

7.

Photos on Strings? A Fotografia na Literatura de Viagens Sobre Portugal (1900-1960).

Nuno ResendeU. Porto/ Faculdade de Letras – DCTP/ Investigador
CITCEM

Resumo: Fotos em cordas ou em fios lembram o processo de secagem das provas depois do banho de revelação. Também a literatura de cordel, assim designada por apresentar pequenos livros pendurados em fios, constituiu um dos processos de vulgarização da escrita e da imagem. Antes da fotografia, já a imagem circulava, através de esculturas, pinturas ou gravuras, mas a sua invenção possibilitou uma disseminação, mais célere e mais abrangente, da representação das coisas ligadas em rede (ou, se quisermos através de «cordas») - «coisas» que compõem o vocabulário da chamada Cultura Visual. Fotografias que dialogam com outras fotografias, com textos, com as suas reproduções e cópias e com imagens fotográficas, como as filmicas, tudo parte de uma linguagem contemporânea, cada vez mais imagética. Nesse sentido propomos olhar para um conjunto de obras de literatura de viagem tendo como assunto Portugal, no século XX, e que, para além do texto, apresentaram, representaram e veicularam o país através de fotografias.

Abstract: Pictures on strings or wires are reminiscent of the drying process of proofs after the developing bath. Literatura de cordel, as so called in Portuguese because it featured small books hanging from strings (cordéis), was also one of the first processes to vulgarise writing and the image. Before photography, the image was already circulating, whether through sculptures, paintings or engravings, but its invention allowed for a faster and more comprehensive dissemination of the representation of things in a network (or, if you like, through strings), of those things that make up the vocabulary of so-called Visual Culture. Photographs that dialogue with other photographs, with texts, with their reproductions and copies and with photographic and filmic images are part of a contemporary language. With this in mind, we propose looking at a series of works of travel literature whose authors travelled to Portugal in the 20th century and who, in addition to the text, presented, represented and conveyed the country through photographs. Questioning the authorial aspects of their production, the

Questionando os aspectos autorais da sua produção, as razões (propagandísticas, comerciais, literárias?) para a sua escolha e relacionando-as entre obras, apresentamos algumas reflexões e hipóteses para compreender o uso da fotografia neste género literário: se complemento ao texto, ou como «narrativa» à parte. Para tal, utilizámos uma amostragem de 10 obras e 350 imagens impressas, entre 1909 e 1960.

Palavras-chave: fotografia, imagem fotográfica, literatura de viagens.

reasons (propagandistic, commercial, literary?) for their choice in each work and relating them between works, we present some reflections and hypotheses to understand the use of photography in travel literature: whether it complements the text, or is a separate narrative. To do this, we used a sample of 10 works and 350 printed images between 1909 and 1960.

Keywords: photography, photographic image, travel literature.

INTRODUÇÃO

A literatura de viagens constitui um género, que se desenvolveu em força a partir da segunda metade do século XVIII. Embora se apresente, no seu modelo mais comum, como uma narrativa escrita em torno de uma jornada ou viagem, pode adquirir formas diversas do ponto de vista estilístico: prosa ou poesia, epistolografia, diarística, crónica, etc. A terminologia não é, contudo, passível de estanquidade, como refere M. Fátima Outeirinho (2020). Todavia, vamos considerar aqui uma definição abrangente, postulada por Carl Thompson: «all travel writing is at some level a record or product of this encounter, and of the negotiation between similarity and difference that it entailed» (Thompson 2011, 10). Esta definição permite-nos a reflexão alargada que pretendemos de formas de expressão desse encontro: a escrita e a imagem. O mesmo autor assinala a diversidade de opiniões entre teóricos da literatura: segundo uns, a escrita de viagens traduz-se, apenas, em textos; outros admitem que os livros de fotografia, por exemplo, podem enquadrar-se nesta categorização.

Ao género literário, praticado desde a Antiguidade Clássica, veio juntar-se, ao longo do século XIX, a ilustração, nomeadamente através da fotografia, embora a gravura e o desenho já fizessem parte dos primeiros livros de viagem. Com a difusão dos novos processos fotomecânicos, desenvolvidos em finais de oitocentos e ao longo da centúria seguinte (como a litografia, a fototipia, o *offset*, entre outros), a literatura de viagens tornou-se cada vez mais ilustrada. Paulatinamente, a imagem fotográfica ou impressa começou a destacar-se e, em alguns casos, tornou-se predominante nos livros de viagens.

Até que ponto, importa perguntar, constituiu a fotografia, na literatura de viagens, simples ilustração ou, por outro lado, uma narrativa à parte? Poderá a imagem nos livros de viagem, ser lida e interpretada como um «texto» paralelo ao texto escrito? E, sendo complementar, o que traduz esta complementaridade?

O título «Fotografias em cordas», atribuído a este trabalho, remete não apenas para o antigo processo de secagem das provas presas, como para a ideia de fotografias/imagens ligadas por fios, problemática subjacente ao presente artigo. Isto é, inquire-se, por um lado, se as imagens dispostas no livro de viagens se relacionam entre si (como num discurso) e, se assim como algumas narrativas/ideias/conceitos veiculadas pelos viajantes, se repetem de livro para livro, também as imagens fotográficas se poderão relacionar entre obras?

Aproveitamos o olhar reticular warburgiano do Atlas *Mnemosyne* (Warburg 2010), cumulado pelas contribuições teóricas de John Berger, Martine Joly e Hans Belting (Berger 2015; Belting 2014; Joly 2003, 2012) cuja leitura incorporamos no discurso em seguida desenvolvido.

Ao longo de 10 livros de viajantes estrangeiros em Portugal, publicados entre 1909 e 1960 propomo-nos, numa primeira fase, observar as imagens fotográficas ou impressas (isto é, as reproduções de provas fotográficas), procurando reorganizá-las por categorias, e num segundo momento, compreender a função ou funções de tais imagens, a sua relação e a narrativa que podem evidenciar, apresentando, para tal, um conjunto de objectivos que passamos a elencar:

- a) Procurar identificar as autorias e as encomendas das fotografias;
- b) Interpretar a sua distribuição ao longo do livro (excluindo, nesta fase, a relação fotografia-texto);
- c) Identificar relações entre imagens na mesma obra e entre obras em estudo no mesmo período;
- d) Reconhecer e explicar «pontos de vista» dos fotógrafos e, finalmente,
- e) Compreender e interpretar as escolhas das representações no período em estudo.

A selecção das obras regeu-se, por um lado, pelo critério óbvio, o da existência de imagem fotográfica em livros de viagens e, por outro, regeu-se quanto à representatividade decenal de publicação.

Assim, foi possível cobrir um período de 60 anos, que começa durante a Monarquia e se estende quase ao final do Estado Novo. Este é um período particularmente marcado pela vigilância e censura literária dos regimes emergentes, sobretudo durante a I República (1911-1929) e o Estado Novo (1933-1974).

Reunimos um conjunto de 10 livros (tabela 1 e imagem 1) e um universo de 350 imagens fotográficas cuja digitalização em fólio, por obra, reproduzimos em apêndices (apêndices 1-10).

Os autores literários são, na sua maioria, (oito) escritores de língua inglesa, dois de língua francesa e, um, espanhol, a saber:

William Henry Koebel (1872 – 1923), inglês e homem de negócios que escreveu *Portugal its land and People*, publicado em 1909; **Phillip Sanford Marden** (1874-1963) EUA, político e homem de negócios autor de *A wayfarer in Portugal*, pub. em 1927; **Paul de Laget** (1883-1962)

francês, de Marselha, escritor, autor de *En Portugal*, editado em 1932; **Martín Domínguez Barberá** (1908-1984) Valença, Espanha, escritor e ideólogo, escreveu *Caminhos de Portugal*, de 1944; **Henri de Ziegler** (1885-1970), suíço, professor universitário, autor de *Lusitanie*, de 1944; **Ann Bridge** (1889-1974) e **Susan Lowndes** (1907-1993), ambas escritoras, do Reino Unido, autoras de *The selective traveller in Portugal*, de 1949; **Sacheverell Sitwell** (1897-1988), aristocrata e crítico de arte, que escreveu *Portugal and Madeira*, em 1954; **Oswell Blakeston** pseud. de **Henry Joseph Hasslacher** (1907-1985), do Reino Unido, escritor, autor de *Portuguese Panorama*, em 1955; **Roy Campbell** (1901-1957), natural da África do Sul, escritor e tradutor que escreveu *Portugal*, no ano da sua morte, em 1957; **Denis Brass** (1913-2006), músico, académico especialista em culturas ibéricas, que foi o autor da obra *The land and the people of Portugal*, editada em 1960.

Tabela 1. Dados técnicos sobre as obras em estudo (1909-1960).

Título	Autor(es)	Data	N.º páginas	N.º imagens	Dimensões (cm)
<i>Portugal its land and people</i>	William Henry Koebel	1909	57	405	24,5x17x3,8
<i>A wayfarer in Portugal</i>	Phillip Sanford Marden	1927	25	210	19,5x13x3,2
<i>En Portugal</i>	Paul de Laget	1932	45	308	25x1x18x2,5
<i>Caminos de Portugal</i>	Martín Domínguez Barberá	1944	8	139	19x12x1,5
<i>Lusitanie</i>	Henri de Ziegler	1944	27	108	15,3x10,8x1,3
<i>The selective Traveller in Portugal</i>	Ann Bridge / Susan Lownde	1949	54	293	22,6x14,5x3
<i>Portugal and Madeira</i>	Sacheverell Sitwell	1954	70	242	22,3x14x,5x2
<i>Portuguese Panorama</i>	Oswell Blakeston	1955	29	224	22x15x3
<i>Portugal</i>	Roy Campbell	1957	18	206	22x14,5x2
<i>The land and people of Portugal</i>	Denis Brass	1960	17	90	20,2x13,3x2



Imagem 1. Composição-montagem das capas, sobrecapas e frontispícios das obras em estudo.

Devemos ressaltar que, apenas no caso da obra *En Portugal* (1932) sabemos, por indicação dos créditos, sobrepor-se a autoria de algumas fotografias à do texto. Todas as restantes se dividem por outras alheias ao texto, individuais (a maioria, ou seja, catorze), e institucionais ou empresariais (cinco).

Os fotógrafos que identificámos são, na sua maioria, amadores. Isto é, praticavam a fotografia sem intuítos comerciais ou profissionais e, na maior parte, estrangeiros:

Tabela 2. Denominação de autores individuais e coletivos das imagens fotográficas nas obras em estudo.

Individual	Colectiva (empresarial ou governamental)
Hugh Allen (1909)	Casa Alvão (1932)
Paul de Laget (1932)	SNI – SPN (1949/1955/1960)
Antonio dos Reis e Mata (1932)	Picture Post (1957)
Heiries (Marselha) (1932)	Casa de Portugal (1957/1960)
Galopin (Genebra) (1944)	
Vasco Rebelo Valente (1949)	
Mrs. Scoville (1949)	
W.B. Rummann Esq. (1949)	
Sacheverell Sitwell (1954)	
Dr. Tavares de Almeida (1954)	
Mr. R. C. Taylor (1954)	
[Max Balthazar Chapman - algumas] (1955)	
Rob Lyle (1957)	
Edgar Ritchard (1957)	

A prevalência de fotógrafos estrangeiros permite-nos, pensar, logo à partida, numa visão menos comprometida com os regimes portugueses deste período, ao longo dos quais se escreveram e publicaram estas obras. Contudo, a inexistência de dados biográficos sobre uma parte deles deixa-nos com algumas dúvidas quanto à sua filiação política, formação, etc.

No caso dos fotógrafos portugueses António dos Reis e Mata, Vasco Rebelo Valente e Tavares de Almeida conhecemo-los como indivíduos com perfis semelhantes, de profissões liberais, amadores de fotografia e funcionários públicos ao serviço do Estado Novo. Reis e Mata era médico em Vila Nova da Barquinha; Vasco Rebelo Valente foi director do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e Tavares de Almeida, chefe da 2^a Repartição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.

De ressaltar, ainda, no caso das instituições que cederam fotografias para as obras, a presença da Casa Alvão, origem de um vasto conjunto de encomendas para as instituições publicas nacionais, o SNI/SPN e a Casa de Portugal, ambas dependentes do Estado Português.

No caso das contribuições estrangeiras, de notar a presença da agência *Exclusive News Agency*, que disseminava imagem fotográfica a partir de Roehampton desde, pelo menos, 1890; e a *Picture Post*, uma revista do fotojornalismo britânico publicada entre 1938 e 1957. A primeira contribui com fotografia para o livro de Marden (1927) e, a segunda, para o de Roy Campbell (1957).

Dos fotógrafos amadores estrangeiros, temos poucas notícias dada a reduzida indicação nominal e a condição de amadores que não nos permite desenvolver aspectos biográficos. Um dos fotógrafos da obra de 1909, Hugh Owen pode referir-se ao amador com presença no Porto no século XIX ou de um homónimo, talvez familiar (Grey et al, 1994). Certamente alguns dos fotógrafos seriam do círculo de amizade ou família dos escritores, quando estes não vestiam, também, o mesmo papel, como no caso de Sacheverell Sitwell (1954) autor do texto e de algumas das fotografias do seu livro. Deve citar-se, ainda, o companheiro de Oswell Blakeston, chamado Max Balthazar Chapman, autor provável de algumas das fotografias do livro inclusive, da notável imagem da sobrecapa imagem 2.



Imagem 2. Sobrecapa da obra Portuguese Panorama (1955).

METODOLOGIA E ANÁLISE

Começámos por dividir as imagens fotográficas em categorias operativas tendo em conta as seguintes temáticas: *Monumentos*, *Panorâmicas*, *Indivíduos* e *Práticas*. As duas primeiras agregam fotografias de edificado e de paisagem, e as segundas, retratística de tipos sociais, ou indivíduos realizando algum tipo de actividade. Esta categorização assenta numa síntese do que consideramos ser, para o período em estudo, os principais assuntos da fotografia produzida em e sobre Portugal. Para tal seguimos as propostas historiográficas de António Sena (Sena 1991; 1998). Deixámos uma última categoria para imagens não enquadradas nas quatro anteriores: Outros.

Nas categorias **Monumentos** e **Panorâmicas**, intrinsecamente ligadas a geografias, identificámos 46 localidades e regiões portuguesas, destacando-se, com maior número de imagens, Lisboa, Coimbra, Braga, Porto, Sintra, Batalha, Tomar e Alcobaça gráfico 1. Estas localidades incluem-se no que poderíamos designar de itinerário do regime, amplamente difundido pela propaganda turística e visitadas por estrangeiros, anónimos e celebridades que seguiam, também, as vias de circulação que lhe permitiam chegar, com segurança e conforto, aos principais pontos de interesse nacionais. Estes eram marcados, sobretudo, por monumentos com grande interesse histórico. Algumas incursões por sítios fora deste itinerário convencional, privilegiam geografias ainda assim queridas à propaganda nacionalista, como Amarante, Nazaré, Queluz, Madeira e Douro, entre outros lugares gráfico 1.

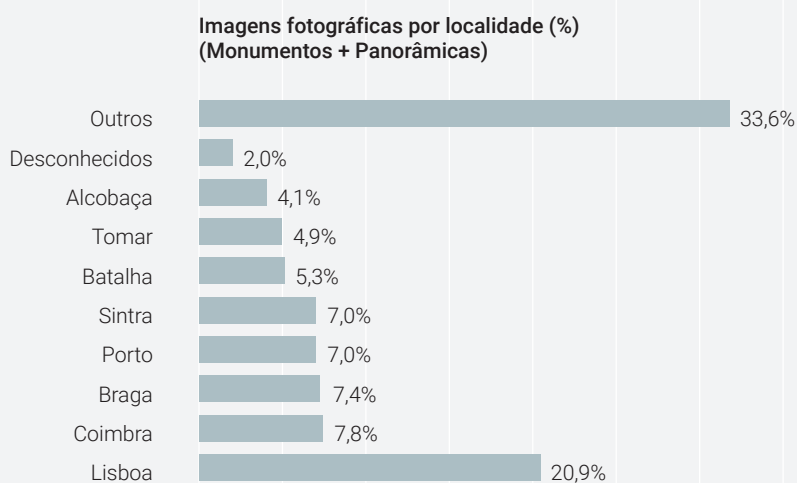


Gráfico 1.

Verifica-se uma diversidade de pontos de vista relativamente ao mesmo edificado captado (o caso da Praça do Comércio, por exemplo), mas também alguns enquadramentos similares. Em tais geografias a busca ou nota por algum tipo social ou prática, de que são exemplo os registos pitorescos como o da circulação de carros de bois no Porto repete-se entre obras imagens 3-5. Esta constatação alinha com o manancial de imagens em circulação sobre o Porto entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX, nomeadamente através das estereoscopias da *Keystone Company View* imagem 6 ou dos bilhetes postais ilustrados. Fotografar estes registos, indivíduos, eventos ou lugares confirmaria a imagem anteriormente visualizada por aqueles meios.

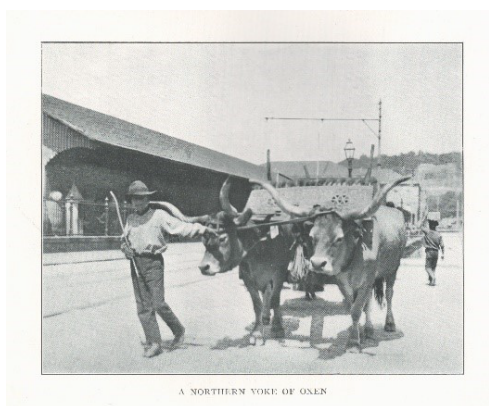


Imagem 3. (Koebel, 1909)

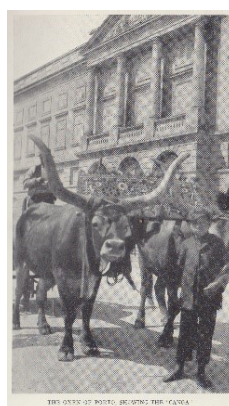


Imagem 4.

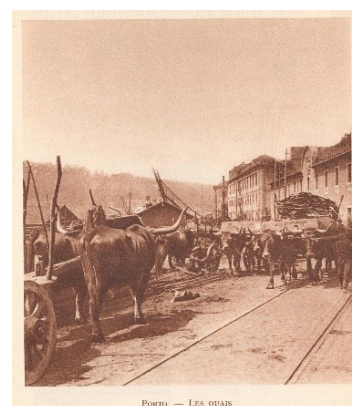


Imagem 5. (Lager, 1932)



Imagem 6. Reprodução de estereoscopia, S/indicação de data, c. 1900. © APIF-NR

A fotografia aérea da Praça do Comércio publicada em Dominguez (1934) e em Stiwell (1955), mostra o recurso a meios impossíveis de utilizar por fotógrafos amadores devendo-se, com certeza, a sua atribuição a instituições com capacidade para as produzirem, possivelmente o *Secretariado Nacional de Propaganda*, o principal órgão de gestão do turismo em Portugal. no período do Estado Novo. A este respeito importa citar o trabalho de Blakestone, que recorreu ao arquivo do Secretariado Nacional de Informação, para obter fotografias, explicando o processo:

«We were somewhat discouraged, but we asked about photographs for the book; and Senhor A. led us into the mazes of the palace, past the little private theatre, and introduced us to the librarian of the extense photo library, who was dressed in black and was most attentive and punctilious. But no, I could not look through files of photos and choose them. I could suggest subjects and in two or three days would be told if I could have a picture which the librarian would then select. But in a gesture of independence, I pointed to a display of photos pinned on a screen in the reception room where we were talking» (Blakestone 1955, 44).

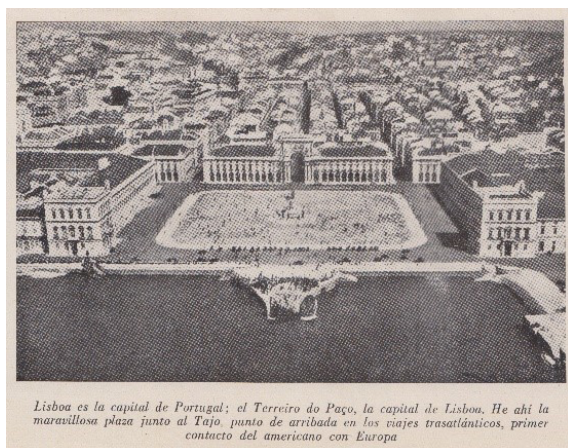


Imagem 7.

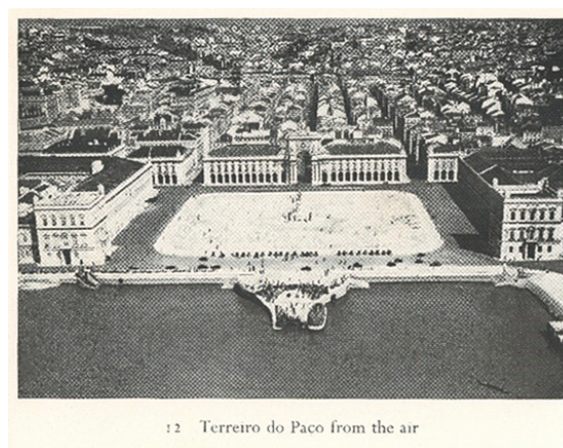


Imagem 8.

Em *Lusitanie*, a escolha do trabalho de Marcelle Galopin parece explicar-se pela relação prévia da fotógrafa com Portugal e pela conterraneidade da mesma com o autor do texto, Henri de Ziegler, ambos suíços. Porém, já antes deste trabalho a fotógrafa expusera, em 1935, no Secretariado de Propaganda Nacional e, no ano seguinte, algumas das suas fotografias ilustraram uma obra de Sousa Costa (1936) – o que pode indicar proximidade ou simpatia ao regime. Ainda assim, *Lusitanie* é, de entre todos os livros o que apresenta maior homogeneidade nas captações, a maioria não figurativa, focadas em elementos geométricos – olhar depurado,

influenciado, talvez, pelo movimento alemão da Nova Objectividade apêndice 5. Este é, também, o livro cujo formato e desenho gráfico expressa um maior cuidado e dinamismo na disposição das imagens nos fólhos.

O registo pictorialista assume-se em força na obra de Laget apêndice 3, quer pela presença de um expressivo conjunto de fotografias de Alvão, quer pelo tratamento cromático da sua impressão em tom sépia apêndice 3. Os retratos de tipos sociais parecem citar a pintura barroca peninsular imagem 11.

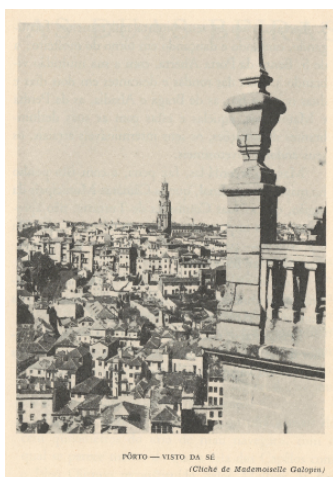


Imagem 9. (pub. em Sousa Costa, 1936)

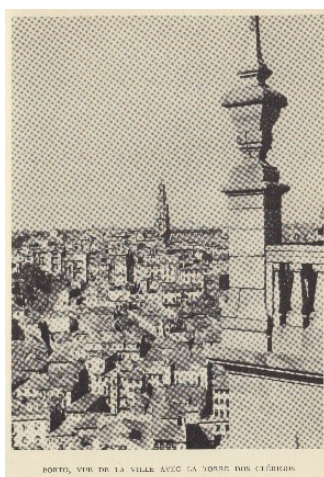


Imagem 10. (Ziegler, 1944)



Imagem 11 (Lager, 1932)

A figura humana, presente em apenas 29% das imagens fotográficas (categorias **Indivíduos e Práticas**), destaca-se em duas obras, a de 1909 apêndice 1 e a de 1960 apêndice 9. Entre estas datas a representação dos indivíduos reduz-se a uma retratística de tipo-social, suplantada pelas fotografias de monumentos e de paisagem. Note-se, neste período, o cuidado em publicar retratos de indivíduos devidamente vestidos e calçados, sem grande espontaneidade nas poses ou nos gestos.

A sequência de imagens lembra, no caso da obra de Sitwell, as lâminas que circulavam pelas agências noticiosas para escolha de tipos ou paisagens adequadas a determinadas notícias. Salientamos, contudo, dentre os 10 livros, o trabalho quase antropológico de Edgar Ritchard (Campbell, 1957), que apresenta retratos de corpo inteiro, planos médios e aproximados, enfatizando fisionomias e expressões. Ritchard foi um pintor australiano que viveu entre 1908

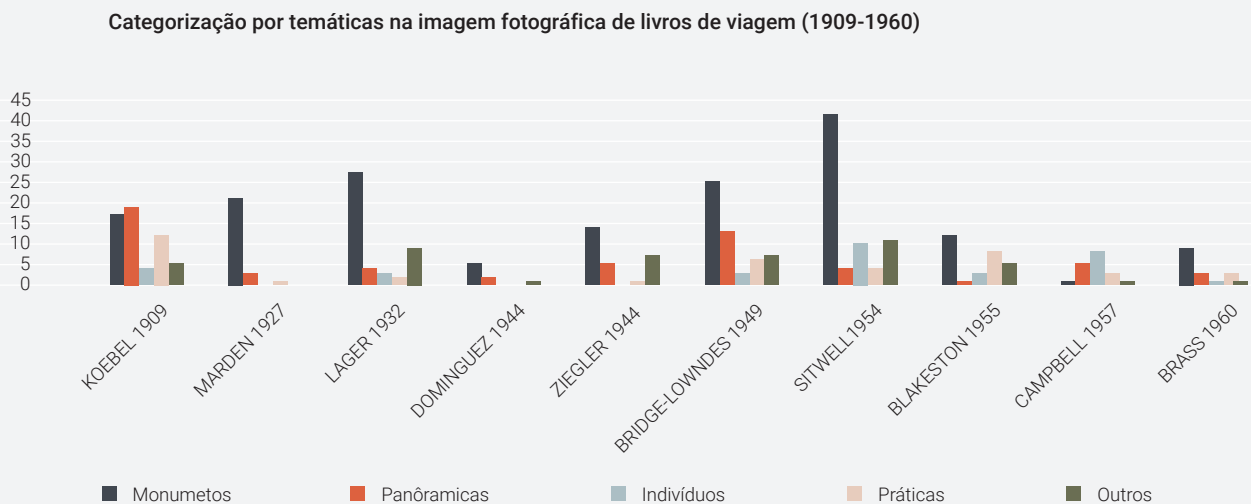


Gráfico 2.

e 1984. Tinha quase 50 anos quando acompanhou Roy Campbell a Portugal, colhendo pela fotografia impressões sociais do país, que se destacam pelo realismo das cenas imagens 12-15.



Imagem 12. (Campbell, 1957)

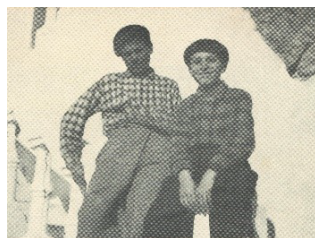


Imagem 13. (Campbell, 1957)



Imagem 14. (Campbell, 1957)

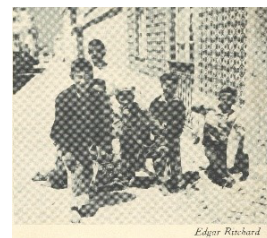


Imagem 15. (Campbell, 1957)

De seguida, importa comparar algumas perspectivas, enquadramentos e pontos de vista entre algumas imagens fotográficas e a fotografia amadora e vernacular.

Por fotografia vernacular entendemos a que não procura almejar aspectos técnicos ou estéticos, mas apenas a captação de instantes ou momentos registados para mera recordação ou memória de qualquer evento ou indivíduo, por vezes, em contexto de viagem. Hervé Guibert refere «a imagem banal» (Guibert 2023, 19); Batchen (2000) chama-lhe fotografia ordinária, sem história. A principal diferença entre fotografia amadora e vernacular é que, no caso da amadora, esta apresenta ou aplica certos conhecimentos teóricos e estéticos. Um fotógrafo amador treina o seu olhar observando outras fotografias, procurando referências noutras

imagens, pictóricas, televisivas, cinematográficas, etc.

Por outro lado, a fotografia vernacular não apresenta cuidado técnico nem revela composições pensadas, apenas uma forma o mais directa possível para obter a captação do momento.

Em todo o caso, entre as fotografias publicadas de amadores e de fotógrafos comuns ou vernaculares, olhares ou pontos de vista semelhantes podem resultar, por um lado, do acesso aos mesmos locais de visão ou, por outro, da necessidade de procurar enquadramentos e vistas conhecidas (veiculadas por outros meios, tais como estereoscopias, bilhetes postais ilustrados, livros e roteiros turísticos ilustrados, etc.) – uma espécie de mimetização ainda observada nos fenómenos do turismo contemporâneo.



Imagem 16. Vista do Hotel Bragança, anónimo, 1908. © APIF-NR

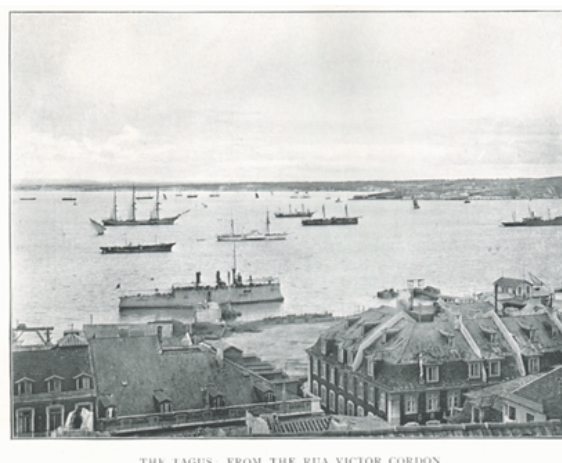


Imagem 17. Pub. (Koebel, 1909)

Contudo, não podemos excluir a vontade do fotógrafo, como refere Arcari: «a escolha de um ponto de vista, de preferência a outro, acaba por coincidir com a nossa opinião sobre aquilo que fotografamos, com a nossa maneira de ver uma coisa» (Arcari 1980, 55). Mas como explicar os mesmos pontos de vista? A mesma opinião deriva do contágio cultural, ideológico, religioso, etc., assim como a mimetização de comportamentos (pelo acesso aos mesmo locais de captação de fotografias; pela repetição de movimentos, pela circulação, cópia ou citação dos mesmos enquadramentos - repetidos em bilhetes-postais, jornais e revistas, televisão e cinema? Reflexões que obrigam a estudos singulares e ao destas leituras particulares com o cruzamento de um número maior de obras.

Finalmente, uma referência à disposição das fotografias nas obras.

Em todos os livros a imagem encontra-se separada do texto, isto é, em fôlio individual, por vezes frente e verso, de modo a mostrar um equilíbrio composicional: uma distribuição regrada de imagens entre páginas de texto. Os designers gráficos dos livros de Marden (1927), Bridge e Lowndes (1949), Blakeston (1955), Sitwell (1957), Campbell (1957) e Brass (1960), optaram por utilizar duas (a maioria) ou mais fotografias por página, criando montagens compositivas afins, isto é, em que as imagens representadas pertencem ao mesmo assunto ou tema, como no caso da obra de Sitwell, que se preocupa em apresentar diálogos visuais sobre arquitetura e arte apêndice 7.

Uma nota especial para a já citada obra de Ziegler, com fotografias da Marcelle Galopin, que revela um apurado grafismo no formato e papéis utilizado, na disposição das imagens que ora ocupam a quase totalidade do fôlio, ora a sua metade, criando uma dinâmica visual que se destaca entre todas as obras, graficamente convencionais. Também neste caso, se apresenta uma maior homogeneidade entre perspectivas oblíquas, picados e contrapicados, um diálogo entre morfologias do edificado, luzes e sombras, para criar um discurso modernista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prevalência de olhares nas reproduções de paisagens, tópico principal na literatura de viagens, pode documentar questões de itinerário, isto é, pontos e lugares predefinidos, por conhecimento anterior, colhidos em guias, manuais roteiros e outros livros de viagens, nomeadamente a oficial, cunhada pelo Estado Novo português através do seu organismo de propaganda principal, o SNI/SPN.

Da mesma forma, salvo exceções como o livro de Sitwell, um crítico de arte que procura as arquiteturas, a disseminação de imagens fotográficas de monumentos poderá significar, por um lado uma forma ilustrativa de narrar a História nacional, e (ou) por outro, um descompromisso com imagens sociais que, de alguma forma, pudessem deslustrar a obra perante os regimes ou serem censuradas (recordemos que o tempo inclui Monarquia, I e II Repúblicas). Embora estes livros fossem destinados a públicos estrangeiros, a relação de autores com fotógrafos e outras individualidades portuguesas, indica uma aproximação aos regimes, sobretudo ao Estado Novo (1933-1974).

Todavia, a diversidade de olhares individuais e, ainda assim, o reduzido recurso a imagens institucionais ou comerciais, leva-nos a supor uma relativa liberdade na difusão de fotografia não oficial, sobretudo em tempo, primeiro de Monarquia e, depois, na fase final do Estado Novo, no pós-guerras. A obra com maior número de imagens fotográficas do período em estudo data de 1909, revelando um acentuado cunho humanista ao dar importância aos indivíduos, ainda que a partir de uma perspectiva tipológica e num registo do pitoresco. Este trabalho junta a ideia de álbum fotográfico com o da reportagem fotojornalística, marcada uma repetição e cadência de pontos de vista semelhantes e até do posicionamento da fotografia na página, invariavelmente centrada apêndice 1.

O predomínio de uma fotografia antropológica, com alguma liberdade documentarista nas obras de 1909 e de 1957, e um intervalo marcado por alguns olhares modernistas (ou minimalistas?) individuais (o caso da fotógrafa suíça Galopin), com pouca figuração e sem recorte crítico, sugere um alinhamento da maioria dos autores dos livros de viagem com o espírito depurador da imagem humanista levado a cabo pelo Estado Novo.

Em todo o caso, a publicação de fotografias de autorias individuais e, como já referimos, o diminuto recurso à imagem institucional (nas obras de 1909, 1927, 1944, 1954 e 1955), assim como a abundância de enquadramentos similares (por vezes que condicionados por temas e interesses comuns a outras obras e meios de divulgação da imagem), tornam estas imagens pontos de partida para compreender os meios (neste caso internacionais) de representação de e sobre Portugal.

A disposição das fotografias nos livros, nalgumas obras, abundantemente distribuídas pelo texto, revela a importância desta forma de comunicação *per se*. De facto, na maior parte dos casos, excepção feita a uma obra com reduzida expressão visual, a de Dominguez Barberá (1944) a fotografia parece desempenhar um papel alternativo ao texto, relacionando-se entre si, através dos temas, formas, repetindo ou copiando assuntos, por um lado, mas, por outro, possibilitando a introdução de olhares novos, alguns passíveis de serem apontados como crítica, não obstante a inclinação propagandística dos seus autores.

Embora carecendo de estudos de caso (sobre fotógrafos, obras e fotografias) o presente trabalho apresenta-se como um ponto de partida para explorar questões quanto a nós pouco afloradas no âmbito da intramedialidade (fotografia-fotografia) e intermedialidade (fotografia-texto) campos temáticos a pedir estudos urgentes.

APÊNDICE I



Montagem digital das imagens fotográficas de KOEBEL, 1909.

APÊNDICE 2



APÊNDICE 3



APÊNDICE 4



APÊNDICE 5



APÊNDICE 6



APÊNDICE 7



Montagem digital das imagens fotográficas de SITWELL, 1955.

APÊNDICE 8



APÊNDICE 9



APÊNDICE IO



FONTES UTILIZADAS (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

Koebel, W. H., Allen (fot.), & Dockery, S. R. (il.). (1909). Portugal: its land and people. [Archibald Constable and Co. Ltd.].

Marden, P., texto, & (fot.), E. N. A. (1927). A wayfarer in Portugal. Methuen & Co.

Laget, P. d., text. il., Reis e Mata, A. (fot.); Heiries, M. (fot.). (1932). En Portugal. Ed. Occitania.

Dominguez Barbera, M. (1944). Caminos de Portugal. Ediciones y Publicaciones de España.

Ziegler, H. d., & Galopin, M., (fot.) (1944). Lusitanie: initiation portugaise. Les éditions de la Balconière.

Bridge, A., Lowndes, S., (fot.), S., Valente, V. R. f., (fot.), S., & Rumman, W. B. f. (1949). The selective traveller in Portugal. Evans Brothers Limited.

Sitwell, S., Almeida, T. d. (fot.), & Taylor, M. C. (fot.). (1954). Portugal and Madeira. B. T. Batsford LTD.

Blakestone, O., Chapman, M. B. f., & (fot.), SPN (fot.). (1955). Portuguese panorama. Burke.

Campbell, R., Lyle (fot.); Picture Post (fot.); Casa de Portugal (fot.); Ritchard, E. (Fot.). (1957). Portugal. Max Reinhardt.

Brass, D.; Casa de Portugal (fot.). (1960). The Land and People of Portugal. Adam & Charles Black.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Arcari, A. (1980). *A Fotografia: as formas, os objectos, o homem*. Edições 70.
- Batchen, G. (2000). Vernacular photographs. *History of Photography*, 24, 262 - 271.
- Belting, H., & Morão, A., trad. (2014). *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM.
- Berger, J., & Dyer, G., introd., ed. (2015). *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Guibert, H., & Reis, A., trad. (2023). *A Imagem fantasma*. BCF editores, Lda.
- Joly, M. (2003). *A Imagem e a sua Interpretação*. Edições 70.
- Joly, M. (2012). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70.
- Outeirinho, M. d. F. (2020). Literatura de viagens e outras deslocações: deambulações reflexivas. In *Em torno de viagens e outras deslocações (Libretos; 24)* (pp. 31-36).
- Sena, A. (1991). *Uma História de Fotografia*. INCM.
- Sena, A. d. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal : 1839-1997*. Porto Editora.
- Sousa Costa, A. M. d. (1936). *Mapa falado de Portugal*. Conselho Nacional do Turismo.
- Thompson, C. (2011). *Travel Writing*. Routledge.
- Warburg, A., Chamorro, J. M., trad., Warnke, M., ed., & Checa, F., ed. esp. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal.