

AS CASAS FOTOGRÁFICAS E OS FOTÓGRAFOS PROFISSIONAIS DO PORTO NO SÉCULO XX

NUNO RESENDE*

Antes do bárbaro Cinema para que pousam na China bonzos, mandarins e princesinhas de pé martirizado e na Europa o hellenico senhor Lavedan e a parisiense Cecilia Sorel, andavam pelo mundo os homens das vistas. O planeta rôla tão depressa que eles entraram já para a legenda doirada onde está S. Pedro, o deita gatos e a malla posta. Elles iam pelas feiras e no negro cunhal d'uma casa antiga amarravam a caixa onde havia uma roldana e duas grossas lentes de vidro a que se enconstávem os olhos.

Serpa Pimentel, *Atravez da Europa*, 1920

1. «OS HOMENS DAS VISTAS»

Lançada a semente, cresceu e deu frutos esta frondosa árvore da imagem no Porto. É certo, porém, que ela tinha raízes anteriores à chegada dos fotógrafos.

Entre 1853 e 1920, datas extremas dos primeiros alvarás comerciais da municipalidade portuense, multiplicam-se as autorizações para exposições e apresentações de *Cosmoramas*, *Panoramas*, *Cicloramas*, *vistas estereoscópicas em cristal* e até *quadros dissolventes*, como os que Mr. Fritz, fotógrafo e químico inglês, levou ao Teatro Circo da Rua de Santo António em 1857¹. Os quadros dissolventes, ou *polyoramas*, que Vilhena Barbosa² diz ter visto na Exposição Internacional de 1865, no Palácio de Cristal do Porto, eram projecções luminosas de imagens com recurso a luz natural ou artificial. Estavam na moda estes instrumentos e estas práticas que se misturavam com outras, mais conhecidas do vulgo, como os fantoches, junto com os quais Manuel da Silva Neves desejava apresentar o seu animatógrafo durante a feira de São Lázaro sendo-lhe concedido alvará para tal, em 1897³. Tudo eram divertimentos, entre concertos, jogos de «pim-pam-pum» e as «surpresas de electricidade» de Justiniano Gomes⁴, exibidas também em São Lázaro em Março daquele mesmo ano.

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

¹ AHMP. A-PUB/7641, fol. 24v.

² BARBOSA, 1866: 270.

³ AHMP. A-PUB/7646, fol. 46-46v.

⁴ AHMP. A-PUB/7646, fol. 43-44v.

Até o *phonographo* foi motivo para espectáculos, um na Rua do Bonjardim, 15, em 1897 e outro, que o escrevente chama de «phonographo edisom», apresentado por António Sanches, ou ainda o que Manuel Pinto Moreira pediu para expor no salão nobre do Café Águia d'Ouro, à Batalha, em Fevereiro de 1898⁵.

Talvez porque todos estes engenhos, experiências, «espectáculos de física», divertimentos, enfim, fossem apresentados em teatros, na rua ou noutros lugares públicos e os seus apresentadores fossem tidos, talvez menos como homens de ciência e mais como animadores⁶. Afinal de contas todos conheciam os «homens das vistas», como os descreveu, em 1920, Serpa Pimentel. Até que ponto, pois, a *photographia* terá causado, nas gentes do Porto, espanto ou sensação de novidade, entre tantos divertimentos que incluíam o uso da luz e da imagem?

Seja como for, o avanço da fotografia no quotidiano da cidade ocorreu plenamente ao longo da segunda metade do século XIX, ainda que com recuos relacionados com a origem e destino dos pioneiros: estrangeiros em trânsito e (ou) portugueses incapazes de atender à galopante evolução das técnicas e dos processos. Talvez se expliquem, assim, as frequentes cisões e mudanças de sociedade, como a que foi registada em notário entre Arnaldo Duarte de Sousa Reis e José Rodrigues da Rocha Figueiredo, a 19 de Janeiro de 1886. O primeiro ficou com a oficina fotográfica, e tudo o que nela estava, à Rua Nova do Almada, 140, e o segundo recebeu, pela dissolução da sociedade, a quantia de 200 mil réis⁷. No número 140 desta rua de várias casas fotográficas, instalar-se-ia, já no início do século, a Photographia Aliança, de Júlio Araújo Braga.

Certo é que, na primeira década do século XX, eram já 17 as casas fotográficas, implantadas ao longo dos principais eixos comerciais da cidade em expansão, uma expansão iniciada pela reforma dos Almadás: a Rua do Bonjardim, a Rua de Cedofeita e a Rua de Santa Catarina, correspondentes a antigas vias para saída e entrada no velho burgo, outrora amuralhado, do Porto. Os fotógrafos comerciais abriam, naturalmente, a porta do seu estabelecimento para as ruas de maior circulação e de trânsito, algumas herdeiras das estradas medievais, outras abertas em setecentos, no âmbito das reformas urbanísticas de cunho iluminista mas todas em transformação pela chegada do *tramway* e do automóvel. Ildefonso Correia, num artigo acerca do incêndio que em 1884 destruiu o *atelier* do fotógrafo Souza Fernandes, questionava e respondia a respeito da Rua do Almada: «Onde é um sítio central da cidade, onde é que estão os outros photographos⁸?»

⁵ AHMP. A-PUB/7646, fol. 41-41v., 44-45, 58v.-59.

⁶ A respeito das diversões no Porto, no século XIX, ver PIMENTEL, 1893.

⁷ Cf. ADP. *Notariais*, 6.º cartório notarial, *escrituras diversas (1875-1876)*, livro 373, fol. 65v.

⁸ CORREIA, 1884a: 215.

De facto foi nesta rua que se instalaram, ainda no século XIX, algumas das mais pujantes casas e sociedades comerciais de fotógrafos do Porto: em 1870 apareceu a Photographia Artistica Inglesa, no número 267, a Photographia Portuense, ao número 140, que passou, como já referimos, a Júlio Braga e havia ainda a sociedade Peixoto & Irmão, instalada nos números 294-296, aberta por António Peixoto na antiga casa de Sousa Fernandes e continuada pelos irmãos João Guilherme Peixoto e António Guilherme Peixoto.

João Guilherme, o titular da sociedade, vivia na casa contígua, no número 298, onde faleceu a 1 de Fevereiro de 1897. Sem filhos, legou a sua parte do Atelier Photographico Peixoto & Irmão à cunhada D. Maria Emília Vilela Peixoto e ao sobrinho Celestino António Peixoto⁹. A casa ardeu em Julho de 1884 e reabriu em Outubro do mesmo ano, como noticiava (e elogiava) Ildefonso Correia n'«A Arte Photographica».

Na década de 1870 Paulo de Sousa Pereira vendia *cartes de visite* com tipos sociais do Porto e arredores (ver il. 28.01), na sua Photographia Portugueza, no número 296 da Rua do Almada pela mesma época Célestin Benard comercializava retratos do seu compatriota Victor Hugo no leito de morte (ver il. 177.03). As casas de fotografia não tiravam só retratos, difundiam-nos, exportavam imagens e vendiam ideias, sonhos, modas, paisagens, políticas. A fotografia transformava a imaginação, o inimaginável e o onírico em algo palpável.

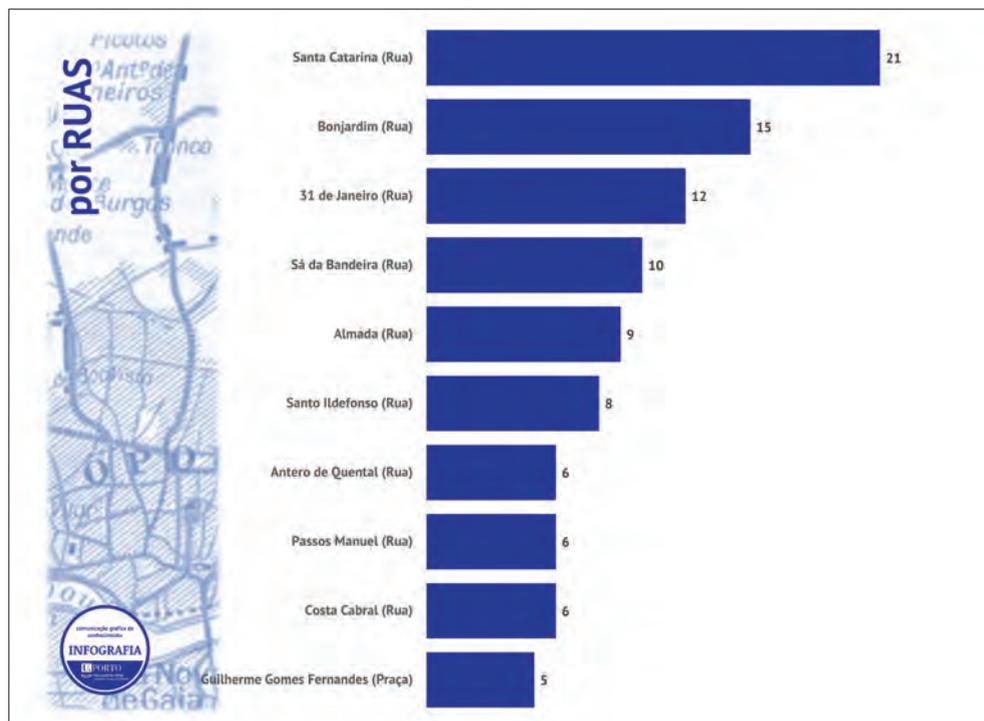
À medida que o século XIX caminhava para o fim desenvolveram-se dois pólos de concentração de casas fotográficas na cidade do Porto, um no triângulo Rua do Almada, Cedofeita e Santa Teresa e outro, a Oriente, entre as Ruas de Santa Catarina, do Bonjardim e de Santo António (actual Rua 31 de Janeiro). Nas décadas de 1920-1930, esta bipolarização é ainda evidente, mas com efeito de alastramento a Ocidente e a Oriente prevalecendo a expansão nas direcções do Bonfim e de Campanhã, talvez pela proximidade a uma clientela mais vasta, associada ao operariado e à burguesia industrial.

Por outro lado, a vocação de algumas casas para os trabalhos de imprensa e gráfica, como a de Marques Abreu, situada próximo a São Lázaro, pediria espaços mais amplos que não apenas o do tradicional prédio de sobrados, com a loja de retratos, a oficina e o *atelier* nas traseiras e a habitação no andar superior. Ainda que a maioria das casas fotográficas ocupasse o piso térreo (ver gráfico 4) por razões naturalmente comerciais a utilização dos andares superiores revela-se um complemento, quer à actividade comercial, quer a funções de estúdio e laboratório que o negócio vai exigindo ao longo do século XX (ver o gráfico e o ponto seguinte).

⁹ AHMP. A-PUB/5313, f. 31v.-36.

Mas, se olharmos com mais atenção para a distribuição geográfica das casas de fotografia, sobretudo na freguesia de Santo Ildefonso, onde na década de 1930 são em maior número, observamos um curioso efeito de aglomeração desta actividade pelas Ruas de Santa Catarina (21 casas), do Bonjardim (15)¹⁰, de Santo António (depois 31 de Janeiro)¹¹ (12 casas) e de Sá da Bandeira (10 casas). Reflexos da antiga organização mesteiral da cidade, ou a associação a negócios e outras actividades comerciais potenciadoras da fotografia? Questões a merecer estudos específicos.

Gráfico 1. Distribuição de casas comerciais de fotografia por artérias



Fonte: Prontuário (~1840~1980)

Não podemos esquecer, contudo, a persistência de itinerários e movimentos que provinham da cidade antiga, nomeadamente o fluxo e a afluência dos indivíduos pelas artérias comerciais ou a chegada de novos visitantes e habitantes, por novos meios de transporte, como o comboio, no que a estação de São Bento desempenhou,

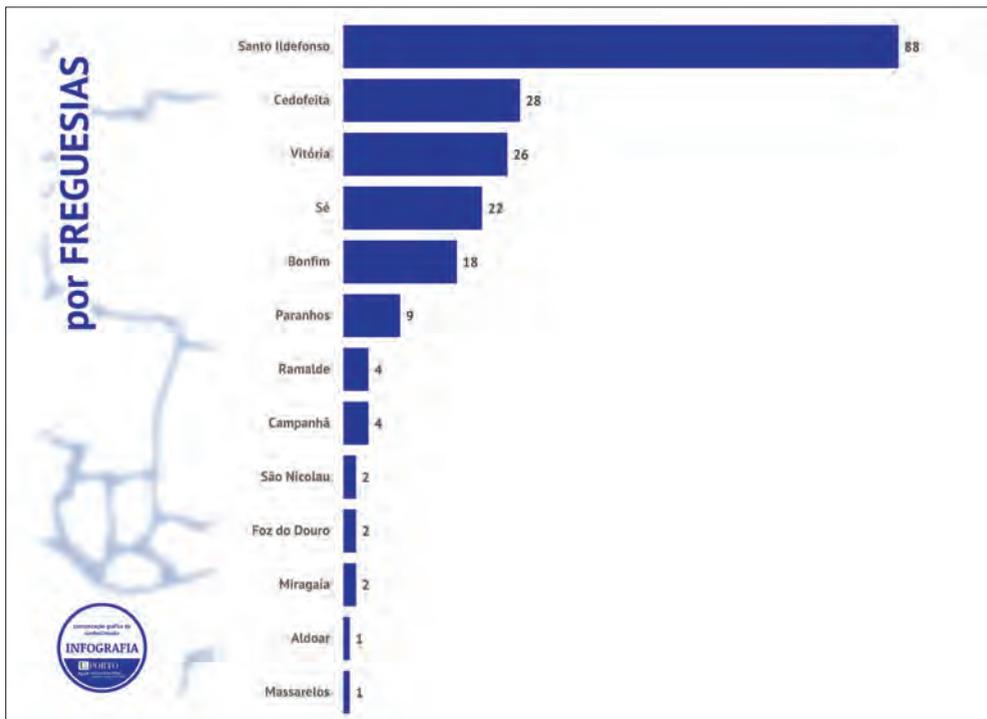
¹⁰ Embora não incluída no prontuário, uma CDV do acervo do Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, permitiu-nos identificar outra casa fotográfica na Rua do Bonjardim, 362, a Photographia Academica de Manuel Pires, que reproduzimos aqui.

¹¹ Esta rua incluía Alberto Pimentel no «centro commercial da cidade», cf. PIMENTEL, 1893: 230.



Figs. 1-2. Frente e verso de CDV do fotógrafo Manuel Pires da Photographia Academica, [s.d.]
 Fonte: Coleção APIF-NR

Gráfico 2. Distribuição de casas comerciais de fotografia por freguesias do Porto (pré-reorganização administrativa de 2014)



Fonte: Prontuário (~1840~1980)

certamente, importante espaço atractivo em torno do qual (Ruas de Santo António, Bonjardim e Sá da Bandeira) se agregaram casas fotográficas. De facto, a necessidade do retrato atraía indivíduos de fora, do Douro e do Minho, a cuja estação vinham desembarcar.

A Ocidente, Vitória e Cedofeita serão, até meados do século XX, as freguesias onde se fundam mais casas comerciais de fotografia, nomeadamente em torno da Rua de Cedofeita, no Largo do Mirante (hoje Coronel Pacheco), no Largo de Alberto Pimentel e em Mártires da Liberdade.

A Oriente, Santo Ildefonso concentra o maior número de casas comerciais de fotografia, número talvez explicado por uma clientela diversificada e mais popular.

As expansões para fora destes dois pólos observam-se a partir da década de 1950, uma na direcção do Marquês e das Antas, e outra no sentido da Boavista e do Carvalhido. De facto, entre 1950 e 1959 regista-se o crescimento de meia centena de novas casas, algumas quase contíguas, como acontece na Rua de Santa Catarina, onde a Fotografia Vieira, a Fotografia Salvador e a Fotografia Cristo, respectivamente nos números 275, 289 e 291, concorrem com a grande e já antiga Casa Alvão, no número 120. Naturalmente que estas extensões acompanham o crescimento e a transformação da cidade para «novas cidades» periféricas, como o caso do Carvalhido, onde a construção de bairros sociais pedia mais e novos serviços (ver mapas 5 e 6).

Ao contrário de outros locais, onde ainda no século XIX fotografia e vilegiatura se complementam, como nos casos das vizinhas estâncias balneares da Póvoa do Varzim e de Espinho, na Foz do Douro registam-se as primeiras casas fotográficas apenas no século XX, já nos anos 30. Seria a proximidade ao Porto a determinar esta tardia ocupação do lugar pelos fotógrafos profissionais ou a clientela sazonal recorreria a retratistas itinerantes, ambulantes ou à la minute, sobre os quais a documentação é silenciosa¹²?



Fig. 3.

Retrato de grupo na Cordoaria (em segundo plano um fotógrafo ambulante). Reprodução digital de prova negativa, [s.d.]

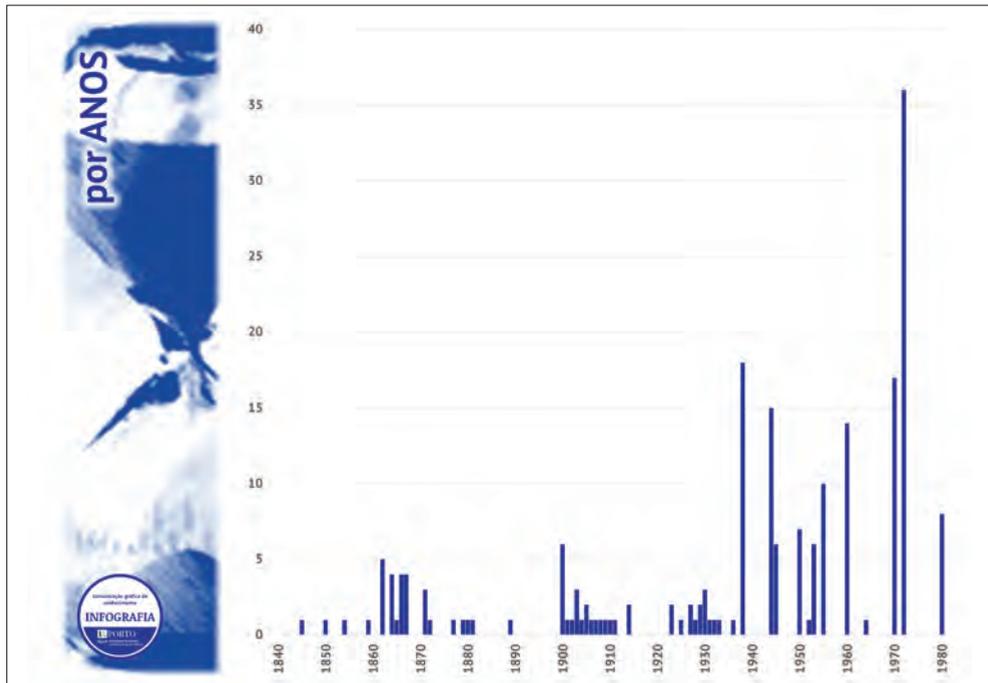
Fonte: Coleção APIF-NR

¹² A este respeito veja-se o artigo, redigido em tom crítico, a propósito d'«O Photographo Ambulante». CORREIA, 1884b: 69-72.

Entre as décadas de 1970 e 1980 nota-se uma estagnação na abertura de novas casas. Mantêm-se quase inalteráveis, de uma década para a outra, as casas e os lugares de concentração deste tipo de negócios, alguns herdeiros dos primeiros dois pólos da fotografia do Porto, como o já referido da Rua de Santa Catarina (tendo à cabeça a resistente Alvão) e outros, novos e «excêntricos», como os das Ruas de Serpa Pinto-Carvalhido e os da zona de Antero de Quental.

A estagnação parece assinalar o início de uma curva descendente que apenas podemos supor, embora ela se desenhe entre as décadas de 1970 e 1980. Muito antes da introdução do digital, que só ocorrerá no decurso da década de 1990, a concorrência motivada por um mercado saturado, não obstante a diversificação de serviços de algumas casas além do retrato de estúdio (casamentos e outras cerimónias religiosas, por exemplo) e a imparável diversificação de meios fotográficos e o acesso aos mesmos (a proliferação das cabines fotográficas, por exemplo) foi retirando aos fotógrafos o controlo sobre a imagem, ou sobre uma certa imagem. De facto, a persistência da ideia de uma fotografia eminentemente pictorialista, acentuada pela publicidade e pela designação de algumas casas por expressões como «fotografia artística», tentava, ainda na década de 1970, convencer os clientes da imagem-retrato-pintura, por oposição à crueza da fotografia vernacular, que o mercado de máquinas baratas com processos correspondentes permitia.

Gráfico 3. Início de actividade (por ano) das casas comerciais de fotografia no Porto



Fonte: Prontuário (~1840~1980)

Assim, a primeira «morte» terá sido a do estúdio fotográfico, o velho *atelier* em que as primeiras sociedades tanto investiram para agradar à clientela burguesa. Evoluindo dos salões luxuosamente decorados com cenários pinturescos, tapetes, colunas, cadeiras e otomanas, para uma sala praticamente vazia com papel de cenário iluminado destinado à execução das fotografias tipo passe, a maioria dos estúdios das décadas de 1970 e 1980 corresponderá à necessidade e lhanza exigidas pela foto tipo passe.

Ecoss deste declínio encontramos-os num artigo do «Foto-Jornal», de 1981, onde se avalia, ainda que na área da Grande Lisboa, o estado do pequeno comércio fotográfico de «forma angustiante»¹³. De facto, o autor do texto salienta a deriva das casas de fotografia para outras actividades, como forma de mitigar a crise que se vivia então no sector, com o constante afastamento dos clientes devido, sobretudo, e segundo testemunhos recolhidos, ao encarecimento do material fotográfico, quer das máquinas, quer dos processos de revelação.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990 as casas fotográficas que, ou resistem, ou abrem portas, fazem-no porque diversificam a sua actividade, reduzem o material associado ao retrato de estúdio e investem em maquinaria para revelação automática, abandonando os processos manuais. E, acompanhando os novos fenómenos do mercado, deslocalizam-se (as que podem fazê-lo) da rua para os emergentes *shopping centres*, como o Centro Comercial Brasília ou o de Cedofeita¹⁴.

2. DO ATELIER AO ESTÚDIO: FORMAS E FUNÇÕES DAS CASAS FOTOGRÁFICAS NO PORTO

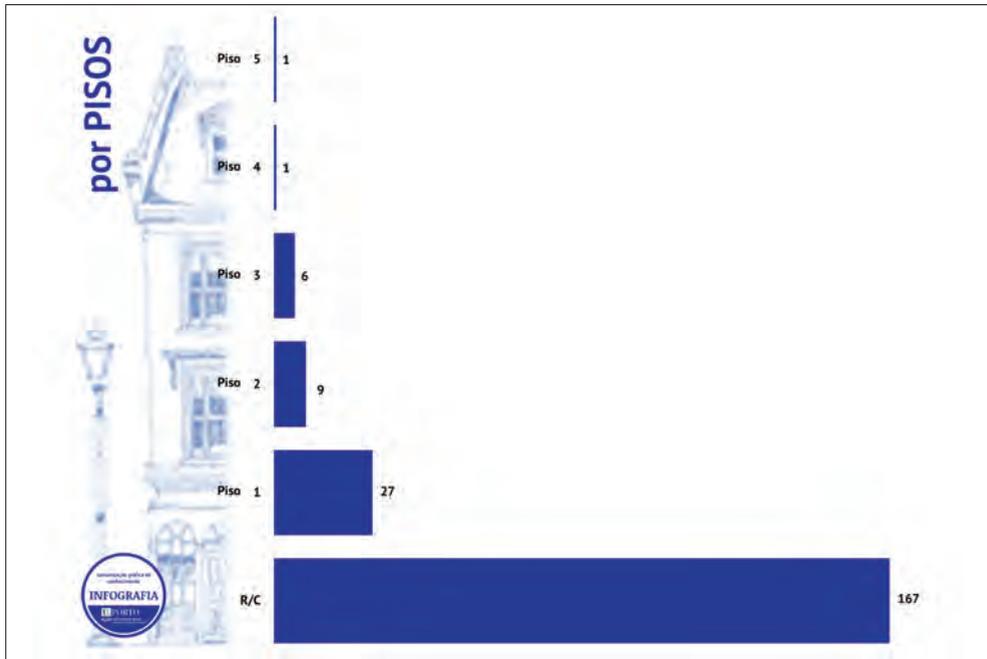
Dos projectos disponíveis sobre as primeiras casas fotográficas na cidade do Porto, fica-nos a ideia da adaptação de um negócio novo aos antigos espaços do comércio urbano. São praticamente inexistentes os projectos de raiz e tratava-se de aplicar, portanto, o modelo de casa-oficina a um princípio de produção-reprodução, ou seja, o do: a) registo ou captação da imagem fotográfica; b) revelação e c) comercialização. Este processo, embora perfeitamente enquadrado numa lógica proto-industrial disseminada no urbanismo do Porto, necessitava de novos espaços, que iam além dos da oficina (geralmente nas traseiras do edifício) e da loja (com porta para a rua). Era necessário acrescentar a esta morfologia um terceiro espaço, para realização das próprias fotografias, que depois eram reveladas na «oficina» e vendidas na «loja». Mas, como depressa os fotógrafos vieram a constatar, sobretudo depois do daguerreótipo e da introdução de processos menos complexos como o do colódio húmido, houve necessidade de acrescentar espaços destinados à guarda e conservação, não só do vasto conjunto de instrumentos, mas dos negativos ou provas

¹³ DIMAS, 1981.

¹⁴ No limite da nossa cronologia de estudo, recordamos a Flash, loja aberta aos fins-de-semana, com cinema e laboratório, diacrome e revelação E6, informação recolhida num anúncio de 1980 em FOYOS, *dir.*, 1980: 90.

produzidas, ou até para a sua confecção: as estufas e as salas de retoque, como a referida na planta do estabelecimento de Júlio de Araújo Braga ao 140 da Rua da Almada (ver verbete 24). E embora a maioria dos estabelecimentos se situe no rés-do-chão (ou seja, tenha loja aberta para a rua), ao longo do século XX registam-se com endereço de polícia casas comerciais situadas no 1.º, 2.º, 3.º, 4.º e 5.º andares.

Gráfico 4. Distribuição das casas, *ateliers* ou lojas fotográficas segundo a sua posição no edificado



Fonte: Prontuário (~1840~1980)

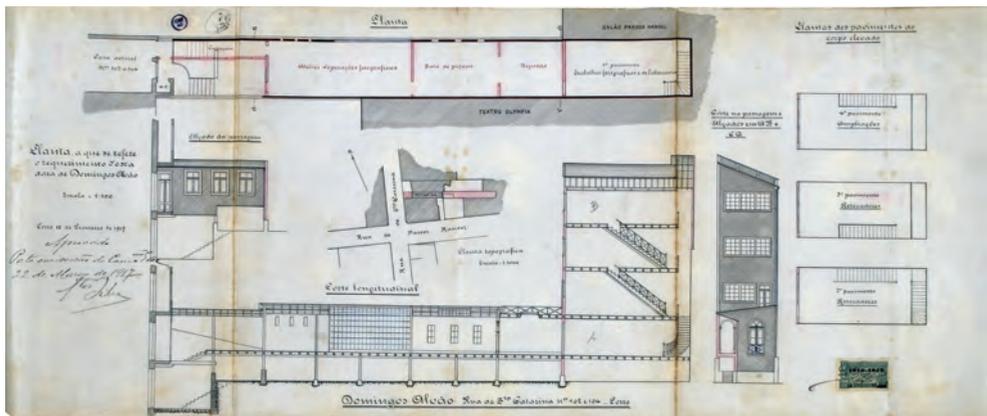


Fig. 4. Cortes, alçados e plantas da casa de fotografia de Domingos Alvão (1917)

Fonte: AHMP. LO-215-1917-076

Um dos projectos que melhor reproduz esta crescente complexificação dos espaços de uma casa fotográfica é o pedido para ampliação da Casa Alvão, de 1917. Inicialmente instalada no número 100 da Rua de Santa Catarina, o seu proprietário, Domingos Alvão, lançou-se numa ambiciosa ampliação que incluía a mudança para os números 102 e 104 e a construção, nas traseiras destes dois números, de um «atelier de operações fotográficas», uma «sala de provas» e um «depósito»¹⁵.

Não muito longe, a Casa Guedes incluía uma sala para exposições, que parece constituir um espaço à parte da loja e do *atelier*. De facto, na memória do projecto, contemporâneo do da Casa Alvão (ambos de 1917), descreve-se o «grande salão destinado à exposição de obras de arte, e que abrangerá toda a largura da casa, sendo a sua construção realizada em ferro, madeira e vidro e ornamentada com o esculpido requerido pelo fim a que se destina»¹⁶. Toda a obra, a realizar nos números 262 a 266 da Rua de Santa Catarina, é ambiciosa na forma como pretende conferir um «aspecto luxuoso e artístico» ao edificado, desde a fachada, passando pelo átrio ou loja até ao referido salão nobre.

A casa fotográfica de Henrique Guedes de Oliveira tornou-se um dos pontos preferidos dos artistas no Porto, tendo servido de sala de exposições, como a de 1897, em que participaram 28 artistas, entre eles Columbano, Roque Gameiro, António Teixeira Lopes e Cristiano Carvalho, este também fotógrafo e, em 1911, co-proprietário da Universal, na Rua de Cedofeita. Nesta casa formou-se o jovem Marques Abreu, depois de 1893, até então ajudante de farmácia em vários estabelecimentos da cidade e que será mais tarde um dos mais importantes contribuintes para a produção e difusão da imagem fotográfica em Portugal¹⁷.

No prefácio ao catálogo da exposição, Guedes de Oliveira, chama-lhes os «Novos» e refuta o mercantilismo de que o acusaram ao promover esta exposição, escrevendo: «É precisa muita e muita estupidez para se suspeitar que eu me acredito como photographo expondo pinturas e pinturas... feitas pelos outros¹⁸!» De resto, o próprio Guedes de Oliveira foi, de entre os fotógrafos do Porto, pela sua formação académica, um dos que mais se envolveu na cena artística, chegando a expor, a publicar e a traduzir obras do mundo da arte, além de ter deixado vasta colaboração jornalística¹⁹. Mas não só. Pode atribuir-se-lhe o papel de fotojornalista pela forma como registou o avanço da peste que assolou o Porto, em 1899. Foi responsável por deixar para a posteridade a imagem de artistas de todas as artes, entre actores, escritores, escultores e pintores. Para além dos retratos que fez publicar no catálogo da exposição de 1897, no seu estúdio esteve, também, Eça de Queirós para tirar um dos seus retratos mais famosos, o de homem

¹⁵ AHMP. D-CMP/9(237), f. 74-82.

¹⁶ AHMP. D-CMP/9(241), f. 59-65, D-CDT/A4-513.

¹⁷ PACHECO, BASTO, 1955: 16-17.

¹⁸ OLIVEIRA, *org.*, 1897.

¹⁹ SARAIVA, 1933.

pensativo recostado em otomana²⁰. Podemos afirmar que a Casa Guedes assumiu no Porto o papel catalisador das artes semelhante ao que o de Félix Nadar assumiu em Paris.

A Photo-Moderna, herdeira da Nacional, ambas estabelecidas no início da subida da Rua da Picaria, parece ter sido uma das poucas casas edificadas de raiz para o negócio da fotografia. Assim se entende das palavras de Ildefonso Correia, em 1884, referindo-se à adaptação de casas antigas para as lojas e *ateliers* de fotografia que existiam no Porto de então «d'ahi as péssimas condições de todos *ateliers* do Porto, construídos, menos os da Antiga Photographia Nacional — um verdadeiro arrojo — onde hoje se acham os nossos»²¹. Deste edifício extravagante em relação ao tradicional modelo de sobrado portuense, nos ficou um desenho do alçado para ampliação, em 1883. Foi-lhe nessa altura acrescentado um «coberto de madeira», que corresponderia a uma nova sala para apoio aos espaços descrita num anúncio de 1885²².

Também no projecto que, em 1909, um certo Barros Pereira entregou à Câmara do Porto para construção de um «atelier photographico» na Rua do Bonjardim, 170, se faz menção ao quarto escuro, à sala de espera e ao *atelier*²³.

As fachadas das casas comerciais de fotografia, conquanto seguissem o modelo de outros negócios da cidade, privilegiavam a montra-mostruário que, para além das vidraças que permitiam observar para o interior, incluíam pequenos nichos exteriores também envidraçados, dispostos entre vãos, como os do estabelecimento de Júlio Braga, à Rua do Almada, 294 (ver *Prontuário*), ou dos da Photographia Universal, na Rua de Cedofeita, 95, aqui desenhada a partir de uma publicidade de 1931 (ver il. 81.04).



Fig. 5.

Maqueta da montra da Fotografia Universal
 Fonte: Desenho elaborado por Bruno Verecundo Alecrim, 2019

²⁰ Pub. em TRÊPA, 1945: 240-241.

²¹ CORREIA, 1884a: 214.

²² «Correio do Porto». 5 (6 Abr. 1885) 4 *apud* BAPTISTA, 2010.

²³ AHMP. D-CMP/9(13), f. 27-32.

3. O PATRIMÓNIO FOTOGRÁFICO COMERCIAL DO PORTO

O património das casas comerciais de fotografia do Porto é hoje meramente evocativo. Com a chegada do digital (na década de 1990), que passou definitivamente para o cliente a capacidade de escolher entre vários processos de impressão da imagem fotográfica (ou a mera conservação no formato digital), e o fim da comercialização da película, as casas de fotografia deixaram de ser um espaço de afluência, nomeadamente a afluência cíclica (final das férias de Verão, casamentos, baptizados, etc.) quando, com ansiedade, se procuravam os resultados da revelação; mas também de afluência obrigatória, definida pela formalidade dos actos de identificação (fotografia tipo passe) que o uso das cabines veio coarctar.

Talvez seja necessário, contudo, invocar as várias definições das cartas e convenções de património para esclarecer sobre o que entendemos por património das casas comerciais. Ele não se esgota no edificado das lojas, estúdios e demais espaços de processamento da imagem; nem no material utilizado para a produção e revelação, tão diverso quanto múltiplo, gerado ao longo da ainda curta existência da fotografia enquanto invenção. Nem tão-só podemos assumir, apenas, como património, o material, o físico palpável das provas e dos negativos, dos suportes da imagem que, felizmente, em alguns casos bem conhecidos, como os da Casa Alvão, da Beleza²⁴, da Guedes²⁵ ou de Teófilo Rego²⁶, em boa hora foram salvos da destruição pela incorporação em arquivos de acesso público.

O património da fotografia é também o da memória e do registo que evoca a imagem produzida e, diríamos até, das práticas que lhe estavam associadas. Práticas antropológicas, as dos fautores da fotografia e as dos usufrutuários, estes que em algum tempo foram apenas parte de um processo, para o qual podemos citar o *slogan* publicitário da Kodak: «You press the button, we do the rest.» (1888). O resto acabou por ser feito em estúdios locais e, depois disso já sem necessidade para revelação em laboratório, em casa, com impressoras. Ou pura e simplesmente deixou de se fazer.

O que resta, pois, dos patrimónios da fotografia comercial na cidade do Porto?

Dos edifícios das casas comerciais e das próprias empresas, muito pouco. O encerramento das casas ditou, em alguns casos, a mudança de actividade ou o abandono. O que terá ficado para trás, entre maquinaria e instrumentos, arquivos contabilísticos e livros de registo de clientes — quanta informação se perdeu na voragem dos últimos 30 anos?

Da publicidade associada às fachadas já pouco ou nada se conhece no espaço urbano em permanente transformação. O que poderia ter constituído um projecto aflorado por alguns fotógrafos da cidade, como Alvão, Teófilo Rego, Tavares da Fon-

²⁴ Ver em SOUSA *et al.*, 2008: figura 1.

²⁵ *Espelhos de Papel*, 1994.

²⁶ Hoje propriedade da Fundação Manuel Leão, em Vila Nova de Gaia.

seca ou Bonfim Barreiros — o de fotografar este património temporário das montras, *placards* publicitários e o movimento comercial, nunca se cumpriu totalmente. Mesmo fotografias das casas fotográficas são em reduzido número os exemplos: a da Perez, na Praça de Santa Teresa (hoje Guilherme Gomes Fernandes) que ocupava parte de vasto palacete setecentista, a da Photographia Belleza, com os seus *placards* publicitários de letras arte nova, nas varandas da casa de três sobrados, quando ainda estava na Rua de Santa Teresa, e a da Photo Guedes, cuja montra foi captada, em parte, numa fotografia que enquadra a Colchoaria Modelar, de J. Torquato Pereira, na Rua de Santa Catarina, 270-272. Desta montra envidraçada, ou *marquise*, como lhe chama o anúncio publicitário da Fotografia Ideal (à Rua de Santo Ildefonso, 275-277), restam ainda alguns elementos da fachada da antiga Photographia Universal, de Eduardo Correia, outrora no n.º 93 da Rua de Cedofeita e cuja publicidade de 1931 reproduz e que atrás aludimos (ver Fig. 5)²⁷.

Da publicidade gráfica, chegam-nos, porém, importantes registos que traduzem o investimento e até a dimensão de alguns negócios: ainda no século XIX, a casa de Emílio Biel é a que se impõe como emissora de anúncios em almanaques, revistas e jornais. Durante a primeira metade do século XX, Alvão e Beleza levam a palma — mas são apenas leituras superficiais, sem qualquer veicidade estatística.

O grafismo dos anúncios acompanha os gostos e os estilos, desde as cercaduras geométricas de raiz clássica, às molduras arte nova, passando depois às linhas dinâmicas dos modernismos. A informação associada a estes anúncios, em caixas maiores ou menores, é sempre diversa: alguns com *slogans*, outros elencando os prémios das exposições, menos frequentes os preços e algumas referências a processos, formatos e até especialidades. Na totalidade dos casos, o endereço e, na maioria, a propriedade da casa, são tópicos que constam das publicidades.

Dentre as várias especialidades ressaltam os retratos: «retratos artísticos» (Photographia Luso-Brasileira), «retratos em grupo», em miniatura ou tamanho natural, «retratos-reclame» (Eurico de Carvalho). A Emílio Biel & C.^a tinha, por volta de 1902, as especialidades de «ampliações, retratos em carvão, plantinotypia e porcelana»; na Guedes faziam-se retratos em todos os tamanhos, a «crayon e a óleo, e em seda, louça, porcellana, vidro, marfim, tela, etc.» e a Fototipica, na Praça da Batalha ia mais longe nos suportes, executando fototipia em «seda, setim, cambraias, fitas de moiré, sarja, madeira, cristal, papel afixe de todas as côres, papel couché, pergaminho, cartolina, etc.» (anúncio de 1927). Fazia também bilhetes-postais. O esmalte era amiúde anunciado, dadas as aplicações diversas, nomeadamente efígies funerárias (Fotografia Esboço, Fotografia Artística, 1927; Fotografia Ideal, 1929; Rositer Foto,

²⁷ Ver il. 81.06.

1940). E Delfim G. Marques, da Fotografia Esboço, anunciava, em 1927, um retrato cujo nome baptizara a casa e que constituía «novidade artística»²⁸.

A venda de fotografias de paisagem, primeiro, vistas e estereoscopias e, depois, os bilhetes-postais, conquanto não fosse exclusiva das casas fotográficas, tornou-se comum em vários estabelecimentos da cidade. Ainda no século XIX a Livraria Central de José E. da Costa Mesquita, à Praça de D. Pedro, 87, vendia «estampas e photographias», de certa forma concorrendo com a Photographia Talbot, à Rua do Bonjardim, 145, que negociava «vistas da cidade». Biel terá sido um dos primeiros produtores e editores de bilhetes-postais ilustrados mas, ao longo do século XX, embora alguns fotógrafos comerciais fossem os autores intelectuais das imagens, eram os editores, alguns donos de tabacarias e papelarias da cidade, que distribuíam os bilhetes-postais ilustrados, como Arnaldo Soares ou Carlos Pereira Cardoso²⁹. Os bilhetes-postais não difundiam apenas fotografia, também publicidade, História e Geografia como o da Photo-Bazar, mostrando a Europa política em 1914.



Figs. 6-7. Frente e verso de BPI da Photo-Bazar [c. 1914]. Fotografia e edição de Domingos Alvão
Fonte: Coleção APIF-NR

Quanto ao edificado, os anúncios ajudam a completar o desenho das formas e das funções das casas comerciais do Porto. A Photo-Bazar, situada na Praça da Liberdade, 99, tinha, em 1912, um terraço e um «quarto-escuro para amadores» e, em 1917, outra Foto-Bazar (repare-se na grafia), situada na Rua da Fábrica, 41-43, anunciava para além do quarto escuro também um *atelier* mecânico «para concerto de aparelhos». A primeira era depósito de artigos fotográficos, como «maquinas e acessórios, chapas, papeis e produtos, cartonagens e novidades» (anúncio de 1917). De resto, outras casas com designação semelhante às atrás referidas tinham depósito

²⁸ Para conferir estes e outros elementos ver as ilustrações.

²⁹ Cf. MATOS, org., 1986. A autora refere, para além da autoria/edição dos BPI's da colecção da BPMP, outros que coincidem com algumas das casas comerciais de fotografia do Porto, também editoras, como a Foto Alvão, a Foto Beleza, a Fotografia do Bolhão, a Fotografia Industrial, Marques Abreu & C.^a.

e venda de material fotográfico, como a Bazar Electro-Fotográfico, na Rua de Passos Manuel, a Bazar Foto-Amador, com a sede na Rua do Correio, 14-16, e a filial na Rua de Sá da Bandeira, 139 (anúncios de 1926), e a Bazar Fotográfico, na Rua 31 de Janeiro, 65 (1926). Num anúncio de 1926, da Estrela Polar, diz-se que a especialidade deste estabelecimento, de Daniel Augusto Bento, eram os «artigos de fotografia, cinematografia, pathé e telefonia» com loja na Rua de Santa Catarina, 62-64. De resto, outras casas, de outros negócios, começam logo no século XIX a aproveitar a fotografia para comercializar acessórios, como a Imprensa Minerva, na Rua de Santo António, 200, que vendia, entre muitos outros objectos, «artigos para photographia» e «álbuns para retratos»³⁰.



Fig. 8.

Anúncio publicitário da BLOW-UP Foto-shop (1980)

Fonte: FOYOS, *dir.*, 1980

Na década de 1980, casas como a Blow-Up Foto-shop da Rua de Ceuta, 101, ou a NOFOP, de Fernando Fraga, na Rua do Bonjardim, 150, 3.º eq. (ver il. 61.01), utilizaram nos seus anúncios tipos de letra e logótipos que nos remetem para o decénio anterior, influenciadas pela publicidade e pelo cinema estado-unidense.

Ainda no domínio da publicidade estão os dísticos ou rótulos utilizados na frente ou no verso das fotografias. Com a introdução do papel e, sobretudo, do cartão, foi possível conferir à imagem fotográfica não só um suporte mais resistente e duradouro, mas também um meio de associar-lhe informação tão diversa, como o número do *cliché*, o anúncio do fotógrafo ou da casa fotográfica que a produziu, outras ornamentações e até anotações manuscritas. A partir da introdução das *cartes de visite* (CDV) (década de 1850), das *cabinet cards* e de outros formatos normalizados, os dísticos passaram a fazer parte das fotografias, que eram enviadas,

³⁰ Cf. PIMENTEL, 1877: 228.

trocadas, expostas ou guardadas em álbuns e, como tal, constituíam importantes formas de publicidade, muito embora algumas casas reservassem um espaço para as tão frequentes dedicatórias, que acrescentam valor documental a essas provas fotográficas.

Esses dísticos (em inglês *backmarks*) constituem um dos mais interessantes meios de informação sobre fotógrafos, casas comerciais e até da própria fotografia, sendo o seu desenho tão diverso, quer em termos de ornamentação, quer em referências textuais. Depois das albuminas sobre cartão, que marcaram profundamente a indústria fotográfica do retrato ao longo da segunda metade do século XIX, a marcação dos positivos fotográficos em papel passou a ser feita por outros processos, nomeadamente o carimbo que, no verso, indicava o nome da casa/fotógrafo e eventualmente o endereço ou o campo para indicar o número do *cliché*.

Das casas comerciais de fotografia do Porto conhece-se um conjunto notável de dísticos, na maior parte associados às CDV e a outros formatos que continuam a ser utilizados nas primeiras décadas do século XX. Um considerável conjunto destes dísticos foi já publicado na obra *O Porto e os seus fotógrafos*³¹. Como escrevemos atrás, são diversos os desenhos e informações constantes, embora todas indiquem o nome do fotógrafo ou da casa, na frente (geralmente na parte inferior do cartão) e no verso. Em alguns casos o posicionamento do nome do fotógrafo, geralmente desenhado caligraficamente em carimbo seco, parece assumir-se não só como indicativo da propriedade da casa, mas como uma assinatura, vejam-se os casos de Eurico de Carvalho, Júlio Braga, J. Monteiro, A. Santos e Mendes Corêa. A propósito da assinatura, convém assinalar que Domingos Alvão é, tanto quando sabemos, um dos poucos fotógrafos comerciais que assinava as fotografias no próprio positivo.

As primeiras CDV, associadas a fotógrafos do Porto como Miguel Novaes, Fritz Benard, Ferreira, Pinto & Ferreira, Sala & Irmão, etc., primam pela elegância dos tipos de letra escolhidos e pelas iconografias nos versos com alusões ao nascimento recente da fotografia, enquanto herdeira das artes (Ferreira, Silva Pereira, Célestin Benard), a heráldica (Sala & Irmão), ou indicando as várias medalhas, prémios e títulos, como nos sucessivos cartões da Emílio Biel & C.^a.

Pelo século XX persiste o tipo de fotografia montado sobre cartão, com dimensões superiores às das *carte de visite*, cujo formato vai caindo em desuso. Os formatos maiores servem, sobretudo, retratos de casal, de família e de grupo, alguns com elaboradas molduras em relevo, como as da Photographia Artística, de Ciríaco Cardoso.

³¹ SERÉN, 2001a.

Os processos argênteos que substituem as albuminas, as cromotipias, as fototipias, etc. — os «retratos inalteráveis a carvão» que Fonseca da União se orgulhava de produzir — não deixam quase espaço para os dísticos, nem havia necessidade para eles. A facilidade dos processos de revelação, ao aumento exponencial de máquinas nas mãos de amadores e a proliferação de novos e mais baratos papéis e películas, estimularam tiragens elevadas de fotografias. Do objecto precioso e único que era o daguerreótipo, emoldurado em madeira, pele, metal e vidro, até à burguesa *carte de visite*, duradoura e reproduzível, o percurso fez-se no sentido do abandono da fotografia como matéria, para a fotografia enquanto mera imagem. Ainda assim, coexistem com as novas provas fotográficas em papel emulsionado com gelatina de prata, os bilhetes-postais fotográficos e ampliações sobre cartão, etc. Há clientes para todos os gostos, processos para todas as bolsas e casas fotográficas para corresponder às necessidades do mercado.

O retrato é, contudo, a razão principal para existência deste florescente comércio que singra na primeira metade do século XX. Os anúncios, como já vimos, orientam a nossa atenção nesse sentido e a constante referência, a que também já aludimos, à «fotografia artística», leva-nos a considerar o Porto um mercado pouco avesso à mudança.

Embora disponhamos de uma amostra reduzida num vastíssimo universo de retratos que, ou se perdeu, ou ainda se desconhece, o gosto mais comum parece ser, até bastante tarde no século XX, pelo retrato pictorialista, de poses e retoques, sujeito à manipulação do fotógrafo, no antes, no durante e no depois, ou seja, quanto ao cenário escolhido, à maquilhagem ou ao figurino dos retratados e à intervenção nos negativos e positivos fotográficos, através de técnicas como o carvão ou tintas (a aguarela ou o óleo, por exemplo), práticas que a enciclopédia traduzida de Adalberto Veiga disseminou por profissionais e amadores³². Os objectivos dos fotógrafos de então continuam actuais: enganar, mascarar, iludir, seja a idade, as imperfeições do corpo ou as deficiências sociais³³.

Domingos Alvão (1869-1946) foi, talvez, o mais pictorialista de todos os fotógrafos retratistas do Porto, cujo tempo de produção, grosso modo a primeira metade do século XX, coincidiu com a disseminação de gostos associados ao pitoresco, dentro de uma lógica de exaltação nacionalista pró-republicana. Assim se compreende a projecção da sua obra fora do retratismo, incursões pelos costumes e pela paisagem (na sua publicidade intitulava-se por vezes *fotógrafo paisagista*), associadas às grandes exposições do emergente regime e do processo ditatorial em curso desde 1926, que exaltavam as características de uma certa ideia de popular que as suas fotografias captaram e difundiram através de, entre outros meios, o bilhete-postal ilustrado.

³² VEIGA, *trad. adap.*, 1906b.

³³ A este respeito, do retrato numa das casas comerciais do Porto, a Beleza, ver o artigo de Maria do Carmo Serén em SOUSA *et al.*, 2008.



Fig. 9.
 Frente de BPI de Domingos Alvão, [s.d.]
 Fonte: Coleção APIF-NR

Registe-se, contudo, a permanência de algumas casas comerciais herdeiras do ofício de outras anteriores e ainda no lugar das suas antecessoras, como a Alvão, na Rua de Santa Catarina, ou a Fitolândia, na Rua da Boavista, 855.

4. OS FOTÓGRAFOS PROFISSIONAIS: NOTAS PARA UM PERFIL

Nem todos os fotógrafos profissionais ou comerciais do Porto tiveram a mesma fama e percurso de Domingo Alvão. Ainda no século XIX o nome mais falado era o de Emílio Biel (1838-1915), que orgulhosamente se apresentava como fotógrafo da Casa Real, mas cuja vida terminaria durante a I Grande Guerra, tempo nefasto para a obra, memória e legado que deixou, prejudicados devido à sua origem alemã. Contemporâneos seus foram Henrique António Guedes de Oliveira (1865-1932), o já referido Domingos Alvão (seu discípulo) e António Beleza os quais, juntos, compõem uma tríade que, tendo começado a sua formação ainda no século XIX, marcaram as primeiras décadas do século XX. Fora do mundo do retrato, destaca-se o nome de José Antunes Marques Abreu (1879-1959), ligado à nova tipografia fotográfica, formado na Universal, em Cedofeita, como já referimos. Também fez fotografia, mas foi sobretudo editor.

A origem e a formação de cada um conduziu-os a trajectos individuais, diversos e com estilos próprios, mas unidos pela mesma ideologia: o republicanismo, militante ou simpatizante, que promoveram através de uma linguagem visual, privilegiando a estética pictorialista, não só nas temáticas (costumes, paisagens e retratos) mas nas técnicas, como a fotogravura, a cromotipia, etc., procurando conferir à fotografia um valor eminentemente pictórico e propagandístico.

Assim, cada um deles encontrou na primeira e na segunda repúblicas o tempo e os espaços ideais para se moverem: uma estética nacionalista que privilegiava o rural e que encontrava raízes na espiritualidade republicana laica do século XIX português, veneradora das montanhas, da árvore e dos pastores, como louvava Magalhães Lima, um teórico urbano, como a maioria dos do seu tempo³⁴. O que o Estado Novo

³⁴ LIMA, BASTOS, *rev., pref.*, 1986.

aproveitou desta genealogia foi o pitoresco dos camponeses, sociedade fixada num modelo de organização medieval, a que os republicanos desejavam voltar, também, pela pureza e pretensa democracia das instituições, como o municipalismo.

Elevando determinados tipos de património e estilos com qualidades históricas e evocativas, como o Românico e o Manuelino, reveladores da força da raça, o primeiro pelas suas ligações ao ruralismo, o segundo por traduzir pretensas vocações universalistas, o Estado Novo aceitou e usou a obra dos principais fotógrafos portugueses. Assim se compreendem as encomendas a Alvão nas exposições Colonial do Porto, de 1934, e do Mundo Português, em Lisboa, em 1940, e as grandes empreitadas gráficas de Marques Abreu, um dos mais profícuos contribuintes para a divulgação da fotografia documental de património, em monografias e primeiros roteiros turísticos e de arte do início do século XX. À laia de mera indicação, destacamos as obras *Álbum de Portugal* (1914), *A Arte Românica em Portugal* (1918) e *A Arte em Portugal* (até à década de 1950)³⁵. Mas os vários projectos editoriais lançados pelo Estado Novo, alguns deles de grande fôlego, como as *Histórias e Histórias da Arte em Portugal*, todos receberam contribuições de fotógrafos profissionais do Porto. Quer Alvão, quer a Foto Guedes, quer Marques Abreu (com o maior número de contribuições entre os três) contribuíram com fotografias para a grande obra publicada entre 1942 e 1952 e coordenada por Aarão de Lacerda, a *História da Arte em Portugal*, da editora Portucalense³⁶. Outros foram os livros que, a partir da década de 1920, passaram a depender quase em exclusivo da imagem fotográfica. Assim o pedia um país a abrir-se ao turismo internacional, cujo território, já marcado por uma vasta rede de caminho-de-ferro, também procurava asfaltar-se para dar passagem ao automóvel.

O turismo constituiu aliás, uma quase-tradição na actividade profissional dos fotógrafos do Porto do século XX, talvez pela sua intrínseca matriz pictorialista, favorável à mistificação de lugares e pessoas. Como referia a apresentação da obra em fascículos *Enciclopédia pela Imagem*, lançada pelos editores Lello & Irmão: «A Imagem é soberana: vivemos no século da fotografia³⁷.» De facto, quer Alvão, quer a Foto Beleza produziram o maior arquivo de imagens fotográficas de paisagem e património da primeira metade do século XX, fazendo-o por encomenda de várias instituições e com múltiplos objectivos, nomeadamente o de veicular a ideia de um país antigo e grandioso através dos seus principais monumentos e das tradições, associadas a figuras-tipo das províncias, desde o Minho ao Algarve.

³⁵ Cf. ABREU, *ed.*, 1900, 1918; ABREU, *dir.*, 1905-1912, 1926-1932, 1928-1958.

³⁶ LACERDA, *dir.*, 1942.

³⁷ *Enciclopédia pela imagem*, 193?-197?. No fascículo do Porto, já dos anos as fotografias são atribuídas a António Moreira, da Foto Beleza, incluindo a fotografia aérea mostrando a ponte da Arrábida já concluída.

Um dos primeiros guias turísticos para automobilistas recebeu fotografias da Foto Beleza, cujo trabalho de levantamento de paisagem e património foi já estudado no âmbito do programa de salvamento de parte do espólio da sua casa comercial. Intitulava-se *Estradas de Portugal*³⁸ e vinha na esteira da *Enciclopédia da Imagem*, dois grandes investimentos na fotografia pela portuense Livraria Lello. O desenho gráfico dos fascículos unia fotografia ao cinema, apresentando as imagens em sequência, como em moldura de filme.

A participação de Alvão nos roteiros dos *Monumentos de Portugal*³⁹ abriu caminho a outras edições do género como a *Arte em Portugal*⁴⁰ dirigida por Marques Abreu. Na primeira, a fotografia a preto-e-branco sujeita a manipulações gerava paisagens lumínicas, céus e crepúsculos grandiosos ou interiores onde o divino parecia manifestar-se ante fiéis arrojados, como na fotografia da igreja de São Francisco do Porto (1929). Na obra de Marques Abreu, os seus trabalhos fotográficos são mais objectivos. O preto-e-branco pictorialista ajudava o regime a esconder as máculas da sociedade, fosse pelo enquadramento cuidadoso de um cenário devidamente expurgado de «impurezas», fosse pelo filtro suave que transformava as faces sujas em fisionomias angélicas, como as do livro de Marjay sobre o Porto⁴¹. Nesta obra, de 1955, a que podemos chamar o mais pictorialista guia turístico português, participaram vários dos fotógrafos comerciais do Porto, como Tavares da Fonseca e Teófilo Rego.



Fig. 10.

Imagem fotográfica representando um dos interiores da Igreja de São Francisco do Porto

Fonte: PASSOS, *txt.*, ALVÃO, *fol.*, 1929

EGREJA DE S. FRANCISCO — Columns covered with talha
Eglise de S. Francisco — Colonnnes recouvertes de bois sculpté
Church of S. Francisco — Columns covered with carving

³⁸ PROENÇA, 1940

³⁹ PASSOS, *txt.*, ALVÃO, *fol.*, 1929, confrontar com ABREU, *dir.*, 1928-1958. Ambas as edições, *Monumentos de Portugal* e *A Arte em Portugal* estiveram no meio de acesa polémica entre Carlos de Passos e Marques de Abreu, a propósito do volume do Porto, PASSOS, 1928.

⁴⁰ ABREU, *dir.*, 1928-1958. A série «de vulgarização artística e arqueológica» inspirava-se, quase copiando em ideia e grafismo, na colecção espanhola *El Arte en España*, editada neste país na década de 1920.

⁴¹ MARJAY *et al.*, 1955.

Alexandre Tavares da Fonseca (1907-1991), fundador da Belarte, da Inovação, à Rua de Sá da Bandeira, 538, 4.º D, e, depois, dos Estúdios Tavares da Fonseca na Praça dos Poveiros, 16, 2.º, foi um dos mais polifacetados fotógrafos do Porto no século XX. Dividindo a sua vida entre a indústria gráfica, os trabalhos publicitários e a fotografia (profissional e amadora) que cultivou em ambiente associativo, Tavares da Fonseca foi repórter fotográfico ao serviço d'«O Comércio do Porto», d'«O Século do Porto» e d'«O Século Cinematográfico». A sua obra oscila, por isso, entre o criativo — bem demonstrado pelas manipulações manuais de diapositivos —, e o documentarista, por exemplo, da fotografia aérea que serviu o *marketing* turístico português dos anos 70, sobretudo no Douro e Norte do país. Embora a Foto Beleza tivesse ensaiado as primeiras fotografias aéreas da cidade, deve-se à empresa de Tavares da Fonseca a autoria da famosa fotografia aérea do Porto, que foi capa de um dos folhetos turísticos da cidade e que deu origem à designação da cidade das três pontes.



Fig. 11. Caricatura de Tavares da Fonseca por Cruz Caldas, [s.d.]
Fonte: AHMP

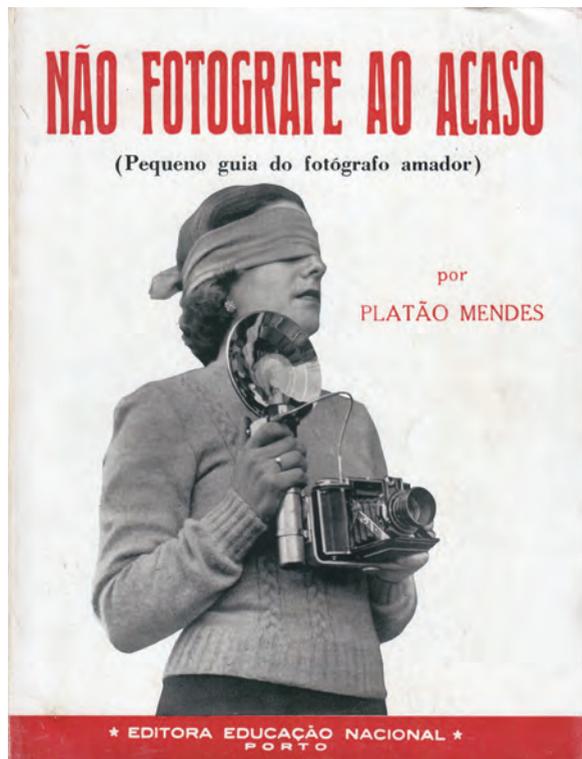


Fig. 12. Reprodução da capa da 2.ª edição da obra *Não fotografe ao acaso*, de Platão Mendes, 1955
Fonte: Coleção APIF-NR

Ao contrário de Tavares da Fonseca, que privilegiava a cor e o real, Platão Mendes (1905-1986) — muito embora tivesse sido também repórter fotográfico —, foi um dos cultores do pictorialismo, cuja obra, essencialmente paisagística, procurava captar o espírito popular e o pitoresco. Autor do livro *Não fotografe ao acaso — pequeno guia do fotógrafo amador*, que teve quatro edições (a primeira é de 1951)⁴², Adelino Platão Mendes Basto colaborou em vários livros turísticos e culturais e bilhetes-postais ilustrados de fotografias «em cor natural». Teve casa comercial na Rua da Alegria, 553.

O investimento dos fotógrafos comerciais em projectos além dos do mero retrato, que tiveram, na viragem do século XIX, verdadeiros exemplos notáveis e inigualáveis como a luxuosa edição d'A *Arte e Natureza em Portugal* (1902-1908) dirigida por Emílio Biel, exigiam equipas que incluíam, não só assistentes e aprendizes, na esteira do velho trabalho oficinal, mas também directores e operadores artísticos⁴³. Surgiram, também, periódicos, alguns associados a casas de fotografia, como «A Arte Photographica» (1884-1885), nascida na Moderna, à Rua da Picaria, ou a «Photo-Revista» (1909)⁴⁴, dirigida por António Pereira Bramão e propriedade da Foto-Bazar, à Rua da Fábrica, 43. Eximimo-nos de referir os vários trabalhos editoriais associados à empresa de Marques Abreu, mas que marcaram o panorama cultural da primeira metade do século XX português.

A formação dos fotógrafos, num mercado exíguo como o do Porto, aproximava, pela circulação entre casas, técnicas e sensibilidades, como o caso de Domingos Alvão, que ainda no século XIX passou pela Casa Biel e, depois, pela Foto-Velo Clube — de Leopoldo Cirne, proprietário da Photographia Moderna, na Rua da Picaria, 1. Também Constantino trabalhou como operador da casa fotográfica do irmão Henrique Guedes e negócio de família era, também, o de João e António Guilherme Peixoto, a que já aludimos. Está por fazer a reconstituição destas redes de empregabilidade, de aprendizagem e de circulação como a dos operadores que teriam funções diversas na revelação, manipulação e reproduções fotográficas.

Embora Paulo Baptista tenha chamado atenção para esta realidade, no seu trabalho sobre a Casa Biel⁴⁵, só recentemente se seguiu com mais atenção o percurso de um operador: Casimir Lefebvre, antigo funcionário de Félix Nadar que, em 1870, foi contratado por Henrique Nunes para a sua casa à Rua das Flores⁴⁶. Trata-se de um peso-pesado da fotografia europeia, com vasta obra tratadística publicada, mas não só. O seu trabalho como pintor e miniaturista sugere ter sido importante contributo para o desenvolvimento da fotografia pictorialista no Porto.

⁴² MENDES, 1953.

⁴³ BIEL, *fol.*, BRÜTT, MORAES, *dir.*, 1902-1908.

⁴⁴ BRAMÃO, *dir.*, 1909.

⁴⁵ BAPTISTA, 2010.

⁴⁶ A este respeito ver o recente trabalho de VASCONCELLOS, 2020.

Também José Perez, quando vai dirigir a Universal, não esquece o seu lugar como operador da Casa Fritz, função que publicita no verso das CDV (ver il. 121.07). É nesta casa que trabalhará, também, Diamantino A. Freitas, que «assina» um retrato daquela casa, em 1917 (il. 121.09), e que poderá ser um dos operadores da empresa. De resto, dado o volume de trabalho e as especializações necessárias, os maiores estabelecimentos comerciais de fotografia do Porto precisavam de grandes equipas, como as que dirigiram Emílio Biel, Domingos Alvão e António Beleza.

Por outro lado, os nomes de algumas sociedades falam-nos de relações familiares, como a Braga & Sobrinho (Rua do Almada, 294-296), Hélder e Jorge Faustino (Foto-Faustino, Avenida da Boavista, 970, 1.º B) e os casos em que as mulheres tomam conta deste negócio quase exclusivamente masculino, como Augusta Batista da Silva Andrade Santos que, nas décadas de 1930 e 1940, dirigia a Fotografia Lusitânia, na Rua do Bonfim, 89, herdada do seu marido, a viúva de Ciríaco Cardoso que encabeçou o negócio da Fotografia Artística, sita no Largo de Alberto Pimentel, 11, ou a Vieira, à Rua de Santa Catarina, 275, que em 1970 estava nas mãos da viúva de Jaime d'Oliveira Vieira.

Na vasta lista das casas fotográficas do Porto identificadas entre as décadas de 1840 e 1980 surgem, porém, os nomes de três mulheres: Norma Bertuzzi, proprietária em 1903-1904, da Casa Lapa, na Rua da Rainha, 306; Emília de Aguiar Reynaud, em 1960 à frente da Fotocópia, na Rua Formosa, 390, e Maria I. P. dos Santos Ribeiro da Fotografia do Carvalhido, casa que geriu ao longo das décadas de 1950-1980 — talvez a mulher que mais tempo permaneceu à frente de uma empresa de fotografia da cidade invicta.

Faltam estudos prosopográficos que nos ajudem a compreender melhor os trajectos individuais neste exíguo mercado comercial, ainda assim pautado por uma extraordinária vitalidade em meados do século XX. O retrato foi, como já referimos, uma das principais razões para tal vitalidade e para a expansão dos estúdios às principais artérias comerciais e bairros de uma cidade em crescimento, mas esta especialidade não esgotava o interesse dos fotógrafos.

De facto, fora do universo empresarial, vários foram os indivíduos que contribuíram para estimular o desenvolvimento de uma quase-escola de fotografia no Porto, solidificada pelas redes de contacto que uniam profissionais e amadores ou uma simbiose de ambos. Alguns foram mesmo teóricos e tratadistas, com artigos disseminados pelas revistas da especialidade ou com obra publicada, como o já referido Platão Mendes. Um reflexo destas relações foi a criação de associações de fotógrafos (amadores e profissionais), na esteira do que vinha acontecendo ao longo da segunda metade do século XIX em Portugal e na Europa, aproximando a fotografia aos salões e academias e ajudando a consubstanciar a nova invenção como meio artístico.

No Porto, a criação da AFP — Associação Fotográfica do Porto (em 1950), ou o Grupo IF — Ideia e Forma (1976), e de periódicos associados ou complementares desta actividade gremial («Fotografia Cinema» da AFP, 1950-1969, e a «Prisma», desde 1973), partiu de vários fotógrafos profissionais e constituiu um campo de acção prático e teórico de apresentação, representação e interpretação da fotografia. Como dois exemplos, apenas, os nomes do já referido Tavares da Fonseca e de João Paulo Sotto-Mayor, proprietário da Camera na Rua da Alegria, 1714, um dos fundadores do Grupo IF, ambos estenderam para fora do negócio do comércio uma actividade que no Porto sempre foi consciente da sua vocação artística.

Também o cinema, filho da fotografia, esteve presente, quer na actividade individual dos fotógrafos, quer nas derivações e especificidades técnicas das casas, como a Foto-Coimbra, na Rua de Santa Catarina, 315, representante da Pathé, no Porto, depois com sucursal na Rua de Santo Ildefonso, 76. E surgiu, claro, do ambiente cultural e intelectual das práticas da fotografia, profissionais e amadoras, de onde saíram vários nomes para o cinema, como Raul de Caldevilla, que passou pela Casa Biel e pela União e fundou, na Rua Formosa, 32, uma empresa de cinematografia, entre outros: Artur da Costa Macedo, Manoel de Oliveira, Adolfo Quaresma e o próprio Tavares da Fonseca, todos ligados, de alguma forma à «escola da fotografia» do Porto.

A Invicta Film, primeira empresa cinematográfica do Porto e uma das pioneiras em Portugal nasceu na Rua de Santo Ildefonso, 135, teve a sua primeira sede no Jardim Passos Manuel (atrás da Casa Alvão), construindo, depois, uma autêntica «fábrica do cinema» junto ao Carvalhido⁴⁷.

⁴⁷ RIBEIRO, 1973.