vida do seu tempo. Os temas da abordagem fotográfica do mundo social diversificavam-se. Além das dimensões do desporto e da política, assuntos assiduamente cobertos, a cobertura fotográfica do mundo abria-se a congressos, exposições e outros certames, eventos religiosos, festas, à vida militar ou, entre muitos outros temas, à documentação fotográfica da vida quotidiana.

FIG. 93. Sessão de abertura do XV Congresso Internacional de Medicina, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de abril de 1906.

A imagem da figura 93 mostra, precisamente, que os congressos, em número crescente, eram, no início do século XX, assuntos fotograficamente noticiáveis. Afinal, eram ocasiões relevantes de socialização, por vezes internacional, de partilha de conhecimentos, de aprendizagem e de estímulo à inovação, à criatividade e ao progresso. Conjugavam, além disso, vários valores-notícia, como sejam o número de envolvidos, a relevância social dos participantes, a importância dos países de onde estes eram oriundos, o impacto que poderiam ter na sociedade, nomeadamente no avanço da ciência e da tecnologia. Uma revista como a *Ilustração Portuguesa* não podia, portanto, deixar de estar atenta ao fenómeno, nomeadamente quando – como no caso em apreço – a noticiabilidade dos eventos era acentuada por razões de proximidade e de impacto e pelo envolvimento de personalidades socialmente distintas, de uma classe profissional destacada e respeitada, como a dos médicos.

Um dos aspetos mais relevantes da vida social portuguesa na alvorada do século XX era a religiosidade. Mas a cobertura dos acontecimentos religiosos tendia a centrar-se, já nesta altura, nas manifestações públicas, sociais e civis da religiosidade. O lazer do homem comum (mesmo quando a objetiva do fotógrafo se desviava para as figuras notáveis da sociedade) passava muito pela sua participação nesses eventos, nos quais os ricos e famosos e mesmo os governantes também participavam, gerando (tal como o desporto viria a fazer) uma incomum mistura das classes sociais (fig. 94).

As Forças Armadas, por seu turno, estavam mais presentes na sociedade e na imprensa do que hoje em dia (fig. 95). Refletindo o contexto, a imprensa teve várias vezes as Forças Armadas por motivo. Simbolicamente, as representações visuais das Forças Armadas e da polícia podiam representar um desejo de ordem perante a crise económica e a instabilidade política.

O exemplo patente na figura 95 pode ser caracterizado, sem hesitações, como fotorreportagem. Apesar da predominância de planos gerais e de conjunto, devida, provavelmente, mais aos constrangimentos técnicos (de que é exemplo o uso de objetivas de distância focal fixa, habitualmente 50 mm) do que à vontade do fotógrafo, já se encontra nesta narrativa visual a intencionalidade fotográfica de dar a conhecer o que se passou por meio de uma diversidade de fotografias que registassem momentos particulares e singulares, mas significativos, de um acontecimento. Ao nível do design, a diversidade de imagens e os recortes imprimem ritmo à narrativa.

No exemplo da figura 96, referente a um momento do treino de bombeiros, é notória a preocupação de puxar pelo lado espetacular da mensagem fotográfica, por meio da travagem do movimento no momento do salto da barreira e

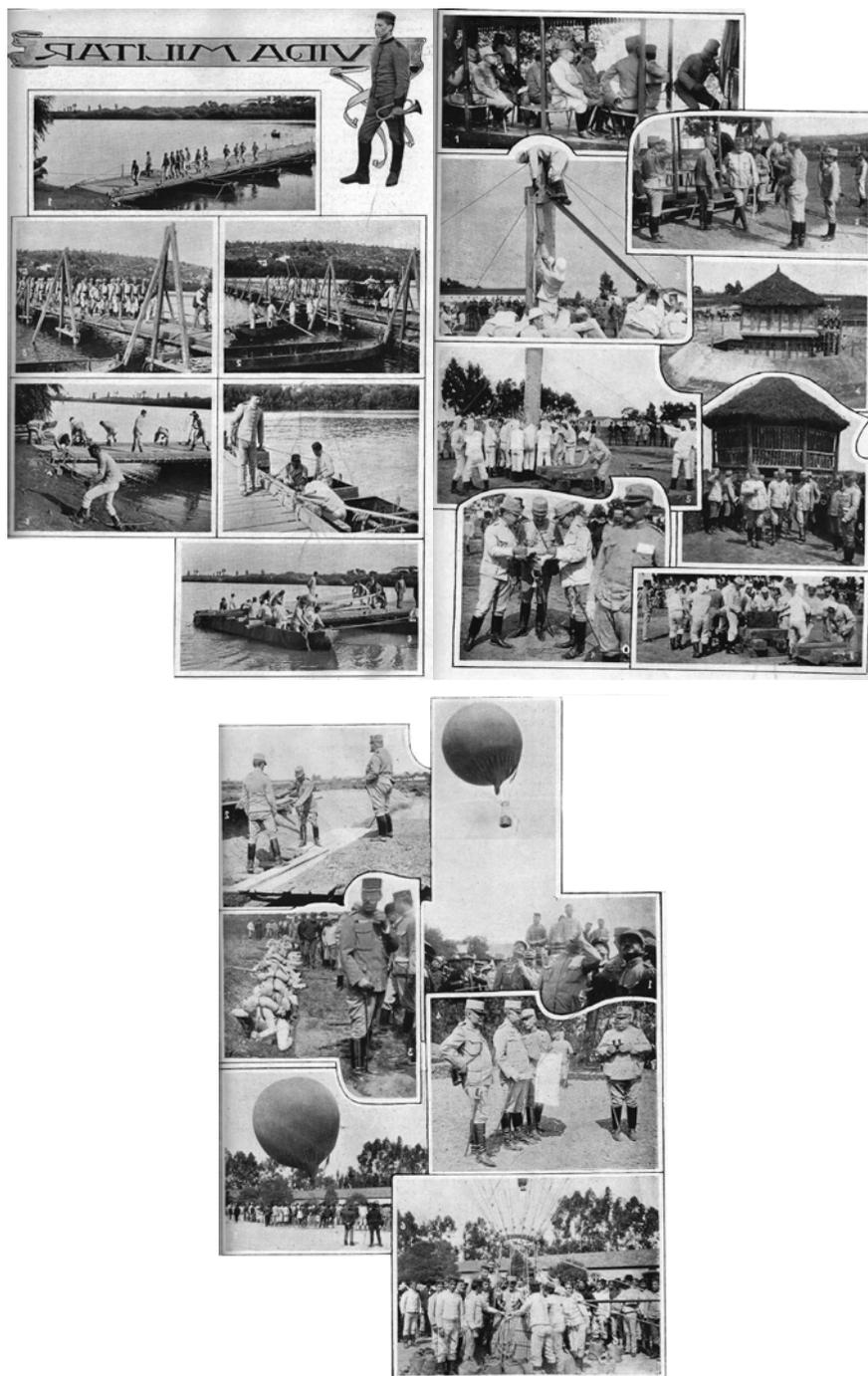
pela ampliação da imagem de maneira a cobrir quase toda a superfície útil da página.

FIG. 94. Aspetos das procissões da Senhora da Saúde e do Corpo de Cristo, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de abril e 10 de junho de 1907.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 95. Exercícios militares em Tancos, aos quais assistiram o rei e membros do Governo.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de junho de 1907.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 96. Exercício de treino de bombeiros.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de julho de 1909.
Créditos: Joshua Benoliel.

A diversidade e estratificação social da sociedade portuguesa no início do século XX não foi, por outra parte, ignorada pelos fotógrafos coevos. A vida “da outra metade”, nas suas atividades quotidianas, por exemplo, foi amplamente documentada visualmente. A figura 97, em concreto, refere-se ao excerto de uma reportagem sobre empregadas domésticas. Trata-se de um registo documental e testemunhal da vida em Lisboa no início do século XX que diz bastante sobre a condição das mulheres do povo, às quais poucos empregos eram reservados. Servir toda a vida era o destino de muitas delas. Demonstravam essa condição no espaço público diariamente.

FIG. 97. Excerto de uma reportagem sobre criadas de servir.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de março de 1906.

Na figura 98 encontram-se, por sua vez, duas das fotografias que integram uma fotorreportagem de Joshua Benoïiel, de cariz documental, sobre as atividades rurais. Não posadas, captadas no local, constituem testemunhos visuais perenes da vida num país essencialmente rural como era Portugal no final da Monarquia. Emolduradas, comprovam o famoso aforismo de McLuhan: olhamos para o novo como extensão do antigo, vemos o mundo pelo retrovisor – a fotografia era nitidamente perspetivada como extensão da pintura.

FIG. 98. Duas fotografias integrantes de uma fotorreportagem documental sobre a debulha do trigo.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de julho de 2019.
Créditos: Joshua Benoïiel.

Já o exemplo da figura 99, uma fotorreportagem de Joshua Benoliel sobre os ociosos de Lisboa, em registo documental, situa-se entre a crítica social e a crítica aos próprios sujeitos representados, encarados como responsáveis pela sua própria sorte e amantes do *dolce fare niente*.

FIG. 99. Fotorreportagem sobre as “classes inativas” em Lisboa.

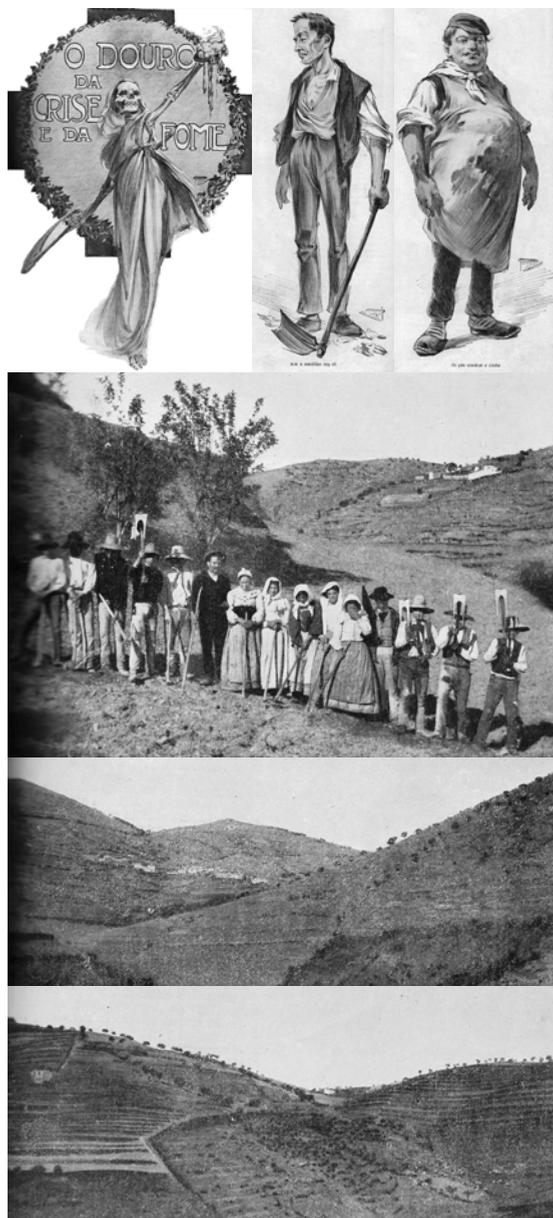


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de dezembro de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel.

A câmara fotográfica, ocasionalmente, também podia servir como arma – ainda que o seu uso nesta condição ainda não fosse perfeitamente dominado pelos fotógrafos portugueses da alvorada do século XX. O caso da figura 100 revela, efetivamente, que a fotografia portuguesa da época se revelava algo incapaz de denunciar a fome que grassava na região do Douro, sendo necessário o contributo de outros dispositivos imagísticos, iconográficos ou simbólicos, como os desenhos, para que a peça em causa assumisse uma perspetiva denunciante.

Repare-se que as únicas fotografias da matéria em causa nada diziam, nem dizem, ao leitor sobre o que se passava na região duriense nem sobre as causas da fome (crise no comércio de vinhos) – apenas representam aspetos da paisagem do vale do Douro e um grupo de trabalhadores.

FIG. 100. Crise socioeconómica no vale do Douro.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de abril de 1906.

Na reportagem iconográfica sobre a crise no comércio de vinhos, que gerava fome e miséria no vale do Douro, a ceifeira da morte estabelece logo de início o sentido para a peça (fig. 100). A crítica social é bem patente nas caricaturas estereotipadas do trabalhador agrícola e do comerciante de vinhos, um magro de fome, o outro gordo dos lucros. O retrato coletivo dos trabalhadores agrícolas (nunca referidos pelos nomes, ao contrário dos notáveis e famosos), com os seus utensílios de trabalho, humaniza a reportagem e evoca a dignidade de quem vivia do seu trabalho, mas também acentua o estereótipo do “tipo social” do trabalhador agrícola duriense. Quem sofria, de qualquer modo, lembra o retrato, eram *peças reais*, que labutavam e lutavam diariamente pela sobrevivência. Homens e mulheres, *lado a lado* – a mulher rural não era, pois, a mulher frágil e ornamental que a iconografia da época cultivava predominantemente.

As fotografias, em plano geral, das quintas abandonadas, onde outrora se cultivava a vinha, intensificam a sensação de desolação e contextualizam especialmente a reportagem – era *aí*, onde o leitor podia *ver com os seus próprios olhos* que as coisas se passavam.

Contrastando, por outro lado, a iconografia sobre a vida dos notáveis e a vida do povo comum, a imprensa, no caso a revista ilustrada *Ilustração Portuguesa*, evidenciava a desigualdade entre as classes sociais no Portugal do início do século XX (fig. 101), mesmo que aos portugueses de então essas condições de vida não parecessem estranhas e degradantes, sendo, a esta distância temporal, impossível saber o que os observadores pensavam do que viam. De qualquer modo, parece inegável que imagens como aquelas que pertencem ao conjunto identificado como figura 100 não só traduziam e traduzem como também promoviam e promovem uma visão estereotipada dos “tipos sociais” dos portugueses da alvorada do século XX e da forma como estes viviam.

Observa-se, pelo exemplo exposto na figura 101, que a imprensa portuguesa, representada, neste caso, pela *Ilustração Portuguesa*, prosseguiu a tradição fotodocumental iniciada no século XIX, dando a conhecer aos cidadãos das grandes cidades, onde jornais e revistas eram, maioritariamente, vendidos, quem era o povo rural que constituía a maioria dos habitantes do país. Por vezes, o fotógrafo invadia a intimidade das suas casas, obrigando-os a posar, mas também podia captar cenas espontâneas, *features*, das suas atividades diárias ou na sua labuta.

A mulher surge, aqui, ligada ao trabalho rural e à vida doméstica. Apesar de a representação da mulher, na iconografia da época difundida pela imprensa, assentar, principalmente, numa visão do sexo feminino como um ser frágil destinado a ser esposa (o casamento!) e mãe, organizadora de bailes e festas, um ornamento que se embelezava com as últimas tendências da moda, ocasional-

mente aparecem na revista imagens em que a mulher representada é a mulher trabalhadora – mas, normalmente, como serviçais, rurais ou encarnando tipos *sociais* similares, com exceção das mulheres no mundo das artes (atrizes, músicas e artistas plásticas).

FIG. 101. Camponeses do Minho e saloios.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de abril e 9 de julho de 1906.
Créditos: Neves Pereira e Alfredo Mesquita.

Ocasionalmente, os *features* fotográficos faziam a sua incursão na imprensa, representando cenas socialmente interessantes, quando não relevantes (fig. 102). Joshua Benoliel foi um dos mais exímios representantes da fotografia de *fait*

divers do quotidiano, cruzando abordagens próprias da fotografia de *features* com abordagens da fotografia de crítica social.

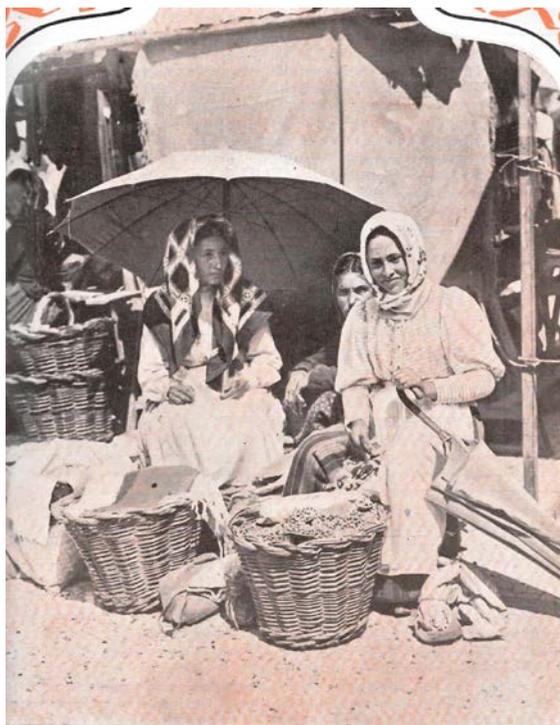
FIG. 102. Cena do quotidiano entre irmãos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de novembro de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel (fotografia).

A cena captada na figura 102 por Joshua Benoliel, efetivamente, tanto pode ser encarada como a captação de um fugidio momento de ternura entre crianças, portanto um *feature* de interesse humano, como uma crítica denunciante às condições miseráveis da sua vida. Todavia, à época, esse poderia ser um registo “normal” da vida quotidiana de muitos, que não se surpreenderiam com a fotografia nem veriam nela um instrumento de reprovação da forma de viver da sociedade da época. Outros exemplos poderiam ser dados pelas imagens agrupadas na figura 103, parte de uma série que Joshua Benoliel dedicou às feiras.

FIG. 103. Singularidades das feiras em Portugal. Vendedoras de pinhões e jovem cliente.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 e 23 de agosto de 1909.
Créditos: Joshua Benoiel.

As fotos que constituem o conjunto da figura 104, em contradição, testemunham um registo diferente de abordagem fotográfica, menos natural e mais idealizado, menos realista e mais artístico e pictorial, conforme era privilegiado pelos cânones estéticos da época. A profundidade de campo é estudada e controlada. No entanto, a tricromia artificial das fotografias torna-as mais icónicas. As moças posam para a fotografia. Eventualmente, a intenção seria a de produzir, mais tarde, postais ilustrados a partir dessas imagens, ou incluí-las em álbuns fotográficos.

FIG. 104. Etnografia portuguesa: mulheres minhotas.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de dezembro de 1909.
Créditos: Emílio Biel. Tricromias de Frederico Buendia.

1.6.4 Espetáculos, artes e cultura

No âmbito da produção de iconografia informativa para a imprensa portuguesa do início do século XX, merecia destaque a interceção entre os universos da sociedade e da cultura, materializada, por exemplo, na cobertura ilustrada do teatro e das artes plásticas. O círculo das elites culturais tinha os seus próprios referentes simbólicos e a imprensa, sobretudo as revistas ilustradas, exploravam esses referentes, publicando imagens que fossem ao encontro das expectativas

FIG. 105. Papéis teatrais do ator Eduardo Brazão.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 16 de dezembro de 1906.

dos leitores. A vida dos “famosos”, por exemplo, era, como hoje, um motivo de curiosidade. O conjunto de fotografias da figura 105, sobre vários dos papéis encarnados pelo ator Eduardo Brazão no teatro, dá conta desse interesse pelas personagens do “social”. As fotos são, ademais, conjugadas numa expressiva e dinâmica solução de design futurista, caracterizado pela sensação de movimento mesmo em assuntos estáticos. A estética prevalecente no ato fotográfico era for-

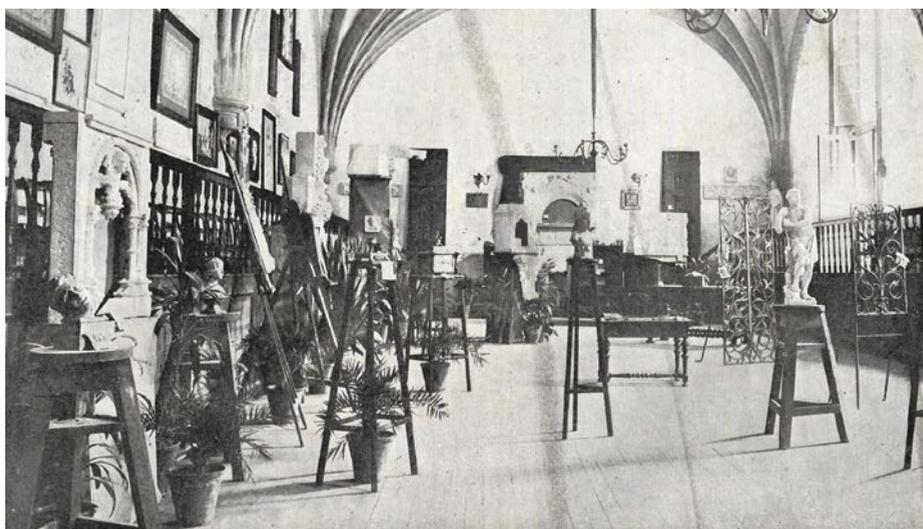
malista, mas o design era, sem dúvida, mais irreverente. A imprensa alimentava, pela atenção visual devotada ao teatro, o processo de construção simbólica dos mitos do espetáculo. A ida ao teatro era, por outro lado, um acontecimento social participado pelas elites, o que justificava a sua cobertura assídua por parte dos meios jornalísticos.

FIG. 106. Cena de uma peça teatral.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de abril de 1906.

FIG. 107. Exposição de pintura e escultura da Escola Livre das Artes do Desenho, de Coimbra.



Fonte: *Brasil-Portugal*, 6 de agosto de 1906.

A atualidade cultural foi um tema assíduo na imprensa, particularmente nas revistas ilustradas. O teatro, a ópera, os concertos e as obras de arte e exposições artísticas tinham, ontem como hoje, lugar cativo na imprensa generalista. Tratava-se de corresponder aos interesses e expectativas de jornalistas e público. Quem produzia as revistas e jornais frequentava os mesmos meios de quem lia estas mesmas publicações. Eram todos membros da mesma elite, que queria ser, procurando demonstrá-lo, culta e sofisticada. Os leitores iam ao teatro (fig. 106) e aos concertos, frequentavam exposições (fig. 107); os jornalistas, também. Provavelmente, estes últimos até teriam acesso a entradas e bilhetes gratuitos. Daí que o teatro, a ópera e outros eventos culturais e artísticos tenham merecido cobertura constante pela imprensa, por palavras e, claro, por imagens. Mais uma vez os fotojornalistas estavam presentes, fora de portas e, curiosamente, dentro de portas, com iluminação artificial, para assegurar à imprensa um fluxo regular de informação visual sobre artes e espetáculos.

1.6.5 Vida cor-de-rosa

Na alvorada do século XX, a emancipação da mulher portuguesa e a igualdade de género ainda estavam longe, apesar de se viverem os ventos encorajadores da antecâmara da Belle Époque. As mulheres das elites estavam destinadas à vida doméstica e à maternidade, divertindo-se, ocasionalmente, nas festas de sociedade e em viagens. Poucas foram, em Portugal, aquelas que puderam singrar nos estudos e na vida académica e profissional. As mulheres do povo tinham pela frente uma vida difícil e sacrificada como esposas, mães, domésticas e trabalhadoras, num tempo em que os homens detinham sobre elas um poder avassalador. Mas as mulheres das elites e mesmo algumas operárias sabiam ler – e liam as revistas ilustradas e outras publicações. Por isso, embora pensadas e feitas por homens e direcionadas para um público fundamentalmente masculino, as revistas e, mais raramente, os jornais prestavam atenção ao público feminino, destinando-lhes determinadas matérias, em função da perspectiva do que, certamente, os editores consideravam que poderia interessar às mulheres. Algumas mulheres começaram, no entanto, a ser admitidas nas redações da imprensa portuguesa, seguindo uma tendência ocidental, mas eram poucas e nunca puderam assumir posições de destaque.

A moda feminina, era, passe a expressão, um tema que continuava – e continuou – *na moda*¹⁰, sendo a iconografia informativa particularmente relevante na cobertura do tema (fig. 108). Os editores certamente consideravam que o tema interessaria às mulheres... e provavelmente tinham alguma razão. Com temas destinados especificamente às mulheres, as revistas e, mais raramente, os jornais, atraíam o público feminino. Fotografias como a da figura 108 davam, todavia, da mulher uma imagem coquete e fútil.

FIG. 108. Moda feminina.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de julho de 1906.
Créditos: Fotografia Félix.

10 A publicação *Gynasceum, sive Theatrum Mulierum...* (*Gynasceum, ou Teatro das Mulheres, Onde São Reproduzidas em Gravuras as Roupas Femininas de Todos os Países da Europa*), surgida em 1586, em Frankfurt, pela mão do pintor suíço Josse Amman, inseria imagens da moda feminina. A cobertura das tendências da moda feminina continuou, de resto, em voga, e as revistas ilustradas do miolo do século XIX compreenderam-no bem, tendo, conforme já foi referido, abordado repetidamente a temática.

Curiosamente, algumas mulheres começaram a brilhar como estrelas do espetáculo – no teatro, na ópera. As artes – em geral – eram um dos poucos setores da sociedade portuguesa da alvorada do século XX em que as mulheres podiam brilhar profissionalmente sem serem vistas como pouco mais do que esposas, mães, ornamentos, serviçais ou rurais. E conquistaram um lugar de relevo na imprensa, sobretudo nas revistas. A figura 109, por exemplo, refere-se, a título exemplificativo, às imagens publicadas numa reportagem biográfica sobre a atriz Lucília Simões. A vida dos notáveis e famosos era iconograficamente representada de forma mais rica e diversa quando comparada com a cobertura do quotidiano das pessoas comuns.

FIG. 109. A atriz Lucília Simões numa peça e a sua sala de jantar.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 26 de fevereiro de 1906.

As fotografias anteriores (fig. 109) permitem algumas reflexões. No início do século XX, a vida dos famosos na emergente sociedade do espetáculo atraía a atenção. Forjava-se, por ação da imprensa, a “cultura de celebridades” que se manteria até hoje. Mostrar as moradias dos famosos é – repare-se – uma forma simbólica de promover simbolicamente a distinção social. Mostrar os famosos nas suas vivências ou retratá-los também. Os famosos tinham de ser *mostrados*, *exibidos*, e, para isso, os fotógrafos *estavam lá*.

Os retratos das atrizes famosas, além de, numa sociedade liberal, alimentarem, simbolicamente, o culto do indivíduo e, até certo ponto, do individualismo, mostravam que mesmo as mulheres podiam ascender na sua condição social e afirmarem-se socialmente devido ao seu talento e ao seu trabalho.

A fotografia explorava, ainda, uma faceta *voyeur* no leitor: não eram apenas determinadas pessoas que se iam expondo, tornando-se conhecidas. A fotografia abria, simbolicamente, ao leitor, as portas da intimidade do lar das pessoas famosas.

Essa mesma faceta de *voyeur* é explorada noutras fotografias publicadas na imprensa da época. O fotógrafo entrava portas adentro e registava momentos de intimidade ou atos que, embora públicos, se realizavam dentro de quatro paredes. Mas os fotografados, normalmente, não só consentiam na fotografia como também *desejavam* serem sujeitos dela, já que se podiam não apenas *dar-se a mostrar*, mas também *rever-se*. Uma questão de notoriedade e distinção, princípios bem conhecidos do marketing. A fotografia alimentava alguns egos e estes engrandeciam-se ainda mais por meio da publicação das fotos na imprensa. Mas a imprensa também lucrava com a publicação de fotografias de gente famoso, cuja vida cor-de-rosa podia ser seguida, invejada e sonhada. A fotografia da figura 110 é um desses casos. Reporta-se a um banquete de homenagem a três maestros.

FIG. 110. Banquete de homenagem a três maestros.

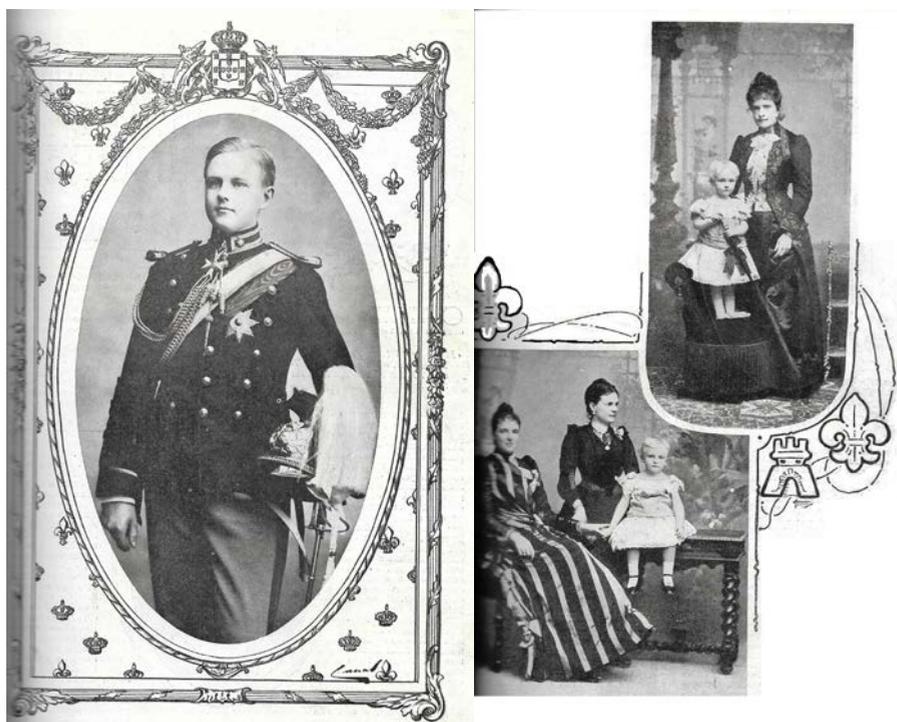


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de abril de 1906.

Também publicadas na *Ilustração Portuguesa*, as fotografias da figura 111 ilustravam uma peça sobre “A vida íntima de um príncipe: do berço à regência”. Destinado a ser chefe de Estado, se não tivesse sido assassinado, junto com o seu pai, em 1908, o príncipe real Luís Filipe viu a sua vida exposta e escrutinada repeti-

damente, por palavras e imagens. Os retratos daquele que deveria ter sido rei de Portugal tiveram lugar cativo nas revistas e jornais (fig. 111). A Monarquia, no tempo da imprensa de massas, convertia-se numa instituição transparente, tão exposta que era.

FIG. 111. O príncipe real, D. Luís Filipe, em vários momentos da vida.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de março de 1906.

Repare-se, na figura 111, como o primeiro retrato, posado, em estúdio, em condições de luminosidade e exposição controladas, transmitem do jovem príncipe, envergando uniforme apropriado, a impressão de ser um indivíduo com poder, mas, igualmente, uma pessoa serena. Os retratos solenes e posados, em estúdio, como o deste exemplo, além de protegerem a imagem pública dos retratados, reforçavam a sua notabilidade, fortaleciam, simbolicamente, o seu estatuto social, indiciando que eram indivíduos merecedores de reconhecimento e respeito e, por vezes, contribuíram para a legitimação discursiva do seu poder, fortalecendo, simbolicamente, a ordem política e social vigente.

Já a fotografia da figura 112 refere-se à presença da corte em Cascais. No século XIX as elites descobriram o turismo e o veraneio na praia, atividades que

no início do século XX já se encontravam bem consolidadas. As revistas ilustradas foram atrás dos famosos que povoavam as praias durante o verão. As fotografias dos notáveis – homens e mulheres – da sociedade da época, além de fortalecerem, quiçá, o amor-próprio das pessoas nelas representadas, que desejavam obter ou manter reconhecimento social, alimentavam a curiosidade dos leitores. Em muitos casos, estes pertenciam às elites e identificavam-se com o modo de vida sugerido pelas revistas e com as suas propostas iconográficas. Por outras palavras, o leitor era, de algum modo, representado abundantemente nas fotos – nem sempre o indivíduo concreto, a pessoa singular, é claro, mas o leitor enquanto membro de classes sociais que se reviam no modo de vida apreçoado pela iconografia ou que aspiravam a tê-lo. Para outros leitores, a cobertura fotográfica de temas como o veraneio da corte em Cascais (fig. 112) satisfazia a curiosidade (como era a vida dos ricos...) e, eventualmente, alimentava sonhos.

No veraneio, as mulheres ficavam bem e podiam povoar as fotografias – o sexo frágil era encarado como uma espécie de ornamento capaz de embelezar e de dar graça ao ambiente.

FIG. 112. Iate com membros da corte em Cascais.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de outubro de 1906.

Créditos: Júlio Worm.

Nos relatos cor-de-rosa da vida, não podiam deixar de faltar os romances de amor e a sua mais perfeita manifestação pública simbólica – o matrimónio. Daí que os casamentos dos famosos – ou dos que *queriam* tornar-se famosos – fossem, ocasionalmente, cobertos pela imprensa, nomeadamente pelas revistas ilustradas, sempre em busca de um público transversal em género e posição social (fig. 113). O casamento, nas elites, era visto (pelos homens) como a aspiração “natural” das mulheres, que deveriam, essencialmente, ser boas esposas e mães.

FIG. 113. Recém-casados.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 13 de maio de 1907.
Créditos: Joshua Benoliel.

Quer na Monarquia, quer, depois, na República, a imprensa, com destaque para as revistas ilustradas, recorreu à prática ocasional de uma espécie de jornalismo de celebridades, ou jornalismo “cor-de-rosa”, que convertia o leitor num “mirone” da vida dos famosos. A publicação pela imprensa dos retratos dos notáveis e de fotografias das suas moradias, das suas festas, dos seus bailes, dos seus banquetes, das suas celebrações familiares (batizados, casamentos, funerais) funcionava como um elemento simbólico de distinção social que, a nível ideológico, reforçava e legitimava a estrutura social.

1.6.6 Lugares e viagens

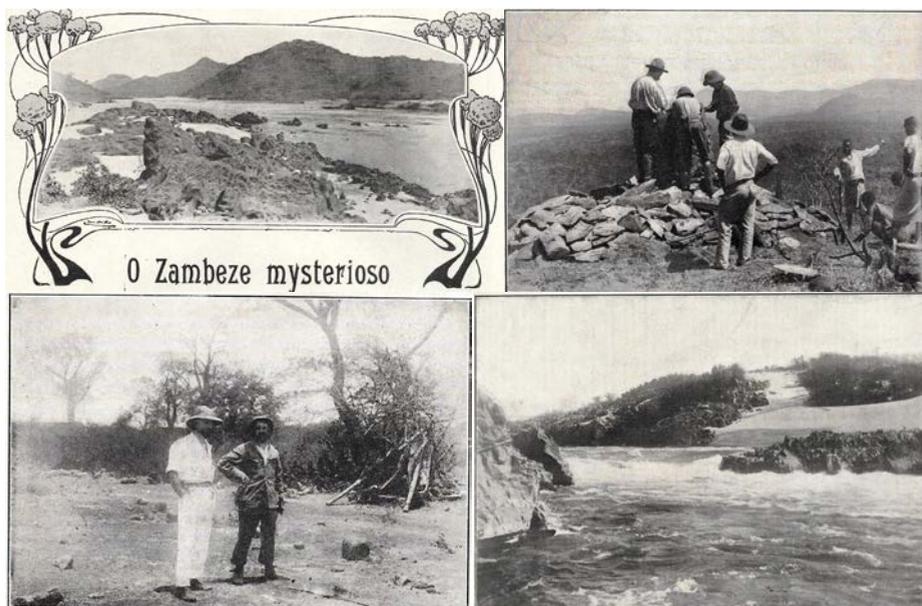
Desde o advento da fotografia que a exploração de lugares desconhecidos foi um filão para as revistas ilustradas e, depois, para a restante imprensa informativa generalista. Aliás, antes mesmo da fotografia se ter instalado nas rotinas da imprensa, já as gravuras – executadas, ou não, a partir de originais fotográficos – cumpriam esse papel. O público queria ver como eram os lugares dos quais somente ouvia falar. Quando a essa curiosidade se agregava a ideia de aventura, as imagens adquiriam mais valor. Era o caso das viagens de exploração. Os exploradores eram festejados, glorificados e mitificados como autênticos heróis. E não se importavam, certamente, com o reconhecimento social que essas missões lhes granjeavam, para o qual a fotografia contribuía em alto grau. Sem surpresa, a África portuguesa foi, pois, um tema recorrente da fotografia para a imprensa portuguesa do começo do século XX.

É possível que algumas das fotografias da figura 114 sejam de Gago Coutinho. Muitos fotógrafos amadores, incluindo militares expedicionários, como ele, abasteciam contínua e espontaneamente a imprensa de fotografias.

A iconografia descritiva de monumentos e lugares, frequentemente formalista e pictorialista, teve – ou manteve – o seu espaço na imprensa do século XX, conforme comprova a fotografia da figura 115, um plano geral da Nazaré. A descrição iconográfica das singularidades do mundo físico nunca saiu de moda na imprensa.

A apresentação fotográfica de Portugal aos leitores contribuía não apenas para induzir o conhecimento mas também para incentivar o turismo interno, em expansão.

FIG. 114. Viagem de exploração do rio Zambeze, liderada por Gago Coutinho.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 20 e 27 de agosto de 1906.

FIG. 115. Nazaré.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 13 de agosto de 1906.

1.6.7 O imprevisto

A fotografia trouxe novo impacto à cobertura visual do imprevisto. Acidentes e outros acontecimentos imprevistos normalmente conjugavam várias qualidades que os elevavam à categoria de notícia. A própria *imprevisibilidade* e a *falha* que rompia com o esperado, com o que era habitual, encontravam-se, como hoje se encontram, entre essas qualidades que, emprestando notabilidade a certos factos do quotidiano, os convertiam em notícias. Mas outras características dos acontecimentos podiam-nos promover à categoria de notícias e, para o caso aqui equacionado, especificamente de notícias gráficas. A proximidade, o número de implicados ou afetados pelos acontecimentos, a implicação de pessoas publicamente conhecidas, entre outros fatores, podiam acrescentar valor noticioso aos factos notáveis e imprevistos, levando-os a ser cobertos graficamente. O carácter espetacular que a cobertura gráfica poderia providenciar também podia contribuir para que os acontecimentos imprevistos fossem cobertos. Mas os fotógrafos raramente presenciavam os acontecimentos que cobriam. As câmaras fotográficas rareavam... e os fotógrafos também. Além disso, as câmaras fotográficas eram grandes e pesadas. Às vezes, exigiam tripé para serem manuseadas. Por isso, embora a fotografia fosse usada com um papel informativo e até mesmo testemunhal, normalmente as imagens fotográficas referentes a acontecimentos imprevistos diziam respeito às consequências destes, como hoje ainda frequentemente acontece, apesar de os telemóveis, presentes em toda a parte em todos os instantes, poderem ser usadas como câmaras fotográficas (captando *frames* isolados) e de vídeo. As imagens das figuras 116 e 117 – de um incêndio e de um acidente ferroviário – documentam essa tendência de cobertura dos acontecimentos imprevistos *depois* de terem ocorrido, opção mais ditada pelas circunstâncias do que pelos desejos dos fotógrafos e, especificamente, dos fotojornalistas.

Os acidentes e outros temas em que se evidenciavam a negatividade e o imprevisto enquanto critérios de noticiabilidade já eram, pois, assuntos rotineiramente cobertos fotograficamente pela imprensa – mormente pelas revistas ilustradas – na primeira década do século XX. Na inexistência de imagens dos momentos em que ocorriam acontecimentos imprevistos, como os desastres, o fotógrafo tinha de se contentar com o desvelamento visual das suas consequências. Assim, na primeira imagem, não havendo fotografias do fogo propriamente dito, a revista *Ilustração Portuguesa* publicou imagens do estado do edifício atingido após o fogo ser dado por extinto, sendo interessante notar que o fotógrafo procurou incluir a moldura humana de “mirones” na imagem captada. Por sua

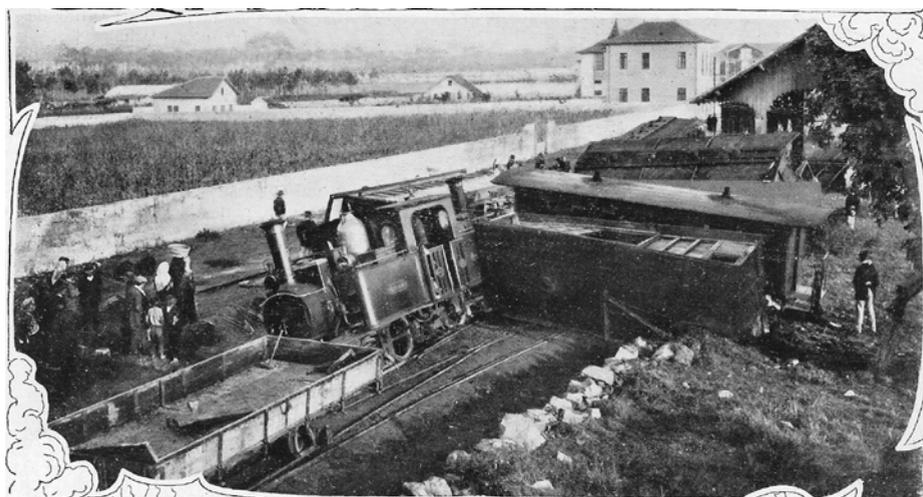
vez, não havendo fotografias do acidente ferroviário, as *imagens de substituição* captadas deram visualmente conta aos leitores da mesma revista, de onde estas imagens foram retiradas, o estado em que ficou o comboio sinistrado.

FIG. 116. Incêndio na Covilhã.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de junho de 1907.

FIG. 117. Acidente ferroviário na linha do Porto à Póvoa de Varzim.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de outubro de 1917.

1.6.8 O progresso científico e técnico

No início do século XX, acelerava a velocidade a que o mundo se transformava. A Revolução Industrial tinha gerado uma sociedade técnica que vivia sob o signo da mudança. Desenvolvia-se, pois, desde o século XIX uma ideologia que via nos “melhoramentos materiais” e na promoção da qualidade de vida dos portugueses

a ambição maior do país¹¹. Uma ideologia que, de resto, continua bem presente hoje em dia.

A ideologia desenvolvimentista e progressista, materializada nos melhoramentos materiais de Portugal, mas também, por exemplo, nas conquistas na saúde e na educação ou no reapetrechamento e treino das Forças Armadas, impulsionou a imprensa – particularmente, na primeira década do século XX, as revistas ilustradas – a cobrir iconograficamente o desenvolvimento industrial e tecnológico do país, a criação de infraestruturas, os novos centros de saúde, as novas escolas ou o treino e a aquisição de meios para as Forças Armadas. Os esforços de modernização no país, na indústria, na agricultura, nos transportes e comunicações, na saúde, na educação, e a introdução de novas máquinas e de novas técnicas tiveram um enorme impacto na sociedade portuguesa, que, efetivamente, não passou despercebido às revistas e aos jornais e aos fotógrafos que os abasteciam com imagens fixas.

A expressão iconográfica da noção de progresso pode associar-se a determinados símbolos. O automóvel e o avião, nomeadamente, tornaram-se referenciais simbólicos dessa ideia, como outrora tinha sido o comboio. Mas outros dispositivos tecnológicos e a indústria, nomeadamente a maquinaria industrial, também foram motivos explorados pelo fotojornalismo, uma atividade tornada ela própria possível pela invenção da máquina fotográfica e pelas constantes melhorias que este artefacto sofreu. Assim, de um modo geral, a técnica, a tecnologia, os novos serviços, os estabelecimentos comerciais, as empresas industriais, os meios de transporte, os estabelecimentos de saúde, as escolas, laboratórios e universidades tornaram-se, pois, signos de progresso e, como tal, constituíram motivos frequentes para os fotógrafos portugueses que no início do século XX abasteciam revistas e jornais – mais as primeiras do que os segundos – com fotografias.

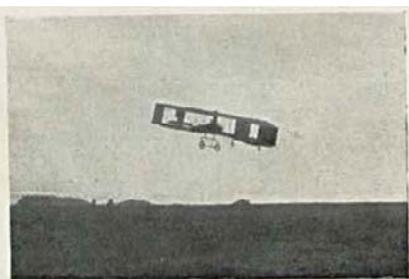
No primeiro exemplo (fig. 118), o símbolo do progresso é o avião. O progresso técnico não podia ficar de fora do horizonte da revista *Brasil-Portugal*, que produziu a fotorreportagem. A ideologia desenvolvimentista para as quais as imagens remetem era perfilhada, transversalmente, pela sociedade. O carácter espetacular da aviação, mas também o enaltecimento do progresso técnico, a par de valores como a valorização da coragem e do risco, transparecem da peça em causa.

¹¹ Já na Ditadura e no Estado Novo, o pensamento salazarista, pelo contrário, elevou os valores telúricos, associados à ruralidade, a uma vivência dogmática e conservadora do catolicismo e à tradição. Tratava-se, de certa forma, de uma reação à ideologia desenvolvimentista de base tecnológica que tinha animado as elites portuguesas desde o século XIX.

FIG. 118. Primeira experiência de aviação em Portugal.



A primeira experiência de aviação em Portugal
No hippódromo de Lisboa
A apresentação do aparelho ao publico



A primeira experiência de aviação em Portugal
No hippódromo de Lisboa
O aeroplano na maior altura do seu vôo



A primeira experiência de aviação em Portugal
No hippódromo de Lisboa
Depois da queda. — O publico examinando as avarias do aeroplano

Fonte: Brasil-Portugal, 1 de novembro de 1906.

Em termos formais, deve realçar-se, no exemplo da figura 118, a disposição sequencial e cronológica das imagens, que providenciava à narrativa visual do evento uma ordem de leitura sequencial e, portanto, lógica, correspondendo à lógica da experiência comum de tempo. O texto acompanha as imagens, montando uma narrativa verdadeiramente scripto-visual. Tendo em conta essas características, pode falar-se da peça já como uma fotorreportagem, que mostra instantes do acontecimento e alguns aspetos contextuais, como a existência de público e as suas reações e interesse no artefacto que permitia ao homem voar.

Já na figura 119, o tema é o automóvel, o paradigma da liberdade de locomoção individual motorizada. Semioticamente, a composição é interessante, já que a curvatura da superfície pode conotar-se com a curvatura da terra, propondo ao leitor um jogo semiótico de fácil descodificação – o automóvel dominava o mundo. Tinha vindo para reinar e transformar a sociedade.

FIG. 119. Automóvel em Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de setembro de 1906.

A mesma devoção ao progresso técnico encontra-se na fotografia da figura 120, referente à introdução dos carros elétricos em Lisboa. Além de dispositivo fundamental da mobilidade urbana, o carro elétrico convertia-se, também, num símbolo de modernidade do país.

Estas fotografias remetem, pois, para toda uma cosmovisão liberal de uma sociedade tecnologicamente avançada, na qual se celebrava quer o progresso coletivo trazido pela inovação no domínio dos transportes, quer o êxito pessoal, do qual a posse de um automóvel (e de uma casa apalaçada) seriam símbolos maiores.

FIG. 120. Elétrico em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de setembro de 1906.

Símbolos do progresso, celebrações do engenho humano e da técnica, o elétrico, o automóvel e o avião, elementos salientes numa sociedade crescentemente dominada pela tecnologia, foram, pois, presença constante nas páginas das revistas ilustradas da primeira década do século XX, antes de invadirem, também, as páginas dos jornais. O automóvel, ademais, dando poder de mobilidade ao *indivíduo*, era uma espécie de símbolo material da sociedade individualista e consumista que a Revolução Industrial e o liberalismo político tinham engendrado.

O comboio, o símbolo maior da Revolução Industrial, pareceu, nessa época, ofuscado pelo automóvel, convertido no objeto de consumo que todos desejavam. Ainda assim, ocasionalmente merecia um destaque – normalmente positivo – nas páginas da imprensa portuguesa. A reportagem gráfica que consta da figura 121 é um desses casos. A sua presença na imprensa portuguesa teve, ademais, valor político. Peças como essa (tal como as peças sobre as vitórias portuguesas contra as populações nativas) demonstravam, publicamente, o empenho de Portugal na efetiva colonização e ocupação dos seus territórios coloniais, cobiçados pelas grandes potências da época. Propagavam, ademais, a bondade da “missão civilizadora” dos portugueses em África. Finalmente, insuflavam o orgulho nacional.

FIG. 121. Abertura da linha de caminho-de-ferro de Benguela, em Angola.



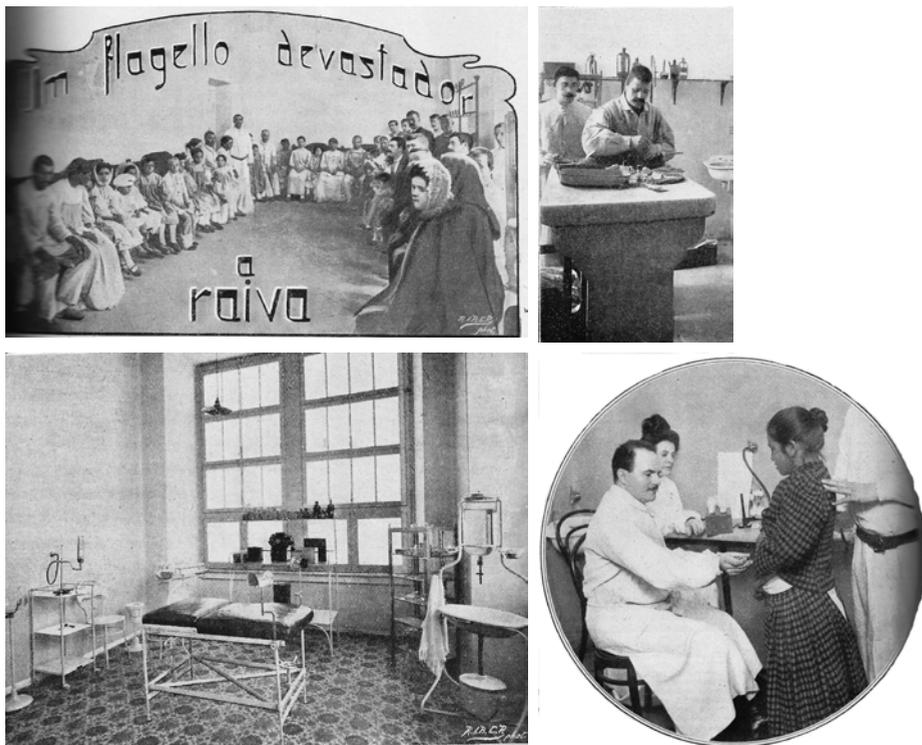
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de abril de 1907.

Outro exemplo (fig. 122) remete para as conquistas científicas e técnicas no setor da saúde. Trata-se de uma reportagem sobre a instalação de um centro de preparação de vacinas e de combate à raiva em Portugal. Transparece das imagens uma enorme impressão de ordem e asseio, de assepsia. A vacinação constituía, aliás, um dos símbolos dos progressos na ciência médica.

Os exemplos aqui recolhidos representam categorias fotográficas dos conteúdos visuais sobre o progresso científico e técnico na imprensa – mais especificamente, nas revistas ilustradas – da primeira década do século XX. Documentam essas imagens que os signos de progresso tiveram, efetivamente, lugar na cobertura visual do mundo empreendida pela imprensa portuguesa, com destaque para as revistas ilustradas, na primeira década do século XX. A melhoria na prestação de cuidados de saúde à população, que, simbolicamente, fazia Portugal ombrear com o que se passava nos países estrangeiros que lhe serviam de referência, era um desses signos de progresso que, ao terem lugar na imprensa, promoveriam, ademais, uma melhoria da confiança dos leitores no país e nos seus governantes. De alguma maneira, celebravam e legitimavam um poder que, do ponto de vista visual, tão bem parecia velar pelos cidadãos e cuja face visível era

o rei, presença assídua na comunicação social do seu tempo, e as figuras políticas que dominavam o país.

FIG. 122. Centro de preparação de vacinas e combate à raiva em Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de abril de 1906.

1.7 A LENTA INCORPORAÇÃO DA INFORMAÇÃO ICONOGRÁFICA NOS DIÁRIOS

O mercado jornalístico português do século XIX e início do século XX era relativamente débil e limitado. Nas empresas jornalísticas dedicadas aos jornais diários, mesmo nas mais saudáveis, como as empresas do *Diário de Notícias* e de *O Século*, em Lisboa, e de *O Primeiro de Janeiro* e *O Comércio do Porto*, do Porto, os recursos – humanos e materiais – eram escassos. Por isso, somente na primeira década do século XX foram realizados investimentos – principalmente no setor da tipografia – que permitiram a incorporação direta de fotografias nos jornais quotidianos. Alfredo da Cunha (1914: 102-103), por exemplo, conta que a estereotipia foi introduzida no *Diário de Notícias* em 1900.

Em 1910, os principais diários portugueses e as principais revistas de informação geral já estavam todos equipados com tecnologia tipográfica que facultava a impressão direta de fotografias. Até então, os diários viveram, numa primeira fase, da ausência de informação iconográfica e, numa segunda fase, da gravura (figs. 126, 127, 128 e 129), quase sempre rudimentar, devido à pressão do tempo, que impedia o aprimoramento das imagens. Essas gravuras – sobretudo quando não eram meros retratos – podiam ter origem em desenhos à vista ou no decalque e contorno de fotografias. Ocasionalmente, as gravuras publicadas nos diários tinham boa qualidade gráfica, quando eram preparadas com tempo. Nas visitas de estadistas estrangeiros a Portugal, por exemplo, sendo assuntos agendados com antecedência, era possível preparar algumas gravuras de qualidade (fig. 128), não sendo de excluir que algumas destas chegassem já prontas aos diários, pela mão de assessores dos dignitários estrangeiros em visita a Portugal.

FIG. 123. Tipografia do *Diário de Notícias* no início do século XX.

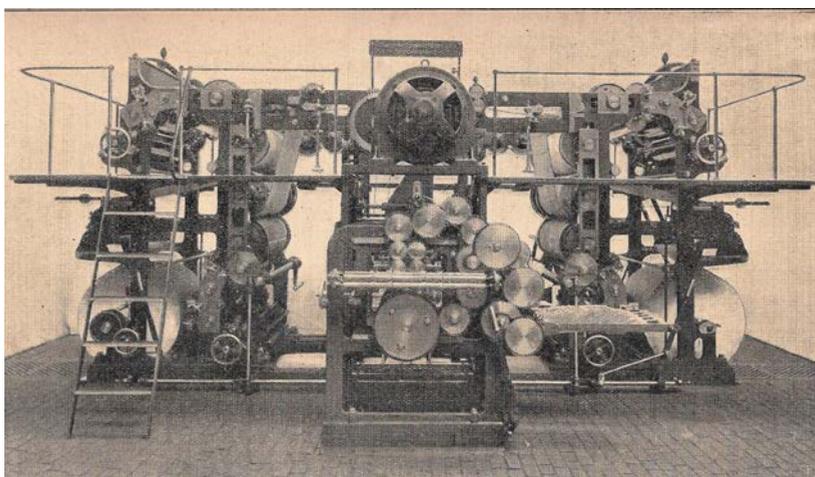


Fonte: Cunha, 1914: 101.

A figura 126 reporta a morte da rainha Vitória, um acontecimento cheio de valor-notícia. Com ela morria uma época. O *Diário de Notícias* escolheu uma composição gráfica com retratos da soberana britânica, transcritos para gravura a partir do decalque de fotografias. Trata-se de um exemplo do aproveitamento da gravura na imprensa diária portuguesa logo no início do século XX, num tempo em que a iconografia informativa era rara nos diários, quer por razões técnicas, quer por causa do espaço que ocupava, que retirava lugar à informação verbal, tida por mais importante, e aos anúncios. Na verdade, no final do século XIX

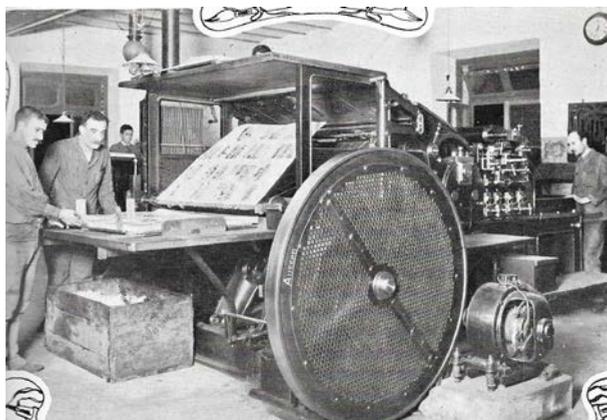
e início do século XX a iconografia – fosse ela informativa, fosse de entretenimento – só irrompia nas páginas dos diários¹² em ocasiões especiais, como acontecia, por exemplo, na notícia da morte de pessoas públicas ou em certos acontecimentos, como os carnavais.

FIG. 124. Rotativa do *Diário de Notícias* no início do século XX.



Fonte: Cunha, 1914: 105.

FIG. 125. Rotativa da *Ilustração Portuguesa* no início do século XX.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 13 de julho de 1908.
Créditos: Joshua Benoiel.

12 O *Diário Ilustrado* normalmente publicava, já nesta época, pelo menos uma gravura por número, mas nem sempre de produção própria. Uma coleção deste jornal encontra-se digitalizada na Biblioteca Nacional Digital, no endereço web: <http://purl.pt/14328>.

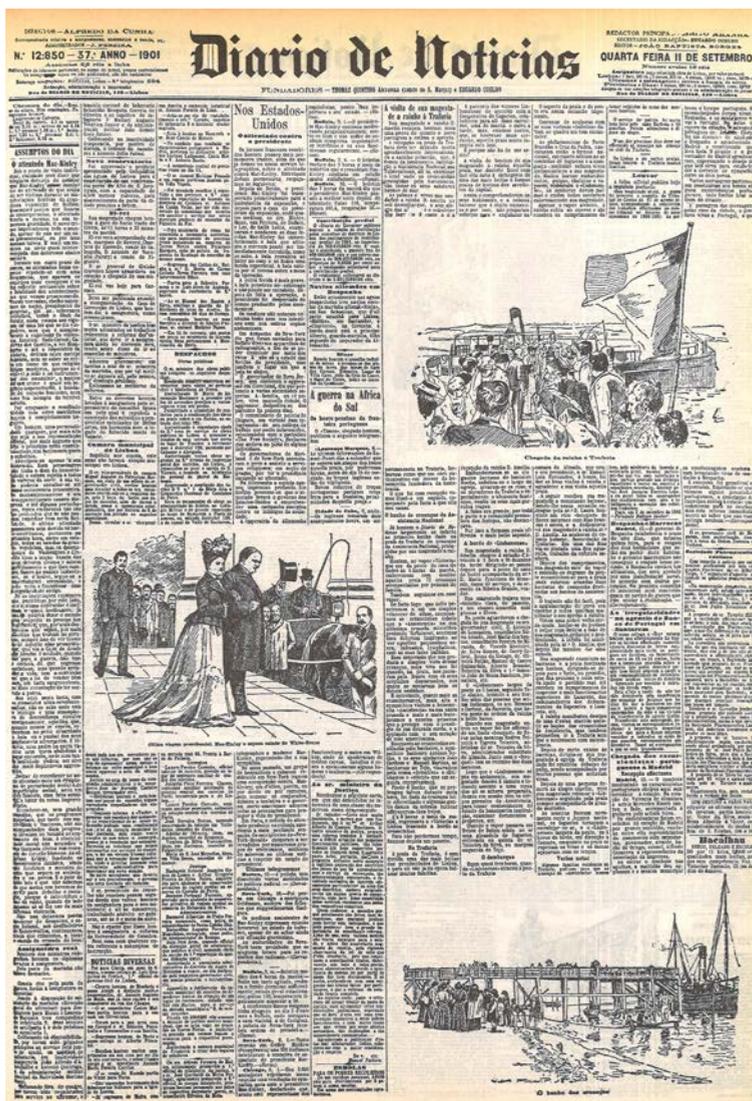
FIG. 126. Primeira página do *Diário de Notícias* com evocação gráfica da rainha Vitória em diferentes fases da vida.



Fonte: *Diário de Notícias*, 23 de janeiro de 1901.

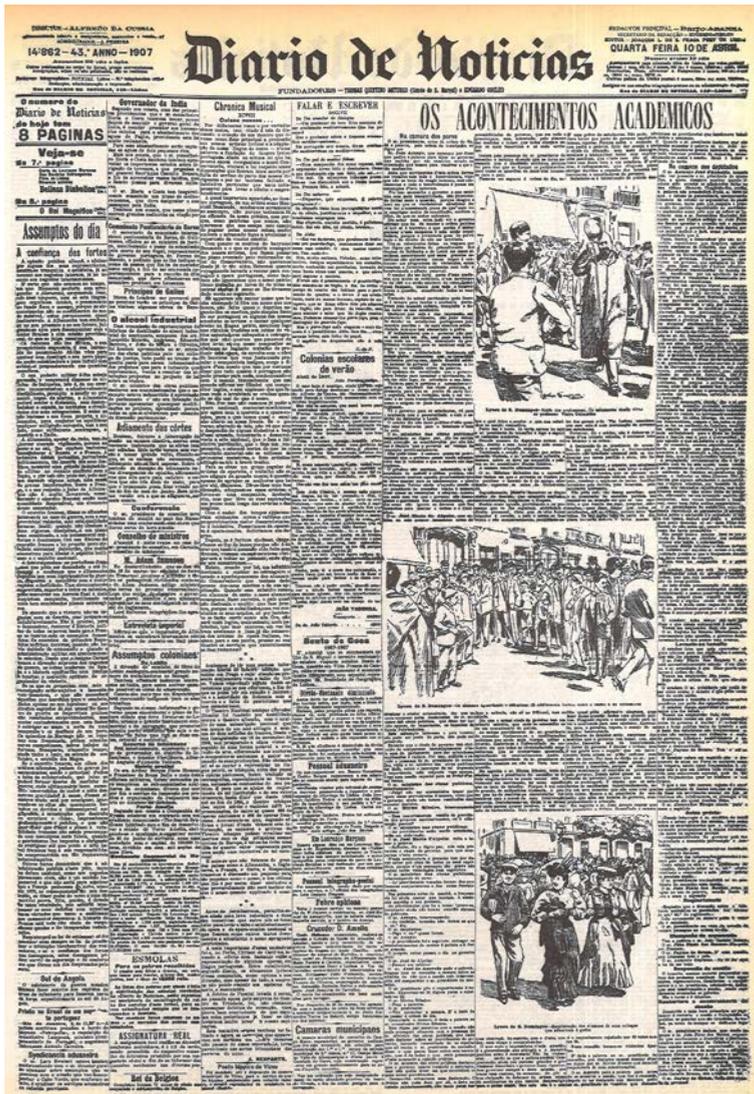
Nos exemplos das figuras 127 e 128 pode apreciar-se o tipo de cobertura gráfica dos assuntos da atualidade com recurso a gravuras executadas a partir de desenhos à vista ou do decalque e contorno de fotografias. Para garantir que as imagens eram publicadas, não podia ser despendido demasiado tempo a aperfeiçoar as gravuras. A qualidade do papel de jornal era inferior ao das revistas e, por isso, quer as gravuras, quer as fotografias, apresentavam pior qualidade de impressão nos jornais do que nas revistas. De qualquer modo, o aspeto fluído das imagens acaba por acentuar a ação representada, conferindo uma sensação de dinamismo à cobertura gráfica dos assuntos em agenda. Nos exemplos escolhidos, é interessante notar, igualmente, que não se nota grande diferença editorial na cobertura visual dos assuntos da atualidade entre 1901 e 1907. Repare-se, ainda, no cuidado em rodear as gravuras de espaço em branco, permitindo-lhes “respirar”, e nelas incorporar legendas.

FIG. 127. Visita do Presidente francês a Portugal.



Fonte: *Diário de Notícias*, 11 de setembro de 1901.

FIG. 128. Cobertura de iniciativas estudantis durante a greve académica de 1907.



Fonte: *Diário de Notícias*, 10 de abril de 1907.

FIG. 129. Primeira página do *Diário de Notícias* com gravuras alusivas à visita do Presidente francês a Portugal.



Fonte: *Diário de Notícias*, 27 de outubro de 1905.

FIG. 130. Primeira página do *Diário de Notícias* com retratos dos deputados eleitos.



Fonte: *Diário de Notícias*, 28 de agosto de 1910.

As primeiras fotografias publicadas na imprensa diária portuguesa, possivelmente em 1907, foram retratos. A figura 130 exibe uma primeira página do *Diário de Notícias* com uma galeria dos deputados eleitos em agosto de 1910, sendo já notória, nesse ano, a convivência de gravuras, eventualmente decalcadas de fotografias, com fotografias de retrato. Até ao início da República, as fotografias de

retrato diretamente reproduzidas nas páginas dos quotidianos conviveram pacificamente com as gravuras e desenhos fotogravados. Mas em 1910, nas vésperas da República, alguns periódicos diários já usavam as fotografias diretamente reproduzidas para a cobertura de certos acontecimentos (fig. 84).

1.8 PIONEIROS DA FOTORREPORTAGEM EM PORTUGAL

Num certo sentido, os pioneiros da fotografia em Portugal, normalmente amadores das elites endinheiradas que descobriram na prática fotográfica um instrumento de reconhecimento social e de entretenimento próprio de cavaleiros com espírito desportivo, convergiram em práticas fotodocumentais de valor mais intemporal do que associado à atualidade, casos do pioneiro Carlos Relvas (1838-1894)¹³; de José Júlio Bettencourt Rodrigues (1843-1893)¹⁴, precursor no recurso ao *flash* de magnésio em Portugal¹⁵; do fotógrafo de África José Augusto Cunha Moraes (Moraes) (1857-1932)¹⁶; e dos fotodocumentaristas e industriais de fotografia Emílio Biel (1838-1915) e do seu discípulo Domingos Alvão (1872-1946).

Biel e Alvão, ambos com casas estabelecidas no Porto, fizeram da fotografia documental um negócio – que alimentou, por exemplo, a indústria dos postais ilustrados, a partir de 1894, e dos livros ilustrados e álbuns¹⁷. De máquina foto-

13 Abastado empresário agrícola, foi um dos pioneiros da fotografia em Portugal, tendo construído para si, na Golegã, um *atelier* de fotografia, composta por estúdio e laboratório, que hoje em dia é a Casa-Estúdio Carlos Relvas.

14 Professor liceal e universitário de matemática e química, sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa, do Instituto de Coimbra, da Sociedade de Geografia, da Sociedade de Ciências Médicas, da *Société des Gens de Lettres* e da Sociedade Francesa de Fotografia, entre outras, investigou sobre os processos fotográficos e sua aplicação à indústria e à cartografia. Em 1875 organizou, na Academia Real das Ciências de Lisboa, a primeira exposição nacional fotográfica. Produziu, na sua atividade, cerca de 14 mil fotolitografias, cerca de 500 fotogravuras tipográficas e mais de 70 cópias fotográficas com sais de prata.

15 Fotografou, em 1891, com *flash* de magnésio, os túneis de lava da ilha Terceira, nos Açores.

16 Fotógrafo profissional em Luanda, com estúdio montado que herdou do pai, desenvolveu uma intensa documentação fotográfica de Angola, sobretudo entre 1877 e 1894. Em 1882, publicou um álbum com fotografias da África Ocidental e entre 1885-1888, publicou a obra em quatro volumes *África Ocidental – Álbum Fotográfico e Descritivo*, com fototipias produzidas na Casa Biel. A sua primeira fotografia na imprensa generalista terá sido publicada em *O Ocidente*, em 1879, mas já colaborava com publicações especializadas, como a *Arte Fotográfica*, e participava em exposições e outros certames de fotografia. No final do século XIX regressou a Portugal, trabalhando na Casa Biel, no Porto, onde colaborou, por exemplo, na edição da coleção de álbuns *A Arte e a Natureza em Portugal*.

17 Cunha Moraes, por exemplo, lançou o álbum *A África Ocidental*, em fascículos, em julho de 1885, em fototipia, e *Provincia de Angola*, em 1900, recorrendo, já, a zincogravuras. Este último álbum contou com edição do gráfico e fotógrafo Marques de Abreu.

gráfica em riste, fotografaram, predominantemente, paisagens, monumentos e tipos sociais. Num certo sentido, o seu fotodocumentarismo tinha valor informativo e pode considerar-se uma vertente do fotojornalismo, caso se entenda o conceito de fotojornalismo desde uma perspetiva lata de fotografia informativa, o que abarca quer a atitude fotodocumental, quer o fotojornalismo direcionado para os acontecimentos fluídos da atualidade quotidiana.

Biel, à frente da Casa Biel, uma empresa portuense de fotografia, fototipia e fotogravura, desenvolveu aquela que possivelmente foi a mais importante e sistemática obra de documentação fotográfica do país – especialmente do Norte de Portugal – no século XIX.

Alvão foi aprendiz de Biel na fase inicial do seu aprendizado. Colaborou em revistas como a (segunda) *Ilustração Portuguesa*. Fundou a Fotografia Alvão, no Porto, a qual, em 1926, deu lugar à firma Alvão & C.^a. Documentarista e retratista, também fotografou a atualidade, como a chegada do primeiro comboio à estação de São Bento (1896) e as cheias do Douro (1909). Foi, a par do seu mentor, Emílio Biel, um dos mais importantes fotógrafos portugueses do primeiro quartel do século XX.

Apesar da importância informativa da fotografia documental, só se pode, verdadeiramente, falar de fotojornalismo quando, como escreve Sena (1998: 145), a fotografia começou a servir de “caderno de apontamentos – rápido e ligeiro, tão acelerado quanto vertiginoso”, ou mais precisamente quando as fotografias começaram a ser publicadas diretamente na imprensa com a finalidade primeira de informar sobre os acontecimentos do quotidiano, da atualidade líquida e volúvel, deixando para segundo plano os fins infodocumentais – quando não somente ilustrativos e/ou artísticos – dos fotodocumentaristas.

Conforme já se observou, as práticas de reportagem fotográfica dos acontecimentos da atualidade somente se desenvolveram, em Portugal, a partir de 1890, ganhando expressão, principalmente, a partir de 1896, graças, simultaneamente, à adoção do *halftone* (fotografia tramada, meia-tinta ou meio-tom), a partir de cerca de 1885 (Sena, 1998: 90), e ao surgimento da revista *Branco e Negro*, que obrigou a mais convencional *O Ocidente*, dirigida pelo gravurista Caetano Alberto da Silva, a mudar a sua orientação editorial para albergar a reprodução direta (fotomecânica) de fotografias. Revistas posteriores, como a importante *Brasil-Portugal*, de 1899, e a *Ilustração Portuguesa*, na sua segunda série (a partir de 1906), já optaram, predominantemente, pela fotografia reproduzida por meios fotomecânicos, nomeadamente fotografia tramada – *halftone* – e zincogravura, em desfavor das gravuras e desenhos fotogravados, das reproduções fotográficas

em papel albuminado¹⁸ e mesmo da fototipia, abandonada no final da primeira década do século XX. É pois na última década do século XIX que se pode situar a origem do fotojornalismo em Portugal, com a integração da *foto de reportagem*, ou mesmo da *fotorreportagem*, nas revistas informativas ilustradas, generalistas ou especializadas.

Vencidas, no final da primeira década do século XX, após vultuosos investimentos em equipamento tipográfico, as dificuldades técnicas de impressão fotomecânica de fotografias nos jornais, também estes começaram a publicar fotografias informativas, que complementavam as palavras. As primeiras fotografias reproduzidas nos diários eram retratos de personalidades; só na viragem da primeira para a segunda década do século XX começaram a ser publicadas diretamente nos jornais, por processos fotomecânicos, fotografias de reportagem sobre acontecimentos ou as suas consequências.

O cultivo da fotografia de reportagem, num cenário de crescente industrialização e profissionalização do jornalismo português, teve uma consequência de grande importância para o jornalismo – surgiram, na transição do século XIX para o século XX, os primeiros foto-repórteres profissionais em Portugal, os primeiros fotojornalistas portugueses. A sua entrada no quotidiano das redações – mesmo que mais raramente *nas* redações propriamente ditas – demonstrava a importância crescente da informação iconográfica e representava o acolhimento, entre os repórteres, daqueles que usavam a imagem para informar – gerando, eventualmente, incompreensão e rivalidades com os repórteres da palavra que, na imprensa portuguesa, somente foram sanadas já no final do século XX, graças ao aparecimento de diários que conferiram dignidade ao fotojornalismo, como o *Público*.

As revistas ilustradas de atualidades contam-se, na imprensa, entre as primeiras publicações a abrirem as portas ao fotojornalismo português e a permitirem a profissionalização a vários foto-repórteres portugueses. Os fotógrafos amadores que enviavam, espontaneamente, as suas fotografias para as revistas e jornais para obterem reconhecimento entre o público e, em especial, entre os seus pares, foram sendo substituídos por profissionais contratados pelos jornais e pelas revistas, pagos à peça, por avença ou mesmo com salário regular, modificando os processos de fabrico de informação no jornalismo (*newsmaking*). Ainda que com um estatuto subalterno em relação aos redatores, esses profissionais começaram a frequentar e mesmo a integrar as redações.

18 Há vários exemplos do recurso a albuminas coladas para a reprodução de fotografias na imprensa, casos, por exemplo, das revistas *O Contemporâneo* (1874-1886), *Mundo Ilustrado* (188_ [ou 1878?]) e *Algarve Ilustrado* (1880-1881).

Uma parte da história do fotojornalismo português foi construída, na realidade, pela ação e pelo exemplo individual dos pioneiros do fotojornalismo em Portugal que abasteceram a imprensa da sua época, designadamente as revistas ilustradas, com fotografias. Efetivamente, nos tempos conturbados que Portugal experimentou no final do século XIX e no início do século XX, os primeiros repórteres fotográficos portugueses distinguiram-se não apenas pela destreza e pela capacidade que tiveram de aliar a estética à intenção informativa, mas também pela coragem com que enfrentaram situações adversas.

O mais importante deles, Joshua Benoliel (1873-1932), tornou a fotografia de reportagem uma profissão em Portugal. Foi também o primeiro fotógrafo português¹⁹ a viver principal e permanentemente da fotografia com valor jornalístico, o primeiro fotógrafo português a ter como ocupação principal, permanente e remunerada a realização de fotografias de atualidades para a imprensa jornalística, nomeadamente para *O Século* e para a sua revista satélite *Ilustração Portuguesa*. A 13 de julho de 1908, a *Ilustração Portuguesa*, numa conhecida reportagem sobre si mesma, ilustrada com fotos de Benoliel, revelava que ele produzia cerca de quinze dúzias (180) de fotos (em chapa de vidro) por semana, cerca de 8640 por ano, no formato 9 x 12 cm (p. 44)²⁰. Por essa razão, pode considerar-se Benoliel o primeiro fotojornalista profissional português. Foi, igualmente, um precursor da reportagem fotográfica moderna que se consolidaria a partir dos anos 1920 e um exímio cultor da fotografia dos *fait divers* quotidianos.

Benoliel terá iniciado a sua atividade fotojornalística em junho de 1898, colaborando, como amador, na revista *Tiro Civil*, com imagens de uma regata no Tejo (fig. 52), que, no seu conjunto, já constituem uma fotorreportagem. A partir desse ano, trabalhou para diversos órgãos jornalísticos de Lisboa e de Espanha (foi correspondente em Portugal da revista *ABC*), França (*Illustration*) e outros países, como o Brasil, como *freelance*, mas foi no diário *O Século* e, em especial, na *Ilustração Portuguesa*, revista que pertencia ao mesmo grupo desse quotidiano, onde ingressou em 1903, que mais se distinguiu enquanto pioneiro da fotografia de reportagem. Abastecendo, continuamente, a *Ilustração Portuguesa*, revista da qual se tornou o principal colaborador fotográfico, com novas e vibrantes fotografias, Benoliel foi, sem dúvida, um dos principais responsáveis, ou mesmo o principal responsável, pelo sucesso obtido pela publicação depois de 1906.

19 Na verdade, era inglês e sempre manteve esta nacionalidade, mas a sua vida foi passada em Portugal e foi aqui que deixou a sua marca no fotojornalismo.

20 *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 512, 13 de julho de 1908: 44.

Aquilino Ribeiro evocou-o em verso:

Joshua Benoliel
 Fotógrafo beduíno
 Tanto tira D. Manuel
 Como tira o Bernardino

Outro conhecido – nem sempre pelos melhores motivos – jornalista português, Reinaldo Ferreira, o *Repórter X*, escreveu, na revista com o mesmo nome, em jeito de elogio fúnebre, um texto sobre Benoliel que regista o seu método de trabalho – se é que ele tinha algum:

(...) entronizávamos (...) Benoliel no lugar que gloriosamente conquistou, criando em Portugal a mais moderna e sugestiva expressão do jornalismo gráfico e bem merecendo o título de “Rei dos fotógrafos e fotógrafo dos reis”. (...) Enérgico, inteligente, tenaz – trabalhador – atingiu a máxima perfeição da sua arte – que não era apenas tirar instantâneos flagrantes, mas, sobretudo, saber impor-se, conquistar os modelos para os seus *clichés*. E o seu modelo constante – eram os acontecimentos – a “Vida”. E para não perder um detalhe, um gesto, um rosto, corria, berrava, trepava aos bancos e às árvores, comandava as multidões, governava ministros e chefes de Estado.

Estou a vê-lo, aflito com os óculos que lhe escorregavam pelo nariz, as abas do fraque impecável a esvoaçarem, o Kodak em riste, surgindo a meio de um formigueiro humano, confuso e ruidoso. Agitava os braços, gritava, empurrava, abria caminho. “Meus senhores--- Deem-me licença... Por amor de deus... Eu não estou a brincar... Façam favor... Passe o senhor para a esquerda. Quietos.” E o silêncio fazia-se à sua volta; todos o olhavam, primeiro com surpresa, depois vencidos, dominados, obedientes, como se temessem a cólera de Benoliel.

(...)

A obra jornalística de Benoliel é mais valiosa do que muitos supõem. Toda a história portuguesa deste febril princípio de século vive (...) através da longa galeria dos seus *clichés*. Os seus álbuns, dispersos por dezenas de jornais e revistas nacionais e estrangeiros formam o mais completo museu de acontecimentos e figuras.

(...)

Extinguiu-se (...). Fitou a morte como se fosse fotografá-la num instantâneo (...). E se o delírio lhe confundisse o espírito, teria exclamado para derradeira visão: “Não se mova! Um instante apenas! É para *O Século!*”²¹

O jornalista Rocha Martins, que conviveu com Benoliel na *Ilustração Portuguesa* e n’*O Século*, no prefácio que elaborou para o *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa*, obra em seis fascículos encadernáveis, publicada em 1933, que reúne fotografias de Benoliel do período 1903-1918, escrevia o seguinte sobre este fot-jornalista, com quem trabalhou durante seis anos:

Surgiu, então, o elemento gerador do triunfo (...) obtido (...) pela (...) *Ilustração Portuguesa*. Era um israelita, magro, cheio de viveza, de colarinhos muito altos a esconderem-lhe o pescoço, que o tinha esgrouviado, nesse tempo; vestia bem. Falava inglês, francês e espanhol; aparecia, ali, com um ar de quem não vinha por necessidade (...). Começara a fazer fotografia como amador. Dera-se-lhe com paixão. Carecia-se do que entre nós não existia, ainda: o *repórter-gráfico*, o artista da objetiva capaz de todas as temeridades, de todas as audácias, de todos os movimentos hábeis e de não aparecer, depois de tudo isto, com as chapas estragadas.

A vida portuguesa ia entrar num dos seus mais convulsos períodos. Chegara, também, o seu imprescindível documentador. Era aquele israelita, cheio de vivacidade, inteligente e sabedor do seu ofício e das manhas a usar para o tornar eficaz. Chamava-se Joshua Benoliel (...).

Joshua Benoliel sabia tudo quanto se ia passar, desde os acontecimentos da política aos dos bastidores teatrais; averiguava as horas mais próprias para os focar e lá estava, infalível como o próprio destino (...). Assestava a máquina: sentia o homem do dia ou o assunto seu prisioneiro e mal os possuía largava de corrida, no elétrico ou no automóvel, levado pelo desejo enorme, dominador insaciável e incontável de “ver o que tinha dado”. Metido na câmara escura, com o ajudante, em mangas de camisa, os olhos ardentes de curiosidade, ele nem sempre ficava satisfeito (...), era um descontente (...).

Benoliel possuía trajos para todas as modalidades do seu ofício; vestia a casaca como um gentil-homem e envergava uns safões como um desbastador de mato; sabia fazer um laço de cerimónia e, ao mesmo tempo, dispensar a gravata. De Kodak em punho transformava-se.

²¹ Reinaldo Ferreira (1932). O último instantâneo de Jesnah [Joshua] Benoliel. O maior repórter fotográfico português que há pouco faleceu. *Repórter X*, ano II, n.º 80, 12 de fevereiro de 1932, p. 4.

É que Joshua Benoliel não era apenas um repórter fotográfico de salões e de realezas, de paradas ou de quermesses, contactava com o povo e, por vezes, em difíceis ocasiões. A sua fama de favorecido pela amizade do soberano prejudicava-o junto das classes populares, então delirantes (...); isso, porém, incomodava-o pouco. Sabia cativar as multidões dos comícios, detendo-as, gritando-lhes:

– É para *O Século*!

Conheciam-no, aclamavam-no, ao verem-no trepado num candeeiro ou no tablado dos oradores a apontar-lhes a máquina consagrada. No dia seguinte iam todos ver “se vinham no *Século*”.

Diante da procissão da Senhora da Saúde, à qual assistia sempre o infante D. Afonso (...), o israelita, vendo um trecho do cortejo religioso, que lhe serviria como poucos para uma capa da *Ilustração*, ordenou como se fosse uma autoridade eclesiástica mas trovejando como um oficial da polícia:

– Parem lá!

Detiveram-se à sua voz; e ele (...) tirou o *cliché* e comandou de novo:

– Pode seguir!

Era sempre assim. Durante as desordens, às vezes sangrentas, do período franquista, ele aparecia; metendo-se por todos os lados, apanhava o acontecimento em toda a pujança e corria “a ver o que dava”. Deste modo ele conseguiu focar (...) toda a história contemporânea (...).

Os dramas pungentes desta terra portuguesa, desde as lutas das ruas à morte de el-rei D. Carlos e do príncipe real, até aos destroços produzidos pela explosão das bombas; as páginas vivas da revolução republicana (...), sob o tiroteio da rotunda e dos navios, as faces aflitivas da realeza em seus transe, representavam o epílogo das suas viagens ao estrangeiro, no séquito dos soberanos, quando tudo era pompa à sua volta, em vez de sangue e luto. Correrá Portugal de lés a lés, obtendo trechos da sua paisagem e dos seus castelos, festas, arraiais, bailados, a alegria ebrifensiva das romarias (...) e (...) foi obrigado, após a proclamação da República, a seguir os exércitos que marchavam contra as guerrilhas de Couceiro. Jamais um homem de jornal teve tão difícil tarefa. A sua reputação de amigo dos reis (...) aparecia aos olhos da oficialidade adesiva como um crime (...). Trilhou ásperos caminhos, sentiu-se em terríveis situações, lidou como um bravo pela sua arte e pela sua profissão e, ao regressar dos conflitos, eram curiosas de ouvir as suas observações de análise perfeita, viva, completa, como se as focasse tendo uma objetiva no cérebro.

Quando foi do 14 de Maio²², revolto o bairro de Alcântara (...), atreveu-se até lá. Apontaram contra ele as espingardas (...). Intemeratamente, ele, que talvez não fosse homem para uma pugna normal, gritou:

– Venho ganhar o meu pão! Isso que estão fazendo não é justo...

Queriam obrigá-lo a partir os *clichés* para que se o movimento se perdesse não pudessem ser reconhecidos mas salvou-se e a reportagem da revolução fê-la como as outras. Depois destes transes, se fosse preciso, vestia a casaca e ia fotografar uma reunião na embaixada de Inglaterra.

Nunca houvera, em Portugal, um repórter fotográfico digno desse nome. Foi o chefe, o animador, o rei da sua arte na junção do jornalismo. Deixou discípulos, imitadores, é certo, mas nenhum (...) o excedeu. Tinha como lema o seguinte: Primeiro o seu jornal. Amava *O Século* (...). Arvorava uma divisa: “Mais vale um bom *cliché* do que um ótimo artigo!”

Depois de realizar o seu trabalho, de saber com quanto podia contar do acontecimento, não era avarento das provas. Deixava aos colegas que falhavam as de menos importância (...).

Ao atravessar as ruas, apontavam-no:

– Lá vai o Benoliel!

Ia, farejava (...). Jamais foi necessário indicar-lhe um serviço. Ele é que os dirigia, gerando o pasmo dos próprios redatores.

Sem a sua presença não havia acontecimento de tomo na vida lisboeta.

Por isso, de tudo existe na sua galeria, desde as festas às tragédias da realeza, até às lutas e aos júbilos populares, desde as touradas famosas às alegres romarias, desde as procissões cheias de pompa ao desfile dos cortejos cívicos e, com estes, os retratos flagrantes de personagens ilustres (...). Nem uma só falha, nem uma figura de qualquer meio, tendo importância, ficou fora do seu álbum. Sabia conseguir o que os outros não obtinham. Era um singular repórter gráfico, usando (...) das habilidades necessárias para o seu triunfo (...).

A prosa de Rocha Martins é elucidativa das qualidades que se atribuíam a um bom fotojornalista (o termo, na verdade, ainda não era usado – Benoliel era considerado um repórter gráfico, não um verdadeiro jornalista) no início do século XX: saber das coisas, estar no lugar certo à hora certa, antecipar-se à concorrência, ter um misto de coragem, manha e desfaçatez, em suma, corporizar o espírito desenrascado do português. Estranhamente, interpretando o texto de

²² Revolta de 14 de maio de 1915 contra o governo de Pimenta de Castro,

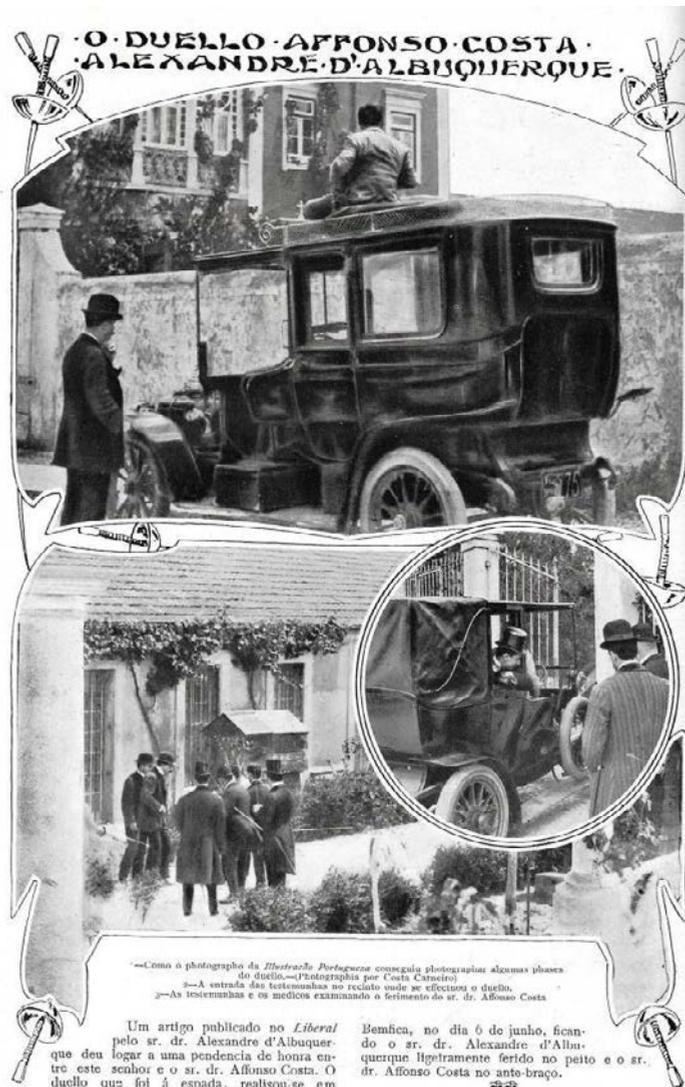
Rocha Martins, pode notar-se que Benoliel seria, para os seus contemporâneos, sempre um dos “outros”. Não um jornalista, mas um repórter. Gráfico. Além disso, Rocha Martins trata-o sempre por “israelita”, forma quiçá polida e politicamente correta para, naquele tempo, falar de um judeu. E um judeu, para os coevos, não seria, verdadeiramente, um português.

Benoliel estabelecia autonomamente a sua agenda – tarefa que, no entanto, resultaria menos do seu desejo pessoal do que do facto de ser pago por fotografia (daí que as suas fotografias, às vezes sobre os mesmos acontecimentos, estejam dispersas por várias publicações). Nesse quadro, foi, principalmente, um fotógrafo de rua, um fotógrafo do acontecimento. Cultivou um estilo em que o interesse humano e a intenção informativa se alternavam e, por vezes, se cruzavam, antecipando a fotografia cândida celebrada nas revistas ilustradas alemãs dos anos 1920 por fotojornalistas como Erich Salomon, curiosamente outro judeu (tivesse sido Benoliel britânico, americano, francês ou até mesmo alemão e seria universalmente celebrado...). Não foi nunca um fotógrafo de estúdio. O apuro técnico não era a sua principal preocupação, embora muitas das suas fotos sejam empáticas, graficamente ousadas e bem compostas (no enquadramento do motivo, no aproveitamento das linhas de força, no balanceamento do peso da imagem). Embora tenha produzido vários retratos das personalidades coevas, a sua fotografia distinguiu-se mais pelo impacto que provocava a representação de acontecimentos atuais e pelo seu conteúdo informativo do que pela sua beleza estética. Especialista em fotografia de *fait-divers* (ou *features*), na representação fotográfica de histórias de interesse humano, Benoliel soube captar, por meio de fotografias, os aspetos mais pitorescos da vida na grande urbe, mas também a atmosfera política da capital nos tempos instáveis do final da Monarquia e da I República, as lutas operárias, a partida de soldados para a defesa das colónias e para a frente ocidental na Grande Guerra e mesmo duelos mais ou menos secretos (figs. 131 e 132). Por isso, se captou em imagens vivas os eventos de sociedade, as procissões, as cerimónias públicas, as festas, as visitas políticas institucionais e mesmo o dia-a-dia dos seus concidadãos (*features*), registando alguns dos “tipos sociais” seus contemporâneos, não é menos verdade que também documentou, fotograficamente, os comícios, as manifestações, as greves, as revoltas, deitando a mão, para invadir todos os espaços com a sua câmara, a inúmeros recursos, incluindo a sua notoriedade pessoal e também o arrojo, às vezes a coragem, e a manha.

Benoliel fotografou os poderosos e os indigentes; os políticos e os operários; as crianças, os jovens os adultos; os rapazes e as raparigas; os homens e as mulheres. Pouco do que de importante sucedeu nas ruas de Lisboa entre o final do

século XIX e o início do século XX escapou à sua objetiva – talvez com exceção do assassinato do rei D. Carlos e do príncipe D. Luís Filipe, em 1908, o que ele sempre lamentou. A sua obra fotográfica, em fotografias únicas ou em sequências de fotos, apontava já, apesar do predomínio dos planos gerais e de conjunto, para as linguagens do futuro do fotojornalismo, marcando uma rutura com a estética formalista, descritiva ou pictográfica, que imperava nos conteúdos visuais da imprensa da sua época.

FIG. 131. Duelo entre Afonso Costa e Alexandre de Albuquerque.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 13 de junho de 1910.

Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 132. Duelo entre Penha Garcia e Afonso Costa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 20 de julho de 1908.
Créditos: Joshua Benoiel.

A presença de Benoiel no cenário fotojornalístico do final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX foi tão importante que ostracizou o trabalho – igualmente importante – de outros fotógrafos de reportagem da mesma época. Graças a Benoiel e aos seus camaradas contemporâneos, a fotografia portuguesa migrou para os espaços dos acontecimentos, ocorressem estes na rua ou no meio de quatro paredes. A partir daí, os fotojornalistas portugueses tiveram um papel relevante na construção da memória histórica, já que proporcionaram

à posteridade fragmentos visuais evocativos do tempo, do espaço, das ocorrências que neles tiveram lugar e dos seus protagonistas.

Quando, em 1918, Benoliel interrompeu a sua atividade fotojornalística permanente²³, tinha granjeado tamanha importância que a interrupção da sua atividade foi amplamente noticiada na imprensa. Na *Manhã* de 23 de novembro de 1918, o jornalista Norberto de Araújo, na primeira página, escrevia que:

o Benoliel (...) que deixa isto dos jornais (...), merece um artigo (...). Benoliel viveu muitos anos exclusivamente para a imprensa; o primeiro jornal do país [*O Século*] deve-lhe muito, e o leitor (...) contraiu para com Benoliel uma dívida que nunca saldará. O artista das fotografias (...) em 18 anos (...) juntou dez mil clichés e não juntou dez mil réis.

E adiantava, reproduzindo um diálogo com Benoliel, que na decisão do foto-repórter tinham pesado questões económicas: “Se o jornalismo, entre nós, fosse pago como devia...”.

No primeiro dia de dezembro de 1918, foi o seu jornal, *O Século*, que noticiou o abandono de Benoliel, igualmente na primeira página:

Benoliel foi um precioso (...) auxiliar do *Século*, graças à sua dedicação por este jornal e ao amor que dedicava à profissão. A sua tarefa, nem sempre livre de perigos, soube cumpri-la (...) com um brilho excecional, contando na sua carreira de profissional do jornalismo moderno reportagens que marcam e cada uma das quais seria por si só suficiente para lhe dar o nome que alcançou. (...) Os chás elegantes e as greves, os banquetes diplomáticos e os simples casos de tua tiveram nele um hábil comunicador.

No número de 9 de dezembro de 1918, a *Ilustração Portuguesa* (p. 476) assinalou o fim da colaboração de Benoliel na rubrica “Figuras e Factos” (fig. 133): “Joshua Benoliel – Benoliel abandonou a vida de repórter fotógrafo porque outra melhor lhe sorria e para a qual não lhe faltam também aptidões. A *Ilustração Portuguesa* a que ele deu durante tantos anos, como ao *Século*, o seu melhor esforço (...), lamenta ver-se privada da sua (...) colaboração e (...) camaradagem. Mas resta-nos uma esperança: é que ele, embora longe, há de enviar-nos uma ou outra fotografia interessante. Porque Benoliel vai para o estrangeiro (...) e ele não deixa a sua

²³ Continuou a fotografar ocasionalmente para a imprensa e, em 1924, regressou ao *Século* com as funções que hoje em dia se classificariam como as de editor fotográfico do jornal.

máquina fotográfica arrumada a um canto. A sua nova vida (...) nunca lhe sufocará o temperamento nem o desinteressará do que ele encontrar de sensacional no seu caminho. Mal se compreende que quem fez as mais ruidosas reportagens entre nós e não poucas vezes as foi fazer ao estrangeiro (...) se esqueça dos seus tempos de triunfo e fique indiferente diante do que ainda há pouco o tornava febril.” A fotografia de Benoliel que ilustra o texto é de Vasquez, outro fotógrafo da época, conhecido como retratista.

FIG. 133. Notícia do abandono da profissão de fotojornalista por Joshua Benoliel.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de dezembro de 1918.

Créditos da fotografia: Vasques.

Pode deduzir-se, pois, a partir dos textos da imprensa citados, que Benoliel era encarado pelos jornalistas redatores como seu par. Um repórter de corpo inteiro, multifacetado, um repórter que se alimentava dos grandes e pequenos acontecimentos do quotidiano, que, distintivamente, usava a imagem fotográfica para contar histórias reais. A fotografia tinha, pois, penetrado totalmente no quotidiano da imprensa informativa portuguesa e o foto-repórter ascendia à condição de jornalista profissional, sendo assim reconhecido pelos seus pares redatores. Mais do que isso, o estatuto que os seus próprios pares reconheciam em Benoliel já apontava para a *mitificação* da personagem. De alguma forma os jornalistas aperceberam-se que a obra fotojornalística de Benoliel iria perdurar e entrar na história.

Da geração de pioneiros do fotojornalismo que acompanharam Joshua Benoliel e, até certo ponto, foram ofuscados por ele, fizeram parte nomes como: Arnaldo Garcês (1886-1964); Anselmo Franco (1879-1965); Alberto Carlos Lima (1872-1949); Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), pioneiro da cinematografia nacional; António Novais (Novaes) (1855-1940); José Artur Leitão Bácia (1875-1945); Arnaldo da Fonseca²⁴ (1868-1936?); e João Carlos Coutinho (18__-1939), proprietário da Fotografia de Lisboa. A memória dos tempos agitados que viveram não seria a mesma sem o seu testemunho fotográfico. Nem todos foram verdadeiros repórteres fotográficos, da maneira como Benoliel o foi, mas muitas das imagens fotográficas existentes sobre a realidade portuguesa da primeira década do século XX são da sua autoria.

FIG. 134. Joshua Benoliel fotografando em Lisboa com uma câmara Gaumont Spido.



Fonte: Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa.
Créditos: Paulo Emilio Guedes.

24 Arnaldo da Fonseca (1868-1936?) foi um fotógrafo profissional, com atividade em Lisboa entre 1890 e 1911. Escreveu e editou obras e publicações de fotografia pioneiras em Portugal, como sejam o *Manual-Guia do Fotógrafo Amador*, *Tratado Geral de Fotografia (Teórico e Prático)*, 1891 (reeditado até 1911); *Guia Prático de Fotografia*, 1899; *A Fotografia das Cores, pelo Método Direto, pelo Método Indireto e pelo Método Misto*, 1901; *Guia do Fotógrafo*, 1905; *La Propriété Photographique*, 1905; *Pintura Fotográfica*, 1906; e *A Fotografia em 12 Lições*, 1909. Foi preparador do gabinete de Fotografia da Escola Naval, professor de fotografia e um pioneiro da fotoquímica em Portugal. Foi, possivelmente, o primeiro português a fotografar num balão (1896). Fundou e dirigiu a Sociedade Portuguesa de Fotografia. Foi, ainda, diretor técnico de ateliers de fotografia.

FIG. 135. Arnaldo Garcês com uma máquina fotográfica Speed Graphic.



Fonte: Arquivo pessoal de Charles Marneffe Garcez.

Na fronteira entre o fotodocumentarismo e o fotojornalismo (*strictu senso*), destaque para o fotógrafo quase desconhecido José Henriques de Melo, que cobriu uma campanha militar portuguesa na Guiné, entre 1907 e 1908, trabalho descrito numa recente obra de Lemos e Ramires (2008), autores que lhe atribuem o título honorífico de “primeiro fotógrafo de guerra português”.

1.9 OUTRA ICONOGRAFIA NA IMPRENSA PORTUGUESA DURANTE A MONARQUIA

1.9.1 Mapas e diagramas

Mapas e mesmo alguns dos primeiros infográficos tomaram parte da parafernália informativa imagística que proliferou nos periódicos impressos portugueses desde a terceira década do século XIX. Os mapas, em concreto, constituíram um recurso de informação scripto-iconográfica amplamente usado pela imprensa, pois permitiam ao leitor localizar espaços e itinerários. A figura 136, por exemplo,

é de um mapa da Arábia, de 1839, publicado na revista ilustrada *O Panorama*, mostrando a situação geográfica da Península.

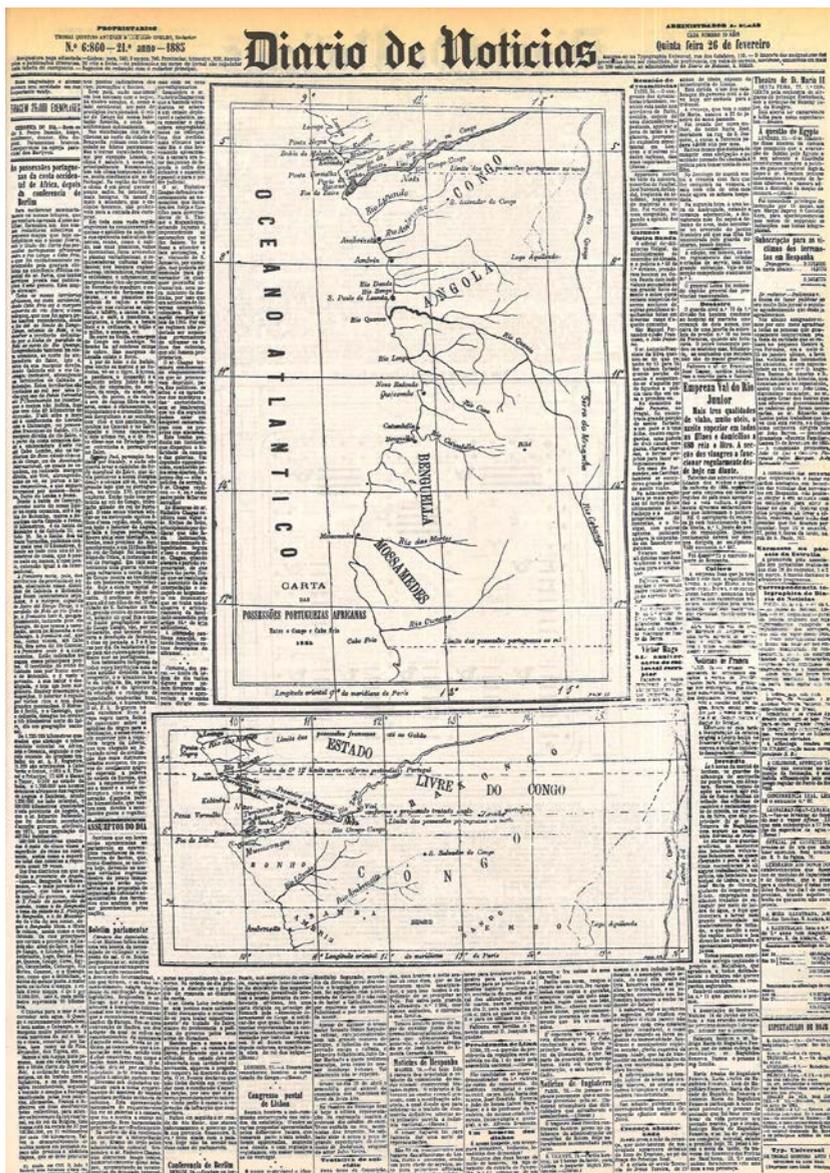
FIG. 136. Mapa da Arábia no seu contexto geográfico.



Fonte: *O Panorama*, 16 de novembro de 1839.

Uma vez que dispunham de mais tempo do que os diários para prepararem cada edição (as revistas tinham, no mínimo, periodicidade semanal, quando não quinzenal ou até mesmo mensal) e recursos tecnológicos adequados, as revistas ilustradas anteciparam-se aos jornais na publicação de informação iconográfica, mesmo quando esquemática, como acontece nos mapas e croquis. Mas vencidas algumas dificuldades técnicas e introduzida a tecnologia de impressão adequada e necessária, os diários também recorreram à publicação desses dispositivos informativos scripto-visuais (fig. 137), ainda que com parcimónia, já que a sua publicação provocava uma redução da informação verbal, considerada mais importante, e mesmo do espaço dedicado aos anúncios publicitários, que ganharam uma importância crescente na imprensa portuguesa a partir da industrialização, simbolizada pelo nascimento do *Diário de Notícias*, no final de 1864.

FIG. 137. Mapas das possessões portuguesas em África conforme saídas da Conferência de Berlim na primeira página do *Diário de Notícias*.

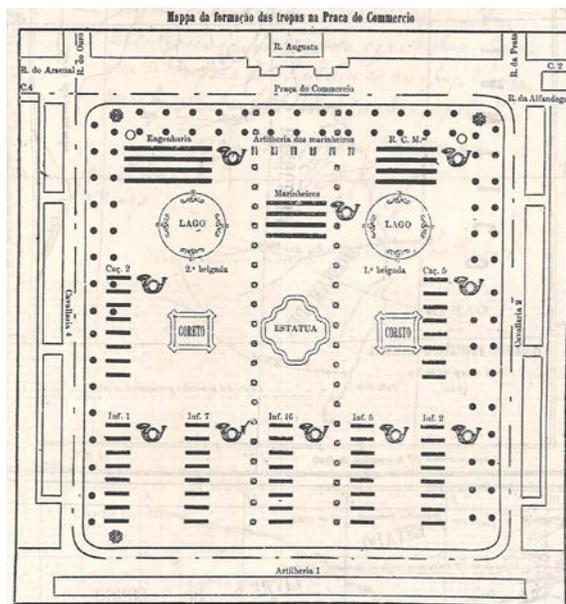


Fonte: *Diário de Notícias*, 26 de fevereiro de 1885.

Os diagramas, gráficos informativos, ou infográficos, dado o seu carácter mais esquemático e simbólico quando comparado ao carácter mais icónico e representativo dos mapas, apareceram na imprensa portuguesa no final do século XIX. O exemplo patente na figura 138 descreve, esquematicamente, a

disposição das forças militares em parada, no Terreiro do Paço, em Lisboa, por ocasião dos festejos de casamento do príncipe real D. Carlos com a princesa D. Amélia. Repare-se que conjuga elementos meramente simbólicos, como as linhas representando as tropas, com elementos escritos e elementos icônicos, como as cornetas. Alguns dos elementos que viriam a constar dos infográficos atuais já eram, pois, usados pelos produtores de gráficos informativos do século XIX, revelando que já nesse tempo existia pelo menos um simples entendimento, se não mesmo conhecimento e domínio, da linguagem infográfica.

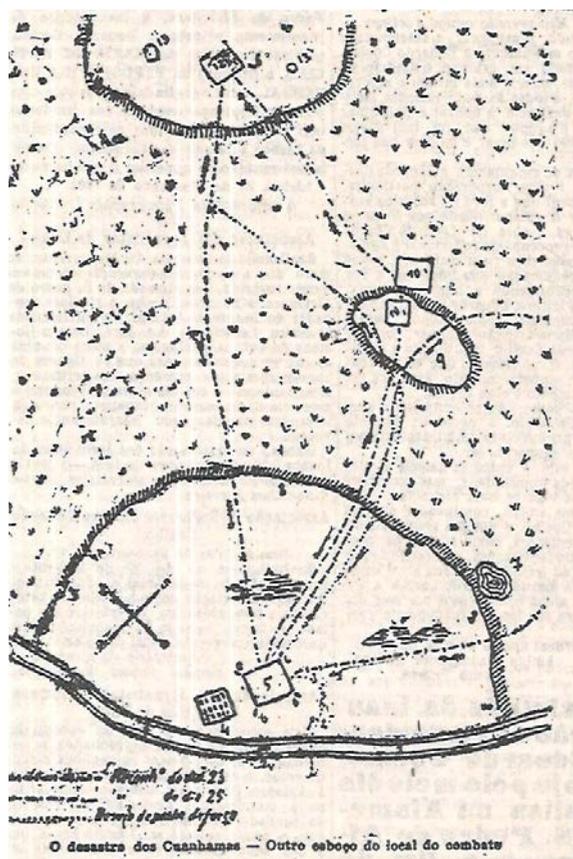
FIG. 138. Diagrama da disposição de tropas durante uma parada.



Fonte: *Diário de Notícias*, 25 de maio de 1886.

O exemplo da figura 139 reforça a importância dos mapas e infográficos para dar notícias relacionadas com operações militares e acontecimentos bélicos. A informação cartográfica bélica teve, aliás, um excelente acolhimento pela imprensa logo no século XIX, devido à necessidade de se darem informações e de se explicarem aos leitores o desenrolar de operações militares. Outra razão para o recurso aos mapas reside no facto de, normalmente, não haver jornalistas para cobrir e narrar os acontecimentos de cariz militar nos locais onde as tropas evoluíam e, por vezes, se confrontavam. O croqui da figura 139 reporta-se a uma dessas situações, o “desastre do Cunene”, batalha perdida pelas forças coloniais portuguesas contra africanos de Angola.

FIG. 139. Croquis do “desastre do Cunene”.



Fonte: Diário de Notícias, 23 de janeiro de 1905.

Provavelmente executado por um militar, o croqui da figura 139 não terá sido produzido para a imprensa. Trata-se de um aproveitamento de um dispositivo informativo certamente elaborado com fins militares. Mas não deixa de ser um instrumento útil para providenciar informação ao leitor. Ontem como hoje, a informação – visual ou verbal – produzida pelos cidadãos pode ser aproveitada pela imprensa, se for rigorosa e verdadeira, resistindo às provas de verificação dos factos.

1.9.2 O humor gráfico

O humor gráfico, quando assume a forma de exercício satírico opinativo sobre assuntos da atualidade e é veiculado pela imprensa, pode considerar-se como

uma manifestação jornalística. Os cartoons sobre assuntos da atualidade, por exemplo, podem ser considerados géneros jornalísticos. No século XIX e início do século XX, algumas publicações jocosas e de crítica social gráfica – como a revista *António Maria* – tiveram um grande impacto na sociedade do seu tempo, devido à sua ação política, e nelas sobressaíram alguns génios do humor gráfico português, como Rafael Bordalo Pinheiro.

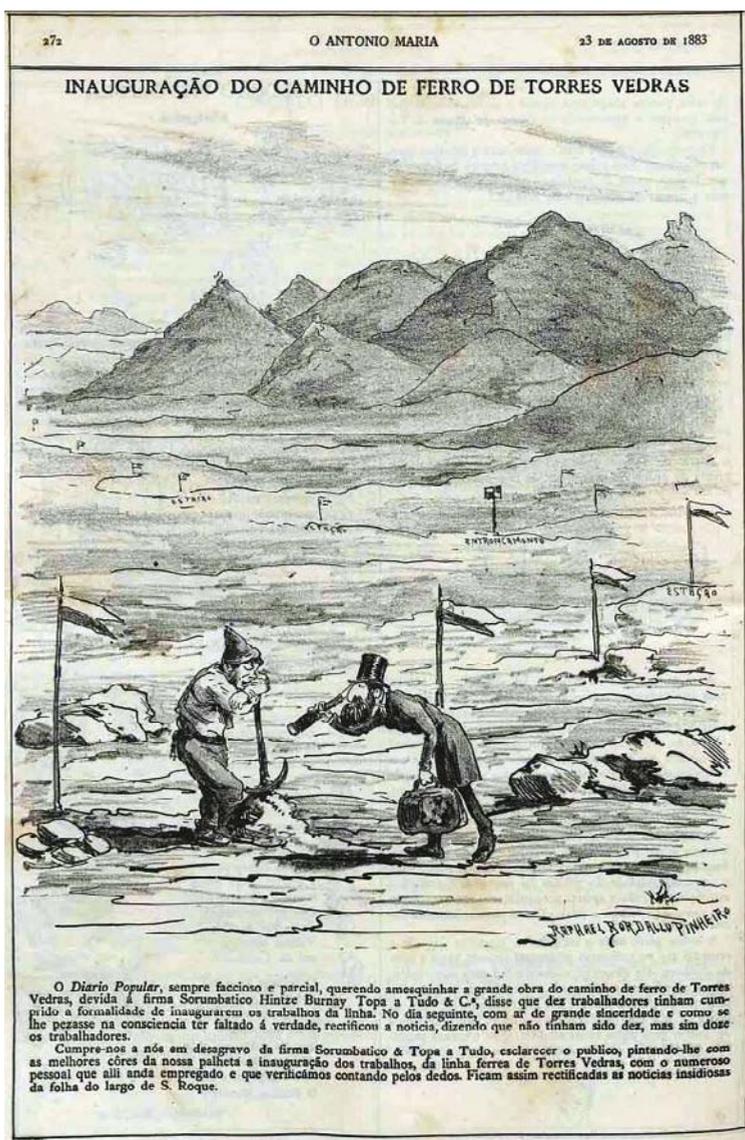
Se os princípios da linguagem infográfica já se tinham entranhado entre os produtores de mapas, diagramas e croquis, os princípios da linguagem do humor gráfico também já eram dominados pelos produtores de discurso gráfico de crítica social e de costumes destinado a ser veiculado pela imprensa.

Os humoristas gráficos que opinavam satirizavam sobre a sociedade portuguesa recorrendo à sátira gráfica usavam dois tipos de dispositivo: os cartoons e as caricaturas.

Um cartoon pode ser definido como um conjunto unificado de imagem e texto escrito que visa apreciar, com humor, um aspeto singular da realidade, normalmente uma situação, um acontecimento ou um problema atuais, assumindo, habitualmente, uma perspetiva crítica e satírica. Pode apresentar-se numa única vinheta (cartoons singulares – figs. 140 e 141) ou em tiras – cartoon em tiras ou sequencial (como uma banda desenhada), conforme o exemplo recolhido na figura 142. O exemplo da figura 140 tem uma característica que merece ser assinalada – explora a *incongruência* entre o que deveria existir e o que não existe (ausência do objeto caminho-de-ferro). Trata-se de uma das técnicas usadas na linguagem do humor gráfico. O exemplo da figura 141, por seu turno, debruça-se sobre um tema em agenda ao tempo em que foi produzido e que, na verdade, é um tema intemporal respeitante ao exercício do jornalismo numa sociedade democrática – a questão da liberdade de imprensa.

Já a caricatura pode definir-se como a ilustração humorística que, acompanhada, ou não, de elementos verbais escritos que a complementem, tem por objetivo representar alguém, normalmente uma personalidade conhecida, recorrendo, frequentemente, à deformação, por diminuição ou exagero, dos traços físicos e de carácter da personagem representada, explorando o burlesco (fig. 143). A caricatura escolhida para exemplo, de Ramalho Ortigão, escritor e editor do periódico satírico *As Farpas*, mostra este literato a fazer os políticos girarem ao sabor da sua genialidade humorística e crítica.

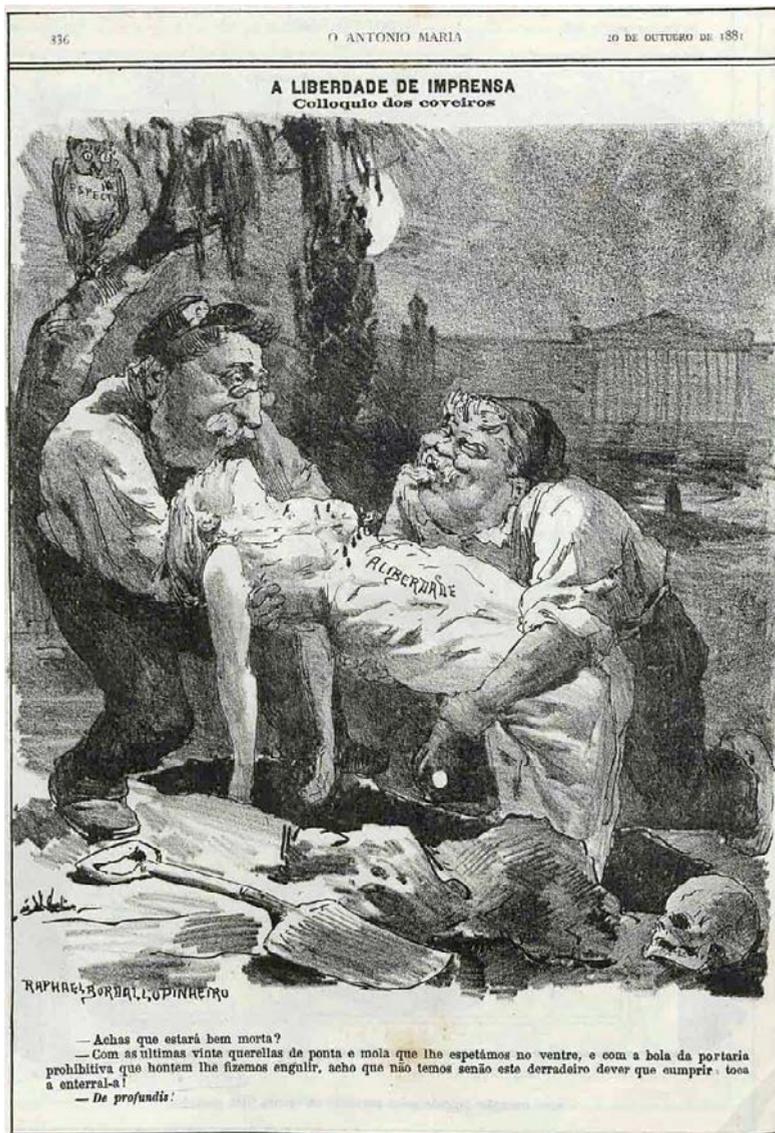
FIG. 140. Exemplo de cartoon singular.



Fonte: António Maria, 23 de agosto de 1883.

Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

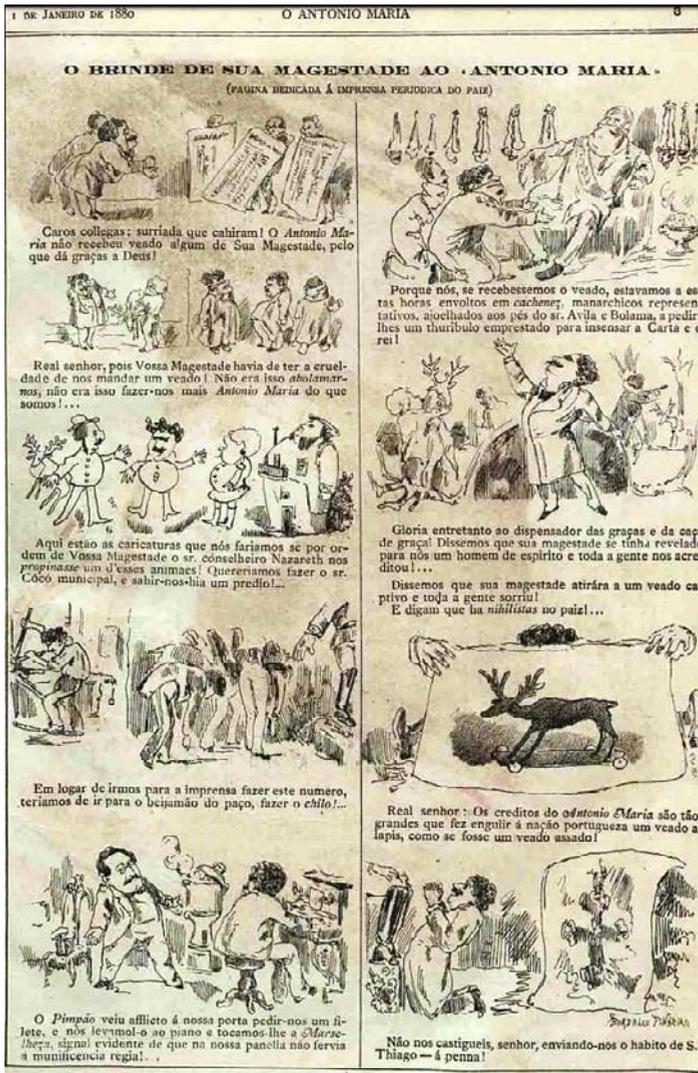
FIG. 141. Cartoon singular.



Fonte: António Maria, 20 de outubro de 1881.

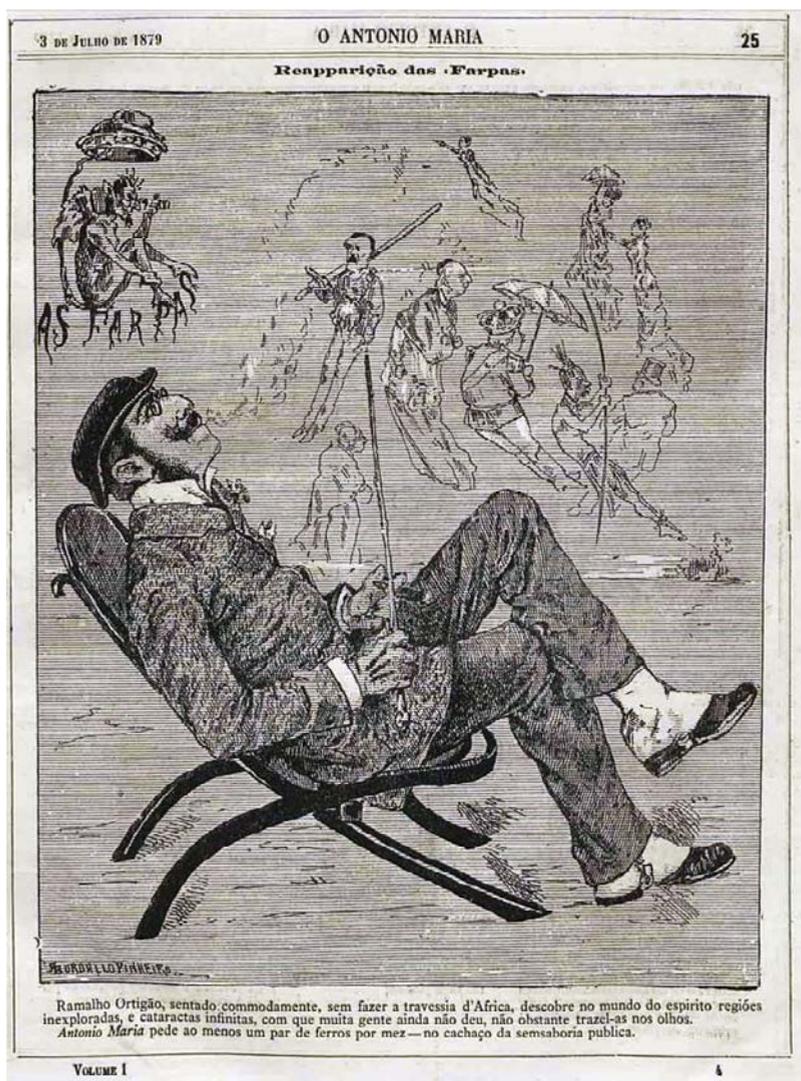
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro

FIG. 142. Exemplo de cartoon em forma de tira ou sequencial.



Fonte: António Maria, 1 de janeiro de 1880.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 143. Exemplo de caricatura.



Fonte: *António Maria*, 3 de julho de 1879.
 Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

As opções expressivas de um crítico gráfico da realidade, que se expressa pela caricatura ou cartoon, formam, de algum modo, a *linguagem* específica das imagens no humor gráfico. Embora cada humorista gráfico possua um traço distintivo, à época era usual um estilo gongórico e decorativo, praticado, por exemplo, por Rafael Bordalo Pinheiro. Há ainda a considerar a existência de técnicas expressivas e figuras de linguagem empregues, comumente, no

humor gráfico. Alguns exemplos permitem observar com mais detalhe algumas delas.

1. Singularização

Abordagem de uma situação (um acontecimento ou um problema) numa única vinheta. Válido, igualmente, para a representação caricatural de personagens coevas (figs. 140, 141 e 143).

2. Narração

Abordagem de uma situação como uma banda desenhada, em várias vinhetas sintaticamente justapostas, com o objetivo de produzir uma mensagem sequencial que direciona para um significado determinado (fig. 142).

3. Semelhança

Produção gráfica caricatural ou retratista em que a personagem representada surge semelhante ao que é na realidade (fig. 143).

4. Deformação

Desfiguração dos traços de algo ou alguém com vista à obtenção de um efeito cómico (fig. 144). No exemplo da figura 144, as feições do editor do Jornal do Comércio são deformadas para a obtenção de um efeito cómico. Um líder político insufla-lhe o ar do órgão, metáfora visual para as ideias que o periódico devia defender.

Uma submodalidade da deformação – comum, também, na distorção – resulta da mistura incongruente de elementos de universos diferentes (figs. 144, 145 e 146). Na figura 144, pode apreciar-se a ocorrência de distorção, devido à mistura incongruente de elementos do universo da música e do jornalismo. Na figura 145, observa-se a mistura incongruente entre um funil gigantesco e pessoas (jornalistas). Na figura 147, nota-se a mistura incongruente e fabuladora entre cisnes e cavalos, de universos diferentes, atendendo a que o cavalo era visto, ao tempo, principalmente como um meio de locomoção, enquanto o cisne, que não podia transportar passageiros, era visto simplesmente como uma bela ave.

5. Distorção

Exagero (hipérbole), diminuição ou falsa equalização (representação ao mesmo nível de algo ou alguém com importância real ou simbólica desigual) na produção de mensagens gráficas, normalmente com objetivos satíricos e caricaturais, resultando, frequentemente, em incongruência. É possível num único cartoon

ou caricatura conviverem várias formas de distorção intencional da realidade visível, para provocar um efeito cômico.

A distorção por diminuição consiste na ridicularização de algo ou alguém pela redução relativa do seu tamanho na escala patente na vinheta ou redução simbólica da sua grandeza, papel ou posição social, resultando, normalmente, em incongruência. Na figura 145 observa-se, precisamente, um exemplo de distorção por diminuição (os jornalistas perante o funil). A nova lei de imprensa é comparada, visualmente, a um funil (trata-se de uma comparação e não de uma metáfora, na medida em que o funil ostenta a indicação “Lei da Imprensa”); os jornalistas são representados como um bando que tenta passar pelo buraco do funil e atingir a “imprensa livre”. A situação é incongruente, já que o funil não pertence nem ao universo do direito, nem ao universo do jornalismo.

A distorção por exagero (hipérbole visual) é o inverso da diminuição. Consiste na ridicularização de algo ou alguém pela representação exagerada de alguns dos seus traços característicos ou da sua grandeza social, resultando, normalmente, em incongruência. Na figura 146 é dado um exemplo de distorção por exagero – a representação exagerada da importância social do líder político Fontes Pereira de Melo, montado, incongruentemente, num inchado “cisne de combate”, apresentando, ainda, feições deformadas, pose garbosa, roupas nobres e plumas de chapéu descumunais.

6. Pose e gestos

Gestos e poses das personagens representadas nos cartoons e caricaturas que contribuem para a geração de significado para a mensagem gráfica (fig. 146).

7. Presença ou ausência de objetos

Introdução de referências gráficas a objetos (incluindo animais e vestuário, por exemplo) que contribuem para a geração de um determinado significado para a mensagem gráfica. Na figura 146, por exemplo, as roupas, o “cisne de combate” e as plumas de chapéu de Fontes Pereira de Melo contribuem para a geração de significado. Na figura 147, o chicote representa o jornal britânico *Times*, sendo brandido pelo John Bull, caricatura coletiva personificada do inglês.

Em certos casos, a visão satírica pode construir-se a partir da ausência de objetos. Na figura 140, falta a linha de caminho-de-ferro prometida pelos políticos.

8. Personificação

Atribuição de características humanas a objetos, animais ou ideias. Na figura 148, por exemplo, o trono é humanizado e fala.

9. Metonímia visual

Uso desapropriado de uma imagem de algo ou alguém em lugar de outra imagem mais apropriada, com objetivo cómico. Na figura 149, por exemplo, a sede do jornal político *Diário da Manhã* é representada como uma igreja, a partir da qual o editor, como um padre, arenga ao povo. A caixa das esmolas aparece como sendo destinada a assinaturas do periódico. Obviamente, as alusões gráficas são, igualmente, metafóricas.

10. Comparação visual

Comparação explícita entre uma coisa e outra. Um exemplo encontra-se na figura 145, na qual ocorre uma comparação entre um funil – enquanto objeto constrangedor e limitador – e a lei de imprensa.

11. Metáfora visual

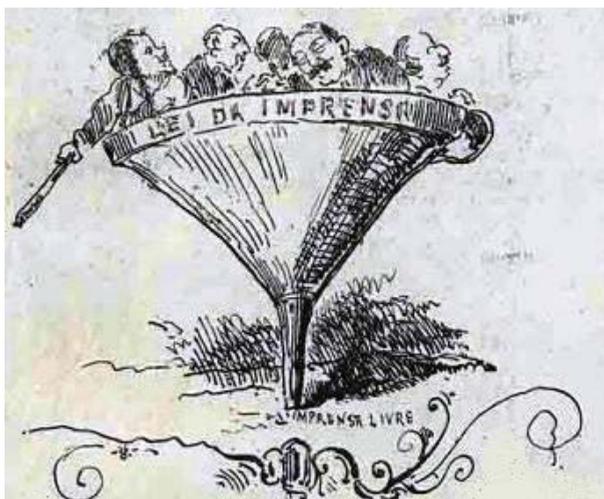
Comparação implícita entre uma e outra coisa, explorando elementos semânticos comuns. Por exemplo, na figura 147 nota-se uma comparação implícita entre o ar insuflado por um líder político e que sai de um órgão musical e as ideias que, inspiradas por este líder, brotam do editor de um periódico, que as difunde.

FIG. 144 – Exemplo de deformação.



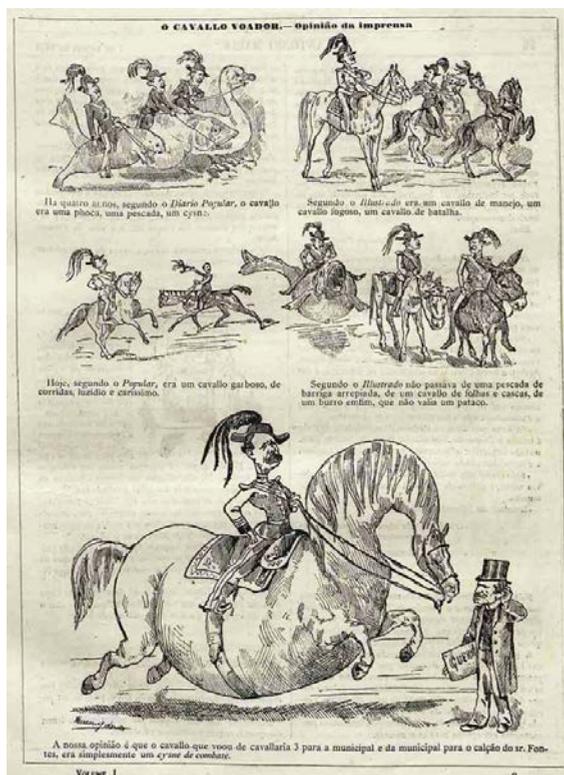
Fonte: António Maria, 10 de julho de 1879.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 145 Exemplo de distorção por diminuição.



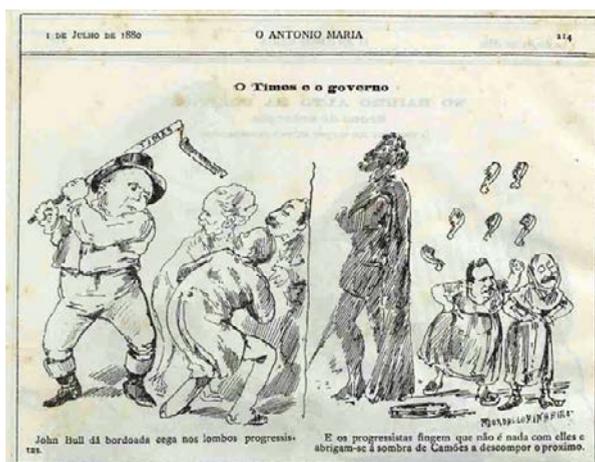
Fonte: António Maria, 18 de maio de 1882.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 146. Exemplo de distorção por exagero.



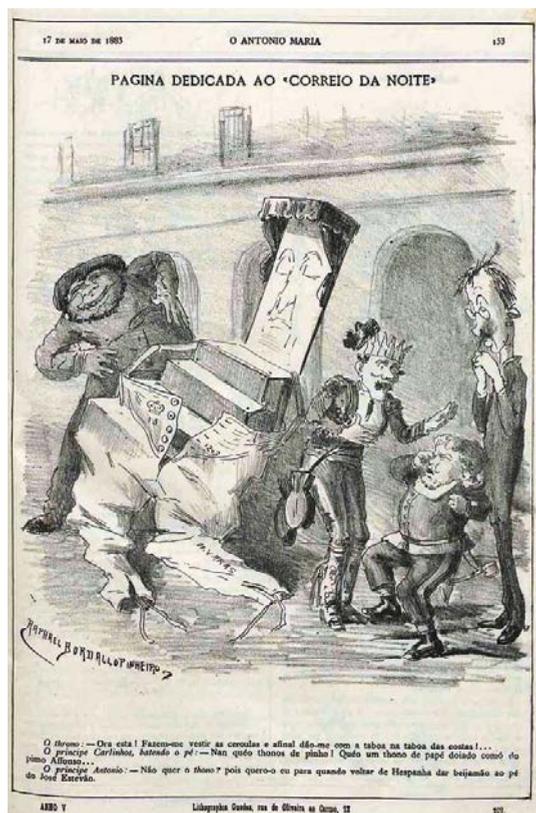
Fonte: António Maria, 7 de agosto de 1879.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 147. Exemplo de presença de objetos.



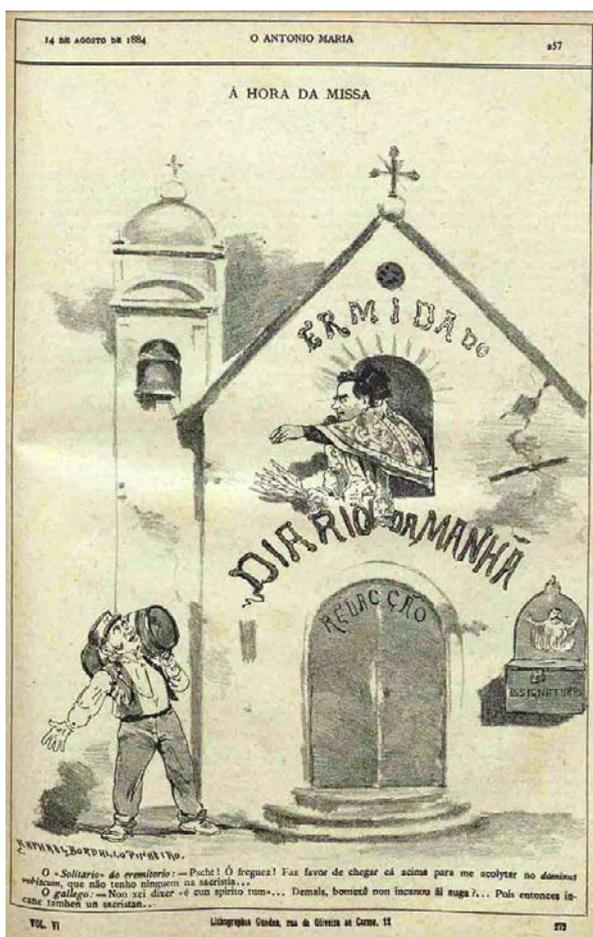
Fonte: António Maria, 1 de julho de 1880.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 148. Exemplo de personificação.



Fonte: António Maria, 17 de maio de 1883.
Créditos: Rafael Bordalo Pinheiro.

FIG. 149. Exemplo de metonímia visual.



Fonte: António Maria, 14 de agosto de 1884.

CONCLUSÕES

Esta investigação teve por objetivos não apenas apresentar uma história do jornalismo iconográfico em Portugal durante a Monarquia mas também propor uma periodização para esta mesma história. Narrado esse percurso, podem ser extraídas as seguintes conclusões:

1. Apesar dos antecedentes pontuais, foi por meio das revistas ilustradas que o jornalismo iconográfico, considerando o conceito desde uma pers-

petiva abrangente, chegou a Portugal, sendo *O Panorama*, revista de 1837, o primeiro difusor importante de mensagens iconográficas com fins informativos, produzidas em Portugal, sobre singularidades da realidade portuguesa.

2. Tal como noutros países, a gravura de madeira foi o primeiro dispositivo relevante para a produção massiva de mensagens iconográficas informativas na imprensa generalista portuguesa, podendo falar-se de um primeiro período na história do jornalismo português: a *era da gravura*. As gravuras podiam ser produzidas diretamente, a partir de desenhos ou a partir de desenhos elaborados a partir de fotografias, ou ainda por decalque e contorno de fotografias. A *era da gravura* prolongou-se até à década de 1890, nas revistas ilustradas, e até ao final da Monarquia, nos diários. A partir de 1890, a fotografia impôs-se nas revistas ilustradas e, depois de 1910, nos jornais diários, como meio privilegiado de produção e difusão de mensagens informativas iconográficas sobre a realidade, inaugurando um novo período na história do jornalismo iconográfico português: a *era da fotografia*.
3. A necessidade de informação visual nas revistas e jornais permitiu o surgimento de profissionais dedicados à produção de informação iconográfica no setor da imprensa: desenhadores e gravadores, primeiro; e fotógrafos, depois. A imprensa permitiu-lhes ganharem produtivamente a sua vida. Esses indivíduos, pela sua ação, introduziram-se nas rotinas de produção de informação e, mais tarde, passaram a ter um setor próprio nas redações. O fotojornalismo, nomeadamente, nasce, em Portugal, como *ocupação* de alguns indivíduos, no final do século XIX, mas evoluirá para o estatuto de *profissão jornalística* nas primeiras décadas do século XX. Um nome ficou merecidamente para a história como o introdutor do fotojornalismo em Portugal – Joshua Benoliel.
4. Os assuntos da atualidade quotidiana começaram a ser cobertos visualmente, em Portugal, a partir da década de 1840, nas revistas ilustradas, e da década de 1880, nos jornais diários. O atraso dos quotidianos em relação às revistas ter-se-á devido, sobretudo, a constrangimentos tecnológicos e ao fator tempo – o processo de produção de gravuras, mesmo quando estas resultavam de meros decalques de fotografias, era moroso.
5. Os produtores de iconografia informativa para a imprensa e, decerto, também os editores, estavam atentos ao seu entorno e ao público. Assim, os temas cobertos visualmente para as revistas e jornais foram-se diversificando ao longo da Monarquia, acompanhando o devir da sociedade e os

gostos e interesses dos leitores, sendo também de destacar a capacidade de *iniciativa* de alguns fotógrafos, que lançaram o seu olhar fotográfico sobre temas do quotidiano até então pouco explorados.

CAPÍTULO II

JORNALISMO ICONOGRÁFICO EM PORTUGAL NA I REPÚBLICA

A I República, apesar de ser um período relativamente curto, com menos de 16 anos completos, foi um período fértil em acontecimentos e, portanto, fecundo para o jornalismo português. Havia sempre novos assuntos a cobrir – na política, na sociedade, na cultura, no internacional, no desporto, na ciência e tecnologia – à medida que o ritmo de vida se intensificava. A I Guerra Mundial, as sublevações e incursões monárquicas, as revoltas, os atentados à bomba, o Sidonismo, o fenómeno de Fátima e as próprias vicissitudes que rodearam a instituição do novo regime republicano marcaram esse período. A imprensa e os jornalistas viveram, aliás, tempos complicados, devido aos constrangimentos e, por vezes, mesmo à violência a que foram sujeitos, quer quando alinhavam, ou pareciam alinhar, pela oposição ao poder de turno, quer quando, simplesmente, procuravam noticiar assuntos que colocavam esse poder em xeque.

A censura e outros limites à liberdade de imprensa fizeram-se sentir pouco tempo após a proclamação do regime republicano. A Constituição da República de 1911 estatuiu, desde logo, que o abuso da liberdade de imprensa seria punível por lei. A censura foi imposta por várias vezes ao longo da I República, quer por causa da agitação política, quer por causa da Grande Guerra, afetando, também, a produção de iconografia informativa – por exemplo, um ofício de 26 de junho de 1916 do Ministério da Guerra ordenava, especificamente, à Comissão de Censura que não permitisse a publicação de fotografias sobre assuntos militares sem estas serem previamente autorizadas pelas autoridades militares. A apreensão de periódicos pelo poder de turno tornou-se, igualmente, uma prática recorrente.

Ainda assim, a imprensa viveu tempos de glória no que respeita às tiragens e à circulação. A fertilidade da geração de acontecimentos da I República gerou mais interesse pelos jornais e revistas. A instabilidade aguçava, ademais, a necessidade de obtenção de informação. As pessoas buscavam na imprensa dados que lhes permitissem estar a par do que se passava, formar ou fortalecer opiniões, orientar a sua vida e interagir socialmente. Todavia, num país analfabeto e pobre, quem comprava regularmente jornais e revistas fazia, normalmente, parte da elite urbana, letrada e culta que possuía rendimentos suficientes e estáveis para comprar estas publicações e detinha capital cultural suficiente para as entender. Mas o público alargava-se, lentamente, aos operários, funcionários e outros assalariados que não apenas sabiam ler e se interessavam, crescentemente, pelos assuntos públicos, como também tinham um salário que lhes permitia comprar, com mais ou menos regularidade, jornais e revistas, dos quais obtinham gratificação pela satisfação das suas necessidades informativas e de entretenimento (ler jornais e revistas é também uma forma de passar o tempo).

O fotojornalismo, à época, tornou-se estruturante para a imprensa. E se bem que, durante a I Guerra Mundial, o seu desenvolvimento tenha sido condicionado pela censura, não é menos verdade que foi no decurso da conflagração que as práticas fotográficas para a imprensa se consolidaram e surgiram inovações tecnológicas que contribuíram para o fotojornalismo do pós-guerra. É de destacar, aliás, durante a Grande Guerra, o contributo dos amadores para o registo fotográfico do conflito, incluindo oficiais e soldados, que levavam as suas *Kodak* consigo para registarem a sua vida enquanto combatentes e, por vezes, enviavam as suas fotos, graciosamente, para publicação na imprensa.

CONSOLIDAÇÃO DO FOTOJORNALISMO

Para o jornalismo iconográfico português, a I República representou, sobretudo, um tempo de consolidação e expansão do fotojornalismo, ao mesmo tempo que a fotografia informativa ganhava terreno a todas as restantes formas de iconografia informativa na imprensa. A fotografia de acontecimentos da atualidade tornou-se, mesmo, uma parte indispensável da imprensa, particularmente das revistas ilustradas de informação geral.

Na época da I República, Joshua Benoliel (1872-1932) já tinha estabelecido a sua reputação como repórter fotográfico, o primeiro digno desse nome que existiu em Portugal. Entre 5 de outubro de 1910 e o início de dezembro de 1918, Benoliel dominou completamente o cenário fotojornalístico nacional. Mas outros fotojor-

nalistas¹ se lhe juntaram no panteão dos pioneiros do fotojornalismo português, casos de Arnaldo Garcês (Garcez) (1886-1964)², Anselmo Franco (1879-1965)³, Vasco Serra Ribeiro⁴, Deniz (Diniz) Salgado (1895-1963)⁵, Salazar Deniz (Diniz) (1900-1955)⁶, João Martins (1898-1972)⁷, Ferreira da Cunha (1901-1970)⁸, Judah

1 Já é possível falar com propriedade de fotojornalistas na I República – profissionais cuja ocupação principal, permanente e remunerada era a produção de fotografias informativas, mormente de cariz noticioso, para a imprensa generalista. Nem todos os fotógrafos que colaboravam com a imprensa, ao tempo, eram, porém, verdadeiros fotojornalistas, mas profissionais da fotografia que, ocasionalmente, produziam imagens que poderiam ser classificadas como tendo interesse ou leitura jornalística, casos de Emílio Biel (1838-1915), Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), Alberto Carlos Lima (1872-1949), António Novais (1855-1940), Domingos Alvão (1872-1946), José Artur Leitão Bárcia (1875-1945), Arnaldo da Fonseca (1868-1936?) ou João Carlos Coutinho (18_-1939), entre outros.

2 Como fotógrafo, Arnaldo Garcês começou a tornar-se notado em 1914, por meio de colaborações com vários jornais e revistas de Lisboa, designadamente com a *Ilustração Portuguesa*. Foi escolhido pelo ministro da Guerra, Norton de Matos, para cobrir a preparação do Corpo Expedicionário Português, em Tancos, e a sua ação na frente Ocidental da Grande Guerra, tendo sido equiparado a alferes e ficado sob jurisdição militar. Regressou a Portugal em 1921, tendo colaborado, novamente, com a *Ilustração Portuguesa* e com os jornais *O Século* e *Diário de Lisboa* até 1923, ano em que funda a Casa Garcez, dedicada à fotografia e venda de artigos fotográficos. Faleceu em 1964.

3 Anselmo Franco começou a fotografar para a imprensa em 1906, tendo colaborado com os jornais *República*, *Luta*, *O Século* e *Diário de Notícias*, no qual ingressou em 1910 e só saiu quando se aposentou. Colaborou, também, com a *Ilustração Portuguesa*, onde substituiu, em 1918, Joshua Benoliel como colaborador fotográfico principal da publicação. Franco foi um dos mais produtivos fotojornalistas da primeira metade do século XX – cobriu, por exemplo, a revolução de 5 de outubro de 1910, o derrube violento do Governo de Pimenta de Castro (14 de maio de 1915), a revolução sidonista de 5 a 8 de dezembro de 1918 e, claro, todo o consulado de Sidónio Pais, ao longo de 1918, incluindo o seu funeral de Estado.

A colaboração de Franco com o DN não foi fator impeditivo para colaborar, igualmente, com a *Ilustração Portuguesa*, do grupo do diário *O Século*, principal competidor do *Diário de Notícias*, o que revela que, à época, os fotojornalistas, verdadeiramente, ainda não pertenciam aos quadros de um único órgão jornalístico, antes continuavam a ser pagos à peça, pelo que multiplicavam as colaborações com jornais e revistas.

4 Não se descobriram as datas de nascimento e morte de Vasco Serra Ribeiro, que colaborou, nomeadamente, com a *Ilustração Portuguesa* e com a *Ilustração*.

5 Diniz Salgado (1895-1963) foi fotojornalista e operador de câmara no cinema. Colaborou com *O Século* e com a *Ilustração Portuguesa*, bem como com o *Diário de Notícias* e a sua revista *Notícias Ilustrado*, e ainda com o *Diário de Lisboa*. Um dos seus furos, com os jornalistas Norberto Lopes e Luís Lupi, foi ter coberto a amargem forçada (na verdade, o dia depois) de Charles Lindbergh e da sua mulher no rio Minho, em 1933, para o *Diário de Lisboa*. Enquanto fotojornalista do *Diário de Lisboa*, foi, mais tarde, um dos repórteres fotográficos enviados a Espanha, em 1936/1937, para cobrir a Guerra Civil (o outro foi Afonso Pereira de Carvalho).

6 Salazar Diniz colaborou com vários jornais e revistas, como *O Domingo Ilustrado* e *ABC*. Foi operador de câmara, trabalhando, por exemplo, com Leitão de Barros.

7 João Martins colaborou com várias publicações a partir dos anos 1920.

8 Repórter fotográfico de jornais desportivos e revistas ilustradas, Ferreira da Cunha transitou, em 1926, para *O Século* e, em 1933, para o *Diário de Notícias*, onde, como editor fotográfico, finalizou a sua carreira. Colaborou, também, com as revistas da Ditadura e Estado Novo *Notícias Ilustrado* e *O Século Ilustrado*.

Benoliel (1900-1968)⁹, filho de Joshua Benoliel, Álvaro Martins¹⁰, Mário Novais (Novaes) (1899-1967)¹¹, seu irmão Horácio Novais (Novaes) (1910-1988)¹², Adelino Platão Mendes Bastos (1905-?), que assinava Platão Mendes¹³ e André Salgado¹⁴. Os repórteres fotográficos tinham, nesse tempo, poder e estatuto dentro do jornalismo. Uma das melhores provas reside na *assinatura* das fotos, forma estabelecida de reivindicação da *autoria* e, assim, do estatuto de *autor* (fig. 3).

Fotografar acontecimentos do quotidiano era difícil com os dispositivos que os foto-repórteres tinham à sua disposição. Sobressaíam, ao tempo, as câmaras Graflex Speed Graphic, de 1912, que já atingia velocidades de obturação de 1/1000 (um milésimo de segundo) e operava com filme, e Gaumont Spido. Esta última, embora tendo surgido no final do século XIX, teve vários modelos, cada vez mais sofisticados, sendo a mais usada na Europa, incluindo Portugal. Mas era mais rudimentar do que a Speed Graphic. Os primeiros modelos da Gaumont, aliás, ainda funcionavam com frágeis chapas de vidro (suporte de fixação imagem).

Cada fotografia exigia que o fotógrafo introduzisse o suporte da imagem (chapa de vidro, nas primeiras Gaumont Spido; suporte de filme para uma ou duas exposições, na Speed Graphic), no escuro, removendo as respetivas proteções; abrisse o obturador da lente, enquadrasse, focasse e acionasse o obturador. Tinha, ainda, de retirar o suporte da imagem (chapa ou filme) depois de sensibilizada e de a trocar rapidamente se queria fazer mais fotografias. Os fotógrafos tinham, pois, de antecipar quando a ação estava prestes a ocorrer para obterem a melhor fotografia. Benoliel não se acanhava e gritava mesmo “Quietos!” aos indivíduos que fotografava, para travar o movimento. Nos Estados Unidos, os

9 Judah Benoliel foi levado para o jornal *O Século* pelo seu pai, Joshua Benoliel, quando este regressou ao quotidiano, em 1924, para chefiar a editoria de Fotojornalismo. Permaneceu neste diário, mas a sua obra fotojornalística nunca teve a qualidade que a do seu pai exibiu.

10 Álvaro Martins foi fotógrafo-correspondente da revista *ABC* no Porto. Também colaborou com a *Ilustração Portuguesa*.

11 Mário Novaes (Novais) foi um fotógrafo português que, ocasionalmente, colaborou como foto-repórter com a revista *Ilustração Portuguesa*, com a *ABC* e outras publicações. Era filho do retratista Júlio Novais (1867-1925), irmão do fotógrafo Horácio Novais (1810-1988) e sobrinho do fotógrafo António Novais (1855-1940). Montou o seu próprio estúdio em 1933 – o Estúdio Novaes.

12 Horácio Novaes (Novais) começou a fazer fotografia de reportagem na revista *ABC* em 1925, já perto do termo da I República, mas também colaborou com a revista *Ilustração* e com o jornal *O Século*, onde foi inserido por Joshua Benoliel. Era filho do retratista Júlio Novais (1867-1925), irmão do fotógrafo Mário Novais (1899-1967) e sobrinho do também fotógrafo António Novais (1855-1940).

13 Fotojornalista portuense, trabalhou com a revista *Ilustração*, com *O Comércio do Porto*, onde esteve até 1927, e *O Primeiro de Janeiro*, a partir deste ano, entre outras publicações. Em algumas das suas fotografias existentes em arquivo surge, no verso, a inscrição: Platão Mendes/Repórter fotográfico/Rua da Alegria, 553 – Porto. Publicou o livro *Não Fotografe ao Acaso*, em 1967.

14 André Salgado colaborou com várias publicações, como o jornal *Novidades*. Foi o primeiro fotojornalista a obter a carteira profissional de jornalista em Portugal, em 1940.

fotojornalistas gritavam “just one more!”, “só mais uma!”. Por isso, o presidente Harry Truman apelidou os fotógrafos da Casa Branca como o “Just One More Club”. No interior, já se fotografava com *flash*, de magnésio ou de lâmpada, mas ambos exigiam a troca a cada fotografia, dificultando, ainda mais, o ato fotográfico. Fazer fotografias de ação com travagem de movimento, como instantes desportivos e outros, era, pois, muito difícil, sendo de relevar a capacidade técnica dos fotojornalistas que o conseguiam.

REVISTAS ILUSTRADAS

Na I República, um tipo de publicações distinguiu-se como veículo dileto da informação iconográfica, particularmente da informação fotográfica – as revistas ilustradas de informação geral.

Elas foram, efetivamente, o principal local de produção e veículo de difusão de iconografia informativa, o grande palco de manifestação do jornalismo iconográfico português, particularmente do fotojornalismo, mesmo que nem sempre a publicação de fotografias acompanhasse o ritmo da sucessão de acontecimentos (era frequente decorrer algum tempo entre o momento de produção da fotografia e o da sua publicação).

Os jornais diários, por seu turno, viviam submersos no turbilhão do quotidiano. O tempo era curto, os recursos escassos e o papel de fraca qualidade para que os jornais, apesar da reconversão tecnológica, pudessem apostar no fotojornalismo com o mesmo destaque das revistas. Estas eram impressas em papel de melhor qualidade, a sua periodicidade mínima era semanal, tinham recursos tecnológicos adequados, pagavam a alguns colaboradores fotográficos regulares – como Joshua Benoliel, Arnaldo Garcês, Anselmo Franco e Serra Ribeiro, na *Ilustração Portuguesa* – e contavam com a colaboração voluntária de inúmeros fotógrafos, amadores e profissionais, que, gratuitamente, lhes enviavam fotografias para serem publicadas e, assim, obterem notoriedade e reconhecimento público e entre os seus pares. Daí o papel central das revistas ilustradas de informação geral, em Portugal e no estrangeiro, para que o estatuto do fotojornalismo e do fotojornalista crescesse em importância e centralidade no campo da produção de informação jornalística.

FIG. 1. Revistas ilustradas de informação geral da I República.



Entre as revistas ilustradas portuguesas de informação geral, aquela que acompanha quase toda a I República é a *Ilustração Portuguesa* (1903-1924). Daí que a maioria das imagens fotográficas selecionadas para contar a história da iconografia jornalística nesse período, em Portugal, sejam retiradas dessa publicação. A *Serões* (1901-1911) desapareceu logo em 1911; a *Brasil-Portugal* (1899-1914) sucumbiu em 1914; e a revista *O Ocidente* (1878-1915) no ano seguinte. No final da I República surgiram, no entanto, outras revistas, das quais algumas faziam a transição para a Ditadura e o Estado Novo, casos da *ABC* (1920-1931), surgida ainda em 1920; de *O Domingo Ilustrado* (1925-1927), que, apesar do título, não era uma revista significativamente *ilustrada*, e da revista *Ilustração* (1926-1939), estas duas nascidas já no final da I República.

A PROLIFERAÇÃO DA INFORMAÇÃO FOTOGRÁFICA NA IMPRENSA E AS ALTERAÇÕES NO DESIGN DE PERIÓDICOS

Foi no período de cerca de trinta anos que medeia entre 1890 e 1920 que a imprensa portuguesa se tornou cada vez mais autoconfiante no que respeita à utilização

massiva da fotografia para fins informativos, com destaque para as revistas ilustradas. A principal preocupação dessas publicações passou a ser obter fotografias do que ia sucedendo, razão pela qual tiveram de contratar fotógrafos, mesmo quando pagos à peça, e de se abrir a colaborações regulares ou espontâneas, normalmente gratuitas, de fotógrafos profissionais e amadores que se convertiam numa espécie de cidadãos-fotorrepórteres ou de cidadãos-fotodocumentaristas. A raridade dos fotógrafos, sobretudo quando comparada com a relativa quantidade dos redatores, num momento em que as agências fotográficas ainda eram incipientes, deu-lhes estatuto, permitindo-lhes ombrear, em pé de igualdade, com estes últimos. Nessa conjuntura, as fotografias, normalmente, eram assinadas; os textos, nem sempre.

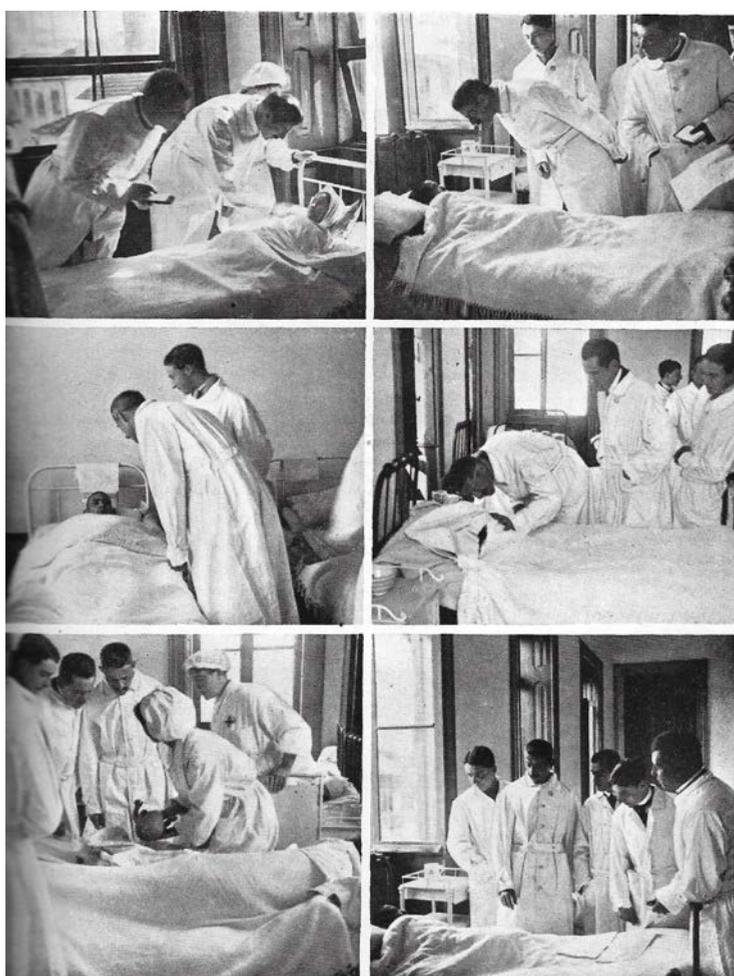
As revistas ilustradas acolheram, pois, decididamente o fotojornalismo e alargaram o seu espectro temático e os formatos das narrativas visuais. O fotojornalismo desenvolvia, aliás, métodos específicos e uma linguagem que, ainda que articulada em torno de imagens icónicas, mas metonímicas e até, às vezes, algo metafóricas, propiciava a construção de narrativas pictóricas, mais ou menos extensas, nas quais a fotografia reinava, sobrepondo-se ao texto. O recurso às fotografias incrementava, ademais, o grau de dramatismo, simbolismo e emoção das peças jornalísticas e imprimia à imprensa uma *visualidade* que atraía o leitor e conferia interesse adicional ao ato de ler.

As revistas cobriram, visualmente, cada vez mais temas. O fotodocumentarismo, documentava fotograficamente o país e o mundo, as suas riquezas naturais e a influência humana sobre o planeta, manifesta nas infraestruturas, nas obras públicas, nos monumentos, no património edificado e nas cidades, vilas e aldeias. O fotojornalismo vibrava ao ritmo da atualidade, trazendo aos leitores notícias visuais da política e da diplomacia, das greves e manifestações, da guerra, das catástrofes e dos acidentes, das atividades culturais e de entretenimento, do crime e, cada vez, mais do desporto.

As narrativas visuais cronológicas e sequenciais (fig. 2) tornaram-se raras, em favor da adoção de novas formas de organização narrativa das imagens, que privilegiavam a importância dos momentos fotografados, o seu impacto gráfico ou a ubiquidade do olhar fotográfico sobre a cronologia dos eventos (fig. 3). Contudo, algumas sequências cronológicas de fotografias também foram bem acolhidas nas páginas das revistas e jornais, sobretudo quando se pretendia mostrar o “filme” de determinados acontecimentos (fig. 2). Os instantâneos fotográficos isolados continuaram a ser bastante usados, principalmente pelos jornais, mas as revistas tendiam a privilegiar as histórias em imagens, que multiplicavam os pontos de vista do observador (figs. 2 e 3). Na figura 3 podem observar-se

algumas fotos que integraram uma história em imagens – a fotorreportagem de Joshua Benoliel, altamente simbólica, da expulsão dos jesuítas de Portugal, ordenada pelo novo poder republicano. A narrativa pictórica construída por Benoliel faculta ao leitor um olhar ubíquo e panorâmico sobre o acontecimento. De salientar a importância da iconografia fotográfica nessa fotorreportagem. O texto surge como mero complemento das fotografias, quase sempre sob a forma de legendas. A assinatura da peça revela a consagração da *autoria* – Benoliel era *autor*. Aliás, curiosamente, muitos textos não eram assinados; mas as fotografias, normalmente, eram-no.

FIG. 2. “Filme” da visita do presidente Sidónio Pais a um hospital de tífosos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 25 de março de 1918.
Créditos: não atribuídos.

FIG. 3. Excerto de fotorreportagem da expulsão dos jesuítas de Portugal pelo poder republicano.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de novembro de 1910.
Créditos: Joshua Benoliel.

Tal como ocorreu noutros países, as revistas ilustradas foram pioneiras na utilização do design com imagens informativas para dar vida ao consumo de informação. Por um lado, as revistas informativas, tendo, normalmente, periodicidade semanal ou até mais lata, tinham tempo para preparar as melhores soluções de design. Por outro lado, quando comparadas aos diários, eram, normalmente, impressas em papel de boa qualidade, mesmo *couché*, usando equipamentos tipográficos que, não necessitando de satisfazer tiragens de milhares de exemplares diários, permitiam que a impressão tivesse mais qualidade. Além disso, não estavam assoberbadas pela preocupação – dos diários – de dar a maior quantidade possível de notícias recentes no espaço limitado das páginas. O primeiro exemplo recolhido é, pois, da revista portuguesa *Os Sports Ilustrados*, que, na edição de 15 de outubro de 1910, inseriu, na primeira página, uma fotorreportagem sobre a travessia do rio Tejo a nado (fig. 4). Repare-se no jogo visual que resulta do recurso a imagens de diferentes dimensões e formatos, com o retângulo fotográfico a ser usado para os planos gerais e os círculos para pla-

nos de conjunto, mais fechados, como se o designer – desconhecido – estivesse a chamar a atenção para determinados aspetos visuais da cobertura, desde logo para o ato de nadar e para os nadadores, protagonistas do evento. O foco nos protagonistas, aliás, invocaria os mitos do *herói desportivo* e do *sportsman*. Repare-se, finalmente, no uso visualmente repousante dos espaços em branco – bem longe da acumulação verbal dos diários – para dar conta do acontecimento.

FIG. 4. Fotorreportagem sobre a travessia do Tejo a nado.



Fonte: Os Sports Illustrados, 15 de outubro de 1910.
 Créditos: Joshua Benoliel.

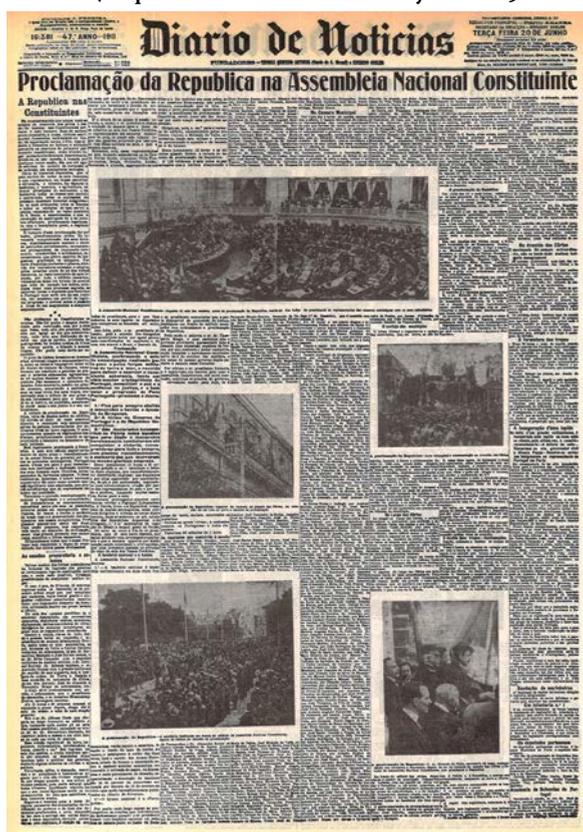
Se nas revistas, que já recorriam abundantemente à iconografia informativa, se notam, portanto, algumas preocupações com o recurso a soluções de design articuladas em torno da iconografia informativa para intensificar o ritmo de leitura e de consumo da informação e chamar a atenção para os diferentes aspetos visuais de um acontecimento, nos grandes diários da I República as transformações no design foram mais lentas.

Foi, no entanto, durante a I República que os grandes diários portugueses adquiriram capacidade tecnológica para a reprodução direta de fotografias, sobretudo por meio da zincogravura. Começaram, pois, a introduzir fotografias informativas nas suas páginas. Ora, o referente que tinham era o da paginação com gravuras e desenhos fotografados. Apesar de terem dimensões generosas (*standard* ou *bradsheet*), necessitavam de atulhar as páginas com uma imensidade de informações, por meio de palavras e imagens. Assim sendo, a principal mudança registada no design atem-se, exclusivamente, à substituição das gravuras e desenhos fotografados por fotografias. Por outras palavras, os grandes diários passaram, no início da I República, a “abrir espaços” para a inserção de fotografias, tal e qual como tinham feito para as gravuras e os desenhos fotografados. Mas não se denotam neles preocupações manifestas de jogar com o espaço visual, o espaço verbal e o espaço em branco, até porque, dados os constrangimentos de espaço, isso seria impossível.

Em resumo, não se nota qualquer transformação estrutural no design dos diários durante a I República, quando comparado com o design dos tempos finais da Monarquia, por causa do recurso às fotografias. Estas substituíram as gravuras e pouco mais. O modelo gráfico era o mesmo do período do final da Monarquia. Apenas se regista o favorecimento da fotografia em detrimento das gravuras e dos desenhos fotografados, mais demorados e caros. Veja-se o caso do jornal republicano *O Século* um dia após o triunfo da revolução republicana de 5 de outubro de 1910, significativamente ilustrado com fotografias de Joshua Benoliel sobre os acontecimentos do dia anterior (fig. 5). Isso constituiu, ademais, um esforço notável para levar ao leitor, em menos de 24 horas, a informação iconográfica sobre a revolução, acompanhada das necessárias legendas denotativas, que impediavam qualquer exuberância conotativa por parte do recetor. A informação pictórica, no caso, traduzia visualmente o calor do momento.

De qualquer modo, a utilização massiva de fotografias nos diários alterou a forma como se viam os jornais e se compunham as páginas, em particular as primeiras páginas, vitrina de conteúdos e portas de entrada do leitor na informação. O *Diário de Notícias* de 20 de junho de 1911, escolhido como exemplo, assim o demonstra (fig. 7). As fotografias desse número dizem respeito à abertura da Assembleia Constituinte, primeiro Parlamento republicano. É de sublinhar a utilização de espaços em branco para bem destacar as fotografias e de legendas e a manchete. A reportagem visual, porém ressentiu-se dos constrangimentos técnicos. Além da impressão de fotografias não ter a mesma qualidade oferecida pelas revistas, a reportagem vive, principalmente, de planos gerais (mostrar o hemisfério do Parlamento, no entanto, é uma ambição que ainda hoje se nota no fotojornalismo) e de um único plano de conjunto, mais fechado, ainda que os formatos e dimensões das imagens tenham variado, para tornar a página visualmente mais dinâmica e apelativa.

FIG. 7. Capa do *Diário de Notícias* de 20 de junho de 1911.



Fonte: *Diário de Notícias*, 20 de junho de 1911. Reprodução do original.

Uma década depois, não se registaram alterações substantivas no design dos diários decorrentes da utilização de fotografias. É o que se verifica no *Diário de Notícias* de 20 de outubro de 1921, que noticiava a revolta de 19 de outubro, que culminou na “Noite Sangrenta”¹⁵ (fig. 8). Realce, no entanto, para o facto de o número de colunas do DN ter sido reduzido de oito para sete (por vezes unidas), diminuindo a confusão gráfica que reinava nas páginas.

FIG. 8. Capa do *Diário de Notícias* de 20 de outubro de 1921.



Fonte: *Diário de Notícias*, 20 de outubro de 1921. Reprodução do original.

¹⁵ Tratou-se de uma revolta de marinheiros, soldados e guardas republicanos partidários do Partido Democrático, que ocorreu em Lisboa a 19 de outubro de 1921. Na noite de 19 para 20 de outubro, foram assassinados, entre outros, António Granjo, presidente do Ministério (ou seja, primeiro-ministro), os líderes republicanos Machado Santos e José Carlos da Maia, destacados líderes da revolta de 5 de outubro de 1910 que conduziu à implantação da República, o comandante Freitas da Silva, secretário do ministro da Marinha, e o coronel Botelho de Vasconcelos, do Arsenal da Marinha, um antigo apoiante de Sidónio Pais. Na origem da revolta terá estado a demissão do Governo esquerdista do Partido Democrático liderado por Liberato Pinto, e a sua condenação a um ano de detenção (confirmada a 10 de Setembro de 1921 pelo Conselho Superior de Disciplina do Exército).

Ocasionalmente, para destacar certos acontecimentos marcantes, os diários podiam subverter completamente o seu modelo gráfico, mimetizando as revistas. O sucesso da travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, por exemplo, foi noticiado em termos encomiásticos pelo DN a 26 de outubro de 1922 (fig. 9). A primeira página apenas se referia a esse assunto e era dominada por uma estampa – quase diríamos uma infografia – que mesclava desenho e fotografias de retrato dos dois aviadores.

FIG. 9. Capa do *Diário de Notícias* de 26 de outubro de 1922.



Fonte: *Diário de Notícias*, 26 de outubro de 1922. Reprodução do original.

Outro exemplo, mais prosaico, de mimetização, pelos diários, dos modelos de paginação de fotografias nas revistas é o da capa do *Diário de Notícias* de 1 de outubro de 1925. As fotografias, referentes a um duelo, são paginadas com ritmo, encimando a página, com título descritivo (fig. 10). Um plano médio, em círculo,

evidencia o curativo a um duelista, invadindo a imagem central; um plano geral do duelo, retangular, central, representa o duelo em si, faceta mais importante da ocorrência; e ainda, em recorte, no final, um dos duelistas, acompanhado pelo pai, abandona o local.

FIG. 10. Capa do *Diário de Notícias* de 1 de outubro de 1925.



Fonte: *Diário de Notícias*, 1 de outubro de 1925. Reprodução do original.

No início do século XX, as fotografias nem sempre saíam com a definição adequada. A evolução das tecnologias gráficas não obliterou a necessidade pontual de retocar certas fotografias, recorrendo a produtos próprios. O caso da figura 11 – uma fotografia retocada alusiva ao recrutamento de voluntários em Angola, por ocasião da I Guerra Mundial – é disso exemplo.

FIG. 11. Recrutamento nas colónias. Exemplo de fotografia retocada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 8 de fevereiro de 1915.
Créditos: Tibério d'Oliveira.

As práticas de retoque mantiveram-se, de resto, ao longo do tempo, por processos analógicos (físicos), com lápis de retoque, e, atualmente, por processos digitais. Na fotografia escolhida para exemplo assinala-se um rosto retocado (fig. 11). Algumas fotografias sofriam tantos retoques que pareciam desenhos; e alguns desenhos eram reproduzidos com tanta qualidade que pareciam fotografias.

2.1 A IMPOSIÇÃO DA REPÚBLICA: A COBERTURA FOTOGRÁFICA DO ACONTECIMENTO

Se a implantação da República, a 5 de outubro de 1910, não trouxe, por si só, alterações de vulto às técnicas e práticas do fotojornalismo português, também é verdade que o acontecimento, em si, facultou uma oportunidade única para fotógrafos amadores e profissionais – incluindo o inevitável Joshua Benoliel – cobrirem e narrarem visualmente um acontecimento de grande dimensão, sobretudo para as revistas ilustradas da época, nomeadamente a *Ilustração Portuguesa*, a *Brasil-Portugal*, a *Serões* e *O Ocidente*. Assim, fotógrafos como Joshua Benoliel estiveram “lá”, nos diversos palcos onde a revolta republicana se desenrolou e triunfou. As revistas que publicaram as suas fotos proporcionaram aos seus leitores uma observação visual ubíqua indireta de momentos e lugares da revolta e da pro-

clamação do novo regime e ainda a fuga do último rei de Portugal, D. Manuel II (fotografia de José Maria da Silva).

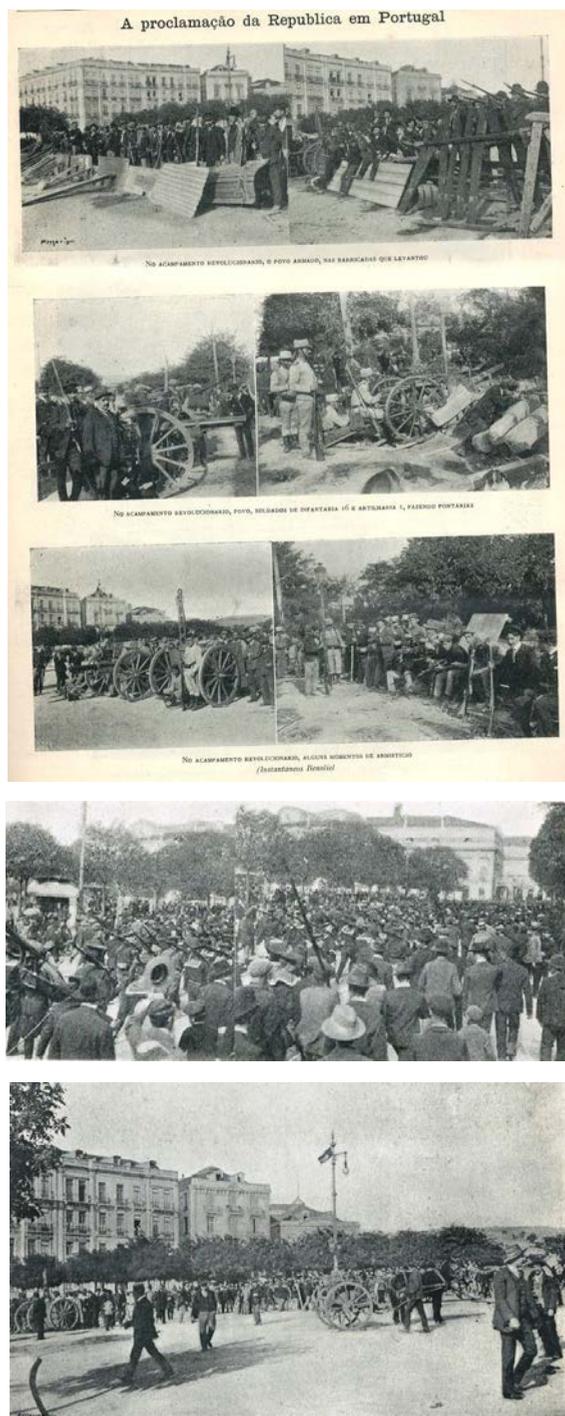
Observe-se o exemplo da revista *Ocidente* (fig. 12). A revista publicou uma fotorreportagem sobre a revolução republicana, mas a narrativa conjugou fotografias de Joshua Benoliel e de um fotógrafo não identificado do semanário para emigrados portugueses *Mala da Europa* (para o qual Benoliel também fotografava). A fotografia, neste caso, mostrava-se mais rápida, versátil e ubíqua do que a gravura ou o desenho para dar conta de vários instantes de um acontecimento socialmente impactante desenvolvido ao longo do tempo. A própria narrativa visual, evoluindo dos clichés da insurreição até à proclamação da República no enquadramento institucional da Câmara Municipal de Lisboa e à instituição do Governo provisório, assegurava, simbolicamente, aos leitores, não só que os revoltosos controlavam a situação, mas também que o poder não tinha caído na rua, havendo autoridade e ordem. A fotografia do içar da bandeira republicana é central na narrativa iconográfica, já que indicia a vitória do golpe de Estado. Dos vencidos não reza a história...

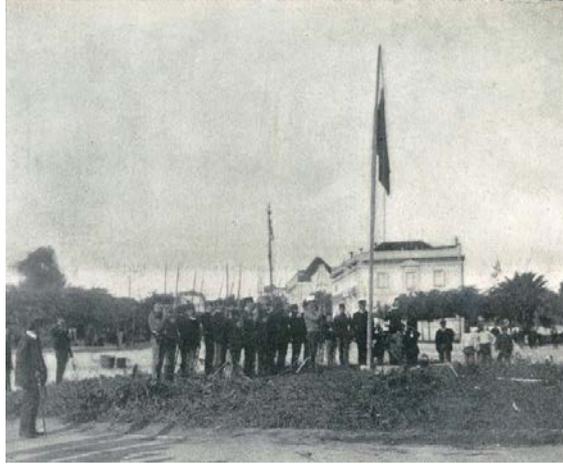
É curioso, desde logo, verificar que mesmo um fotojornalista, já então reconhecido, como Joshua Benoliel, podia e tinha de trabalhar como *freelance* para várias publicações. Benoliel vendia o seu trabalho sem exclusividade (embora não oferecesse iguais imagens a publicações diferentes). Daí que fotografias suas da revolução republicana tenham sido publicadas por diferentes revistas, ainda que não fossem as mesmas fotografias.

É curioso que a questão da *autoria* também não estava, à época, muito vinculada, mesmo quando estava em causa a obra de um fotojornalista do calibre de Joshua Benoliel. Efetivamente, quer *Ocidente*, quer *Ilustração Portuguesa*, na cobertura do acontecimento, usaram, para formularem uma narrativa visual unificada, fotos de Benoliel, sim, mas também de outros fotógrafos, captadas, por vezes, em momentos e lugares diferentes – o que acentuava, simbolicamente, a ideia de *ubiquidade* da câmara fotográfica.

A cobertura da *Ilustração Portuguesa*, revista preferida do público, é mais viva do que a da revista *Ocidente*, graças às fotos dramáticas de certos personagens, em contraste com as fotos da “massa” de revoltosos, às imagens recortadas em diferentes formatos e compaginadas, à atenção aos detalhes e à proximidade que o fotógrafo revela em relação ao objeto fotografado (fig. 13). Já a vetusta revista *Ocidente*, que vivia o declínio que levaria à sua extinção, viveu, principalmente de planos gerais e de conjunto dos revoltosos e dos inevitáveis retratos dos protagonistas. Não sabemos se a *Ilustração Portuguesa* escolheu as fotos primeiro – e é provável que trabalhando Joshua Benoliel prioritariamente para esta revista assim tenha acontecido – mas escolheu, certamente, as melhores.

FIG. 12 Imagens da cobertura da revolução republicana de 5 de outubro de 1910 na revista *O Ocidente*.





Fonte: *O Ocidente*, 20 de outubro de 1910.
Créditos: Joshua Benoliel e fotógrafo anónimo.

FIG. 13 Imagens da cobertura da revolução republicana de 5 de outubro de 1910 na revista *Ilustração Portuguesa*.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de outubro de 1910.

Créditos: Joshua Benoliel e José Maria Silva (fotografia da fuga do último rei de Portugal).

Para vincar, simbolicamente, a superioridade moral do novo regime, a revista *Ilustração Portuguesa* publicou, logo depois da revolução, uma fotorreportagem de Joshua Benoiel sobre o chefe do Governo provisório, Teófilo Braga, que, como qualquer cidadão, caminhava pela rua e ia de elétrico para o trabalho (fig. 14). O novo regime e os novos protagonistas publicitavam-se e propagandeavam-se mercê do trabalho dos fotógrafos e da fotografia.

FIG. 14 Imagens da cobertura de um dia do presidente da República, Teófilo Braga.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de outubro de 1910.
Créditos: Joshua Benoiel.

2.2 A VIDA AGITADA DA I REPÚBLICA

A I República foi, desde a sua imposição violenta, um período agitado, ainda que curto, na história de Portugal. Foi também o primeiro período histórico português cujos acontecimentos foram sistematicamente registados em fotografia e

publicitados pictograficamente pela imprensa, embora na sequência do que se vinha a passar desde os últimos anos da Monarquia.

Revisitando o trabalho de fotojornalistas e outros fotógrafos, observa-se a disposição da imprensa para, ao tempo, ir seguindo e cobrindo essa pluralidade de acontecimentos. Agregando valores-notícia como o conflito, a surpresa, a notoriedade dos envolvidos, a notabilidade, medida, por exemplo, pelo excesso e pelas consequências, e mesmo, por vezes, pela presença da morte, os acontecimentos conflituais e violentos – revoltas, revoluções, ataques e pilhagens de sedes de jornais, greves violentas, etc. – foram objeto de cobertura fotográfica sistemática, sobressaindo, neste quadro, as revistas ilustradas, em particular a *Ilustração Portuguesa*. Os jornais, como os grandes diários de Lisboa (*O Século*, *Diário de Notícias*...) e do Porto (*O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias*), concederam, também, um espaço crescente à fotografia jornalística, ainda que a qualidade das imagens fosse inferior à exibida pelas revistas ilustradas, por causa da qualidade do papel e dos processos de impressão.

A bem-sucedida revolta de 14 a 17 de maio de 1915 contra o Governo de Pimenta de Castro, acusado de governar em ditadura com a cumplicidade do presidente da República, Manuel de Arriaga, foi uma das ocasiões que conotaram a I República com o caos e a violência. Em Lisboa, centro dos acontecimentos, morreram mais de duzentas pessoas e mais de mil foram feridas. No Porto, morreram duas pessoas e cerca de vinte foram feridas. Noutras cidades também ocorreram confrontos. A cobertura fotojornalística permitiu aos leitores, sem perigo, observarem, *a posteriori*, *panoramicamente*, os eventos, ou antes, as representações pictóricas singulares e instantâneas de alguns dos seus momentos. Se lesse a *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, a sensação do leitor seria quase de *omnipresença*, ao deparar-se com a extensa fotorreportagem (aparentemente sem mortos – que nem no texto são referidos) de 52 fotos, em dois números, sobre o que tinha sucedido. Ao fotojornalista – no caso, o imparável e inevitável Benoliel – competiu fotografar, correndo para os vários lugares onde ia sabendo que se passavam coisas, eventualmente com risco da própria vida.

O primeiro conjunto de fotos fixa dois instantes da referida revolta (fig. 15). Na primeira foto, um tenente, do lado derrotado, é conduzido pelos revoltosos, triunfantes. A fotografia simboliza a derrota de Pimenta de Castro e Manuel de Arriaga. A segunda foto, obtida, com sangue-frio, no calor do momento, testemunha o pânico gerado pelos tiros.

O segundo conjunto de imagens (fig. 16) documenta a proclamação de um novo Governo, ou, mais precisamente, de uma Junta Revolucionária, pelos revoltosos triunfantes. Tal como a República (note-se o simbolismo), a Junta foi pro-

clamada da varanda da Câmara Municipal de Lisboa. A abordagem fotográfica de Joshua Benoliel é quase um *remake* das fotos da proclamação da República no mesmo local. A lente do fotógrafo captou os protagonistas e o povo que aplaudia a Junta. Um espetador no local, certamente, só teria acesso a um dos pontos de vista: do público para a varanda ou da varanda para o público; o leitor, pela mediação do fotógrafo, tinha acesso aos dois.

As rotinas – e eventualmente a pressa, os constrangimentos tecnológicos e mesmo a falta de inspiração – terão pesado nas decisões do fotógrafo, cuja intencionalidade fotográfica se terá circunscrito ao papel de testemunho visual do acontecimento histórico que se vivia. Há, portanto, uma intenção de objetividade na atitude fotográfica. Enquadrar rapidamente, preparar a chapa e a câmara, focar e disparar o obturador. Mostrar o que acontecia, no seu contexto, reduzindo ao mínimo a interpretação subjetiva do fotógrafo. Trabalho estético e compositivo quase nulo. Uma espécie de *straight photography*.

Duas outras fotos, num terceiro conjunto (fig. 17), demonstram bem que a imprensa podia tornar-se um alvo. Na primeira foto evidenciam-se os estragos provocados por um ataque de artilharia contra o jornal *O Século* durante a revolta contra Pimenta de Castro, mostrando-se, como elemento de prova, os restos da granada – contra as instalações do jornal; a outra, documenta uma revista dos revoltosos ao automóvel da equipa de reportagem do diário (fig. 17). Há sempre quem culpe o mensageiro...

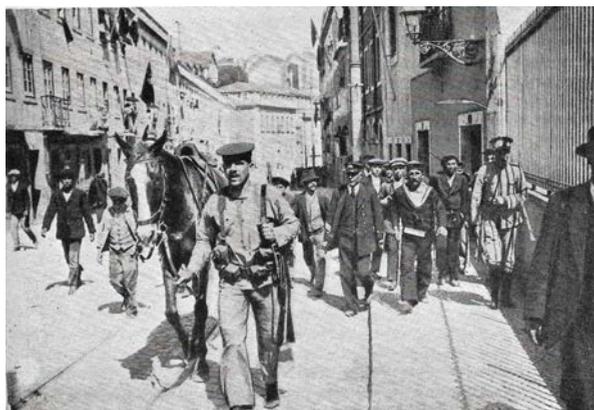
Um capítulo específico da vida agitada da I República diz respeito à cobertura das incursões e sublevações monárquicas. O sentimento monárquico ainda alimentava as esperanças de muitos portugueses. No entanto, as repercussões das revoltas monárquicas na grande imprensa informativa quase somente incidiam sobre a reação republicana.

As sublevações monárquicas começaram logo em 1911, precisamente um ano depois da imposição da República, com uma incursão das forças do líder militar monárquico Paiva Couceiro, em Trás-os-Montes, iniciada a 5 de outubro. Só terminariam em 1919, no episódio da Monarquia do Norte, sucedido imediatamente a seguir a um tempo em que a República tinha sido abalada pelo breve interregno sidonista e pelo assassinato do chefe-de-Estado.

As fotografias escolhidas para dar conta da cobertura desse tipo de acontecimentos registam a sublevação monárquica de outubro de 1914 (fig. 18). São três imagens extraídas da *Ilustração Portuguesa*, de fotógrafo anónimo – a ideia de *autoria* fotográfica e da consequente identificação do *fotógrafo-autor*, pese embora a contribuição de fotógrafos como Benoliel ou Garcês, estava, ainda, no estado líquido. Pode intuir-se que, à época, na alvorada da I Guerra Mundial, a questão

da autoria, em fotografia para a imprensa, não parecia ser fundamental, a menos que o fotógrafo tenha sido Pires Marinho.

FIG. 15. Instantâneos da fotorreportagem sobre a revolta contra o Governo de Pimenta de Castro.



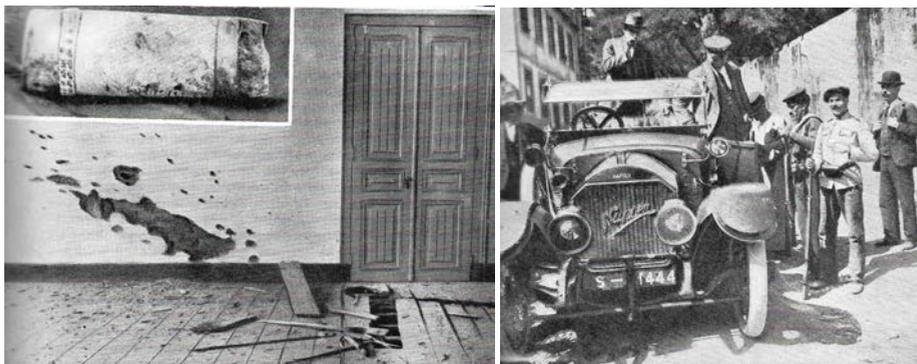
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 e 31 de maio de 1915.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 16. Proclamação da Junta Revolucionária na varanda da Câmara Municipal de Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de maio de 1915.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 17. Ataque de artilharia contra o jornal *O Século* e revista ao automóvel da esquipa de reportagem do mesmo diário por revoltosos durante a revolta contra o Governo de Pimenta de Castro.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de maio de 1915.
Créditos: Joshua Benoliel.

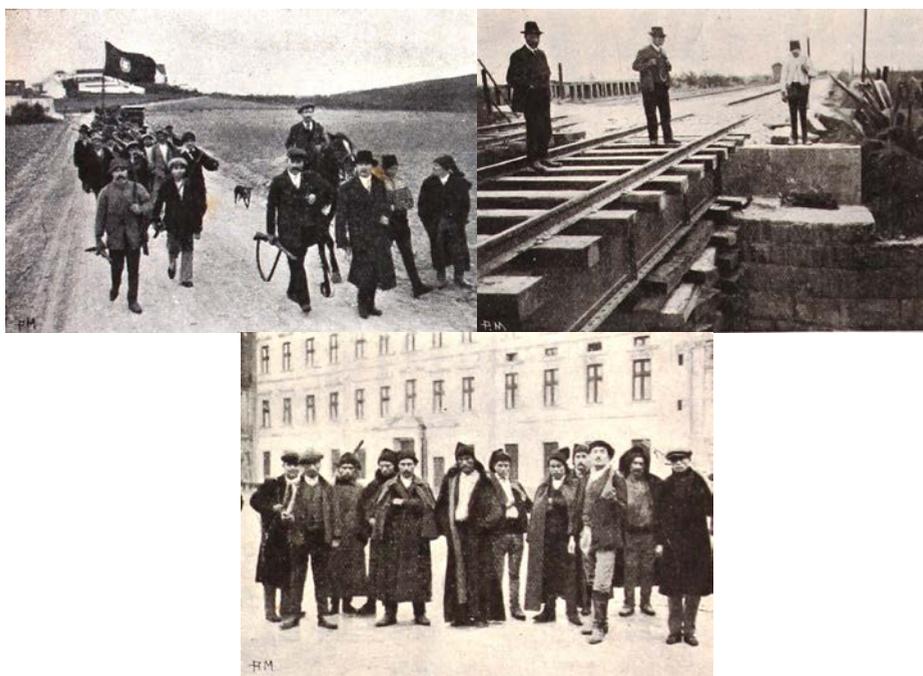
A primeira foto (fig. 18) mostra, em plano geral, uma milícia popular republicana armada, em Torres Vedras, sob uma simbólica bandeira republicana. O facto de ser uma milícia apela, conotativamente, à ideia de que o povo estaria com o novo regime republicano. A coluna estende-se pela estrada. Indo até ao ponto de fuga, agudiza a sensação de profundidade e imensidão do campo. Os campinos, com as suas vestes típicas, ajudam a caracterizar a dimensão popular da milícia, da qual faziam parte jovens ou mesmo crianças – sinal dos tempos. O cão seguiria, certamente, o seu dono e constitui um pormenor curioso (ia controlar-se a revolta monárquica como se se fosse para a caça – a caça ao monárquico, portanto). A segunda imagem, igualmente em plano geral, mostra o pontão do Carregado, na linha férrea do Norte, destruído por dinamite pelos sublevados, vigiado por populares republicanos. A última fotografia, em plano de conjunto, é de um grupo de monárquicos presos em Mafra. Representa, simbolicamente, a derrota da revolta. A multiplicidade de fotografias, em três diferentes lugares, dava sensações de omnipresença e ubiquidade. O fotógrafo *estava lá* para reportar visualmente o acontecimento, nos seus múltiplos instantes e lugares.

O nome do fotógrafo ficou no anonimato. Mas nas fotografias surge a sigla P. M., de Pires Marinho. Marinho era fotógrafo e fotogravador. Fica a questão: terá sido ele o fotógrafo ou as suas iniciais apenas indicam que as fotos foram processadas na sua oficina?

As fotografias da figura 18 sugerem que a tecnologia disponível e, eventualmente, o sentido estético predominante conspirariam para promover coberturas visuais dos acontecimentos que recorriam, predominantemente, a planos gerais e de conjunto. Relembre-se que as câmaras eram pesadas, as objetivas tinham

distância focal fixa – normalmente, 35mm ou 50 mm – e eram pouco luminosas e as chapas de vidro, que ainda se usavam muito, além de frágeis e dispendiosas, não eram particularmente fotossensíveis, pelo que estes fatores, conjuntamente, obrigavam o fotógrafo-jornalista a fotografar a ação a uma certa distância e sob boas condições de luminosidade. Ainda assim, conciliando velocidade de obturação com distância focal, distância ao objeto e luminosidade das lentes, conseguiam-se travar, sob boas condições de luz, alguns movimentos, especialmente os mais lentos.

FIG. 18. Revolta monárquica de outubro de 1914.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de outubro de 1914.
Créditos: Pires Marinho (fotografador e fotógrafo?).

Entre as revoltas monárquicas da I República, houve uma mais destacada, pois os revoltosos conseguiram controlar o Porto e zonas significativas do Norte e Centro de Portugal Continental por quase um mês – o episódio da Monarquia do Norte (figs. 19 a 22). A denominação é enganadora, porque em Lisboa e noutros pontos do país também se registaram confrontos entre monárquicos e republicanos. Tipicamente, a cobertura registou momentos das operações militares (fig. 19), das consequências dos confrontos (fig. 20), da vingança dos republicanos

depois de sufocada a revolta (fig. 21) e do regresso a casa dos soldados republicanos que tinham combatido os monárquicos (fig. 22). A narrativa fotográfica evoluiu, portanto, da tensão para a tranquilidade, como se a ordem tivesse voltado. A tricromia (ou coloração) em algumas fotos deu mais vivacidade e realismo à cobertura.

FIG. 19. Posição monárquica conquistada após combates, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de fevereiro de 1919.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 20. Consequências do ataque da artilharia monárquica.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de fevereiro de 1919.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 21. A vingança dos republicanos: destruição do Éden-Teatro, no Porto, que tinha servido como prisão monárquica.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de março de 1919.
Créditos: António Serafim (fotógrafo aveirense).

FIG. 22. O regresso triunfante de um oficial republicano a Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de março de 1919.
Créditos: Anselmo Franco.

Outro acontecimento traumático cuja cobertura fotográfica também evoluiu da tensão para a distensão ocorreu com a revolta militar de 19 de outubro de 1921¹⁶, que culminou com os tristemente célebres acontecimentos da “Noite Sangrenta”, dos quais não há registos fotográficos, mas apenas reconstruções desenhadas (fig. 23) e a fotografia da “camioneta fantasma”, simbolicamente adornada de manchas vermelhas “de sangue” (fig. 24).

A extensa cobertura pictográfica da revolta revelou, desde logo, que depois de tantas revoluções, a população lisboeta reagia com normalidade a novos acontecimentos traumáticos – os engraxadores engraxavam, as lojas estavam abertas, os elétricos circulavam (fig. 25). Ainda assim, fotojornalistas como Diniz Salgado e Arnaldo Garcês percorreram Lisboa fotografando as singularidades do acontecimento em desenvolvimento, para que, no final, os leitores pudessem construir uma perceção visual do que tinha ocorrido (fig. 26). Depois de o poder político voltar ao controlo da situação, os assassinados foram celebrados como heróis republicanos durante os respetivos funerais, diminuindo a tensão da narrativa (fig. 27).

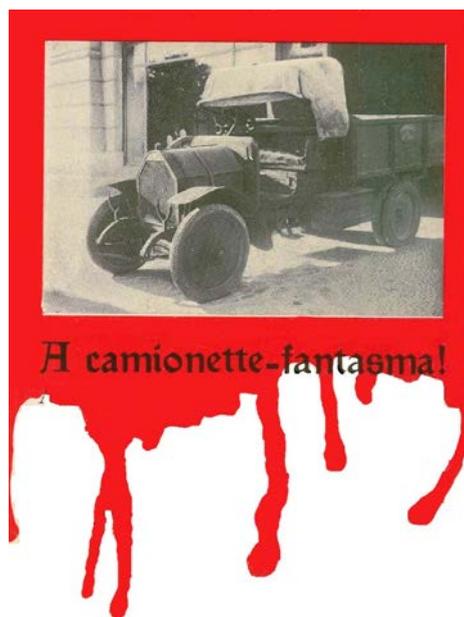
FIG. 23. O assassinato de António Granjo (reconstrução).



Fonte: postal ilustrado.

16 Revolta de marinheiros radicais no decurso da qual, na noite de 19 para 20 de outubro, um grupo de militares alcoolizados, movendo-se por Lisboa na célebre “camioneta fantasma”, assassinaram, entre outros, o presidente demissionário do Governo (primeiro-ministro), António Granjo, dois dos mais destacados revolucionários republicanos de 5 de outubro de 1910, Machado Santos e José Carlos da Maia, e ainda o comandante Freitas da Silva, secretário do ministro da Marinha, e o coronel Botelho de Vasconcelos, um antigo sidonista.

FIG. 24. A “camioneta-fantasma”.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de outubro de 1921.

FIG. 25. Normalidade em Lisboa apesar da revolta militar de 19 de outubro de 1921.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1921.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 26. Instantâneos da revolta militar de 19 de outubro de 1921.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1921.
Créditos: Arnaldo Garcês e Diniz Salgado.

FIG. 27. Discurso evocativo de António Granjo no fim do seu funeral.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1921.
Créditos: Diniz Salgado.

As greves e manifestações estiveram entre os acontecimentos do quotidiano cobertos visualmente pela imprensa na I República, nomeadamente pelas revistas ilustradas, fossem elas convocadas por partidos políticos parlamentares ou por sindicatos e outras agremiações de classe. Disso dá conta o exemplo da figura 28, relativo à cobertura fotográfica de uma manifestação, curiosamente durante o período sidonista, no âmbito de uma das muitas greves que houve durante a I República. Se a cobertura das forças partidárias e das elites era, no entanto, cada vez mais uma questão de rotina produtiva, a “outra metade” tinha de fazer ouvir intempestivamente a sua voz disruptiva para as suas reivindicações terem repercussão pública por meio da imprensa. Note-se que as mulheres estavam relativamente ausentes das fotografias do espaço público urbano, sobretudo quando o assunto é político (comícios, manifestações...).

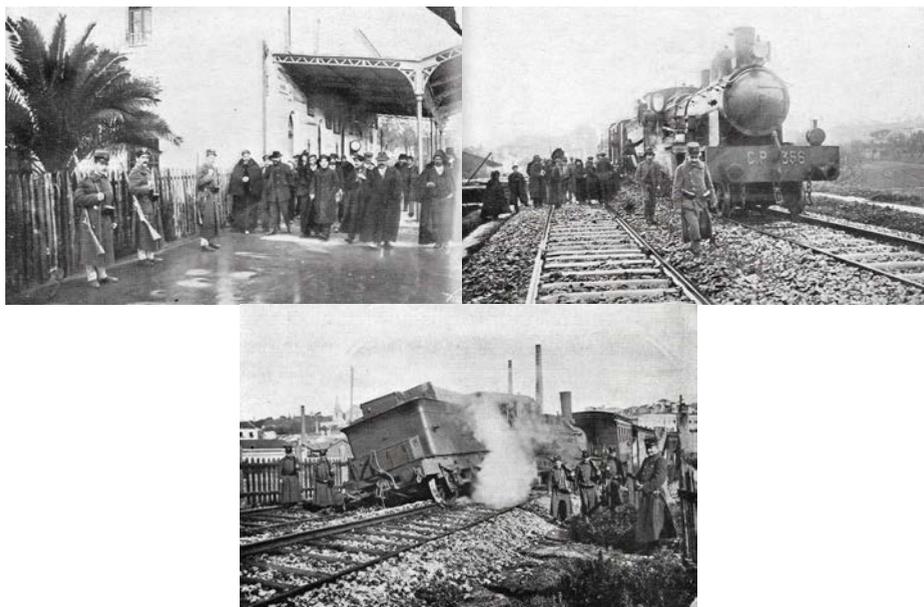
FIG. 28. Manifestação de operários da indústria tabaqueira durante uma greve



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de junho de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

Noutro exemplo, duas fotografias referem-se a uma greve dos ferroviários, em janeiro de 1914 (fig. 29). Nota-se, na primeira imagem, a tensão entre os militares da GNR e os grevistas. A segunda imagem testemunha a interrupção da marcha do comboio Sud-Express (Lisboa-Paris-Lisboa) por motivo da paralisação laboral. Assinale-se, mais uma vez, a presença da GNR. A terceira foto mostra um dos vários descarrilamentos provocados pelos grevistas. O sentido de autoridade e de ordem, perante o caos, é acentuado pela presença dos militares da Guarda Nacional Republicana.

FIG. 29. Greve ferroviária.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 e 26 de janeiro de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

A I República foi, efetivamente, um período violento, pontuado por revoltas, sublevações, revoluções, manifestações, ataques a jornais, pilhagens e atentados à bomba, principalmente nas grandes cidades de Lisboa e Porto. As fotografias patentes na figura 30 ilustraram uma peça sobre atentados à bomba contra os armazéns da empresa Jerónimo Martins, no Porto, mostrando, na ausência de imagens das explosões, as suas consequências. Era usual assinalarem-se aspetos relevantes das fotografias e, na primeira foto, uma cruz branca, à direita, assinala o lugar exato da explosão.

FIG. 30. Atentado contra o armazém de abastecimentos da empresa Jerónimo Martins, no Porto.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 15 de julho de 1918.
Créditos: Álvaro Martins.

2.3 POLÍTICA E OCASIÕES DE ESTADO

Na senda do que vinha a suceder nos últimos trinta anos da Monarquia, os periódicos – jornais e revistas – esforçaram-se, na I República, por continuar a cobrir visualmente os acontecimentos políticos e político-sociais, num período curto mas densamente povoado de todo o tipo de ocorrências.

Apesar dos constrangimentos e mesmo, por vezes, da violência exercida contra a imprensa, a cobertura gráfica – e, mais especificamente, fotográfica – da política era já uma prática rotineira dos grandes periódicos de informação geral quando despontou a República em Portugal. A primeira imagem escolhida para ilustrar esta faceta do fotojornalismo na I República mostra um momento de uma assembleia de voto durante umas eleições (fig. 31), acontecimentos centrais da vida política numa democracia representativa, e a segunda “invade” a Assembleia Constituinte da República Portuguesa (fig. 32). A câmara fotográfica entrava na intimidade das instituições, dando acesso simbólico dos cidadãos às mesmas. A representação institucionalista e eleitoral do (novo) poder republicano invocava, ademais, as ideias de (nova) ordem, (nova) hierarquia e (nova) autoridade, apesar da mudança de regime.

FIG. 31. Assembleia de voto.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de fevereiro de 1922.
Créditos: Diniz Salgado.

FIG. 32. Assembleia Constituinte da República Portuguesa.



Fonte: *Serões*, agosto de 1911.
Créditos: fotógrafo não identificado¹⁷.

A terceira fotografia a servir de exemplo mostra um instante da cerimónia pública de colocação de uma lápide no local onde se suicidou o conspirador republicano e estratega da revolução de 5 de outubro de 1910 almirante Reis, ao julgar que o golpe de estado tinha falhado. Mostra este segundo exemplo que as cerimónias públicas, para as quais a imprensa era convocada de maneira a que os promotores dos acontecimentos assegurassem a respetiva cobertura, metamorfoseavam-se, cada vez mais, em acontecimentos mediáticos, cobertos pela palavra e pela imagem. O pormenor do cão é deveras curioso – seria a mascote do regimento?

Ao longo da República, a política tornou-se um dos eixos da cobertura fotojornalística da vida na sociedade portuguesa. A elevada noticiabilidade de alguns acontecimentos da esfera política portuguesa deveu-se à força de alguns valores-notícia: o conflito, a notoriedade dos envolvidos, a proximidade, a notabilidade – medida pelo impacto que estes acontecimentos tinham na vida das pessoas ou pelo elevado número de pessoas que seguiam a vida política e nela tinham interesse. No exemplo da figura 34, fotografia extraída de uma fotorreportagem de Joshua Benoliel sobre uma visita dos líderes republicanos e ministros António José de Almeida e Afonso Costa ao Porto, o fotógrafo escolheu um plano geral para evidenciar o contexto físico da ação e a multidão que engolia o automóvel onde seguia António José de Almeida. Fotografias como esta transmitiam uma

¹⁷ A sigla PM, Pires Marinho, pode referir-se ao atelier de fotografia que processou a imagem ou ao fotógrafo.

mensagem visual clara, demonstrando, simbolicamente, o (visualmente alegado) entusiástico apoio popular ao novo regime e aos novos líderes do país.

FIG. 33. Colocação de uma lápide evocativa do almirante Reis.



Fonte: *Serões*, maio de 1911.
Créditos: fotógrafo não identificado¹⁸.

FIG. 34. Visita dos ministros da Justiça, António José de Almeida, e da Justiça, Afonso Costa, ao Porto.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de novembro de 1910.
Créditos: Joshua Benoiel.

18 A sigla PM, Pires Marinho, pode referir-se ao *atelier* de fotografia que processou a imagem ou ao fotógrafo.

As cerimónias protocolares do Estado, ontem como hoje, foram cobertas pelos fotojornalistas da I República. Nisso, a Monarquia e República eram indistintas, tal como o era o comportamento da imprensa e, frequentemente, as rotinas de abordagem fotográfica dos acontecimentos. A noticiabilidade, decorrente de qualidades como a notoriedade dos envolvidos nos acontecimentos e a proximidade, e as rotinas profissionais aliam-se para tornar compulsiva a cobertura das ocasiões de Estado.

Na figura 35, surge uma foto do presidente do Governo Provisório e do ministro dos Negócios Estrangeiros deslocando-se, de coche, ao Parlamento. Alguns atores mudaram da Monarquia para a República, mas a substância parecia a mesma. Instantâneos fotográficos como esse celebram, afinal, os rituais que associam o que há de novo à própria história – sensação agudizada pela presença de molduras que procuram acentuar hipotéticas semelhanças entre fotografia e pintura. Mesmo fotojornalistas como Joshua Benoliel abordavam fotograficamente as situações de uma forma cada vez mais rotineira, baseados nas experiências do passado. À medida que o fotojornalismo se afirmava como prática e profissão, também os fotojornalistas desenvolviam métodos de trabalho que faziam que as fotografias de situações similares se assemelhassem cada vez mais ao longo do tempo. Hoje em dia, também é comum registarem-se, por foto e, principalmente, por vídeo, os instantes protocolares do Estado, como as chegadas e partidas dos governantes e outros dignatários aos lugares onde, por exercerem funções oficiais, necessitam de estar.

FIG. 35. O presidente do Governo Provisório, Teófilo Braga, e o ministro dos Negócios Estrangeiros, Bernardino Machado, deslocam-se, de coche, para Belém.



O presidente do Governo Provisório da República Portuguesa, acompanhado pelo ministro dos estrangeiros, e o conselho do palácio de Belém

Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 28 de novembro de 1910.

Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 36. Cerimónia de red denominação de um cruzador no âmbito das comemorações do Dia da Bandeira.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de dezembro de 1910.
Créditos: Joshua Benoiel.

O lastro de popularidade da política enquanto tema permanente da cobertura de atualidades pelos jornais e pelas revistas estendeu-se aos políticos, cujos retratos – formais ou informais – encheram as páginas dos periódicos. Isso interessava a ambos – jornalistas e políticos. Por ação mediática, os políticos tornavam-se *familiares* à população – e a fotografia era o mais importante dispositivo mediático na geração deste efeito comunicacional. Na fotografia patente na figura 37, o presidente do Ministério (primeiro-ministro), Pimenta de Castro, posa, no gabinete, para Joshua Benoiel. Mais uma vez, o fotógrafo penetrava na intimidade das instituições para mostrar o líder do Governo no seu local de trabalho.

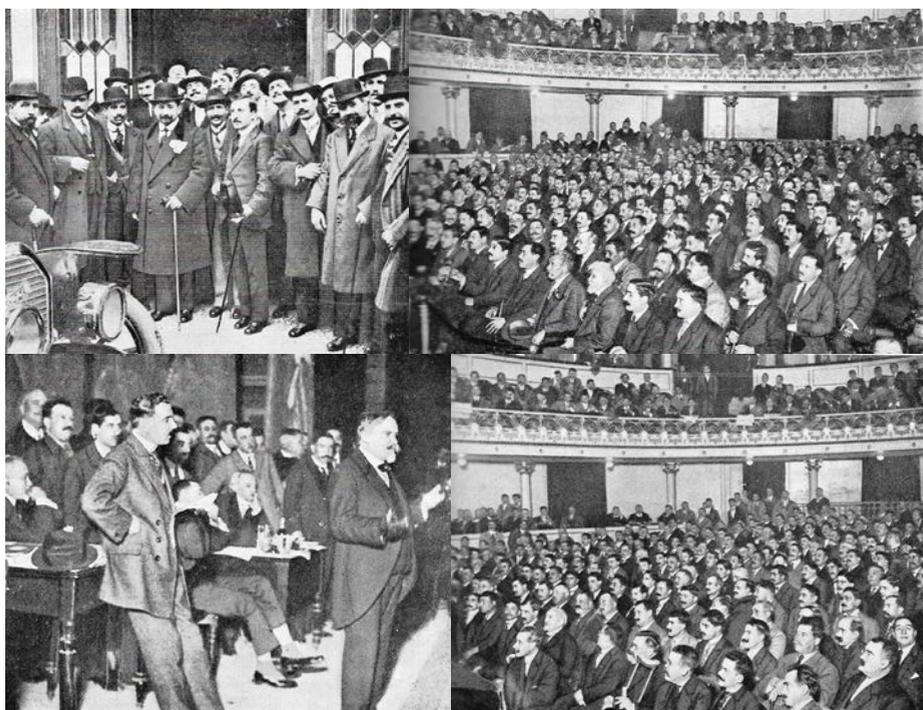
FIG. 37. General Pimenta de Castro, presidente do Ministério, no seu gabinete de trabalho.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de fevereiro de 1915.
Créditos: Joshua Benoiel.

A questão das rotinas produtivas já pode aplicar-se ao fotojornalismo português das primeiras décadas do século XX. Os constrangimentos motivados pela falta de tempo e pelas possibilidades dos equipamentos obrigaram os fotojornalistas a desenvolverem rotinas para a abordagem fotográfica dos assuntos. Observe-se, por exemplo, a similitude das coberturas fotográficas dos congressos do Partido Democrático e do Partido Evolucionista – curiosamente celebrados no mesmo local, o teatro Politeama, em Lisboa – executadas por Joshua Benoiel para a *Ilustração Portuguesa* (fig. 38). Nota-se que a preocupação do fotojornalista, em ambas as ocasiões, foi captar os líderes (planos de conjunto) e os congressistas (plano geral), estes últimos do mesmo ângulo.

FIG. 38. Cobertura dos congressos dos partidos Democrático e Evolucionista.

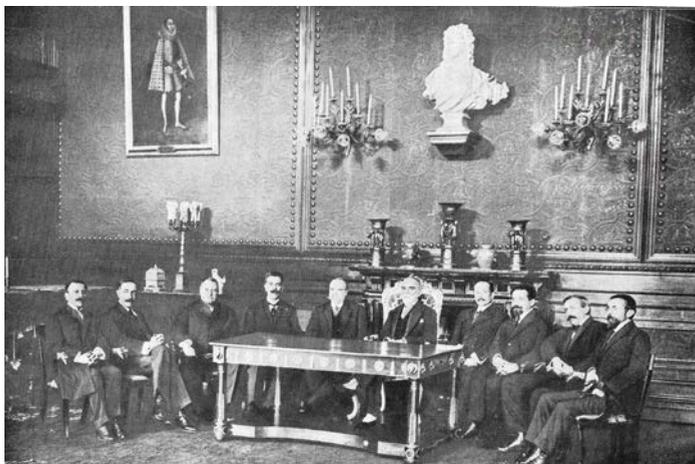


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 e 19 de abril de 1915.
Créditos: Joshua Benoiel.

Um tema que começou a estar visualmente presente na imprensa – e desde aí até hoje – é aquilo que se poderia denominar por *líderes políticos fazendo coisas*. Visitas institucionais a fábricas, exposições e feiras, hospitais, escolas, universidades tornaram-se rotina política e, por justaposição, rotina fotojornalística (figs. 39, 40 e 41). A cobertura mediática – nomeadamente pictográfica – da atividade

política contribuía, simbolicamente, para a *legitimação* dos políticos, dos seus cargos, do seu poder e da sua ação. As fotografias escolhidas mostram o presidente da República, vértice do poder político republicano, a receber o novo Governo; a presidir, simbolicamente, ao Supremo Tribunal de Justiça, na qualidade de Supremo Magistrado da Nação; e a visitar uma fábrica de pólvora num tempo em que já Portugal estava diretamente envolvido na I Guerra Mundial.

FIG. 39. O presidente da República, Bernardino Machado, recebe novo Governo.



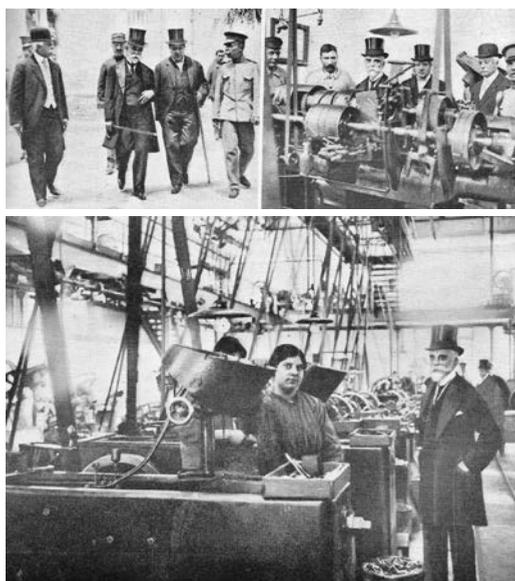
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de março de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 40. O presidente da República, Bernardino Machado visita o Supremo Tribunal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de fevereiro de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 41. O presidente da República, Bernardino Machado, visita uma fábrica de pólvora.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 31 de julho de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

Os políticos desejam, obviamente, a popularidade, sobretudo quando os seus lugares dependem das eleições. Uma das táticas – muito presente hoje em dia – é mostrar-se na intimidade, sobretudo como homem (ou mulher) de família. Afonso Costa assim o pensou e assim o fez, contando para isso com a cumplicidade – ou passividade – da imprensa (fig. 42).

FIG. 42. Afonso Costa na sua casa na Serra da Estrela.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de outubro de 1921.
Créditos: Ramos de Paiva.

A associação a figuras gradas da cena atual é outra das táticas seguidas pelos políticos, mesmo quando se trata de obrigações governativas (fig. 43). A cobertura pictográfica da imprensa tendia a amplificar essas associações. O caso escolhido mostra os aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral a receberem a grã-cruz da Torre e Espada das mãos do ministro da Marinha pela travessia aérea do Atlântico Sul.

FIG. 43. Gago Coutinho e Sacadura Cabral recebem a grã-cruz da Torre e Espada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de janeiro de 1924.
Créditos: Anselmo Franco.

A entrevista e uma das suas variantes, o inquérito, foram-se popularizando na imprensa e o fotojornalismo acompanhou essa tendência. A imagem da figura 44 documenta como a compaginação hábil de retratos de políticos deu mais interesse a um inquérito.

FIG. 44. Políticos entrevistados para um inquérito.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 11 de novembro de 1922.
Créditos: não atribuídos.

Não apenas pela sua forte noticiabilidade, graças à notoriedade dos envolvidos, mas também pela necessidade de legitimação internacional da jovem República, as ocasiões de Estado, como as visitas de altos dignatários estrangeiros, foram cobertas com desvelo pela imprensa portuguesa (figuras 45 e 46).

FIG. 45. Visita do ex-sultão de Marrocos a Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de novembro de 1910.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 46. Visita do príncipe do Mónaco a Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 15 de novembro de 1920.
Créditos: Serra Ribeiro.

Em síntese, tal como já vinha a ocorrer desde o final do século XIX, os fotoperiodistas registaram, fotograficamente, momentos diversos das ocasiões de Estado que pareciam dignificar o país e – no caso da República – legitimar o novo regime. Normalmente, a abordagem era cândida, fluída e não posada, devido às limitações da tecnologia, em planos frontais, de conjunto, que facultavam a identificação dos protagonistas e a perceção do contexto físico do momento fixado no enquadramento fotográfico, ou de planos gerais, menos centrados nos protagonistas e mais no ambiente à sua volta.

2.4 VIDA SOCIAL

Nenhuma publicação de informação geral pode deixar de prestar atenção ao que se passa no espaço público e às formas que as pessoas encontram para o usarem e ocuparem.

Apesar da crescente atenção à fotografia de reportagem, incidindo sobre os acontecimentos da atualidade quotidiana, a vocação documental da fotografia continuou a ser aproveitada. Na verdade, o fotojornalismo pode orientar-se para o quotidiano, mas também para os temas intemporais da vida no planeta e da ação e presença humana na Terra, incluindo-se aqui os processos históricos de longa duração, que exigem do fotógrafo um esforço de contextualização e de acompanhamento da evolução de um processo ao longo do tempo. A fotografia de reportagem e o fotodocumentarismo são formas complementares de fotojornalismo. A fotografia afirmava-se, pois, como um *medium* capaz de multiplicar e diversificar as visões públicas sobre a sociedade.

Assim, num registo fotodocumental, próximo da intenção de documentação das reais condições de vida do povo – e não da fantasia etnográfica patente nos exemplos posteriores – surge a fotografia de um instante da labuta dos pescadores da Nazaré depois de regressarem da faina (fig. 47). Talvez porque representa a salvação depois da ameaça do mar ou ainda o triunfo do homem sobre a natureza, a chegada de pescadores era, na I República, e continuou a ser depois, um dos motivos mais comuns da fotografia documental portuguesa. A abordagem fotográfica, no exemplo concreto, foi formalista e pictorialista, ainda que humanista. Se não houve a preocupação de mascarar ou embelezar a realidade nem de individualizar a ação pela seleção de determinados sujeitos emotivos, não é menos verdade que o fotógrafo procurou obter uma composição com forte carga estética, sendo patente, por exemplo, o recurso à regra dos terços (no caso, terços horizontais). De realçar, no plano técnico, que as câma-

ras fotográficas “portáteis” de então, nomeadamente a Graflex Speed Graphic (introduzida em 1912) e a Gaumont Spido (já do século XIX), as mais usadas, obrigavam o fotógrafo a posicionar-se pelo menos a cerca de quatro metros do motivo, o que contribui para explicar o predomínio de planos gerais e de conjunto na fotografia de então.

FIG. 47. Pescadores da Nazaré regressam da faina.

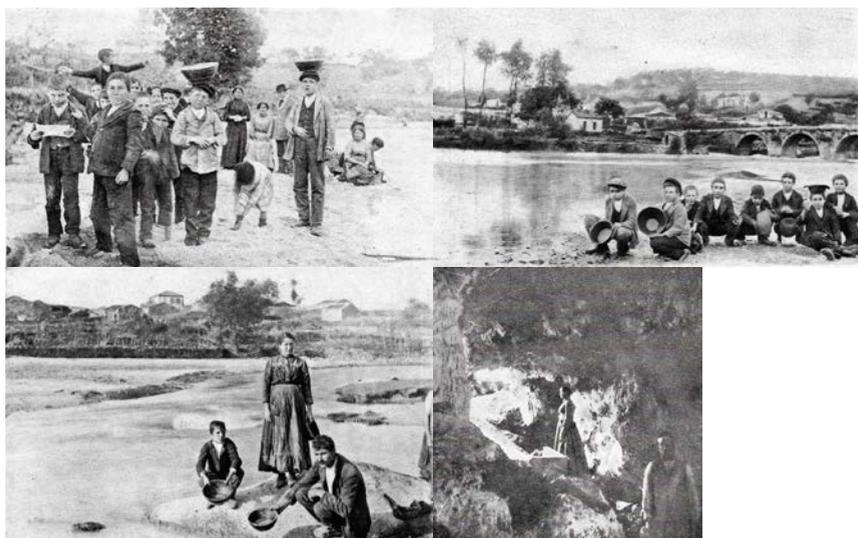


Fonte: Serões, dezembro de 1911.
Créditos: fotógrafo não identificado.

No mesmo registo documental e social, as imagens congregadas na figura 48, extraídas de uma fotorreportagem com treze fotografias, algumas de arquivo, “falam” da prospeção de urânio e de estanho em Portugal. Colateralmente, testemunham uma realidade hoje em dia chocante, mas, certamente, encarada com alguma normalidade em 1914 – o trabalho infantil. Testemunham, identicamente, a precariedade dos meios e as duras condições de vida e trabalho dos mineiros. Uma das fotos foi obtida no interior de uma mina com iluminação artificial – possivelmente *flash* de magnésio.

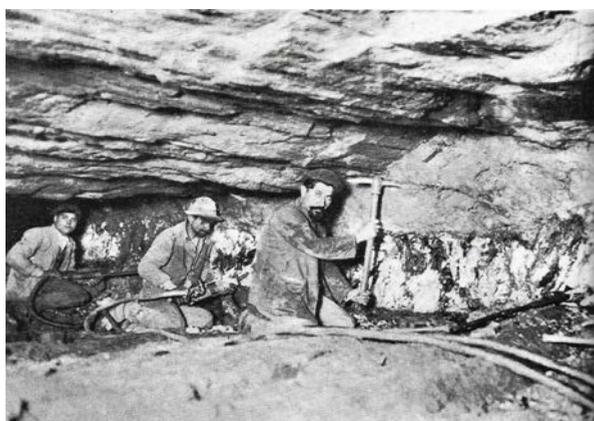
Do mesmo modo, a imagem patente na figura 49, extraída de uma fotorreportagem com oito fotografias da autoria de Judah Bento Ruah, testemunham a exploração mineira de volfrâmio (tungsténio), um metal essencial para a indústria bélica, no país. Note-se, identicamente, a conquista dos espaços interiores pela fotografia, mercê do *flash*.

FIG. 48. Prospecção de urânio e estanho em Portugal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de janeiro de 1914.
Créditos: J. Carvalhais (Carvalhaes).

FIG. 49. Mineração de volfrâmio (tungsténio) em Portugal.



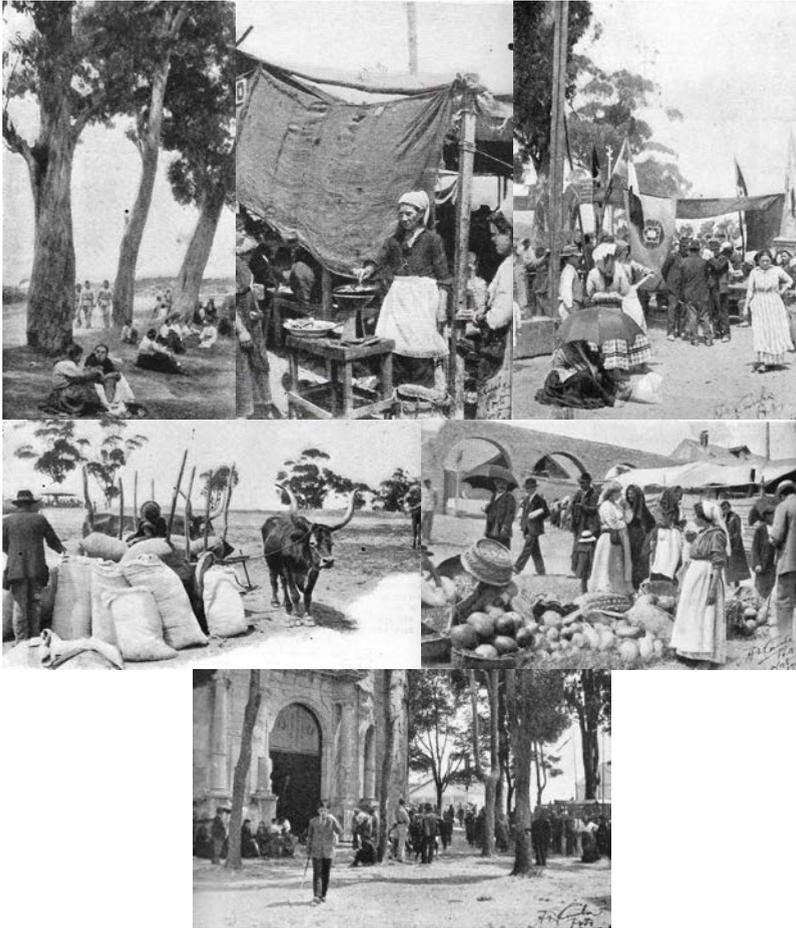
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de janeiro de 1917.
Créditos: Judah Bento Ruah.

As festas e romarias sempre foram uma das mais importantes expressões culturais dos portugueses. Mereceram e merecem, pois, cobertura jornalística assídua, iconográfica e verbal, já que têm valor como notícia. Um valor que, ademais, é tanto maior quanto maior é a sua dimensão. Repare-se: as romarias, além de serem celebradas sempre na mesma data (funcionam como ganchos noticiosos para a sua evocação repetida) e de serem representativas das formas culturais,

rituais e populares de celebração e regozijo, têm impacto, pelo número de pessoas envolvidas, e relevância cultural (as pessoas, no seio de uma determinada cultura, dão importância aos eventos rituais que dão sentido à sua existência, conectando-a com o passado e, hipoteticamente, com o futuro). Permitem, ademais, a obtenção de imagens que “valem por si” – um valor-notícia especialmente relevante para as revistas ilustradas.

As imagens seguintes, escolhidas como exemplo, integram uma extensa narrativa fotográfica sobre a romaria da Senhora do Pilar, em Vila Nova de Gaia, então bastante famosa. No seu conjunto, lançam um olhar ubíquo sobre a festa. O leitor, como visitante virtual, poderia ter um contacto mediatizado e virtual com o ambiente local, povoado por romeiros e vendedores.

FIG. 50. Romeiros e vendedores na romaria da Senhora do Pilar, em Vila Nova de Gaia.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de outubro de 1918.
Créditos: Amadeu R. Cunha (fotógrafo amador).

A narrativa visual da figura 50 é, igualmente, interessante por outro motivo, a que se assiste, aliás, amiúde nas matérias publicadas nas revistas ilustradas da autoria de colaboradores voluntários ocasionais – a foto final representa o próprio fotógrafo, o autor das imagens, em conversa com um amigo, com a devida legenda identificadora (fig. 51). Ou seja, em português comum, o fotógrafo quis “aparecer” e ver o seu trabalho fotográfico reconhecido, sendo essas as razões que certamente o terão persuadido a enviar gratuita e voluntariamente o seu trabalho para a *Ilustração Portuguesa*, que o publicou. Como foi ele a assinar a foto em que surge, poderá ter-se tratado de uma espécie de *selfie*.

FIG. 51. Fotógrafo Amadeu R. Cunha conversa com um amigo.



O distinto amador sr. Amadeu R. Cunha, colaborador artístico da *Ilustração Portuguesa*, e autor d'estes clichés.

Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de outubro de 1918.
Créditos: Amadeu R. Cunha (fotógrafo amador).

Noutro caso, um extenso conjunto de fotografias reporta-se, cronológica e “cinematograficamente”, à tradicional matança do porco e preparação das carnes (fig. 52). Os costumes mereceram a atenção dos fotógrafos portugueses, denotando neles uma atitude fotodocumental que nos permite, hoje, ter um registo visual descritivo dos hábitos sociais portugueses do passado, muitos dos quais venceram o tempo.

FIG. 52. Narrativa visual sobre a matança do porco.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de janeiro de 1914.
 Créditos: João de Magalhães Júnior.

São inúmeros os assuntos da vida em sociedade cobertos pelos fotógrafos e fotojornalistas para a imprensa da I República, em particular para as revistas ilustradas. O crime, por exemplo, foi iconograficamente coberto sempre que existiam imagens, por vezes, na ausência de um código deontológico ou ético, com contornos sensacionalistas e até mesmo macabros (figs. 53 e 54). Os fotógrafos também penetraram no ambiente “sacrossanto” dos tribunais (fig. 55). Noutro

exemplo, totalmente distinto, a lente do fotógrafo deteve-se sobre a prática do tango em Lisboa (fig. 56).

FIG. 53. Capitão Vaquinhas assassinado.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de março de 1922.
Créditos: Diniz Salgado.

FIG. 54. Fotorreportagem sobre o assassinio de uma mulher.

O HORROROSO TRUCIDAMENTO DUMA MULHER



Fonte: ABC, 18 de janeiro de 1923.
Créditos: não atribuídos.

FIG. 55. Tribunal em sessão.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de julho de 1919.
Créditos: Serra Ribeiro.

FIG. 56. Prática de tango em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de janeiro de 1914.
Créditos: não atribuídos.

Acontecimentos cíclicos, como as celebrações e comemorações de determinadas datas, são, por hábito, cobertos. São acontecimentos que servem de gancho, ou cabide, para a cobertura jornalística, que detonam. A cobertura da parada militar com que, em 1920, se celebrou o primeiro aniversário da derrota da sublevação monárquica de 1919 é um desses casos (fig. 57).

FIG. 57. Parada militar comemorativa da derrota monárquica de 1919 em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de fevereiro de 1920.
Créditos: Serra Ribeiro.

Por romperem, momentaneamente, com a ordem estabelecida, os corsos carnavalescos e o Carnaval, igualmente acontecimentos cíclicos, também foram constantemente cobertos pela imprensa, designadamente pelas revistas ilustradas, conforme se observa nos exemplos fotográficos das figuras 58 e 59. Eram eventos que reuniam, ademais, enormes potencialidades para a cobertura fotográfica, pelas brincadeiras, máscaras e disfarces. É de relevar, neste âmbito, que a vida social, no início na I República já não era regida, predominantemente, pelos eventos religiosos, como as procissões, conforme ainda acontecia nos últimos decénios da Monarquia. Pelo contrário, era, crescentemente, profana, tal como as imagens da imprensa testemunham.

A primeira fotografia (fig. 58) recorda que os retratos coletivos eram, então, mais vulgares do que atualmente na imprensa. Eventualmente, as crianças seriam filhos de personalidades influentes que comprariam a revista *Serões*, onde a imagem foi publicada, quiçá mesmo colaboradores da publicação. Sinais do tempo, somente crianças de famílias privilegiadas podiam, efetivamente, gozar do prazer de usarem uma fantasia – curiosamente, em certos casos, de gente do povo, campinos e camponesas.

A fotografia seguinte (fig. 59) mostra o carro do setor do comércio num instante do cortejo cívico que assinalou o primeiro aniversário da República. As formas organizadas e encenadas pelos poderes de facto de ocupar vistosamente o espaço público – de que são exemplos os cortejos cívicos que assinalam determinadas datas importantes – não podiam ser ignoradas pela imprensa. Do ponto de vista técnico, trata-se de uma fotografia vulgar, como muitas outras já então produzidas diariamente, mas que documenta que, ao tempo, já era possível, com os meios existentes, travar o movimento em assuntos fotografados à luz do dia.

FIG. 58. Crianças num curso carnavalesco.



Fonte: *Serões*, abril de 1911.

Créditos: fotógrafo não identificado. A sigla PM, Pires Marinho, pode referir-se ao atelier de fotografia que processou a imagem ou ao fotógrafo.

FIG. 59. Carro do comércio no cortejo cívico do primeiro aniversário da implantação da República.



Fonte: *Serões*, novembro de 1911.

Créditos: fotógrafo não identificado.

A leitura das revistas ilustradas e dos jornais da I República permite ao leitor mais atento reparar que o tema da morte, ou mais precisamente, das cerimónias fúnebres, expressão pública e social da despedida aos finados, estava bastante presente na imprensa, mais do que atualmente. A morte, particularmente quando se trata da morte de figuras públicas, é fortemente noticiável, razão que explica a cobertura do assunto. Mas a presença *regular* da cobertura das cerimónias fúnebres de membros das elites nas páginas da imprensa, nomeadamente nas revistas ilustradas, terá, no entanto, outras razões, como sejam o facto de as elites que compravam as revistas e compareciam a essas cerimónias gostarem de se rever. As cerimónias fúnebres constituíam, aliás, um momento de consenso numa época em que Portugal o que mais conhecia era o dissenso. Embora para este estudo existissem dezenas de casos que poderiam ilustrar a proposição atrás exposta, escolheu-se, arbitrariamente, como exemplo a cobertura visual do funeral do coproprietário do *Diário de Notícias* Eduardo Coelho¹⁹ (fig. 60), a cujo funeral acorreram vários jornalistas e proprietários de jornais e revistas da época, representados na primeira imagem, já que, como personalidades conhecidas, era necessário distingui-las. A segunda foto, em plano geral panorâmico, captada com uma objetiva quase “olho de peixe” (daí a deformação ótica), dá conta de um aspeto do desfile funerário, revelando a necessidade de adicionar à reportagem informação visual globalizante e localizadora do leitor. As fotos são de Anselmo Franco, um dos pioneiros do fotojornalismo português, o repórter que sucedeu a Benoliel como colaborador fotográfico permanente da *Ilustração Portuguesa*.

FIG. 60. Funeral de Eduardo Coelho, idealizador, fundador e primeiro diretor do *Diário de Notícias*.



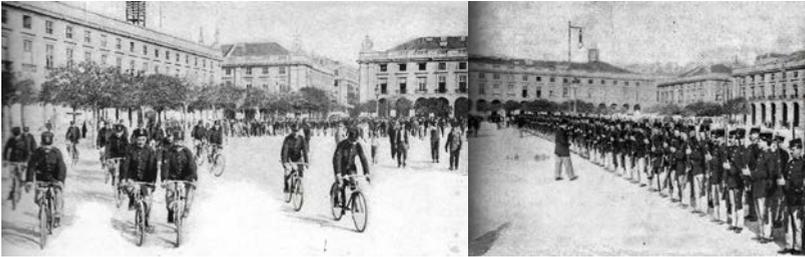
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

A vida social é rica. Dar conta da sua variedade por meio de fotografias é impossível. No entanto, os fotógrafos e fotojornalistas portugueses do tempo da

¹⁹ Filho do fundador e primeiro diretor do jornal, que tinha o mesmo nome, Eduardo Coelho.

I República tentaram abordar assuntos que, por vezes, talvez surpreendessem o leitor. Benoiel, cuja sombra poderá ser aquela que no canto inferior esquerdo da segunda foto, por exemplo, fotografou para a *Ilustração Portuguesa* exercícios públicos da Polícia Civil, agora conhecida por Polícia de Segurança Pública (fig. 61).

FIG. 61. Exercícios da Polícia Civil, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de setembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

Portugal era um país maioritariamente católico no tempo da I República, ainda que a Igreja tenha sido ostracizada quando os democráticos de Afonso Costa estiveram no poder. A religião católica propiciava a ocorrência de inúmeros acontecimentos com dimensão pública. Assim, num tempo em que – registre-se – o poder estava nas mãos de Pimenta de Castro, a imprensa noticiou, ou pôde noticiar, ocorrências como a sagração de um novo arcebispo de Braga, com fotografias de Álvaro Martins (fig. 62).

FIG. 62. Sagração de um novo arcebispo de Braga.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de março de 1915.
Créditos: Álvaro Martins.

O retrato de grupo de jovens de um grupo folclórico de Perosinho (Vila Nova de Gaia), que tinha atuado em Lisboa, persegue a intenção documental detetada em imagens similares, sendo a composição estetizada, tal como é comum nos retratos de grupo, ainda que formal, não tendo, pois, capacidade de surpreender o leitor (fig. 63). A legenda, ancorando o significado da imagem, esclarecia que se tratava de “um rancho de camponesas de Perosinho – não julgasse o leitor, por exemplo, que seriam moças das elites fantasiadas de camponesas, algo habitual nas festas de sociedade. Os trajes típicos conectavam imediatamente o leitor, partilhando uma matriz cultural comum, com o contexto da foto. Do contexto retira-se *informação* essencial para a interpretação das mensagens – fotográficas ou outras.

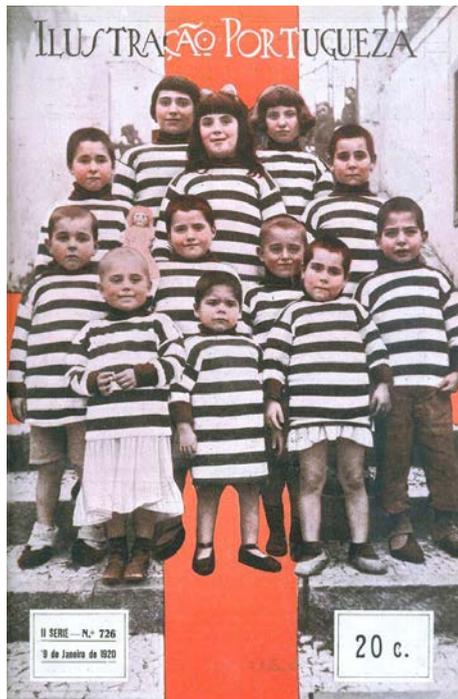
FIG. 63. Jovens integrantes do rancho folclórico de Perosinho (Vila Nova de Gaia).



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de julho de 1918.
Créditos: fotógrafo não identificado.

A infância tornou-se, ao longo da I República, outro tema fotografável. Apesar das crianças não terem, socialmente falando, uma presença tão central nem protegida como hoje em dia, eram objeto de cobertura fotográfica para a imprensa por variados motivos: serem pobres e desvalidas, pertencerem às elites, estarem doentes, serem vítimas de acidentes e crimes, etc. Não havia qualquer cuidado ético em protegê-las e às suas identidades. Na figura 64 surge um grupo de órfãos acolhidos pela Cruz Vermelha Portuguesa, em autocromo (tricromia). A cruz, em segundo plano, evoca, simbolicamente, essa associação entre as crianças e a organização. Note-se que os rapazes, enquanto crianças de tenra idade, eram vestidos de menina.

FIG. 64. Órfãos acolhidos pela Cruz Vermelha Portuguesa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de janeiro de 1920.
Créditos: Raul de Abreu.

Pelos motivos já explicados (identificação com o público das revistas ilustradas, noticiabilidade acrescida), as personagens das elites – homens e mulheres – constituíram um tema assíduo nas revistas ilustradas, frequentemente nas capas (sobretudo, as mulheres), em retratos, ou nas suas atividades de entretenimento e ociosidade, luxos a que quase só os indivíduos abastados se podiam dedicar. As jovens – cantoras, atrizes famosas, mulheres da “alta sociedade” – serviram, frequentemente, para embelezar as revistas, nomeadamente as capas. Apelava-se, assim, à compra e à leitura dessas publicações, atraindo aqueles que queriam não apenas informar-se, mas também entreter-se, e experimentar, ainda que por mediação, virtualmente, as sensações e vivências de uma vida “cor-de-rosa”. Nos jornais da I República, em contraponto, esse tipo de abordagem visual da sociedade portuguesa foi raro. Os jornais distinguiam-se, pois, por se ancorarem à informação e opinião, pela seriedade cinzenta e apelo à razão, enquanto as revistas, se continham informação gráfica “cinzenta” e “séria”, mesmo quando espetacular, também ofereciam informação visual que se podia conotar com o entretenimento e a emoção.

A primeira das fotos escolhidas como exemplo é, precisamente, o retrato de uma jovem da “sociedade elegante de Lisboa”, escolhido para embelezar uma capa da *Ilustração Portuguesa*, sendo de notar a estetização da imagem pela composição e pela cor em tricromia (autocromo) – a qual, curiosamente, acentua a verosimilhança da foto (fig. 65). Já a segunda imagem representa um momento de ociosidade de uma família abastada portuense, que, com quase um século antes da sua vulgarização, se divertia com trotinetes motorizadas (fig. 66). A terceira imagem remete para o imaginário idílico do casamento – representando um instante de um casamento de dois jovens das elites sociais lisboetas da época (fig. 67). A quarta imagem mostra um grupo em trajes de gala durante um sarau no Clube Brasileiro de Lisboa (fig. 68). O jornalismo fotográfico de celebridades e cor-de-rosa já vinha dos tempos da Monarquia e afirmava-se como um elemento relevante de entretenimento, sonho, evasão e emoção nas revistas ilustradas. A foto é de Joshua Benoliel, que também, conforme se documenta, não hesitava em fotografar casamentos dos “ilustres” da época.

FIG. 65. Jovem da “alta sociedade” na capa da *Ilustração Portuguesa*.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de outubro de 1918.
Créditos: retratista Otávio Bobone (1894-?).

FIG. 66. Diversão com trotinetes motorizadas no Palácio de Cristal, no Porto.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de agosto de 1918.
Créditos: Álvaro Martins.

FIG. 67. Casamento de dois jovens das elites sociais lisboetas.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de janeiro de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 68. Grupo em trajes de gala durante um sarau no Clube Brasileiro, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de fevereiro de 1914.
Créditos: não atribuídos.

Colateral ao jornalismo visual centrado na vida social das elites surge o jornalismo visual de moda. Sim, os fotógrafos portugueses que trabalhavam para as revistas ilustradas de informação geral cobriam a moda com certa regularidade e, possivelmente, não viam a moda, masculina e, particularmente, feminina, como um assunto menor. Neste aspeto, a I República não era diferente da Monarquia. A moda nunca passou de moda, pois a sua cobertura vai ao encontro das expectativas consumistas e oníricas de um elevado número de leitoras e leitores. A imagem de uma página da *Ilustração Portuguesa* patente na figura 69 testemunha essa asserção. A paginação é extremamente dinâmica e brinca com as fotografias de Serra Ribeiro.

Importantes fotógrafos documentais, como Emílio Biel (1838-1915) e Domingos Alvão (1872-1946), tiveram muitas das suas fotografias de pendor etnográfico reproduzidas na imprensa, em particular nas revistas ilustradas. Curiosamente, a fotografia de reportagem terá sido desvalorizada entre os grandes fotógrafos portugueses do final do século XIX e início do século XX. Apesar da notável obra de Joshua Benoliel e de outros pioneiros da fotografia de reportagem, os fotógrafos documentais terão encarado a fotorreportagem e a fotografia do quotidiano como géneros fotográficos menores, já que estes viviam mais do momento e da intenção informativa do que do formalismo estético e pictórico que animava o fotodocumentarismo nacional.

No campo da cobertura da vida social, é, pois, de relevar que a imprensa portuguesa – particularmente o segmento das revistas ilustradas de informação geral – deu bastante espaço não à fotografia de denúncia social, mas sim a um fotodo-

cumentarismo de matriz etnográfica, frequentemente fantasiado e mascarado, estetizado, pictorialista, que, não obstante, poderia ter uma leitura social. Alguns fotógrafos documentais, como Alvão, chegaram a recorrer a modelos para a produção dessas imagens, que também circularam, amiúde, sob a forma de cartões-postais e se contaram entre o tipo de imagens que alimentaram a “fotografia de salão”, a “fotografia de exposições”, que vingou quase até ao final do Estado Novo.

FIG. 69. Moda feminina.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 8 de dezembro de 1919.
Créditos: Serra Ribeiro.

As fotografias documentais da vida em sociedade – da vida dos portugueses, afinal – publicadas na imprensa da época mostram uma grande afinidade dos fotógrafos pela presença humana no mundo natural, predominando as cenas captadas, ao amanhecer ou ao entardecer, no espaço rural e, ocasionalmente, nas praias, quase sempre fruto de uma encenação que otimiza, sublima, idealiza e embeleza a realidade. A dureza da vida no campo ou no mar em nada transparece no *mise-en-scène* construído por fotógrafos como Domingos Alvão. Rurais e pescadores tornam-se símbolos de uma existência saudável, calma, desejada, em harmonia com a natureza, de tons lânguidos e melancólicos, ecoando no fundo da alma nacional.

A estética fotográfica desse fotodocumentarismo “pré-fabricado” conservou-se formalista e realista, conforme a tendência que se tinha desenhado na Monarquia. O naturalismo fomentou as representações estereotipadas e bucólicas de tipos sociais, como as jovens camponesas, como nos casos representados a seguir, muito semelhantes na abordagem do motivo. No primeiro caso, uma jovem posa como camponesa nas margens do rio Ave (fig. 70), numa imagem de Domingos Alvão (1872-1946). No segundo caso, a foto, da autoria de um fotógrafo chamado António Teixeira, do qual não se encontraram registos biográficos, foi obtida por tricromia (autocromo), para acentuar a sua verosimilhança (fig. 71).

FIG. 70. Jovem camponesa nas margens do Ave.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de outubro de 1918 (capa).
Créditos: Domingos Alvão.

Comprova-se, assim, que a fotografia documental, mesmo aquela com valor informativo – assente, normalmente, numa metodologia de projeto – manteve-se fiel, na I República, à estética descritiva ou pictorialista e formalista que animava as obras dos pioneiros da fotografia documental em Portugal, muita dela de natureza etnográfica.

Num certo sentido, a circulação de imagens fotográficas documentais na imprensa, ao tempo da I República, terá contribuído, por outro lado, para sugerir que, apesar das manifestações, greves, revoltas, sublevações e revoluções, nada

de substancial tinha mudado no país... nem iria mudar. As estruturas de poder e das relações de género na sociedade portuguesa mantiveram-se, apesar da transição da Monarquia para a República. As imagens não só o testemunham, como também o *significam*. Alguns protagonistas políticos mudaram, mas a estrutura social e de género não. Portugal continuava povoado pelas elites abastadas e “de bem”, por um lado, e por gente pitoresca, constituída por camponeses, operários, pescadores e outros, por outro, cuja vida – idealizada ou não – podia valer a pena fotografar, por causa do apelo pictural. Por homens, sempre ativos – políticos, operários, soldados, pescadores, camponeses, pastores, vendedores; e por mulheres belas, jovens, ociosas e da “melhor sociedade”, encantadoras e frágeis, femininas e cheias de sentimentos maternos, ou atrizes e cantoras famosas, que se contrapunham às pobres mulheres do povo, as únicas que tinham de trabalhar arduamente e às quais se cobravam, igualmente, algumas das qualidades idealizadas no género feminino, como o sentimento materno e cuidador.

FIG. 71. Jovem mulher rural de Afife, Viana do Castelo.



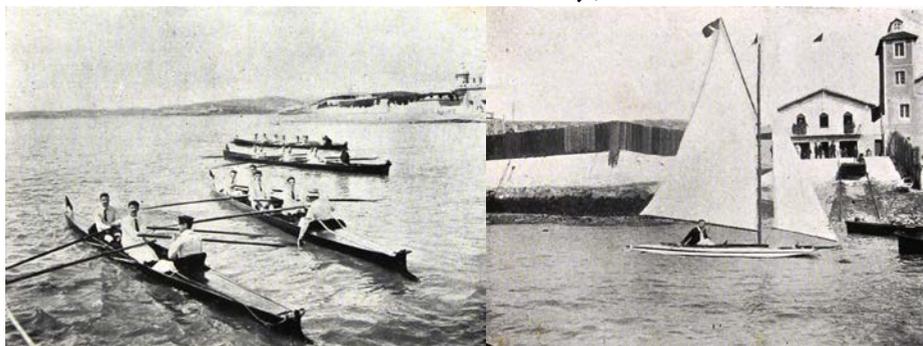
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 31 de março de 1919 (capa).
Créditos: António Teixeira.

2.5 ATUALIDADE DESPORTIVA

Dentro da ideia de necessidade de regeneração da nação alimentada pelos republicanos, a prática desportiva intensificou-se na I República, predominantemente entre as elites masculinas. Preconizava-se, como tinham feito gregos e romanos na Antiguidade, uma mente sã num corpo sã. A prática desportiva associava-se, ademais, ao cavalheirismo e contribuía para a afirmação do mito do *sportsman*. Aliás, num mundo ainda pouco motorizado, o povo movia-se muito. Caminhar para ir a qualquer lugar e outros esforços físicos eram exigências do quotidiano. Os alimentos disponíveis requeriam, por seu turno, uma alimentação muito mais frugal e natural do que a de hoje, particularmente entre as classes populares. Daí que o povo comum não necessitasse tanto do *desporto como prática* para manter a saúde quanto as elites, cujo modo de vida se sedentarizava com facilidade. Mas o povo começava, isso sim, a acorrer aos espetáculos desportivos, que se multiplicavam. O futebol ia-se afirmando, no contexto do espetáculo desportivo, como o *desporto-rei*, alimentado por clubes rivais, com número crescente de adeptos, que se iam, progressivamente, afirmando como instituições poderosas, cada vez mais, profissionalizadas e, quiçá, mesmo *industrializadas*. A imprensa, naturalmente, não podia deixar de refletir este estado de coisas.

O primeiro conjunto de imagens – de fotógrafo não identificado – referente à prática desportiva evoca a dimensão do desporto como prática cavalheiresca (fig. 72). São fotografias sobre a prática de remo e vela no rio Tejo, em Lisboa. Se, por um lado, essas imagens têm uma dimensão noticiosa e informativa, por outro lado a cobertura visual dos treinos de remo e vela também transmitia aos “cavaleiros ilustrados” (mais do que às mulheres e crianças) que a prática desportiva era importante para o bem-estar e para a saúde.

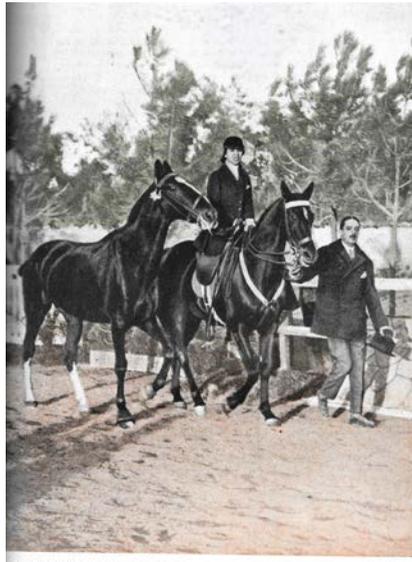
FIG. 72. Prática de remo e vela no rio Tejo, em Lisboa.



Fonte: *Serões*, maio de 1911.
Créditos: fotógrafo não identificado.

A cobertura desportiva fotográfica em Portugal era, na alvorada do século XX, significativamente mais diversificada do que é hoje em dia. Essa diversidade do olhar fotográfico sobre o desporto também se devia ao facto de muitos desportos serem, sobretudo, ocupação das elites endinheiradas e cultas que, conforme já se fez referência, constituíam um dos públicos principais das revistas ilustradas e que queriam aí ver-se representadas. Além disso, a notoriedade dos indivíduos – militares, burgueses, alguns representantes da velha fidalguia monárquica – que, frequentemente, se envolviam nas competições desportivas intensificava o respetivo valor noticioso. A fotografia da figura 73 assim o comprova. Foi em parte graças ao facto de a cavaleira ser a jovem Maria do Carmo Reis, das elites lisboetas da época, que um concurso hípico no Estoril chegou à capa da *Ilustração Portuguesa*, a 28 de outubro de 1918, numa fotografia em que o solo foi colorido artificialmente para intensificar a estética e beleza da imagem e, diferenciando-a, atrair o leitor.

FIG. 73. Hipismo na primeira página da *Ilustração Portuguesa*.

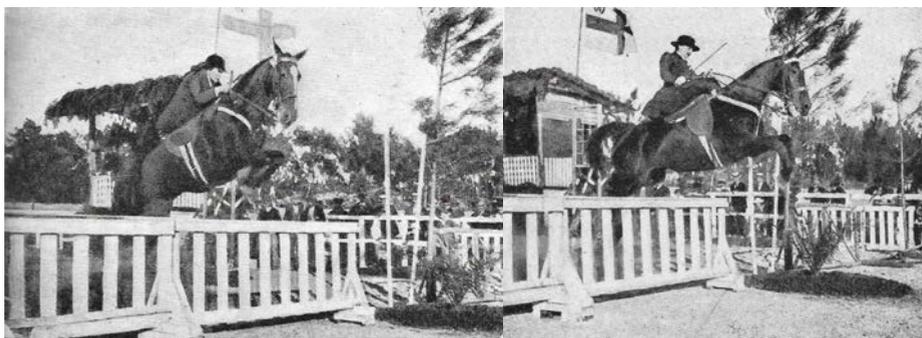


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 28 de outubro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

O hipismo foi, pois, assunto regular nas páginas das revistas ilustradas do início do século XX. O facto de ser um desporto aberto às mulheres tornava-o, inclusivamente, mais raro, adicionando-lhe valor como notícia. Era, igualmente, um desporto que proporcionava fotos espetaculares. Graças à crescente sofisticação dos mecanismos de obturação das câmaras, à melhoria das óticas e dos

diafragmas e aos melhoramentos da fotossensibilidade das emulsões com que se impregnavam as chapas de vidro (que ainda eram o principal suporte fotográfico à época), a travagem do movimento em ações no exterior tornava-se, neste âmbito, rotineira (fig. 74).

FIG. 74. Concurso hípico no Estoril.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 28 de outubro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

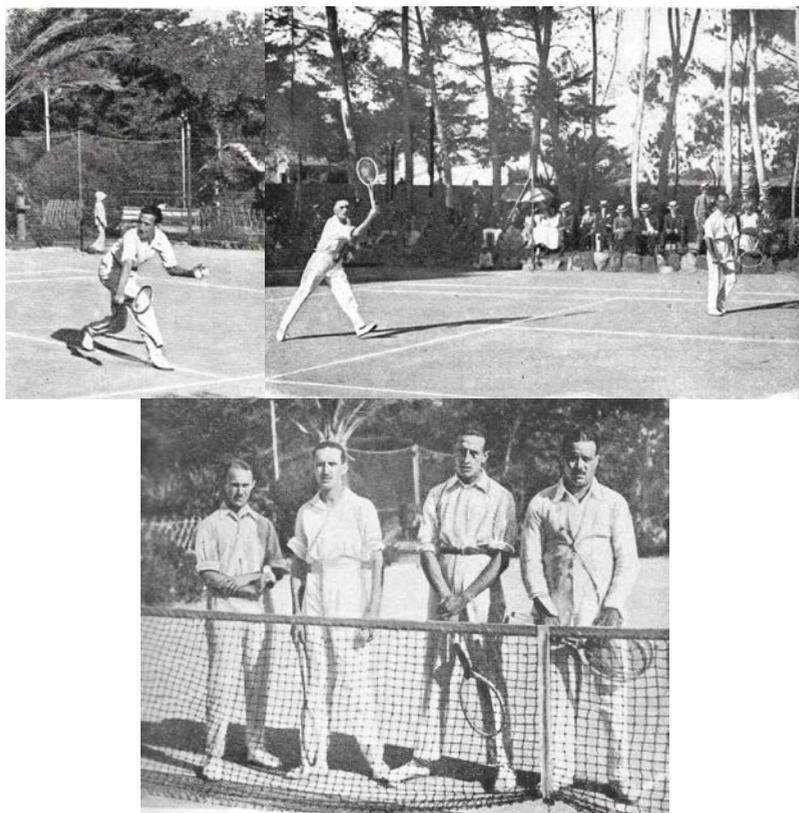
Pelos mesmos motivos que o hipismo, o ténis também foi um desporto com presença regular nas páginas das revistas ilustradas. A afirmação comprova-se pelas imagens seguintes (fig. 75). As rotinas de abordagem das competições desportivas, ademais, já parecem sedimentadas na época: os jogadores com os instrumentos identificativos do jogo, captados em pose ou em instantes decisivos dos jogos, e momentos suscetíveis de revelar ação. Não havendo *zoom* disponível, não tendo as objetivas grande distância focal e sendo necessário fotografar a uma distância raramente menor do que cerca de quatro metros em relação ao motivo e à ação, os sujeitos surgem, no entanto, sempre algo distantes em relação ao observador.

O conjunto seguinte de imagens (figuras 76, 77 e 78) já diz respeito ao futebol, que, paulatinamente, ia conquistando os portugueses e, por consequência, a imprensa. Embora outros desportos – incluindo a esgrima, o hipismo, a natação, a vela, o remo, o tiro e o ténis – continuassem a ter presença assídua nos periódicos, a partir dos anos 1920 o futebol tornou-se o centro das atenções desportivas e, portanto, também o centro das atenções mediáticas, quer por força das rivalidades clubísticas, que despontavam e, por vezes, até tornavam os jogos duros e mesmo violentos, quer por força das rivalidades internacionais, que acompanhavam a própria internacionalização deste desporto. Ao tempo, as revistas ilustradas já compunham interessantes e dinâmicas narrativas visuais, com imagens

de diferentes tamanhos e sobreposições, sobre os jogos de futebol, como acontece no exemplo das figuras 76 e 77, extraídos da *Ilustração Portuguesa* de 22 de outubro de 1921 e de 5 de janeiro de 1924. As rotinas de abordagem fotojornalística aos jogos de futebol já se encontravam relativamente definidas: as equipas em formação ou ao entrarem; pormenores da atuação de determinados jogadores; e lances disputados do jogo – com a presença de jogadores de ambas as equipas e da bola, facultando uma rápida compreensão, pelo leitor, do que se passava. Confrontado com as imagens, efetivamente, um leitor, desde que entendesse minimamente o contexto da informação visual (implicaria conhecer o futebol), rapidamente identificaria o tema e natureza da narrativa visual.

A tecnologia fotográfica então existente permitia captar instantâneos da ação no exterior, mas os jogadores individualizados em certas imagens da reportagem fotográfica do jogo de futebol entre o Sporting e o Nuselsky de Praga são apenas o resultado de reenquadramentos feitos a partir do retângulo fotográfico.

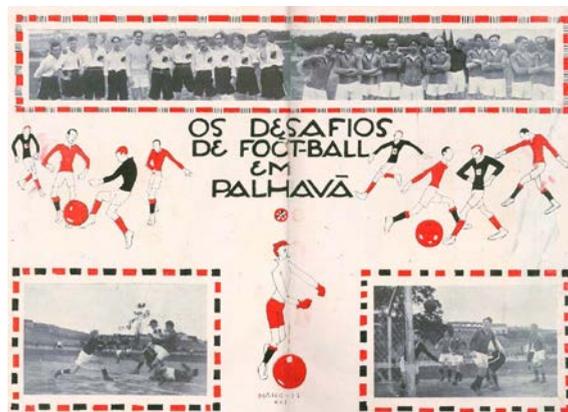
FIG. 75. Torneio de ténis



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de outubro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

Outro exemplo, de janeiro de 1925, foi extraído da revista ABC, e refere-se a um jogo de futebol entre Portugal e a Hungria, matéria, realce-se, de primeira página, símbolo do estatuto que o futuro desporto-rei ia adquirindo (fig. 78). Embora a imagem não seja muito bem definida e a qualidade de reprodução não seja a melhor, um pormenor é notório: a travagem fotográfica do movimento, mesmo durante eventos caracterizados por ação constante, tinha-se tornado comum.

FIG. 76. Jogo de futebol.



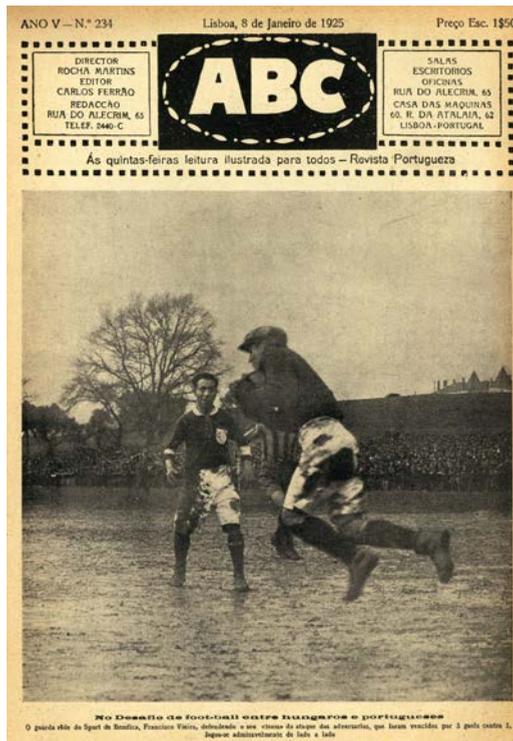
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de outubro de 1921.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 77. Jogo de futebol entre o Sporting e o Nuselsky de Praga.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de janeiro de 1924.
Créditos: Diniz Salgado.

FIG. 78. Jogo de futebol entre Portugal e a Hungria na capa da revista ABC.



Fonte: ABC, 5 de janeiro de 1925.
Créditos: Diniz Salgado.

2.6 CULTURA E ESPETÁCULOS

A necessidade de corresponder às necessidades e interesses informativos das elites cultas, alfabetizadas e com rendimento suficiente para comprarem jornais e revistas, e que constituíam, ainda então, a maioria dos leitores, levava as publicações jornalísticas a publicarem conteúdos com os quais essas elites se podiam identificar. Praticando essas elites um estilo de vida social que passava pela fruição cultural, a cobertura dos acontecimentos culturais tinha de ser feita. Daí que jornais e revistas da I República tenham seguido a tendência que já vinha da Monarquia de cederem espaço à cobertura visual, normalmente fotográfica, dos eventos culturais. A cultura entrou, assim, na agenda rotineira dos fotojornalistas. O teatro, por exemplo, instância de socialização e fruição cultural muito importante no contexto da época, foi assiduamente coberto nesse período, como já o tinha sido nos tempos finais da Monarquia. A figura 79 regista, fotográfica-

mente, o final do primeiro ato de uma peça num teatro lisboeta, sendo notória a capacidade de fotografar no interior, com iluminação artificial (*flash*), assuntos estáticos.

FIG. 79. Cena final do primeiro ato da peça “Peço a palavra” em cena em Lisboa.



Fonte: *Serões*, outubro de 1911.
Créditos: fotógrafo não identificado.

As artes plásticas também foram um tema recorrente das revistas ilustradas – mais do que dos jornais. As exposições artísticas, sobretudo, marcaram a época. Aliás, a cultura dos “salões” prolongou-se durante o Estado Novo. Eram, simultaneamente, ocasiões sociais e eventos artísticos, talvez mais sociais do que artísticos. Muitas delas eram, principalmente, ocasiões para pintores amadores das elites exporem as suas obras para outros membros das elites, que, mais tarde, porventura fariam o mesmo. Mas tinham repercussão na imprensa, até porque os fotógrafos, amadores e profissionais, mandavam, gratuitamente, para as revistas ilustradas fotografias de eventos ocorridos por todo o país, constituindo uma *rede informal de captura fotográfica de acontecimentos* da mais variada índole. Entre muitos outros exemplos, escolheu-se para exemplificação a peça sobre uma exposição de pintura na Figueira da Foz, com fotografias enviadas à *Ilustração Portuguesa* por um fotógrafo local: António Mesquita de Figueiredo (fig. 80).

FIG. 80. Exposição de pintura.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de setembro de 1918.
Créditos: António Mesquita de Figueiredo.

Como já se frisou a propósito da atividade política, a proliferação de entrevistas a personagens do mundo da cultura foi acompanhada, no fotojornalismo, pela captura de imagens dos entrevistados no ambiente íntimo das suas casas (fig. 81). A privacidade perdia-se, com o consentimento dessas personagens, expostas, por ação dos fotógrafos e da imprensa, ao olhar público. Mas se elas perdiam privacidade, ganhavam popularidade. Simultaneamente, os periódicos ganhavam conteúdos apelativos. Curiosamente, enquanto noutras fotografias as personagens já esboçavam atitudes cândidas, evitando, por exemplo, olhar diretamente para a câmara, na figura 81 não apenas é de registar a pose do sujeito fotografado, como também a presença de objetos que conotam a imagem, sendo de destacar o chapéu, insolitamente usado dentro de casa, e a secretária desarrumada, onde papéis e jornais se acumulam.

FIG. 81. O poeta Pedro Gomes Leal é fotografado no seu escritório doméstico para uma entrevista.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de janeiro de 1920.
Créditos: Serra Ribeiro.

Entre a cultura e o espetáculo, a tauromaquia, hoje tão criticada, encantava as elites portuguesas do início do século XX. Nas revistas ilustradas da I República abundam, pois, as reportagens fotográficas sobre espetáculos tauromáquicos, até porque as narrativas visuais das touradas não apenas eram, ou podiam ser, visualmente espetaculares, mas também interessavam às elites que compravam essas publicações. A cobertura visual desses eventos tornou-se um palco para a experimentação dos dispositivos fotográficos disponíveis, que já permitiam a fixação de instantâneos da ação. Explorar visualmente o *lado espetacular* da tauromaquia tornou-se, quase que como uma consequência, algo intencional na ação dos fotojornalistas. Estes começaram a fixar rotinas de abordagem aos espetáculos tauromáquicos, que passavam pelos instantes do toureio e pela apresentação dos toureiros, mostrando o público e o local. A inclusão do espaço ambiental no espaço fotográfico ajudava a transmitir a atmosfera real do evento aos leitores, sobretudo aos que apenas usufruíam da experiência de mediatização visual do evento e não do evento em si. Tudo isso se nota no exemplo escolhido (fig. 82).

FIG. 82. Tourada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de abril de 1911.

Créditos: Joshua Benoliel.

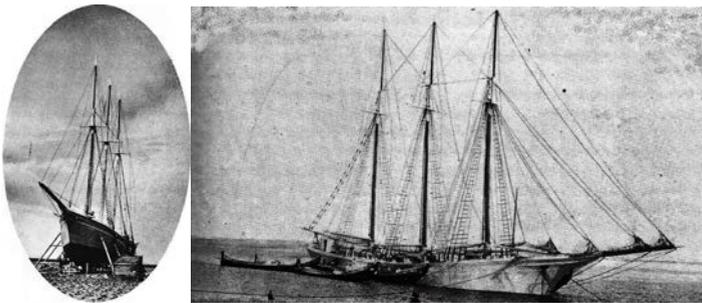
À diagramação da peça sobre a tourada (fig. 82) não faltou a moldura floreada, que, perspetivando o novo como extensão do antigo, olhando o mundo pelo retrovisor, como certamente argumentou McLuhan (1964), aproximava a fotografia da arte da pintura, valorizando-a. Essa valorização intensificava-se pela boa prática da *assinatura autoral* da fotografia, bastante respeitada – ou não se chamasse o *fotógrafo-autor* Joshua Benoliel.

2.7 O PROGRESSO CIENTÍFICO E TÉCNICO

Embora não à escala do que ocorreu no Fontismo, a ânsia de documentar visualmente o progresso do país, nas suas diferentes modalidades, permaneceu durante a I República. A ideologia transpartidária do progresso técnico podia ter-se esbatido no calor da intensificação da luta política entre os partidos, mas os fotógrafos e a imprensa disseram “presente” quando se tratou de testemunhar, publicamente, com imagens que o país progredia.

O primeiro exemplo de cobertura do que se poderia considerar como progresso técnico diz respeito ao lançamento à água, em Aveiro, de um novo lugre para a pesca do bacalhau nas águas frias da Terra Nova (fig. 83). Embora, provavelmente, as imagens sejam de um fotógrafo amador local, curiosamente o seu nome não é revelado. Nem sempre era respeitada a referência à autoria das imagens. O reenquadramento oval de uma das fotos teve por fim dar ritmo ao design e, portanto, à leitura.

FIG. 83. Novo lugre lançado à Água em Aveiro.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de julho de 1918.
Créditos: fotógrafo anónimo.

Outros exemplos, sempre presentes nas páginas das publicações portuguesas, remetem para a esfera industrial. O primeiro exemplo escolhido (fig. 84) resulta de uma tentativa para proceder à descrição visual da mecanização da indústria

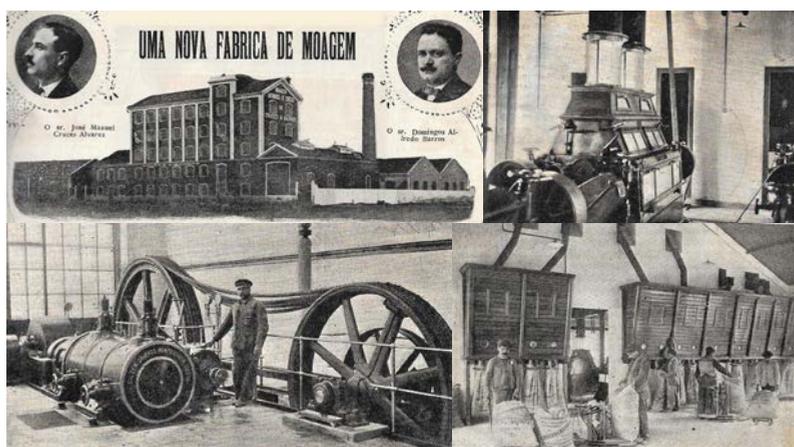
corticeira portuguesa. O segundo exemplo (fig. 85) refere-se à instalação de uma nova fábrica de moagens em Portugal. Neste segundo caso, as fotografias, de Bonoliel, são extraídas de uma peça com catorze fotos (incluindo seis retratos). A moagem era um setor industrial muito importante num país em que a base da alimentação era constituída por pão e batata. Na abordagem fotográfica enfatiza-se, invariavelmente, a maquinaria como símbolo maior do progresso industrial, com ou mesmo sem a presença humana (como, neste caso, se o elemento humano fosse desprezível, quiçá um símbolo do passado).

FIG. 84. Mecanização da indústria corticeira.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de novembro de 1910.
Créditos: Gerardo.

FIG. 85. Nova fábrica de moagem.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de janeiro de 1915.
Créditos: Joshua Benoliel.

A cobertura pictográfica das exposições industriais e agrícolas, por outra parte, também serviu de símbolo do progresso. Demonstra-o o exemplo da figura 86, alusivo a uma exposição de fruticultura, à qual compareceu o presidente da República, Bernardino Machado. A presença do chefe-de-Estado, coberta visualmente, outorgou valor simbólico ao certame.

FIG. 86. Exposição de fruticultura merece a visita do presidente da República, Bernardino Machado.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de setembro de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

A cobertura iconográfica de outro setor em evolução – o da ciência aplicada à saúde – também operou como símbolo do progresso e sinal de que os portugueses podiam encarar o futuro com esperança e terem orgulho nos feitos do país (fig. 87). No caso concreto, porém, também chamava a atenção para a luta antituberculosa, num tempo em que a tuberculose ceifava vidas a eito em Portugal. As imagens evidenciam o espaço físico e os tratamentos – um registo “descritivo” mas que quase nada mostra do funcionamento da instituição de saúde.

FIG. 87. Novo sanatório de Valadares.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de setembro de 1917.
Créditos: não atribuídos.

2.8 ACIDENTES E CATÁSTROFES

Os acidentes e as catástrofes reúnem em si várias qualidades que promovem a sua notoriedade e, portanto, a sua noticiabilidade. São momentos de infortúnio. Mesmo quando neles somente estão envolvidas pessoas comuns, são notícia pela surpresa e pelas consequências que geram (mortos, feridos, perdas materiais...), ainda que, normalmente, não existam registos fotográficos do sucedido, mas somente dos resultados do que ocorreu. A primeira imagem, chocante, do resultado de um desabamento, em Lisboa, foi certamente escolhida pela sua elevada carga sensacional, emotiva e dramática e por encaixar num dos mais importantes valores-notícia, a morte (fig. 88). Além disso, sendo a revista *Ilustração Portuguesa* de Lisboa, tratou-se de uma *morte próxima*. A proximidade é, também, um valor-notícia fundamental.

FIG. 88. Um morto num desabamento de uma casa é retirado dos escombros.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de outubro de 1921.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Na figura 89 englobam-se duas imagens evocativas de uma colisão entre dois comboios na linha da Beira Alta, próximo de Fornos de Algodres – um plano de conjunto, mais identificador dos protagonistas, e um plano geral, mais localizador da ação. Do acidente resultaram vários mortos e feridos. A noticiabilidade do acontecimento foi incrementada porque um dos comboios envolvidos foi o famoso Sud-Express (ligação Lisboa-Paris-Lisboa). As imagens também são interessantes por causa das rotinas produtivas e expedientes usados pela imprensa para obter registos fotográficos do que acontecia, cada vez mais importantes. Não sendo praticável enviar Joshua Benoliel, a partir de Lisboa, ao lugar do acidente, a *Ilustração Portuguesa* contactou uma firma local de fotografia, a Correia & Moreira, para fornecer alguns dos clichés. Outros são de outra empresa do ramo, a Aires, da Guarda. Na primeira foto pode observar-se, à esquerda, o correspondente do *Século* em Trancoso, Henrique Bravo, tomando apontamentos.

FIG. 89. Resultado de colisão ferroviária.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de junho de 1914.
Créditos: Aires (Guarda) e Correia & Moreira.

Um outro exemplo – neste caso, uma catástrofe natural – diz respeito a um incêndio que dizimou parte do pinhal de Leiria (fig. 90). Foi ontem, mas podia ser hoje. Não havendo fotografias do incêndio, a revista *Ilustração Portuguesa*, de onde foram retiradas as imagens, usou fotografias do resultado – a mata queimada. As pessoas que surgem nas fotos parecem perdidas, esmagadas pela imensa calamidade evidente na desoladora paisagem. As fotografias, de um tal Floreano, também autor do texto, documentam o oportuno papel dos fotógrafos amadores no abastecimento fotográfico espontâneo da imprensa. Sem a rede que, informalmente, construíram teria sido impossível aos leitores “ver” o que se tinha passado em inúmeros lugares do país.

As cheias e inundações constituem outro exemplo de catástrofe natural pictograficamente explorada – sobretudo as que ocorriam, periodicamente, no Porto e no Ribatejo. O caso fotográfico aumenta de interesse pelo carácter inusual, insólito e até mesmo algo cómico da utilização do barco para “navegar” na cidade de Santarém.

FIG. 90. Incêndio no pinhal de Leiria.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1916.
Créditos: Floreano.

FIG. 91. Cheia no Ribatejo (Santarém).



Fonte: *ABC*, 3 de abril de 1924.
Créditos: não atribuídos.

2.9 A DOCUMENTAÇÃO VISUAL DO PAÍS

Apesar do fotojornalismo se centrar no quotidiano fluido da vida humana, a ambição de documentar visualmente – mesmo *fisicamente* – o país e o mundo que já vinha da Monarquia não se atenuou na I República. Casava-se, aliás, em ambição, com a fotografia documental de cariz etnográfico, frequentemente de estética pictorialista. Relembre-se que, à época, pouco se viajava. Levar ao espaço público imagens do país dava aos leitores uma experiência mediada de espaços nos quais, eventualmente, nunca iriam estar. As fotografias permitiam-lhes encetar viagens imaginárias sem saírem do lugar.

O primeiro exemplo, entre inúmeros que poderiam ter sido objeto de escolha, mostra aspetos das margens do rio Douro, permeados pela presença humana, que aumenta o interesse visual das fotos (fig. 92). As lavadeiras reforçam o interesse das imagens (Quem são essas pessoas? Quais são as histórias das suas vidas?) e emprestam-lhes o tal cariz etnográfico que, no fotodocumentarismo, combina perfeitamente com a ambição de documentação e descrição visual do mundo físico. Ao contrário do que fariam outros fotodocumentaristas, como Alvão, que retrata uma realidade falsa e idílica, fotograficamente controlada, estetizada, no conjunto fotográfico do primeiro exemplo as personagens estavam, provavelmente a executar um dos trabalhos quotidianos das mulheres de então – lavar a roupa no rio. De qualquer modo, o centro da representação fotográfica é o rio e não tanto as mulheres que dele fazem uso.

O exemplo escolhido também é interessante por outro motivo. Num tempo em que a fotografar era uma atividade rara e cara cultivada somente por alguns indivíduos das elites e pelos fotógrafos profissionais que se iam espalhando pelo país, os amadores abasteciam espontânea e gratuitamente as revistas ilustradas com imagens de diferentes temáticas, tendo por única ambição ver o seu trabalho publicado e, com isso, granjearem reputação e notoriedade. O fotógrafo, nesse caso, para ser bem identificado, não hesitou em enviar o seu retrato para a *Ilustração Portuguesa*, acompanhando as imagens que, certamente, ofereceu à revista. Esse retrato foi publicado no centro da peça, dignificando-o simbolicamente.

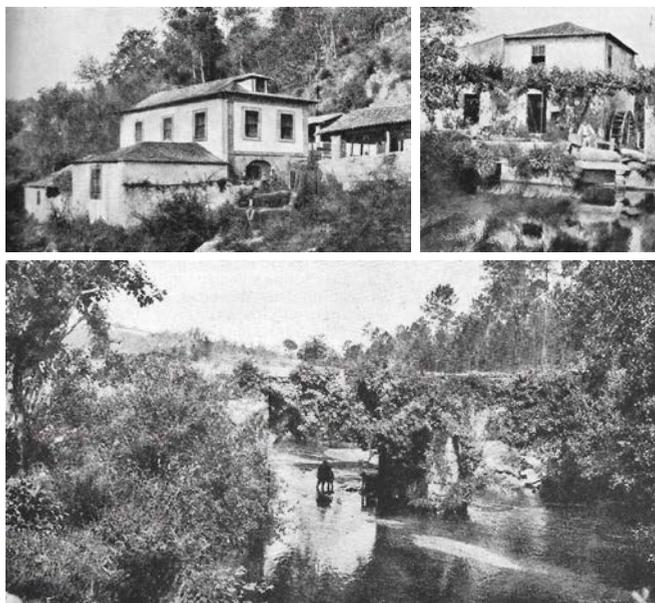
Outro exemplo, escolhido arbitrariamente entre inúmeros semelhantes, é observável na figura 93. Trata-se de um conjunto de fotografias descritivas, naturalistas – pesem embora os cuidados colocados na composição – das margens do rio Leça, em Matosinhos, da autoria do fotógrafo amador Silvino de Carvalho. A ambição máxima desses fotógrafos era tornar o seu trabalho público e apreciado para serem reconhecidos. Ao contrário das imagens anteriores, o elemento humano, embora presente a uma escala ínfima, não sobressai em nenhuma das fotografias.

FIG. 92. Aspetos da região do Douro.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de agosto de 1918.
Créditos: Miguel Monteiro (fotógrafo amador).

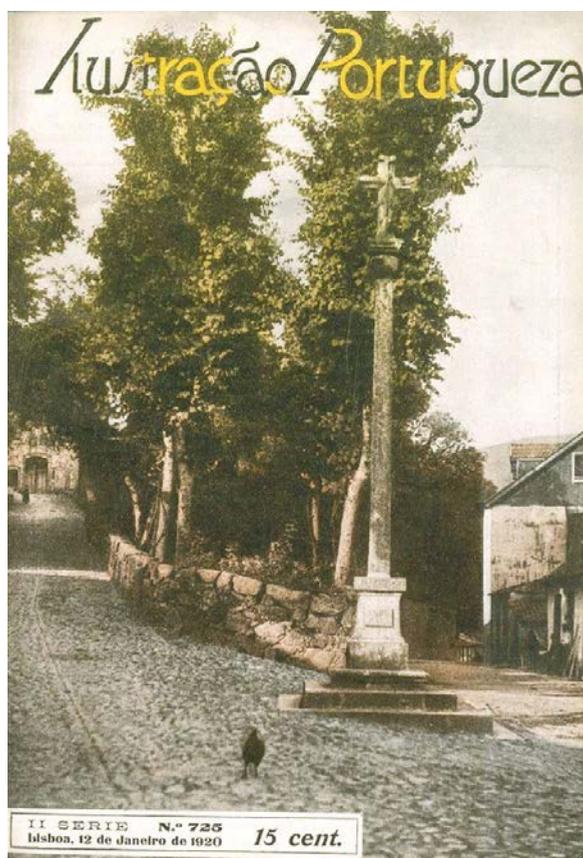
FIG. 93. Aspetos do rio Leça, em Matosinhos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de agosto de 1918.
Créditos: Silvino de Carvalho (fotógrafo amador).

A fotografia descritiva documental foi levada tremendamente a sério durante a I República, muitas vezes por causa da sobreposição da intenção estética à informativa, e essa elevação do seu estatuto fez-se notar na imprensa, inclusivamente no número de vezes que imagens semelhantes foram capa das revistas ilustradas de informação geral. A fotografia patente na figura 94 é um desses casos, que tem o interesse adicional de testemunhar o recurso ao autocromo e tricromia. Foi capa da *Ilustração Portuguesa*.

FIG. 94. **Cruzeiro de Caldelas.**



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de janeiro de 1920.
Créditos: João Fernandes Tomás.

Um outro exemplo de fotografia descritiva é, desta vez, da autoria de Joshua Benoliel, que demonstrava a sua mestria fotografando, num tom pictorialista, o nevoeiro em Lisboa (fig. 95). O mestre português da fotografia de atualidades dominava, pois, perfeitamente, a linguagem e a técnica fotográficas.

FIG. 95. Nevoeiro em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 26 de janeiro de 1914.
Créditos: Joshua Benoiel.

O desenvolvimento da aeronáutica possibilitou, por seu turno, a fotografia aérea, que os fotógrafos da imprensa portuguesa se apressaram a explorar (fig. 96), tal como Nadar o tinha feito quase sessenta anos antes, em Paris.

FIG. 96. Lisboa vista do ar (o Rossio no centro).



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de setembro de 1919.
Créditos: Serra Ribeiro.

2.10 A I GUERRA MUNDIAL

Para os coevos, a I Guerra Mundial foi um acontecimento traumático sem precedentes e foi também um dos primeiros conflitos militares a serem massivamente

cobertos por fotojornalistas e outros fotógrafos, com fins de informação e/ou de propaganda. No período da I República, foi a Grande Guerra o principal acontecimento a afetar Portugal e os portugueses. Reunia, ademais, um enorme potencial de noticiabilidade devido ao acumular de várias qualidades que lhe deram valor como notícia em desenvolvimento: o impacto nas sociedades, o número de afetados, o conflito, a proximidade de muitas situações, o envolvimento das elites, a morte, o desvio, a imprevisibilidade do desfecho, entre outras. Por isso, mereceu particular destaque para os fotógrafos, amadores e profissionais, que procuraram fixar pelos filtros das suas objetivas, para posterior publicação na imprensa, alguns dos instantes representativos da conflagração e das personagens que nela estiveram envolvidos, dos humildes soldados e civis aos líderes políticos e militares ou das personagens do mundo do espetáculo mobilizadas para, propagandisticamente, apoiarem o esforço guerra.

No início, as potências contendoras não tomaram preparativos especiais para a cobertura de guerra. Alguns fotógrafos profissionais da imprensa obtinham, no entanto, autorização para visitarem as instalações militares onde os soldados se treinavam, para acompanharem os governantes quando estes visitavam as tropas ou mesmo para se deslocarem à frente de batalha. Em Portugal, nada de diferente se passou. Joshua Benoliel, por exemplo, teve autorização para visitar Tancos, onde se formava e treinava o Corpo Expedicionário Português (CEP), e para aceder aos cais marítimos e de caminho-de-ferro de onde embarcavam os soldados portugueses que partiam para os vários cenários do conflito onde Portugal estava envolvido. Com o tempo, porém, foram os próprios contendores a criarem estruturas para a cobertura iconográfica da guerra, com o fim de associar a informação visual à propaganda²⁰, e mesmo a criarem publicações de pro-

20 Essa necessidade era sentida pelos políticos. A propósito, o político republicano Magalhães Lima escreveu o seguinte no jornal *O Mundo*, a 10 de agosto de 1917: “A propaganda interna está, a meu ver, por fazer. Não há dúvida que (...) civilmente pouco ou nada se tem feito e o povo é que tem sofrido esta falta com o seu intento cívico – o povo mais do que as outras classes sociais. Quer sob o ponto de vista interno, quer sob o externo, eu adotaria de preferência a gravura e o cinematógrafo como os dois grandes e principais fatores de propaganda moderna, porque é essa propaganda que interessa a todos os indivíduos e que se fixa com mais facilidade na retina das crianças, para as quais devemos olhar em vista do futuro (...). Penso que é sobretudo preciso imprimir à propaganda a unidade de pensamento e de ação que lhe tem faltado até hoje, porque a propaganda dispersiva, como se tem feito, dá apenas poucos resultados; pode ser mesmo às vezes contraproducente.” No jornal *O Século*, a 20 de junho de 1917, exigia-se que a Secção Fotográfica do Exército Português “à semelhança do que fazem as suas congéneres dos outros exércitos aliados, inunde, por assim dizer, e sem perda de tempo, a imprensa dos aliados e neutros”. A 1 de julho de 1917, no mesmo jornal, escrevia-se: “o Exército Português tem na sua frente o seu serviço fotográfico feito à custa do Estado (...), mas (...) nada lucra com isso, porque a obra de propaganda (...) é (...) inutilizada por um favoritismo moral”. O autor referia-se ao excesso de imagens de oficiais e políticos – inclusive estrangeiros – realizado por essa Secção Fotográfica (aliás, Arnaldo Garcês), em detrimento das imagens da ação dos soldados portugueses na frente de batalha.

paganda, como a revista portuguesa *Portugal na Guerra*²¹, publicada em Paris, ou a revista britânica em português intitulada *O Espelho* (Sousa, 2015b; 2015c).

O ministro da Guerra, Norton de Matos, criou a Secção Fotográfica do Exército Português, em torno do fotógrafo Arnaldo Garcês, integrado nas Forças Armadas para cobrir a ação do CEP em França e na Bélgica.

Daí, Garcês enviou para a imprensa nacional fotografias úteis para a melhoria da moral das tropas e do país, para incentivar o esforço de guerra e gerar consentimento para a intervenção portuguesa no conflito: soldados sorridentes, aparentemente bem alojados, bem alimentados, bem equipados, bem camuflados, bem socorridos... Mas soldados e oficiais levaram consigo, por vezes, pequenas câmaras *Kodak*²² e *Pocket Kodak*²³, com as quais cobriam o seu próprio quotidiano; e alguns fotógrafos profissionais e amadores civis também não hesitaram em procurar cobrir fotograficamente algumas *nuances* do conflito, ao nível da sua expressão metropolitana (por exemplo, a partida ou chegada de tropas a vários lugares do país ou o resultado dos ataques alemães aos Açores e Madeira) ou colonial (por exemplo, as operações militares em Angola, Moçambique e Cabo Verde).

Efetivamente, obtidas por fotógrafos militares ou civis, profissionais ou amadores, as fotografias das movimentações das tropas nos teatros de operações apareceram, repetidamente, na imprensa portuguesa ao longo da Grande Guerra, escasseando, por outra parte, fotografias dos combates. Os fotógrafos amadores gostavam de ver as suas fotos publicadas na imprensa e, por isso, enviavam-nas para os órgãos de comunicação social, em particular para a grande vitrina da *Ilustração Portuguesa*; os militares também gostavam que os seus retratos aparecessem nas revistas e jornais, adquirindo uma espécie de aura heroica e imortalidade simbólica; e os fotógrafos profissionais tinham necessidade de vender as suas fotografias para a imprensa, para terem rendimento (ou para se tornarem mais conhecidos na praça). Daí que durante o conflito um fluxo contínuo de fotografias abasteceu a imprensa portuguesa, com particular destaque para a principal revista ilustrada da época – a *Ilustração Portuguesa*²⁴.

21 A 6 de novembro de 1917, *O Século*, reproduzindo um artigo do *Jornal de Notícias*, referia-se criticamente à revista *Portugal na Guerra* nos seguintes termos: “a revista do Sr. Pina, mantida pelo Estado para fazer a propaganda de Portugal no estrangeiro, faz exclusivamente a propaganda, em Portugal, desse mesmo estrangeiro. E foi para isso que o feliz cenógrafo recebeu, há umas semanas, trinta contos de réis”. Os jornais criticavam o elevado número de fotografias de políticos e militares estrangeiros nas páginas da revista.

22 Introduzidas em 1888.

23 Introduzidas em 1895.

24 A partir dos anos 1920, em revistas com a *ABC*, as colaborações espontâneas diminuíram em número, dando-se sobretudo destaque à produção dos fotojornalistas profissionais.

Assim, fotógrafos de todo o tipo, espalhados pelo país e colónias, contribuíram, voluntariamente, com conteúdos fotográficos alusivos à guerra e à situação nacional, para que a imprensa cobrisse visualmente a I Guerra Mundial, incluindo as repercussões da conflagração em território nacional. O estado de guerra, todavia, por vezes atrapalhava-lhes os planos e afetava o processo produtivo:

Por ter sido metido ao fundo o vapor *Neptuno* que levava material fotográfico para os importantes fotógrafos e distintos colaboradores da *Ilustração Portuguesa* srs. Perestrelo & Filhos, do Funchal, só hoje podemos reproduzir alguns aspetos dos estragos que produziu o segundo bombardeamento dos submarinos alemães contra aquela cidade (...). (*Ilustração Portuguesa*, 25 de março de 1918: 226)

Mesmo limitando a abordagem ao contexto nacional da conflagração – isto é, à iconografia produzida confirmadamente por portugueses²⁵ e publicada na imprensa portuguesa – há múltiplos aspetos a serem destacados na cobertura visual que foi feita sobre o primeiro conflito mundial.

Primeiro, há que destacar a variedade de temas explorados, como sejam: as repercussões políticas e diplomáticas do conflito; a mobilização; a preparação das tropas; a partida dos combatentes; as frentes de batalha; a paz; e o regresso dos soldados.

Segundo, deve referir-se o olhar global lançado sobre a conflagração, que incluiu a abordagem visual do que se passava no país, nas colónias africanas, nas ilhas adjacentes e em Inglaterra, França e Bélgica, onde havia tropas portuguesas.

Terceiro, pode salientar-se o caráter simultaneamente informativo e propagandístico da narrativa visual sobre a Grande Guerra.

Quarto, há que referir que se o discurso visual sobre a Grande Guerra mostrou alguns dos seus aspetos singulares, também obscureceu outros e, entre estes, o combate e a morte.

O leitor podia ir seguindo esta narrativa complexa como um folhetim, cujo fim incerto aguçava a ansiedade pública e, conseqüentemente, a avidez pela informação na imprensa.

²⁵ Apesar de o tema ser importante para a compreensão da diversidade e complexidade da narrativa iconográfica da I Guerra Mundial desenvolvida pela imprensa portuguesa, excluíram-se as fotografias de prisioneiros portugueses em mãos alemãs, já que, embora publicadas na imprensa portuguesa, são de autoria indeterminada e, eventualmente, de fotógrafos alemães.

Essa avidez poderá, em parte, ter sido responsável pela permeabilidade que a imprensa revelou à propaganda oficial, crescentemente baseada em imagens. Aliás, vendo as suas pátrias envolvidas numa carnificina global, jornalistas e editores também desenvolviam sentimentos e ideias que facultavam essa tarefa. A *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, queixou-se de não receber fotografias da Secção Fotográfica do Exército Português, nome pomposo dado a uma secção que, na altura, contava um só fotógrafo – Arnaldo Garcês. Por outras palavras, a publicação disponibilizou-se para participar propagandisticamente no esforço de guerra por via da publicação das imagens que as Forças Armadas nacionais lhe enviassem. Essa opção editorial talvez chocasse um jornalista do presente, pois os valores que regem a profissão atualmente em Portugal ainda não estariam consolidados no início do século XX:

Ainda não se distribuíram em Portugal quaisquer fotografias da Secção Fotográfica do Exército Português, como se facilitam para exposições e para publicidade as dos exércitos inglês, francês e belga. Todos os países aliados se esforçam, como um dos melhores meios de propaganda, em divulgar os aspetos das suas tropas em campanha, do seu material de guerra, em suma de tudo quanto pode dar ideia do seu poder e do seu esforço militar, justificando ao mesmo tempo a despesa que fazem com esse serviço, despesa que também está fazendo Portugal, e não pequena, não se logrando ver nada que a justifique. Vale à *Ilustração Portuguesa* e ao público que nela procura ansioso clichés das nossas tropas expedicionárias, o conseguirmo-los por outros meios e a cativante lembrança dos que nos vão enviando fotografias suas e dos outros valentes que se batem pela pátria. A semana passada recebemos uma grande porção delas (...). Assim ficará completo o arquivo interessantíssimo que a *Ilustração Portuguesa* se propõe fazer de todos esses bravos. (*Ilustração Portuguesa*, 25 de junho de 1917: 505-506)

A censura também se fazia sentir na imprensa. A entrada oficial de Portugal na guerra ao lado dos Aliados constituiu, inclusivamente, mais um pretexto para o agravamento das medidas de controlo da imprensa, tendo sido imposta a censura prévia, a 28 de março de 1916, já sob o Governo da União Sagrada, às informações sobre a conflagração. Um ofício de 26 de junho de 1916 do Ministério da Guerra, dirigido ao Ministério do Interior, ordenava, especificamente, à Comissão de Censura que não permitisse a publicação de fotografias sobre assuntos militares sem serem previamente autorizadas pelas autoridades militares – por

isso, jornais e revistas incluíam em algumas das matérias a indicação “Publicação autorizada por S. Ex.^a o ministro da Guerra”.

A ação dos censores causava problemas e a imprensa não deixava de se referir ao assunto: “Entre os cortes que a censura fez nos jornais a semana passada, notou-se especialmente um (...). Não houve hipótese [aqui no sentido de boato ou rumor] a que esse corte não desse origem.” (*Ilustração Portuguesa*, 24 de junho de 1918: 485).

A declaração de guerra da Alemanha a Portugal, em março de 1916, trouxe a atualidade da guerra para as capas das revistas e jornais. Por exemplo, a participação portuguesa na Grande Guerra passou a ser, com grande frequência, o tema de capa da revista *Ilustração Portuguesa* a partir de abril de 1916, alternando com as até aí omnipresentes capas com atrizes e personalidades femininas das “elites”. A guerra era, afinal, o assunto do momento.

A maioria das fotografias publicadas na capa da *Ilustração Portuguesa* alusivas à Grande Guerra foi obtida em Portugal (critério da proximidade) e é da autoria de Joshua Benoliel e de Arnaldo Garcês, mas também foram publicadas imagens obtidas em França pelo fotógrafo francês Meurisse, pela Secção Fotográfica do Exército Inglês, pela Secção Fotográfica do Exército Português (na prática, Arnaldo Garcês), entre outras.

Em conjunto, as imagens sobre a Grande Guerra nas capas da *Ilustração Portuguesa* contam uma história da preparação do Corpo Expedicionário Português e, principalmente, da sua partida para a Flandres, onde o CEP sofreria, a 9 de abril de 1918, ao defender o seu setor nas trincheiras da frente de batalha, uma das mais importantes derrotas da história militar portuguesa – La Lys.

A coloração de algumas das imagens, em tricromia, resultou na obtenção de resultados fotográficos mais realistas, tendo por objetivo tentar igualar a experiência visual da realidade à experiência visual da mediatização dessa realidade.

As imagens das capas da *Ilustração Portuguesa* são, em parte, “fotografias candidas”, mais naturais e, em alguns casos, também mais intimistas. Os critérios de fotonoticiabilidade da época valorizavam-nas. Há, assim, alguns pormenores curiosos nessas imagens, como o gesto carinhoso do soldado que, em primeiro plano, se despede da sua amada (capa de 12 de fevereiro de 1917, fotografia de Benoliel); o soldado que escreve uma carta a pedido do camarada de armas, que expõe um problema grave de Portugal nesses tempos: o analfabetismo (capa de 26 de fevereiro de 1917, fotografia de Benoliel); o soldado que se despede da filha (fotografia de Benoliel, capa de 12 de março de 1917); os soldados sorridentes que, antes do embarque para França, compram fruta a uma alegre vendedora (fotografia de Benoliel, capa de 19 de março de 1917); a moça que fala com os soldados

FIG. 97. Capas da *Ilustração Portuguesa* dedicadas à Grande Guerra.





(fotografia de Benoliel, capa de 2 de abril de 1917); a Venda da Flor para recolha de fundos para os soldados (foto de Benoliel, 26 de março de 1917), imagem quase repetida por Vasques, na capa de 29 de abril de 1918; os soldados sorridentes no navio que os leva para França (30 de abril de 1917); os soldados que marcham, orgulhosos, para o campo de batalha, guiados pela (bandeira da) mãe-pátria (11 de junho de 1917); a visita presidencial às tropas portuguesas em Inglaterra e na França (12 de novembro de 1917), etc.

Se não se tiver em consideração o retrato do primeiro morto português na Frente Ocidental (capa de 14 de maio de 1917), a primeira fotografia alusiva à presença de tropas portuguesas nas trincheiras foi publicada na capa da *Ilustração Portuguesa* de 10 de setembro de 1917. Da autoria de um fotógrafo anónimo do Exército Britânico, mostra soldados sorridentes e descontraídos, junto à abertura de um abrigo, num momento de bivaque. Apesar da legenda, não se sabe se a fotografia foi obtida na frente de batalha.

Destaque, também, para a capa das edições de 10 de dezembro de 1917 e de 28 de janeiro de 1918, dedicadas a damas da Cruz Vermelha Portuguesa que prestavam serviço voluntário em França. Constituem essas capas uma das raras ocasiões em que as mulheres envolvidas no esforço de guerra foram protagonistas da informação visual oferecida pela *Ilustração Portuguesa* aos seus leitores. Realce, igualmente, para a imagem da imposição da Cruz de Guerra a soldados que se distinguiram no combate contra os soldados alemães, em La Lys (22 de julho de 1918), uma espécie de corolário lógico do discurso visual – o momento da celebração dos heróis.

2.10.1 Política: sempre presente do início ao fim da conflagração

A atividade política em Portugal – ou com a intervenção de dignitários portugueses no exterior – foi uma das constantes sociais da I República, em sequência, aliás, do que sucedeu no período da Monarquia Liberal. Nem sempre fácil, muitas vezes tensa e conflituosa, ocasionalmente violenta e mesmo mortal, cheia de valor como notícia, a política esteve, pois, sob o olhar permanente dos fotoperiodistas.

A I Guerra Mundial, do início ao fim, constituiu um dos momentos mais intensos e agitados da vida política portuguesa durante a I República. Da atualidade brotaram inúmeros acontecimentos políticos com valor noticioso. Essas singularidades políticas, nomeadamente as que pareceram concretas, delimitadas no tempo e no espaço e de fácil e pouco ambígua interpretação, mereceram lugar de relevo nas narrativas fotográficas sobre a atualidade que a imprensa propôs aos seus leitores. Mesmo que a cobertura dos acontecimentos pudesse ter valor político para o poder de turno ou para os agentes políticos ativos e para os partidos, foi guiada, principalmente, por critérios de relevância noticiosa, como sejam a notoriedade dos protagonistas, a proximidade dos acontecimentos, a relevância (ou impacto) sobre a vida das pessoas e dos países que esses acontecimentos tiveram, a novidade, a atualidade, a surpresa e, claro, o conflito.

Por força de limitações financeiras e outras, a imprensa portuguesa, até 1916, apostou numa cobertura visual de proximidade das implicações que a guerra tinha no país e não na cobertura do que ocorria nos principais cenários da guerra. Assim, logo que a guerra rebentou, a imprensa – particularmente as revistas ilustradas, destacando-se, entre estas, a *Ilustração Portuguesa* – procurou dar conta das repercussões nacionais da eclosão da conflagração. Joshua Benoliel, por exemplo, cobriu, oportunamente, e graças a uma perseverança incedível e a uma agenda pessoal inigualável e que ele próprio tinha de definir, as manifestações populares de apoio às potências aliadas, ocorridas em Lisboa (fig. 98).

A cobertura fotoperiodística da eclosão da I Guerra Mundial contribuiu, pois, simbolicamente, para o sucesso da posição oficial do Governo português de apoio (não beligerante) aos Aliados e à Inglaterra, em particular, ao destacar os festejos pró-Aliados.

Nas imagens (fig. 98), a “fotografia cândida” de Joshua Benoliel parece aproximar os políticos republicanos das pessoas comuns – os líderes políticos são despidos da sua aura. O presidente do Governo, Bernardino Machado, sai do Parlamento e é vitornado por populares. A legenda da *Ilustração Portuguesa*, onde as

fotos foram publicadas, não podia ser mais clara no seu apoio ao governo: “O povo aclama o Governo à saída do Parlamento”. A revista alinhava, decididamente, pelas posições governamentais. O Governo parecia garantir *ordem* perante a ameaça do *caos*. Os planos gerais e de conjunto favoreciam a ideia de que se tratava de uma multidão que aplaudia entusiasticamente o Governo.

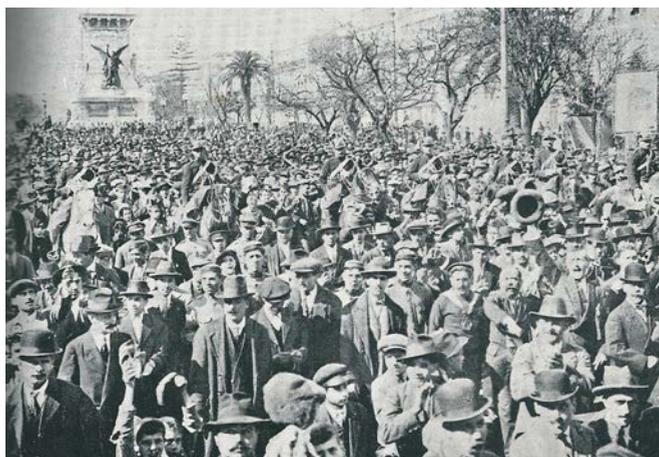
FIG. 98. Manifestações de apoio aos Aliados em Lisboa, na alvorada da I Guerra Mundial.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de agosto de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

A mesma ideia de que uma multidão apoiava a participação de Portugal na Grande Guerra, embora sem o entusiasmo patente nas fotografias anteriores, emerge da figura 99, uma fotografia obtida depois da declaração oficial de guerra da Alemanha a Portugal.

FIG. 99. Apoio popular à participação portuguesa na Grande Guerra, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de abril de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

As imagens fotográficas apontavam, pois, para o apoio popular e patriótico à causa intervencionista e ostracizavam, claro, os oponentes à intervenção portuguesa na conflagração europeia.

Os manifestantes, observe-se, são homens – as mulheres estavam relativamente ausentes das manifestações políticas no espaço público.

Com a eclosão da I Guerra Mundial, os políticos começaram a multiplicar as suas visitas às instalações militares (fig. 100). O tema foi objeto de cobertura fotojornalística, já que havia uma genuína preocupação social sobre o rumo do país num momento tão grave e ameaçador. A imprensa refletia essa preocupação, até porque os jornalistas também fazem parte do rol de cidadãos.

O exemplo selecionado (fig. 100) é uma fotografia sobre uma visita do presidente da República à Escola de Guerra, que, de alguma forma, constituía uma nova declaração visual simbólica de que o país se preparava patrioticamente para a guerra... Note-se a atitude de homenagem à bandeira dos homens políticos e militares que se veem na imagem, simbolizando, metaforicamente, a submissão dos líderes aos interesses maiores da Pátria.

A 9 de março de 1916, a Alemanha, agastada pelas injúrias constantes, pelas facilidades concedidas a Inglaterra e a França, pelo estado não declarado de guerra entre os dois países em África e pelo apresamento dos navios alemães fundeados nos portos portugueses, declarou guerra a Portugal – situação decerto pretendida pelo Governo português, motivado pelo desejo idealista e irrealista de regenerar a pátria mobilizando-a para uma luta que a maioria dos portuque-

ses não via como sua; pelo interesse material de conservar as colónias africanas de Angola e Moçambique, cuja posse era desejada pelas grandes potências; e pela legitimação do novo regime republicano entre potências europeias, maioritariamente monárquicas. Benoliel fotografou, então, oportunamente, o barão de Rosen, embaixador da Alemanha em Portugal, no momento preciso em que ele abandonava, pela última vez, a legação alemã em Lisboa (fig. 101). Uma imagem que – devidamente contextualizada - simbolizava o momento da rutura entre os dois países. A ideia de *oportunidade fotográfica* vingava.

FIG. 100. Visita do presidente da República, Bernardino Machado, à Escola de Guerra.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de novembro de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

O primeiro grande grupo de imagens ilustrativas das repercussões nacionais da declaração de guerra da Alemanha a Portugal estrutura-se em torno das fotografias dos líderes políticos e diplomáticos e do apoio popular à participação do país na conflagração (fig. 102). Três promessas foram sugeridas visualmente ao leitor: (1) Portugal poderia contar com os chefes dos principais partidos republicanos e com a vigilância paternal do presidente da República (fig. 102); (2) o país estava unido, à semelhança do Governo da União Sagrada entre os dois principais partidos políticos republicanos (fig. 102); e (3) embora quebrasse as relações com a Alemanha (acusada de todos os males do mundo) e com o Império Austro-Húngaro, ao entrar na guerra Portugal reforçava os laços com a França e com a Inglaterra – o país não estaria sozinho, muito pelo contrário (fig. 103).

O compromisso com o leitor seria, pois, o de que haveria *ordem* apesar do caos. Raramente surgiram, aliás, na imprensa portuguesa imagens que evocassem dúvida, medo ou angústia perante o conflito e mesmo as imagens que se

referiam à intranquilidade pública, às greves e protestos e, em suma, às tensões sociais, agravadas pela mobilização, foram ocasionais.

FIG. 101. O embaixador alemão abandona a legação do seu país em Lisboa, após a declaração de guerra da Alemanha a Portugal.



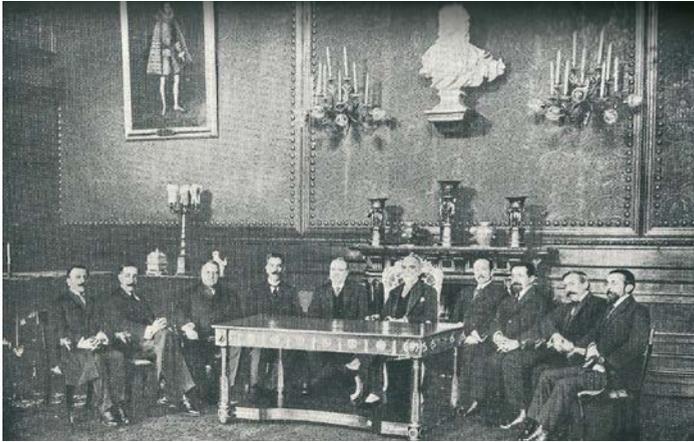
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 20 de março de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

A primeira fotografia (fig. 102) representa o Governo de unidade nacional formado na sequência da declaração de guerra da Alemanha a Portugal. Conhecido por Governo da União Sagrada, foi estabelecido por acordo entre os democráticos de Afonso Costa e os evolucionistas de António José de Almeida. No espaço cénico apropriado (uma sala do palácio presidencial de Belém), numa reunião paternalmente liderada pelo presidente da República, as fações opostas do poder republicano teatralizavam a unidade política, em nome do dever patriótico.

Na mesma linha, ao longo do conflito, foram visualmente realçadas, várias vezes, pela imprensa, as iniciativas políticas e diplomáticas de apoio às Forças Armadas Portuguesas, sendo de realçar as que demonstravam ao leitor que Portugal se integrava plenamente no campo dos Aliados, como é o caso das imagens que constituem o exemplo seguinte (fig. 103) e que registam instantes singulares de visitas do adido naval francês e do chefe da missão naval inglesa à Armada portuguesa. São fotografias simbólicas, da autoria de Joshua Benoliel, evocativas da aliança luso-franco-britânica na Grande Guerra. A pose despreocupada

mas digna e firme dos militares uniformizados, o espaço cénico e a presença do enorme canhão dão força à primeira imagem e transmitem convicção na vitória. São os sujeitos, afinal, “oficiais e cavalheiros”, cuja galhardia se opunha, simbolicamente, à alegada (e martelada) barbárie germânica. A segunda imagem acentua o carácter da condição militar.

FIG. 102. Primeira reunião do Governo da União Sagrada, com a participação do presidente da República, Bernardino Machado.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de março de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 103. Visitas de adidos navais à Armada portuguesa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de Abril de 1916 e 8 de Maio de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

A visita de Estado do presidente da República, Bernardino Machado, a França e Inglaterra constituiu o momento alto da ação político-diplomática portuguesa durante o primeiro conflito mundial (fig. 104). A comitiva portuguesa, em que também se incluía o líder do Partido Democrático e chefe do Governo, Afonso

Costa, foi acompanhada por fotógrafos locais e dos exércitos francês e inglês, por Joshua Benoliel (em parte da visita) e por Arnaldo Garcês, motivando uma extensa cobertura na imprensa portuguesa. A *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, dedicou-lhe várias páginas e a capa de 12 de novembro de 1917. A visita foi aproveitada pela propaganda portuguesa para salientar as “demonstrações de consideração e de amizade para com Portugal”. (*Ilustração Portuguesa*, 5 de novembro de 1917: 361)

FIG. 104. O presidente da República e o chefe do Governo visitam Verdun, acompanhados do Presidente de França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de novembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

A visita do presidente da República e do chefe do Governo a Inglaterra e a França, onde estiveram com as tropas portuguesas, foi um acontecimento programado para ser mediatizado (foi, portanto, um acontecimento mediático à medida dos meios existentes no primeiro quartel do século XX) e destinado a

demonstrar a cumplicidade do país com a sua velha aliada, Inglaterra, e com a França. Garantia-se, ainda, ao povo que contemplava essas imagens, que o presidente velava, algo paternalmente, pelos interesses do país e se solidarizava com os soldados. Aliás as imagens centram-se nos líderes políticos, mais do que nos militares.

No final da guerra, a imprensa nacional deu protagonismo às conferências de paz, na qual assinalou a participação portuguesa (fig. 105). Portugal estava entre os vencedores da Grande Guerra e, orgulhosamente, pôde tomar parte nas conferências de paz, conforme se evoca na figura 105, no qual o retrato do diplomata português Bettencourt Rodrigues ombreia com os retratos de representantes das grandes potências. A guerra findara e os líderes políticos voltavam a ocupar o palco que tinham, parcialmente, perdido para os protagonistas da Grande Guerra – os soldados. Os seus retratos voltaram, pois, intensamente, às páginas da imprensa portuguesa.

FIG. 105. Protagonismo dos políticos na cobertura da conferência de paz de Versailles.



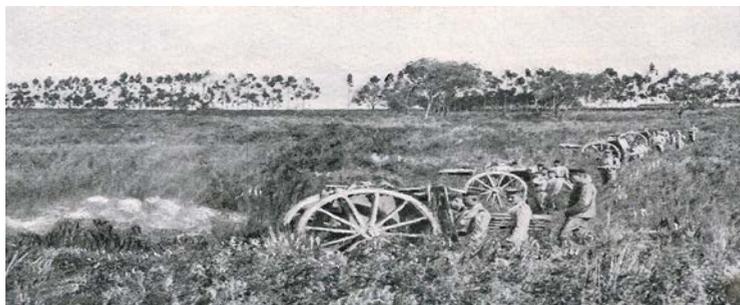
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de novembro de 1918.

2.10.2 A preparação e o reequipamento das Forças Armadas Portuguesas

Mostrar como Portugal se preparava para a Grande Guerra constituiu outro aspeto central da cobertura visual de proximidade sobre as repercussões do conflito no país logo em 1914 (fig. 106). O tema era, certamente, de interesse transversal à sociedade portuguesa. As manobras militares empreendidas após a eclosão da conflagração europeia tiveram o seu lugar na narrativa visual. Aliás, seria pre-

tensão do Governo mostrar e demonstrar que o país se preparava para a guerra e que a sua entrada no conflito era vista como inevitável, até porque a Alemanha fazia incursões nas colónias portuguesas de Angola e de Moçambique, colocando o país em situação de beligerância não declarada. Nota-se, por isso, uma certa sintonia entre os objetivos do Governo e o ponto de vista editorial da *Ilustração Portuguesa*.

FIG. 106. Exercícios de artilharia do Exército Português em Torres Vedras.

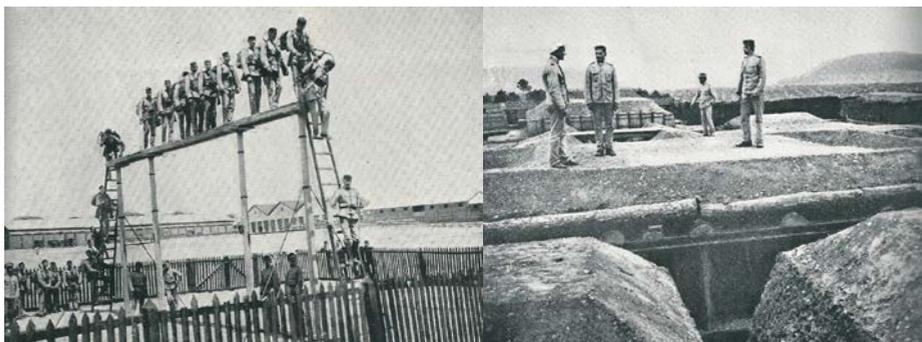


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de novembro de 1914.
Créditos: J. J. Telheiro (fotógrafo amador).

A formação de soldados, aviadores e marinheiros foram temas abordados iconograficamente. A imprensa não podia, no contexto da cobertura da Grande Guerra, deixar de reconhecer a noticiabilidade do tema, até porque muitas das suas incidências do conflito ocorriam no país. Ao mesmo tempo, as notícias abalavam a sociedade portuguesa, mas também testemunhavam o esforço de treino e modernização das forças nacionais (figs. 107 a 109).

A figura 110 é um retrato de um jovem oficial piloto-aviador, um dos primeiros em Portugal, que posa, garboso, frente à nova arma – o avião. Um autêntico “cavaleiro do céu”, como a propaganda de guerra proclamava. Na falta de fotografias de acontecimentos, os retratos substituíram-nas. De facto, os retratos constituíram a maioria das fotografias alusivas à I Guerra Mundial nas páginas da *Ilustração Portuguesa* (Sousa, 2013). Se o esforço informativo é notório no retrato do jovem e garboso piloto (fig. 113), não menos notório é o esforço propagandístico. A cobertura iconográfica da I Guerra Mundial misturava, efetivamente, essas duas dimensões – a propagandística e a informativa.

FIG. 107. Exercícios do Corpo Expedicionário Português, em Tancos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, vários números de março a junho de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 108. Exercícios do Corpo Expedicionário Português, em Tancos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de junho de 1916.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Uma faceta importante da cobertura visual da Grande Guerra desenvolvida pela imprensa relaciona-se com o reapetrechamento e modernização das Forças Armadas do país. Fotografias de camiões, de peças de artilharia, de submarinos e outros navios desfilaram pelos periódicos. Um dos exemplos mostra o lançamento ao mar da canhoneira *Bengo*, totalmente fabricada em Portugal (fig. 111). Em duas fotos publicadas na *Ilustração Portuguesa*, Joshua Benoliel mostra duas singularidades

relevantes do ato: a presença de autoridades – incluindo o presidente da República, Bernardino Machado – e o lançamento do navio à água propriamente dito. Noutro exemplo – fotografias, também, de Joshua Benoliel – o destroyer Douro e o submarino Espadarte, da Armada Portuguesa, são preparados para a realização de patrulhas atlânticas (fig. 112). Testemunhavam, ademais, as fotografias que Portugal tinha conhecimentos e competências suficientes para fabricar equipamento militar.

FIG. 109. Exercícios dos marinheiros da Armada.



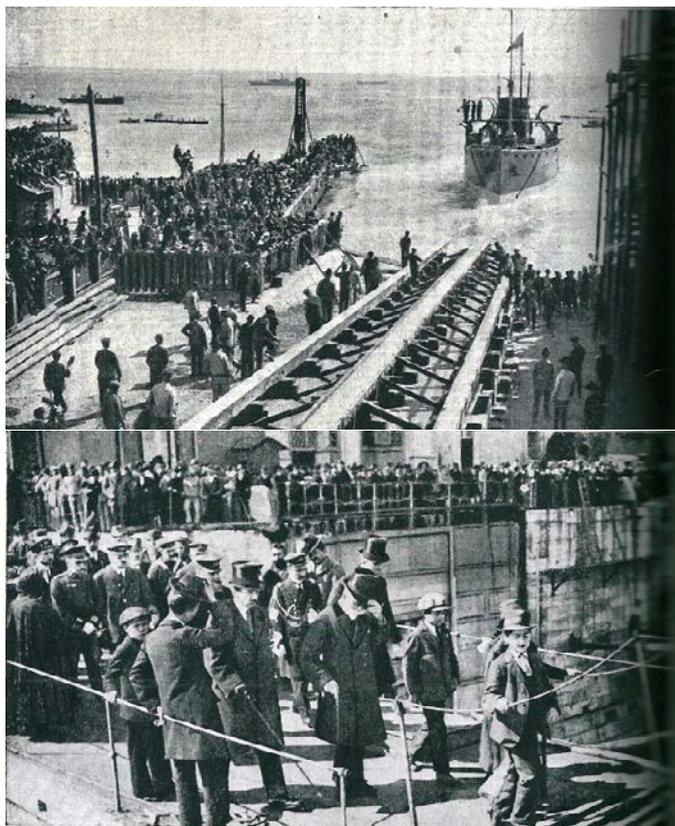
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de junho de 1916.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 110. Piloto-aviador em treinos posa junto do seu avião.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de março de 1918.
Créditos: não atribuídos (Arnaldo Garcês?).

FIG. 111. Lançamento de canhoneira ao mar.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de abril de 1917.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 112. Destroyer *Douro* e submarino *Espadarte* são preparados para o combate.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de abril de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

A exibição do arsenal português em imagens de publicação frequente, era, também, uma exibição simbólica de força e de poder. As fotografias suscitam a ideia de que Portugal não estava desarmado e preparava a sua defesa e a intervenção na guerra ao lado das nações aliadas.

2.10.3 Mobilização

Um dos efeitos da guerra em Portugal foi a mobilização dos reservistas estrangeiros residentes no país (fig. 113), que regressavam aos seus países para engrossarem as fileiras dos respetivos exércitos. A *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, deu visualmente conta do que sucedia, mas é curioso que o tema poderá ter sido trazido à agenda por Joshua Benoliel, um fotojornalista com iniciativa. Ele procurava estar sintonizado com a marcha dos acontecimentos e tentava estar, sem consultar terceiros, onde a sua presença *testemunhal* e *documental* era requerida, em nome do interesse público, da necessidade e curiosidade informativa do leitor. Ele tinha, sem dúvida, uma compreensão prática dos critérios de noticiabilidade que podiam notabilizar visualmente um facto singular, promovendo-o à categoria de acontecimento.

A estratégia editorial de valorização da informação visual de proximidade praticada pela *Ilustração Portuguesa*, em grande medida por força da capacidade de iniciativa de Benoliel, poderá ter contribuído não só para aumentar o interesse dos leitores e intensificar a sua receptividade à proposta editorial da revista mas também para que estes adquirissem uma compreensão mais global do que acontecia. No exemplo escolhido, merece atenção a disposição gráfica irregular das fotografias e a variação dos respetivos formatos, o que, em termos de design, surpreende a visão do observador e empresta vivacidade e ritmo à contemplação da página e à absorção da informação por parte do leitor (fig. 113).

Mais tarde, foi a vez da mobilização se estender aos portugueses (figs. 114 e 115). O discurso visual sobre a mobilização parece um tanto ou quanto incongruente com os objetivos infopropagandísticos do Governo. Efetivamente, nem sempre as imagens da mobilização transmitiam empolgação, antes mais denunciavam a realidade. E a realidade entrava pelos olhos dentro de quem sabia ler uma fotografia. As fotografias de Joshua Benoliel escolhidas para primeiro exemplo mostram quem eram os mancebos mobilizados para o Exército Português: principalmente jovens rurais e pobres arrancados à sua terra pacata (fig. 114). Na primeira imagem, alguns jovens mobilizados caminham “para um futuro” incerto, guiados por um oficial. O jovem do meio, sobre o qual recai a

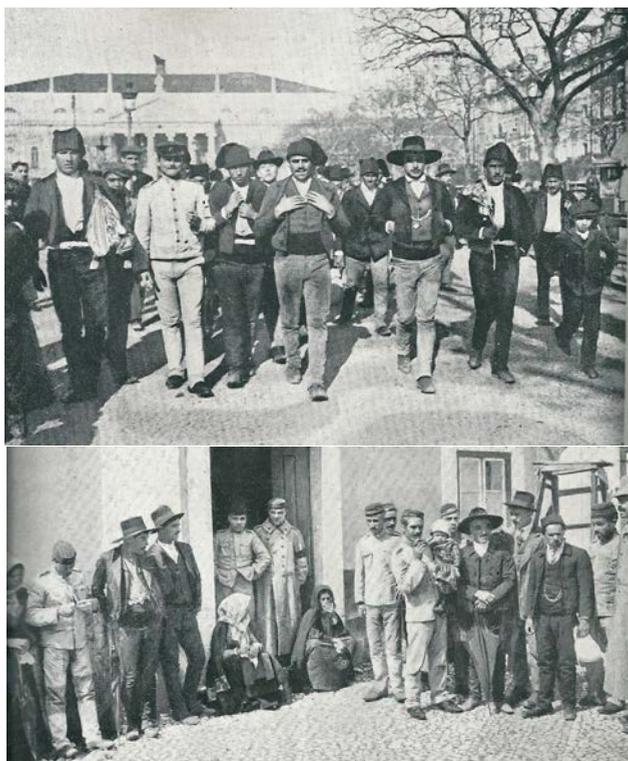
atenção do leitor, exibe um sorriso e uma posse desafiadora, similar à daquele que se posiciona à sua direita e à daquele que surge mais à esquerda na fotografia. Mais sorumbáticas são as expressões dos dois restantes mancebos da primeira fila, talvez pouco entusiasmados pela perspectiva do combate. É esse mesmo misto de expressões que se nota na segunda imagem da figura 114. A fotografia também foi eficaz a captar os vestígios da realidade experimentada diariamente pelos portugueses e os sintomas de apreensão em muitos dos seus rostos. Na figura 115, por seu turno, é outro o momento de apreensão focado pela lente de Benoliel: moços e adultos leem a ordem de mobilização geral e as listas de recrutamento. Muitas outras fotos, em diversos países, reportaram-se, aliás, ao mesmo tema, pois a Grande Guerra obrigou ao recrutamento forçado de grande número de indivíduos. Joshua Benoliel esforçou-se, no caso apresentado (fig. 115), por traduzir, visualmente, por meio da imagem fotográfica, um momento singularmente representativo da vida do povo e da apreensiva realidade que este experimentava diariamente.

FIG. 113. Mobilização dos reservistas estrangeiros em Portugal.



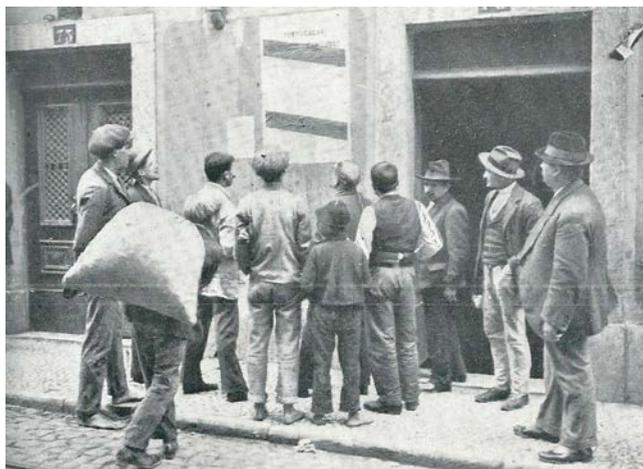
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de agosto de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 114. Mobilização de mancebos portugueses.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de abril e 15 de maio de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 115. Jovens conferem as listas de recrutamento e a ordem de mobilização geral.

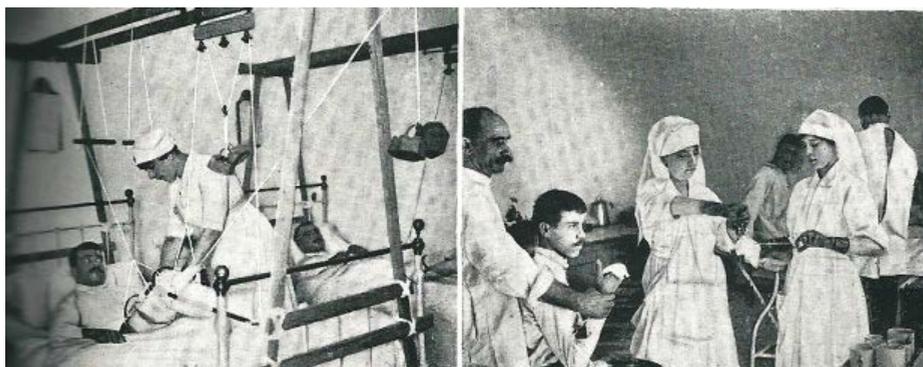


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 15 de maio de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

2.10.4 O contributo civil para o esforço de guerra

O contributo para a defesa nacional não vinha apenas das Forças Armadas. A imprensa teve a percepção de que havia também que valorizar noticiosamente o esforço de guerra civil, protagonizado por homens e, também, por mulheres (figs. 116 a 120). A presença das mulheres na sociedade valorizava-se e moldava-se aos novos tempos – casos, por exemplo, das enfermeiras. A imprensa testemunhava-o (figs. 116 a 119). No entanto, o país republicano continuou acentuadamente patriarcal, tal e qual como tinha ocorrido durante a Monarquia. Às mulheres portuguesas, desprovidas de quase todos os direitos políticos, estavam reservadas quase somente as atividades filantrópicas e beneméritas de apoio às Forças Armadas ou os cuidados aos feridos e mutilados de guerra.

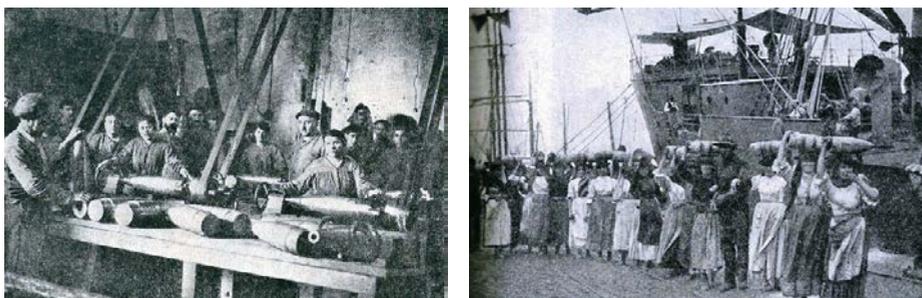
FIG. 116. Enfermeiras portuguesas na Grande Guerra.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de setembro de 1917.

O conjunto de imagens da figura 117 alude a um aspeto diferente das repercussões internas da Grande Guerra – a fabricação de obuses em Portugal. Essas fotografias testemunhavam que o país estaria a corresponder ao esforço de guerra que lhe era solicitado, reconvertendo, inclusivamente, a sua indústria. De notar a existência de mulheres operárias – neste caso, a fotografia não mentia. E eram elas que carregavam os navios, transportando nas cabeças pesados obuses. Digase, no entanto, que como Portugal não era um país industrializado, as mulheres portuguesas tinham à sua disposição poucos postos de trabalho industriais em que substituíssem, como operárias, os homens mobilizados para a frente de batalha. Aliás, vivendo o país essencialmente da agricultura, o número de operários mobilizados foi reduzido.

FIG. 117. Fabrico de obuses em Portugal e carregamento para os navios.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de agosto de 1917.
Créditos: fotógrafo não identificado.

Em Portugal, o socorro às vítimas do conflito e o apoio aos soldados esteve sempre presente na cobertura visual de proximidade da Grande Guerra empreendida pela imprensa em geral e pelas revistas ilustradas em particular, designadamente pela *Ilustração Portuguesa*, que foi a única revista ilustrada de informação geral a circular em todo o país entre 1915 e o final do conflito, em 1918. Enquadrada pela ubiquidade e diversidade da narrativa iconográfica protagonizada pela imprensa portuguesa na cobertura do envolvimento português na I Guerra Mundial, a filantropia, nomeadamente, constituiu um subtema relevante do contributo civil ao esforço de guerra. A imagem patente na figura 118, por exemplo, dá conta da visita de uma comissão da Cruzada das Mulheres Portuguesas ao palácio de Belém, para um encontro com o presidente da República. A figura 119, por seu turno, documenta uma ação de recolha de fundos para a Cruz Vermelha, empreendida por mulheres.

FIG. 118. Comissão filantrópica de apoio aos soldados visita o palácio de Belém.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 10 de abril de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 119. Ação de beneficência em prol das vítimas da guerra.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 7 de setembro de 1914.

Créditos: Joshua Benoiel.

Ao longo da I Guerra Mundial, a *Ilustração Portuguesa* noticiou, pois, pictograficamente, as iniciativas civis – organizadas pela imprensa e por comissões cívicas – de apoio às vítimas, aos soldados portugueses e às suas famílias. Inclusivamente, iam-se sabendo as privações e provações de todo o género que os soldados portugueses enfrentavam nos vários cenários em que estavam posicionados e as consequências terríveis da conflagração para as populações civis das áreas afetadas pela guerra. No entanto, se as imagens aportaram informação relevante para o público português coevo da I Guerra Mundial, não é menos verdade que contribuíram para propagandear o esforço de guerra português. Testemunharam, ademais, que os portugueses sabiam ser solidários e sugeriram, nem sempre com toda a verdade, que a sociedade civil se empenhava no esforço de guerra.

2.10.5 A partida de tropas

A I Guerra Mundial trouxe, mal irrompeu, a necessidade de defesa das colónias africanas, cobiçadas pelas grandes potências desde o século XIX. O Congresso de Berlim (1884/1885) demonstrou-o. Foi, aliás, em Angola e em Moçambique que se fez sentir, imediatamente após o irromper das hostilidades, a ação alemã. Os

alemães, recorde-se, detinham os territórios da Namíbia, a sul de Angola, e da Tanzânia, a norte de Moçambique e moveram, com várias incursões nestas colónias portuguesas, uma espécie de guerra não declarada a Portugal, até 1916. O país viu-se, pois, na contingência de aí ter de fortalecer os seus meios de defesa. Milhares de soldados portugueses foram enviados para África, a partir de 1914 (figs. 120 a 125). Mais tarde, outros milhares seriam enviados para França e Inglaterra (figs. 126 e 127).

Por motivos de proximidade e facilidade da cobertura, a narração fotográfica da participação portuguesa na I Guerra Mundial passou muito pela reportagem dos momentos de partida das tropas para África e pelos próprios soldados, novos “heróis” da Nação. Aliás, a *Ilustração Portuguesa* fez, sobre o caso, referências elogiosas ao trabalho dos repórteres fotográficos, pondo a ênfase no acompanhamento constante da partida das tropas que estes realizaram mas também na sua capacidade para selecionarem os motivos fotográficos mais representativos e sugestivos sobre a ação que se desenrolava perante o seu olhar:

Não queremos que um só dos aspetos mais frisantes das tropas que vão embarcando para França deixe de ficar registado nestas páginas. Todas as vezes que os grandes transportes encostam à muralha do posto de desinfeção e para eles confluem soldados, animais e material de guerra (...), esse movimento (...) é espreitado de sol a sol e fotografado nas suas fases mais típicas. Só assim se explica que se acompanhe o que não tem horas certas, e muito menos indicadas, de se fazer, havendo mesmo outras dificuldades bem presumíveis. Mas nada tem impedido que esta reportagem seja e continue a ser verdadeiramente completa. (*Ilustração Portuguesa*, 16 de abril de 1917: 305)

As fotografias da figura 120, extraídas da então já vetusta revista *O Ocidente*, são instantâneos captados no embarque das primeiras tropas portuguesas destinadas às colónias africanas de Angola e Moçambique, territórios sob pressão militar alemã. O tema era tão importante – para as pessoas e para o Governo – que rapidamente chegou às capas das revistas. A partida de tropas portuguesas para África foi, pela primeira vez, tema da capa da *Ilustração Portuguesa* a 16 de novembro de 1914 (fig. 121). A legenda da fotografia (da autoria de Joshua Benoiel), colorida (mais icónica), é clara quanto ao significado que pretende construir: “Partida do soldado português para defender a Pátria, animando sua velha mãe, encostada ao peito, com um sorriso, misto de ternura, de coragem e da consciência do dever.” Uma imagem de despedida que também é uma constante da

cobertura mais ou menos propagandística das guerras mediatizadas do mundo contemporâneo.

A fotografia patente na figura 122, respeitante a um instante singular do desfile das tropas que partiam para Angola, é, também ela, profundamente simbólica, já que sintetiza emblematicamente toda uma situação – os soldados partiam para servir a sua bandeira, ou seja, metaforicamente, para cumprir o dever patriótico de servir o seu país, apoiando-se mutuamente enquanto camaradas de armas.

Na figura 123 aparece a foto de capa do número de 26 de junho de 1916 da *Ilustração Portuguesa*. Trata-se de uma fotografia espetacular de alto impacto visual de Joshua Benoliel, com os soldados empoleirados nos mastros do navio para poderem ver – para alguns, pela última vez – os seus entes queridos e o território da Pátria. À semelhança do que tinha sucedido aquando da mobilização de tropas para as colónias, a declaração de guerra da Alemanha a Portugal motivou um novo entusiasmo pela cobertura dos momentos de partida das tropas, encaradas, frequentemente, pelo poder, com a cumplicidade dos fotógrafos, como ocasiões para galvanizar o povo e alimentar-lhe o sentimento nacionalista que, hipoteticamente, poderia fazê-lo aguentar os sacrifícios que o esforço de guerra exigiria. Os registos fotográficos das partidas sucessivas de novas levas de soldados para as frentes de batalha recordavam, no entanto, ao país, que a situação estava longe de estar controlada. E em muitos rostos notam-se, principalmente, angústia e apreensão (figs. 124 a 126).

Na figura 124, também referente ao embarque de tropas para Moçambique, o olhar do fotojornalista – inevitavelmente, Joshua Benoliel – é de maior proximidade, quase intimidade, com os soldados, reportando-se ao momento angustiante do embarque. A chuva tornava a ocasião mais cinzenta. Nas fotos, um plano gerais das tropas aglomeradas no cais, junto dos navios, e um plano de conjunto de uma situação peculiar, num estilo “cândido”. Na segunda imagem da figura 124 deve notar-se, ainda, o aproveitamento expressivo das linhas de perspectiva que, além de transmitirem a sensação de profundidade, direcionam o olhar do leitor para o motivo principal: os dois oficiais a conversar, enquadrados, em segundo plano, pelo navio e pelas tropas alinhadas e expectantes.

Outras fotografias de Benoliel revelam as expressões angustiadas e apreensivas dos soldados e dos seus familiares, que deles se despediam (primeira imagem da fig. 125 e fig. 126). A moldura humana escolhida intencionalmente pelo fotojornalista, nessas fotos, é importante para a geração de sentido, já que destaca os rostos angustiados dos populares, entre os quais, certamente, muitos familiares dos soldados, aos quais estes últimos deixavam um último olhar antes de parti-

rem para um futuro turvo e ameaçador. Os soldados enviados para a Europa (fig. 126) não viam sequer a guerra europeia como sua, pesem embora todos os encoajamentos políticos, simbolizados, nomeadamente, pela presença do presidente da República, Bernardino Machado, captado num instantâneo a despedir-se das tropas, durante um dos embarques (fig. 127), no meio desse ambiente que se adivinha triste. Não se notam vivas nem expressões “guerristas” entusiastas. Quase se adivinha, na figura 126, um véu de silêncio, entrecortado pelo bater surdo das botas dos militares em marcha.

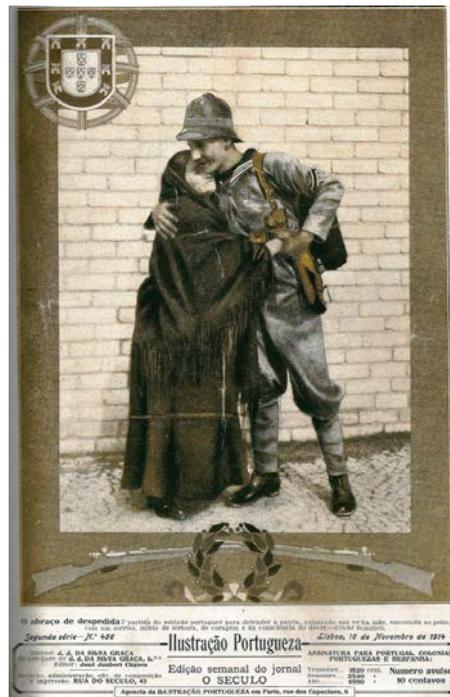
Face à gravidade da situação e à preocupação que a Grande Guerra gerava, os desfiles das tropas pelas ruas de Lisboa (segunda foto da figura 125) pareciam interessar menos, embora servissem para exibir o poder armado do Estado. Exce-lentes *oportunidades fotográficas*, as paradas militares foram, aliás, tema constante da cobertura visual da I Guerra Mundial.

FIG. 120. Partida de expedicionários portugueses para Angola e Moçambique.



Fonte: *O Ocidente*, 20 de setembro de 1914.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 121. Soldado despede-se da mãe.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de novembro de 1914.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 122. Momento do desfile das tropas que partiam para Angola.



FIG. 123. Partida de tropas portuguesas para Moçambique.



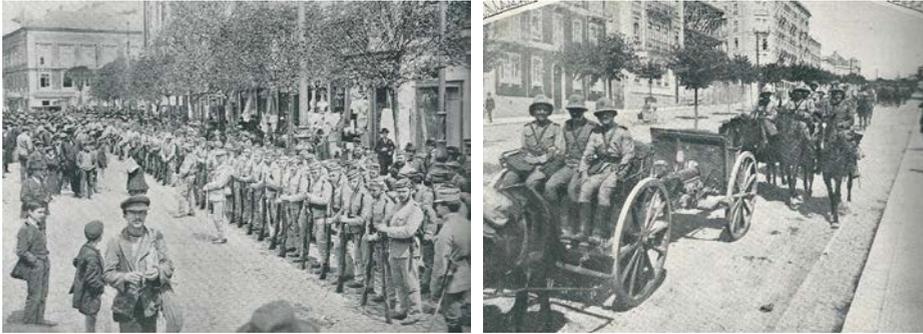
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 26 de junho de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 124. Embarque de tropas para Moçambique.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de março de 1917.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 125. Parada militar na partida de tropas para Moçambique.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de abril de 1916.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 126. Soldados do Corpo Expedicionário Português partem para França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de fevereiro de 1917.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 127. O presidente da República, Bernardino Machado, despede-se dos soldados.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de fevereiro de 1917.
Créditos: Joshua Benoiel.

2.10.6 A situação nas colónias africanas

As imagens que chegavam a Portugal vindas das colónias – antes mesmo do início oficial das hostilidades com a Alemanha – não mostravam quaisquer combates, mas sim soldados retratados individualmente ou em grupo (fig. 128) e momentos da ação das tropas portuguesas (figs. 129 e 130). A figura 129, por exemplo, regista um instante singular das movimentações da cavalaria portuguesa de partida do Lubango para o Cuamato, em Angola. A imagem servia como testemunho da ação militar de Portugal, reforçando a ideia de que o país estava a fazer a sua quota-parte na luta contra os alemães e era capaz de defender os seus territórios coloniais.

FIG. 128. Oficiais expedicionários portugueses em Angola.



Fonte: *O Ocidente*, 10 de fevereiro de 1915.
Créditos: fotógrafo não identificado.

FIG. 129. Marcha da cavalaria portuguesa em Angola.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 25 de janeiro de 1915.
Créditos: Teles Grilo.

Os portugueses contaram, em Angola e Moçambique, com tropas nativas. Algumas imagens dessas forças auxiliares, porém, poderão ter deixado algumas dúvidas sobre o seu valor entre os autores. A foto patente na figura 130, por exemplo, continha uma legenda que esclarecia que estas tropas eram pagas com carne. Mas também denuncia a pobreza do seu equipamento, que consistia, basicamente, num casaco militar. Sem equipamento, mal treinados, os soldados das forças auxiliares africanas eram usados, essencialmente, em tarefas braçais ou como carregadores, guias e observadores.

FIG. 130. Forças auxiliares africanas em Angola.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de março de 1915.

Créditos: fotógrafo anónimo.

Embora feridos e mortos estivessem quase sempre fora do horizonte da cobertura iconográfica da Grande Guerra, visualmente assética, ocasionalmente invadiam as páginas de jornais e revistas. Na figura 131 aparece, por exemplo, um retrato, em plano americano aberto, de Augusto dos Reis, 1.º clarim do esquadrão de dragões de Moçâmedes, ferido num combate travado entre portugueses e alemães em Naulila, no sul de Angola, a 18 de dezembro de 1914. A foto mostra um homem jovem, deficiente (amputação de um braço por ferimentos de bala), de olhar perdido, certamente sofredor de *stress* de guerra. Trata-se da exploração de um assunto de *interesse humano*. O facto de a notícia se centrar numa pessoa, o sujeito emotivo da ação, intensifica o interesse do leitor. Do ponto de vista do design, merece destaque a moldura da foto. Era como – tal como ensinou McLuhan – se a fotografia mais não fosse do que uma extensão da pintura e, portanto, digna de ser emoldurada. Mesmo que a moldura desenhada mais não fosse do que uma metáfora visual de uma moldura real.

Como terá essa foto chegado à revista que a publicou? Provavelmente porque o seu autor a enviou graciosamente à *Ilustração Portuguesa*, acompanhada da história do ferido, tendo em vista a respetiva publicação, com menção ao seu nome.

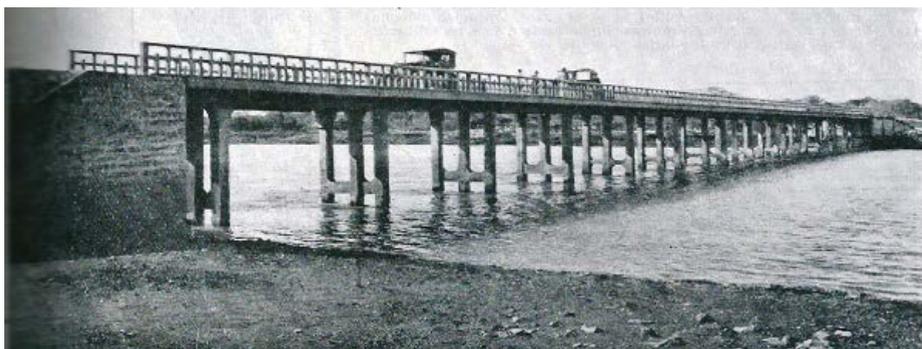
FIG. 131. Clarim Augusto dos Reis, militar ferido em combate contra os alemães, em Angola.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de abril de 1915.
Créditos: tenente Pires Balaya.

Após se ultrapassar a fase mais sangrenta do conflito com a Alemanha em África, a imprensa assumiu um discurso iconográfico legitimador e justificador do colonialismo português. Era importante demonstrar às potências europeias e à população nacional que Portugal ocupava efetivamente as suas colónias e que as desenvolvia. Daí que a fotografia tenha testemunhado a efetiva ocupação do território colonial e a construção de infraestruturas (fig. 132).

FIG. 132. Construção de uma ponte em Moçambique.



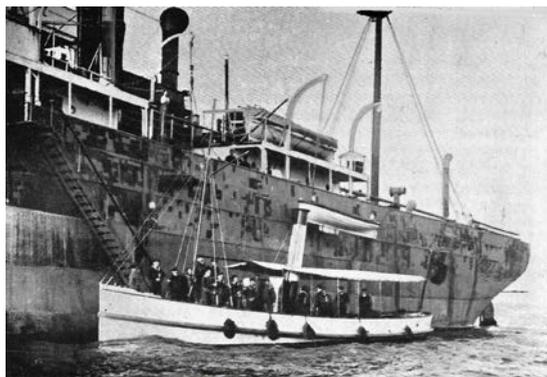
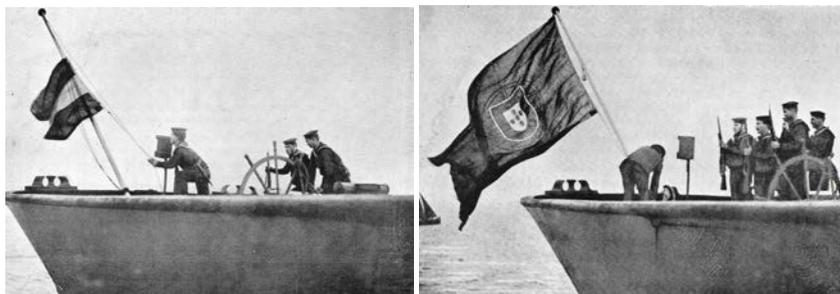
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de fevereiro de 1918.
Créditos: Sá Carneiro (engenheiro e fotógrafo amador).

2.10.7 A apreensão dos navios alemães

O apresamento dos navios alemães nos portos portugueses, realizado, a 23 de Fevereiro de 1916, a pedido de Inglaterra, que deles necessitava para o transporte de tropas e equipamento militar, foi o ato político que instou a Alemanha a declarar guerra a Portugal.

Com a adoção dessa medida, o Governo do Partido Democrático instou, nada ingenuamente, a Alemanha a declarar guerra a Portugal. Os democráticos podiam, assim, esgrimir, internamente, o argumento da crise nacional para justificar a formação de um Governo de unidade em que fossem dominantes, o que asseguraria a manutenção do seu domínio sobre o Estado e sobre a República; e podiam, ainda, exhibir externamente a nova condição de Portugal, que, ao surgir como aliado de Inglaterra, continha a vontade intervencionista manifestada por alguns setores da Espanha monárquica e assegurava a manutenção dos seus territórios coloniais em África.

FIG. 133. Apresamento dos navios alemães nos portos portugueses.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 6 de março de 1916.
Créditos Joshua Benoiel.

A hora parecia ser de celebração patriótica, *quicá patrioteira*, de um ato que, política e estrategicamente, em termos internos e externos, até poderá ter sido bem-pensado pelo Governo do Partido Democrático.

As fotografias do acontecimento contam, pois, uma história de fervor patriótico, na qual a cerimónia do arrear da bandeira alemã e hasteamento da bandeira portuguesa nos navios alemães assume a centralidade (fig. 133). As imagens do acontecimento, altamente simbólicas, enaltecem o orgulho nacional, graças ao protagonismo dos marinheiros portugueses e ao içar da bandeira de Portugal, ato no qual se focalizam, aliás, três das quatro fotografias alusivas ao tema publicadas pela *Ilustração Portuguesa* (lembre-se a célebre foto similar de Iwo Jima, na II Guerra Mundial).

2.10.8 Portugal na guerra europeia

Um grande número de imagens publicadas na imprensa portuguesa sobre a participação direta de Portugal na conflagração europeia é constituído pelos retratos dos combatentes (figs. 134 e 135) e pelas fotografias evocativas da presença armada de Portugal na Frente Ocidental (figs. 137 a 141), principal palco da guerra, ainda hoje invocado sempre que assomam à memória imagens mentais da I Guerra Mundial – devido, em muito, à guerra de trincheiras. O discurso visual e o discurso textual da imprensa também aqui se combinavam para frisar que Portugal estava bem servido pelas Forças Armadas, cujos membros eram permanentemente glorificados. Porém, a guerra causava vítimas. A partir do momento em que as tropas portuguesas chegaram às trincheiras da Flandres, os mortos começaram a avolumar-se. Os rostos dos soldados tombados no campo de batalha, ainda que retratados em vida, começaram a ensombrar as páginas da imprensa nacional (fig. 134). Em contraponto, ao publicar as suas fotografias, os jornais e a revista *Ilustração Portuguesa* satisfaziam a curiosidade dos leitores (*quem eram eles?*) ao mesmo tempo que, propagandeando a causa intervencionista do Governo Português, celebravam e honravam a figura do soldado nacional capaz de morrer, ainda que muito longe do país ou de qualquer território sob administração portuguesa, “em defesa da pátria”.

Tal como faziam os soldados portugueses em África, também os soldados portugueses em França (e mesmo alguns dos que permaneciam em Portugal) asseguraram à imprensa nacional e, em particular, à *Ilustração Portuguesa* um fluxo regular de fotografias. Fosse por vaidade, fosse para obtenção de reconhecimento, fosse ainda pela vontade de que os seus familiares, amigos e conheci-

dos os vissem, comprovando a sua presença em França, esses soldados enviavam os seus retratos para a imprensa, conforme, por exemplo, a *Ilustração Portuguesa* confessa na edição de 25 de junho de 1917. Ao publicá-los, a imprensa construiu, gradualmente, uma galeria que celebrava e honrava o soldado português.

FIG. 134. Exemplo de retratos de mortos portugueses na Frente Ocidental.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de julho de 1917.
Créditos: fotógrafo não identificado.

Normalmente, os soldados eram captados em pose, fosse em retrato de grupo (fig. 135), fosse em retratos individuais (fig. 134). Por isso, os combatentes do Corpo Expedicionário Português apareciam sorridentes e descontraídos ou desafiantes, dando de si a melhor imagem. Daí que na *Ilustração Portuguesa* se escrevia, contribuindo para combater os rumores sobre a situação calamitosa que o CEP vivia na frente, que os soldados portugueses, ainda que não estivessem contentes, estavam animados: “Nas fotografias que oficiais e soldados tiram e enviam para a *Ilustração Portuguesa* reflete-se a boa disposição de espírito em que eles se encontram. É claro que, longe da família e sob o troar do canhão, ninguém se pode sentir contente; mas daí a supor-se que o nosso soldado não está animado e que a vida das trincheiras lhe decorre triste vai uma grande diferença”. (*Ilustração Portuguesa*, 18 de junho de 1917: 496)

De onde provinham, pois, as imagens que a *Ilustração Portuguesa* e a restante imprensa publicava sobre as tropas portuguesas em França e Bélgica?

Algumas das fotografias eram feitas por alguns soldados e oficiais, que levavam consigo pequenas máquinas fotográficas – normalmente, *Kodak* – para documentarem o seu quotidiano, que, depois, enviavam, gratuitamente, para a imprensa, conforme revela, aliás, a atribuição de créditos em muitas das fotos. A foto da figura 136, altamente simbólica, por exemplo, é da autoria de um “dis-

tinto oficial do Corpo Expedicionário Português”, que ficou no anonimato. Foi publicada na *Ilustração Portuguesa* depois da batalha do rio Lys, em jeito de tributo memorial à hecatombe sofrida pelo Corpo Expedicionário Português, na Flandres. A legenda esclarecia que se tratava da povoação arrasada de Neuve-Chapelle e que a cruz se situava a 30 metros da primeira linha portuguesa. A matéria da qual a fotografia constituía a peça central acentuava a homenagem aos caídos, mas também repisava que os soldados portugueses tinham caído unicamente porque eram em número muito inferior aos germânicos.

FIG. 135. Retrato de grupo de soldados portugueses em França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de junho de 1917).
Créditos: fotógrafo não identificado.

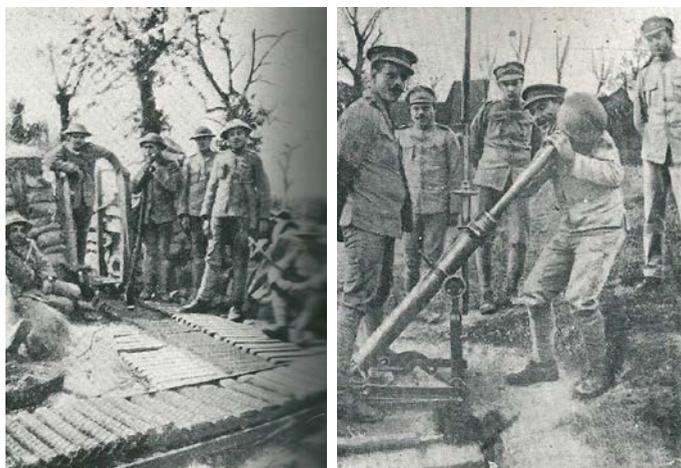
FIG. 136. A cruz de Neuve-Chapelle, perto das primeiras linhas portuguesas.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 6 de maio de 1918.
Créditos: oficial português não identificado.

Também da autoria de um oficial não identificado do Corpo Expedicionário Português, autêntico “soldado-repórter”, são as duas imagens reunidas na figura 137, obtidas nas trincheiras. Enviadas de França antes da ofensiva alemã de 9 de abril de 1918, somente foram publicadas na *Ilustração Portuguesa* no número de 6 de maio. Um sinal de que as fotos demoravam a chegar a Lisboa.

FIG. 137. Soldados portugueses nas trincheiras.

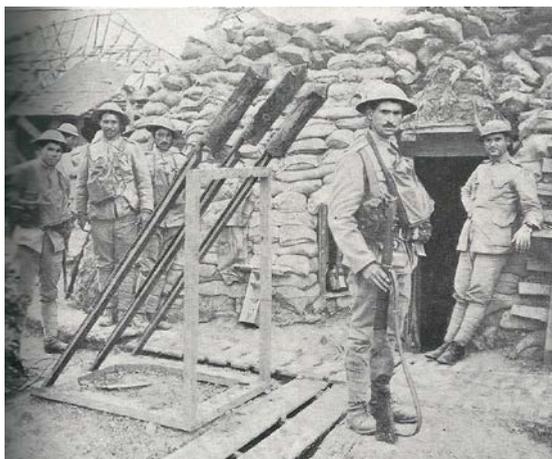


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 6 de maio de 1918.
Créditos: oficial português não identificado.

Outras fotografias são da autoria do profissional Arnaldo Garcês, que “foi” a Secção Fotográfica do Exército Português (figuras 138 a 142). Curiosamente, no número de 25 de junho de 1917, a revista *Ilustração Portuguesa* salientou, criticamente, que ainda não tinha recebido, até ao momento, qualquer fotografia do próprio Exército Português, embora as recebesse das secções fotográficas dos exércitos dos países aliados. Com o tempo, porém, a imprensa portuguesa veio a publicar várias fotos de Garcês nas trincheiras, na retaguarda e nos aquartelamentos. É mesmo possível que vários retratos de soldados publicados na imprensa portuguesa sejam da autoria desse fotógrafo, já que ele também atuava como retratista junto das tropas.

Algumas das fotografias realizadas por Arnaldo Garcês procuram evidenciar a boa integração das forças portuguesas nos exércitos aliados que combatiam os alemães na Frente Ocidental, estratégia de informação visual que ia perfeitamente ao encontro dos objetivos propagandísticos do Governo Português. Na fotografia da figura 140, por exemplo, um soldado inglês e um soldado português patrulham, em conjunto, a retaguarda da frente de batalha.

FIG. 138. Soldados portugueses nas trincheiras.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 25 de março de 1918.
Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

FIG. 139. Ambulância veterinária do Corpo Expedicionário Português.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de dezembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

As fotos da figura 141 referem-se a um quartelamento da retaguarda portuguesa em França. A impressão é de ordem e, por isso, a *Ilustração Portuguesa*, revista em que foram publicadas, pôde clamar que as pessoas que visitavam o setor português eram “unânicos em elogiar as suas instalações e a forma por que tudo ali funciona, debaixo do ponto de vista da ordem, da disciplina e da atividade.” Mais ainda, segundo a revista, devido ao contacto com os soldados dos países aliados, os combatentes portugueses ter-se-iam “estimulado de tal maneira” que se lhes reconheciam “grandes qualidades” que até então teriam passado “por assim dizer, despercebidas” (*Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1917: 341)

FIG. 140. Soldado português e soldado inglês patrulham a retaguarda.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 de dezembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

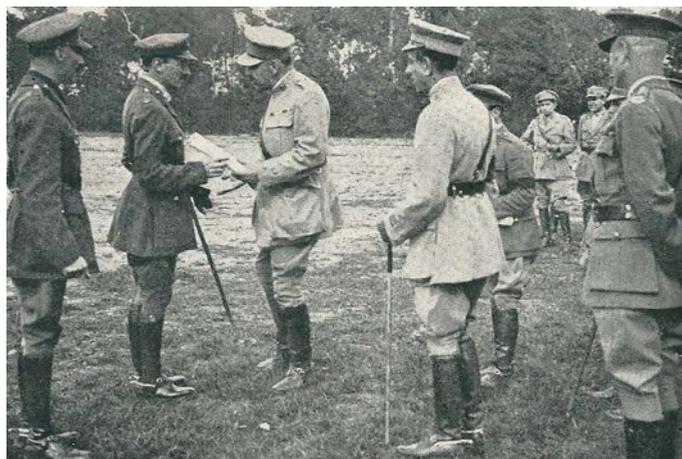
FIG. 141. Aquartelamento português na retaguarda.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

Depois do combate, a homenagem aos “heróis”. A foto da imagem 142 documenta, precisamente, a outorga de condecorações a soldados portugueses que se distinguiram na batalha de La Lys, feita pelo comandante do Corpo Expedicionário Português, general Tamagnini de Abreu e Silva. As imagens repetem, como é visível, os planos usados em situações análogas anteriores, nomeadamente o momento da condecoração – instante em que se testemunha o valor do combatente.

FIG. 142. Condecorações a tropas do CEP.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de setembro de 1918.

Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

É, pois, notória, em palavras e imagens, a adesão da imprensa portuguesa, aqui representada pela *Ilustração Portuguesa* – constrangida, não obstante, pela censura – ao discurso governamental sobre a intervenção portuguesa na I Guerra Mundial. A narrativa visual mostrava soldados portugueses felizes, bem entrincheirados e bem equipados e adequadamente acolhidos e socorridos na retaguarda. Não há imagens do sofrimento. Dos combates podia haver notícia verbal, de forma contida, mas nunca imagens. Os vestígios visuais dos mortos portugueses na Frente Ocidental resumiram-se aos retratos evocativos, obtidos quando ainda viviam.

Graças à colaboração dos soldados e oficiais que fotografavam o seu quotidiano, a imprensa portuguesa pôde, também, documentar fotograficamente alguns momentos de descanso das tropas na retaguarda, como ocorre no conjunto de imagens da figura 143. Por meio das imagens demonstrava-se que os soldados conseguiam licenças para descansarem na retaguarda. A situação, porém, era, na realidade, substancialmente diferente. Quase somente os oficiais conseguiam licenças e em muitos casos nem sequer voltavam às trincheiras. Nas imagens em causa, aliás, apenas surge o oficialato, talvez porque, efetivamente, os soldados de Infantaria 7 podem ter ficado na frente.

Curiosamente, alguns outros aspetos correlatos à vida na frente também foram notícia na imprensa, caso de um concurso hípico realizado na retaguarda, no qual participaram oficiais portugueses. Foi noticiado a 22 de outubro de 1917 pela *Ilustração Portuguesa* (fig. 144).

FIG. 143. Descanso de Infantaria 7 na retaguarda.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 11 de fevereiro de 1917.
Créditos: fotógrafo não identificado (oficial do Exército).

FIG. 144. Concurso hípico na retaguarda.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 22 de outubro de 1917.
Créditos: capitão Celestino Soares (fotógrafo amador).

Eventos como esse concurso hípico, por muito que fossem enquadrados desde um ponto de vista positivo, eram alvo da revolta dos soldados portugueses nas trincheiras, aos quais raramente era concedida a possibilidade de descansar na retaguarda. Este problema, que minava o moral das tropas, começou a desenhar-se em 1917. Enquanto os soldados comuns se defrontavam com a cruel vida nas trincheiras, na retaguarda os oficiais e os protegidos do regime republicano divertiam-se como podiam.

Embora a revista *Ilustração Portuguesa* tentasse apresentar o concurso em causa como uma iniciativa humanitária e beneficente, já que o lucro resultante seria aplicado na construção de uma cantina para feridos, textos e imagens como as que resultaram da cobertura do evento não devem ter sido benéficas para a moral dos combatentes portugueses na frente de batalha, se tiverem lido a peça.

Realce, também, para o facto de as fotos terem sido realizadas por um amador, militar do Corpo Expedicionário Português. Fotógrafos como Garcês usavam câmaras pesadas e com dimensões consideráveis, que exigiam, por vezes, o tripé. Mas muitos soldados, sargentos e oficiais de todas as nacionalidades em confronto – fotógrafos amadores – levaram, como se disse, para a frente pequenas câmaras, normalmente *Kodak*, com que documentaram o seu dia-a-dia. A eles se deve muita da iconografia da I Guerra Mundial.

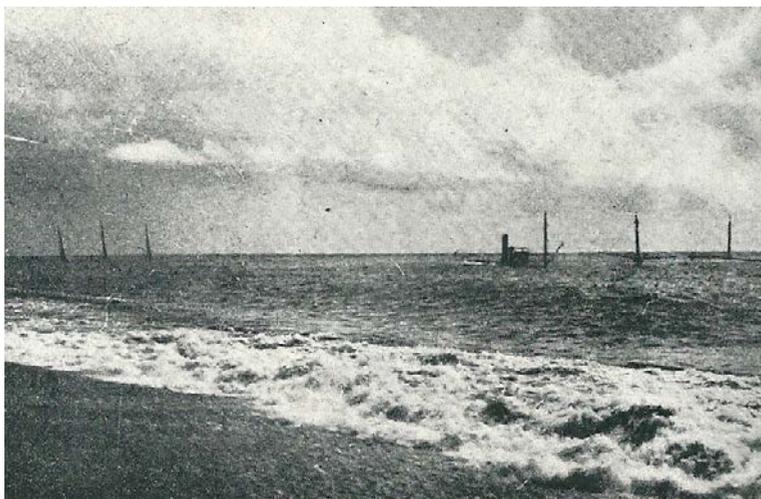
2.10.9 Portugal na Frente Atlântica

A iconografia dos combates no Atlântico também é digna de figurar na tipologia de imagens da Grande Guerra proposta aos leitores pela imprensa portuguesa, até porque esses confrontos começaram logo que Portugal entrou oficialmente no conflito. São imagens que evocam, em particular, as consequências dos ataques dos submarinos alemães a navios, mas também às ilhas dos Açores, da Madeira e de Cabo Verde. Não havendo fotografias dos momentos dos ataques, havia que recorrer a desenhos²⁶ ou a fotos das consequências do mesmo, como nos casos que servem de exemplo (figs. 145 e 146). De realçar, nas fotos, a cooperação de cidadãos com a imprensa. Muita da informação iconográfica publicada pela imprensa portuguesa no tempo da I República foi remetida por cidadãos que queriam, essencialmente, obter reconhecimento pela publicação de trabalhos seus, com indicação do seu nome, em jornais e revistas. Um exemplo de jornalismo-cidadão antes sequer de se falar deste para-jornalismo.

As fotos da figura 147 constituem outro exemplo desse jornalismo-cidadão iconográfico do tempo da I República. Aludem ao bombardeamento de Ponta Delgada por um submarino alemão. Não tendo imagens dos combates, a revista *Ilustração Portuguesa*, de onde foram recolhidas as imagens, evocou os mesmos dando conta visual do resultado (a destruição das casas) e dos restos dos obuses e publicando fotografias dos combatentes (os aliados americanos no convés do seu navio).

²⁶ Ver o subcapítulo dedicado a “Outra iconografia”.

FIG. 145. Navios afundados por submarino no Funchal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de janeiro de 1917.
Créditos: Alfredo Rodrigues (fotógrafo amador).

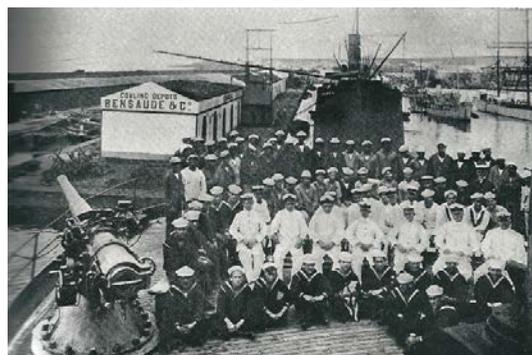
FIG. 146. Ataque de submarino alemão ao Funchal.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 25 de março de 1918.
Créditos: Perestrello²⁷.

27 Poderá referir-se a três dos fotógrafos profissionais da Fotografia Perestrello, no Funchal: Manuel de Olim Perestrello (1854-1929); Eduardo de Olim Perestrello (1884-1947); ou João de Olim Perestrello (1889-1971), filhos do primeiro. Possivelmente, são de Eduardo de Olim Perestrello, já que, em 1916, João de Olim Perestrello retirou-se da sociedade que tinha com o irmão e o pai e é mais provável que tivesse sido o filho e não o pai, já idoso, a fazer as fotos.

FIG. 147. Ataque alemão a Ponta Delgada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 20 de agosto de 1917.
Créditos: M. J. Matos (fotógrafo amador).

2.10.10 O internamento dos cidadãos alemães e austro-húngaros

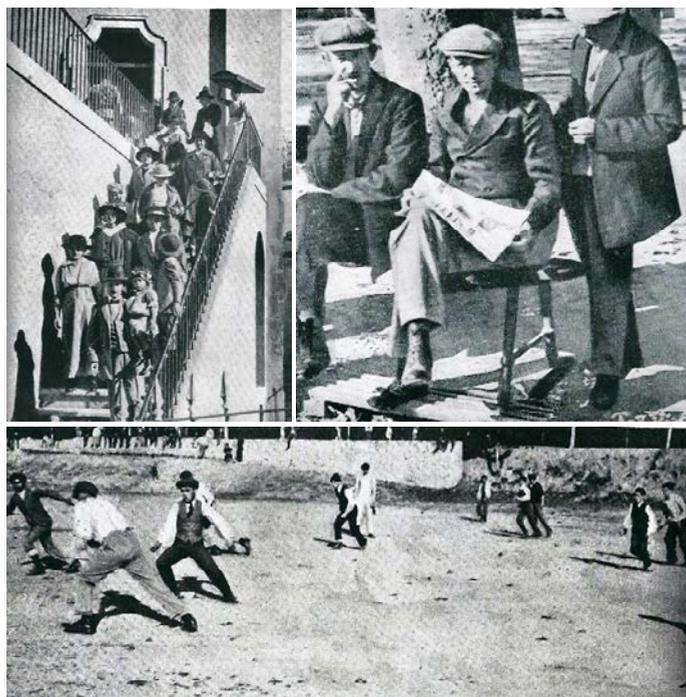
Portugal criou para os cidadãos alemães e austro-húngaros instalações com vista ao seu internamento, no continente, nas ilhas adjacentes e nas colónias. A visualização material da medida, mediada por meio da imprensa, é curiosa. Por um lado, demonstrava que os governantes apartavam dos portugueses potenciais inimigos; por outro lado, a medida podia ser encarada como negativa. Muitas dessas pessoas eram os antigos vizinhos, os comerciantes cujas lojas se frequentavam, os industriais que tinham contribuído para o progresso do país e com os quais se faziam negócios²⁸. A “verdade oficial”, propagandística, ecoava, no entanto, pela imprensa – os cidadãos estrangeiros de potências inimigas seriam tratados com dignidade.

No primeiro conjunto de imagens, surgem alguns dos cidadãos alemães (homens, mulheres e crianças) internados no hospital e no parque das Caldas da Rainha, onde podiam ler jornais e jogar futebol, enquanto “hóspedes de relativa consideração” do Estado Português (fig. 148). O conjunto seguinte de imagens alude ao internamento de súbditos alemães em Moçambique (fig. 149). Tal como tinha acontecido em Portugal continental, os alemães que por algum motivo se encontravam nas colónias portuguesas em África quando foi proclamada a declaração de guerra da Alemanha a Portugal foram internados em espaços concentracionários. As imagens, alegadamente, testemunhavam que as instalações onde eram acolhidos os cidadãos do Império Alemão e do Império Austro-Húngaro eram boas. Os internados podiam descontraírem-se e até jogar futebol. Mas entre o que era mostrado e a realidade ia certa distância, o que remete o discurso propagado pictograficamente para a ordem da infopropaganda.

²⁸ A entrada oficial de Portugal na guerra, em 1916, motivou, inclusivamente, ou o abandono do país em cinco dias, ou o internamento forçado. Os bens dos alemães e austro-húngaros foram confiscados e, posteriormente, vendidos em hasta pública. Para a fotografia portuguesa, o episódio revelou-se desastroso, já que a Casa Biel foi confiscada, o que representou a perda de grande parte do espólio (chapas de vidro, fototipias e documentos) de Emílio Biel (1838-1915), alemão por nascimento mas português e portuense por opção, um dos introdutores da fotografia em Portugal e um dos primeiros expoentes do documentarismo no país. Emílio Biel, falecido em setembro de 1915, foi poupado a esse desgosto, que, certamente, o teria consumido se com ele se tivesse confrontado. A parte sobrevivente do seu espólio ainda hoje está dispersa por coleções particulares e públicas e arquivos diversos.

Como fotógrafo, Biel distinguiu-se, conforme já se disse, pelos trabalhos em estúdio e pela fotografia paisagística e de grandes obras de engenharia, de cariz fotodocumental. Em 1884, iniciou um intenso levantamento fotodocumental da construção de linhas de caminho-de-ferro em Portugal, nomeadamente da linha do Douro, assim como do porto de Leixões, em Matosinhos. Foi fotógrafo da Casa Real e colaborou com as revistas *Branco e Negro* e *Ilustração Portuguesa*, entre outras.

FIG. 148. Alemães internados nas Caldas da Rainha.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de dezembro de 1917.
Créditos: Judah Ruah/Secção Fotográfica do Exército Português.

FIG. 149. Súditos alemães internados em Moçambique.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 7 de maio de 1917.
Créditos: Adelino de Abruñhosa.

2.11.11 O socorro aos feridos e mutilados de guerra

A guerra é violenta e, mesmo que os poderes procurem silenciar os seus custos humanos, uma imprensa livre tem o dever de os denunciar. Não há guerra que não provoque feridos. Nem guerra que não provoque mortos. A imprensa portuguesa não se absteve de, ocasionalmente, mostrar os feridos portugueses na Grande Guerra, mas sempre numa atitude positiva, evidenciando, infopropagandisticamente, como estes estavam a ser apoiados. A Secção Fotográfica do Exército Português (leia-se, Arnaldo Garcês e, ocasionalmente, outros fotógrafos), por exemplo, enviou para a imprensa portuguesa fotografias dos hospitais militares onde, em França, feridos de guerra portugueses estavam a ser tratados (fig. 150). Da foto que o exemplifica emerge uma impressão geral de ordem, assepsia e asseio. Os feridos não parecem graves. As fotografias sugerem tranquilidade. Mas essa é, conforme se sabe, uma leitura enviesada da realidade caótica e horrível enfrentada pelos serviços de saúde militares na Frente Ocidental.

As imagens da figura 151 aludem ao tratamento e recuperação dos mutilados de guerra portugueses, por iniciativa de organizações de beneficência como a Cruzada das Mulheres Portuguesas, à qual o Governo cedeu o convento dos Lazaristas, em Arroios, para o desenvolvimento das suas atividades. As imagens sugerem a ideia tranquilizadora de que os mutilados de guerra, depois do seu sacrifício pela pátria, poderiam, com o apoio adequado, reconverter-se em membros úteis à sociedade e em indivíduos autónomos capazes de garantir o seu próprio sustento. A eles estariam reservados – insinuam as fotografias – os melhores tratamentos em instalações acolhedoras e humanizadas.

FIG. 150. Socorro hospitalar aos feridos portugueses em França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de fevereiro de 1918.

Créditos: Arnaldo Garcês/Secção Fotográfica do Exército Português.

FIG. 151. Reabilitação de mutilados de guerra portugueses em Arroios.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 8 de julho de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

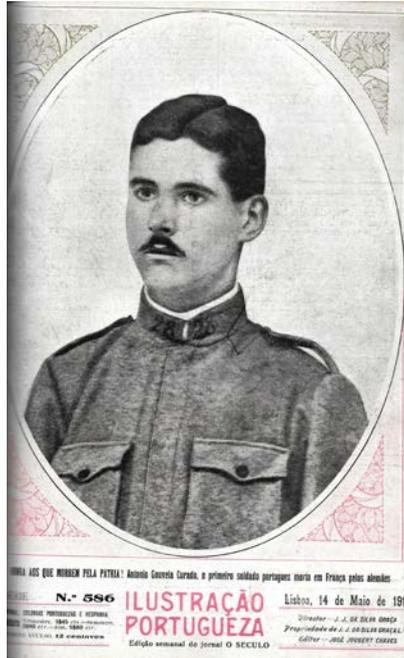
2.10.12 Mortos portugueses

Algumas vezes, os mortos na guerra foram evocados na cobertura iconográfica do acontecimento, mas indiretamente, sem que da sua morte fossem dados vestígios visuais. A evocação dos mortos fez-se por meio da publicação dos seus retratos, feitos ainda em vida. O primeiro morto português nas trincheiras, por exemplo, teve honras de primeira página na revista *Ilustração Portuguesa* (fig. 152).

Outra situação relacionada com a evocação visual dos mortos na guerra focava-se nas suas cerimónias fúnebres. Um dos casos respeita ao funeral de Estado do major Afonso Pala, morto por uma “traíçoira bala dos alemães” (as balas germânicas eram traíçoiras, as portuguesas certamente que não...), cujo corpo foi trasladado de África para Lisboa (fig. 153). A foto prometia que aqueles que tinham tombado combatendo pela Pátria não seriam esquecidos. Evocar, ico-

nograficamente, os mortos pela Pátria constituiu, pois uma forma de assegurar a sua *imortalidade simbólica*, como heróis mitificados, mas também de apelar ao esforço de guerra e à aceitação dos sacrifícios que a conflagração exigia.

FIG. 152. Capa da *Ilustração Portuguesa* com o retrato do primeiro morto português nas trincheiras.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de maio de 1917.

FIG. 153. Funeral de Estado de oficial combatente.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 20 de novembro de 1916.
Créditos: Joshua Benoliel.

2.10.13 O regresso à Pátria e as homenagens aos combatentes

Como epílogo da narrativa visual construída pela imprensa portuguesa sobre a Grande Guerra há a considerar o regresso das tropas, em diversas ocasiões, e as homenagens que lhes foram prestadas (figs. 154 a 157).

A cobertura iconográfica do regresso à Pátria e da “celebração dos heróis combatentes” – inclusivamente por razões de facilidade de acesso – esteve presente na imprensa nacional, especialmente na *Ilustração Portuguesa*, única revista ilustrada de informação geral portuguesa que acompanhou a totalidade da I Guerra Mundial. A imagem da figura 154, publicada na *Ilustração Portuguesa*, mostra uma sessão de homenagem aos soldados que combateram em Naulila, realizada no Coliseu, em Lisboa, no início de setembro de 1915. Nessa altura, já algumas das tropas enviadas para as colónias tinham regressado ao país. A revista não tinha dúvidas: tratava-se de celebrar os “heróis de Naulila”, um combate menor no contexto da guerra, mais concretamente os tenentes Marques e Andrade “e algumas praças” (sintomaticamente sem menção de quaisquer nomes – eram “apenas” soldados rasos). Tecnicamente, repare-se na pequena profundidade de campo, resultante (a) da proximidade do fotógrafo aos indivíduos fotografados, abordagem cultivada por Benoliel, (2) da distância focal da objetiva e (3) da utilização de uma grande abertura do diafragma. A iluminação artificial e a lenta velocidade de obturação, decorrente das insuficiências da tecnologia disponíveis na época, provocaram, em alguns rostos, um efeito escorrido, que conduziu ao seu esbatimento.

FIG. 154. Sessão de homenagem aos combatentes de Naulila.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 6 de setembro de 1915.

Créditos: Joshua Benoliel.

Os fotógrafos amadores espalhados pelo país colaboravam, assiduamente, com a imprensa, certamente mais em busca de reconhecimento do que por motivos financeiros. O mesmo tema do regresso das tropas expedicionárias constitui o motivo da fotografia seguinte (fig. 155), captada na estação da Régua, da autoria de um amador, que a remeteu à revista *Ilustração Portuguesa*. O plano geral apenas sugere a azáfama própria de uma estação ao surgir um comboio, sendo necessária a legenda para denotar o significado da imagem e para o conotar, simultaneamente, com o alegado “entusiasmo” que grassaria em Portugal numa altura em que a guerra contra a Alemanha já tinha sido declarada: “Chegada dos expedicionários. O desembarque no meio de calorosas aclamações do povo”. Mas impor esse enquadramento à leitura da fotografia não bastou para a *Ilustração Portuguesa*. A revista quis vincar a ideia de que o país poderia estar orgulhoso dos feitos das tropas e, indiretamente, prometia aos soldados que seriam recebidos com honras e homenagens: “Tiveram um acolhimento festivo os expedicionários que regressaram de África (...). Na Régua, o entusiasmo foi enorme, recebendo soldados e oficiais as mais carinhosas saudações do povo agradecido pelos seus rudes e penosos trabalhos nas regiões de África para manterem a integridade do nosso território e levantarem bem alto o nome português.”

FIG. 155. Comboio com expedicionários portugueses chega à estação da Régua.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 8 de maio de 1916.
Créditos: António Teixeira.

À 11.^a hora de 11 de novembro de 1918 a I Guerra Mundial cessou. Por isso, no final de 1918, o tema do regresso dos soldados repetiu-se (figs. 156 e 157). Voltavam os combatentes do Corpo Expedicionário Português, destroçado na batalha de La Lys, a 9 de abril desse ano, e que encontravam no país uma situação política muito diferente da que tinham conhecido no momento da sua partida. Sidónio Pais foi receber o primeiro contingente de soldados regressados. Seriam essas

algumas das derradeiras fotografias do presidente, que viria a ser assassinado dias mais tarde, e também algumas das últimas fotografias de Joshua Benoliel antes do interregno da atividade fotojornalística a que ele mesmo se impôs.

FIG. 156. O presidente da República, Sidónio Pais, recebe o primeiro contingente de soldados portugueses regressado de França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de dezembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 157. Desembarque do primeiro contingente de expedicionários portugueses que tinham combatido em França.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 2 de dezembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

As imagens alusivas à chegada a Lisboa dos expedicionários portugueses que combateram em França e na Bélgica compõem a derradeira categoria de imagens da I Guerra Mundial publicadas pela imprensa nacional. Sem elas, de algum modo, a narrativa visual diacrónica, multifacetada e panorâmica construída pela cobertura pictográfica do mega-acontecimento que a conflagração constituiu pareceria incompleta. Os soldados, coletivamente, e as altas individualidades do Estado – incluindo o presidente da República – e das Forças Armadas que os receberam são os protagonistas dessas fotografias. Embora os planos e a abordagem sejam semelhantes aos usados nas fotografias da partida dos combatentes, o povo, desta vez, está relativamente ausente das imagens. A revista *Ilustração Portuguesa*, de onde foram colhidas, era clara: Era o regresso dos “bravos” à pátria que os viu nascer. O pormenor da oferta de uma bebida aos soldados regressados humaniza a fotorreportagem de Benoliel (fig. 157, segunda foto).

2.10.14 Festejos da paz

A paz sobreveio na Europa a 11 de Novembro de 1918. As fotografias dos festejos de paz constituem uma importante categoria das imagens evocativas da Grande Guerra em contexto nacional (figs. 158 e 159). Dão conta do interesse que a notícia, ainda que esperada, despertou e – principalmente – dão conta do júbilo com que esta foi recebida, tanto mais que, por modesto que tenha sido o seu contributo no cenário da conflagração, Portugal se encontrava entre os vencedores e garantia a manutenção do seu império colonial. Os republicanos, por seu turno, estavam seguros de que não haveria em Portugal qualquer intervenção estrangeira – designadamente espanhola – para repor a Monarquia. Por muito controversa e custosa que tenha sido, nesse particular deu resultado a estratégia intervencionista dos governos do Partido Democrático, que tinha sido arredado do poder por Sidónio Pais há menos de um ano.

A imprensa foi fundamental para fazer circular a notícia do armistício em Portugal. Uma foto evoca-o. Mostra populares a aglomerarem-se junto a um automóvel do jornal *O Século*, primeiro diário a dar a notícia da paz de ao povo de Lisboa (fig. 158).

As celebrações civis espontâneas constituem, dentro das imagens alusivas aos festejos da paz em Portugal, uma subcategoria de imagens (fig. 159). O povo era o protagonista coletivo dessas primeiras imagens que documentam a alegria pelo fim da conflagração daqueles que mais sofreram com a guerra.

FIG. 158. Venda de *O Século* nas ruas de Lisboa por ocasião do armistício.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de novembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

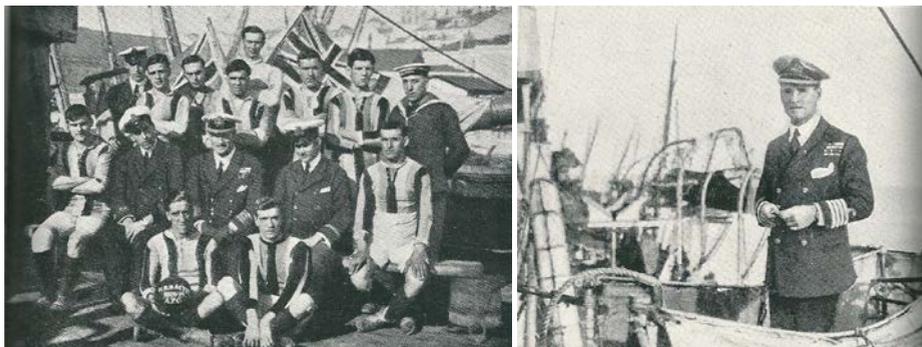
FIG. 159. Celebrações espontâneas da paz, em Lisboa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 18 de novembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

O Dia dos Aliados, proposto pelo presidente norte-americano Wilson, foi comemorado em Portugal no dia 28 de novembro de 1918 e devidamente assinalado num texto do jornalista Reinaldo Ferreira, o Repórter-X, com fotografias de Anselmo Franco (fig. 160), que tinha substituído Benoiel como principal colaborador fotográfico da *Ilustração Portuguesa*. As fotos de Anselmo Franco dão conta, unicamente, dos marinheiros ingleses no cruzador. Simbolicamente, denunciavam que o povo português já não era o protagonista das celebrações, agora de cariz institucional. Anos mais tarde, os festejos estavam totalmente institucionalizados e eram devidamente acompanhados pelos fotojornalistas (fig. 161).

FIG. 160. Visita do cruzador britânico *Active* a Lisboa, por ocasião da celebração do Dia dos Aliados.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 9 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 161. O herói português da I Guerra Mundial, o soldado “Milhões”, deposita uma coroa de flores no túmulo do soldado desconhecido, no mosteiro da Batalha.



Fonte: *ABC*, 17 de abril de 1924.
Créditos: não atribuídos.

2.10.15 A Grande Guerra de Arnaldo Garcês

Quando Portugal se viu oficialmente envolvido na Grande Guerra, em março de 1916, o ministro da Guerra, Norton de Matos, terá concluído que seria necessário congeminar uma estratégia de propaganda capaz de difundir a “verdade oficial” do Governo sobre a intervenção portuguesa na conflagração, usando a imprensa como meio diletto para a propagação de mensagens.

Militar e político, conhecedor dos esforços da propaganda britânica e francesa, Norton de Matos, ao olhar para os exemplos que vinham do estrangeiro, terá também antecipado que a propaganda portuguesa necessitava não apenas de retóricos capazes de insuflar emoções na população, mas também de fotógrafos que documentassem, nacional e internacionalmente, o esforço de guerra português, que animassem e moralizassem, com fotografias, o povo e os soldados e que, eventualmente, combatessem, com imagens, as informações e os boatos sobre a situação dos combatentes portugueses que, inevitavelmente, chegariam ao país.

Não sendo possível, face aos poucos meios existentes, criar um grande organismo fotográfico que, em matéria de *ação fotográfica*, concretizasse os objetivos propagandísticos governamentais em relação à intervenção nacional na Grande Guerra, Norton de Matos encontrou em Arnaldo Garcês Rodrigues (1886-1964), que assinava apenas Arnaldo Garcês, o homem que poderia servir os seus propósitos, ainda que a uma escala comedida, condicente com a disponibilidade orçamental e logística do Governo Português. Garcês tornou-se, por isso, o fotógrafo da participação portuguesa na Frente Ocidental da conflagração europeia.

Porquê Arnaldo Garcês? Quem era ele?

Quando a Alemanha declarou guerra a Portugal, em março de 1916, só havia dois nomes que verdadeiramente se destacavam entre os fotógrafos lisboetas e que, gozando de uma certa intimidade com os poderosos, faziam fotografia para a imprensa: Joshua Benoliel, o pioneiro do fotojornalismo em Portugal, que já trabalhava para o jornal *O Século* e para as publicações associadas a este diário, designadamente para a principal revista ilustrada de atualidades lusa de então – a *Ilustração Portuguesa*; e Arnaldo Garcês, que fotografava, como *freelance*, para vários jornais e revistas, incluindo para a mesma *Ilustração Portuguesa*, onde se vinha tornando notado desde 1914. A escolha recaiu em Garcês, talvez porque entre ele e Benoliel não apenas seria Garcês que estaria mais disponível para documentar o treino e a ação dos militares portugueses na Frente Ocidental (ao contrário de Benoliel, Garcês era solteiro, e Benoliel já tinha trabalho certo para as publicações do jornal *O Século*), mas também porque seria Garcês a relacionar-se melhor com o ministro da Guerra. O seu trabalho sobre os exercícios navais, publicado na imprensa lisboeta, na primeira quinzena de junho de 1916 (figs. 162 e 163), por exemplo, terá convencido Norton de Matos de que Garcês era o fotógrafo certo para a tarefa.

Arnaldo Garcês nasceu em Santarém, a 18 de outubro de 1885. Não se sabe porque se tornou fotógrafo nem porque se entusiasmou, como outros da mesma época, pela fotografia. Sabe-se, apenas, que era relojoeiro e que, em 1904, com 19

anos, já depois de ter vindo, com a família, para Lisboa, comprou a sua primeira máquina fotográfica, que rapidamente trocou por uma Gaumont Spido, a câmara usada pela generalidade dos fotógrafos europeus que, à época, fotografavam para a imprensa. Se comprou a Spido da Gaumont já com a intenção de fotografar para os jornais e as revistas, não se sabe. Mas é provável que alimentasse esse desejo, revendo-se no trabalho de Joshua Benoliel e antecipando a possibilidade de, como este, viver da produção de fotografias de atualidades para a imprensa. No entanto, ao tempo da I Guerra Mundial já teria optado pela americana Speed Graphic, da Graflex, câmara à qual se iam convertendo muitos fotojornalistas, devido à performance que atingia na velocidade de obturação (1/1000).

Como muitos outros fotógrafos da sua época, Garcês só fez a instrução primária. Aprendeu o ofício de fotógrafo por autodidatismo, imitação e intuição. Terá lido muitos dos livros técnicos sobre fotografia, maioritariamente traduzidos do francês, que então circulavam abundantemente em Portugal entre os fotógrafos amadores e profissionais que colaboravam com a imprensa. Alguns deles, incluindo vários profissionais, enviavam gratuitamente as suas fotos à imprensa em busca de reconhecimento e notoriedade; outros, como Joshua Benoliel e Arnaldo Garcês, contribuíram para fazer do fotojornalismo uma profissão e do fotojornalista um repórter, ainda que a sua carreira no fotojornalismo não se possa comparar ao que ocorre na atualidade. Eles trabalhavam para várias organizações, jornalísticas e não jornalísticas, e não para uma empresa jornalística em particular; e trabalhavam como *freelancers* (pagos à peça) e não como assalariados. Garcês, inclusivamente, foi engajado nas Forças Armadas Portuguesas para cobrir, sob as ordens político-militares de Norton de Matos, a preparação dos soldados e a sua atuação na Frente Ocidental durante a Grande Guerra, mas as suas fotografias circularam, abundantemente, na imprensa da época, nomeadamente na *Ilustração Portuguesa* e numa revista oficiosa de infopropaganda portuguesa que foi publicada em França, em Paris, a *Portugal na Guerra*.

A oficialização da colaboração de Garcês com as Forças Armadas Portuguesas data de junho de 1916. Em ofício datado do dia 24, o ministro da Guerra, Norton de Matos, indicou ao comandante da Divisão de Instrução de Tancos (onde se treinavam os futuros expedicionários portugueses para a Frente Ocidental) que encarregasse “o fotógrafo Arnaldo Garcês Rodrigues de tirar as fotografias de assuntos militares que lhe forem indicadas pelo Estado-Maior do Campo, devendo ser-lhe fornecidos todos os transportes, bem como alojamento e alimentação”. A carta revela que Garcês só deveria fotografar o que lhe fosse indicado. Aliás, o alcance da missiva só se percebe quando é lida conjuntamente com a legislação que instituiu a censura de guerra e com um outro ofício do Ministé-

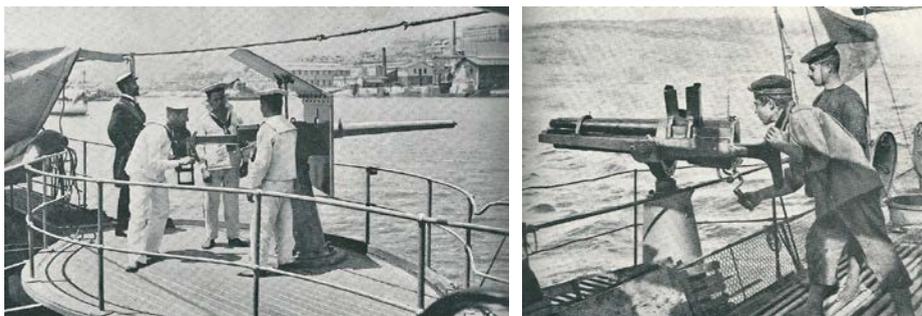
rio da Guerra, que estatuiu, a 26 de junho de 1916, a censura específica às fotografias. Nesse ofício, ordenava-se à Comissão de Censura que não permitisse “a publicação nos jornais de fotografias sobre assuntos militares sem que apresentem uma prova visada” pelo Ministério da Guerra. Garcês foi, depois, o único repórter fotográfico que acompanhou o Corpo Expedicionário Português (CEP) em França, provavelmente porque a cobertura fotográfica da instrução do CEP, em Tancos, e da partida dos expedicionários portugueses para a Frente Ocidental agradou a Norton de Matos e aos seus pares no Governo.

Uma vez terminado o conflito, Arnaldo Garcês permaneceu em França até 1921, tendo aí contraído matrimónio. Cobriu, então, as festas da vitória em Paris, Bruxelas e Londres. Fotografou os cemitérios militares portugueses em França. Participou em exposições fotográficas alusivas à Grande Guerra. Quando regressou a Portugal, em 1921, foi assiduamente convidado para cobrir as cerimónias de transladação de corpos de combatentes portugueses mortos em França e a inauguração de monumentos alusivos à intervenção portuguesa na conflagração, incluindo o túmulo do Soldado Desconhecido. Foi, aliás, membro da Comissão dos Padrões da Grande Guerra, que fomentava esses monumentos. Tornou-se, novamente, até 1923, colaborador regular da imprensa lisboeta, nomeadamente do jornal *O Século*, da revista *Ilustração Portuguesa* e do *Diário de Lisboa*. Os preparativos para a travessia aérea do Atlântico Sul (ligação entre Portugal e o Brasil) realizada por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922, e a cerimónia da partida do avião foram cobertos por si. A sua câmara, entre vários outros eventos, também registou a partida do presidente da República, António José de Almeida, para uma visita oficial ao Brasil, em 1922, por ocasião do centenário da independência brasileira. Mas, em 1923, Garcês abandonou as lides de repórter fotográfico. Abriu, então, uma loja de artigos fotográficos e estúdio, em Lisboa, que manteve até à sua morte, ocorrida a 5 de agosto de 1964. Conta-se que, até ao seu falecimento, frequentava a Liga dos Combatentes e tomava, assiduamente, café com os seus camaradas dos tempos da Grande Guerra e com jornalistas e intelectuais lisboetas. Teria sido nessas tertúlias que relatou pela primeira vez como apanhou o “maior susto” da sua vida, uma história narrada pelo seu filho, Charles Garcês, a António Pedro Vicente (2000: 20). Estava nas trincheiras a cobrir a visita do ministro da Guerra, Norton de Matos, às tropas portuguesas. O ministro desafiou-o: “Oh Arnaldo, queres ver o *boche*?” Subiram a uma torre de observação de madeira, nada viram e desceram. Foi então que os alemães metralharam a torre, que desabou. Escreve Vicente (2000: 20), ironicamente: “Por pouco ficava o País sem o ministro da Guerra e o CEP sem fotógrafo!”

Antes do seu trabalho fotográfico em Tancos, Garcês, no quadro da sua colaboração como *freelance* com a imprensa lisboeta, cobriu vários aspetos da preparação dos militares portugueses para a intervenção de Portugal na guerra, pois tinha fácil acesso às autoridades políticas e militares. Obtendo o privilégio de ser acolhido na comitiva que acompanhou os treinos militares da Armada com novas armas, o que demonstra a consideração que as autoridades políticas e militares republicanas tinham por ele, Arnaldo Garcês pôde, por exemplo, acompanhar vários exercícios navais e o disparo de um torpedo (figs. 162 e 163), trabalho que, conforme se referiu, terá sido determinante para o ministro da Guerra, Norton de Matos, o nomear fotógrafo encarregue de documentar o treino do Corpo Expedicionário Português, em Tancos.

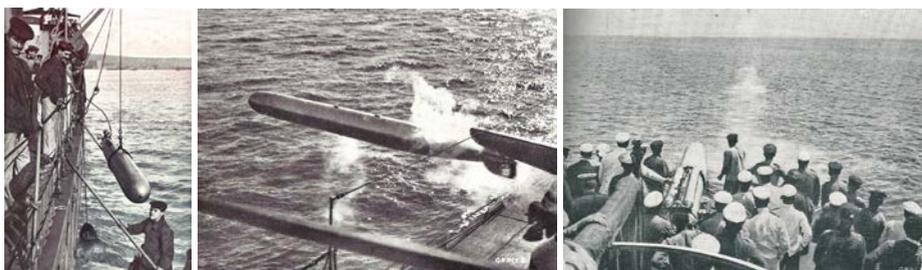
Nas imagens que, então, Garcês obteve observam-se preocupações estéticas, materializadas no aproveitamento fotográfico das linhas de força e de perspectiva. Essas fotografias, disseminadas pela imprensa, sugeriam que a Marinha Portuguesa estava pronta a combater os inimigos no mar e possuía os meios requeridos para o fazer. Transmitiam, enfim, a ideia de preparo, de combatividade e de eficácia dos marinheiros nacionais. De acordo com as imagens, o País parecia estar a postos para, valendo-se da sua tradição de marinharia, combater eficazmente os alemães no Atlântico. Note-se a coloração da primeira fotografia da figura 163, que foi capa da *Ilustração Portuguesa*. A coloração das fotografias tinham por finalidade torná-las mais apelativas, mas também, paradoxalmente, torná-las mais icónicas, isto é, mais semelhantes à realidade física contemplada pelos sujeitos.

FIG. 162. Exercícios da Armada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de junho de 1916.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 163. Embarque e disparo de um torpedo durante exercícios da Armada.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 12 de junho de 1916.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Se excluirmos a celebração da vitória na guerra, dois momentos dividem a ação de Garcês como repórter oficial encarregue da documentação fotográfica da intervenção oficial portuguesa na I Guerra Mundial: (1) o treino dos expedicionários portugueses em Tancos e a partida do Corpo Expedicionário Português de Lisboa para França; e (2) a chegada dos combatentes portugueses a França, o treino de aclimação à guerra de trincheiras a que foram sujeitos e o quotidiano do *front*.

As fotografias de Arnaldo Garcês alusivas ao treino dos expedicionários portugueses que combateram na Frente Ocidental, reproduzidas pela imprensa, procuraram transmitir uma ideia de força e de eficácia do Exército e da Marinha de Portugal. Documentam, nomeadamente, instantes do treino ou manifestações coletivas de força, como a parada de Montalvo (fig. 164), com a qual se coroou o treino militar do Corpo Expedicionário Português e se procurou documentar, para consumo interno e externo, a forma como a República Portuguesa tinha regenerado as Forças Armadas, constituindo, em poucos meses, a partir, principalmente, de milhares de camponeses, um corpo combatente eficaz que se poderia bater de igual para igual com quaisquer soldados do mundo e, em particular, com os alemães. Na imagem da parada, os oficiais a cavalo prestam tributo aos jovens camponeses que, graças ao treino recebido em Tancos, se fizeram soldados. Mas a preponderância dos oficiais na imagem enfatiza, visualmente, a ideia de que eram eles os líderes que os soldados deveriam seguir. Imagens como a da figura 164 constituíam, portanto, dispositivos de legitimação do poder – de um poder que enviaria para um combate potencialmente mortal milhares de mancebos arrancados à tranquilidade da vida rural.

FIG. 164. Parada de Montalvo, a 22 de julho de 1916.



Fonte: Coleção do Arquivo Histórico-Militar do Exército Português.
Créditos: Arnaldo Garcês.

A reverência fotográfica pela liderança política e militar nacional, que constitui, afinal, uma forma simbólica de legitimação visual do poder, foi uma das constantes do trabalho de Arnaldo Garcês sobre a intervenção de Portugal na I Guerra Mundial, não só porque ele confraternizava regularmente com os líderes do País e das Forças Armadas, mas também porque lhe terá parecido “natural” fazê-lo, não sendo, igualmente, de excluir que tenha recebido instruções nesse sentido (figs. 165 e 166).

FIG. 165. General Norton de Matos, ministro da Guerra.



Fonte: *Portugal na Guerra*, junho de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 166. General Tamagnini de Abreu e Silva, comandante do Corpo Expedicionário Português.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de fevereiro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Na foto da figura 165, sobressai a maneira intimista de representar um líder – no local de trabalho, num plano aberto, rodeados pelos papéis que simbolizam quer o poder administrativo quer a devoção pessoal ao trabalho. Ao leitor é permitido, por mediação do fotógrafo, “invadir” o espaço de trabalho do retratado, o local de onde este exerce o seu poder. Olhando para algo ou alguém à sua direita (e à esquerda do leitor), o retratado parece absorto nas suas próprias reflexões – mas trata-se de uma pose destinada a representar o ministro da Guerra como um homem ponderado e racional, além de trabalhador, uma espécie de herói cívico. A segunda fotografia (fig. 166), retrato a cavalo do comandante do Corpo Expedicionário Português, general Tamagnini de Abreu e Silva, evoca, por seu turno, a representação tradicional do líder militar como cavaleiro. Imponente, apela a ideias facilmente conotáveis com as qualidades que se esperam de um líder militar: força e determinação. O texto que cercava a fotografia acentuava, aliás, essas ideias, ancorando o sentido pretendido pelo enunciador para a fotografia: “Oficial instruído e disciplinador, goza de tanto prestígio no meio militar como de simpatias gerais, porque a sua larga carreira tem siso sempre uma alta afirmação das suas belas virtudes de soldado e cidadão.”

Posicionado em França, com o Corpo Expedicionário Português, Arnaldo Garcês colaborou, principalmente ao longo de 1917, com a revista oficiosa portuguesa *Portugal na Guerra* e participou em várias exposições fotográficas alusivas ao

esforço de guerra dos Aliados, mas as suas fotografias continuaram a chegar a Portugal, por meio dos serviços do Exército, que as disseminavam pela imprensa, sendo publicadas nos jornais e na *Ilustração Portuguesa*.

O olhar de Arnaldo Garcês sobre os soldados portugueses em França revelou-se mais diversificado e interessante do que as suas fotografias realizadas em Portugal tinham deixado transparecer. Além das fotografias expectáveis das movimentações militares (fig. 167), dos treinos (fig. 168), do quotidiano no *front* (fig. 169), dos meios de defesa (fig. 170) e das visitas protocolares dos líderes políticos às tropas (figs. 171 e 172), a câmara de Garcês registou também, por exemplo, as figuras típicas da frente (fig. 173), não exclusivamente soldados; o quotidiano civil que rodeava as tropas, que, por vezes, transmitia, mesmo no meio da conflagração, uma certa sensação de normalidade; os cenários de destruição perto da frente, cujas fotos constituíam uma acusação visual à barbárie germânica (fig. 174); e os túmulos de soldados portugueses, que evocam o sacrifício máximo das tropas nacionais (fig. 175). E, mais tarde, as celebrações da vitória (fig. 176).

Da primeira foto (fig. 167) emana a ideia de organização e de força, bem como de dinamismo (propiciado pelas linhas curvas). O conjunto de fotografias que se segue (fig. 168) documenta o treino dos expedicionários portugueses. Essas fotos procuravam não apenas documentar o quotidiano dos militares do CEP mas também provar, visualmente, que os soldados estariam a receber a formação adequada para levarem de vencida o inimigo. Os exemplos seguintes (fig. 169) referem-se a imagens do acantonamento e do quotidiano dos expedicionários portugueses na Frente Ocidental. Nelas não há vestígios de combate. Algumas imagens têm uma beleza plástica que emprestam uma aura de tranquilidade e até de romantismo ao quotidiano militar português na Frente Ocidental. O dia-a-dia dos soldados nas trincheiras, segundo as fotos, pareceria “normal” e até agradável: comia-se bem, ria-se, conversava-se, fazia-se a barba ao sol...

A inventariação fotodocumental dos meios de defesa portugueses não foi ignorada por Arnaldo Garcês. “Venham, estamos prontos!”, parecem transmitir as fotos da figura 170, talvez mais para convencimento dos próprios portugueses do que dos inimigos.

As duas imagens que se seguem aludem a personalidades socialmente relevantes (figs. 171 e 172). Na primeira, o presidente da República, Bernardino Machado (que olha diretamente para a câmara de Garcês e, portanto, para o leitor), visita os feridos portugueses num hospital de campanha imaculado. A fotografia sugere que aí existiriam excelentes condições de assepsia e ordem e que os feridos portugueses eram muito bem tratados. Na segunda imagem, o ministro da Guerra, Norton de Matos, visita as trincheiras portuguesas. Nela insinua-se

que, partilhando os perigos, Norton de Matos estava próximo dos combatentes portugueses no *front*.

FIG. 167. Em ordem unida, tropas portuguesas marcham para s trincheiras da Frente Ocidental da Grande Guerra.



Fonte: *Portugal na Guerra*, junho de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Certamente com o intuito de diversificar a cobertura, o olhar de Garcês recaiu também sobre as figuras típicas do *front* (fig. 173). Nas imagens exemplificativas surgem um soldado português, o cabo “Sementes”, de olhar marialva e desafiador, acentuado pelo cigarro na boca, e enfermeiras da Cruz Vermelha Portuguesa, posando, divertidas, em cima de um escadote. Fotos como essas deram um tom mais leve e divertido à narrativa visual sobre a vida nas trincheiras construída, ao longo do tempo, por Garcês e também lhe emprestaram um cariz mais etnográfico.

FIG. 168. Instrução militar.

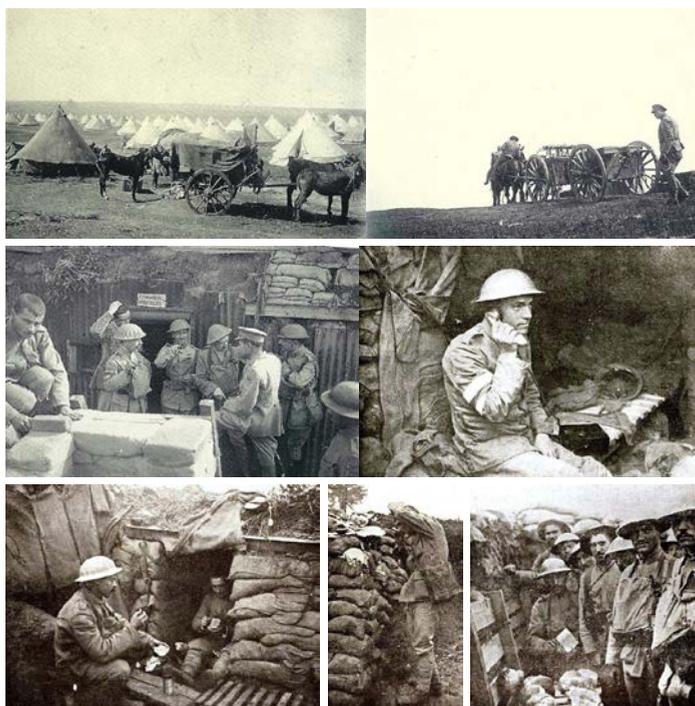


Fonte: *Portugal na Guerra*, setembro de 1917
Créditos: Arnaldo Garcês.

Já nas fotos reunidas na figura 174, Arnaldo Garcês parece insinuar que mesmo no meio da destruição, os civis e os militares tentavam viver um quotidiano o mais normal possível. As fotografias denunciavam, por outro lado, a barbárie alemã contra alvos civis, incluindo igrejas, martelando uma das conotações básicas solicitadas às mensagens pela propaganda aliada: os alemães mais não eram do que a reencarnação dos bárbaros germânicos responsáveis pela queda de Roma.

Um outro tema – significativamente sugestivo – da narrativa construída por Garcês sobre a presença portuguesa na Frente Ocidental respeita à ideia de sacrifício, homenageando, visualmente, aqueles que tinham dado a vida pela Pátria. Na figura 175, a primeira foto representa, visualmente, o túmulo do primeiro soldado português a morrer em combate na Frente Ocidental, António Gonçalves Curado; a segunda fotografia refere-se ao túmulo de outro combatente, comoventemente velado pelos pais.

FIG. 169. A cidade Paulona (de pau + lona), acantonamento de retaguarda das tropas portuguesas, e o quotidiano no front.

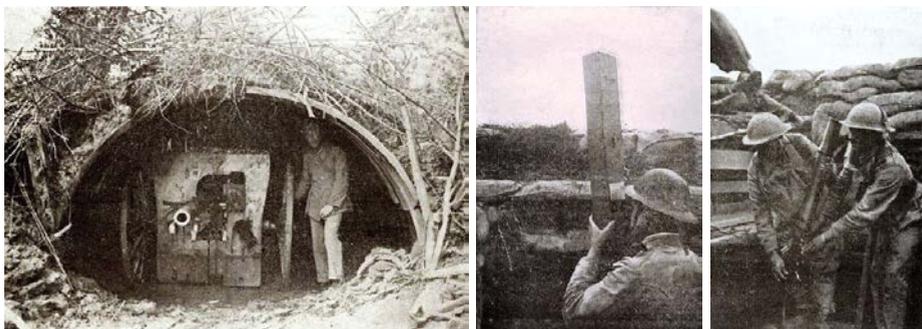


Fonte: *Portugal na Guerra*, outubro e novembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

Finalmente, a vitória. Depois da Grande Guerra, Arnaldo Garcês ficou em Paris, onde teve oportunidade de fotografar a parada da vitória (fig. 176). Na foto

escolhida para exemplo, colorida *a posteriori*, uma criança francesa interage com soldados portugueses, sugerindo, simbolicamente, a amizade entre a França e Portugal. Curiosamente, a fotografia propõe a ideia de que seria Portugal a velar pela segurança da sua grande irmã latina e não o contrário.

FIG. 170. Meios de defesa portugueses nas trincheiras da Frente Ocidental.



Fonte: *Portugal na Guerra*, outubro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 171. O presidente da República, Bernardino Machado, e o primeiro-ministro, Afonso Costa, visitam combatentes portugueses feridos, em França.



Fonte: *Portugal na Guerra*, novembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 172. O ministro da Guerra, Norton de Matos, visita as trincheiras.



Fonte: *Portugal na Guerra*, setembro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 173. Personagens do front.



Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 174. Cenário do front e destruição provocada pelo inimigo.



Fonte: *Portugal na Guerra*, outubro de 1917.
Créditos: Arnaldo Garcês.

FIGS. 175. Túmulos de soldados portugueses.



Créditos: Arnaldo Garcês.

FIG. 176. Tropas portuguesas na parada da vitória dos Aliados na I Guerra Mundial.



Fonte: coleção do Arquivo Histórico-Militar do Exército Português.
Créditos: Arnaldo Garcês.

As fotos de Arnaldo Garcês sugeriam, a quem as contemplasse durante a Grande Guerra, que as Forças Armadas Portuguesas estavam moralizadas, riso-nhas, bem equipadas, bem instaladas no seu setor da Frente Ocidental e ordeira-mente prontas para o combate, beneficiando de excelentes cuidados de saúde em hospitais de campanha imaculados. As imagens insinuavam, ainda, que os líde-res lusos estavam próximos dos combatentes no terreno. Sugeriam, igualmente, que Portugal estava em França com toda a sua força para lutar, ainda que, tendo em consideração a narrativa visual fabricada por Garcês, a luta raramente fosse necessária, apesar do máximo sacrifício de alguns combatentes que, dignos das maiores homenagens, tinham dado a vida em defesa dos interesses da Pátria, que se confundiam, aliás, com os interesses da República e daqueles que controlavam o regime.

2.11 FÁTIMA

Um dos indícios de que uma parte da população portuguesa alimentava um sentimento profundo contra a guerra, sofria com a degradação da conjuntura económica, queria a paz e estava insegura quanto ao futuro proveio de onde não se esperaria. Três crianças rurais e pobres clamaram, em Fátima, que vinham a falar com Maria, mãe de Jesus, desde 13 de maio de 1917, e marcaram para 13 de outubro um “milagre” destinado a convencer os descrentes. O alegado “milagre do sol” não foi fotografado; mas os milhares de pessoas que acorreram a Fátima, sim. O autor das fotografias foi Judah Bento Ruah (1872-1941)²⁹, sobrinho de Beno-liel. Sem ter a intuição fotojornalística nem a competência fotográfica do tio, a sua fotorreportagem procurou, essencialmente, mostrar a concentração de popu-lares (fig. 177) e destacar determinados *sujeitos emotivos da ação* (fig. 178), que, pelos seus gestos e atos, permitissem ao leitor das imagens adquirir uma noção visual do ambiente do acontecimento. Entre eles, claro, as três crianças alegadamente videntes (fig. 179). Do ponto fulcral do acontecimento – a milagrosa “dança do sol” – não ficou qualquer registo, fosse por incapacidade da tecnologia usada (não

²⁹ As referências às fotos publicadas na *Ilustração Portuguesa* indicam “Clichés Benoliel”, mas Joshua Benoliel estaria, nesse momento, de acordo com as fontes, ou doente, em casa, ou a acompanhar a visita de Estado do presidente Bernardino Machado a Espanha, França e Inglaterra, pelo que não foi ele a cobrir o “milagre do sol” de 13 de outubro de 1917, mas sim o sobrinho Judah Bento Ruah, fotógrafo amador e futuro engenheiro eletrotécnico. Um ano mais tarde, Judah Ruah seria destacado como expedicionário para África, mas colaborou, também, com a Secção Fotográfica do Exército Português, criada pelo ministro da Guerra Norton de Matos para propagandear o esforço de guerra português e que, na prática, teve um único fotógrafo ao seu serviço durante a I Guerra Mundial – Arnaldo Garcês.

seria nada fácil fotografar o sol a “dançar”), fosse porque o fotógrafo, como outras “testemunhas”, nada viu, fosse ainda porque não teve a intuição e agilidade para captar o momento. Avelino de Almeida, jornalista do *Século* que acompanhava Judah Ruah, sinal da instituição da dupla fotojornalista-redator que faria escola no jornalismo impresso, assegura, no entanto, no seu relato do acontecimento, ter visto o sol, que se poderia contemplar sem esforço, a mover-se, contrariando as leis da física.

FIG. 177. Populares concentrados em Fátima para assistirem ao “milagre do sol”.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1917.
Créditos: Judah Ruah.

FIG. 178. Populares, de pé ou ajoelhados, contemplam a alegada “dança do sol” em Fátima.

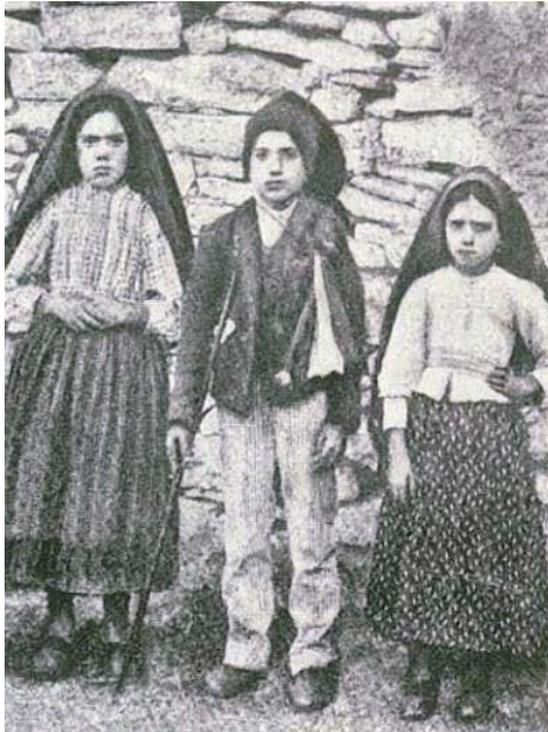


Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1917.
Créditos: Judah Ruah.

As imagens do alegado milagre mariano da “dança do sol”, em Fátima, não mostram, pois, qualquer milagre, mas antes o povo (essencialmente rural), expectante ou ajoelhado, crédulo ou crente, de acordo com os diferentes pontos de vista que podem ser adotados sob a questão. Judah Bento Ruah testemunhou esses momentos que davam expressão ao desejo de paz, ordem e prosperidade do

povo rural e paupérrimo do Portugal profundo, arreigado ao catolicismo e desconnectado dos ideais dos republicanos que controlavam o Estado.

FIG. 179. Os alegados videntes de Fátima.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de outubro de 1917.
Créditos: Judah Ruah (?).

2.12 O SIDONISMO

A bem-sucedida revolução de Sidónio Pais, um conhecido político germanófilo, antigo embaixador em Berlim, ministro, deputado e professor da Universidade de Coimbra, entre 5 e 8 de dezembro de 1917, foi um dos principais acontecimentos da I República, detonado pela crise e instabilidade permanentes, agravadas pela participação portuguesa na conflagração europeia. O sucesso do golpe e da República Nova demonstrou que uma maioria de portugueses – principalmente rurais e católicos – estava cansada do caos que a I República tinha trazido ao país e aceitaria com agrado uma solução ditatorial que colocasse um fim à instabilidade, como aquela que seria lograda com o golpe militar de 28 de maio de 1926.

O golpe de estado sidonista derrubou o Governo do Partido Democrático e destituiu o presidente da República, Bernardino Machado. Sidónio Pais instituiu, então, um regime presidencialista, legitimado por sufrágio direto e universal, a 28 de abril de 1918. Para o seu sucesso eleitoral, muito contribuiu a maioria católica do país, seduzida pela alteração à Lei de Separação Entre as Igrejas e o Estado, de 23 de fevereiro de 1918, no sentido desejado pelos católicos.

Durante o seu consulado, Sidónio “compôs uma figura de caudilho, fardado, com um protocolo vistoso, sempre rodeado pelos jovens cadetes (...). Dispôs-se a contactar diretamente a população. Viajou de norte a sul. Fez discursos (...). Muita gente ficou impressionada pelas manifestações populares à sua volta.” (Ramos, coord., Sousa e Monteiro, 2009: 609-610). Exibiu, ainda, o Exército, de cujo apoio necessitava, em paradas aparatosas.

A grande imprensa aderiu ao sedutor e cativante espetáculo encenado pelo poder sidonista. O mito sidonista e o culto de personalidade devotado ao presidente, possivelmente, não se teriam imposto sem jornais e revistas. O papel da imagem na propaganda, aliás, já tinha sido interiorizado e compreendido³⁰. O fotojornalismo contribuiu, a seu modo, para esse estado de coisas.

As primeiras imagens a apresentarem Sidónio à sociedade portuguesa datam, ainda, da revolução que liderou, mas já mereceram honras de primeira página na *Ilustração Portuguesa*. De destacar, claro, o destemor e iniciativa de Joshua Benoiel, a quem se devem a maioria das fotografias da revolução sidonista. Benoiel mergulhou, de câmara em punho, no turbilhão dos acontecimentos, como sempre fazia, aliás. A abordagem visual cândida ao assunto (fig. 180) não pode obscurecer que se vivia uma revolução armada, de resultado incerto, e que o fotojornalista correu perigos.

³⁰ No contexto da I Guerra Mundial, o político republicano Magalhães Lima escreveu o seguinte no jornal *O Mundo*, a 10 de agosto de 1917: “A propaganda interna está, a meu ver, por fazer. Não há dúvida que (...) civilmente pouco ou nada se tem feito e o povo é que tem sofrido esta falta com o seu intento cívico – o povo mais do que as outras classes sociais. Quer sob o ponto de vista interno, quer sob o externo, eu adotaria de preferência a gravura e o cinematógrafo como os dois grandes e principais fatores de propaganda moderna, porque é essa propaganda que interessa a todos os indivíduos e que se fixa com mais facilidade na retina das crianças, para as quais devemos olhar em vista do futuro (...). Penso que é sobretudo preciso imprimir à propaganda a unidade de pensamento e de ação que lhe tem faltado até hoje, porque a propaganda dispersiva, como se tem feito, dá apenas poucos resultados; pode ser mesmo às vezes contraproducente.” No jornal *O Século*, a 20 de junho de 1917, exigia-se que a Secção Fotográfica do Exército Português “à semelhança do que fazem as suas congéneres dos outros exércitos aliados, inunde, por assim dizer, e sem perda de tempo, a imprensa dos aliados e neutros”. A 1 de julho de 1917, no mesmo jornal, escrevia-se: “o Exército Português tem na sua frente o seu serviço fotográfico feito à custa do Estado (...), mas (...) nada lucra com isso, porque a obra de propaganda (...) é (...) inutilizada por um favoritismo moral”. O autor referia-se ao excesso de imagens de oficiais e políticos – inclusive estrangeiros – realizado por essa Secção (na verdade, pelo fotógrafo Arnaldo Garcês), em detrimento das imagens da ação dos soldados portugueses na frente de batalha.

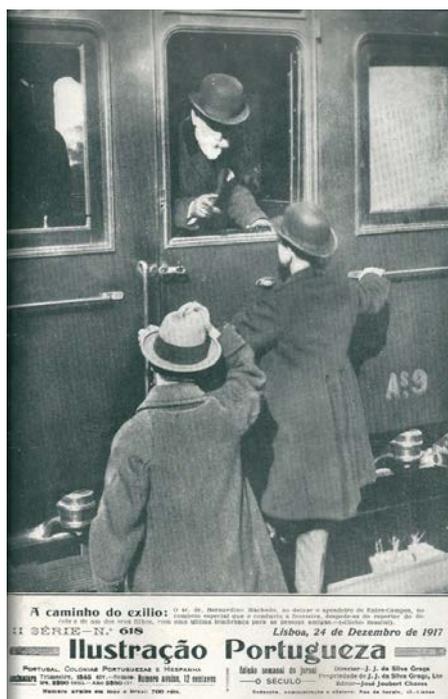
FIG. 180. Sidónio Pais em conversa durante o golpe de estado.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de dezembro de 1917.
 Créditos: Joshua Benoiel.

O Sidonismo levou altos responsáveis do republicanismo radical dos democráticos a abandonarem o país. O presidente da República, Bernardino Machado, foi um deles. Numa fotografia de Benoiel, altamente simbólica, de “fim de regime”, Bernardino Machado, destituído pela revolução sidonista, parte para o exílio e despede-se, com cumplicidade, de um jornalista de *O Século* (fig. 181). A imagem simboliza a natureza problemática das relações entre políticos e jornalistas, moldadas quer pelo antagonismo e pelo confronto, quer pela cumplicidade. Simboliza igualmente o colapso – ainda que momentâneo – do regime imposto pela revolução republicana de 5 de outubro de 1910, à revelia de uma tomada de decisão coletiva pela maioria do povo português, arredado dos processos de decisão política.

FIG. 181. O presidente da República deposto Bernardino Machado, de partida para o exílio, despede-se de um jornalista de *O Século* e de um filho.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de dezembro de 1917.
Créditos: Joshua Benoliel.

Ao longo de 1918, ano do consulado de Sidónio Pais, os fotógrafos acorriam às viagens presidenciais pelo país, aos atos públicos do presidente e às iniciativas presidenciais. Sidónio, por várias vezes, foi capa da *Ilustração Portuguesa*, a única revista ilustrada de informação geral que, nesse ano de 1918, circulava em Portugal. A fotografia identificada como figura 182, de Vasques, proprietário do conhecido *atelier* de fotografia lisboeta Casa Vasques, funcionou como uma espécie de fotografia oficial do novo presidente da República. Representa o chefe de Estado a despachar, tranquilamente, assuntos oficiais no palácio de Belém. A foto é posada e foi, posteriormente, colorida para se tornar mais verosímil e apelativa, mas trata-se de uma pose naturalizada, de alguém que, sem olhar a câmara, escreve. O fotógrafo procurou a naturalidade nos gestos do presidente, precisamente para contornar a questão da pose forçada e artificial. Pelo olhar artificial da câmara, Sidónio surgia à devassa do olhar público como um indivíduo trabalhador no seu papel de olhar por todos os portugueses. A farda do chefe do Estado acentuava a sua autoridade simbólica.

FIG. 182. Sidónio Pais, novo inquilino de Belém.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 11 de fevereiro de 1918.
Créditos: Vasques/Casa Vasques.

O Sidonismo promoveu, efetivamente, o culto da personalidade militarista e autoritária do novo presidente da República, simbolicamente alcunhado de “Presidente-Rei”, que, na foto da figura 183, saúda um conjunto de pessoas reunidas em Faro, no Algarve, por ocasião de uma das viagens presidenciais pelo país. Alimentava-se o mito do “salvador da pátria”. A fotografia é de Benoliel, que acompanhou o novo presidente, tal como antes tinha acompanhado outros presidentes e reis.

Uma das formas de legitimação discursiva e simbólica dos agentes de poder consiste em dar testemunho visual público, por meio da imprensa jornalística, das atividades que somente eles podem exercer, já que detêm o poder para tal exercício. A cobertura fotográfica *infopropagandística* do Sidonismo foi pontuada, pois, por um conjunto de imagens que contribuíram, desde esse ponto de vista, para a legitimação do poder do novo chefe-de-Estado. A figura 184 refere-se, na linha desse raciocínio, à visita do presidente ao Parlamento, onde, ocupando a

mais importante cadeira da sala, do alto da tribuna, discursou para deputados e senadores da República.

FIG. 183. Sidónio Pais fala ao povo, em Faro.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 4 de março de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 184. Sidónio Pais no Parlamento.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 29 de julho de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

A exemplo do que vieram a fazer, depois, outros regimes populistas e autoritários, Sidónio Pais investiu no assistencialismo. É crível que a intenção de Sidónio tivesse sido a melhor. Além disso, num país católico, a caridade assistencialista do Sidonismo ia ao encontro dos valores da Igreja e do povo. Permitia, ainda, contrastar a República Nova com o republicanismo radical que pouco ou nada fez pela erradicação da pobreza e, querendo demonstrar uma força que não possuía, tinha sido responsável pelo desastre que constituiu o envio de tropas portuguesas para a frente Ocidental durante a I Guerra Mundial e pelo desnorte em que, aparentemente, o país tinha caído. A “sopa dos Pobres”, as creches, as iniciativas de apoio à infância tornaram-se marcas políticas do Sidonismo e contribuíam, a seu modo, para o culto da personalidade de Sidónio. Com resultados palpáveis. O presidente era adorado pelo povo miúdo. Onde ia, o povo acorria. A cobertura fotográfica das iniciativas presidenciais, além do papel testemunhal e informativo que tiveram, concorreram para a afirmação do novo regime e para a legitimação simbólica do presidente – representado quase sempre rodeado pelo povo, pelas elites e pelos apoiantes da República Nova (figs. 185 a 190).

FIG. 185. Populares acorrem à chegada de Sidónio Pais a Sintra.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de agosto de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

Na *Ilustração Portuguesa*, despontou, durante o Sidonismo, outro dos grandes fotojornalistas do tempo da I República – Anselmo Franco (1879-1965), Franco substituiu Joshua Benoiel como fotojornalista principal da revista. Várias das fotografias do último mês de vida de Sidónio Pais são da sua autoria, incluindo as imagens da celebração do primeiro aniversário da República Nova, publicadas

dois dias depois do assassinato do Presidente-Rei. Numa foto (fig. 188), Sidónio, quase no centro geométrico da composição, surge rodeado de um mar de gente, no meio do povo, onde se sentia como peixe na água. A abordagem fotográfica, de resto, não era nova – Joshua Benoliel tinha-a usado três meses antes, em Sintra, mostrando Sidónio no meio das crianças (fig. 187).

FIG. 186. Sidónio Pais inaugura a sopa dos pobres em Sintra.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de agosto de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 187. Sidónio Pais no meio de crianças.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de setembro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

FIG. 188. Sidónio Pais no meio de populares no aniversário da República Nova.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 189. Crianças desfrutam de um lanche oferecido por Sidónio Pais no primeiro aniversário da República Nova.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 16 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

Com o Sidonismo, a vasta maioria católica tornou-se mais visível na imprensa. Era a vez de passarem para segundo plano os republicanos democráticos radicais, que tinham desencadeado a revolução de 5 de Outubro de 1910 e instituído um regime laico, urbano e progressista, provavelmente à revelia da vontade da maioria do povo português, conservador, rural e católico, impedido de votar. Sucederam-se, por exemplo, as cerimónias religiosas evocativas dos soldados mortos na guerra (figs. 190 e 191). Com o Sidonismo, a vasta maioria católica portuguesa voltava a marcar presença na comunicação social e reconciliou-se com a República e o “Presidente-Rei”.

Também os monárquicos aumentaram a sua visibilidade pública com o Sidonismo, o que ecoou pela comunicação social, conforme o demonstra a figura 192, um aspeto da assistência a uma missa de sufrágio pelo Rei D. Carlos e pelo Príncipe-Real D. Luís Filipe.

FIG. 190. Multidão concentra-se para cerimónia religiosa católica evocativa dos soldados aliados tombados em combate.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 11 de fevereiro de 1918.
Créditos: Joshua Benoliel.

O consulado sidonista não foi pacífico. Em plena Grande Guerra, o Sidonismo não conseguiu estabilizar a situação política, social e militar e a conjuntura económica do país agravou-se, apesar das medidas de contenção e mitigadoras de cariz assistencialista. Em cerca de um ano desencadearam-se várias greves e rebentaram várias revoltas, a primeira das quais a sublevação da marinha, logo a 8 de janeiro de 1918, que a imprensa noticiou. Na ausência

de fotografias de ação, publicaram-se, principalmente, fotografias evocativas do acontecimento e das suas consequências, por vezes encavalitadas nas páginas, para criar ritmo de leitura mas, também, para permitir a inclusão de mais imagens (figs. 193 e 194).

FIG. 191. Sidónio Pais, acompanhado por um religioso, entra numa igreja para assistir a uma missa de sufrágio pelos combatentes portugueses mortos na Grande Guerra.



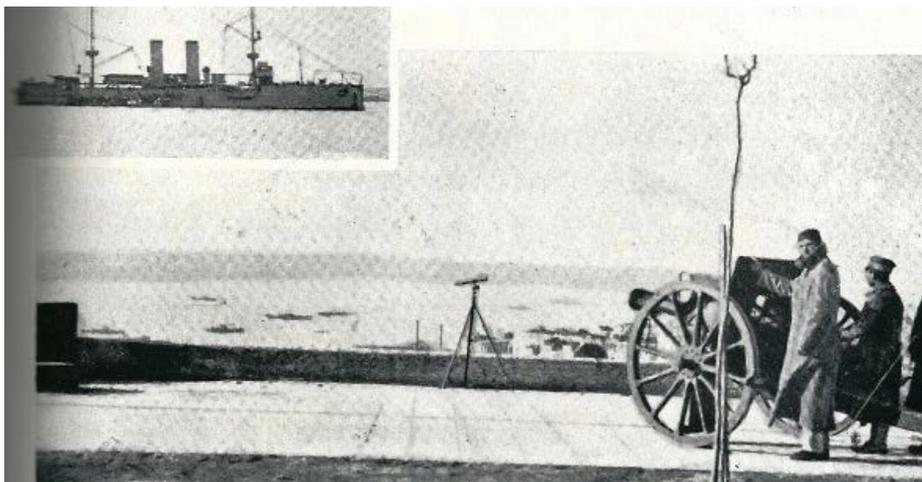
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de maio de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 192. Assistência à missa de sufrágio pelas almas do Rei D. Carlos e do Príncipe-Real D. Luís Filipe, assassinados em 1908.



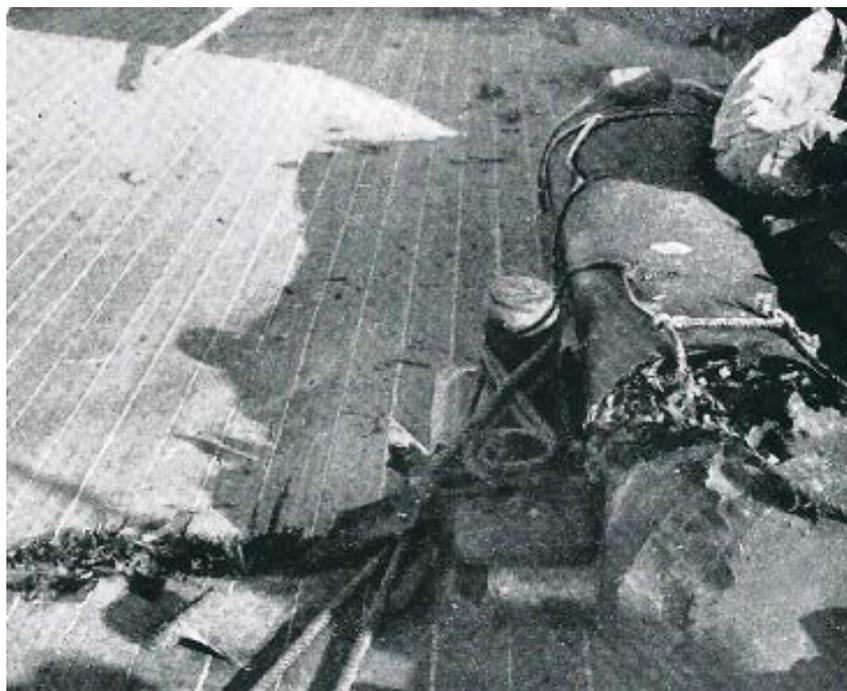
Fonte: *Ilustração portuguesa*, 11 de fevereiro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 193. Couraçado *Vasco da Gama* e uma das peças de artilharia que o bombardeou.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de janeiro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

FIG. 194. Consequências do bombardeamento no tombadilho do couraçado *Vasco da Gama*.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 21 de janeiro de 1918.
Créditos: Joshua Benoiel.

O regime sidonista não assegurou, ou não quis garantir, ou não conseguiu assegurar o envio de reforços, provisões, material e equipamentos para o Corpo Expedicionário Português. Após um inverno duro, que os portugueses enfrentaram sem roupas nem equipamentos adequados, a situação no setor da frente em que o CEP se posicionava, já de si grave, deteriorou-se. A derrota portuguesa e aliada na batalha do rio Lys, ou batalha de La Lys (9 a 29 de abril de 1918), perto de Ypres, ditou o fim da efetiva presença portuguesa na frente Ocidental. Os soldados do CEP foram remetidos à condição de auxiliares.

No país, a instabilidade aumentou tanto que o presidente se viu obrigado a declarar o estado de sítio, a 13 de outubro de 1918, na sequência de uma sublevação militar, ocorrida na véspera, levada a efeito em vários pontos do país. Para agravar a situação, o Governo sidonista foi incapaz de repatriar de imediato os soldados portugueses em França após o armistício de 11 de novembro de 1918. O clima conspirativo intensificou-se.

O presidente Sidónio Pais escapou a uma primeira tentativa de assassinato a 5 de dezembro de 1918, durante a cerimónia de condecoração dos sobreviventes do navio patrulha oceânico Augusto de Castilho, afundado num combate contra um submarino alemão, enquanto protegia a fuga de um navio comercial com passageiros a bordo. A 14 de dezembro, porém, o “Presidente-Rei” foi assassinado por um militante republicano. Os jornais e a *Ilustração Portuguesa* trouxeram o assunto à primeira página logo que lhes foi possível. Semanal, a *Ilustração Portuguesa* só cobriu o assunto no número de 23 de dezembro, sendo revelador das suas morosas rotinas de produção que não tivesse sido possível alterar o número anterior, de 16 de dezembro, já posterior ao assassinato, para dar conta do sucedido³¹. Na primeira página, rodeado de uma significativa tarja preta, em sinal de luto, aparece um retrato de corpo inteiro do presidente assassinado (fig. 195), da autoria de Otávio Bobone (1894-?), um importante fotógrafo retratista e cineasta de Lisboa, filho do fotógrafo e pintor Augusto Bobone (1852-1910) e seu continuador à frente do Salão Bobone. No interior, outra foto de Otávio Bobone, testemunhal, igualmente ladeada de uma tarja negra, mostra Sidónio no seu leito mortuário (fig. 196).

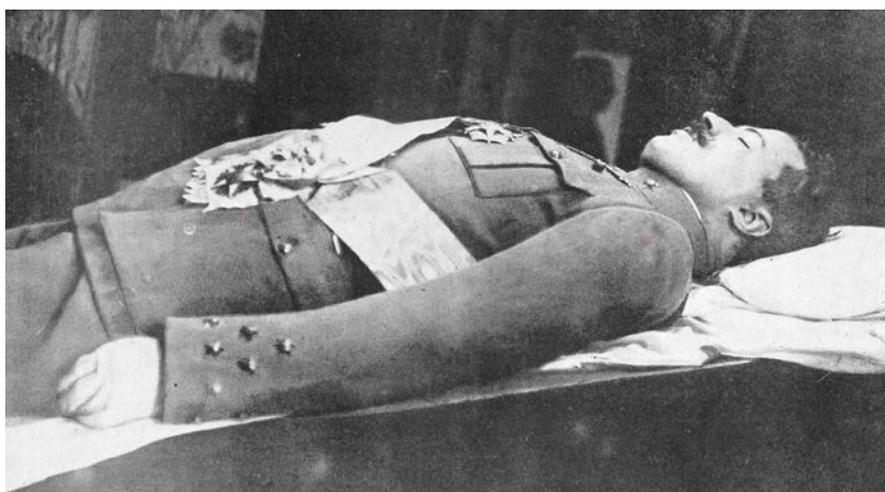
³¹ O número de 16 de dezembro contém uma fotorreportagem de Anselmo Franco, fotógrafo que substituiu Joshua Benoliel no jornal *O Século* e na revista *Ilustração Portuguesa*, sobre o primeiro aniversário da República Nova, de Sidónio.

FIG. 195. Retrato evocativo do presidente Sidónio Pais.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de dezembro de 1918.
Créditos: Otávio Bobone.

FIG. 196. Sidónio Pais no seu leito mortuário.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de dezembro de 1918.
Créditos: Otávio Bobone.

O carácter fraturante da personalidade de Sidónio Pais foi bem visível nos seus funerais, acompanhados por dezenas de milhares de portugueses, mas interrompidos vezes sucessivas por incidentes violentos. As fotos escolhidas dos funerais (figs. 197 a 199) são da autoria de Anselmo Franco (1879-1965)³² e mostram, principalmente, comoção geral, a afluência popular e a pompa e circunstância no cortejo fúnebre do primeiro líder populista português, precursor de todos os autoritarismos populistas e nacionalistas que alastraram, depois, pela Europa. É interessante notar a tentativa de Anselmo Franco prestar atenção a certos detalhes humanizadores da fotorreportagem, como acontece na fotografia que serviu de capa à *Ilustração Portuguesa* de 30 de dezembro de 1918 (fig. 198), que vale pela mistura dos ternos “anjinhos”, de branco vestidos, promessa de eternidade e futuro, com a urna pesada e negra, num escuro camião militar, rodeada por um grupo de militares e civis. Uma das imagens é, simbolicamente, emoldurada pelos símbolos nacionais, acrescentados sob a forma de desenho (fig. 199).

Embora a narrativa das cerimónias fúnebres de Sidónio Pais publicada na *Ilustração Portuguesa* se baseie nas fotografias de Anselmo Franco, houve pelo menos uma foto de um fotógrafo chamado Bertrand que nela foi inserida (fig. 200). Trata-se de um retrato coletivo posado, em ambiente exterior, de um grupo de marinheiros franceses, que representaram a França no funeral de Estado. Por um lado, essa mistura é relevante porque mostra que a noção de fotógrafo-autor era, ainda, débil. Os fotógrafos nem sequer controlavam a publicação das suas fotos, sujeitas a manipulação pelos tipógrafos (“designers”) e editores. Por outro lado, a mensagem pública iconográfica demonstrava o respeito internacional pelo Presidente-Rei e por Portugal, nomeadamente entre as Potências Aliadas, e o tributo francês ao esforço de guerra português na recém-finda conflagração europeia.

³² Joshua Benoliel abandonou, por algum tempo, no início de dezembro de 1918, a profissão de repórter fotográfico, o primeiro que houve digno desse nome em Portugal, para se dedicar à gestão de negócios familiares e a viajar. Fotografou ocasionalmente até 1924, ano em que reingressou nos quadros de *O Século*, onde permaneceu até ao final da vida.

FIG. 197. Pessoas aguardam para entrar na câmara ardente de Sidónio Pais.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 23 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 198. Momento do funeral de Sidónio Pais.



Incendi do sr. dr. Sidónio Pais. A 1918, ao ser colocada no arado para efeitos de incineração do Sr. dr. Sidónio Pais, deu-se um acidente de natureza extraordinária, a saber: a explosão da pólvora que se encontrava no interior do arado, por iniciativa do sr. Sidónio Pais, sendo este o caso de explosão de pólvora que se deu no mundo.

SERIE - N.º 671

Ilustração Portuguesa

Edição semanal do jornal

O SÉCULO

Lisboa, 30 de dezembro de 1918

Directores: Dr. J. de Sousa Castro

Proprietário: Dr. J. de Sousa Castro, Ltd.

Editor: José Amador Gomes

Redacção, administração e officina: Rua de S. Bento, 104-105-106

Para subscrição: Rua de S. Bento e "Margarida Perpetua", semeador à casa Publicidade de S. Bento (Paga de S. Bento - Porto) para onde se deve sempre enviar o dinheiro de "Luz".

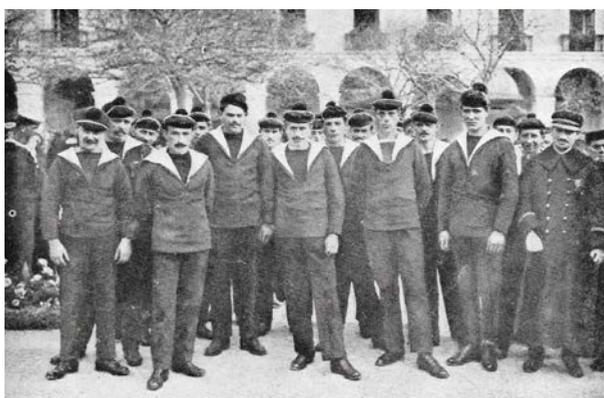
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 199. Momento do funeral de Sidónio Pais.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de dezembro de 1918.
Créditos: Anselmo Franco.

FIG. 200. Marinheiros franceses que participaram nas cerimónias fúnebres de Sidónio Pais posam em retrato coletivo.



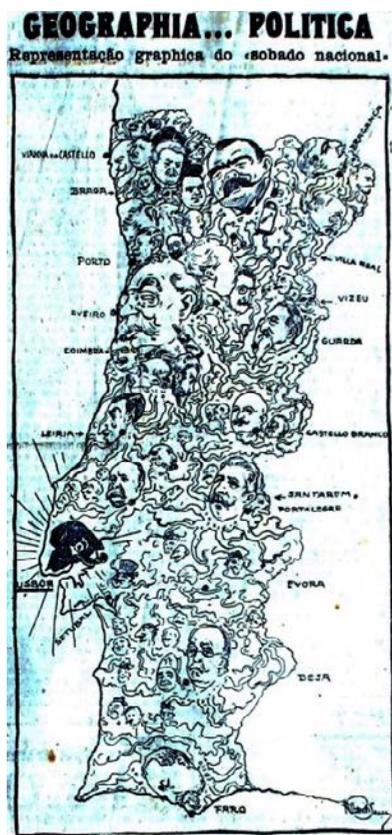
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 30 de dezembro de 1918.
Créditos: Bertrand.

2.13 Infografia

A infografia conheceu, no período da I República, uma evolução significativa. Os mapas continuaram a ser muito usados, sendo cada vez mais rigorosos. Em certos casos foram usados com outras imagens. Por exemplo, o primeiro número do jornal republicano *A Capital*, surgido a 1 de julho de 1910, ostentava, na primeira página, um mapa de Portugal com os rostos, sobrepostos, dos protagonistas polí-

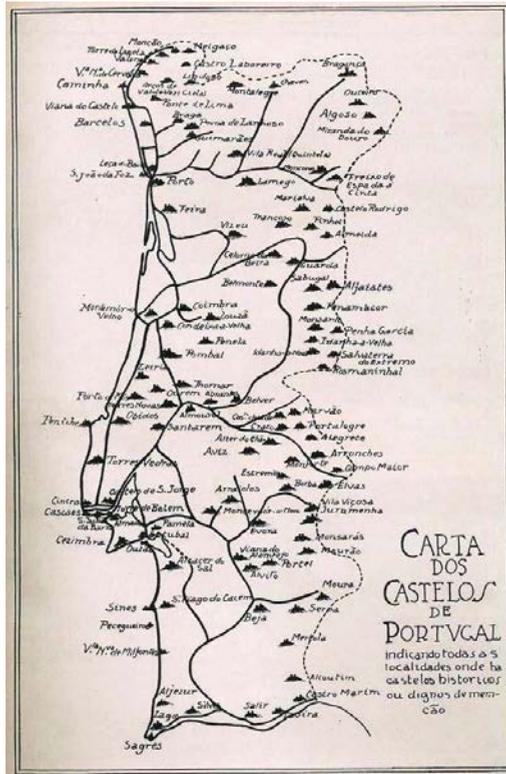
ticos. Jocosamente, Portugal era conotado com um “sobado nacional” (fig. 201). Um outro exemplo, desta feita sério, mostra a localização dos castelos de Portugal (fig. 202). Desenhos esquemáticos de certas realidades do mundo físico funcionaram, também, como dispositivo de informação gráfica acolhido pela imprensa. O exemplo escolhido esquematiza a planta do castelo de Vila da Feira (fig. 203).

FIG. 201. Um infográfico construído com base num mapa na primeira página de um diário.



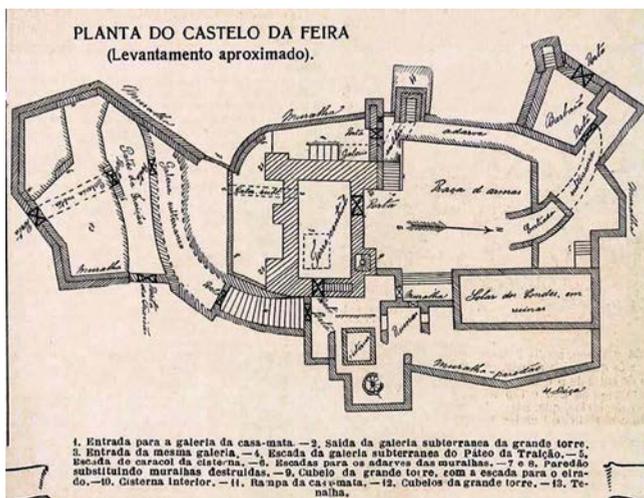
Fonte: *A Capital*, 1 de julho de 1910.

FIG. 202. Carta dos castelos de Portugal.



Fonte: Ilustração Portuguesa, 5 de janeiro de 1920.
Créditos: Rocha Vieira.

FIG. 203. Planta do castelo de Vila da Feira.

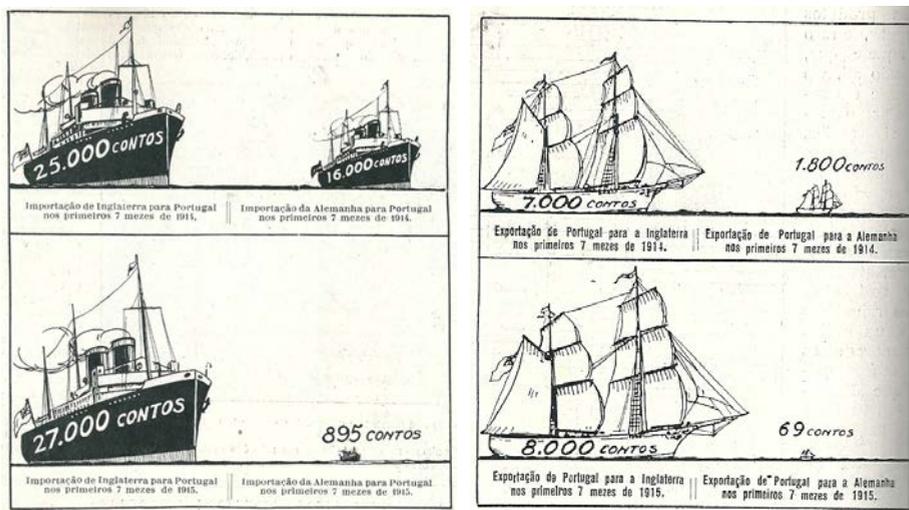


Fonte: Ilustração Portuguesa, 16 de fevereiro de 1920.
Créditos: Humberto Beça.

Alguns infográficos denotavam já alguma sofisticação, incorporando, por exemplo, elementos simbólicos. Por vezes foram usados com fins persuasivos. É o caso do exemplo da figura 204. Extraído da revista ilustrada de informação geral *Ilustração Portuguesa* e datado de 27 de novembro de 1916, serviu para defender a ideia de que Portugal, ao envolver-se na Grande Guerra, teria agido bem, em termos económicos, ao privilegiar a aliança luso-britânica em detrimento das relações com a Alemanha. É de atentar no recurso simbólico às imagens de navios, de diferentes dimensões, para dar conta do que estava em causa, combinados com números e legendas. Os infográficos combinam, efetivamente, elementos visuais com elementos verbais. A dimensão dos navios – um veleiro, para se referir à inimiga Alemanha; um forte vapor, para se referir à aliada Inglaterra – dava, visualmente, conta do valor de exportações e importações entre Portugal, a Alemanha e Inglaterra (na verdade, Império Britânico). Impressiona, em todo o caso, o elevado défice da balança comercial que Portugal tinha quer com Inglaterra quer com a Alemanha.

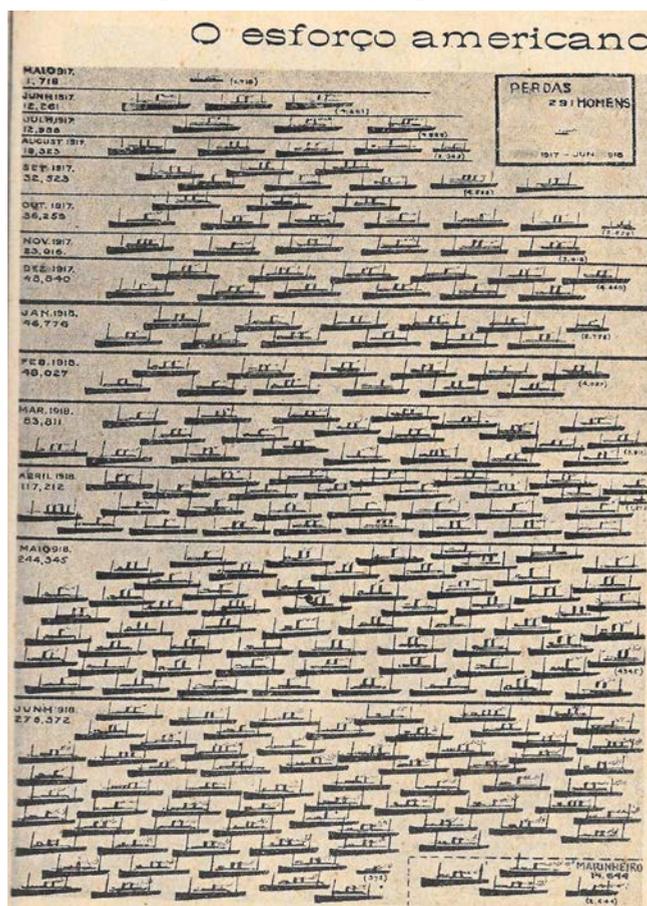
O mesmo tipo de abordagem informativa encontra-se no infográfico da figura 205, sobre o esforço de guerra estadunidense. Pode concluir-se, pois, que a linguagem informativa gráfica se consolidava na imprensa ao tempo da I República.

FIG. 204. Infografia alusiva às transações comerciais entre Portugal e a Inglaterra e Portugal e a Alemanha.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de novembro de 1916.
 Créditos: autor não identificado.

FIG. 205. Infográfico alusivo ao esforço de guerra estadunidense.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de agosto de 1918.
Créditos: autor não identificado.

2.14 OUTRA ICONOGRAFIA

A I República foi pródiga na proliferação de elementos iconográficos artísticos na imprensa. Artistas gráficos como Stuart Carvalhais colaboraram assiduamente com a imprensa, particularmente com a principal revista ilustrada da época – a *Ilustração Portuguesa*. As capas coloridamente efusivas tornaram-se, aliás, imagem de marca das revistas ilustradas. Na última capa do primeiro ano da Grande Guerra, a *Ilustração Portuguesa* escolhia, precisamente, uma ilustração do anjo da paz, de Stuart Carvalhais, para apelar à paz, na quadra natalícia (fig. 206).

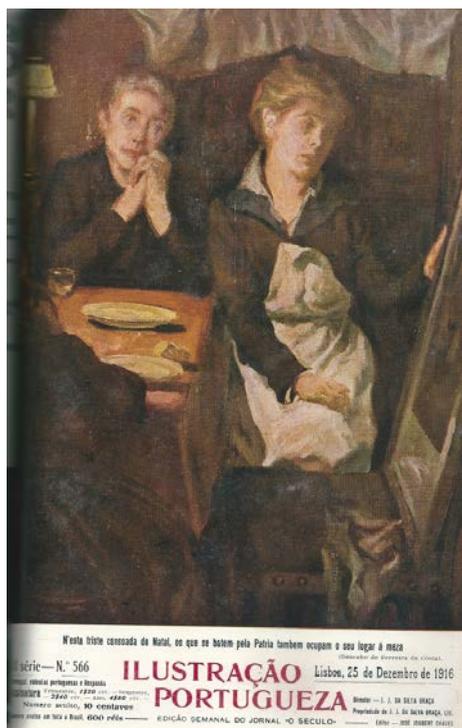
FIG. 206. Ilustração de Stuart Carvalhais para a Ilustração Portuguesa.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 28 de dezembro de 1914.
Créditos: Stuart Carvalhais.

A capa da *Ilustração Portuguesa* de 25 de dezembro de 1916 estampava um desenho do pintor português Ferreira da Costa (fig. 207). Altamente simbólica, evocava os soldados longe das suas casas (o seu lugar na mesa familiar da ceia de Natal estava vazio). Ao mesmo tempo era lúcida, ao lembrar que a consuada desse ano era “triste”. É mais um exemplo do recurso à ilustração, neste caso, especificamente, ao desenho, neste caso totalmente idealizado e ficcional, para uma publicação jornalística abordar, ao tempo, o principal assunto da atualidade.

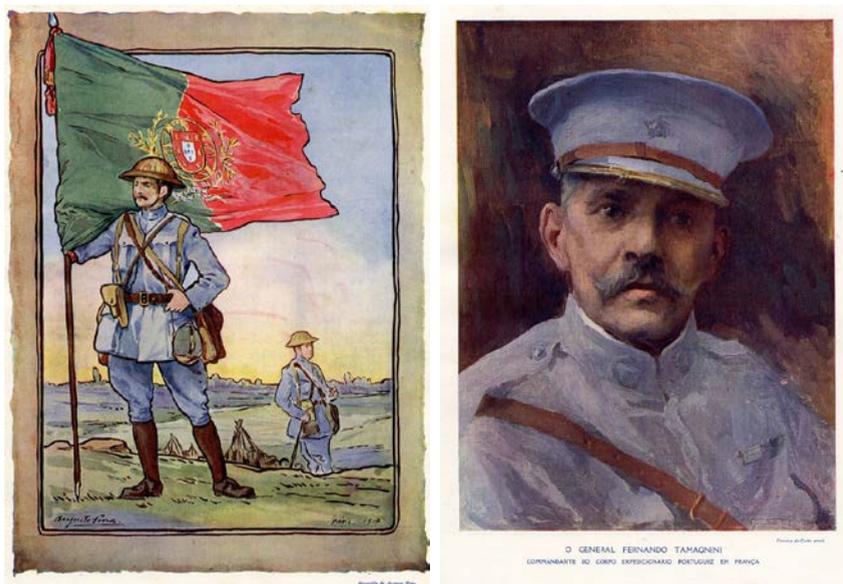
FIG. 207. Capa da *Ilustração Portuguesa* do Natal de 1916.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 25 de dezembro de 1916.
Créditos: Ferreira da Costa (desenho).

A I Guerra Mundial foi uma ocasião propícia à utilização do desenho com fins infopropagandísticos. Por exemplo, a revista de propaganda portuguesa *Portugal na Guerra*, publicada em Paris, publicou uma aquarela colorida do diretor da revista, Augusto Pina, intitulada “Porta-bandeira português na guerra”, publicada no número 1, e um retrato colorido do comandante do CEP, general Tamagnini, da autoria do pintor Ferreira da Costa, publicada no n.º 3 (fig. 208).

FIG. 208. Reproduções de desenhos em aguarela na I Guerra Mundial.



Fonte: *Portugal na Guerra*, n.º 1 e n.º 3.
 Créditos: Augusto Pina e Ferreira da Costa.

A primeira aguarela apela, nitidamente, aos valores do patriotismo – os soldados estariam prontos a seguir a (nova) bandeira da pátria nesta missão de combate que o Governo republicano lhes tinha encomendado. O porta-bandeira, firme e decidido, contrasta, no entanto, com a atitude algo *dandy* do militar representado em segundo plano, possivelmente um oficial, que se apoia na sua bengala. Por sua vez, o retrato realista do general Tamagnini, comandante do Corpo Expedicionário Português, tem por objetivo apresentar visualmente o homem e militar e aureolá-lo.

O mesmo tipo de ideal de celebração iconográfica de certos indivíduos mitificados como heróis da Nação emana do exemplo plasmado na figura 209, um desenho que representa os aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, os homens que primeiro atravessaram de avião o Atlântico Sul, ligando Portugal ao Brasil, sobrepondo-se à Cruz de Cristo, um dos símbolos nacionais, em cor avermelhada. O retrato é enquadrado por uma coroa de louros, símbolo romano do valor.

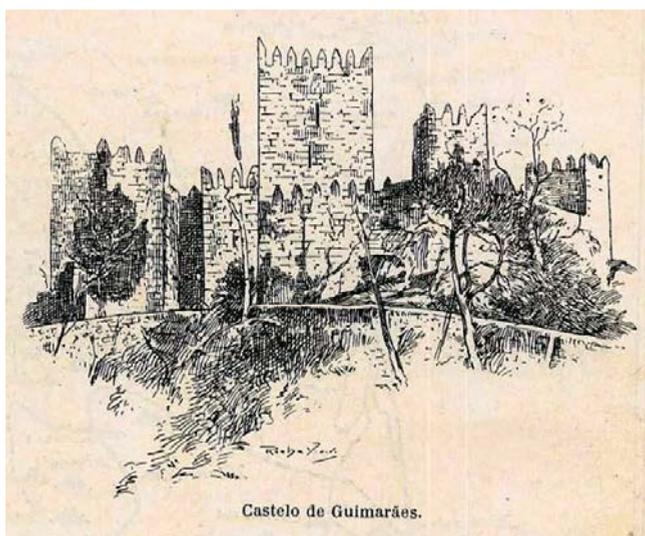
FIG. 209. Gago Coutinho e Sacadura Cabral.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 24 de junho de 1922.
Créditos: não atribuídos.

Apesar de cada vez mais raro nas publicações informativas periódicas portuguesas da I República, o desenho ainda serviu, ocasionalmente, para a transmissão de informações visuais que procuravam objetivar determinadas realidades, como acontece no exemplo da figura 210, um desenho fotogravado do castelo de Guimarães.

FIG. 210. Castelo de Guimarães.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 5 de janeiro de 1920.
Créditos: Rocha Vieira.

Cartoons e caricaturas, por seu turno, afirmaram-se como um dos recursos a que a imprensa podia lançar mão para interpretar o mundo, com humor. Os cartoons, tradicionalmente remetidos às revistas satíricas, espalharam-se pela imprensa de informação geral portuguesa durante a I República. A linguagem do humor gráfico foi brilhantemente explorada pelos cartoonistas, se bem que muitos deles tenham ficado no anonimato. No primeiro cartoon recolhido como exemplo (fig. 211), é notório o recurso à metáfora (os religiosos como um regimento militar) e à deformação, bem como à inclusão de objetos incongruentes (a espada) e identificadores (as vestes religiosas e os solidéus) e à pose, para provocar um efeito cómico. A legenda é importante para ancorar o significado anticlerical da imagem. Um certo tom modernista, resultante da exploração visual do movimento, emana também do cartoon.

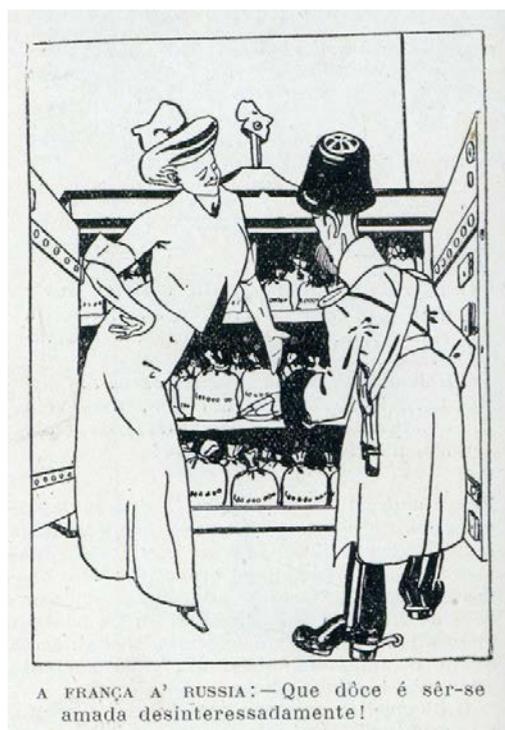
FIG. 211. Cartoon sobre a realidade internacional.



Fonte: *Serões*, março de 1911.
 Créditos: cartoonista anónimo.

Tem, igualmente, um teor modernista o cartoon seguinte (fig. 212). O Modernismo foi um movimento cultural que procurou ultrapassar as formas artísticas e expressivas convencionais do passado pela adesão ao que os novos tempos deixavam antever: uma sociedade moldada pela tecnologia e pelo movimento. A noção de movimento, no cartoon, é realçada pelas feições esbatidas das pessoas, como se tivessem sido captadas num instante fugidio. No cartoon observa-se, também, o recurso a determinados objetos para gerar sentido, como o elegante vestido da francesa, simbolizando estereotipadamente a França, e o barrete, farda e botas militares do seu interlocutor russo, representação igualmente estereotipada do povo russo.

FIG. 212. Cartoon sobre a situação internacional.



Fonte: *Serões*, março de 1911.
Créditos: cartoonista anónimo.

As caricaturas já eram amiudamente usadas pela imprensa de informação geral quando a I República foi implantada em Portugal e continuou a sê-lo, enquanto um dos valiosos dispositivos que permitem à imprensa expor, normalmente deformando-os, determinados traços de personagens para gerar um efeito cómico. Um célebre artigo do jornalista Rocha Martins, diretor do ABC, sobre o fotojornalista Joshua Benoiel, publicado nesta revista em 1925, por exemplo, foi ilustrado não com fotografias, mas com três caricaturas, de autores diferentes, do brilhante foto-repórter (fig. 213).

FIG. 213. Artigo de Rocha Martins sobre Joshua Benoliel ilustrado com caricaturas do foto-repórter.

O rei dos fotografos FOTOGRAFO DE REIS

N[uma] última visita oficial de portugueses a Madrid, pelas festas em homenagem a Cambó, o rei D. Afonso XIII, dirigiu-se a palácio e alguns dos seus acompanhados, misteriosamente conhecido de Benoliel. Sagrou-se mais uma recordação real do que seria por ora. E que a profecia sempre vovera mais não demora recordações adivinhas.

Benoliel, neste tempo de democracia, é aliado o rei dos fotógrafos-reporters. Foi de quem dignificou a profissão que os indolentes, ao começo, viram com risos e acabaram a chorar com reverências. Neste trabalho, o rei, o fotógrafo, viveu, a objectiva da sua máquina não é uma honesta lente para fazer imagens.

Durante muito tempo essa objectiva foi o seu unico objectivo. Em troca ganhou um grande lugar no sentir e a popularidade que o habito concedeu de ter sempre a do lado, a do ridiculo, o da simpatia. Foi a ultima que Benoliel conseguiu.

E porque não, se ele tem todas as qualidades para agradar a estes cidadãos, sempre dos entusiasmos, das esperanças e das galateias?

Desde a coroação de Sancha de Saxe, que se casou com os seus pais, lida-se pelas objectivas de estribado com as capas azuis e brancas sobre os vestidos, o senhor Meyer Garcia no saguão e o senhor D. Filipe e uma das viaras do palacio, o fotografo, achando um meio proprio para a lenda, achou um modo forte de comendo, letreiro: Alô!

E o certo parou. Ele recebeu na cabeça toda a pompa, a doce linguagem, o trato do rei, um bispo, e, andando, ordenou: Pode seguir!

Linha gurgulha diante do andaluz. Quando se deu certo dia de politica, que andava muito em segredo, ele conseguiu descobrir o local do encontro mas também verificou que a cobertura de olhos, menos se encontravam os olhos. Um dia era do dr. Afonso Costa, o outro parece que de dr. Alexandre de Gusmão. Foram sucessivamente distantes os jornalistas, e, sobretudo, os fotógrafos que, alguns do partido azul, se desappareceram. Então, Benoliel, saltando para cima da cabeça de algum dos seus d'outras, apurou-se na sua tarefa, enquanto os outros se limitaram a fotografá-lo e de, da máquina em bobina, risos e brincadeiras.

Entre os profissionais de imprensa celebrava-se a lenda; contava-se o ordo indigesto.

Esta, homem que sabe ocupar, desde a minha, geiga precipitada, tempo a maioria para conseguir um bello aspecto dos officios humanos, está colaborando graças da criação da noticia, tanto avança para uma revolução como para um mundo. Um dia, em 14 de maio, se sendo visto; nos salos, o fotografo, passa a ser um conhecido, e, assim, com machas de detective, substitua de alto reportagem proficiência de factico, correção de vestuario, fazendo bem tres ou quatro

filmes, este sempre tempo para sempre, para sempre, que se deve-se inactio alem fronteiras, teria um nome universal, recebido as manobras e commoções mas provas dadas por sua arte.

El rei D. Carlos habituara-se a passar a horas carterias, nas festas, abn memos nas caçadas de Vila Vieja.

Levou a Londres quando da sua viagem celebrada em toda a Europa, levando, de lado a lado, uma fotografia popularidade não eculto as suas objectivas. Muito o adorado dos queiros da corte nos lamerias. Seguiu D. Manuel II nos seus primeiros passos de renuncia.

Jamais lhe faltou uma entrada de salão; conversa com os seus laços de idioma de sua patria, veste uma coraca com a coraca dum gentleman e põe na cabeça o capacete de ferro para, se for preciso, e as fofocas integradas em corderadas a corte da guerra. Tho depressa fozo honrar celebras como vulgares e os homens da republica — que o conheciam sempre com delicia — devem ter tanto a popularidade de suas expressões como os generais, os actores, os sabios e até algumas lindas esportivas.

Um dia Benoliel puz de lado a machina; appareceu aos olhos de todos fazendo compras precisas com a cultura de um bibliolote e de repente, acendendo a chafiz das officinas graficas de Sancha, reintegrado em pouco na sua vida profissional, voltou as lides e artigos que tantas vezes integrava D. Carlos, D. Manuel, Eduardo VII, Jorge V., o Kaiser e o rei de Saxe, se ralhava por lhaquias e ingemas, proclamações e proclamações, ideias revolucionarias e dictaduras e ao qual Afonso XIII andava de recordar o seu artigo conturbado como nunca elucidado da mais simpatico dos reis, aquete fotografado de todas realidades.



Fonte: ABC, 1 de janeiro de 1925.

Créditos: Stuart Carvalhais e Albertino Sousa (Diário de Notícias). A última caricatura do artigo é uma reprodução do jornal ABC, de Madrid.

Em matéria de informação gráfica, pode afirmar-se, ainda, que a reportagem desenhada continuou a ser, ocasionalmente, usada durante a I República, mas nunca com a exuberância nem com o destaque que mereceu durante a Monarquia. A sua presença pontual nas revistas ilustradas, por vezes, justificou-se mais pela arte do que propriamente pela necessidade. O exemplo da figura 214 sustenta essa tese. Trata-se de uma reportagem desenhada sobre um espetáculo teatral, com desenhos da autoria do aquarelista Rocha Vieira. O traço, de pendor Modernista, procura acentuar a ideia de movimento e naturalidade. As imagens foram devidamente legendadas, com o fim de amarrar o sentido que pudesse ser dado aos desenhos pelo leitor.

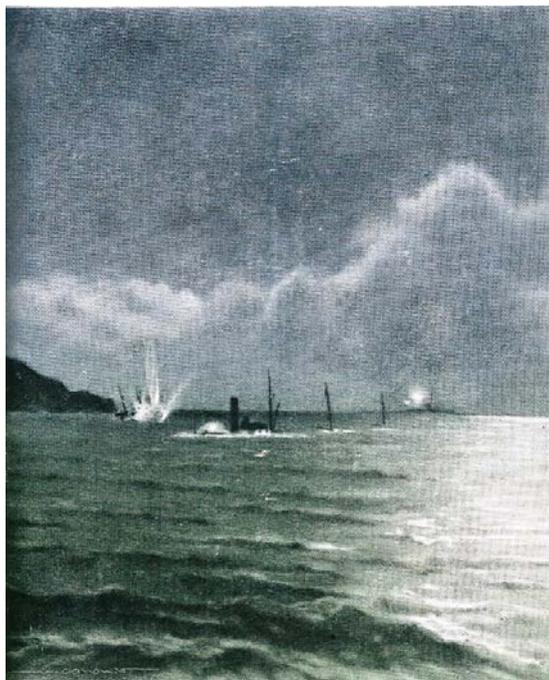
FIG. 214. Reportagem desenhada sobre um espetáculo teatral.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de outubro de 1918.
Créditos (desenho): Rocha Vieira.

O desenho foi usado, casualmente, para dar informação visual – um sinal da importância que esta tinha adquirido na imprensa – sobre determinados acontecimentos. Por exemplo, um ataque alemão ao Funchal, durante a I Guerra Mundial, foi tema da capa da *Ilustração Portuguesa* de 1 de janeiro de 1917. Não possuindo fotografias do acontecimento, a revista publicou um desenho evocativo do mesmo, da autoria de Hippolite Collomb (fig. 215). A legenda contribuiu para ancorar o sentido da imagem: “Vê-se afundar perto da terra o vapor inglês Dacia e afundados no primeiro plano o vapor Kangoroo e a canhoneira francesa Surprise.”

FIG. 215. Exemplo de desenho publicado com fins informativos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1 de janeiro de 1917 (capa).
Créditos: Hippolite Collomb.

O desenho, não sendo tão verosímil nem icónico como a fotografia, pode, não obstante, ter um determinado grau de iconicidade, pressupondo uma relação de semelhança signica entre significante e significado. Nunca se saberá, porém, até que ponto o desenho de Hippolite Collomb é icónico, já que é possível que o seu autor tenha acrescentado pormenores e embelezado a composição para lhe acentuar a carga dramática e a dimensão estética.

CONCLUSÕES

A investigação reportada neste capítulo teve por objetivo central apresentar uma história diacrónica e narrativa (na linha de Bonifácio, 1993) do jornalismo iconográfico português durante os cerca de 16 anos da I República, atentando nos temas cobertos, na evolução das práticas e técnicas da cobertura e nos intérpretes da produção iconográfica para a imprensa, nomeadamente nos fotojornalistas, observando, também, as alterações no design provocadas pela explosão iconográfica em jornais e revistas. Teve ainda por objetivo contribuir para uma periodização da história do jornalismo iconográfico em Portugal. Considerando esse objetivo, podem salientar-se as seguintes conclusões:

1. Acompanhando o que tinha sucedido na Monarquia, a fotografia consolidou-se, na imprensa, como o principal instrumento de cobertura visual da realidade visível, nomeadamente das singularidades relevantes da atualidade coeva – os acontecimentos. *A era da fotografia*, iniciada, na imprensa portuguesa, na última década do século XIX, prolongou-se na I República, agora com mais intérpretes fotográficos da realidade. A fotografia tornou-se omnipresente na imprensa, em desfavor dos restantes suportes de informação iconográfica.

2. O fotojornalismo emergiu como profissão, abandonando o seu estatuto de ocupação esporádica, graças a Joshua Benoliel, Arnaldo Garcês, Anselmo Franco, Diniz Salgado, Serra Ribeiro e outros importantes fotógrafos da época, ao ponto de, eventualmente, se poder falar de uma *era do fotojornalismo* mais até do que de uma *era da fotografia*. Os fotógrafos profissionais, nomeadamente os fotojornalistas, foram, paulatinamente, afastando os amadores da esfera da imprensa. A partir de 1920, revistas como a *ABC* já contavam pouco com os amadores. O abastecimento de fotografias para a imprensa era já feito quase exclusivamente por profissionais do fotojornalismo, fossem estes do quadro das redações dos órgãos jornalísticos ou colaboradores avençados ou ainda pagos à peça.

3. A periodização dos regimes políticos em Portugal não apresentou, qualquer paralelismo com a periodização da história do jornalismo iconográfico, considerando, pelo menos, a Monarquia e a I República. Ou seja, na periodização da história do jornalismo iconográfico português até ao final da I República devem ser considerados dois períodos, o do *domínio da gravura* e o do *domínio da fotografia*, que não têm correspondência com os regimes políticos. Pode, também, em cada período distinguir-se, coincidentemente, uma primeira fase que se poderia con-

siderar como a de *domínio da descrição iconográfica do mundo* e uma segunda fase de *domínio da cobertura fotográfica (fotojornalística) da atualidade*.

4. Os assuntos já cobertos visualmente nos tempos da Monarquia continuaram a estar presentes na imprensa, mas os temas abordados fotograficamente pela imprensa diversificaram-se ao longo da I República, quase sempre com enfoque na atualidade. De algum modo, estabeleceram-se as bases temáticas para aquilo que viria a ser a *ação fotojornalística* do futuro, ou seja, estabeleceu-se nessa época o *cânone fotojornalístico* pelo qual os meios jornalísticos se sintonizaram em tempos posteriores.

A política e os políticos, por exemplo, tornaram-se omnipresentes nas imagens publicadas nos jornais e revistas.

A cobertura do desporto, diversificada nas duas primeiras décadas do século (hipismo, esgrima, ténis, vela, natação, tiro, pouco futebol...), em sintonia com os gostos e práticas das elites da época, que constituíam um dos segmentos mais importantes de leitores, começou, nos anos 1920, a centrar-se no desporto-rei. O futebol mobilizava massas crescentes de adeptos fiéis de todas as classes sociais, algo que os restantes desportos não conseguiam, o que talvez só tivesse paralelo, já fora da órbita desportiva, com a paixão pela tauromaquia.

A cobertura dos acontecimentos singulares do quotidiano social, alguns deles violentos e traumáticos, outros pacíficos mas identicamente prenhes de noticiabilidade, foram cobertos com assiduidade. No campo da cobertura pictográfica da sociedade são ainda particularmente interessantes os exemplos variados de documentarismo social fotográfico sobre a vida dos portugueses comuns das duas primeiras décadas do século XX – uma forma de *olhar o outro* tornando-o presente a todos.

A cultura tinha bastante presença visual em jornais e, sobretudo, nas revistas ilustradas, particularmente o teatro e as artes plásticas. Os acidentes e catástrofes, muitas vezes surpreendentes, tiveram, também, lugar cativo, desde um ponto de vista pictórico, nos jornais e revistas.

A moda e a vida social das elites abriam, por outro lado, espaço ao sonho, à evasão e ao entretenimento.

De destacar que alguns dos temas muito presentes durante a fase final da Monarquia se tornaram menos relevantes na paisagem iconográfica informativa patente na imprensa portuguesa da I República. O progresso técnico e tecnológico nacional, assunto particularmente relevante durante o Fontismo, por exemplo, registou um decréscimo da sua presença pictográfica na imprensa.

5. As narrativas visuais, com a fotografia, de algum modo complexificaram-se e sofisticaram-se. As fotorreportagens, em particular, vivendo de múltiplas fotografias e, frequentemente, compaginadas de maneira a darem ritmo e vibração à leitura, tornaram-se um género iconográfico bastante cultivado pelas revistas ilustradas (mais do que pelos jornais).

6. Apesar da explosão iconográfica que se observa nos diários, continuaram a ser as revistas ilustradas semanais, impressas em papel de melhor qualidade e com técnicas de impressão mais sofisticadas, o principal repositório impresso da produção iconográfica informativa durante a I República. A este nível, houve continuidade entre o que se passou na Monarquia e o que se passou na I República. As fotografias de guerra e de outros assuntos, como as explorações coloniais, as invenções, os acontecimentos políticos e sociais ou mesmo os *fait-divers* e *features* da atualidade, entre outros temas, contribuíram para sintonizar a curiosidade visual do público com os conteúdos iconográficos que lhe eram oferecidos pelas revistas ilustradas a uma escala com a qual os jornais diários ainda não conseguiam competir.

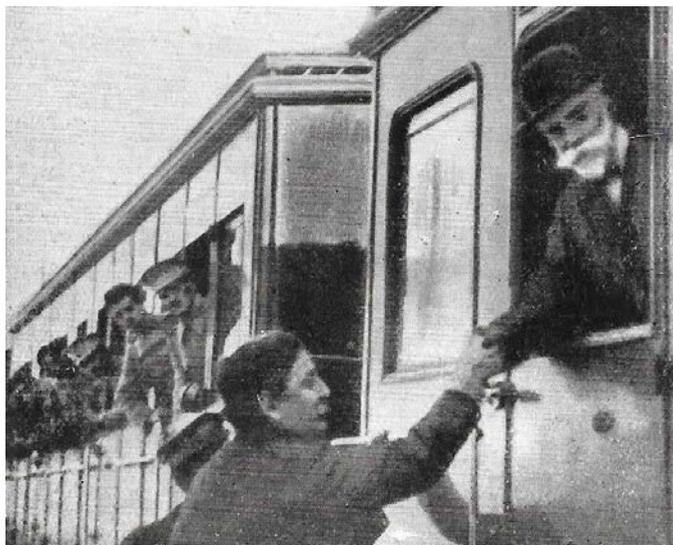
7. O fotojornalismo consolidou-se como profissão durante a I República, nomeadamente nos seus anos finais. Isso aconteceu quando os grandes diários necessitaram de passar a contar com fotógrafos entre os seus colaboradores regulares assalariados e não pagos à peça. A entrada de fotógrafos profissionais nas redações dos diários modificou as rotinas profissionais, introduzindo, paulatinamente, a dupla *repórter fotográfico - repórter verbal* na cobertura gráfica da atualidade. A história visualmente narrada da I República confunde-se, assim, com a obra dos fotógrafos da época, em particular dos repórteres fotográficos, entre os quais, obviamente, Joshua Benoiel. Mesmo correndo-se o risco de contribuir para a sua elevação a *mito fundador* do fotojornalismo português, há que reconhecer o carácter pioneiro e distinto da sua fotografia de reportagem em Portugal, num tempo em que fotografar para a imprensa era pouco rotineiro, cheio de peripécias e mesmo de alguns perigos para a integridade física dos foto-repórteres. Nesse tempo, a produção de foto-informação ainda tinha se conotava bastante com a ideia de “aventura” (fig. 216). A convivência quotidiana dos repórteres fotográficos com os políticos e outros personagens da época levou ao estabelecimento de relações de cordialidade, entendimento e mesmo de amizade entre eles, o que, pelo menos em teoria, podia e pode comprometer a independência dos profissionais do jornalismo. Na figura 217, por exemplo, Joshua Benoiel despede-se do chefe-de-Estado, Bernardino Machado, quando este partia para o exílio, na sequência da bem-sucedida revolta encabeçada por Sidónio Pais.

FIG. 216. Joshua Benoliel em Tancos.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 14 de agosto de 1916.
Créditos: fotógrafo não identificado (Arnaldo Garcês?).

FIG. 217. Joshua Benoliel despede-se do presidente Bernardino Machado.



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 17 de dezembro de 1917.
Créditos: Anselmo Franco.

8. Nota-se uma evolução estética no fotojornalismo da Monarquia para a I República, apoiada no progresso tecnológico (objetivas mais luminosas, suportes mais sensíveis, equipamentos mais portáteis e simples de manejar), o que se traduziu, nomeadamente, no destaque dado às *fotografias cândidas* (apenas no exterior, já que o *flash* – mesmo o de magnésio – ainda não estava suficientemente desenvol-

vido) e às fotografias de ação, em prejuízo das fotografias posadas, mesmo que algumas das imagens que revelam ação possam ter sido, na realidade, encenadas – o próprio Benoliel gritava aos indivíduos que fotografava “Quietos! É para O Século!” para conseguir travar o movimento sem problemas de maior. Benoliel e, em menor escala, Garcês, Anselmo Franco, Serra Ribeiro, Diniz Salgado e outros fotógrafos portugueses antecipam, em vários anos, o estilo “cândido” de Erich Solomon e de outros dos grandes intérpretes da fotografia de reportagem alemã dos anos vinte. No entanto, a distância focal das objetivas e outros fatores tecnológicos condicionaram a estética, sendo notório o domínio dos planos gerais e de conjunto nas fotografias *de ação*. Nos retratos, maioritariamente executados em estúdio, dominam, como hoje, os individualizadores planos médios e próximos. Nalguns retratos, no entanto, já se forçava uma pose que simulasse uma ação natural do ser humano (um clássico é o do retratado a escrever, sem olhar a câmara). A retratística fotográfica, no jornalismo, tendia, assim, a afastar-se cada vez mais das poses formais.

Ainda no que respeita à estética fotojornalística, é relevante a ambição de tornar as imagens mais verosímeis e apelativas por meio da sua coloração ou do recurso aos autocromos (*autochromes*) dos irmãos Lumière e tricomas, especialmente para as capas das revistas ilustradas de informação geral, como a *Ilustração Portuguesa*. Devido às debilidades da tecnologia, o retoque das imagens também era empregue, ao ponto de, por vezes, desfigurar rostos e outros elementos da mensagem iconográfica fotográfica.

Os constrangimentos motivados pela falta de tempo e pelas possibilidades dos equipamentos obrigaram, por outra parte, os fotojornalistas a desenvolverem rotinas para a abordagem fotográfica dos assuntos. Essa tendência já é visível, conforme se observou, no trabalho pioneiro de Joshua Benoliel.

Finalmente, no que respeita à compaginação de fotografias, se, em alguns casos, ainda se usavam molduras que, simbolicamente, a tornavam, no sentido mcluhaniano do termo, uma extensão da pintura, nos diários e nas revistas surgidas nos anos 1920 essa tendência foi-se esbatendo. A fotografia afirmava-se como um novo meio, diferente da pintura.

9. Os fotógrafos – tal como os ilustradores faziam – assinaram parte das fotos que produziram, sinal de que se consideravam tanto *autores* quanto os redatores (os quais, paradoxalmente, só em situações particulares assinavam os textos que produziam – jornais e revistas seriam entendidos, aliás, como *obra* coletiva). Para muitos deles, particularmente para os fotógrafos amadores e profissionais que enviaram, espontaneamente, fotografias para a imprensa, o *reconhecimento* cons-

tituiria a *recompensa* pelo seu envolvimento neste processo particular de comunicação (embora fotojornalistas como Joshua Benoliel também tivessem uma recompensa financeira pelo trabalho que desenvolviam e do qual dependiam para viver). Alguns foram autênticos cidadãos-foto-repórteres muito tempo antes de nascer o conceito do jornalismo-cidadão, hoje tão presente devido à utilização massiva de *smartphones*. Em sinal contrário, muitas outras fotos não foram assinadas. Igualmente em sinal contrário, algumas narrativas fotojornalísticas misturavam, sem grandes preocupações pela autoria ou outras, fotografias de diferentes fotógrafos. Ou seja, a questão da autoria fotojornalística vivia um tempo de certa forma pantanoso, com uma tensão permanente entre o *anonimato* e o *crédito autoral*, o respeito pela *autoria*, o respeito pelo *fotógrafo-autor*. O desrespeito pela creditação da autoria tornou-se mais relevante, sobretudo, a partir dos anos 1920. Revistas como a *Ilustração Portuguesa* ainda mantiveram até ao seu final o respeito, ainda que inconstante, pela sinalização da autoria, contrariamente às revistas *ABC* (1920-1931), *O Domingo Ilustrado* (1925-1927) e *Ilustração* (1926-1939).

10. Entendidas as potencialidades persuasivas e manipuladoras da iconografia visual, particularmente da fotografia, mais verosímil e icónica do que o desenho, as fotos na imprensa foram, por vezes, usadas como *infopropaganda*, conforme ocorreu, amiúde, na I Guerra Mundial, e também contribuíram para sustentar visualmente cultos de personalidade, como aquele que, com a cumplicidade, ou mesmo o interesse, do próprio visado, foi devotado ao presidente Sidónio Pais, alcunhado de Presidente-Rei.

11. Tornou-se notório, em certas ocasiões, que *não mostrando* determinados aspetos da realidade se promovia a criação e circulação simbólica de determinadas ideias – significados, ou enquadramentos – sobre os acontecimentos e a marcha do tempo. A I Guerra Mundial, principal mega-acontecimento sucedido no período da I República, constituiu uma dessas ocasiões. A cobertura da participação portuguesa na conflagração, por exemplo, foi assética, já que raramente se *mostraram* os mortos e feridos e, quando estes eram evocados, geralmente eram-no por meio de fotografias de retratos realizadas em vida. Por outras palavras, a informação jornalística, verbal ou visual, é *metonímica*, mimetizando o funcionamento do pensamento humano, e o que (se) omite até pode ser mais relevante do que o que (se) mostra.

12. As tecnologias fotográficas e tipográficas desenvolveram-se, abrindo novos territórios ao jornalismo iconográfico e, em especial, ao fotojornalismo. No caso

das tecnologias fotográficas, deve ser apontada a evolução na portabilidade das câmaras (menores, não exigindo tripé), luminosidade das lentes (mais luminosas, permitindo velocidades de obturação mais rápidas, fotografar em condições de pouca luminosidade e melhor controlo, pela manipulação do diafragma, da profundidade de campo), na iluminação artificial (*flash*) e nos suportes de fixação, com o filme, mais manuseável e não quebradiço, a ganhar lugar às chapas de vidro. Há ainda a considerar o surgimento da fotografia colorida, com os autocromos (*autochrome*) em tricromia dos irmãos Lumière. No caso das tecnologias tipográficas, são de destacar a generalização da fotogravura, a disseminação da fotografia tramada ou em meia-tinta ou meio-tom (*halftone*) nos jornais e da zinco gravura nas revistas.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, J. (1977). *Alexandre Herculano. Jornalista*. Lisboa: Bertrand.
- Barrocas, A. J. de B. C. (2014). *Sais de sangue. O corpo fotografado. Teoria e prática da Fotografia em Portugal (1839-1930)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Bonifácio, Maria de Fátima (1993). O abençoado retorno da velha história. *Análise Social*, vol. XXVIII, 122, 1993 (3.º): 623-630.
- Borges, J. P. de A. (1984). *Joshua Benoliel: rei dos fotógrafos*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Cardoso, M. de F. L. (2015). *A fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Chaves, L. (1927). *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Costa, F. (2004): Os antecedentes da Ilustração Portuguesa. In AA. VV., *Ilustração Portuguesa (6-48)*. Porto: Centro Português de Fotografia/Ministério da Cultura.
- Cunha, A. (1891). *Eduardo Coelho. A sua vida e a sua obra. Alguns factos para a história do jornalismo*. Lisboa: Tipografia Universal.
- Cunha, A. (1914): *O Diário de Notícias. A sua fundação e os seus fundadores. Alguns factos para a história do jornalismo português*. Lisboa: Diário de Notícias.
- Figueiredo, F. A, C. de (2000). *Nacionalismo e pictorialismo na fotografia portuguesa na 1.ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gómez Mompart, J. L. (2015). Historiar la comunicación: conceptos y práctica investigadora. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 4 (1), jan.-jun 2015: 11-20.
- Henriques, L. N. P. (2015). *Ilustração: imagem da modernidade em Portugal*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Barcelona.
- Lemos, M. M. & Ramires, A. (2008). *José Henriques de Mello: o primeiro fotógrafo de guerra português: Guiné, campanhas de 1907-1908*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lemos, M. M. e (2006). *Jornais diários portugueses do século XX: um dicionário*. Coimbra: Ariadne Editora.
- Silva, J. L. R. O. e (2014). *O Panorama. Jornalismo e ilustração em Portugal na 1.ª metade do século XIX*. Covilhã: Livros LabCom/Universidade da Beira Interior.
- Martins, L. P. (2012). *Um império de papel. imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Matos, A. C. de (2017). A imprensa na I República Portuguesa: constantes e linhas de força (1910-1926). In J. P. Sousa, H. Lima, M. Barbosa & A. Hohlfeldt (orgs.), *Uma História da Imprensa Lusófona. Portugal*. Porto: Media XXI: 233-310.

- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: the extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Mello, M. C. N. L. de (1971). *O Panorama. História de um jornal*. Tese de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Mesquita, J. C. V. e C. (1997). *A ilustração nas publicações periódicas portuguesas (1820-1850)*. Dissertação de mestrado em história da arte apresentada à Universidade do Porto. Em linha. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/19448>. Consultada a 19 de fevereiro de 2016.
- Müller, F. S. (2011). Lorjó Tavares, esse ilustre desconhecido de Brasil-Portugal (1899-1914). *Todas as Letras*, 13 (2): 44-54.
- Novais, N. M. (2013). *A imprensa portuguesa e a guerra. 1914-1918. Os jornais intervencionistas e anti-intervencionistas. A ação da censura e da propaganda*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Pinheiro, N. A. (2006). *O teatro da sociedade. Fotografia e distinção social*. Lisboa: CEHCP.
- Pizarroso Quintero, A. (1993). *História da propaganda política*. Lisboa: Planeta Editora.
- Proença, C. & Manique, A. P. (1990). *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: Alfa.
- Ramalheira, A. M. P. (1994). *Imagens da Alemanha em "O Ocidente - Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro" (1878-1915)*. Separata de Biblos, vol. LXX: 389-448.
- Ramos, R. (coord.), Sousa, B. V. e Monteiro, N. G. (2009). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Rau, F. (1965). *Reportagem gráfica no século XIX*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O museu de imagens na imprensa do romantismo. Património arquitetónico e artístico nas ilustrações e textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ribeiro, J. R. & Bento, A. C. (2004). *Imagens da Península da Arrábida no século XIX: "O Panorama" (1837-1868) e "Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Setúbal: LASA – Liga dos Amigos de Setúbal e Azeitão.
- Rocha Martins (1933). *Prefácio ao Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa 1903-1918* [coleção em fascículos de fotografias de Joshua Benoliel]. Lisboa: Bertrand.
- Rocha Martins (1942). *Pequena história da imprensa portuguesa*. Lisboa: Inquérito.
- Rocha, C. (1985). *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: INCM.
- Rosado, N. (1966). *A imprensa*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional – Direção-Geral do Ensino Primário.
- Seabra, J. (1996). *Gerações e revistas culturais na Primeira República. Boca do Inferno*, 1: 13-29.
- Sena, A. (1991). *Uma história de fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Serén, M. C. (2004). *Ilustração Portuguesa*. In: AA. VV., *Ilustração Portuguesa (68-119)*. Porto: Centro Português de Fotografia/Ministério da Cultura.
- Soares, E. (1940/1941). *História da gravura artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*. 2 volumes. Lisboa: Instituto de Alta Cultura. [Nova edição: Soares, E. (1971). *História da gravura artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*. 2 volumes. Lisboa: Livraria SamCarlos.]
- Soares, E. (1951). *Evolução da gravura de madeira em Portugal: séculos XV a XIX*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Soares, E.; Carneiro, P. D.; Santos, P. M. dos; Meireles, C. & Rosas, L. (1999). *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto Português dos Museus/Ministério da Cultura.
- Sousa, J. P. (2004). *Forças por trás da câmara. Uma perspetiva sobre a história do fotojornalismo das origens até ao final do século XX*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Sousa, J. P. (2004). *Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

- Sousa, J. P. (2013). *A Grande Guerra: uma crónica visual (parte I). Estudo do discurso em imagens da Ilustração Portuguesa (1914-1918)*. Porto: Media XXI.
- Sousa, J. P. (2015a). *A Grande Guerra: uma crónica visual (parte II). Estudo do discurso iconográfico da Ilustração Portuguesa (1914-1918)*. Porto: Media XXI.
- Sousa, J. P. (2015b). *O Espelho: Infopropaganda ilustrada britânica para Portugal e para o Brasil durante a I Guerra Mundial*. In J. P. Sousa (org.), *Balas de Papel. A imprensa ilustrada e a Grande Guerra (1914-1918). Estudos sobre revistas de Portugal, Brasil e Espanha (11-206)*. Porto: Media XXI.
- Sousa, J. P. (2015c). *Portugal na Guerra: infopropaganda ilustrada portuguesa na I Guerra Mundial*. In J. P. Sousa (Org.), *Balas de Papel. A imprensa ilustrada e a Grande Guerra (1914-1918). Estudos sobre revistas de Portugal, Brasil e Espanha (207-316)*. Porto: Media XXI.
- Sousa, J. P. (2017). *Veja! Nas origens do jornalismo iconográfico em Portugal: Um contributo para uma história das revistas ilustradas portuguesas (1835-1914)*. Porto: Media XXI.
- Sousa, J. P. et al. (2014). The Portuguese press during the Monarchy: from its origins to 1910. In J. P. Sousa, H. Lima, M. Barbosa & A. Hohlfeldt (orgs.), *A history of the press in the Portuguese-Speaking Countries (11-112)*. Porto, Media XXI.
- Tavares, E., coord. (2005). *Joshua Benoliel, 1873-1932: repórter fotográfico*. Lisboa: Câmara Municipal.
- Tengarrinha, J. (1989). *História da imprensa periódica portuguesa*. 2.^a edição. Lisboa: Caminho.
- Tengarrinha, J. (2006). *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Tengarrinha, J. (2013). *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Vicente, A. P. (2000). *Arnaldo Garcez: um repórter fotográfico na 1.^a Grande Guerra*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Vieira, J. (2009). *Joshua Benoliel*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Webgrafia

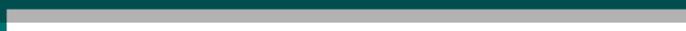
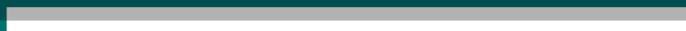
- Correia, R. Fichas históricas de: *Branco e Negro: Semanário Ilustrado (2012)*; *O Branco e o Negro. Revista Semanal Ilustrada para Portugal e Brasil (2012)*; *Brasil-Portugal (2009)*; *O Domingo Ilustrado (2007)*; *Ilustração (2009)*; *A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal (2008)*; *Ilustração Portuguesa (2009)*; *A Ilustração Portuguesa: Semanário: Revista Literária e Artística (2012)*; *Jornal do Domingo: Revista Universal (2007)*; *O Ocidente (2008, atualizada em 2012)*; *O Panorama (2012)*; *Serões (2012)*. Disponíveis no website da Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/index.htm>. Consultadas entre 2013 e 2019.
- Esteves, R. (s/d). Ficha histórica de *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*. Disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ArquivoPitoresco.pdf>. Consultada em várias datas entre 2013 e 2017.
- Leitão, J. A. (2011). Ilustração fotográfica: a fotografia e a revista *Ilustração Portuguesa (1903-1924)*. Em linha. Disponível em: <http://imagensdarepublica.ipt.pt/wp-content/uploads/2011/05/Ilustra%C3%A7%C3%A3o-Fotogr%C3%A1fica1.pdf>. Consultado a 18 de fevereiro de 2016.
- Matos, A. C. de. (2014). Ficha histórica de *Portugal na Guerra*. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/PortugalNaGuerra.pdf> Consultada em 5 de setembro de 2019.
- Sant'Anna, B. de C. L. (2007). *Ilustração Brasileira (1854-1855) e a Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858, 1859): Uma contribuição para o estudo da imprensa literária em língua portuguesa*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. Em linha. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde->

BIBLIOGRAFIA

-02102007-141548/publico/TESE_BENEDITA_C_LIMA_SANTANNA_VOL_I.pdf.
Consultado a 19 de fevereiro de 2016.

Santos, Alda (2009). *Ocidente*, imagens e representações da Europa. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em linha. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13384/1/Tese_mestrado_Alda%20Santos.pdf. Consultado a 6 de maio de 2016.

Este livro é dedicado à história do jornalismo iconográfico em Portugal, desde os seus primeiros vestígios, do século XVIII, ao final da I República. Devedor de pesquisa antiga e recente do autor, é o primeiro volume de uma obra consagrada à história do jornalismo iconográfico em Portugal, elaborada no âmbito do projeto de investigação *Para uma história do jornalismo em Portugal*. Para facultar a sintonização destes livros com outros a produzir no âmbito do projeto, os seus dois capítulos respeitam, sucessivamente, ao jornalismo iconográfico na Monarquia e na I República. Tributário de uma definição ampla da noção de “jornalismo iconográfico”, preside-lhe uma lógica diacrónica, articulada, não obstante, em torno de exemplos iconográficos sincrónicos, agrupados pelas categorias temáticas da iconografia detetada na imprensa, meio privilegiado e identitário para a difusão de imagens iconográficas com valor informativo. Realçou-se, sempre que apropriado, o contexto socio-cultural, político, normativo, económico, técnico e tecnológico que, em cada momento, ajuda a explicar a abordagem iconográfica dos diferentes assuntos pela imprensa. Destacaram-se, ainda, os contributos pessoais dos protagonistas do jornalismo iconográfico em Portugal, dentro da baliza temporal definida.



A edição deste livro é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto PTDC/COM-JOR/28144/2017 – Para uma história do jornalismo em Portugal.