

A FOTOGRAFIA DE PAISAGEM NA 2ª METADE DO SÉCULO XIX EM PORTUGAL

AUGUSTO LEMOS

INED/Escola Superior de Educação do IPPorto

Palavras-chave: Paisagem, Percepção da Paisagem, Fotografia no Séc. XIX

A PERCEÇÃO DE PAISAGEM NAS BELAS ARTES

A paisagem não é, definitivamente, o que está diante de nós, mas um conceito ou mesmo um conceito cultural. Não um lugar físico, mas uma interpretação, uma grelha de leitura do natural, que é efeito de uma aprendizagem.

Hoje, naturalmente, com o predomínio do aprendido através da imagem, identificamos quase naturalmente esse corte com o todo, essa parcela cognoscível que funciona como um todo e a paisagem é realmente o que se vê.

Do que resulta, como esclarece Carbó:

“El territorio no es un paisaje. Sólo puede serlo si se dan las circunstancias que permitan su conversión en elemento capaz de objetivar el goce estético de quien pueda abstraerse de su condición de sujeto histórico adscrito al territorio. El paisaje es pues, en primer lugar, cuestión de mirada, de una mirada despegada de las exigencias vitales del sujeto con respecto al territorio.”¹

Paisagem não é naturalmente território, esse espaço que não precisa de ser conceptualizado mas só sentido e marcado. São juízos perceptivos sobre objetos a que se dá sentido que marcam a paisagem.

Enrique Carbó atribui a um novo olhar o aparecimento da paisagem, que conjugando o ponto de vista e o enquadramento da imagem recria através do fragmento uma nova forma de olhar o território; de facto, quem já viu uma imagem paisagística de um dado lugar, já não o olha de forma directa, mas com

1 CARBÓ, Enrique (1996) “Paisaje y Fotografía: Naturaleza y Territorio”, *Actas de El Paisaje: Arte y Naturaleza*, Huesca 1996, Ed. Laval de Ousera, Huesca, 1997.

interposição da imagem que evoca, regra geral de modo inconsciente.

Sabemos que surge com o conteúdo de diversas disciplinas tão diversas e concomitantes como jardins de lazer, agricultura, poesia, especulação filosófica, cartografia, literatura ou pintura. Faz parte de uma história do olhar, *uma história do esforço visual*, tal como Javier Maderuelo no-la apresenta²; Não faz parte de uma herança cultural universal, mas no mundo ocidental desenvolve-se e afirma-se no final do Renascimento, depois de um lento processo. Não apenas como tema a incluir da pintura, mas como investigação, quando da adopção da perspectiva óptica e da valoração de fenómenos de luz e de cor.

É portanto uma herança da pintura que pode acompanhar-se nas intervenções parciais nos seus primeiros cultores flamengos e alemães, (como Dürer, [1471-1528]) e Cranach, [1472-1553]). As primeiras paisagens não ficcionais, (como as que representavam, antes de tudo, um imaginado “jardim do paraíso”, próprio da interpretação religiosa da pintura) surgem já em Giotto (1266-1337) como apontamentos recolhidos da realidade e colocados como fundo de temas que se desenvolvem em primeiro plano. Não se trata, ainda de *consciência de um lugar*, atitude mental que está na origem de qualquer paisagem autónoma. Os pintores usavam os seus rascunhos e esboços de paisagens e incluíam-nos num todo que lhes é alheio como um *puzzle* arbitrário, fazendo composição de fundos.

Há ainda o uso consequente de paisagens inventadas a partir de esboços mas também da literatura. Assim como as figuras que se representam são generalizantes ou alegóricas, também as paisagens o são, (até mesmo os edifícios da época pintados, góticos ou classicizantes também são inventados). Mas a paisagem como fundo neste primeiro período do início do século XVII é mais característica da pintura do Norte europeu do que da italiana, onde continuará a dominar a pintura de encenação de situações, quase sempre alegóricas, (veja-se Paolo Uccello [1397-1475] nos painéis de batalhas: o fundo agrícola é apenas cenário).

A pintura é muito conceptual, é mesmo um esforço matemático e não há interesse pelo natural; mesmo na literatura as descrições não assentam no natural directo.

Tal como na pintura, trata-se de procedimentos retóricos, como o tratamento dos efeitos da luz, orientados para permitir a profundidade de campo da perspectiva e o volume; mesmo em Dürer uma janela onde se entrevê uma paisagem serve apenas para dar profundidade.

A tendência à paisagem autónoma não tem um inventor, vai surgindo de forma cada vez mais adequada ao que hoje consideramos paisagem. Por vezes como abordagem das chamadas “pinturas sem tema” para os autores mostrarem as suas capacidades técnicas.

Mas o olhar sobre o natural desenvolve-se com o prazer renascentista pelos jardins privados, com as descrições imagéticas que são acrescentadas às cartas do mundo que se está a descobrir, (cartografia que domina na Holanda, nos paí-

2 MADERUELO, J. (2005) *El Paisaje: Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid.

ses ibéricos e em Veneza), onde a reprodução do observado era indispensável.

O afastamento dos temas religiosos também se tornou importante; na Holanda, perdida a clientela religiosa do catolicismo espanhol os pintores recebem encomendas da burguesia dos negócios e da cultura. É também o tempo em que Amsterdão se torna centro de economia-mundo e aí se concentram os artistas. E os temas reflectem o gosto holandês pelos temas de casa, tapetes, móveis lavrados, louça em cobre e latão, tecidos, instrumentos musicais e, naturalmente a terra, a sua terra, o seu lugar que observam da janela ou na passagem de carruagem. As paisagens naturalistas holandesas representavam a sua própria realidade - uma realidade onde também foram produtores, conquistando a terra ao mar.

É uma realidade minuciosa, cheia de pormenores, que a mentalidade artística italiana não valorizava, considerando que essa cópia do real cortava a imaginação e a criação.

Investigar a ideia de paisagem leva às referências dos próprios autores plásticos ou ao estudo diacrónico da vulgarização do termo, detectado através dos dicionários da época; sabe-se que o termo surge pela primeira vez no Dicionário de Robert Estienne na reedição de 1549: “Paisage, palavra comum entre pintores”. De facto, com sentido aproximado encontram-se, desde o século XV, termos como *landschap*, na Holanda, *landscape*, na Inglaterra, *landschaft*, Alemanha, *paese* ou *paesaggio*, na Itália. Em 1680 o Dicionário Richelet já informa: “É um quadro que representa o campo; uma paisagem formosa; gostar de paisagens.”³

Mesmo no significado que se procura já está presente a necessidade de um sujeito que percepção um lugar, de resto, pré-existente. Quando inclui como fundo, habitualmente parcial, um apontamento retirado do exterior, o pintor isolou um fragmento do território, como se respondesse à sugestão da “janela” de Alberti, que planifica a distância. Trata-se, em todo o caso, de um enquadramento de uma distância que favorece a construção de uma acção que no quadro se desenvolve. Mas com isto há um deslocamento da própria observação: a composição é organizada a partir de elementos captados do caderno do artista que, com eles, compõe fundos que de facto não existem na realidade, mas que ele recolheu do natural.

E é precisamente isso que cada vez mais se exige dos pintores, um olhar profano, não aquele que, como dizia da Vinci, encontra na Natureza as temáticas já enunciadas. Esta atitude veio preencher a necessidade de ultrapassar a efemeridade da observação do pintor no acto de pintar e acaba por se tornar um formalismo quando se criam motivos prévios adaptáveis ao natural: nuvens, cores, feixes de luz ou qualquer outra referência faz parte de um sistema de ocorrências, de “flagrantes”, a que se atribuem previamente letras e se inscrevem na tela para futura representação. A evocação da paisagem substitui-se por regras pedagógicas que levam a uma composição previamente delineada: uma janela

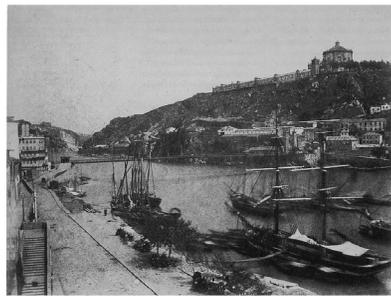
3 SORBÉ, Hélène Saule, (2005) *Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en arte del paisaje*, Ponencia apresentada no Instituto del Paisaje, Soria.

renascentista que enquadra o visível e uma composição aprendida. E, como se admitia inconcebível pintar a realidade enquadrada, mas apenas focada, (através de motivos), a composição dos fundos faz parte da arte técnica de pintar os fundos para tornar unida a cena que se afirma.

La emoción estética suscitada al contemplar ciertos motivos genera el deseo irremplazable, la voluntad de conservarlo en el recuerdo, de memorizarlo mediante el ejercicio gráfico: podemos hablar de memoria-recuerdo (Bergson), memoria auténtica, que sería, a la vez, la facultad de retener lo pasado y la capacidad de comunicación de esa información, un testimonio de confianza. Lo que ve el pintor viajero se acompaña de su restitución simultánea. Podemos hablar ya de registro inmediato y discursivo de las formas-colores que explora la mirada y sobre las cuales se detiene? Por lo menos son productos de observación, conforme a la etimología de este vocábulo cuya raíz "serf", siervo, traduce la idea de "servir a lo que está delante, respetar", ser esclavo del objeto colocado enfrente de la vista, lo que permite conferirle un valor objetivo.⁴

Também na pintura do Renascimento português se encontram influências do uso da paisagem como fundo, como cenário, paisagens inventadas, como em Gregório Lopes (c.1490-1551) ou baseadas em prováveis apontamentos, caso do Mestre da Lourinhã (O Mestre da Lourinhã pinta entre final do séc. XV e 1º quartel do séc. XVI). El Greco (1541-1614) produz um verdadeiro laboratório paisagista com vistas da cidade de Toledo. Mas apesar de surgirem quase como paisagens autónomas representam parte da alegoria temática.

Na cidade do Porto, conhecem-se aquelas paisagens a óleo ou a aguarela que muito se usaram no final do séc. XVIII: paisagens de síntese, que pretendem representar a cidade com o seu todo mais significativo, ou seja a cidade ribeirinha. Estas tomadas de vista pictóricas serão largamente copiadas pelos primeiros fotógrafos do Porto que procuravam o local exacto onde o pintor obtivera o ponto de vista pintado.



Porto - Pintura de cerca de 1839 e colódio de J. Possidónio de 1862

4 SORBÉ, Helène Saule, (2005) opus cit.

A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA

Com a industrialização, a alteração do território pelo caminho de ferro e as alterações de percurso e com o abandono crescente dos campos pelas populações, procurar na paisagem o sentido do que se perdeu é uma das características do olhar contemporâneo. Por isso mesmo as mesmas imagens levantadas com objectivos científicos, como os geográficos e também os geológicos, ganham o estatuto de paisagens. O campo é agora o lugar onde se respira que a fotografia de paisagem documental seja olhada, no oitocentismo, como paisagem que esteticamente representa um território em perda crescente.

Apesar da idealização, a fotografia de paisagem está historicamente situada, *propone una lectura de la historia desde la contemporaneidad de su producción*⁵, desviando-se do olhar estético das representações pictóricas e mostrando *aquellos territorios, hasta entonces inexplorados e impensados* e apresentando-os de forma completamente diversa: *la fotografía de paisaje da a ver y propone, obliga, una manera de ver: siempre se ve más de lo que mira el fotógrafo, lo hace verosímil y certifica su existencia*⁶. E, neste sentido, a fotografia, conceptualizando, naturalmente, o território que organiza como paisagem com a tomada de vista e enquadramento, mas datando-a na sua circunstância histórica, proporciona a quem a vê, em qualquer momento histórico, *un momento preciso de su evolución que no se repetirá jamás*⁷.

Apesar da produção paisagística ser muito comum na fotografia em Portugal, não se trata, até aos anos 80 de fotografia artística. Hoje há uma recuperação de intenção estética, onde de facto a não havia, pelo menos no sentido em que a estética fotográfica passou a ganhar no século XX. Há bonitas paisagens, que relevam tanto da pintura como das imagens publicadas pelas primeiras missões fotográficas.

A primeira imagem fotográfica produzida em Portugal é a do palácio da Ajuda, uma das residências reais, de 1840, mas apenas se conhece através de uma gravura reproduzida na revista “*O Panorama*”, nº 203, de Março de 1841. Mas é na cidade do Porto que se criam condições para o desenvolvimento da paisagem portuguesa por fotógrafos residentes ingleses ou portuenses, que tornam notável a fotografia da paisagem no seu período inicial, recorrendo não ao daguerreótipo mas ao papel salgado e ao colódio.

A cidade do Porto, desde a segunda metade do século XVIII inglesa-se, como efeito do Tratado de Methuen. A colónia inglesa crescia, construía a sua feitoria neo-clássica perto do rio e das suas portas de saída para o porto fluvial, acompanhava a acção do Governador de armas da cidade, primo do Marquês de Pombal e do seu filho, que lhe sucederá no cargo que é militar, judicial

5 Enrique Carbó (1998) op.cit.

6 Enrique Carbó, (2008) Territorio, paisaje y fotografía: la raya que une.

7 Ibidem, ibidem.

e administrativo ao modo do Antigo Regime. Estes, os Almadas, serão os grandes reformadores urbanos da cidade, dirigindo um plano que facilite, numa cidade que tem seis colinas, a circulação das mercadorias que chegam e saem da cidade em direcção imediata ao seu *hinterland*, que lhe é dependente e ao resto do país. O Porto era a segunda cidade portuária, especificamente vocacionada para o comércio com o Norte da Europa e com o Brasil. Lisboa apenas mantinha o comércio com as grandes companhias de monopólio colonial do Brasil, mas a Real Companhia da Vinha do Douro, que tratava em monopólio o vinho do Porto, utilizava o porto da cidade e de Gaia para a sua exportação. Todo o *hinterland* produzia aqueles produtos de primeira necessidade que o Brasil, com o seu regime de monocultura do açúcar, necessitava. No final do século XVIII é para o comércio com o Brasil, onde já era muito significativa a população metropolitana, que se desenvolve de forma extraordinária a produção e transformação do linho, em todo o centro e norte do país.

Mas o vinho do Porto é uma das maiores exportações, em certos períodos a mais importante, o que traz à cidade inúmeros representantes ingleses, tendo-se entretanto estabelecido diversas famílias mesmo no Douro. No século seguinte torna-se comum os filhos da burguesia inglesa e portuense fazerem a sua educação comercial nos países de intercâmbio.

Na cidade começa a notar-se que os ingleses, tendo escritórios na Baixa junto ao rio, preferem habitar a zona oriental da cidade, que ganha um aspecto específico com as casas à inglesa, pintadas de castanho escuro ou mesmo negro.

Neste contexto surge a pintura da cidade como cidade-porto, dominando o rio na perspectiva, indiscutivelmente ligada às famílias inglesas ou nórdicas do comércio do vinho do Porto. São imagens pintadas a partir de elevações, (como o Castelo ou a Serra do Pilar em Gaia ou a Serra da Arrábida, no Porto) ou de miradouros mais propícios, (na Restauração ou junto ao rio em Massarelos ou na Ribeira).

A obra pioneira de Frederick Flower, (que fotografou entre 1849 e 1859), ou de Anthero de Seabra (este fotografando nos anos sessenta), aponta para a utilização de locais idênticos para tomada de vista. Do mesmo modo irá acontecer com Joaquim Possidónio Narciso da Silva e Carlos Relvas e mesmo com Emílio Biel. Torna-se difícil avaliar se o papel do imaginário dos fotógrafos, alimentado por este conjunto de representações foi tão importante como a facilidade dos miradouros para definirem uma involuntária continuidade de paisagens do Porto, desde a pintura setecentista. Mas há uma continuidade deliberada entre as estratégias dos pintores e os fotógrafos, já que muitos deles eram artistas plásticos.

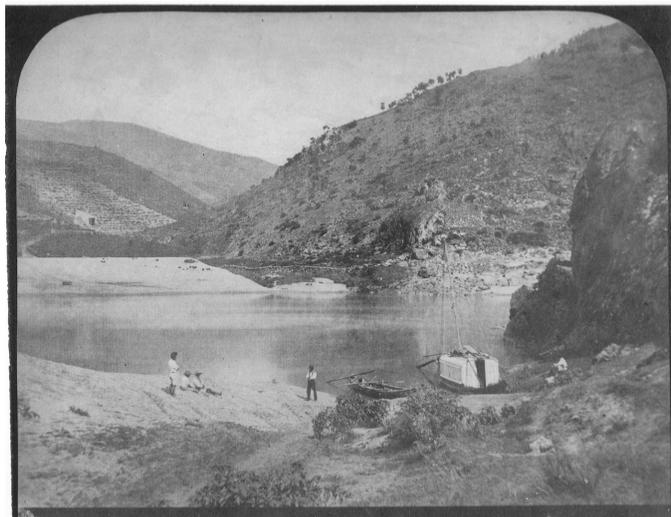
No entanto, a palavra paisagem para estas “vistas” só aparece nas artes visuais no séc. XIX.

Durante o período de uso do colódio seco foram feitas muitas imagens de ruas e monumentos de Lisboa; As mais antigas vistas de Lisboa que se conhecem, independentemente das levantadas em missões fotográficas pelo país por fotógrafos estrangeiros como Francis Frith, é de 1873, do estúdio de Francesco

Rocchini, italiano residente em Portugal e que iria publicar o álbum fotográfico, “*Panoramas de Lisboa*”. Trata-se fundamentalmente de imagens de património e paisagem urbana.

Nos anos 40 e até inícios de 50 o país vive momentos de tensão política e militar com os efeitos da Revolução Setembrista de 1838 e a sua contestação em 1841; a crise política do Cabralismo agita os anos 40 até se transformar na Guerra Civil de 1846-47; a pacificação só regressa depois de 1851. É precisamente nos primeiros anos da década de 50 que a fotografia nacional se organiza. E começa a tomar o lugar dos fotógrafos estrangeiros que prolongavam a sua estadia circulando pelas principais cidades portuguesas. No Porto na década de 50 já se distinguem como daguerreotipistas o lente e director da Academia Politécnica João Baptista Ribeiro, pintor da família real, o fotógrafo Miguel Novaes e o amador e professor de fotografia Domingos Pinto de Faria. Miguel de Novaes estuda o colódio em Espanha.

Mas é precisamente no Porto, na colónia britânica, que se distinguem dois pioneiros da paisagem em Portugal, produzindo calótipos ao modo inglês, papel salgado e colódios, dos finais de 40 a finais de 50, o já referido Frederick Flower e Joseph James Forrester. Flower, (1815-1889) vem trabalhar para o Porto com 19 anos, aí permanecendo até 1859, regressando a Bristol, mas voltando ainda em 1862 e até 1871. A sua produção fotográfica estende-se entre 1849-1859; a maior parte das suas imagens são feitas entre 1853-1858. É evidente que Flower conhecia muitas das pinturas inglesas do Porto que estavam na feitoria Inglesa, pois é precisamente dos mesmos lugares que levanta os pontos de vista de muitas das suas fotografias. A família ofereceu ao Estado Português essas imagens: 101 em papel salgado e 216 calótipos, paisagens do Porto e norte.



Rio Douro, James Forrester (1809-1861)

Flower referia que antes dele apenas havia um fotógrafo na cidade, mas nenhum profissional. Sabe-se que Hugh Owen, (que ficara no Porto após a expedição liberal de D. Pedro) também era amador fotográfico, mas Flower devia referir-se a Forrester, pintor, cartógrafo do Douro, fotógrafo e vinhateiro no Douro, que fizera o levantamento cartográfico da rede fluvial do Douro. Conhece-se uma imagem do rio por alturas da Régua deste fotógrafo inglês, que acabaria por morrer afogado nesse rio, em 1861, imagem de grande sensibilidade estética e importante documento social.

No início dos anos 60 multiplicam-se as casas fotográficas, (no Porto há sete, destacando já as fotografias da Casa Fritz, que em 1864 expõe ampliações das cheias do rio na cidade). Começam a fotografar-se as obras nacionais, nomeadamente as do levantamento do caminho de ferro. Joaquim Possidónio, arquitecto e fundador da Sociedade de Arqueologia e Arquitectura, faz então o seu levantamento de paisagem e património nacional, com 24 imagens em papel salgado, apresentando algumas na Exposição Industrial do Porto em 1861. Encontram-se ainda na publicação que dirige, *“A Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal”*, que sai em fascículos desde 1862.

Em 1864 Miguel Novaes e Henrique Nunes, vindo de Lisboa, produzem um álbum de apresentação do Palácio de Cristal, inaugurado nesse ano. Conhecem-se diversas imagens de autor desconhecido produzidas no Porto por essa altura. E em 1865 saíu o *“Álbum Lisbonense”* de Augusto Xavier Moreira e, em seguida, *“Monumentos Nacionais”*.

Outro paisagista de grande qualidade é o amador Anthero Seabra, também do Porto, ensaiando pontos de vista diversos, mas acentuando sempre o estatuto ribeirinho da cidade. Desta década são inúmeras imagens do vale do Douro, quase sempre pertencendo a álbuns fotográficos, mas de que se desconhece o autor.

Muitas das fotografias de Joaquim Possidónio ou de Anthero de Seabra surgem-nos esteticamente conseguidas, como as que foram adquiridas e publicitadas pelo Centro Português de Fotografia. A exposição de 400 imagens de Carlos Relvas, fotógrafo que aliava já à perfeição da técnica uma deliberada intenção artística já nos anos 70 do século XIX, garante-nos que o olhar estético não era desdenhado na fotografia de registo. Relvas, com um extraordinário pavilhão-estúdio nos jardins da sua propriedade na Golegã, recentemente recuperado, favoreceu o desenvolvimento da fotografia no país, quer comprando e ensinando gratuitamente novas técnicas como a fototipia, quer promovendo iniciativas diversas de produção, exposição e publicação.

A paisagem fotográfica foi, portanto, um dos temas mais praticados no país, por vezes por iniciativa de fotógrafos estrangeiros aqui estabelecidos, seja o caso de Fillon e Rocchini em Lisboa ou o de Emílio Biel, no Porto.

Como sempre acontece é na viragem para a crise dos anos 70, que em Portugal também se reflecte na saturação do Fontismo político e o seu Partido Regenerador

(de Fontes Pereira de Melo), que a fotografia atinge, de facto, a sua maturidade e se generaliza a albumina. As casas fotográficas não se dedicam apenas a retrato, mas produzem para os álbuns de exposições, viagens, monumentos, paisagens e costumes, que atingem então, a sua maior especialização, concorrendo com o intimista álbum das fotografias estereoscópicas que exigem uma assembleia restrita.

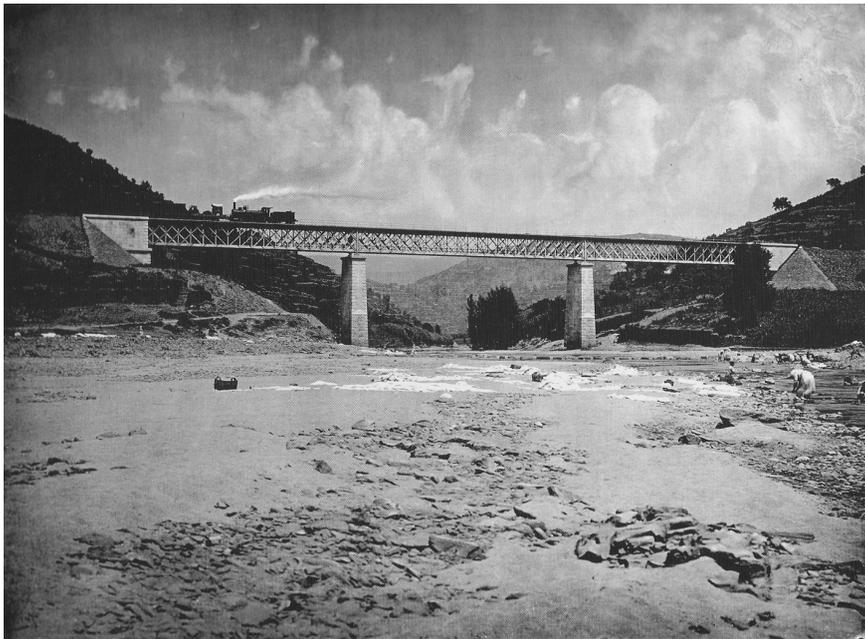
Em Lisboa, apesar dos Irmãos Gomes, (J. A. Gomes e F. A. Gomes), entre os portugueses serem retratistas tão conhecidos como Fillon, o grande fotógrafo paisagista é Francesco Rocchini, italiano que desenvolve em Portugal a sua profissão de fotógrafo, publicando o conhecido álbum de panoramas de Lisboa. Na Madeira em 1863 iniciara o seu estúdio uma das maiores casas portuguesas, a Casa Vicente do Funchal, de Vicente Gomes da Silva. Fotógrafo de paisagem, além de retratista, era ainda João Camacho, que tem sucursal em Lisboa, antes de esta casa se tornar a mais conhecida na capital, fotografando habitualmente a família real.

Também nos Açores, Mariano José Machado, entre outros, como os Goulard, tiram vistas fotográficas das ilhas; de resto, em 1891, uma equipa chefiada por José Júlio Rodrigues, lente de Química da Escola Politécnica de Lisboa, (fundador em 1872 da Secção Fotográfica da Direcção geral dos Trabalhos Geodésicos, onde todos os processos fotográficos eram ensaiados, inclusive positivos a cores em tricromia) tira fotografias com luz de magnésio no interior dos túneis de lava da ilha Terceira.

Então já todas as grandes cidades tinham casas fotográficas que se dedicavam ao levantamento de paisagem e património local.

Emílio Biel, fixado no Porto com diversas actividades, compra em meados de 70 a Casa Fritz, dedicando-se com o sócio Fernand Brutt, essencialmente ao retrato. Mas em breve, tendo em vista as exposições internacionais de fotografia, (está na de Filadélfia, em 1876) e a publicação em revistas, começa a fazer o levantamento das paisagens e património. Acabará por fotografar o lançamento dos caminhos de ferro no Norte Centro e, em breve, fotografias da produção da vinha do Vinho do Porto. Biel tem a representação dos mais modernas equipamentos industriais, (como dínamos de produção eléctrica e, por isso mesmo a sua nova casa fotográfica terá iluminação eléctrica e ele mesmo cria em Vila Real uma firma de electrificação que fazem a iluminação eléctrica em diversas estações de comboio, como Santa Apolónia e fábricas portuguesas). A sua carruagem-estúdio fotográfico, como se pode ver em inúmeras fotografias, estava anexada aos comboios, cuja via ele ia fotografando.

Além dos álbuns dos caminhos de ferro, (1882-1885) produziu uma monumental "*Arte e Natureza em Portugal*", (desde 1902) que incluía textos dos mais conhecidos escritores de final de século.



Emílio Biel, Caminho de Ferro do Douro, Viaduto do Corgo, 1900-1910

A solicitação de fotografias para as feiras de promoção colonial de Antuérpia tornam conhecido um fotógrafo português radicado durante mais de 20 anos em Luanda e que a *“A Arte Photographica”* irá divulgar, José Augusto da Cunha Moraes.

O pai de Cunha Moraes, fotógrafo de Coimbra condenado ao degredo por falsário, criou uma nova casa fotográfica em Luanda e, depois dos estudos no continente, em 1863, Cunha Moraes iria trabalhar com ele; a partir de 1877 e durante 20 anos percorre o litoral e algum “sertão” de Angola, fotografando paisagens, etnias e fazendas de produção. Constituirá uma amostragem significativa que publica uma caixa com fotografias *“África Occidental, Álbum Fotográfico”*, já referida, em 1882. Entre 1885-1888 publica 4 álbuns *“Africa Occidental, Álbum Fotográfico e Descritivo”* com prefácio de Luciano Cordeiro e fotografias impressas por Emilio Biel. Regressa a Portugal e instala-se no Porto, emprega-se na secção de publicação da Casa Biel e edita a série de postais da mesma casa. Seria sócio de Biel no lançamento do transporte urbano eléctrico entre a Batalha, no Porto e as Devezas, em Vila Nova de Gaia, e responsável técnico pela *“Arte e Natureza em Portugal”*. Tem das mais belas fotografias que se conhecem da paisagem africana.

Não apenas a paisagem e o património era suficientemente conhecido através da fotografia, como começava a ser preocupação dos novos fotógrafos “de rua”, que trabalhavam para revistas ilustradas, (*“O Occidente”*, desde 1878), Em

breve conhecer-se-ão imagens de Aurélio da Paz dos Reis, no Porto, de Arnaldo da Fonseca ou de Benoliel, de Lisboa com trabalhos de reportagem.

Mas é realmente com o Naturalismo pictórico que os fotógrafos começam a aderir às temáticas e à encenação da “nova fotografia”, que a “*Arte Photographica*” divulgara.

Entretanto o Pictorialismo, já como corrente e preceitos de composição e manipulação só se torna comum desde a transição do século XIX para o XX. Convém referir que a revista “*Ilustração Portuguesa*” (desde 1903), recebe dos seus leitores diversas imagens pictorialistas que publica e que lhe são enviadas principalmente do centro e norte do país.

Apesar do fotógrafo amador Bárcia fotografar a paisagem dos jardins públicos lisboetas são do norte os três maiores pictorialistas: Domingos Alvão, o poeta Afonso Lopes Vieira e Marques de Abreu.

CONCLUSÃO

Não pode negar-se que foi a Fotografia que, no século XIX contribuiu para que a paisagem se comesse a entender como património, não apenas representativo mas valorativo dos lugares e países. Apesar do interesse estético que hoje atribuímos a muitas dessas imagens paisagísticas, elas são fundamentalmente documentais, têm interesse histórico e prodigalizam ensaios que tocam o social, o económico e a própria topografia. Na transição do século XIX para o XX o Pictorialismo põe um pouco em causa essa autenticidade do fotografado, mas abre caminho para o primeiro ensaio de uma corrente fotográfica internacional e, também em Portugal, a Fotografia começa a ser um objeto teórico.

BIBLIOGRAFIA

- Carbó, Enrique. (1997). *Paisaje y Fotografía: Naturaleza y Territorio*. Huesca: Ed. Laval de Ourera, Huesca. Actas do colóquio El Paisaje: Arte y Naturaleza.
- Carbó, Enrique. (1998). *Miradas cruzadas / Regards Croisés*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Carbó, Enrique. (2008). *Territorio, paisaje y fotografía: la raya que une*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Conferência no curso Arte e Terra / Arte e Tierra de los Cursos de Verano de la Universidad del País Vasco.
- Maderuelo, Javier. (2005). *El Paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- Moraes, J. A. da Cunha. (1885). *África Occidental: Album Photographico e Descriptivo*. Lisboa: David Corazzi editor.
- Moraes, J. A. da Cunha. (1886). *África Occidental: Album Photographico e Descriptivo*. Segunda parte (Loanda, Cazengo, Rios Dande e Quanza) Lisboa: David Corazzi editor.
- Ribeiro, Paulo Artur Baptista. (1994). *A casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de oitocentos*. Dissertação de Mestrado defendida na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Saule-Sorbé, Hélène. (2005). *Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en arte del paisaje*. Soria: Instituto del Paisaje. Ponencia apresentada no Instituto del Paisaje.
- Siza, Tereza & Weiermair, Peter. (1997). *Portuguese Photography: since 1854. Livro de Viagens*. Zurich: Edition Stemmler.
- Vicente, António Pedro. (1984). *Carlos Relvas fotógrafo 1838-1894: Contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional.

