

Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdain de Macedo do MNTD

FILIPE FIGUEIREDO* E PAULO RIBEIRO BAPTISTA**

INTRODUÇÃO

O fundo Bourdain de Macedo/Vasco Morgado do Museu Nacional do Teatro e da Dança é constituído por 144 caixas de negativos e positivos fotográficos de várias dimensões, foi produzido entre 1943 e 1982 e totaliza cerca de dezasseis mil espécies fotográficas¹. O arquivo Bourdain de Macedo agrega grande parte das imagens fotográficas referentes à produção teatral e a outros espetáculos da empresa de Vasco Morgado, realizados entre 1950 e 1982, num total de 180 espetáculos, dos quais 163 são de teatro e 17 de outros tipos, nomeadamente de música e de bailado. É um espólio que permite traçar, em imagens, uma panorâmica sobre a atividade do mais importante empresário de teatro comercial português da segunda metade do século XX. O fundo também inclui um conjunto mais reduzido de negativos fotográficos de oito peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, levadas à cena entre

* Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

** Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa / Museu Nacional do Teatro e da Dança.

1 O Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa possui um fundo fotográfico de Bourdain de Macedo composto por trinta e sete caixas metálicas, contendo dezasseis mil setecentos e noventa e nove documentos fotográficos de vários formatos, dos quais somente 213 se encontram disponíveis para consulta online. Provavelmente, algumas das fotografias do fundo fotográfico de Bourdain de Macedo do Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa complementarão o arquivo Bourdain de Macedo/Vasco Morgado do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

1943 e 1946. Este conjunto de imagens pode dar uma contribuição inestimável para a compreensão da fotografia teatral da segunda metade do século vinte, complementando outros espólios já estudados, como o de José Marques.

Para este artigo, que acompanha um estudo exploratório do arquivo Bourdain de Macedo, foi selecionado um conjunto de fotografias de quatro espetáculos que, seguidamente, foram digitalizadas e estudadas, procurando analisá-las em termos técnicos e estéticos e ponderar a sua importância no contexto da produção da fotografia de teatro na segunda metade do século vinte.

BOURDAIN DE MACEDO FOTÓGRAFO E HOMEM DE CINEMA

Artur Bourdain de Macedo nasceu em Lisboa, a 10 de abril de 1917 e faleceu em Bucelas, a 14 de novembro de 1997. Foi filho do diretor de fotografia e realizador de cinema Artur Costa Macedo (1894-1966). Com seu pai terá aprendido a técnica fotográfica, e com ele trabalhou como assistente e operador de imagem, muito provavelmente nos documentários que Artur Costa Macedo realizou para o SPN/SNI e para outras entidades oficiais. Muito provavelmente, foi com seu pai, exímio fotógrafo de cinema de várias das mais importantes películas cinematográficas portuguesas dos anos 1920 e 1930, que Bourdain de Macedo aprendeu a dominar a técnica fotográfica. Julgamos que terá iniciado uma atividade fotográfica autónoma no final da década de 1930, quando o seu pai efetuou uma longa estadia profissional no Brasil². Na década de 1940, Bourdain de Macedo foi alternando a sua atividade profissional entre a fotografia de teatro e a fotografia de cinema.

² Artur Costa Macedo esteve no Brasil entre 1941 e 1947.

Relativamente à sua atividade no cinema, Bourdain de Macedo é conhecido pelo seu trabalho de fotografia em películas como, *A Noiva do Brasil* (1945), *Serra Brava* (1948), *Frei Luís de Sousa* (1950), *Saltimbancos* (1951), *O Comissário de Polícia* (1953), *O Noivo das Caldas* (1956), *Perdeu-se um Marido* (1957), *Dois Dias no Paraíso* (1957), *O Homem do Dia* (1958), *A Luz Vem do Alto* (1959), *O Passarinho da Ribeira* (1960), *Fim-de-Semana com a Morte* (1966), *Sarilho de Fraldas* (1967), *O Diabo Era Outro* (1969), e *O Recado* (1972). Ainda no cinema, produziu *O Crime de Simão Bolandas* (1984)³, *A Mão Fechada* (um filme para televisão, em 1989) e *Mistério Misterioso* (uma mini série para televisão, em 1990). Embora o seu trabalho como fotógrafo de *plateau*, até certo ponto, escape à economia deste texto, deve assinalar-se que é merecedor de uma pesquisa específica e, principalmente, do estabelecimento de um paralelo com outro fotógrafo do seu tempo, João Martins que, embora seja de uma geração anterior, porque nasceu em 1898, ou seja, dezanove anos antes, teve, no cinema, um percurso muito semelhante ao de Bourdain de Macedo, começando a trabalhar na mesma década de 1940: Bourdain de Macedo começou a trabalhar em fotografia de cinema em 1945, enquanto João Martins só começou em 1949⁴.

Relativamente à sua longa carreira como fotógrafo de teatro, embora seja abordada com mais detalhe no corpo do artigo, é de mencionar que se iniciou como fotógrafo de teatro

3 Os filmes *O Crime de Simão Bolandas* (longa-metragem de Jorge Brum do Canto, 1984), *Sem Sombra de Pecado* (longa-metragem de José Fonseca e Costa, 1982) e ainda a *A Verdadeira Amizade* (curta-metragem de Silva Brandão, 1976) foram todos rodados no Freixial, na chamada «cidade dos cowboys», um estúdio de que era proprietário Bourdain de Macedo (vd. Carlos Cardoso in *O Freixial Saloio* <https://o-freixial-saloio.blogspot.com/2021/09/artur-bourdain-de-macedo-fotografia.html> (acedido em 10/09/2024)).

4 AAVV, *Fotografias de João Martins-Os Putos*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997.

em 1943, fotografando a peça *Frei Luís de Sousa*, encenada pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro e terminou a sua atividade a fotografar a peça *Pai Precisa-se*, da Companhia Vasco Morgado, quase quarenta anos depois, em 1982.

O FUNDO BOURDAIN DE MACEDO/EMPRESA VASCO MORGADO/ MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

O arquivo Bourdain de Macedo/Empresa Vasco Morgado é constituído por 144 caixas de vários tipos de espécies fotográficas, negativos em película, alguns negativos em vidro e algumas provas e transparências a cores. Todas essas espécies fotográficas totalizam cerca de dezasseis mil objetos. Cada caixa contém negativos das imagens de um espetáculo ou de mais do que um espetáculo, sendo que a quase totalidade das caixas contém imagens de espetáculos organizados pela Empresa Vasco Morgado, sejam de teatro, de dança ou de música. Também existem imagens de oito peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, levados à cena no Teatro Nacional, entre 1943 e 1948. Dominam os espetáculos teatrais, para os quais, em muitos casos, foram realizadas fotografias de cena, retratos de estúdio dos atores, fotografias dos ensaios e bastidores e até imagens do público nas estreias e das fachadas dos teatros.

Embora se desconheça a proveniência e o historial do fundo, é muito provável, pelo seu carácter sistemático, que possa resultar de um contrato, eventualmente celebrado entre a Empresa Vasco Morgado e o estúdio fotográfico de Bourdain de Macedo, com contornos a que poderíamos chamar uma espécie de «avença». No fundo, Bourdain de Macedo produzia todo o material fotográfico de que a empresa necessitava, fosse para documentar os espetáculos, fosse para a respetiva publicidade e divulgação.

A falta de elementos que nos permitam conhecer o modo como o arquivo Bourdain de Macedo/Empresa Vasco

Morgado foi incorporado no MNTD⁵, leva-nos a suspeitar que possa ter tido lugar aquando da fundação do Museu, altura em que um enorme volume de documentação, das mais variadas naturezas, foi ali recebido⁶. Como é praticamente constituído apenas por negativos, essa circunstância terá condicionado os procedimentos de incorporação, visto que o museu não estava dotado de meios para poder processar as fotografias de forma a aceder às respetivas imagens positivas, inventariando-as. O arquivo foi, por isso, secundarizado em detrimento de outros materiais, priorizados por serem mais facilmente disponíveis e inventariáveis. Algumas caixas já terão tido alguma forma de tratamento, visto que os negativos nelas contidos se encontram acondicionados em envelopes específicos para fotografia, mas não há registo de terem sido feitos positivos a partir dessas imagens, nem da sua eventual utilização⁷.

Em termos cronológicos, com algumas exceções, as fotografias documentam visualmente espetáculos que tiveram lugar nas décadas de 1950, 1960 e 1970, nas salas de teatro geridas pela Empresa Vasco Morgado. Essa circunstância confere maior relevância ao fundo porque, no contexto teatral português, aquela empresa era a mais dinâmica, mais do que o próprio Teatro Nacional, embora as peças encenadas tivessem um carácter eminentemente comercial, dominando a comédia e o teatro ligeiro.

5 MNTD – acrónimo de Museu Nacional do Teatro e da Dança.

6 Situação semelhante ocorreu com outro arquivo de negativos fotográficos, o arquivo do fotógrafo Marques da Costa, que também foi recentemente tratado e inventariado no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

7 Muitas das caixas tratadas dizem respeito a espetáculos em que Eunice Muñoz representou. Uma hipótese é a de que o trabalho feito no fundo possa ter-se destinado a uma pesquisa para a exposição comemorativa dos seus 50 anos de carreira, que o MNTD organizou em 1991.

O CONTEXTO DA FOTOGRAFIA DE TEATRO ANTERIOR A 1960

Ao teatro, desde muito cedo se colocou a questão do seu próprio registo visual. A fotografia possuía todo o potencial de se poder vir a tornar no veículo desse registo, como provou, logo em 1840, a encenação de *Le Noyé*⁸ de Hippolyte Bayard. Em termos práticos, as limitações técnicas que impediam o registo fotográfico das cenas teatrais, sobretudo o longo tempo de exposição, só começaram a ser superadas no final do século XIX, situação para que muito contribuíram as experiências de Eadeward Muybridge. À época, a enorme expansão da imprensa ilustrada, impressa pelo novo sistema fotomecânico da zincogravura, aguçou o apetite pelas fotografias de cena. A imprensa teatral ilustrada começou a recorrer às fotografias de teatro como elementos nucleares da sua paginação, como sucedeu, por exemplo, com a revista francesa *Le Théâtre*, desde 1898.

Curiosamente, foi na referida revista *Le Théâtre*, em 1898, que foram publicadas, pela primeira vez, fotografias de cena portuguesas, as da peça *O Regente*, pela Companhia Rosas & Brasão⁹. Na verdade, as primeiras fotografias de cena, que conhecemos em Portugal, datam de 1892, são as da representação da peça *A Madrugada*, também pela Companhia Rosas & Brasão e encontram-se coladas num dos álbuns de recortes de Eduardo Brasão¹⁰.

Até meados da década de 1920, a *Ilustração Portuguesa* publicou muitas fotografias de teatro, grande parte delas da autoria de Joshua Benoliel. Na verdade, no caso das fotografias

8 O autorretrato fotográfico de Hippolyte Bayard, como afogado.

9 Sobre este tema, ver Filipe Figueiredo (2015). *O insustentável desejo da memória. Incurções na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa), pp. 353-359

10 Álbuns de recortes de Eduardo Brasão, Museu Nacional do Teatro e da Dança, inventário MNT 3023.

de teatro da *Ilustração Portuguesa*, falarmos delas como se de fotografia de cena se tratasse não é rigoroso porque, verdadeiramente, o que nos é mostrado, nessas fotografias, é o conjunto da cena, o cenário, os atores e os figurantes, estáticos, como que em pose, geralmente iluminados por um grande clarão de *flash*. Com poucas alterações, foi essa uma situação que se manteve até ao final da Segunda Guerra Mundial. A maior parte da fotografia de teatro era feita por foto-repórteres, mas existem exceções. Uma das mais importantes exceções foi a do trabalho de Silva Nogueira, enquanto fotógrafo de teatro, embora seja de assinalar que, na maior parte dos casos, as tomadas de vista eram feitas no seu estúdio¹¹, mesmo as das cenas dos espetáculos, recriadas a propósito¹².

As vanguardas artísticas, sobretudo as das décadas de 1920 e 1930, recorreram à experimentação da fotografia encenada, mas explorando nela as dimensões radicais de temas complexos e fraturantes, num registo que podemos considerar de *performance fotográfica*¹³, como as designou o historiador Giovanni Lista. Como refere Lista, essas *performances fotográficas* encarnavam «uma conjugação de arte e de vida»¹⁴. Lista encontrou essa dimensão performativa em artistas como Fortunato Depero, Claude Cahun, Witkacy, Václav Zykmond e também a intuiu nas fotografias encenadas de Man Ray. Os registos fotográficos desses artistas distanciaram-se bastante da prática fotográfica sua contemporânea, optando, frequentemente,

11 Paulo Ribeiro Baptista, *Estrelas e Ases: o Retrato Fotográfico em Portugal (1916-1936)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Lisboa: FCSH-UNL, 2016, pp. 192-193.

12 Assinale-se a importante colaboração fotográfica que manteve com a revista *De Teatro*.

13 Ann Thomas, «Modernity and the Staged Photograph, 1900-1965» in *Acting the Part: Photography as Theatre*, Londres: Merrill, 2006, pp. 113-116.

14 Giovanni Lista, *Futurism and Photography*, Londres: Merrell, 2003, p. 11.

por imagens contrastadas, muitas vezes com o grão intenso das películas de elevada sensibilidade, o que, tudo conjugado, lhes confere um caráter de evidente rutura estética com a prática corrente. Porventura, essas práticas artísticas de vanguarda viriam a sugerir novos caminhos para a fotografia de teatro, disseminadas pelas tertúlias artísticas, que juntaram várias artes distintas, nomeadamente as artes plásticas e o teatro.

Durante a década de 1950, generalizou-se, na fotografia, o uso de várias inovações que a cinematografia tinha desenvolvido, como sucedeu com as películas de formatos mais reduzidos e mais sensíveis ou as lentes com maiores aberturas. A adaptação dessas inovações à fotografia permitiu a conceção de câmaras muito mais compactas, quer das câmaras de formato 60x60 mm, quer das de formato 24mmx36mm. Essas novas ferramentas tiveram uma ampla repercussão na prática fotográfica, principalmente no fotojornalismo, mas chegaram também à fotografia teatral, com evidentes vantagens técnicas. Concomitantemente, houve um outro importante aspeto que contribuiu, em grande medida, para a fotografia de cena, o extraordinário avanço na luminotecnia. Surgiu a exploração do uso criativo dos projetores, desenvolvendo-se amplamente a partir dos anos 1950¹⁵. Dessa forma, com a conjugação de vários fatores, começaram a ser possíveis verdadeiras tomadas de vista da cena, captando instantes que podiam mostrar, numa imagem fixa, os instantes das dimensões mais relevantes da ação. É justamente por essa altura que o dramaturgo, encenador e teórico Bertolt Brecht, em articulação com a sua companheira Ruth Berlau, se dedica à preparação dos *modellbüch* das suas peças e de outras ferramentas de trabalho, para as quais recorreu ao uso extensivo da fotografia¹⁶. Os *modellbüch*

15 Antonino Solmer (dir.), *Manual de Teatro*, Lisboa: Instituto Português de Artes do Espetáculo, 1999, pp. 212-213.

16 Alexandra Marinho de Oliveira, *Bertolt Brecht and Theatre Photography: Aesthetic and Political Involvement*, Dissertação de mestrado.

eram cadernos que forneciam um conjunto de diretivas aos encenadores sobre o modo como deviam encenar as peças de Brecht e que recorriam a uma ampla documentação fotográfica. Noutra dimensão, Brecht também teve um papel inovador no uso expressivo da luz em palco, determinante para a própria fotografia teatral.

A forma como Brecht recorreu ao uso da fotografia de teatro, nos *modellbüch* e noutros instrumentos do trabalho de encenação, repercutiu-se nos meios teatrais europeus e americanos. Em França, a colaboração do fotógrafo Roger Pic com o encenador Georges Wilson, no Théâtre National Populaire, já na década de 1960, procurou seguir uma metodologia semelhante à de Brecht ao documentar profusamente as peças em que colaborou com aquele encenador. Essa abordagem aprofundava uma nova forma de fotografar o teatro, que Roger Pic já perseguia desde a década anterior e que, «com Agnès Varda, Ito Josué, Martine Franck, constituem a geração dos documentadores fiéis», como refere Chantal Meyer Plantureux¹⁷.

Brecht teve também um grande impacto em Itália onde, no Piccolo Teatro de Milão, o encenador Giorgio Strehler, trabalhou em estreita colaboração com o fotógrafo Ugo Mulas, entre 1955 e 1962, perseguindo a criação de uma «crónica fotográfica» que documentasse os espetáculos que encenava. Pouco antes, entre 1946 e 1960, o fotógrafo Pasquale De Antonis tinha colaborado com o encenador Luchino Visconti na documentação das suas produções, numa linguagem de expressiva modernidade, fortemente marcada pelo neorrealismo cinematográfico¹⁸.

Nos Estados Unidos da América, o casal Florence e Tommy Vandamm trabalhou em fotografia teatral. Tommy Vandamm

Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2018, pp. 56-60.

17 Chantal Meyer Plantureux, «O Fotógrafo de Teatro depois de 1945» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho do Mato, pp. 17-27.

18 Cosimo Chiarelli, *Luz Negra*, Lisboa: MNTD, 2018, pp. 8-15.

documentou o trabalho de palco do Guild Theatre de Nova Iorque, enquanto a sua mulher, Florence Vandamm, se dedicou ao retrato teatral no estúdio de ambos, em Nova Iorque. A atividade de Tommy Vandamm na documentação fotográfica do trabalho teatral foi cuidadosamente planeada, composta e iluminada, explicando a longevidade da sua colaboração com aquele teatro nova iorquino.

Neste múltiplo movimento internacional de revolução da fotografia teatral, com o nascimento de uma verdadeira fotografia de cena, podemos dizer que, até certo ponto, Bourdain de Macedo foi o fotógrafo que, em Portugal, assegurou a transição entre a fotografia de teatro do antes e do pós-segunda guerra mundial. Em 1943, no Teatro Nacional D. Maria II, fotografa a peça *Frei Luís de Sousa* da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, por ocasião do centenário da peça, numa versão que contou com os atores Eunice Muñoz e Raul de Carvalho. Na fotografia de cena de Bourdain de Macedo, é desde logo evidente o cuidado que é colocado na iluminação, o que não surpreende tendo em consideração a sua precoce ligação ao cinema. As seis fotografias que realizou da peça *Frei Luís de Sousa* foram captadas com uma câmara de grande formato (13x18 cm), o que nos deixa supor que as tomadas de vista devem ter sido preparadas, com os atores praticamente imóveis na cena. Essa era, aliás, uma prática corrente no próprio cinema, em que as tomadas de vista que o fotógrafo de *plaqueau* realizava dos atores em pose eram destinadas à divulgação das próprias películas. Entre 1943 e 1946, Bourdain de Macedo realizou as fotografias de vários outros espetáculos da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro. Foram, em 1945, as peças *Os Maias* (cinco fotografias)¹⁹, *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes* (sete fotografias) e *Othello ou o Mouro de Veneza* (vinte e oito fotografias) e, em 1946, as peças *Era*

¹⁹ Da peça *Os Maias* também são conhecidas fotografias de Horácio Novaes e da Foto Lisboa.

Doce e Amargava (quatro fotografias) e *Pé de Vento* (seis fotografias). Para essas fotografias, usou sempre uma câmara de grande formato (13x18 cm) e relativamente poucas tomadas de vista²⁰.

BOURDAIN DE MACEDO E JOSÉ MARQUES, PERCURSOS E ESTÉTICAS

O espólio de José Marques, adquirido pelo Teatro Nacional D. Maria II, em 2013, e tratado e estudado, numa parceria com o Centro de Estudos de Teatro da FLUL e o CIC. Digital/ICNOVA, foi merecedor de uma exposição e de um catálogo, com o título *José Marques: Fotógrafo em Cena*. Os textos desse catálogo levantam uma série de questões relativamente aos anos 1960, período em que também Bourdain de Macedo desenvolveu uma intensa atividade de fotografia teatral, pelo que merecem alguma reflexão. No texto do referido catálogo, Bourdain de Macedo não pôde ser mencionado porque não existia evidência do seu trabalho no arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, conquanto tenha começado a fotografar no Teatro Nacional quase uma década antes de José Marques, na década de 1940, como referimos anteriormente. O referido catálogo faz menção aos fotógrafos Horácio Novais, Artur Costa de Macedo e António Salazar Diniz como precedentes de José Marques²¹.

O catálogo *José Marques: Fotógrafo em Cena* aponta uma série de pistas estimulantes para o estudo e para a compreensão da fotografia de teatro em Portugal e muitas das

20 Bourdain de Macedo ainda fotografou três outros espetáculos da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1955, a peça *A Terceira Palavra* (sete fotografias), e, em 1960, *O Processo de Jesus* (sete fotografias) e *Tá Mar* (quinze fotografias). Como sucedeu com as anteriores, fotografou essas peças com uma câmara de grande formato (13x18 cm).

21 Filipe Figueiredo, «José Marques e um novo modelo de fotografia de cena» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho-do-Mato, 2019, p. 41.

considerações que tece, se se aplicam à obra de José Marques também podem, em parte, ser transpostas para a análise do espólio de Bourdain de Macedo, salvas as devidas distâncias, de dimensão do espólio, e das circunstâncias em que os respectivos trabalhos se articulam com as companhias e peças que fotografam. Podemos dizer que, de certa forma, se realmente José Marques, quando começa a fotografar o teatro, na segunda metade dos anos 1950, seguia as pegadas dos foto repórteres mencionados, já Bourdain de Macedo, trabalhando com câmaras de grande formato, começa por seguir uma tradição diferente, mais próxima da fotografia de *plateau*, como sucedera, por exemplo, com Silva Nogueira, na pouca fotografia de palco que realizou²², com Artur Costa de Macedo, com quem trabalhou no início do seu percurso fotográfico, ou ainda com João Martins.

Uma diferença fundamental entre os percursos de José Marques e de Bourdain de Macedo reside na natureza das relações que cada um deles estabeleceu com as companhias teatrais que fotografou. Enquanto podemos, de certa forma, afirmar que o «estatuto» de José Marques era o de um *freelancer avant la lettre*, Bourdain de Macedo, num registo totalmente diferente, estabelece, a partir do início dos anos 1950, uma relação de «exclusividade fotográfica» com a empresa de Vasco Morgado, o que, até certo ponto, tem consequências significativas no seu trabalho fotográfico, em termos estéticos e formais. No caso de José Marques, o sistema de comercialização de fotografias, em regime de consignação, dava-lhe uma liberdade criativa que as «encomendas» que Vasco Morgado fazia a Bourdain de Macedo julgamos não poderem permitir. Embora apenas o estudo integral do espólio permita tirar conclusões perentórias, tudo indica que as lógicas de encenação e produção dos espetáculos de Vasco Morgado determinavam as prioridades segundo as quais as fotografias eram realizadas,

22 Paulo Ribeiro Baptista, *op. cit.*

claramente evidentes na quantidade de imagens destinadas à publicidade, como veremos adiante. Dessa forma, os pontos de partida de Bourdain de Macedo e de José Marques, enquanto fotógrafos de teatro, foram muito diferentes, embora, porventura, por circunstâncias fortuitas, tenham algumas aproximações nos respectivos processos artísticos.

No seu programa fotográfico, tal tomo sucede com José Marques, Bourdain de Macedo também optou por escapar ao olhar do espectador ideal (ou da quarta parede), apostando na fragmentação do espetáculo, rompendo com a cena total²³, sobretudo a partir da década de 1950. Contudo, julgamos que a opção de fragmentar a cena, embora tivesse intrinsecamente causas estéticas, tinha também razões de natureza pragmática, relacionadas com as expectativas da encomenda que, provavelmente, se sobrepunham à consciência sobre as questões que o teatro moderno suscitava, encaradas intuitivamente, a partir de um olhar sobre a cultura visual teatral que a imprensa internacional especializada veiculava. Embora não existam provas dessa consciência por parte de Bourdain de Macedo, é seguro que o empresário Vasco Morgado acompanhava a cultura visual teatral²⁴, que certamente nortearia as encomendas feitas por ele a Bourdain de Macedo.

Outro dos aspetos que devemos tomar em consideração, na fotografia de Bourdain de Macedo, diz respeito à utilização da iluminação cênica como fonte primária para as suas fotografias. Na verdade, como refere Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da Cruz, a segunda metade do século XX não trouxe grandes novidades em termos da iluminação dos palcos

23 Filipe Figueiredo, *op. cit.*, pp. 32-33.

24 Um conjunto de seis fotografias da peça *Boa Noite Betina* mostra-nos o escritório do empresário Vasco Morgado e, na sua mesa de trabalho, uma parafernália de publicações, que ele e os seus colaboradores aparecem a folhear Fundo Bourdain de Macedo, fotografias MNT BM3 123 003; MNT BM3 123 004; MNT BM3 123 005, MNT BM3 123 006, MNT BM3 123 007 e BM3 123 008 (números de inventário provisórios).

portugueses, relativamente ao período precedente. Segundo Redondo Júnior:

Teatros como o D. Maria, o Trindade, o Avenida, o Apolo, e até mesmo o Monumental, que tinha sido construído há menos de dez anos, (...) foi lamentavelmente equipado com o sistema mais rudimentar e ineficiente de iluminação (gambiarras, ribalta e tangões com lâmpadas vulgares coloridas), que é o existente nos outros referenciados desde há 50 anos...²⁵.

Embora, em Portugal, a falta de modernização da iluminação não tenha acompanhado as inovações que a mais moderna encenação teatral introduzira, nesse período, como vimos, a técnica fotográfica recebeu um enorme impulso, o que permitia a captação de imagens da cena, mesmo que com uma luminotecnia mais rudimentar. Foi isso que, nas décadas de 1950 e 1960, puderam fazer Bourdain de Macedo e José Marques, recorrendo a películas mais sensíveis, a formatos mais pequenos, sobretudo com câmaras 6x6 cm e 6x9 cm.

Relativamente às peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro que Bourdain de Macedo fotografou, podemos fazer uma útil comparação das fotografias da reposição da peça *Tá Mar*, em 1960, com as fotografias que o francês Roger Pic realizou em 1955, quando aquela companhia portuguesa apresentou a mesma peça, em Paris, no Théâtre Hébertot²⁶. De uma forma geral, existem muitas semelhanças entre os «programas fotográficos» de Roger Pic e de Bourdain de Macedo, muito embora as imagens «picadas» sobre a cena, características da

25 Redondo Júnior, (1958). *Encontros com o Teatro*. Lisboa: Editorial Século, 1958, p. 157, citado por Cruz, Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da, *A Iluminação Cénica em Portugal na Segunda Metade do Século XX* (dissertação de mestrado em teatro), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012, p. 35.

26 Ver leitura de Filipe Figueiredo, *op. cit.*, p. 41.

linguagem de Roger Pic, não tenham um paralelo no trabalho Bourdain de Macedo. As visões fragmentadas da cena são muito semelhantes entre os dois fotógrafos. Uma análise formal mais detalhada a um conjunto de oito fotografias (quatro de cada fotógrafo) permite-nos comparar com maior rigor os estilos dos dois fotógrafos²⁷, que utilizaram câmaras totalmente diferentes para a captação das imagens. Bourdain de Macedo fotografou com uma câmara de grande formato, 13x18 cm, com filme negativo monocromático Kodak Plus-X (125 ISO) ou eventualmente Tri-X (320 ISO), enquanto Roger Pic terá fotografado com uma câmara de médio formato, com película 6x6 cm, provavelmente de sensibilidades semelhantes às usadas por Bourdain de Macedo²⁸. Qualquer um dos pares de imagens não apresenta assinaláveis diferenças formais, vejamos as duas fotografias de Carmen Dolores em *Maria Bem* (imagem 1); de Luz Veloso em *Ti Gertrudes* (imagem 2); de Mariana Rey Monteiro em *Maria Bem* (imagem 3). Por fim, existe alguma diferença formal na cena do átrio da aldeia (imagem 4) se bem que, neste último caso, a fotografia de Roger Pic foi, como referimos anteriormente, tomada de um plano superior, podemos dizer «picada» ou em *plongée*. Contudo, assalta-nos a dúvida se essa opção terá sido apenas intencional ou se se deveu à necessidade de um afastamento da plateia para um plano superior, por forma a abarcar toda a boca de cena, devido à configuração do teatro, porque enquanto no Théâtre Hébertot a boca de cena parece relativamente pequena, a largura da boca de cena do Teatro Nacional D. Maria II permitiu a Bourdain de Macedo ter um

27 As fotografias de Bourdain de Macedo pertencem ao espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança e os respetivos números de inventário são antecidos por MNT; as fotografias de Roger Pic pertencem à Bibliothèque Nationale de France e a respetiva referência foi copiada do site Gallica (último acesso em 26 de agosto de 2024).

28 Partindo da visualização das imagens no site da BNF, porque a ficha referente ao fundo de Roger Pic na BNF não adianta mais detalhes sobre os formatos e as películas utilizados por aquele fotógrafo.

Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdain de Macedo do MNTD



Imagem 1 – Carmen Dolores em *Maria Bem*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87557 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 34



imagem 2 – Luz Veloso em *Ti Gertrudes*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87560 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 32.



imagem 3 – Mariana Rey Monteiro em *Maria Bem*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87558 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 22.



imagem 4 – Cena do átrio da aldeia, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 141899 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 2.

distanciamento suficiente, a partir do centro da plateia. Todas essas aproximações entre os dois programas fotográficos nos revelam a consciência estética e a modernidade de ambos.

Considerando os percursos na fotografia de teatro, trilhados por este grupo de fotógrafos, durante as décadas de 1940 e 1950, fica uma ideia de experimentalismo, manifestamente pragmático, condicionado por um conjunto de limitações técnicas que cada um foi superando, em função das circunstâncias dos seus contextos de trabalho. São essas circunstâncias que acabamos por identificar plasmadas nas imagens captadas. Naturalmente que outras circunstâncias de natureza conceitual e experimental acabam por emergir, mas paulatinamente, projetando-se, isso sim, para as décadas seguintes. Dessa forma, podemos colocar os percursos, primeiro de Bourdain de Macedo e subsequentemente de José Marques, como seminais para a profunda mudança que a fotografia de teatro registou nas décadas de 1940, de 1950 e de 1960.

BOURDAIN DE MACEDO E A COLABORAÇÃO COM VASCO MORGADO

Embora tenha, aparentemente, feito uma pausa na atividade da fotografia teatral, entre 1945 e 1950, Bourdain de Macedo retomou essa atividade logo em 1950, quando inicia a sua longa colaboração com o empresário Vasco Morgado, que se viria a prolongar até 1981. Para aquele empresário, Bourdain de Macedo fotografou mais de duzentos espetáculos, nas mais diversas expressões artísticas, no teatro, na dança e na música. Segundo o depoimento do ator Rui Mendes²⁹ que, no início da sua carreira, também trabalhou para a empresa de Vasco Morgado, integrando os elencos das peças *Margarida da Rua* (1960) e *Flor do Cacto* (1967), existia um regime

²⁹ Depoimento verbal dado numa pequena entrevista realizada no MNTD, em Junho de 2024.

de exclusividade daquela companhia teatral com o fotógrafo Bourdain de Macedo. Supostamente, esse regime de exclusividade, dever-se-ia a uma exigência caprichosa de Laura Alves, que só aceitava ser fotografada por ele. Aparentemente, o motivo para essa preferência era o de que, no trabalho do seu estúdio³⁰, Bourdain de Macedo era exímio no uso de filtros fotográficos e de diligentes técnicas de retoque de provas, que diminuíam significativamente as rugas das atrizes, o que agradava particularmente a Laura Alves. No entanto, vista a abrangência do trabalho do fotógrafo para a empresa de Vasco Morgado, não podemos deixar de considerar que essa colaboração teria de ser baseada em muito mais do que meros caprichos circunstanciais. O profissionalismo fotográfico desempenhou, seguramente, um papel fundamental na parceria entre o empresário e o fotógrafo. Só uma firma fotográfica com a experiência e a dimensão do estúdio de Bourdain de Macedo poderia dar a resposta pretendida, sem falhas, às exigências comerciais da empresa Vasco Morgado.

A colaboração entre Bourdain de Macedo e o empresário Vasco Morgado iniciou-se com a opereta *As Três Valsas*, que se estreou na inauguração do Teatro Monumental, a 8 de novembro de 1951. Desse espetáculo, Bourdain de Macedo fez setenta e duas fotografias, dezassete fotografias de cena em películas (dezasseis em 6x6 cm e uma em 18x24 cm) e cinquenta e cinco fotografias de cena, eventualmente da gravação da opereta para a televisão, da fachada do Monumental, da orquestra, de publicidade («festas felizes do Monumental», um postal da fachada do Monumental com o corpo da atriz Laura Alves no centro e, em seu redor, 5 cenas da opereta impressas). Esta diversidade de registos mostra-nos que as fotografias da opereta *As Três Valsas* foram um caso excepcional, em que muitos dos registos procuravam fixar toda a importância do momento, da estreia da peça, mas sobretudo, do teatro Monumental.

30 Na Rua do Ouro.

Contudo, algumas películas 6X6 cm desta opereta dão-nos um primeiro sinal de uma prática mais flexível que, paulatinamente, se virá a tornar na regra do trabalho de Bourdain de Macedo, para a empresa Vasco Morgado. Foi a partir de 1953 que Bourdain de Macedo passou a utilizar quase exclusivamente as câmaras de médio formato (6x6 cm e 6x9 cm,) no seu trabalho de fotografia de teatro, se bem que, em casos específicos, tenha recorrido aos grandes formatos, sobretudo para as fotografias destinadas aos anúncios publicitários.

Para esta abordagem exploratória ao espólio de Bourdain de Macedo e à fotografia de teatro que ele realizou para o empresário Vasco Morgado, seleccionámos um conjunto de quatro espetáculos, dos quais existia um maior número de fotografias realizadas. Optámos por esse critério porque, dessa forma, a amostra poderá ser o mais representativa possível quanto à diversidade dos registos fotográficos realizados. Embora a opção por este critério tenha surgido de uma forma pragmática, julgamos que não é despidendo considerar que os maiores conjuntos de imagens têm uma maior probabilidade de incluir uma mais ampla diversidade de tipos de registo fotográfico podendo, dessa forma, dar uma panorâmica mais próxima da globalidade do espólio. Assim, foram escolhidos os seguintes espetáculos: *Boa Noite, Betina!*, no Teatro Monumental, em 1960, com 266 fotografias; *Meu Amor é Traíçoeiro*, no Teatro Monumental, em 1962, com 236 fotografias; *A Flor do Cacto*, no Teatro Monumental, em 1967, com 243 fotografias; *A Forja*, no Teatro Laura Alves, em 1969, com 180 fotografias.

A análise aos blocos de fotografias, de cada um dos espetáculos seleccionados permitiu identificar conjuntos de imagens que julgamos corresponderem a registos e finalidades diferentes. Divididos por categorias, são eles, *cena*, *retrato*, *ensaios*, *publicidade*, e *diversos* que agrega imagens de bastidores, de cerimónias, de fachadas, de público ou outras. Seguidamente, apresentamos o quadro 1 com o número de imagens correspondentes a cada uma dessas categorias:

Quadro 1

Espectáculo	Total	Cena	Retrato	Ensaios	Publicidade	Diversos
Boa Noite, Betina!	266	243	2	8	5	12
Meu Amor é Traíçoero	236	88	66	0	14	54
A Flor do Cacto	243	134	60	0	0	12
A Forja	180	65	102	0	0	4

De uma análise genérica ao Quadro 1 podemos concluir que as principais preocupações do registo fotográfico das peças se focam na fotografia de cena e na fotografia de retrato. Relativamente ao número relativamente elevado de retratos de artistas em três dos espetáculos escolhidos, essa situação poderá surgir, com naturalidade, das preocupações da empresa Vasco Morgado quanto à promoção dos seus espetáculos. Um dos mais importantes veículos de promoção eram os grandes cartazes afixados na fachada dos teatros, muitas vezes com os retratos dos protagonistas. Esses retratos também costumavam figurar à porta, ou no *foyer* do teatro, geralmente com a maior parte do elenco ou, pelo menos, com os atores principais.

A fotografia de cena levanta uma série de questões relativamente ao momento em que foi realizada. Nalguns casos essa situação consegue esclarecer-se e, por isso, registámos algumas fotografias na categoria ensaios, mas, na maior parte dos casos, não conseguimos certificar-nos se elas resultam de sessões fotográficas durante os ensaios, durante o ensaio geral, ou mesmo durante o espetáculo, porque sabemos que, nos casos de algumas companhias, podia existir uma récita exclusiva para o fotógrafo. Embora não tenhamos informação fidedigna sobre esse facto, é muito provável que a empresa Vasco Morgado promovesse récitas dos seus espetáculos para o fotógrafo, pela importância que a fotografia assumia no seu plano de trabalho, de que este espólio é prova bastante.

BOA NOITE, BETINA!

A comédia musical *Boa Noite, Betina!*, foi apresentada por Vasco Morgado no Teatro Monumental, em 1960. *Boa Noite, Betina!*, é uma comédia musical original de autoria da dupla de comediógrafos italianos Pietro Garinei e Sandro Giovannini, vagamente inspirada no romance de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, e musicada pelo compositor italiano Gorni Kramer (pseudónimo de Francesco Kramer Gorni), estreada em Turim, em 1956, com direção de atores dos argumentistas, assistidos por Lina Wertmüller, futura realizadora e argumentista. Foi um grande sucesso internacional, rapidamente apresentada em Madrid, Londres, Budapeste, Praga, Buenos Aires e Lisboa.

A versão portuguesa de *Boa Noite, Betina!* foi adaptada por Armando Cortez, encenada por António de Cabo, teve a coreografia de Paulo José e os cenários de Rafael Richart. Contou com os atores Laura Alves (*Nicky*), Armando Cortez, Rui de Carvalho (*André*), Maria Paula (*Ivone*), Rogério Paulo (*Heitor*), Paulo Renato (*diretor do banco*), Manuela Maria (*caçadora de autógrafos*), Baptista Fernandes (*editor Colibò*), Nina Flores (*Rosália*) e Yola (*esposa do diretor do banco*). O conjunto de fotografias realizadas por Bourdain de Macedo desse espetáculo totalizou as duzentas e sessenta e seis.

O enredo tem como ponto de partida a descoberta acidental de um manuscrito intitulado *Boa Noite, Bettina!*, abandonado num táxi, pelo editor Colibò. Não se sabe se se trata de uma novela ou se é baseada em factos reais, se é autobiográfico ou puramente ficcional. Mas o seu conteúdo é, em todos os sentidos, tórrido, com tons que vão do ousado ao romântico, narra os encontros sensuais secretos entre Bettina, a protagonista da história, e o turbulento camionista Joe. O editor considera a obra uma verdadeira descoberta editorial e lança-se publicamente à procura do autor. Dessa forma, Nicoletta ou Nicky, uma jovem dona de casa, descobre que a sua própria história está a tornar-se num sucesso editorial e tenciona contactar Colibò para ser reconhecida como a autora da obra.

Andrea, o marido de Nicoletta, um bancário bastante simples e nada exuberante, não se revê no Joe másculo e arrebatado do livro. Fica chocado com a imagem pública da própria mulher enquanto autora de aventuras licenciosas. Preferia que ela se mantivesse sob pseudónimo, mas, simultaneamente, tem suspeitas de se poder tratar de uma verdadeira "autobiografia" e, por isso, fica consumido pelo ciúme. Seguem-se todo o tipo de mal-entendidos e imprevistos, que acabam por conduzir a um final feliz.

Seguramente que Vasco Morgado reconheceu, no enredo de *Boa Noite, Betina!*, a fórmula para fazer brilhar Laura Alves, numa comédia moderna e ousada, capaz de agradar ao grande público cosmopolita. Toda a publicidade ao espetáculo foi baseada nas fotografias de Bourdain de Macedo, com uma aposta quase exclusiva no estrelato de Laura Alves. O seu rosto estava presente, em grande plano, no cartaz que preenchia a ampla fachada do Monumental. Os outros materiais de publicidade, produzidos em grande formato, representavam Laura Alves em *Nicky*, com um *maillot* reduzido, pendurada num pneu suspenso de uma corda, ou então rodeada por um conjunto de jovens bailarinos.

Como referimos anteriormente, no caso dos espetáculos selecionados para este estudo, não conseguimos distinguir entre fotografias de cena, fotografias de ensaios e fotografias do ensaio para o fotógrafo³¹. Por isso, agregámos as imagens potencialmente captadas nessas circunstâncias, que totalizam, assim, duzentas e cinquenta e uma fotografias. Tratando-se de um musical, há um número relativamente importante de imagens de Laura Alves com os bailarinos, são quarenta e duas imagens de várias coreografias. Também existe um numeroso grupo de imagens de bailarinos, de bailarinos com os atores e do par de bailarinos Yola e Paulo, que totalizam sessenta e sete

31 Existe um conjunto de fotografias com público, mas as circunstâncias referidas deixam a dúvida.

fotografias. Em muitos casos, essas fotografias incluem grande parte do corpo de bailarinos, ou mesmo de todos os bailarinos que, por isso, abrangem toda a boca de cena. Também foram captados muitos fragmentos de cenas, de que alguns, particularmente impactantes, foram usados para a publicidade do espetáculo. A dinâmica de certas cenas revela que, ao contrário do testemunho de alguns atores, que trabalharam neste período, seria impossível fazer as ditas «paralíticas» das cenas, ou seja, interromper a cena num determinado ponto, imobilizando os atores para a captação da fotografia. Não temos informação de que Bourdain de Macedo recorresse a tal sistema e é evidente que tal seria impossível, pelo menos na dinâmica que revelam muitas das cenas do musical *Boa Noite, Betina!*³² (imagem 5).



Imagem 5 – Laura Alves e bailarinos em *Boa Noite, Betina!*, Teatro Monumental, 1960, MNTD BM3 123 047.

³² Em entrevista para este artigo, realizada em julho de 2024, o ator Rui Mendes, que trabalhou para a empresa Vasco Morgado, mencionou a situação de ensaios com «paralíticas» expressamente para o registo fotográfico. Contudo, Rui Mendes excluiu dessa situação as sessões fotográficas com Bourdain de Macedo.

MEU AMOR É TRAIÇOEIRO

A peça *Meu Amor É Traiçoeiro* foi apresentada no Teatro Monumental em 1962³³, com a encenação de Manuel Santos Carvalho, a cenografia de Manuel Lima e as interpretações de Laura Alves (*Maria Rosa*) e Artur Semedo (*Manuel*). O conjunto de fotografias realizadas por Bourdain de Macedo desse espetáculo totalizou as duzentas e trinta e seis.

Luiz Francisco Rebello resume a trama da peça do seguinte modo:

No acaso do seu giro quotidiano pelas ruas da cidade, Maria Rosa, vendedora ambulante de frutas e de flores, encontra Manuel, serralheiro mecânico desempregado. Casam, vivem o seu dia-a-dia entre zangas sem importância e reconciliações, até que uma aventura passageira com outra mulher leva Maria Rosa a expulsar o marido de casa, depois de uma violenta cena de ciúmes. Mas este, que não se resigna a abandoná-la, segue-lhe os passos; e vendo-a falar, por várias vezes, com um homem elegantemente vestido, supõe-se atraído. Regressa a casa decidido a tirar um desforço. Mas tudo acaba por se explicar: o homem com quem Maria Rosa se encontrava era um primo que enriquecera no Brasil, de onde lhe trouxera notícias e recordações de família. E o casal novamente se reconcilia, desta vez acalentado pelo próximo nascimento de um filho.³⁴

Como sucedeu com *Boa Noite, Betinal*, *Meu Amor É Traiçoeiro* é uma peça que foi produzida especificamente para

33 Vasco Morgado já tinha produzido outra versão desta peça, em 1954, protagonizada pelos atores Brunilde Júdice e Alves da Costa.

34 Ver Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto: Brasília Editora, 1984, pp. 229-230.

a grande estrela da Companhia Vasco Morgado, a atriz Laura Alves, o que é fotograficamente evidente pelo facto de terem dela sido realizados sessenta e cinco retratos, grande parte dos quais em estúdio. Apenas existe um retrato do seu coprotagonista, o ator Artur Semedo. Um dos retratos de Laura Alves foi usado para o grande cartaz que, naturalmente, ocupava a fachada do Monumental durante o período de apresentação da peça. O cartaz anunciava o carácter popular do espetáculo, procurando cativar uma audiência ainda mais abrangente que a de produções anteriores. A aposta de Vasco Morgado na publicidade foi, seguramente, muito importante. Partiu dessa grande quantidade de retratos de estúdio de Laura Alves, feitos diante de um ciclorama, para posteriormente serem recortados por cima de vistas da cidade de Lisboa, dos seus pontos mais conhecidos, do miradouro de São Pedro de Alcântara às Avenidas Novas³⁵. As numerosas fotografias de cena documentam múltiplos aspetos da peça, e podem ter sido feitas em mais do que uma sessão³⁶. Assinale-se ainda a moderna utilização de película colorida, nalguns retratos de Laura Alves que se destinaram à publicidade³⁷ (Imagem 6).

35 Numa fotografia do escritório de Vasco Morgado vemos os cartazes de publicidade preparados para serem afixados, MNT BMI 18 059 (referência provisória).

36 Ou com cenas repetidas porque, nalguns casos, a mesma cena foi fotografada duas vezes com trajas diferentes

37 Foi utilizado o filme negativo a cores Agfacolor L CN 17, com sensibilidade de ISO 40.



Imagem 6 – Laura Alves em *Meu Amor É Traiçoeiro*, Teatro Monumental, 1962, MNTD BMI 18 011.

A FLOR DO CACTO

Estreada no Monumental, em 1967, a comédia *A Flor do Cacto*, um original da dupla francesa Barillet & Grédy, com a adaptação de Jerónimo de Bragança, a encenação de Manuel Santos Carvalho, a cenografia de Pinto de Campos, e que contou com um elenco constituído pelos atores Laura Alves (*Estefânia Vigneau*), Paulo Renato (*Julião Desforges*), Carlos

José Teixeira (*Sr. Dupont*), Alina Vaz (*S^a Bettencourt*), Rui Mendes (*Igor*), Ângela Ribeiro (*Antónia Simonet*), Alexandre Vieira (*Formosinho Chatillon*) e Alda Pinto (*Loira*) (elenco alternativo, João Mota (*Igor*), Manuela Maria (*S^a Bettencourt*) Rui de Carvalho (*Julião*), Canto e Castro (*Formosinho Chatillon*), Vasco Morgado Jr. (*Criado*)).

O enredo desta comédia de costumes baseia-se numa teia de mentiras e mal-entendidos, que vai aumentando à medida que a trama se desenrola. Inicia-se com o pedido de casamento do cinquentão *Dr. Julião Desforges* à jovem *Antónia*, de 21 anos, apesar de já lhe ter dito anteriormente que era casado e tinha três filhos, o que não correspondia à realidade porque, na verdade, era solteiro. Para solucionar a questão perante a amada, *Julião* convence *Antónia* de que se vai divorciar, mas a jovem fica ansiosa por vir a conhecer a (inexistente) *Madame Desforges*, para estar segura de que conseguirá lidar com a situação e relacionar-se harmoniosamente com os enteados. Como nunca fora casado, *Julião*, para tentar resolver a situação equívoca, vê-se forçado a inventar uma esposa e, para isso, pede a ajuda de *Estefânia*, a sua assistente no consultório, com quem mantém uma relação estritamente profissional. No entanto, sem que o *Dr. Desforges* suspeite sequer, *Estefânia*, uma solteirona da sua idade, nutre uma paixão secreta pelo patrão e, dessa forma, vê-se confrontada com a circunstância de ter de assumir o papel de *Madame Desforges*. Para cúmulo dos mal-entendidos, por sua vez, *Estefânia* é alvo do afeto secreto de um jovem de 23 anos, *Igor*, que é um amigo próximo de *Antónia*.

No caso de *A Flor do Cacto*, estamos perante um espetáculo que tem afinidades, nalguns aspetos, com *Boa Noite, Betina*, porque várias cenas têm uma forte dinâmica e, neste caso, também foram captadas com um rigor técnico por Bourdain de Macedo. Por outro lado, em termos da construção do espetáculo, tal como sucede com *Boa Noite, Betina*, também *A Flor do Cacto* se desenvolve em torno da estrela da companhia, a atriz Laura Alves, o que, aliás, é notório no volume de

fotografias realizadas. De um total de cento e trinta e quatro fotografias de cena, Laura Alves foi fotografada em setenta e duas delas. O mesmo sucede com os retratos de estúdio porque de um total de sessenta retratos, trinta e seis são de Laura Alves. Muitas das fotografias de cena têm um acentuado caráter moderno. Para além de representarem um contexto cosmopolita, servido por cenas, por figurinos e por cenários contemporâneos, as fotografias conseguem, pela escolha dos planos e das cenas, fazer uma sequência das imagens dos principais episódios da peça, como se se de uma fotonovela se tratasse. Nalguns casos o fotógrafo terá recorrido ao uso do *flash* para congelar a ação da cena (imagem 7). Entre os aspetos modernos, refira-se que as peças de arte escolhidas para decorar o consultório do *Dr. Julião Desforges* sugerem as pinturas de Marc Chagall e de Juan Miró.



Imagem 7 – Ángela Ribeiro, Alexandre Vieira, Laura Alves em *A Flor do Cacto*, Teatro Monumental, 1967, MNTD BM3 126 188.

A FORJA

A peça *A Forja* estreou no Teatro Laura Alves, em 1969. O original, de Alves Redol, foi encenado por Jorge Listopad, os cenários e os figurinos são de João Vieira e os arranjos musicais de Francisco D'Orey. O elenco contou com os atores: Jacinto Ramos (*Pai*), Carmen Dolores ou Manuela Maria (*Mãe*), António Montez (*António*), Sinde Filipe (*João*), Luís António (*Miguel*), Alexandre Careto (*Luís*), Maria Margarida (*Vizinha*), Manuela de Freitas ou Guida Maria (*Morte*) e Norberto de Sousa (*Coro*). Como *A Forja* se encontrava entre as peças proibidas pela censura, a montagem de Vasco Morgado foi recheada de peripécias porque os Serviços de Censura pressionaram e ameaçaram o empresário e censuraram a peça. Para permitir a realização da estreia da peça, o empresário Vasco Morgado e o encenador Jorge Listopad foram forçados a fazer grandes cedências aos oficiais dos Serviços de Censura, o que levou a importantes alterações ao texto de Alves Redol. Malogradamente, o dramaturgo viria a falecer poucos dias antes da estreia da peça. Apesar das dificuldades que teve com a censura ao espetáculo, o empresário acabou por incluir, no programa, um agradecimento a Marcelo Caetano, justificado pela concessão da possibilidade de levar à cena um texto proibido. Esse agradecimento ao Presidente do Conselho foi muito mal visto nos meios oposicionistas, porventura tomado como uma atitude de subserviência. Os oposicionistas fizeram questão de marcar a sua posição, protestando indignada e ruidosamente durante a estreia do espetáculo.

A peça *A Forja* tem uma carga política extremamente forte, podemos mesmo dizer opressiva. A família *Malafaia* vive para a forja e segue a palavra do pai, tirânica. Os filhos são forçados a trabalhar na forja e é nela que vão perdendo a vida, tuberculosos. O filho *António* foge para escapar ao fatídico destino, incentivado pelo irmão *João*, que já sentia a própria morte próxima. Finalmente, é a própria mãe que, para salvar o filho mais pequeno, ainda criança, o *Luís*, do destino da forja,

estrangula o marido. O cenário austero serve como pano de fundo à tragédia de Alves Redol e, desta peça, Bourdain de Macedo fez menos fotografias de cena relativamente às outras peças que foram selecionadas para este estudo. Novamente, as fotografias de cena pontuam cuidadosamente os momentos mais significativos da peça, captadas de ângulos variados e com aproximações diferentes, de acordo com a intensidade da ação e as expressões dos atores. Por exemplo, a ceia do primeiro ato é fotografada de um ângulo picado, reforçando o dramatismo do momento em que os filhos e o pai trocam argumentos (imagem 8), ou a cena do final do terceiro ato em que a mãe estrangula o pai é fotografada ligeiramente de baixo para cima (em *contre-plongée*), reforçando a expressão desesperada da



Imagem 8 – Luís António, Carmen Dolores, Alexandre Careto, Sinde Filipe, Jacinto Ramos, António Montez em *A Forja*, Teatro Laura Alves, 1969, MNTD BM3 125 072.

atriz Manuela Maria em *Mãe* (imagem 9). A substancial quantidade de retratos de estúdio dos atores e do encenador, cento e dois, é o reflexo direto da importância que a publicidade à peça assumia para o empresário. A fachada do teatro Laura Alves ostentava os retratos pintados do dramaturgo, com maior destaque, feito a partir de uma fotografia copiada por Bourdain de Macedo, e dos dois protagonistas, Carmen Dolores e Jacinto Ramos, de grandes dimensões, a partir dos retratos de estúdio que mencionámos anteriormente.



Imagem 9 – Maria Margarida e Jacinto Ramos em *A Forja*, Teatro Laura Alves, 1969, MNTD BM3 125 111.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo exploratório que realizámos ao espólio de Bourdain de Macedo, no Museu Nacional do Teatro e da Dança, revelou a grande importância do conjunto de imagens que o compõem. Não só se trata de um fundo coerente, que permite

estudar detalhadamente muitos aspetos da produção do empresário Vasco Morgado, como é de grande importância para o estudo da fotografia de teatro em Portugal, entre as décadas de 1940 e de 1980, nas suas várias vertentes, na fotografia de cena, no retrato de atores, na reportagem das estreias, etc.

A escolha de quatro peças, com um grande número de fotografias realizadas, procurou ir ao encontro da maior diversidade possível de tipos de registo. Apesar de podermos considerar que os resultados obtidos confirmam que as novecentas e vinte e cinco imagens, que foram digitalizadas e estudadas, representam uma amostra significativa do conjunto do espólio, isso só será possível confirmar cabalmente com um trabalho mais extenso e consistente abrangendo muito mais peças e negativos fotográficos.

Das conclusões provisórias a que chegámos, podemos afirmar, com alguma certeza, que Bourdain de Macedo desenvolveu uma atividade de fotografia teatral de grande importância. Conseguiu levar a cabo o registo fotográfico da intensa atividade artística de um dos mais importantes empresários teatrais portugueses da segunda metade do século vinte. Aparentemente, seguiu com rigor um *guião* fotográfico que Vasco Morgado lhe encomendou. Bourdain de Macedo utilizou uma metodologia de trabalho que respondeu de forma eficaz às encomendas que o exigente empresário lhe fazia. O rigor do seu trabalho fotográfico, realizado com equipamentos de grande e médio formato, pode colocar-se em paralelo com a fotografia de teatro internacional sua contemporânea, assim como com a do outro grande fotógrafo de teatro do seu tempo, José Marques.

Outra questão que deve ser abordada é a influência que o teatro e a fotografia de teatro tiveram na fotografia das décadas de 1950, 1960 e seguintes. Será lícito encontrar na tendência de fragmentação da imagem, utilizada tanto por Bourdain de Macedo como por José Marques, pontos de partida para algumas das opções estéticas que a *nova* fotografia portuguesa adotou. Na verdade, um dos principais objetivos da fotografia teatral realizada por Bourdain de Macedo era a sua disseminação por

diversas formas, fundamental para a atividade comercial que Vasco Morgado empreendia. Ela era disseminada diretamente, nas fachadas dos teatros e nos interiores dos *foyers*, mas também era veiculada pelos órgãos de imprensa, tanto pelos especializados como pelos generalistas. Para isso, impor-se-á também ao estudo que parte deste trabalho, um levantamento da fotografia publicada nos periódicos coevos.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, Paulo Ribeiro, *Estrelas e Ases: o Retrato Fotográfico em Portugal (1916-1936)*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016.
- Chiarelli, Cosimo, *Luz Negra*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2018.
- Cruz, Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da, *A Iluminação Cénica em Portugal na Segunda Metade do Século XX* (dissertação de mestrado em teatro), Lisboa; Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012.
- Figueiredo, Filipe, «José Marques e um novo modelo de fotografia de cena» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho-do-Mato, 2019.
- Figueiredo, Filipe, *O Insustentável Desejo da Memória: Incursões na Fotografia de Teatro em Portugal (1868-1974)*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016
- Júnior, Redondo, *Encontros com o Teatro*. Lisboa: Editorial Século, 1958.
- Lista, Giovanni, *Futurism and Photography*, Londres: Merrell, 2003.
- Moura, Nuno Costa, «Indispensável Dirigismo Equilibrado»: *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, dissertação de mestrado, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- Oliveira, Alexandra Marinho de, *Bertolt Brecht and Theatre Photography: Aesthetic and Political Involvement*, Dissertação de mestrado. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2018

- Plantureux, Chantal Meyer, «O Fotógrafo de Teatro depois de 1945»
in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho do Mato.
- Ramos, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*,
Lisboa: Leya/Caminho, 2012.
- Rebello, Luiz Francisco, *100 anos de teatro português (1880-1980)*.
Porto: Brasília Editora, 1984.
- Solmer, Antonino (dir.), *Manual de Teatro*, Lisboa: Instituto Português
de Artes do Espetáculo, 1999.
- Tavares, Emília, *Batalha de Sombras, coleção de fotografia por-
tuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contem-
porânea-Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira: Museu do Neo
Realismo, 2009.
- Thomas, Ann «Modernity and the Staged Photograph, 1900-1965»
in *Acting the Part: Photography as Theatre*, Londres: Merrill,
2006.