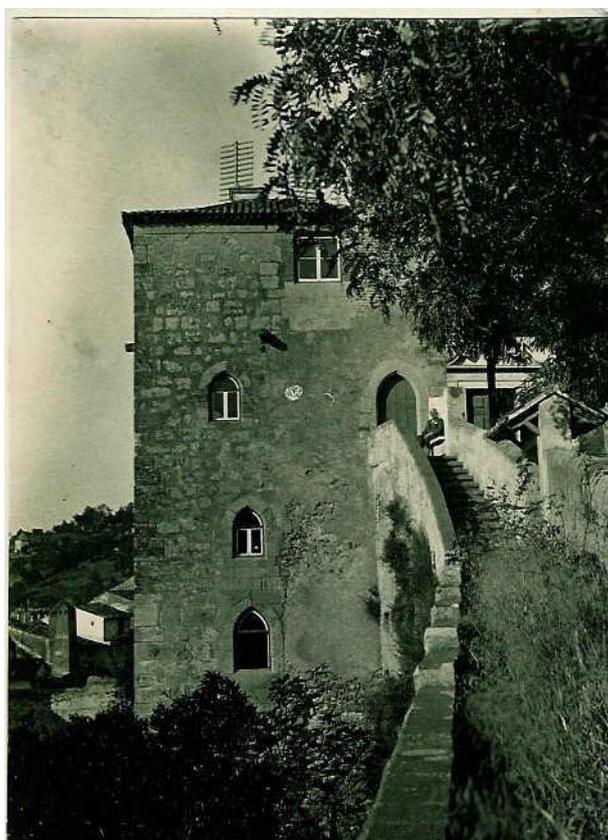


**SÉRGIO DANIEL CAMPOS NAMORADO**

# **O olhar de Minerva**

**Para a história e musealização da fotografia em Coimbra**



**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

**Coimbra**

**2009**

**SÉRGIO DANIEL CAMPOS NAMORADO**

# **O olhar de Minerva**

**Para a história e musealização da fotografia em Coimbra**

**Dissertação de Mestrado na área de  
Museologia e Património Cultural,  
apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra, sob a  
orientação do Professor Doutor José  
Amado Mendes.**

**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

**Coimbra**

**2009**

# Índice

<b>Abreviaturas e créditos fotográficos.....</b>	<b>1</b>
<b>Agradecimentos.....</b>	<b>3</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 – Aspectos relevantes do panorama museológico.....</b>	<b>9</b>
1.1. – Nova realidade nos museus.....	9
1.2. – Um olhar sobre a situação dos museus em Portugal.....	10
1.3. – Rede Portuguesa de Museus: um passo em frente.....	19
1.4. – Qualidade do serviço prestado pelos museus.....	28
1.5. – Exemplos de instituições museológicas portuguesas e estrangeiras, onde a fotografia e a imagem ocupam lugar de relevo.....	31
<b>Capítulo 2 – Fotografia: um documento histórico à parte.....</b>	<b>39</b>
2.1.– Nascimento da fotografia.....	39
2.2. – Vulgarização da fotografia na sociedade ocidental.....	47
2.3. – Nova forma de registar o real.....	54
2.4. – Que futuro para a fotografia?.....	60
2.5.– Breve olhar sobre a fotografia em Portugal a partir de meados do século XIX.....	70
<b>Capítulo 3 – Memórias visuais de Coimbra: uma cidade com             História.....</b>	<b>76</b>
3.1. – Coimbra: cidade universitária de referência.....	77
3.2. – Breve olhar sobre a evolução histórica de Coimbra e seu património.....	79
3.3. – Tradição e cultura coimbrã.....	85

3.4. – Transformações operadas na urbe coimbrã desde meados do século XIX e importância da sua memória visual.....	89
3.5. – Primeiros tempos da fotografia em Coimbra.....	104
3.6. – Breve olhar sobre algumas casas fotográficas de Coimbra actuais.....	115
<b>Capítulo 4 – Musealização de espólios fotográficos.....</b>	<b>123</b>
4.1. – Considerações introdutórias.....	123
4.2. – Aquisição dos espólios e obstáculos a ultrapassar.....	126
4.3. – Critérios de organização e registo das peças e espólios adquiridos.....	132
4.4. – Conservação e restauro – problemas e tentativas de resolução.....	137
4.5. – Difusão e exposição pública das colecções.....	147
<b>Capítulo 5 – Subsídios para um Museu de Fotografia em Coimbra.....</b>	<b>159</b>
5.1. - Concretização do projecto do Museu.....	159
5.1.1. – Problemas da localização do novo espaço.....	159
5.1.2. - Construir de raiz ou não.....	165
5.2. - Construção do Museu.....	167
5.2.1.- A elaboração do projecto.....	167
5.2.2. - Museólogos e arquitectos – uma parceria essencial.....	167
5.3. – Organização interna do Museu.....	169
5.3.1. – Disposição das várias divisões.....	169
5.3.2. – Financiamento – dificuldades e dilemas.....	171
5.3.3. – Técnicas expositivas e segurança das colecções.....	175
5.3.4. – Recursos humanos.....	180
5.4. – Tipos de actividades a realizar.....	182
5.4.1. – Observações introdutórias.....	182
5.4.2. – Pontos de partida.....	184
5.4.3. – Temas de exposições e iniciativas.....	187
5.4.3.1. – Cidade e município.....	187
5.4.3.2. – Universidade de Coimbra.....	190
5.4.3.3. – Vida académica.....	193
5.4.3.4. – História da Fotografia.....	195
5.4.3.5. – Personalidades ligadas a Coimbra.....	197
5.4.3.6. – Encontros de Fotografia de Coimbra.....	201
5.4.3.7. – Concursos de fotografia.....	203

5.5. – Parceria com outras instituições.....	204
5.5.1. – Importância destas iniciativas.....	204
5.5.2. – Problemas de segurança.....	205
5.5.3. – Exemplos concretos de possíveis parcerias.....	207
5.6. – Um objectivo central: a salvaguarda de patrimónios fotográficos.....	208
<b>Conclusão.....</b>	<b>216</b>
<b>Fontes e bibliografia.....</b>	<b>220</b>
<b>Sites consultados.....</b>	<b>228</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>229</b>

## **Abreviaturas e créditos fotográficos**

### **1 – Lista das principais abreviaturas utilizadas ao longo da dissertação**

- A.A.C.** – Associação Académica de Coimbra;
- A.A.C./O.A.F.** – Associação Académica de Coimbra/ Organismo Autónomo de Futebol;
- A.A.M.I.S.** – Associação dos Amigos do Museu da Imagem e do Som (S.Paulo/Brasil);
- C.A.D.C.** – Centro Académico de Democracia Cristã;
- C.A.V.** – Centro de Artes Visuais;
- C.C.P.** – Center for Creative Photography (Arizona/E.U.A.);
- C.E.C.** – Centro de Estudos Cinematográficos;
- C.E.F.** – Centro de Estudos de Fotografia;
- C.I.T.A.C.** – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra;
- C.N.P.** – Centre National de Photographie (Paris/França);
- C.P.** – Caminhos-de-Ferro Portugueses;
- C.P.F.** – Centro Português de Fotografia (Porto);
- E.F.** – Encontros de Fotografia;
- G.A.R.C.** – Grupo de Animação Recreativa e Cultural;
- G.A.A.C.** – Grupo de Arqueologia e Arte do Centro;
- G.E.F.A.C.** – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra;
- H.T.M.L.** – HyperText Markup Language (Hipertexto);
- I.C.O.M.** – International Council of Museums;
- I.P.M.** – Instituto Português de Museus;
- I.P.M./G.E.M.** – Instituto Português de Museus/ Group for Education in Museums;
- I.P.P.C.** – Instituto Português do Património Cultural.
- M.C.** – Ministério da Cultura;
- M.I.S.** – Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro e S. Paulo/Brasil);
- M.I.M.O.** – Museu da Imagem em Movimento (Leiria);
- O.A.C.** – Observatório de Actividades Culturais;
- R.P.M.** – Rede Portuguesa de Museus;
- T.E.U.C.** – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra;
- T.A.U.C.** – Tuna Académica da Universidade de Coimbra.

## **2 – Créditos fotográficos (ver anexos)**

### **Armeis & Moreno (AM)**

➤ Fig. 62.

### **Ateliers Gráficos Bertrand (Irmãos) (AGB)**

➤ Figs. 39, 55, 57, 58, 60, 61.

### **Colecção particular de Sérgio Campos Namorado (CPSCN)**

➤ Figs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 35, 40, 41, 45, 46, 49, 51, 71, 72, 73, 75, 79, 83, 84, 85, 90, 93.

### **Colecção e autoria de Sérgio Campos Namorado (CASCN)**

➤ Figs. 47, 48, 50, 52, 53, 54, 66, 91, 92.

### **Colecção de Alexandre Ramires (CAR)**

➤ Figs. 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

### **Colecção do Dr. Celso Cruzeiro (CCC)**

➤ Figs. 43, 44.

### **Colecção de Eduardo Mamede (CEM)**

➤ Figs. 18, 19, 25.

### **Colecção do Doutor Pedro Dias (CPD)**

➤ Figs. 74, 89.

### **Colecção Margarida da Costa Alemão (CMCA)**

➤ Figs. 36, 37.

### **Colecção particular (CP)**

➤ Fig. 21.

### **Foto Hilda (FH)**

➤ Figs. 76, 86, 87.

### **Foto Murta (FM)**

➤ Figs. 56, 64, 67, 68, 69, 70, 82, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

### **Imagoteca Municipal de Coimbra (IMC)**

➤ Figs. 59, 77, 78, 80, 81, 88.

### **Livraria Almedina (LA)**

➤ Figs. 63, 65.

### **Museu Académico de Coimbra (MAC)**

➤ Figs. 38, 42.

### **Museu de Física da Universidade de Coimbra (MFUC)**

➤ Fig. 34.

## **Agradecimentos**

A elaboração deste trabalho não teria sido possível sem o apoio directo e indirecto de várias pessoas e instituições, não só durante o curso deste, como nos meus anos de formação que o antecederam. Muitos não serão directamente nomeados, mas, nem por isso, serão esquecidos.

Um agradecimento muito especial aos meus mestres do Mestrado em Museologia e Património Cultural, particularmente ao Professor Doutor José Amado Mendes, enquanto meu orientador desta dissertação, que muito terá contribuído para o meu amadurecimento enquanto investigador, e também pela minúcia e pelo rigor com que a foi pacientemente revendo e analisando, sem esquecer a sua compreensão pelas minhas dificuldades e hesitações.

Um abraço de profunda e sincera amizade para o Dr. Alexandre Ramires, que me esclareceu muitas dúvidas acerca das história da fotografia, assunto de que é um profundo conhecedor de longa data, e se dispôs a fornecer um pouco da sua sábia orientação, disponibilizando-me materiais que muito enriqueceram o meu trabalho e me forneceram pistas essenciais para aceder a informações e fontes que muitos desconhecem.

Para os proprietários e funcionários de diversas casas fotográficas de Coimbra, o meu profundo agradecimento pela disponibilidade em fornecer informações preciosas e em primeira-mão, sem as quais este trabalho perderia muito do seu valor.

Para todas as instituições culturais que se dedicam ao estudo da história da fotografia e à recolha e salvaguarda dos seus elementos, entre as quais o Centro Português de Fotografia, no Porto, o Museu da Fotografia de Braga e a Imagoteca Municipal de Coimbra, vai também a minha gratidão.

Um grande abraço vai também para o Dr. António Gama Mendes, geógrafo, grande coleccionador e profundo conhecedor do património local português, tanto o humano como o natural, e um grande amigo, que está entre aqueles que me encorajaram a dar vazão ao meu gosto inato pela fotografia e a iniciar a minha “carreira” de fotógrafo amador e guardador de memórias, que já se aproxima a passos largos dos 20 anos.

Queria deixar também aqui um agradecimento, ainda que póstumo, ao meu trisavô José Maria dos Santos, pioneiro da fotografia de Coimbra, pela sua obra de imortalizar gentes e lugares, tanto desta cidade como de outras localidades portuguesas, bem como pelo espólio fotográfico que até mim chegou, cujo valor não tem preço. Também a ele devo a minha paixão pela fotografia.

E, como os últimos são sempre os mais importantes, não posso deixar de agradecer os incentivos e orientações por parte da minha família e amigos próximos, essenciais para conseguir levar este trabalho avante, em especial durante os períodos mais difíceis, menos produtivos e de maior incerteza.

## Introdução

A ideia de um museu como mero espaço de armazenamento de memórias da Humanidade deixou há muito de fazer sentido. Ela própria faz parte do passado e serve apenas para ser utilizada como um contraponto relativamente ao que se exige de um museu nos tempos que correm. Não é que ele deva abandonar essa função de conservar o que corre o risco de ser engolido pelas vagas do tempo, que apagam sistematicamente os vestígios e as memórias de outras épocas. Trata-se, precisamente, de apenas uma das suas funções; e cingindo-se apenas a uma das suas funções, um museu empobrece-se e perde muito do seu sentido.

Pelo contrário, deve reflectir o carácter multifacetado da realidade humana, não só procurando evitar qualquer atitude de monolitismo e imobilismo no seu interior, mas também abrindo-se ao mundo exterior, assumindo-se igualmente como um elemento de divulgação e dinamização cultural.

A realidade dos tempos que correm, em virtude dos avanços tecnológicos e particularmente das telecomunicações, caracteriza-se por uma rapidez na produção e transmissão da informação e das ideias, associada a uma constante mutação, que faz sentir, por vezes, que nada é garantido, seguro e muito menos definitivo.

As pessoas são bombardeadas diariamente por mensagens provenientes das mais diversas fontes, muitas vezes dissonantes entre si. Têm de saber filtrá-las devidamente, conseguindo discernir o essencial do acessório, o que nem sempre acontece. Para além disto, com uma frequência cada vez maior, é-se levado a interagir com os dados que os sentidos captam, sabendo-se que nem sempre surgem imbuídos da verdade.

Por outro lado, na generalidade dessas mensagens, predomina a componente visual, devido à maior eficiência em conseguirem, num menor espaço de tempo, chegar aos seus receptores e, se possível, causar impacto. A imagem, sob a forma de fotografia, é o paradigma desta realidade onde o imediato é mais sobrevalorizado, secundarizando-se, ou mesmo pondo-se de parte, as análises aprofundadas e os pormenores que poderão ser mais esclarecedores. Uma imagem chocante e que produza sensações diversas é mais facilmente retida pela memória. No entanto, ao mesmo tempo que transmite uma informação, pode servir para esconder outras, para dar apenas a conhecer uma perspectiva de análise, um ponto de vista, esquecendo todos os outros.

Aliás, como muito bem afirma Maria do Carmo Serén, “a fotografia parece ser inimiga do rigor histórico que se constrói pela miúda analogia de muitos acontecimentos no tempo. Alheia à sucessão de factos ou à estrutura, à construção de séries e repetições, uma só imagem fotográfica abala ou arruína a mais científica das explicações. Um *zapping* de imagens, aparentemente diacrónicas, vale mais como argumento do que a estrutura finamente sincrónica e metodicamente controlada”<sup>1</sup>.

No entanto, associada à referência de factos históricos, de maior ou menor impacto, a fotografia surge como um elemento de progressivamente maior e reconhecida veracidade, prova (quase) irrefutável de que algo aconteceu ou existiu. Desta forma, as realidades anteriores à invenção da fotografia, e os seus protagonistas, parecem como que envoltos num véu de irrealismo, com uma componente, intencional ou não, de fantasia. O que se disse que se ouviu dizer, sem nada de visual que o complemente, facilmente pode ser deturpado, quando não convertido em lenda.

Desta forma, já há muito que deixou de ser suficiente ter descoberto um tesouro, uma cidade há muito desaparecida, um palácio, estátuas, moedas, ou presenciar nascimentos, mortes ou conflitos de diversa ordem, enfim, todo e qualquer acontecimento que possa merecer a atenção de terceiros. É preciso empregar métodos que possam materializar uma descoberta, neste caso através do registo da câmara fotográfica.

Por outro lado, sabe-se que hoje a história não se faz somente com textos escritos e, portanto, a diversidade de documentos encontrados, provenientes da revolução documental derivada das novas tecnologias de produção e armazenamento de informações, tem suscitado sérios questionamentos sobre a noção de documento e o seu tratamento. Assim, parece superada a concepção que inviabiliza a utilização de fotografias como fontes documentais devido à sua linguagem não-textual.

Para além de mero documento, a fotografia adquiriu desde logo um valor artístico equiparável, por exemplo, à pintura, ainda que fosse preciso bastante tempo para que muitos a reconhecessem como tal. Por outro lado, com as diversas inovações tecnológicas, o que antes era uma curiosa novidade adquiriu o estatuto de antiguidade que interessava preservar.

---

<sup>1</sup> SERÉN, Maria do Carmo, *Imagens do Fim e do Princípio*, in [www.cm-sjm.pt/](http://www.cm-sjm.pt/) (consultado em 27 de Abril de 2004).

Hoje, a fotografia constitui um objecto que pode ser observado segundo vários vectores: enquanto progresso tecnológico, documento histórico e obra artística.

Assim, como objecto musealizável, apresenta características difíceis de encontrar nas várias colecções de objectos que, habitualmente, se encontram nos museus. É um objecto feito de memória, por excelência. É a memória de uma fase do progresso tecnológico humano, inclusive a nível industrial e científico; é a memória de factos, realidades e seus protagonistas; é a memória dos fotógrafos que produziram essas fotografias.

Na sequência disto, Coimbra surge como um espaço privilegiado na história da fotografia, pelo menos quanto a Portugal. Por um lado, trata-se de um espaço em permanente transformação, onde decorreram alguns dos mais importantes factos e acontecimentos dos últimos séculos e por ter sido uma das localidades portuguesas onde a produção fotográfica foi pioneira e muito rica e onde houve o que fotografar.

Por outro lado, desde há muito que Coimbra é um espaço onde não só se produz cultura e saber, mas também onde a influência de outras culturas e saberes se entrecruzam quase diariamente.

Eis porque se fala em Minerva e no seu olhar como porto de acolhimento desta monografia. Minerva surge como um dos símbolos mais representativos da Coimbra da sabedoria e da cultura, que são infinitamente multidisciplinares e interagem entre si; o seu olhar representa um olhar da cidade de Coimbra, não só sobre si própria, mas igualmente para além das suas fronteiras geográficas e temáticas. Um museu de fotografia, sabendo quão multifacetado é este tema e os diversos pontos de partida que oferece, poderá ser um espaço caracterizado pelo dinamismo e um ponto de encontro intemporal de memórias, expressões artísticas diversas e de pessoas da mais variada proveniência. O que melhor do que um museu desta natureza simbolizará essa imagem de Coimbra?

Esta dissertação destina-se, precisamente, a lançar um olhar sobre essa imagem da cidade de Coimbra, multifacetada e em permanente mutação, onde se insere a proposta de um Museu de Fotografia, alicerçada num conjunto de reflexões temáticas necessárias para lhe darem consistência e clarificarem plenamente o seu sentido.

Dado que nenhuma iniciativa museológica poderá ser concebida e sobreviver isoladamente, será feito um panorama geral acerca da situação actual dos museus em Portugal, salientando o importante e positivo contributo que uma nova geração de

museus mais interactivos, onde a imagem, nomeadamente fotográfica, contribuirá grandemente para a conquista de novos públicos. Na sequência disto, destacar-se-ão exemplos bem sucedidos de instituições museológicas, em Portugal e no estrangeiro, onde a fotografia ocupa um lugar central.

Assim, há que fazer algumas reflexões acerca do valor documental da fotografia, procurando-se depois mostrar a especial vocação de Coimbra para objecto de memórias visuais. Desta forma, serão analisadas, com algum detalhe, as principais questões que rodeiam a musealização dos espólios fotográficos, sem ignorar os diversos problemas técnicos complexos que envolvem este tipo de iniciativa. Concluídos estes alicerces, será apresentada, por fim, a proposta de um novo museu para Coimbra, centrado na salvaguarda do seu património fotográfico e aberto a todo o tipo de actividades que com ele, directa ou indirectamente, se relacionem, focando os principais problemas práticos que essa salvaguarda poderá implicar e mostrando algumas das suas mais evidentes virtualidades. Uma proposta cuja realização significará um importante enriquecimento cultural de Coimbra, bem como mais um impulso para o seu desenvolvimento.

## **Capítulo 1 – Aspectos relevantes do panorama museológico**

Os projectos museológicos tendem, cada vez mais, a depender das virtualidades de articulação de que disponham com outros museus. Por isso se torna relevante um breve olhar sobre o panorama museológico português actual, bem como um curto percurso através de algumas das mais emblemáticas instituições museológicas, onde a imagem e especialmente a fotografia merecem lugar de relevo, sejam elas portuguesas ou não.

Por outro lado, esta contextualização será seguramente um factor de consistência do projecto, em torno do qual se centra este trabalho.

### **1.1. Nova realidade nos museus**

Durante o século XX, assistiu-se a um aumento exponencial do número de museus, um pouco por todo o Mundo, incluindo Portugal. Este aumento numérico foi acompanhado de um alargamento da sua tipologia. Já não se viam só museus de arte, cuja política, anteriormente voltada quase exclusivamente para a conservação protectora dos objectos, teve que sofrer importantes mudanças.

A própria noção de museu alterou-se, quase por completo. Para isto, muito contribuiu o aparecimento de novos tipos de museu, por vezes constituídos em espaços abertos e sem qualquer carácter artístico. Perante esta realidade, fica-se com a clara sensação de que quase tudo pode ser musealizado.

Mas a situação mais notória, em consequência da proliferação de museus, não só a nível nacional, como também a nível regional, foi o surgimento de um certo clima de concorrência entre estes. Trata-se de uma situação outrora impensável para instituições deste género, sobretudo quando era comum em cada região, ou em cada área urbana, haver apenas um museu. Nesse tempo, era o “grande museu” que dominava.

Este era um sítio especial, quase que rodeado de uma aura de impenetrabilidade, devido à raridade e valor dos bens que aí eram guardados. Um lugar de cultura de alto nível, que atraía uns e quase intimidava outros, cuja visita era sempre algo de muito especial e imbuído de uma certa solenidade.

Bastava ser simplesmente museu, para ser um centro das atenções da comunidade que o rodeava, mas que, em face desta, adoptava uma política restritiva de prudência, quanto a dar a conhecer o que no seu interior se encontrava.

No entanto, o progressivo aumento do número de museus criados, associado a uma maior democratização da cultura, obrigou a uma mudança de atitude dentro destas instituições. Houve que abrir um pouco mais as portas, perante uma realidade em constante mutação.

O museu libertou-se da imagem de “lugar das musas”, para se transformar cada vez mais num lugar público ao serviço de uma cultura que a todos deve chegar. Por outro lado, o problema da concorrência entre os museus passou a colocar estas instituições perante toda uma série de desafios permanentes. A lógica do mercado acabou por também chegar aos museus. Para serem alvo de procura, ou seja, para serem visitados, deverão ter um produto a oferecer. O produto, neste caso, vem sob a forma dos serviços que eles prestam não só aos visitantes que entram nesses espaços, mas também à comunidade envolvente. Aquele que conseguir desempenhar as suas funções com melhor qualidade, sempre reflectida numa imagem positiva perante o público, será o mais visitado, isto é, irá ao encontro da sua verdadeira razão de existir.

Por último, vale a pena sublinhar que há uma relação muito directa entre a actual massificação da cultura e a utilização da imagem, seja sob a forma estática ou animada, sem esquecer as múltiplas possibilidades de manipulação dessas imagens que as novas tecnologias oferecem. A imagem é ela própria um produto vendável e um meio de promover a venda de uma multiplicidade de produtos. Desta forma, cultura e imagem são hoje indissociáveis. Assim, os museus de fotografia e da imagem constituem, por assim dizer, grandes centros desta nova cultura e não é de estranhar o número crescente de instituições deste género que surgem um pouco por todo o mundo, não fugindo Portugal a esta regra.

## **1.2. Um olhar sobre a situação dos museus em Portugal.**

Como acaba de salientar-se, durante o século XX, o aumento do número de museus foi exponencial, sobretudo dos que fugiam, quer em termos de localização, quer de temática, ao padrão clássico dos denominados “grandes museus”. No caso português, esta situação verificou-se sobretudo a partir do 25 de Abril de 1974, quando o aumento de liberdade criativa e a maior possibilidade de intercâmbio com as realidades culturais

de outros países permitiu a concepção e, sobretudo, a concretização de um grande número de iniciativas, muitas delas antes impensáveis devido ao ónus da censura.

Desta forma, foi-se desenvolvendo um clima empreendedor na área da cultura, que se traduziu num aumento da oferta ao público, incluindo a abertura de novos espaços museológicos. De facto, nos anos subsequentes a 1974, existia um notório interesse da parte do público relativamente às manifestações culturais que se desenrolavam no país. No entanto, a partir dos últimos anos da década de 90, a procura começou a não crescer ao mesmo ritmo da oferta de novos museus, entretanto criados.

Como afirma Margarida Faria, “tem-se assistido a um crescente retraimento do espaço público e do espaço de participação cívica dos indivíduos, se nos reportarmos ao período que decorreu desde os acontecimentos de Abril de 74”<sup>2</sup>. De facto, “a participação cívica foi esmorecendo e o Estado foi-se regulamentando, apoiando-se em instituições legitimadoras do seu poder regulador”<sup>3</sup>.

Por seu turno, a progressiva europeização do país levou a que se fosse dando maior importância à definição de uma identidade nacional assente nos seus 800 anos de história, o que conduziu a uma política de investimento da parte do Estado na imagem do património nacional e das instituições museológicas<sup>4</sup>.

Associado a este factor há que não esquecer que, em termos de consumos culturais, a lógica de mercado, cada vez mais disseminada, alterou o sentido que as elites do “establishment” tentavam implementar desde sempre, pois houve um crescente interesse pelo consumo de bens de natureza efémera e de criação e circulação globais que enfraqueceram o peso simbólico das velhas instituições.

A estas novas necessidades consumistas não serão alheios os acontecimentos de feição marcadamente representacional e lúdica, os mega-eventos, que marcam a procura de uma nova centralidade simbólica do país no contexto europeu, assim como uma “revitalização da vida urbana e de reconversão das imagens de cidade”<sup>5</sup>, sobretudo a partir da segunda metade da década de 80.

---

<sup>2</sup> FARIA, Margarida Lima de, “A função social dos museus”, in DOMINGUES, Álvaro, *et. al.* (orgs.), *A cultura em acção. Impactos sociais e território*, Porto, Edições Afrontamento, 2003, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> FERREIRA, Claudino, “A Exposição Mundial de Lisboa de 1998”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º51, Coimbra, 1998, p. 53.

Este grande investimento na cultura surge agora, igualmente, como uma forma de os vários poderes locais se afirmarem no contexto nacional<sup>6</sup>. Isto sobretudo nos casos em que o “saneamento e as infra-estruturas básicas estavam consolidados”<sup>7</sup>, pois o interesse pelas manifestações e espaços culturais, incluindo os teatros e os museus, é tanto maior quanto mais satisfeitas estão as necessidades mais imediatas.

Em zonas mais carenciadas, as necessidades culturais quase não existem, isto é, o interesse pela cultura é encarado como algo secundário. Sem dúvida que a crescente massificação da cultura nestes últimos 30 anos, em especial na década de 1990, encontrou um terreno propício para se afirmar e ser bem sucedida na melhoria relativa das condições de vida de uma parte substancial da população portuguesa.

De facto, tem sido notória a grande disparidade entre museus, relativamente ao número de visitantes. Há museus que apresentam um número relativamente regular de visitantes, que sofre de tempos a tempos notáveis acréscimos, em virtude das diversas iniciativas que estes promovem; outros, por seu turno, apresentam um índice de público visitante quase sempre baixo, não obstante a maior ou menor frequência das suas actividades, ao ponto de não se justificar a sua permanente abertura durante o ano inteiro.

Em 9 de Agosto de 1991, é oficialmente criado o Instituto Português de Museus (I.P.M.)<sup>8</sup>. Segundo o decreto-lei que o fez nascer, pretendia-se que o I.P.M. fosse “um serviço público dotado de personalidade jurídica, património próprio e autonomia administrativa, com o objectivo de superintender, planear e estabelecer um Sistema Nacional de Museus, visando a coordenação de uma política museológica integrada”<sup>9</sup>.

Ainda segundo este mesmo diploma legal, estavam à data, sob a tutela do I.P.M., somente 28 museus, 10 dos quais da região de Lisboa<sup>10</sup>. Desta forma, tirando os casos isolados do Museu Grão Vasco, em Viseu, do Museu da Guarda, do Museu de Lamego,

---

<sup>6</sup> Cf. FORTUNA, Carlos e ABREU, Paula, “Consumo de práticas culturais: Coimbra e outras paragens”, in *Obs, Publicação Periódica do Observatório de Actividades Culturais*, nº9, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001, p. 8 – 16.

<sup>7</sup> FARIA, Margarida Lima de, “A função social dos museus”, in DOMINGUES, Álvaro, *et. al.* (orgs.), *Op. cit.*, p. 34.

<sup>8</sup> PIMENTEL, Cristina, *O sistema museológico português (1833 – 1991). Rumo a um novo modelo teórico para o seu estudo*, col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005, p. 206.

<sup>9</sup> Decreto-Lei nº 278/91, in *Diário da República*, 1ª Série, 9 de Agosto de 1991.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, do Museu de Évora e do Museu do Território de Miranda, a sua concentração era preferencialmente na região Oeste de Portugal e do vale do Tejo para Norte. Por outras palavras, não só o Interior e o Sul se encontravam relativamente empobrecidos, do ponto de vista museológico, mas também todos os projectos de natureza museológica aqui localizados, salvo os casos indicados, eram ainda secundarizados.

Apesar de tudo, esta medida não podia deixar de ser louvada, pois, pela primeira vez na história das instituições museológicas portuguesas, os museus do país eram entendidos como “uma realidade autónoma em relação ao demais património cultural”<sup>11</sup>, implicando a criação de um organismo governamental para orientar e conduzir as suas actividades.

De qualquer forma, a necessidade de redefinir todos os aspectos relacionados com as acções e provisões governamentais para o sector museológico do país implicava um projecto muito mais abrangente do que a publicação de nova legislação sobre os museus estatais poderia levar a concluir<sup>12</sup>. O I.P.M. era apenas uma de entre muitas instituições que emergiram da retirada gradual de competências ao I.P.P.C. Este processo deve ser igualmente entendido como uma consequência directa do discurso do governo sobre a cultura desde meados da década de 1980<sup>13</sup>. Na sequência disto, alguns dos institutos e departamentos do I.P.P.C. tinham adquirido, desde pelo menos 1987, autonomia financeira e administrativa, tornando a reestruturação das competências e atribuições uma necessidade inevitável.

O fim da década de 1980 e o início da década de 1990 marcam um ponto de viragem na reestruturação dos organismos governamentais responsáveis pela administração de vários sectores da vida social, económica, política e cultural. A década de 1990 foi especialmente prolífica na publicação de legislação relacionada directa ou indirectamente com todos os sectores da vida cultural do país<sup>14</sup>.

Emergindo embora como consequência de uma reestruturação global de vários sectores da cultura, o aparecimento de um organismo autónomo, directamente

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> PIMENTEL, Cristina, *Op. cit.*, p. 207.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 207 – 208.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 208.

relacionado com o sistema museológico oficial, marca um nítido ponto de viragem no desenvolvimento da estrutura museológica de Portugal<sup>15</sup>.

De facto, a emergência de uma nova estrutura governamental que pretendia “estabelecer um Sistema Nacional de Museus”<sup>16</sup>, capaz de otimizar “o museu de per si”<sup>17</sup>, ia promover uma ruptura com os conceitos de museu prevalecentes.

No início da década de 1990, estas ideias tinham pouco a ver com a retórica do progresso nacional, cujas coordenadas discursivas, como acontece normalmente, estavam profundamente apoiadas em noções de hegemonia cultural e desenvolvimento linear. No entanto, contrariamente a toda esta lógica, o sistema museológico português estava profundamente ligado a conceitos evolutivos não lineares, ou mesmo fragmentados<sup>18</sup>. Assim, se havia algo que podia ser encarado como cultura portuguesa, tinha que ser definido através de um processo que, começando pelo particular, conseguiria, através de um complexo processo de aglutinação, chegar à definição do todo<sup>19</sup>.

Durante largos anos, mesmo depois da criação do Instituto Português de Museus, em 1991, não existiram dados precisos acerca da situação dos museus em Portugal. No entanto, os dados que esporadicamente se foram apurando não pareciam revelar um panorama muito animador.

Num artigo, “*Museus, os números mentem?*”<sup>20</sup>, da autoria de Carlos Fontes e publicado em 27/6/97, procurava fazer-se um retrato da situação nacional, de uma forma sucinta. Por um lado, constatava-se um aumento significativo do número de visitantes registados, em que este quase quadruplicou, em termos absolutos, de 1974 a 1994. Neste último ano, o número de visitantes registados atingiu um “pico” muito significativo, nomeadamente em Lisboa, onde se viviam, então, os tempos da Capital Europeia da Cultura.

Por outro lado, refere que estes valores não são verdadeiramente precisos, visto que, “a aceção de *museu* seguida é muito lata”, estando aqui também incluídos

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> Ver Decreto-Lei nº 278/91, in *Diário da República*, 1ª Série, 9 de Agosto de 1991.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> PIMENTEL, Cristina, *Op. cit.*, p. 208.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> <http://acultura.no.sapo.pt>. (consultado em 5/7/2005).

“espaços tão diversos como jardins botânicos, jardins zoológicos, reservas naturais, planetários, lugares ou monumentos arqueológicos, etc.”. Desta forma, Carlos Fontes contrapõe o facto de, caso se considerassem apenas os cerca de 30 museus que, à data, integravam o Instituto Português de Museus, os números já não coincidiam e que, desta forma, em 20 anos, em geral, não teria havido um aumento de visitantes. Para além disto, para o mesmo âmbito temporal, concluía que a situação dos museus portugueses pouco tinha mudado.

Isto, apesar de a criação do I.P.M., em 1991, ter procurado dar aos museus uma “dinâmica que estes não conheciam há muito”. Foram feitas remodelações profundas em diversos museus, como o Museu Soares dos Reis (Porto), onde, entre vários aspectos, se restauraram as partes mais antigas e se acrescentaram novos espaços. Igualmente, o Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa) e o Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra) viram os seus interiores profundamente renovados, o que ocorreu aliás ainda em mais dezasseis museus em todo o território nacional.

Para além disto, assinala-se o alargamento de horários, a organização de exposições temporárias, acompanhadas da elaboração de “excelentes catálogos” e a inventariação de diversos bens móveis.

Carlos Fontes remata, afirmando que, apesar de todas estas melhorias, “o número de visitantes, mais uma vez, não aumentou na mesma proporção”<sup>21</sup>. Por outro lado, este número de visitantes é muito desigual de uns casos para outros. Há os museus que têm sempre visitantes, tenham ou não exposições, ou mesmo condições de funcionamento, e os que, mesmo tendo-as, apenas esporadicamente conseguem um número de visitantes “à altura das suas obras de arte e investimentos feitos”. Chega, inclusive, a caracterizar a situação destes últimos como precisando “de exposições e outras iniciativas, como o pão para a boca” para conseguirem atingir uma cifra de “visitantes acima da fasquia do ridículo”.

Nesta perspectiva, este autor dividia, em termos de frequência de público, os museus em dois grupos básicos:

A – os que se encontram valorizados, à partida, porque se inserem em circuitos turísticos ou excursões escolares, possuindo ainda as vantagens suplementares de terem, por exemplo, parques de estacionamento para automóveis, nas suas imediações. Nestes

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

casos, não parece que o seu espólio, independentemente da sua importância, exerça grande influência nas variações em termos do número de visitantes. Mais de 80% dos visitantes dos museus do I.P.M. incluem-se neste grupo. O museu mais visitado é o Museu dos Coches em Lisboa, depois o Museu Monográfico de Conímbriga, seguido, “a grande distância” pelo Museu do Traje de Lisboa, a Casa-Museu José Malhoa em Caldas da Rainha, o Museu de Santa Joana de Aveiro, o Museu Grão Vasco em Viseu e o Museu de Évora – ordem esta que se manteve praticamente inalterada.

B – os denominados “museus-galerias”, cujo aumento da frequência está directamente relacionado com a organização de exposições e outras iniciativas de relevo. Quando estas terminam, as instituições regressam à “imensa calma que os caracteriza grande parte do ano”. A título de exemplo, são referidos em Lisboa o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu do Teatro e o de Etnologia, enquanto que, no Porto, o Museu Soares dos Reis surge como o mais perfeito exemplo desta situação. Estes museus parecem já não conseguir, “sem exposições, atrair mais visitantes, por mais remodelações que sofram”.

Carlos Fontes conclui que as obras de arte, por si só, não atraíam mais visitantes aos museus... a não ser que os números mentissem.

Foi na sequência desta situação de indefinição, em que, por um lado, se afirmava que a situação dos museus nos últimos anos da década de 90 era a melhor de sempre, mas em que, por outro, se constatava que uma análise mais detalhada e ao pormenor não revelaria eventualmente um cenário tão risonho, mas também como forma de se obter uma avaliação mais fidedigna da realidade, que se decidiu levar a cabo o primeiro grande inquérito aos museus portugueses.

Vale a pena analisar os dados obtidos nesse grande inquérito de 1999<sup>22</sup>. A evolução da situação dos museus em Portugal, *grosso modo*, pode considerar-se positiva ou, pelo menos, a tender para a positividade, apesar de terem sido detectadas, aqui e ali, algumas disparidades e até aspectos negativos. Há um claro contraste entre uma dinâmica de criação de novos museus desde a década de 70 e as dificuldades detectadas numa parte significativa dos mesmos. No entanto, os museus mais recentes parecem revelar uma atitude mais atenta da parte dos seus responsáveis quanto a questões de qualidade e quantidade. Estes revelam sinais evidentes de recuperação nas mais diversas

---

<sup>22</sup> Ver. SANTOS, Maria de Lourdes Lima (coord.) *et al.*, *Inquérito aos Museus em Portugal*, Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus, 2000.

dimensões, quando comparados com aqueles que foram criados imediatamente após 1974.

Quanto aos principais problemas detectados, os que mais se salientam são a ausência de um orçamento próprio e o facto de não terem um quadro de pessoal, situações detectadas em mais de 50% dos casos inquiridos. No entanto, tal deverá ser, de certa forma, relativizado, em virtude das diferentes estratégias de gestão, por parte das tutelas, e de diferentes graus de autonomia de cada unidade museológica, sendo igualmente de admitir, na sequência disto, diversas respostas nulas. No entanto, não se poderá encarar com indiferença a inexistência de quadro de pessoal ou de orçamento de funcionamento, dada a precariedade e a insipiência organizativa que reflectem e induzem.

Outros aspectos, igualmente negativos, reportam-se ao pessoal, aos serviços técnicos e aos serviços educativos. Quando não os mencionaram, regra geral, pode deduzir-se que os não possuem de facto. Desta forma, um em cada cinco museus não possui qualquer conservador técnico superior, mesmo a tempo parcial; 38% do total não inclui outro pessoal técnico, para além do basicamente necessário; 43% encontram-se desfalcados de serviço técnico; e 32% referiram não possuir serviços educativos<sup>23</sup>.

Outro aspecto importante no funcionamento de qualquer instituição nos nossos dias diz respeito aos recursos informáticos. Apesar da crescente informatização dos serviços museológicos, à data do inquérito, 32% não estavam nem previam a curto prazo estar informatizados<sup>24</sup>. O mesmo valor se aplica aos que não possuem um sistema de segurança adequado, o que é igualmente imprescindível<sup>25</sup>.

Vale a pena ainda fazer uma breve referência a outros indicadores de qualidade: 6% afirmaram não possuir nem ter prevista ligação à Internet, sem falar nos 7% que reconheceram possuir más condições de conservação, apesar de se poder supor que os valores reais sejam ainda mais elevados<sup>26</sup>.

Acerca dos critérios que melhor permitiram avaliar o estado actual do tecido museológico nacional, foram definidos, respeitando as diferentes perspectivas de desenvolvimento de qualquer instituição, dois conjuntos de critérios fundamentais: um

---

<sup>23</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 154 – 155.

“minimal” e outro “de desenvolvimento”<sup>27</sup>. Como o próprio nome indica, o primeiro abrange os casos em que estão reunidas as condições mínimas necessárias para que uma instituição museológica possa funcionar com um nível considerado satisfatório. Neste caso, pretende-se apurar a existência ou não de pelo menos um inventário sumário, pelo menos uma sala de exposição, salas destinadas a outras funções, pelo menos um elemento permanente, esteja ou não no quadro, o nível de orçamento, se funciona permanente ou sazonalmente e se está prevista a organização de, pelo menos, uma actividade direccionada para os visitantes. Entre estas, podem incluir-se exposições temporárias, produzidas ou não pelo museu, conferências ou espectáculos.

Relativamente ao conjunto ou modelo de critérios “de desenvolvimento”, o grau de exigência é mais rigoroso e inclui, para além dos já incluídos no conjunto “minimal”, mais sete critérios. São estes: a existência de sistemas de segurança, serviços de acolhimento ao público, instalações definitivas, orçamento anual próprio, relações com o exterior, publicações ou edições disponíveis, incluindo folhetos e desdobráveis, prever, pelo menos, duas actividades direccionadas para os visitantes, informação sobre os itinerários culturais da área e serviços educativos.

Quanto aos resultados apurados, verificou-se que 152, de entre os 530 museus então apurados, ou seja, 29%, preenchiavam cumulativamente os critérios propostos no modelo 1 ou “minimal”<sup>28</sup>. Relativamente ao modelo 2 ou “de desenvolvimento”, o número de casos registados reduz-se para 50, o que corresponde a apenas 9% do total<sup>29</sup>.

No que respeita à tipologia de museu, os que melhor se enquadram no modelo 1 são os Museus Regionais (70%) e os Museus da Ciência e História Natural (60%)<sup>30</sup>. No entanto, quando se observa o modelo 2, os números sofrem uma queda muito acentuada, à excepção dos casos dos Museus de Arte e dos de Ciência e História Natural<sup>31</sup>.

Por outro lado, começam a surgir ideias no sentido de, gradualmente, tentar aproximar os museus entre si, inclusive articulando-os em rede. Foi com base neste conceito que foi concebida a actual Rede Portuguesa de Museus, criada em 2000.

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 158 – 159.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Apesar do grande valor deste inquérito, havia necessidade de ponderar uma regular reatualização dos dados aqui registados, caso contrário, corria-se o risco de se regressar a uma situação de imprecisão e dados contraditórios. Isto porque, aquando da publicação desse grande inquérito, havia uma dinâmica muito intensa de “anúncios públicos de novos projectos e de novas aberturas de museus”<sup>32</sup>.

Em princípio, espera-se que os anos subsequentes tenham trazido alguma supressão das várias lacunas observadas em diversos museus, bem como melhoria de algumas situações menos positivas. De qualquer forma, os museus mais recentemente criados revelaram um maior rigor quanto à sua concepção e organização, nomeadamente no que respeita à formação do seu pessoal responsável, às actividades dirigidas para o público e à existência de serviços educativos.

De qualquer forma, é preciso não esquecer que a criação do I.P.M., em 1991, tivera como finalidade conseguir uma optimização da complexa rede de museus do Estado<sup>33</sup>. Mais concretamente, a esta nova instituição cabe delinear uma política museológica coerente para Portugal, para além da sua função básica de se ocupar do desenvolvimento da componente museológica e museográfica de Portugal<sup>34</sup>.

Contudo, como o inquérito de 1999 viria, de alguma forma, a comprovar, qualquer tentativa de dotar o sistema museológico português de uma política integrada poder-se-á revelar uma tarefa frustrante, para além de extremamente complicada, se não houver uma compreensão da história e do desenvolvimento dos museus portugueses como constituindo um fenómeno gradual muito específico, dependente de princípios de organização social e cultural, algo distantes dos valores e das preocupações da sociedade contemporânea ocidental<sup>35</sup>.

### **1.3. Rede Portuguesa de Museus: um passo em frente**

Após a realização do grande inquérito de 1999, que permitiu obter uma ideia mais precisa acerca da situação real dos museus no universo português, ocorreram

---

<sup>32</sup> SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2003)*, Lisboa, O.A.C. / M.C. / I.P.M., 2005, p. 23.

<sup>33</sup> PIMENTEL, Cristina, *O sistema museológico português (1833 – 1991). Rumo a um novo modelo teórico para o seu estudo*, col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005, p. 214.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

algumas mudanças sobre as quais vale a pena fazer um breve comentário. Ignorando-as, corria-se o risco de se ficar por uma análise muito limitada, de reduzida abrangência e talvez anacrónica.

Em primeiro lugar, em 17 de Maio de 2000, foi criada a Rede Portuguesa de Museus<sup>36</sup>, à qual será dada uma atenção especial no plano das expectativas que à volta dela foram criadas e das efectivas mudanças que terá trazido nos anos subseqüentes, ao universo museológico português.

O número de museus integrados na Rede Portuguesa de Museus, constituída em 2000<sup>37</sup>, logo posteriormente ao primeiro grande inquérito concluído e publicado nesse mesmo ano, já é relativamente assinalável. Com uma pequena margem de erro, rondará os 120, estando estes localizados preferencialmente na zona de Lisboa e do Vale do Tejo, bem como no Litoral Norte e Centro, onde também já existe de raiz uma maior profusão de entidades museológicas.

Logo em 2000, registaram-se 28 adesões, estas apenas de museus sob a tutela da Administração Central, mais concretamente do I.P.M. (Instituto Português de Museus). De qualquer forma, a grande maioria terá conseguido a sua adesão nos anos de 2001 e 2002, grande parte através de candidaturas. Foi igualmente em 2002, mais concretamente em Maio deste ano, que se deu a adesão de diversas instituições museológicas localizadas nos arquipélagos dos Açores e da Madeira, sob a tutela dos respectivos Governos Regionais, tendo ainda aderido mais uma em 2003, esta de tutela privada, somando-se aos restantes 17 privados até agora registados.

Grande parte das instituições que até agora ainda não partilham dos benefícios da adesão à R. P. M. são geralmente museus de menor dimensão e sob tutela privada. Outros espaços, como monumentos musealizados, jardins zoológicos e botânicos, aquários, que constituem uma escassa minoria no panorama museológico nacional, encontram-se excluídos da R.P.M..

No cômputo geral, a acção da R.P.M., na sua essência, tem sido francamente positiva e tem beneficiado, não só os museus e entidades museológicas que dela fazem parte, mas também as diversas instituições que com elas fazem parcerias. Por outro lado, existe um número crescente de instituições museológicas que pretende vir a aderir

---

<sup>36</sup> SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2003)*, Lisboa, O.A.C. / M.C. / I.P.M., 2005, p. 17.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 68.

à R.P.M. No entanto, nem todas as candidaturas serão aprovadas, pelo menos durante algum tempo, até haver uma notória melhoria da qualidade do serviço dessas instituições. Estas poderão, no entanto, de tempos a tempos, renovar o seu pedido de adesão, que será reavaliado pelos responsáveis da R.P.M..

Para além disto, a 19 de Agosto de 2004, é publicada a “Lei Quadro dos Museus Portugueses”<sup>38</sup>, actualmente em vigor, que tenta responder à diversidade do panorama museológico nacional, tornando muito difícil a aplicação de uma noção de grande generalidade, como a que o I.C.O.M. (International Council of Museums) preconiza. Basicamente, a nova Lei Quadro introduz uma classificação dicotómica, onde são definidos “museu” e “colecção visitável”.

Desta forma, a definição de museu é “instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos dotada de uma estrutura organizacional”<sup>39</sup>. Esta estrutura deve permitir-lhe, por um lado, “garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos”<sup>40</sup>; por outro, “facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade”<sup>41</sup>. Assim, “consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu”<sup>42</sup>, podendo ainda incluir no seu acervo “espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural, imóvel, ambiental e paisagístico”<sup>43</sup>.

Por seu turno, uma colecção visitável é “o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a esse fim”, mas que, no

---

<sup>38</sup> Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, in FRANCO, Raquel Campos e GONÇALVES, Rui Hermenegildo, *Sector Não Lucrativo. Compilação de Legislação sobre as Organizações da Sociedade Civil*, col. Leis, Porto, Publicações da Universidade Católica, 2006, p. 274 – 309.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 275.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 276.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

entanto, “não reúna os meios que permitem o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu”<sup>44</sup>. Para além disto, “é objecto de benefícios e de programas de apoio e de qualificação adequados à sua natureza e dimensão através do Estado, das Regiões Autónomas e dos municípios, desde que disponha de bens culturais”. Estes programas de apoio e qualificação “são preferencialmente estabelecidos quando seja assegurada a possibilidade de investigação, acesso e visita pública regular”<sup>45</sup>.

Já em 6 de Junho de 2001, realizou-se em Barcelona a 20.<sup>a</sup> Assembleia Geral do International Council of Museums, vulgo I.C.O.M., onde, entre outros aspectos, foi reactualizada a definição de *museu*.

Desta forma, passou a considerar-se que um museu “é uma instituição permanente, sem fins lucrativos ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente tendo em vista o estudo, a educação e a fruição”<sup>46</sup>. Por outro lado, a noção de museu, pelo menos segundo os critérios do I.C.O.M., tornou-se progressivamente mais abrangente, isto é, houve um alargamento das categorias de instituições a incluir na definição de museu. Basta verificar que em 1961 estas eram de 4 tipos, enquanto que em 2001 passaram a ser de 9. Os casos onde houve uma redução da abrangência de categorias de instituições, a incluir na definição lata de *museu*, foram excepcionais. Um exemplo disto foi a substituição das galerias de exposições permanentes mantidas por bibliotecas e arquivos, por galerias de arte autónomas e não lucrativas.

Por outro lado, é sabido que as instituições museológicas constituem igualmente um elemento de valor turístico. Desta forma, é essencial que os seus responsáveis estejam permanentemente atentos aos modelos que as suas congéneres estrangeiras seguem, mas sem perderem a sua identidade própria. Esta atitude, ainda que as coisas tenham vindo a caminhar nesse sentido nos últimos trinta e cinco anos, deve ser promovida nomeadamente em países, como é o caso do nosso, onde grande parte dos museus apresenta importantes lacunas em termos tecnológicos.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2003)*, Lisboa, O.A.C. / M.C. / I.P.M., 2005, p. 20.

Segundo estudos mais recentes, relativamente à situação nacional<sup>47</sup>, a informatização dos serviços museológicos ainda avança a passo muito lento. Apesar de haver uma plena consciência da sua importância, esta tem-se ficado em muitos casos pelas meras intenções, havendo mesmo situações em que o recurso às novas tecnologias da informação não está previsto.

Por outro lado, houve, ao longo do último século, um progressivo alargamento da noção de património a novos domínios, nomeadamente a crescente importância atribuída ao património industrial e à sua protecção. Foi neste contexto que se criou um novo ramo da História denominado Arqueologia Industrial<sup>48</sup>.

Esta atitude, relativamente recente, traduz-se pelos crescentes exemplos de fábricas, minas e outros sítios industriais e pré-industriais a ser alvo de intervenções com vista à sua musealização, total ou parcial. Isto está directamente relacionado, por um lado, com a evolução e o alargamento da própria noção de património, e por outro, com o crescimento e diversificação disciplinar dos museus portugueses<sup>49</sup>.

Por outras palavras, passou a haver um número importante de museus de um novo tipo. Só que, neste caso, não se trata de museus na acepção mais clássica do termo, a qual, entre outros aspectos, acentuava o facto de serem espaços construídos exclusivamente para esse fim, muitas vezes construídos de raiz. Aqui temos um novo tipo de museu que resulta do reconhecimento do valor de um espaço já existente, estando incluído tudo ou o essencial do que no seu interior se encontra, a partir do momento em que se decide proceder à sua musealização, sem pôr de parte outro tipo de peças, objectos e mesmo documentos de diverso tipo que com ele se relacionem.

Além disso, como afirma Raquel Henriques da Silva, este tipo muito particular de museus, que alberga colecções de indústria e sem intenções artísticas, são “de acordo com a classificação tipológica corrente no nosso país e internacionalmente”, em simultâneo “museus de Técnica e de História, mas poderão integrar o elenco dos

---

<sup>47</sup> Cf. BRITO, Joaquim Pais de, “Retrato de um Museu”, in *Obs, Publicação Periódica do Observatório de Actividades Culturais*, nº9, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001, p. 17 – 25.

<sup>48</sup> Cf. MENDES, José M. Amado, “Viagem ao Mundo da Arqueologia Industrial”, in *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro (G.A.A.C.)*, nº9, Coimbra, G.A.A.C., Novembro de 1984, p. 22 – 30.

<sup>49</sup> Cf. CAMACHO, Clara, “Rede Portuguesa de Museus, um novo projecto para o panorama museológico nacional”, cit. por SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2004)*, Lisboa, O.A.C./M.C./I.P.M., 2005, p. 29.

museus especializados e cruzam, pelo menos, em algumas situações os museus de Ciência e os de etnologia urbana”<sup>50</sup>.

Apesar de constituírem uma minoria, no panorama museológico português, o seu número tem vindo a crescer de uma forma importante, na última metade do século XX, em especial nas décadas de 80 e 90. No último escrutínio existente, realizado em 2003, o número de instituições museológicas, integrando colecções de indústria e pré-indústria, ficava-se pelos 89, dos quais 79 a funcionar e 10 em projecto.

O alargamento da noção de património provocou também o surgimento de novas problemáticas associadas à especificidade das colecções e à sua salvaguarda. Muitos dos objectos que se pretende integrar nas colecções, por exemplo, dos museus industriais, apresentam inúmeros problemas no plano do transporte e da conservação. Os principais relacionam-se com a sua frequente grande envergadura e com o seu eventual estado de degradação resultante de anos sucessivos de abandono, roubos ocasionais e eventuais actos de vandalismo, o que torna muito complicado o seu transporte e armazenamento.

Em consequência disto, tem-se optado pela solução de musealizar “in situ”, o que aconteceu com as diversas fábricas convertidas em museus de indústria, um pouco por todo o país.

Uma tendência relativamente recente, promovida desde a segunda metade da década de 90 pelo então existente Ministério da Ciência e da Tecnologia, tem sido a criação dos Centros de Ciência Viva. Estes acabam por ser o espelho de toda uma nova atitude no campo da museologia, por serem, antes de mais, espaços de interactividade, isto é, onde o visitante não tem de ser, necessariamente, um elemento passivo.

Estas instituições têm como fim a divulgação tecnológica e científica, sem colocar entraves em termos de grupos etários e de público a que se dirijam. Encontram-se distribuídos pelo território nacional e pretendem funcionar como plataformas de desenvolvimento regional nos mais variados campos, desde o científico ao cultural, passando pelo económico, dinamizando os actores regionais mais activos nestas áreas<sup>51</sup>.

Um dos seus instrumentos de acção é a criação de uma Rede de Centros de Ciência Viva. Mais concretamente, foi no Centro de Ciência Viva do Algarve, criado

---

<sup>50</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “Museus de Indústria: uma vocação pluridisciplinar”, cit. por SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2004)*, Lisboa, O.A.C./M.C./I.P.M., 2005, p. 29.

<sup>51</sup> Cf. SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Panorama Museológico em Portugal (2000 – 2004)*, Lisboa, O.A.C./M.C./I.P.M., 2005, p.30.

em 1997, que teve início a formação desta rede da qual já farão parte cerca de 10 centros em todo o país, estando outros tantos em projecto de abertura ao público.

Não obstante o seu ainda relativamente reduzido número, tal é a importância destes novos centros de interactividade, que foi criada uma nova associação de museus, a Associação de Museus e Centros de Ciência de Portugal. Esta nova entidade tem como principal missão a reunião de esforços para o reconhecimento, valorização e promoção das acções dos seus membros.

Um outro elemento, ao qual tem sido dada uma crescente importância, sobretudo a partir de meados do século XX, foi o papel dos museus na educação. Isto representou um reconhecimento, e ao mesmo tempo uma responsabilização, das instituições museológicas enquanto elementos mais interventivos na sociedade. No nosso país, o reconhecimento dos museus enquanto elementos fulcrais na educação dos cidadãos, a par da escola e outras instituições, só foi verdadeiramente levado à prática após 1974, apesar de já ter havido alguns casos de pioneirismo nesse campo. Um destes exemplos foi João Couto, que esteve à frente do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, entre 1938 e 1962. Não só procedeu à sua gradual e profunda reestruturação, em todos os aspectos, como também aí instituiu um verdadeiro serviço educativo. Entre outros aspectos, organizou, sempre que possível, visitas por parte dos públicos escolares, conseguindo tornar cada uma destas iniciativas, não apenas em meros percursos através das salas e galerias do museu, mas igualmente em verdadeiras aulas suplementares de carácter multidisciplinar, onde se combinavam entre si, harmoniosamente, a Arte e a História.

Anos mais tarde, já com novas tecnologias disponíveis, a sua acção tornou-se num exemplo seguido por um cada vez maior número de instituições museológicas, quer já existentes, quer entretanto criadas. No entanto, o panorama actual não é ainda suficientemente animador neste campo, porque um grande número de instituições museológicas ainda considera a sua componente educativa como secundária, ou simplesmente não possui qualquer serviço educativo.

É sobretudo nas instituições que granjeiam maior fama a nível nacional e mesmo internacional, como a Fundação Calouste Gulbenkian, ou aquelas que se encontram sob a tutela pública, como o Centro Cultural de Belém ou o Museu Nacional Machado de Castro, onde a componente educativa assume alguma relevância e tem estado por detrás

de muitas iniciativas. O mesmo não acontece com grande parte das instituições museológicas sob tutela privada e local.

De facto, os museus são cada vez mais reconhecidos como um complemento à própria educação escolar, o que se traduz pela crescente solicitação da parte dos mais diversos estabelecimentos de ensino, no sentido de poderem aí levar o maior número possível de alunos.

No entanto, ao contrário dos diversos estabelecimentos escolares, “os museus não têm que lidar com processos de avaliação e com imperativos de transmissão de conhecimentos. Podem fazê-lo, e provavelmente devê-lo-ão fazer, mas não são como a escola, alvo de uma vigilância pública e crítica das suas acções”<sup>52</sup>. Para além disto, os museus ainda não constituem uma matéria de discussão colectiva nem socialmente transversal, pois não têm, pelo menos nos tempos mais actuais, as repercussões políticas e sociais que envolvem o sistema de ensino<sup>53</sup>.

Essa distância e a relativa indiferença, em que os museus têm vivido, poderão ser a causa principal do empobrecimento da sua função social, resultante da composição social do seu público, muitas vezes circunscrito às classes mais escolarizadas, e da sua fraca visibilidade no plano das representações mediatizadas da produção cultural urbana, com repercussões no fraco reconhecimento que deles têm os cidadãos das classes médias, medianamente escolarizadas, ou na ausência de representação para os grupos que se situam na base da estrutura social.

Por outro lado, é preciso não esquecer que existe “um universo de práticas juvenis que se demarca das práticas das famílias e dos idosos”<sup>54</sup>, bem como “a importância dos pares e grupos de afinidade”<sup>55</sup>, na escolha dos acontecimentos e bens culturais que se oferecem ao público. Muita da formação dos novos públicos passa-se num meio extra-escolar onde domina uma cultura fortemente mediatizada, onde a componente visual, acompanhada ou não de sons ou ruídos, tem grande destaque.

Daí que “a recente proliferação de novas correntes estéticas mediatizadas e suportadas por uma indústria cultural do efémero” conseguirá mais facilmente atrair

---

<sup>52</sup> FARIA, Margarida Lima de, “A função social dos museus” in DOMINGUES, Álvaro, *et. al.* (orgs.), *A cultura em acção. Impactos sociais e território*, 2003, p. 30.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

estes públicos jovens aos espaços de entretenimento existentes, do que aquilo que se oferece normalmente nos espaços mais institucionalizados, como tem acontecido com a generalidade dos museus. Isto porque muitas destas instituições “estão ligadas a uma norma escolar da qual este público jovem se quer emancipar”<sup>56</sup>.

De igual forma se deve às novas gerações a revitalização dos espaços culturais, sobretudo aqueles que se distanciam do “enquadramento institucional” e onde existe igualmente uma forte componente convival e de expressões múltiplas e livres, que nem sempre são observáveis nas instituições culturais mais antigas e, muitas vezes, directamente ligadas ao Estado.

Margarida Lima de Faria define estes grupos de jovens como “público não-museu”<sup>57</sup>, com grande risco de se alargar nas gerações vindouras e, provavelmente, de quase impossível recuperação.

Dentro deste contexto, como afirma Raquel Henriques da Silva<sup>58</sup>, na maioria dos museus portugueses, os Serviços Educativos, quando existem, revelam uma insuficiência de meios humanos e financeiros, o que dificulta grandemente a elaboração de programas de actividades anuais e plurianuais, bem como a sua indispensável avaliação. Contrariamente a todos aqueles que encaram a função educativa de um museu como uma componente adicional que pode ser alvo de maiores ou menores investimentos, David Fleming, Presidente da Museums Association, defende que a educação é, e deve ser, o objectivo central de toda a actividade dos museus, bem como a sua única razão de ser<sup>59</sup>.

Nem sempre este menosprezo pela componente educativa se deverá a alguma tacahez ou provincianismo. Muitas vezes está de mãos dadas com uma realidade consequente do subfinanciamento da generalidade dos museus e outras instituições culturais do nosso país. Com poucos meios financeiros, os responsáveis por uma instituição vivem mais a pensar na sobrevivência desta, procurando cingir os seus gastos ao mínimo essencial, não havendo qualquer empenho em empreender grandes reformas

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “Política educativa: objectivos”, in *Encontro Museus e Educação. Actas*. 10/11 Setembro 2001, Centro Cultural de Belém, 2002, p.15.

<sup>59</sup> Cf. FLEMING, David, *Idem*, p. 20 – 21.

que lhe permitam auto-renovar-se e, assim, romper, onde é mais necessário, com o passado.

#### **1.4. Qualidade do serviço prestado pelos museus.**

Sendo um espaço vocacionado para expor e divulgar objectos e valores representativos da múltipla capacidade criativa do ser humano, é a sua faceta exterior o que se julga ser mais representativo da sua qualidade e onde o museu é elogiado ou criticado. O que o visitante retém de um museu é se a sua arquitectura é mais ou menos adequada às colecções que aí estão albergadas, a pertinência e a informação acerca destas e o melhor ou pior acesso aos seus espaços de exposição, bem como a maior ou menor comodidade sentida ao circular nestes. É, desta forma, a sua faceta menos humana e mais material a ser mais directamente apreendida pelos visitantes e a ser alvo dos seus juízos de valor.

No entanto, o que surge aos olhos dos diversos públicos visitantes é, afinal, o resultado de todo um longo e permanente trabalho executado por um conjunto de pessoas que se espera serem devidamente credenciadas para o efeito. Apesar de tudo, quando há qualquer situação menos feliz, relativamente a um ou mais aspectos, o público tende a criticar mais o lado técnico, do que propriamente a pessoa ou grupo de pessoas que foi responsável por isso. Trata-se de um erro de percepção da parte dos visitantes, comum a muitas instituições museológicas, sobretudo as que funcionam segundo moldes mais ou menos clássicos. Isto porque, nestes casos, para além das peças expostas, os únicos elementos humanos que saltam mais à vista são quem cuida da segurança desses espaços. Daí que, mesmo sem intenção, o público desenvolva por vezes uma imagem ao mesmo tempo fantasista e minimalista dos museus.

Cada exposição que se organiza, bem como a organização espacial dos objectos é, antes de mais, o resultado de um trabalho realizado por equipas de especialistas, por vezes, numerosas. Mesmo na criação de um museu, há todo um conjunto de diversas entidades públicas e privadas, onde o Estado terá um papel mais ou menos interventivo.

O museu, antes de ser um local de conservação e exposição, é na sua base uma organização. Segundo uma definição de Thompson, as organizações são entidades que

“surtem para operar tecnologias que são impossíveis ou inviáveis de serem utilizadas por indivíduos ou por outras organizações”<sup>60</sup>.

Por outro lado, a sua função original aproxima-o de outras instituições igualmente inseridas numa lógica discursiva, determinante no alicerçar das nações ocidentais. Desta forma, “os museus estão, como os sistemas de saúde, os sistemas judiciais e os sistemas escolares, ligados a um imperativo de classificação e de hierarquização de valores, necessários à definição de lugares sociais e suportados por uma racionalidade que opôs, e ainda opõe, bom e mau, razão e insanidade, nós e os outros”<sup>61</sup>.

A partir do momento em que o museu abre as suas portas ao público, inicia-se um novo e mais importante período da sua existência. A instituição poderá finalmente ser sujeita a uma avaliação mais concreta do trabalho realizado até então. O teste dos visitantes é decisivo e implacável.

Os erros cometidos durante a fase em que o museu se concebeu, edificou e organizou internamente, vão agora fazer sentir as suas consequências. Perante as imperfeições detectadas, a direcção do museu será levada a fazer uma planificação mais atenta e exigente, a acompanhar mais de perto o desempenho das suas equipas de trabalho e a fazer eventuais ajustes de pessoal. Os problemas poderão surgir agora com muito maior frequência, nem sempre por culpa dos funcionários, nem de quem os dirige. A escassez de verbas, com que a generalidade das instituições culturais se debate nos tempos que correm, não permite aos seus responsáveis uma grande margem de manobra. Mesmo assim, vão-se conseguindo fazer coisas prodigiosas com o pouco que existe.

As falhas que se forem detectando devem ser aproveitadas para se passar a fazer sempre melhor. Cada irregularidade que se detecte não deverá ser vista como uma derrota, mas antes como a mola que poderá permitir dar um novo salto qualitativo. Desta forma, os seus resultados não tardarão a reflectir-se positivamente na sua imagem exterior.

---

<sup>60</sup> THOMPSON, James D., cit. SOUSA António de, *Introdução à Gestão. Uma abordagem sistémica*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1993, p.16.

<sup>61</sup> FARIA, Margarida Lima de, “A função social dos museus”, in DOMINGUES, Álvaro, et. al. (orgs.), *A cultura em acção. Impactos sociais e território*, Porto, Edições Afrontamento, 2003, p. 29.

De qualquer modo, é essencial que o financiamento esteja permanentemente assegurado. Caso contrário, toda esta “máquina” corre sérios riscos de parar. Não adianta ter as melhores e mais modernas peças, se não houver energia para pôr o mecanismo a trabalhar. Grosso modo, caso se trate de um museu estadual, é possível contar com um apoio financeiro, não tanto garantido mas antes previsto, da parte do poder central ou, em diversos casos, local, por via das respectivas autarquias; nos casos dos museus privados, estes deverão obter receitas próprias, a partir das suas actividades, não pondo de parte o recurso a eventuais parcerias, mais ou menos duradouras e mesmo ao mecenato. Todavia, esta questão do financiamento dos museus, devido à sua complexidade, só será analisada com maior profundidade noutra capítulo.

Cabe aqui referir que se um financiamento for, pelo menos, suficiente para um museu atingir os seus objectivos, tendo este mais possibilidades de prestar um serviço de qualidade, é certo que uma boa gestão do mesmo, associada a uma satisfatória afluência de público, demonstrativa do interesse que a instituição suscita e da qualidade do seu serviço, permitirá a esse museu obter um maior financiamento. O Estado, através do Ministério da Cultura, tenderá a dispensar uma maior fatia do seu bolo orçamental às instituições cujo serviço seja mais proveitoso ou, pelo menos, útil quer para a comunidade em que se insere, quer para o país. De igual forma, qualquer instituição, inserida ou não no campo da cultura, mostrar-se-á sempre renitente quer em fazer parceria, quer em disponibilizar recursos humanos, financeiros e materiais a um museu cujo desempenho deixe muito a desejar.

Dado que são os visitantes o principal motor e a razão de existir de qualquer museu, o seu maior investimento, a nível de recursos de todo o tipo, deverá ser neste campo. Para além disto, vale sempre a pena não ignorar eventuais oscilações de positividade no que respeita ao número de visitas a museus, o que só servirá para incentivar esse mesmo investimento. Exemplo disto é o facto do número de visitantes aos museus portugueses ter registado um acréscimo de 25% no primeiro semestre de 2006, relativamente ao mesmo período do ano de 2005, segundo dados fornecidos pelo Instituto Português de Museus (I.P.M.), então a tutelar 29 museus nacionais<sup>62</sup>. Mais concretamente, o número de visitas nos primeiros seis meses de 2005 ficou-se pelos

---

<sup>62</sup> *Público*, 2 de Agosto de 2006, p.27

471.766, enquanto que, em igual período do ano referido (2006), se registaram 589.957 visitantes<sup>63</sup>.

O director do I.P.M., Manuel Bairrão Oleiro, atribuiu este assinalável aumento “às iniciativas realizadas na semana de 18 de Maio (de 2006), no âmbito do Dia Internacional dos Museus, e também à Noite dos Museus”<sup>64</sup>. De referir ainda que, segundo as palavras de Manuel Oleiro, a afluência de visitantes nestes dois períodos terá chegado a aumentar 90%<sup>65</sup>, o que é notável.

Refira-se que, no ano subsequente à publicação destes resultados muito positivos, em 2007, e na sequência da elaboração do Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE), é publicado um Decreto-Lei (nº 97/2007 de 29 de Março)<sup>66</sup>, mediante o qual se dá a fusão entre o I.P.M. e o Instituto Português de Conservação e Restauro, devido, entre outras razões, não só “à necessidade de concentrar serviços”<sup>67</sup>, mas também de criar uma nova instituição que, “de forma crescente e progressiva, se vá afirmando cada vez mais como um serviço de referência, normativo e regulador, difusor de boas práticas e novas metodologias, em ambas as áreas”<sup>68</sup>. Desta forma, ficou criado o actual Instituto dos Museus e Conservação (I.M.C, I.P.)<sup>69</sup>, cuja organização interna ficou definitivamente legislada através de uma Portaria (n.º 377/2007 de 30 de Março), publicada um dia depois<sup>70</sup>. Resta ver se esta decisão, a longo prazo, terá sido, ou não, positiva.

### **1.5. Exemplos de instituições museológicas portuguesas e estrangeiras, onde a fotografia e a imagem ocupam lugar de relevo**

As iniciativas promovidas pelos museus de fotografia, contrariamente ao que acontece com outros tipos de museus, têm recebido um crescente interesse por parte do

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Diário da República*, 1ª Série, nº 63, 29 de Março de 2007, p. 1928.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Diário da República*, 1ª Série, nº 64, 30 de Março de 2007, p. 2024.

público, o que prova como este campo relativamente recente da museologia merece, mais do que nunca, todo o incentivo que lhe puder ser dado.

Aliás, todas as iniciativas realizadas, quer em museus propriamente ditos, quer em centros de exposições, onde haja uma notória utilização de materiais multimédia, com grande destaque para a componente visual, desde as imagens estáticas até aos efeitos visuais produzidos por computadores, apresentam um claro acréscimo de visitantes.

De facto, os museus onde a imagem, nomeadamente sob a forma de fotografias expostas, constitui a componente fundamental das suas actividades, são o que melhor corresponde ao que se exige de um museu nos dias que correm. Constituem, por assim dizer, um exemplo de sucesso junto do público, que não deverá ser ignorado pela generalidade das instituições culturais.

No dealbar do novo século, são cada vez mais as instituições, não necessariamente museus, que utilizam a componente da imagem como um elemento valorizador das suas actividades. Museus mais antigos, num esforço de auto-renovação e actualização, recorrem aos meios audiovisuais como uma forma, não só de fidelizar o seu público através da variedade e de uma fuga cíclica a um padrão de estatismo secular, como também de captar as gerações mais jovens, cujo universo diário se encontra povoado de interactividade. Mesmo as gerações anteriores, quando colocadas perante a dinamização e, muitas vezes, modernização destes espaços, podem ter o seu interesse renovado e não pôr de parte a ideia de aí efectuar, pelo menos, uma nova visita.

Sem dúvida, instituições museológicas, onde a interactividade seja desde logo a característica fundamental, pressupõem um serviço educativo devidamente estruturado. Por outras palavras, a componente educativa é a sua imagem de marca e mesmo a sua razão de existir. A nova geração de museus de cariz multimédia, onde se incluem os museus de fotografia, representa, por assim dizer, a guarda avançada de toda uma nova corrente museológica perspectivada para o futuro.

Vai agora fazer-se um rápido percurso através de algumas instituições museológicas, onde a fotografia e a imagem têm particular importância. Não cabendo aqui um panorama exaustivo, optou-se por reunir um conjunto de observações breves, bastante diferenciadas entre si, para obter uma imagem genérica tanto quanto possível sintética e impressiva. Assim, enquanto os exemplos portugueses são apenas

enunciados, no caso de museus estrangeiros escolheu-se um punhado dos que pareceram mais relevantes, diversificando-se bastante o modo como foram abordados, destacando os que se afiguram como mais emblemáticos. As informações que aqui constam foram obtidas, sobretudo, a partir de *sites* na Internet.

Em Portugal, vale a pena fazer referência a vários exemplos de instituições públicas e privadas, onde a salvaguarda e a divulgação de espólios fotográficos constituem o seu objectivo mais importante, associado a todo um conjunto de actividades diversas, à volta da temática da fotografia e da imagem. Entre estes merecem destaque o Centro Português de Fotografia, no Porto; a Casa-Estúdio José Relvas, na Golegã; o M.I.M.O. – Museu da Imagem em Movimento, em Leiria<sup>71</sup>; a Imagoteca Municipal de Coimbra e o C.A.V. Centro de Artes Visuais, igualmente em Coimbra; o Arquivo do Palácio Foz, em Lisboa; o Museu de Fotografia João Carpinteiro, em Elvas<sup>72</sup>; o Museu da Imagem, em Braga<sup>73</sup>.

No estrangeiro, são inúmeras as instituições museológicas que dedicam por inteiro o seu trabalho, ou reservam uma parte substancial do seu serviço à recolha e salvaguarda de acervos fotográficos, bem como à organização de iniciativas e eventos de diversa natureza, com vista à sua divulgação.

A França não foi só o país natal de Daguerre e Nièpce, como também desde cedo foi um dos grandes promotores da fotografia, quer como arte, quer como documento histórico de grande valor patrimonial. Na História da Fotografia surgem diversos nomes de grandes fotógrafos franceses, desde Nadar a Carthier-Bresson, como prova evidente disso.

A cidade de Paris, desde há muito, tem o seu nome associado à História da Fotografia, à volta da qual se organizam todo o ano diversas exposições e cursos, para além de eventos de grande notoriedade internacional. Um dos mais importantes é o “Mês da Fotografia”, que se realiza desde 1980. Paris constitui um grande centro de divulgação de diversas iniciativas ligadas à história da imagem, incluindo a fotográfica, e possui diversas instituições que constituem um exemplo a seguir pelas suas congéneres estrangeiras.

---

<sup>71</sup> Ver: CAMACHO, Cláudia Frayão e FIGUEIREDO, Cláudia (coord.), *Roteiro de Museus. Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2005, p. 144 – 145.

<sup>72</sup> <http://fundacao-jcarpinteiro.org> (consultado em 15/7/2005).

<sup>73</sup> <http://www.cm-braga.pt> (consultado em 14/7/2005).

Vale a pena destacar três exemplos: a Casa Europeia da Fotografia, o Património Fotográfico e o Centro Nacional da Fotografia (C.N.P.).

A Casa Europeia da Fotografia, sob a direcção artística de Jean-Luc Monterroso, situa-se no bairro do Marais. Apresenta exposições permanentes e temporárias, conferências e filmes, para além de se encontrar dotada de uma biblioteca-vidéoteca. O Património Fotográfico situa-se no recuperado Palácio de Sully, e trata-se de uma associação que administra acervos fotográficos pertencentes ao Estado francês e organiza todo o ano exposições diversas. O Centro Nacional da Fotografia encontra-se albergado no Palácio Salomon-de-Rothschild. Apresenta exposições de obras de grandes mestres e de jovens artistas experimentais, para além de organizar conferências, publicar uma revista trimestral gratuita e co-produzir um programa audiovisual intitulado “Contacts”, sobre fotógrafos famosos. Desde 2004, que existe um novo pólo do C.N.P. instalado na galeria Jeu de Paume, dedicado à fotografia e à imagem.

Na Alemanha foram, em 2005, inauguradas duas novas instituições museológicas de destaque: o Museu da Fotografia de Berlim e a Casa Internacional da Fotografia, em Hamburgo<sup>74</sup>. Este último, inaugurado em 14 de Abril de 2005, conta já com um acervo de 12 mil fotos datadas desde o fim do século XIX até hoje. Resultou da musealização de um antigo mercado e foi criado com a missão de “estimular a percepção e apreciação da fotografia”. A Casa da Fotografia tem capacidade para realizar até três exposições simultaneamente e terá uma programação regular de simpósios e debates. A ideia da sua criação partiu do coleccionador e fotógrafo de moda, Franz Christian Gundlach.

Nos Estados Unidos da América, os exemplos de museus da fotografia e imagem são igualmente abundantes. Muitos são de gestão autónoma, ainda que com algum apoio financeiro por parte do Estado, como o Museu Eastman Kodak, criado por iniciativa da empresa multinacional Kodak, enquanto outros surgem integrados noutras instituições, como o Center for Creative Photography<sup>75</sup>. Este encontra-se localizado no complexo Fine Arts, na zona Noroeste do *campus* universitário da Universidade do Arizona. O CCP é uma das instituições americanas dedicadas à fotografia de maior prestígio e um exemplo de espaço concebido a pensar verdadeiramente nos seus visitantes, nomeadamente com zonas de estacionamento reservadas a deficientes.

---

<sup>74</sup> <http://www.dw-world.de> (consultado em 19/7/2005).

<sup>75</sup> <http://www.library.arizona.edu/ccp> (consultado em 16/7/2005).

Existe, inclusive, pelo menos, um museu totalmente virtual, o “American Museum of Photography”, que se define como um museu “sem paredes... por uma arte sem barreiras”<sup>76</sup>. Logo a partir da sua página de apresentação, é possível iniciar-se, sempre que se queira, uma visita guiada, sem necessitar de marcação prévia. Para cada local que se queira visitar, inclusive as diversas lojas do museu, basta clicar em cada uma das opções dos menus disponíveis. Encontra-se permanentemente aberto, ou seja 24 horas por dia e 365 dias por ano. A sua localização é, por isso, unicamente na Internet e o próprio gabinete do director bem como todos os seus restantes departamentos são apenas visitáveis *on-line*. Por exemplo, no seu centro de pesquisa (“Research Center”), é possível estudar os mais variados processos fotográficos, para além de ser aqui disponibilizado um valioso guia “Preserving & Protecting Photographs: A Product Guide”, destinado ao público em geral, e redigido numa linguagem muito acessível. Tanto será útil a todos os profissionais e estudiosos na área da conservação de imagens, como a simples curiosos. Todos os interessados podem ainda tornar-se sócios deste museu virtual, gratuitamente.

No Brasil, vale a pena fazer referência aos diversos Museus da Imagem e do Som, situados em locais tão díspares como Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Pernambuco, Fortaleza (Ceará), Maceió (Alagoas), Porto Alegre, Salvador da Baía, Curitiba (Paraná), entre outros<sup>77</sup>. Estes Museus da Imagem e do Som constituem exemplos perfeitos de instituições, onde a multimédia é a sua base estrutural. Neles convivem em perfeita harmonia e diálogo os acervos fotográficos com os outros acervos de áudio, vídeo e cinematográficos, nos mais diversos suportes.

Entre estes, os mais emblemáticos, centrais e difusores do modelo de funcionamento seguido pelos outros todos, são o do Rio de Janeiro e o de São Paulo, que estão igualmente entre os mais antigos.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro<sup>78</sup> abriga importantes arquivos que vão ao encontro dos interesses de um público pesquisador, amplo e diversificado.

Foi inaugurado a 3 de Setembro de 1965, inserido nas comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. O M.I.S. iniciou um género pioneiro de museu audiovisual que seria seguido por outras capitais estaduais e cidades brasileiras, além de

---

<sup>76</sup> <http://www.photography-museum.com> (consultado em 17/7/2005).

<sup>77</sup> <http://www.mis.rj.gov.br> (consultado a 20/7/2005).

<sup>78</sup> <http://www.mis.rj.gov.br> (consultado a 17/7/2005).

se ter convertido num verdadeiro centro cultural de vanguarda nas décadas de 60 e 70 do século XX, onde se realizariam diversos encontros e lançamentos de ideias e novos comportamentos.

Localizado na Praça XV e inserido na Zona Especial do Corredor Cultural do Rio de Janeiro, onde se encontram igualmente o Museu Histórico Nacional, o Museu Naval, o Paço Imperial, a Casa França-Brasil e o Centro Cultural Banco do Brasil, o edifício da Fundação M.I.S. é, ele próprio, uma das mais belas peças da sua colecção. Foi projectado por Sylvio Rebecchi e constitui um raro exemplar histórico dos edifícios construídos para albergar a Exposição do I Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922.

Entre os materiais do seu diversificado acervo, incluem-se importantes colecções fotográficas, tais como as fotos de Augusto Malta sobre o Rio de Janeiro antigo, para além de colecções de discos raros, a colecção da Rádio Nacional, onde se encontra muito da época de ouro da rádio no Brasil, para além de tantas outras que, no seu conjunto, formam um dos acervos museológicos mais expressivos e diversificados da cultura urbana brasileira.

Em 1989-90, o edifício sofre importantes intervenções, que lhe darão a sua actual fisionomia. Ainda em 1990, M.I.S. vai ocupar igualmente um outro edifício localizado no bairro da Lapa, um dos actuais locais de maior efervescência cultural da cidade e uma zona de longa tradição boémia e vida nocturna. Esta sede adicional, encontra-se ocupada por sectores administrativos da Fundação Museu da Imagem e do Som, para além de também abrigar acervos disponíveis à consulta.

O seu primeiro director foi Maurício Quadrio que, logo em 1965, foi substituído por Ricardo Cravo Albin, tendo, até 1991, se sucedido mais 11 directores<sup>79</sup>.

Em Outubro de 1990, o M.I.S foi transformado em fundação, dirigida por um presidente. O primeiro a ocupar esse cargo foi Arthur José Poerner (1991/1994). Entre os seus mais recentes presidentes destacam-se o compositor Edino Krieger, que assumiu a presidência do M.I.S em 2003<sup>80</sup>, e Nilcemar Nogueira, neta do famosíssimo

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> *Ibidem.*

cantor e compositor Cartola, que sucedeu àquele em 2006<sup>81</sup>. A actual presidente desta fundação é Rosa Maria Barboza de Araújo<sup>82</sup>.

O Museu da Imagem e do Som de S. Paulo está organizado em moldes similares, embora com algumas particularidades<sup>83</sup>.

Foi criado em 29 de Maio de 1970 e, tal como o seu congénere do Rio de Janeiro, tem como finalidade colectar, registar e preservar o som e a imagem da vida brasileira, nos seus aspectos humanos, sociais e culturais, constituindo-se como um importante núcleo de difusão artística e educativa. Para a sua criação foi formada, em 1967, uma comissão organizadora, integrada por pessoas dos mais diversos quadrantes. Após a sua criação oficial, o Museu esteve, a título precário, instalado na então sede do Conselho Estadual de Cultura, localizado na Rua António de Godoy. Daqui foi sendo sucessivamente transferido para diversos lugares, até à inauguração a sua sede em 27 de Fevereiro de 1975, no edifício onde actualmente se encontra.

As funções deste Museu paulista são múltiplas. Para além de registar, organizar e preservar o seu acervo, a divulgação da sua produção prima pelo dinamismo, através da realização de eventos públicos, tais como espectáculos de música, mostras de fotografia, cinema e vídeo, bem como seminários e diversas publicações. Ou seja, pretende-se, com isto, que a sua missão seja desempenhada de forma “moderna e activa, dentro das mais avançadas técnicas de museu vivo”<sup>84</sup>.

Organiza, com regularidade, cursos teóricos e práticos, com vista à formação contínua dos diversos profissionais e estudiosos dentro deste campo. Uma das suas mais importantes medidas, actualmente em curso, dá pelo nome de “Projecto de Preservação do Acervo Fotográfico”, como forma de, entre outros aspectos, combater o desgaste dos materiais em arquivo e a inadequação às actuais normas técnicas para a sua preservação. Este acervo reúne exemplares que permitem o conhecimento de variadas técnicas fotográficas, tais como autocromos, cartes de visite, ferrótípos e negativos de vidro, assim como obras de autores dos inícios do século XX, incluindo Valério Vieira, Guilherme Gaensky, Nadar, entre outros.

---

<sup>81</sup> *Ibidem* (consultado em 25/9/2006).

<sup>82</sup> *Ibidem* (consultado em 21/8/2008).

<sup>83</sup> <http://www.mis.sp.gov.br> (consultado em 19/7/2005).

<sup>84</sup> *Ibidem*.

Este acervo de fotografia foi constituído por doações e pesquisas realizadas pelo M.I.S., entre estas depoimentos recolhidos pelo sector de História Oral, muitos deles registados em arquivos áudio.

As colecções são compostas por peças doadas, adquiridas ou produzidas pelo próprio museu. O conteúdo variado das imagens reflecte a sua origem e acumulação feita com critérios muito flexíveis. Entre outros aspectos, nelas estão documentados os mais diversos aspectos da vida paulistana e brasileira do final do século XIX até aos dias de hoje.

Para além de outros departamentos, possui ainda uma biblioteca onde se encontram reunidas, colecções de livros, revistas, catálogos e folhetos sobre artes plásticas, cinema, fotografia, televisão, vídeo, rádio e música.

O seu primeiro director foi Rudá de Andrade, tendo sido este cargo ocupado, mais recentemente, por Graça Seligman desde 2005<sup>85</sup> e, sucedendo a esta, desde 2007, por Vitória Daniela Bousso que, no presente, se encontra à frente de uma profunda reestruturação e modernização deste museu<sup>86</sup>.

Paralelamente, tal como acontece com outras instituições similares, constituiu-se, no mesmo espaço, a Associação dos Amigos do Museu da Imagem e do Som (A.A.M.I.S.), entidade civil e sem fins lucrativos, que tem como objectivo apoiar as actividades culturais e artísticas do M.I.S., auxiliando a preservar, defender e divulgar o seu acervo e património histórico, através da execução de projectos e programas, autónomos ou em parceria, e do desenvolvimento de um plano de acções que viabilizem os seus fins, de acordo com as normas e os regulamentos vigentes no seu estatuto social<sup>87</sup>.

Mais exemplos se poderiam dar, diversos entre si pela sua dimensão e pela sua natureza, mas os que se apontaram parecem suficientes para dar uma ideia do que existe neste campo.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem* (consultado em 14/12/2008).

<sup>87</sup> *Idem* (consultado em 19/7/2005).

## Capítulo 2 – Fotografia: um documento histórico à parte

Neste capítulo, abordar-se-á a invenção da fotografia, serão lembrados os seus principais pioneiros e o grande salto em frente que representou como registo do real observado. De seguida, pretende-se lançar um breve olhar sobre a forma como a fotografia se começou a afirmar em Portugal, a partir da segunda metade de Oitocentos, e sobre a sua crescente importância junto do público, em geral, e das instituições culturais, em particular. Proceder-se-á, igualmente, a uma análise da vulgarização da fotografia junto do grande público, tornando-se num elemento fundamental da vida quotidiana de cada vez mais pessoas, dando origem a um novo tipo de expressão artística e, também, a um elemento preponderante na salvaguarda da memória individual e colectiva. Seguidamente, analisar-se-á a fotografia como o elemento fundamental no aparecimento do fotojornalismo. Na sequência do exposto, far-se-á uma reflexão acerca da veracidade da fotografia, enquanto documento histórico incontornável. Por fim, serão analisadas as novas perspectivas e os desafios que o futuro colocará à fotografia, nas suas mais diversas facetas.

### 2.1. Nascimento da fotografia

A fotografia apareceu oficialmente em 1839, pela mão de um francês chamado Daguerre<sup>88</sup>. No entanto, esta efeméride deve ser considerada mais como uma meta atingida do que como um verdadeiro início. Houve anteriormente um longo percurso de várias décadas, onde se destacam os contributos de pessoas como Thomas Wedgwood e Humphrey Davy que, em 1802, tornaram públicas as suas experiências de fotoquímica, onde utilizavam o nitrato de prata, e do astrónomo John Herschel que, em 1819, comprova as propriedades estabilizadoras do hiposulfito de sódio<sup>89</sup>.

No meio desse longo e atribulado trajecto, surge igualmente o nome de Nicéphore Niépce. De facto, já desde há algum tempo que vinham a ser feitas experiências, quase sempre com fracos resultados, no sentido de se criar um suporte que permitisse

---

<sup>88</sup> PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 26.

<sup>89</sup> Cf. LAVERTU, Marielle, “Aperçue historique”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 3 – 5.

“desenhar” a realidade de uma forma mais rápida e fidedigna do que as pinturas<sup>90</sup>. Diversos cientistas, sobretudo ligados ao campo da Química, entre os quais Niépce, sabiam da existência de uma grande variedade de compostos, geralmente líquidos, que se alteravam facilmente sob a acção da luz<sup>91</sup>. Desta forma, pretendeu-se obter algum benefício a partir de uma desvantagem que tornava por vezes frustrante o trabalho laboratorial.

Inicialmente, não havia qualquer certeza da verdadeira utilidade destes fenómenos fotoquímicos de degradação desses compostos, a não ser para se conseguir obter outras fórmulas mais resistentes à deterioração. Ao longo destas experiências, inicialmente irrelevantes para a tecnologia e para o cidadão comum, foram sendo criados compostos de resistência diversa à acção da luz. Nalguns casos, bastava acrescentar ou retirar um ou mais componentes; noutros, utilizavam-se os mesmos, mas em proporções diferentes. Os mais instáveis, ao fim de um certo tempo de exposição, ficavam destruídos ou inutilizados; os mais estáveis, por seu turno, podiam sofrer alguma rápida alteração até um certo grau, mantendo-se de seguida constantes durante algum tempo. Outros ainda, expostos à acção da luz durante um curto espaço de tempo variável e logo de seguida colocados em recipientes herméticos, apresentavam uma imensa variedade de resultados.

Foi sob o mais completo amadorismo, não sem uma certa dose de ousadia e risco, que alguns cientistas começaram a testar o comportamento foto-sensível destes preparados, aplicando-os sobre as superfícies planas de diversos materiais como vários tipos de papel, vidro e metal. A multiplicidade de alterações observadas aumentou de uma forma exponencial. Utilizaram-se fontes luminosas dos mais diversos tipos e de intensidade variável. O resultado mais surpreendente foi o aparecimento, em diversas camadas desses compostos, de zonas mais e menos alteradas pela luz ambiente.

No ano de 1826, Niépce realizou uma experiência que se revelaria pioneira. Fotografou uma “natureza morta” que aparece designada como a primeira fotografia de sempre. Um pouco mais tarde, repete a experiência fotografando uma paisagem<sup>92</sup>. Para conseguir estes resultados, pouco atraentes do ponto de vista estético e desprovidos de um nível aceitável de nitidez, havia estudado a reacção fotoquímica de certos compostos,

---

<sup>90</sup> Cf. AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 13 – 15.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 15 – 20.

<sup>92</sup> BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 18.

nomeadamente soluções contendo sais de prata, mas, sobretudo, um produto designado por “betume da Judeia, produto castanho e viscoso que os gravadores empregam na água-forte. Dissolve-o em essência de Dippel e espalha-o em suportes diferentes: vidro, cobre prateado e estanho”<sup>93</sup>.

Inicialmente, isto intrigou a generalidade dos observadores, precisamente porque essas alterações não eram uniformes, apesar da zona sensível ser quimicamente uniforme. No entanto, a razão do fenómeno não tardou em vir à superfície: tudo aquilo que estivesse entre as fontes luminosas, quer naturais quer artificiais, e a superfície receptora, produzia nesta todo um conjunto de “sombras” difusas.

Por exemplo, a luz do dia, ao entrar através de uma janela de caixilhos, podia produzir na superfície sensível um conjunto de zonas claras mais ou menos regulares geometricamente. De igual maneira, quando se colocava um objecto em frente do foco luminoso de uma lamparina, surgia na superfície embebida uma zona mais escura com uma forma muito semelhante. Isto geralmente só ocorria nas superfícies onde haviam sido aplicados os compostos mais sensíveis à acção da luz, dado que os outros se limitavam a mudar uniformemente de cor e tonalidade. Por outro lado, descobriu-se que o tempo de exposição era algo que determinava resultados muito diferentes no mesmo suporte. Apesar de se conseguirem alguns resultados aproximados de imagens, havia ainda o problema de as conseguir fixar e estabilizar, apesar das experiências de John Hershel terem já dado um contributo muito importante nesse sentido.

Niépce encontrava-se, portanto, na vanguarda de todo este movimento experimentalista. No entanto, as suas invenções estavam condicionadas a não passarem de meras experiências caseiras, apenas observadas por alguns conhecidos mais próximos. Para além disto, havia um grande número de seus contemporâneos, cientistas de facto ou não, que se dedicavam quase por divertimento a fazer experiências químicas de todo o tipo, quase todas sem qualquer utilidade.

Se não tivesse entrado em contacto com Louis Daguerre, de quem se tornaria amigo, a sua invenção arriscava-se a ficar esquecida para sempre ou ocorreria, mais tarde, com outro qualquer. Ao contrário de Niépce, Daguerre era um indivíduo empreendedor, como homem de negócios que era<sup>94</sup>. Para além de negociante, era pintor de cenários, para os quais utilizava a câmara escura. Niépce havia ele próprio estudado a

---

<sup>93</sup> AMAR, Pierre-Jean, *Op. cit.*, p. 18 – 19.

<sup>94</sup> Cf. *op. cit.*, p. 19-24.

fundo as técnicas da câmara escura, aplicando-as nas suas experiências e, em paralelo, aperfeiçoando o sistema de diafragma de íris. Surge a partir de então uma parceria entre Niépce e Daguerre, no ano de 1829<sup>95</sup>.

Niépce atravessava graves problemas financeiros, e Daguerre, mais jovem e abastado, promete encontrar financiadores para o seu invento “que crê ser um bom negócio”<sup>96</sup>. Para além disso, dá-lhe um apoio fundamental, nomeadamente na utilização da câmara escura, onde aplica as suas técnicas de desenhador talentoso, como forma de se irem aperfeiçoando os resultados a nível das tonalidades e da fixação das imagens, então ainda muito pouco nítidas. Só depois da morte de Niépce, conseguirá Daguerre despertar o interesse público pela sua nova técnica, obtendo, nomeadamente, um apoio do Estado francês, que chega a conceder-lhe uma renda vitalícia de 6 000 francos<sup>97</sup>.

Graças aos aperfeiçoamentos conseguidos no processo herdado do seu amigo, conseguiu a fixação efectiva e mais rápida da imagem, através da aplicação de água salgada, a partir de 1837<sup>98</sup>. Este detalhe vem reduzir em muito o tempo de exposição necessário, que antes era de várias horas, para menos de uma hora, senão mesmo alguns minutos. Paralelamente, as próprias peças de óptica sofrem melhorias consideráveis, conseguindo-se beneficiar muito a qualidade da imagem<sup>99</sup>.

Surge então a primeira técnica verdadeira e precisa de captação de imagens: o daguerreótipo, cujo método é comunicado, oficialmente, à Academia das Ciências e das Belas-Artes de Paris, em Agosto de 1839, não por Daguerre, mas, em nome dele, por François Arago, membro dessa Academia<sup>100</sup>. Apesar de tudo, é preciso não esquecer que a sua invenção já havia sido anunciada, pelos mesmos meios, ainda que sem grandes detalhes, a 7 de Janeiro desse mesmo ano<sup>101</sup>.

Tratou-se de uma invenção revolucionária que veio a revelar-se essencial, apesar das suas inúmeras desvantagens funcionais, como o peso, a fragilidade da superfície de

---

<sup>95</sup> SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 132.

<sup>96</sup> AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 19.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>99</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>100</sup> Cf. *Idem*, p. 23.

<sup>101</sup> PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 26.

composto de prata e um tempo de exposição, mesmo assim ainda pouco aceitável, apesar das imagens surgirem com uma nitidez e um detalhe impressionantes. Por outro lado, em pouco mais de um ano, o pioneirismo de Daguerre viu-se confrontado com as experiências bem sucedidas do inglês William Henry Fox Talbot, que haviam sido já anunciadas, desta feita em Londres, em Fevereiro de 1839<sup>102</sup>.

Este homem, que chegou a ser membro do Parlamento britânico<sup>103</sup>, já havia, em 1835, criado o “Desenho Fotogénico”<sup>104</sup>. O passo seguinte consistia em registar a imagem formada no fundo da “câmara escura”, utensílio já conhecido desde o século V, mas aperfeiçoado posteriormente, tendo sido, inclusive, usado como auxiliar de desenho durante o Renascimento<sup>105</sup>. Tratava-se de uma caixa fechada, munida de um orifício por onde passava a luz, onde a imagem exterior aparecia invertida<sup>106</sup>. Aproveitando este fenómeno óptico, Talbot colocava papel sensibilizado no interior desta caixa<sup>107</sup>. No entanto, os resultados foram desanimadores devido ao facto de ser insuficiente a luz que chegava ao papel, o que fazia com que fosse necessária uma muito longa exposição para se produzir uma única imagem<sup>108</sup>. Estas experiências acabariam por se revelar úteis, aquando do desenvolvimento da sua técnica.

Acima de tudo, deve-se a Talbot a criação de um modelo alternativo de suporte para a impressão fotográfica: o papel<sup>109</sup>. Não tinha, claro está, as desvantagens do peso e do elevado preço dos daguerreótipos. O tipo de papel utilizado por Talbot era também conhecido por “papel salgado”, pois não era mais do que uma folha de papel, previamente mergulhada numa solução de cloreto de sódio e sensibilizada através de sais

---

<sup>102</sup> LAVERTU, Marielle, “Aperçue historique”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 9.

<sup>103</sup> SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 430.

<sup>104</sup> PAVÃO, Luís, *Op. cit.*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 64.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>106</sup> SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>107</sup> PAVÃO, Luís, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> LAVERTU, Marielle, “Aperçue historique”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 9.

de nitrato de prata e ácido gálico<sup>110</sup>. Para se fazer a revelação da imagem, após a exposição à luz, bastava utilizar de novo nitrato de prata e ácido gálico, bem como hipossulfito para se conseguir a sua fixação<sup>111</sup>. Este método tinha ainda a grande vantagem de reduzir o tempo de exposição necessário à obtenção de imagens, de uma hora para apenas um minuto<sup>112</sup>.

Além do mais, foi a partir de Fox Talbot que surgiram as primeiras imagens em negativo<sup>113</sup>. A partir de um negativo, podia produzir-se várias imagens em positivo, o que já era outra grande vantagem sobre os daguerreótipos, que eram peças únicas. Este novo método ficou conhecido como “calótipo”. Era mais fácil de transportar, mais resistente às alterações do passar do tempo, apesar de a qualidade da imagem ficar muito aquém da do daguerreótipo, o que o tornava menos adequado para a elaboração de retratos. Os resultados desta técnica apresentavam “uma certa granulação devida ao facto de as fibras do papel do negativo aparecerem impressas no positivo”<sup>114</sup> e, além do mais, “a reprodução do pormenor não era tão fina como no daguerreótipo”<sup>115</sup>. Talvez por isso, o daguerreótipo foi o tipo de suporte que mais popularidade granjeou no mundo inteiro, durante mais ou menos vinte anos, até ao aparecimento da técnica do colódio húmido, introduzida, por volta de 1860, por Frederick Scott Archer<sup>116</sup>.

O nascimento da fotografia, em 1839, não só significou o aparecimento de uma nova técnica, mas também de um novo meio de comunicação, cuja importância só se poderá comparar à da imprensa, que impulsionou uma nova era, fundamentalmente icónica, que potenciava a troca de suportes e meios de reprodução e transmissão e que converteu a imagem no elemento identificador da cultura e da sociedade<sup>117</sup>.

---

<sup>110</sup> SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 89.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 28.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> PAVÃO, Luís, *Idem*, p. 29.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Cf. LAVERTU, Marielle, “Aperçue historique”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 5 – 9.

<sup>117</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel, “Prólogo”, in SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 9.

Com o aparecimento imediatamente posterior de novos processos mais vantajosos e atraentes, como o colódio e a albumina, o daguerreótipo não imperará durante muito mais tempo. Seria apenas um ponto de partida.

Foi a partir daqui que o caminho ficou aberto para o aparecimento do que veio a chamar-se “fotografia”.

Esta pode ser definida segundo diversas perspectivas, muitas vezes em função da época a que se reporta. Houve um tempo em que se associava a fotografia a um conjunto de chapas metálicas, pesadas e algo difíceis de manusear, das quais se extraía, após um cuidadoso, demorado e complicado processo, uma película mais leve, em que não se devia tocar, onde surgiam pedaços previamente seleccionados da realidade. Mas uma realidade em tons de cinza, por vezes com névoas de sépia de indefinição que o tempo se encarregaria de amarelecer. Uma representação possível e linear de uma realidade observada. Hoje, pode denominar-se fotografia uma imagem visionada num monitor de computador, muito fiel à realidade na cor e nos contornos, mas muito longe de ser palpável, reduzida a uma mensagem visual.

Definições mais clássicas consideram a fotografia como uma “imagem que parte da impressão dum suporte fotossensível chamado negativo, que dá origem, por sua vez e por um processo inverso, a um positivo”<sup>118</sup>. Trata-se de uma definição francamente redutora, demasiado simplista e que hoje será um tanto ou quanto obsoleta e parcial. Isto levaria a considerar, incompreensivelmente, que a fotocópia, as fotografias que se observam nas revistas e nos jornais, o “slide” e as imagens digitalizadas devam ser excluídas deste grupo, já para não falar nos daguerreótipos, ferrótipos e outros meios mais remotos e engenhosos de captar o real. Nada mais longe da verdade. Daí que se possam afigurar mais realistas, abrangentes e actuais todas as definições que se pautam pela ideia de que “a fotografia é toda a imagem permanente que resulta da exposição dum suporte à acção duma luz”<sup>119</sup>.

No entanto, vale a pena reflectir sobre um aspecto que se pode afigurar importante e trazer alguma luz para a questão de se saber até que ponto se pode considerar algo uma verdadeira fotografia.

---

<sup>118</sup> CASTELLO-LOPES, Gérard, *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os outros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.90.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 90.

A fotografia é impressa com luz, quase automaticamente. Então o que dizer das imagens que a imprensa produz quotidianamente? Como classificar as imagens que vemos nos cartazes e nos folhetos? Derivam de fotografias, sem dúvida, mas já não o são exactamente, ainda que o senso comum nos leve a considerá-las como tal. São fotogravuras, pois foram impressas a tinta. Apesar de não serem facilmente perceptíveis, as diferenças entre a fotografia e a fotogravura, não obstante o parentesco, derivam da qualidade da sua nitidez, variedade de tonalidades e riqueza de contrastes<sup>120</sup>.

Outra importante invenção, relacionada com o captar de imagens reais, foi a película cinematográfica, mais conhecida como o filme. A fotografia e o cinema, ainda que cada um deles tenha uma história e evolução particulares, encontram entre si relações nem sempre pacíficas. Ambos dependem da acção da luz, embora sob parâmetros diferentes. Uma fotografia nasce do efeito da acção de um foco de luz direccionado para uma película sensível e, só depois de um processo de aplicação de vários líquidos especiais, está em condições de ser visionada. Deriva de um desejo de produzir rapidamente, através duma acção química, uma gravura instantânea do real observado. É uma imagem estática e possível de ser observada à unidade.

O cinema, pelo contrário, de um ponto de vista mais clássico, necessita do permanente acompanhamento de uma luz direccionada para poder ser visionado. Nas primeiras experiências pré-Lumière, a luz só era necessária no momento em que se visionava o mecanismo que produzia a imagem. Esta surgia recortada ou desenhada em materiais convencionais, como o papel, o cartão, placas finas de madeira e chapas de metal leve. Eram autênticas peças artesanais, de uso individual e que, por isso, não se adequavam a ser observadas em grandes salas. O que aí se visionava era uma espécie de tentativa rudimentar de desenho animado, em sequências repetitivas, que valiam mais pelo seu efeito visual do que pela história que contivessem.

Após a invenção da chapa fotográfica, houve tentativas pouco sucedidas, de produzir movimento, recorrendo a fotografias em sequência, mas os suportes eram frágeis e não tinham qualquer maleabilidade. Foi só a partir da invenção das películas em gelatino-brometo de prata que foi possível produzir películas de celulósido, maleáveis e suficientemente transparentes.

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*

Na verdade, o cinema, tal como o conhecemos, deve grande parte da sua existência à fotografia. Aliás, durante largas dezenas de anos, antes do aparecimento das câmaras de vídeo e dos formatos digitais, os mesmos estúdios que revelavam fotografias revelavam filmes. A fotografia permitiu ao cinema entrar no campo da vida real e conquistar a autonomia e o estatuto que hoje se lhe reconhece de “7.ª arte”; e conquistar uma componente do real que a fotografia não consegue reproduzir: o movimento.

Na captação do real, pode afirmar-se que o filme acabou por colocar sempre a fotografia num plano secundário, senão mesmo acessório. Se o filme capta o desenrolar de um acontecimento, a fotografia retém desse acontecimento um ou mais aspectos, servindo de prova ou mesmo até de incentivo para se visionar o primeiro. No entanto, a foto pode captar pormenores que escapam ao filme, para além de ser mais funcional, manuseável e não exigir nenhum aparelho ou espaço para ser visionada, salvo no caso do diapositivo.

## **2.2. Vulgarização da fotografia na sociedade ocidental**

A banalização da fotografia levou à progressiva perda da sua natureza de inovação criada por um grupo restrito de pioneiros, mais cientistas do que artistas, tendo também deixado de ser um curioso objecto algo mágico e misterioso. De facto, “os problemas com que se viram confrontados os primeiros fotógrafos foram problemas de carácter científico e não de carácter artístico”<sup>121</sup>.

O número de estúdios fotográficos proliferava, ainda que muitos se assemelhassem aos clássicos “ateliers” de pintura e escultura. A fotografia, deixando de ser mera invenção técnica, começava a conquistar o seu lugar no campo das artes, embora fosse considerada por muitos uma arte secundária. Havia mesmo quem considerasse a fotografia como não merecedora de uma “dignidade de obra de arte”<sup>122</sup>. Considerava-se uma fotografia exigia menos talento e inspiração de quem a executava, do que toda uma base de conhecimentos técnicos, nomeadamente de mecânica e química, pois, regra geral, era o fotógrafo quem igualmente efectuava o trabalho de revelação.

---

<sup>121</sup> BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 18.

<sup>122</sup> FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, col. Comunicação & Linguagens, nº3, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1995, p. 90.

No entanto, durante longos anos, muitos fotógrafos eram unânimes em afirmar que a fotografia estava relacionada com a arte e não com a indústria, como os seus detractores costumavam defender, devido ao aparente mecanicismo e frieza do acto de fotografar e, sobretudo, à possibilidade de gerar produtos em maior quantidade, num menor espaço de tempo. De facto, o que parecia “mais perturbador para a sociedade artística do século XIX”<sup>123</sup>, não seria tanto “o carácter imitativo da fotografia (que teria existido, e voltaria a existir, na pintura)”<sup>124</sup>, mas antes “o seu carácter *imediate e mecânico*”<sup>125</sup>.

Por trás destas críticas, estariam igualmente, sem dúvida, questões ligadas à concorrência com outros artistas. Se produziam mais teriam, à partida, mais lucro. Ao defenderem o estatuto de artistas, os fotógrafos estariam também a conquistar uma quota parte de credibilidade junto do seu potencial público. O efeito da novidade e os preços relativamente acessíveis faziam o resto<sup>126</sup>.

Alguns fotógrafos, perante um aumento da procura dos seus estúdios e a consequente acumulação de trabalho, necessitavam de pelo menos mais um auxiliar, em quem podiam delegar a revelação das provas fotográficas, ainda que sob constante supervisão da parte daqueles. No entanto, a regra geral era a necessidade de efectuar a captação e a imediata revelação no mesmo estúdio, devido à hipersensibilidade dos suportes utilizados.

A fotografia, enquanto expressão artística, explorava um terreno até então virtualmente impossível para todas as outras artes visuais: o do instante. A realidade visível era captada como tal num dado momento, sem a interferência de quaisquer devaneios de imaginação e de sentimento por parte do sujeito observador. A partir de então, a sobrevivência desse instante dependia apenas de questões técnicas e da prática do fotógrafo. Bastava-lhe saber calcular a luz adequada, o tempo de exposição, as condições da revelação e a qualidade dos materiais utilizados.

O acto de captar imagens em chapas revestidas de material fotossensível não exigia qualquer formação artística ou académica, da parte do fotógrafo. Era visto por

---

<sup>123</sup> MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, col. Arte e Produção, n.º20, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 45.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> Cf. FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, col. Comunicação & Linguagens, n.º3, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1995, p. 90 – 92.

muitos como mais um ofício, do qual podia depender a sua sobrevivência. A generalidade dos pintores e desenhadores encarava a fotografia como uma arte menor, quando não com alguma desconfiança. Estes necessitavam de muito mais tempo para elaborar as suas obras, até ao ponto de estas serem vendáveis, em comparação com os “ateliers” fotográficos que podiam produzir diariamente um número apreciável de imagens.

De facto, todos aqueles que quisessem obter um retrato individual ou colectivo, sem terem necessidade de investir muito dinheiro e tempo, encontravam nos estúdios fotográficos a solução ideal. Embora numa fase inicial a fotografia exigisse um tempo de exposição algo longo, que obrigava os modelos a permanecerem imóveis durante quase um minuto, o sacrifício valia o resultado. Apesar de tudo, a questão do longo tempo de exposição foi um problema que, em poucos anos, a evolução tecnológica, a nível das máquinas e da sensibilidade dos suportes utilizados, acabaria por superar.

Por outro lado, a fotografia levou a uma espécie de democratização do retrato. Antes do aparecimento das primeiras chapas fotográficas, quem quisesse ser retratado tinha de recorrer a um pintor ou simplesmente a um desenhador que, não raras vezes, cobrava um preço elevado pelo seu serviço. Para além disto, o registo da imagem pessoal, era visto como uma espécie de luxo, reservado muitas vezes a pessoas e famílias de elevada categoria social, onde era mais corrente fazerem-se retratos. Não era qualquer um que tinha a oportunidade de se ver retratado em vida uma vez que fosse, de modo a que a imagem da sua presença neste mundo ficasse preservada para a posteridade. Se não era rico ou famoso, podia ajudar o facto de ter alguma relação de proximidade, como familiar ou amigo, com o artista. Ainda havia aqueles que eram retratados por iniciativa de um pintor ou desenhador, com o qual se cruzassem por mero acaso, ou cuja figura ou personalidade despertassem, num dado momento, o interesse daquele. Muitos artistas ganhavam a vida, especializando-se em pintar e desenhar pessoas, recorrendo a um ou mais modelos previamente escolhidos. Por outro lado, o tempo necessário à obtenção de um retrato podia levar, às vezes, quase um dia inteiro.

De qualquer forma, apesar de a fotografia se ter tornado numa actividade bastante lucrativa, sobretudo numa fase inicial em que havia uma grande procura por parte de um público ávido de novidades, a proliferação de estúdios fotográficos, não só nas grandes cidades, muitos deles acessíveis a classes menos abastadas, acabou com essa momentânea ilusão.

Por outro lado, o aparecimento, no fim do século XIX, de modelos de máquinas fotográficas mais portáteis retirou a exclusividade aos “ateliers” fotográficos e fez crescer o número de fotógrafos amadores. Ironicamente, a tecnologia que tanto havia contribuído para o melhoramento e a sofisticação do ofício dos fotógrafos, tornando-os indivíduos avançados em relação ao seu tempo, acabou por lhes trazer as primeiras dificuldades, em termos de conseguirem manter um nível de procura dos seus estúdios que lhes permitisse sobreviver apenas tirando retratos. Muita gente começava a fotografar-se a si mesma, sem ter necessidade de ir posar nos estúdios. Muitos fotógrafos, para fugirem à temível falência, não farão mais do que tentar acompanhar a evolução dos tempos e dos hábitos sociais. Transformam os seus estúdios em lojas de venda de artigos fotográficos, tais como máquinas e acessórios, exercendo um serviço permanente de revelação, embora não se afastassem completamente da sua actividade de fotógrafos retratistas. Melhor dizendo: exerciam-na agora como uma actividade extra. Isto porque, como sublinha Gisele Freund, “o público só apela para eles em circunstâncias especiais, tais como fotografias de recém-nascidos, baptizados, casamentos, etc...”<sup>127</sup>.

Alguns fotógrafos, como forma de captar novos clientes, equilibravam a sua actividade nos estúdios com diversos trabalhos no exterior, muitos deles por encomenda. Houve quem passasse a ser fotógrafo itinerante, centrando grande parte da sua actividade longe dos principais centros urbanos. Nestas zonas, a fotografia, bem como a pintura e o desenho, eram actividades muito pouco divulgadas. As regiões do interior de Portugal foram um exemplo muito elucidativo desta realidade que perdurou ao longo de grande parte do século XX, onde grande parte das actividades económicas girava à volta de uma agricultura de subsistência.

Desta forma, a fotografia foi, durante várias décadas após o seu aparecimento, uma prática predominantemente urbana e foi neste contexto que se deu a sua disseminação. Aliás, a generalidade das actividades artísticas e culturais mais fervilhantes e inovadoras encontrava-se arredada do contexto rural. Nestas zonas, durante muito tempo afastadas do progresso, possuir fotografias e, sobretudo, ter os meios necessários para as produzir, era considerado um privilégio de poucos.

---

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 92.

Quando se tratava de pessoas aí residentes a título permanente, fossem ou não autóctones, em algum período importante da sua vida teriam estado em contacto, ou mesmo inseridos, num meio urbano de maior ou menor dimensão. Estes últimos surgiam, aos olhos das pessoas do mundo rural como aculturados, vectores de uma realidade em permanente mudança.

Ainda que pudessem causar alguma estranheza ou simplesmente curiosidade, a estes se deverá muito do progressivo quebrar das barreiras seculares que existiam entre mundo urbano e rural, ainda antes do aparecimento de qualquer um dos actuais meios de comunicação social como a rádio e a televisão. Ainda que menos mensuráveis em termos estatísticos, as principais barreiras entre estes dois mundos quase antagónicos diziam respeito ao campo da cultura nas suas mais variadas facetas. Nos meios urbanos, os indivíduos são desde cedo despertos para todo um conjunto de interesses e valores que vão muito para além da mera subsistência pessoal. Existe uma maior abertura face ao que é inovador, visto como um sinal de evolução e aperfeiçoamento do Homem.

Nos meios rurais, a sobrevivência assegurada pelo que a terra produz é desde sempre o principal motor das actividades diárias de quem aí vive. Neles predomina uma secular aversão à mudança ou, pelo menos, ao que fuja às suas tradições, que é sempre visto como algo perturbador e potencialmente perigoso. No mínimo, qualquer inovação é sempre acolhida com um misto de espanto, fascínio e algum receio inicial.

No entanto, após um período inicial de desconfiança, a generalidade das inovações, sobretudo quando vão ao encontro de certas aspirações individuais das gentes rústicas e ainda mais quando possam trazer-lhes toda uma série de benefícios imediatos, têm um impacto muito positivo, gerado por um quase súbito interesse generalizado. Assim, quando os ecos do progresso, apesar de algo tardiamente, chegam às zonas distantes das grandes cidades, importantes centros de decisão, podem gerar efeitos extremos, isto é, ou são rejeitados e ignorados, ou provocam uma quase revolução no quotidiano de quem lá vive.

As inovações técnicas, pelo contrário, são mais facilmente assimiladas pelo mundo rural. O homem do campo, não raras vezes, tem encontrado nestes ventos de urbanidade as soluções para diversos problemas que a sua vida empírica não lhe consegue fornecer.

Os fotógrafos itinerantes, amadores ou profissionais, bem como os particulares que conseguiam obter máquinas fotográficas e igualmente fazer fotografia, surgiam

como gente abonada, se não privilegiada, por trazerem consigo algo durante muito tempo impensável. A própria posse de uma simples fotografia foi durante largos anos vista como a detenção de uma preciosidade. Não será difícil perceber o fascínio que tais objectos provocavam em quem nunca havia abandonado o seu recôndito povoado.

Muitos olhavam para um fotógrafo quase como quem olha para um mágico. Com um misto de dúvida e forte desejo, muitos se colocaram sob a mira da objectiva fotográfica, ficando como que imortalizada a sua existência terrena, ainda que por um breve instante. Cada vez era mais frequente haver gente que se deslocava ao centro urbano mais próximo, só pelo prazer de mais tarde ter na sua mão um troféu fotográfico, personalizado e único. Muitos dos que se viam numa fotografia sentiram o seu ego ganhar uma nova importância.

Reflexo do progresso da técnica e de um período em que a imagem corporal começava a ser encarada sob quadrantes progressivamente menos sacralizados, a fotografia surgia como uma das faces mais cativantes, mas também mais misteriosas, de novos tempos. As cidades eram agora o principal centro do progresso da Humanidade, e os fotógrafos, ao deslocarem-se às zonas menos afortunadas em termos de centralidade, traziam consigo um pouco dessa nova realidade, que constituía um foco de atracção para muitos indivíduos em idade activa, ansiosos por saborear um pouco do sucesso na vida que parecia tão comum no mundo cosmopolita.

De certa forma, estes mensageiros do progresso poderão ter, ainda que de uma forma indirecta, contribuído para acelerar o grande êxodo rural, consequência da progressiva terceirização da economia, sobretudo nos países desenvolvidos ou em vias de desenvolvimento.

É impossível dissociar a fotografia, devido ao período da história do Homem que ela abrange, desde meados do século XIX até à actualidade, de todos os movimentos artísticos contemporâneos, onde se inserem as diversas tentativas de romper com as formas mais clássicas e espartilhantes da arte. Diversas formas de arte, nomeadamente o desenho e a pintura, influenciaram sem dúvida, em especial nos primeiros tempos, o trabalho de muitos fotógrafos. Aliás, a própria fotografia importaria muitos dos códigos estilísticos geralmente atribuídos à pintura, salientando-se, como um perfeito exemplo disso, o pictorialismo, técnica fotográfica muito em voga em meados de oitocentos, em que não só “o retrato fotográfico se procura assemelhar em tudo – até na lentidão com

que ainda é feito – a uma obra de pintura”<sup>128</sup>, mas também “no plano do aprofundamento da relação com o modelo”<sup>129</sup>, ou seja, onde existe “muito pouco a ideia de instantâneo, implicando uma relação personalizada entre o fotógrafo e o seu modelo”<sup>130</sup>. Recordem-se os exemplos das poses e dos enquadramentos, muito comuns nas fotografias desse tempo, destacando-se, entre os diversos fotógrafos divulgadores dessa técnica, o francês Nadar.

Por seu turno, ao pretender ser um retrato fidedigno da realidade, a fotografia terá, directa ou indirectamente, influenciado diversas correntes artísticas contemporâneas, sendo utilizada como uma componente em muitas delas e acabando mesmo por adquirir o estatuto de arte em si. Aliás, “alguns dos artistas contemporâneos da fotografia foram desta grandes entusiastas”<sup>131</sup>, bastando citar os exemplos de “Degas, Delacroix, Ingres, Fantin-Latour”<sup>132</sup>. Houve, ao longo dos anos, diversos exemplos de pintores que usaram, na elaboração de alguns dos seus quadros, imagens fotográficas como modelos, o que, desde logo, constituiu uma outra grande revolução no campo das artes, ao permitir, por exemplo, “uma alteração na relação do pintor com os seus modelos, que passam a poder estar ausentes, e a evitar longas horas e dias de pose”<sup>133</sup>. Coincidentemente, “a luta pelo reconhecimento da fotografia como arte é contemporânea da luta dos pintores realistas (como Courbet) pela aceitação da sua pintura”<sup>134</sup>.

O surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX, na Europa, trouxe o advento de uma tecnologia inovadora em relação aos demais registros de informação encontrados em arquivos, museus e bibliotecas.

A Revolução Industrial permitiu à ciência uma série de desenvolvimentos em vários campos, bem como transformações económicas, sociais e culturais, e uma série de invenções que viriam a influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia foi uma das invenções ocorridas nesse contexto.

---

<sup>128</sup> MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, col. Arte e Produção, n.º20, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 45.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 41.

O aparecimento da fotografia teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.

De início, a fotografia constituía um documento residual no meio da grande massa de registos textuais existentes, mas hoje representa uma percentagem considerável dos acervos documentais.

Através da fotografia, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém um mundo em detalhe, constituído por pormenores interligados.

Era o início de um novo método de aprendizagem do real, em função da acessibilidade dos cidadãos à informação visual e directa sobre os hábitos e factos respeitantes a povos distantes.

A invenção da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal. Justamente, em função deste último aspecto, ela constituir-se-ia numa arma temível, passível de todo o tipo de manipulações, na medida em que os receptores viam nela, apenas, a expressão da verdade. A história, contudo, ganhava, um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho.

### **2.3. Nova forma de registar o real**

Paralelamente à sua vulgarização entre o grande público, como um bem associado ao lazer, a fotografia conquistaria um grande número de adeptos nas mais diversas áreas de actividade, que lhe reconheciam um grande valor, enquanto utensílio fundamental de trabalho. Uma das áreas que mais beneficiou decerto com este prodigioso invento foi a investigação jornalística. Aliás, o jornalismo encontra-se entre “as primeiras actividades a utilizar a fotografia”<sup>135</sup>.

A partir da década de 1880, o recurso à fotografia por parte de muitos jornalistas, como um complemento da informação escrita, começou a tornar-se cada vez mais comum na generalidade dos países. Emergia então uma nova forma de registar o real quotidiano: o fotojornalismo. Sem dúvida que a evolução técnica, quer das máquinas fotográficas, que ficavam mais portáteis, quer dos suportes utilizados, que já

---

<sup>135</sup> SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo*, col. Letras Contemporâneas, Florianópolis (Brasil), Editora Grifos, 2000, p. 223.

não exigiam uma revelação imediata no local, terão sido factores fundamentais para a fotografia “sair para a rua” e registar momentos e acontecimentos do quotidiano.

O processo da fotogravura expande-se, nos inícios do século XX, em Portugal, com particular incidência nas revistas ilustradas de frequência semanal, quinzenal ou mensal, onde se incluía, entre outras, a *Ilustração Portuguesa*. A função do fotógrafo torna-se mais evidente e imprescindível. Rapidamente as imagens se evidenciam, quer pela força, quer por um cariz mais social, mais empenhado<sup>136</sup>.

Nascia então o repórter fotográfico, que acompanha o lento redimensionamento da imprensa portuguesa em face das premissas da imediatidade da notícia e da sua transmutação em imagem visível, bem como da resposta que o público entusiasmado lhe dá<sup>137</sup>. Nasce igualmente as primeiras agências noticiosas, de início nos Estados Unidos da América, depois na Europa, fornecendo as notícias e as imagens que a imprensa exigia cada vez mais<sup>138</sup>.

Aliás, seria já em meados do século XIX que apareceriam as primeiras grandes agências noticiosas, entre as quais estavam a *Havas*, a *Reuter* e a *Associated Press*<sup>139</sup>. Já no século XX, surgiriam outras como a *Life*, a *Paris-Match*, a *Magnum*, a *Gamma*, a *Sygma*, a *Contact Press Images* e a *Vu*<sup>140</sup>.

Portugal, ainda que mais tardiamente, não escaparia a esta regra. O número de revistas e jornais que integram fotografias aumenta enormemente nos primeiros vinte anos do século XX. Só não proliferaram as agências noticiosas, tendo em conta a nossa pequenez geográfica e mediática.

O melhor representante dos primeiros tempos do fotojornalismo a nível nacional foi, sem dúvida, Joshua Benoliel. Nascido em 1873 e falecido em 1932, em Lisboa, ele pode ser considerado o primeiro repórter fotográfico português. O seu empenhamento, a

---

<sup>136</sup> Cf. ALVES, José Augusto dos Santos, “Fotografia e opinião pública na viragem do século XIX para o século XX”, in *Joshua Benoliel. 1873 – 1932, Repórter Fotográfico*, Lisboa, Lisboa Photo 2005, Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura, Centro Português de Fotografia, 2005, p. 59 – 72.

<sup>137</sup> Cf. FRIZOT, Michel, “O acontecimento da captação da imagem. Uma antropologia fotográfica”, in *Op. Cit.*, p. 75 – 88.

<sup>138</sup> FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, col. Comunicação & Linguagens, nº3, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1995, p. 106 – 110.

<sup>139</sup> AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 100.

<sup>140</sup> BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 37 – 40.

sua noção de oportunidade e imparcialidade permitiram-lhe definir o conceito de foto-reportagem: uma íntima e constante ligação entre o texto e a imagem<sup>141</sup>. Criou documentos, que não eram necessariamente descritivos mas antes intimistas, "como se os próprios factos adquirissem uma dimensão irreal"<sup>142</sup>. Sente-se o amor que este homem tinha pela sua cidade (Lisboa) e pelas suas gentes, a facilidade com que deambulava pelas ruas mais esconsas, testemunhando a precariedade das situações sociais, numa atitude próxima dos americanos Jacob Riis (1849-1914) e Walter Hines Page (1855-1918)<sup>143</sup>. É uma postura mais íntima, mais sentida, mais expressiva e mais humana. Do mesmo modo, circulava entre os grandes e as mundanidades, potenciando nessas imagens aquilo que se queria ver, a sua proximidade ou a sua distanciação do mundo real. Afirma-se, igualmente, em sinergia com a fotogravura<sup>144</sup>.

Em Junho de 1898, o jornal *O Tiro Civil* publica as fotografias da Regata do Centenário, do então amador Benoliel<sup>145</sup>. A partir de então, iniciará uma carreira de intensa actividade fotográfica, ao longo de cerca de trinta anos<sup>146</sup>. Uma das suas primeiras colaborações na imprensa ilustrada será o *Brasil-Portugal*, que constitui a primeira revista que introduz o processo da fotogravura em Portugal, possuindo, para tal, oficinas próprias<sup>147</sup>. Este processo estender-se-á a outras revistas: *Mala da Europa*, *O Ocidental*, *Os Serões*, *Ilustração Portuguesa*, *Revista de Sport*. Os jornais diários seguem idêntico processo, destacando-se o pioneirismo d' *O Século* e do *Diário de Notícias*<sup>148</sup>. Constituía critério primacial da introdução da fotogravura a actualidade e o impacto das imagens que a imprensa diária requeria, equacionando-se a valia processual e a sua rentabilização financeira. O exemplo d' *O Século* enquadra-se num mercado ávido de imagens: enquanto um vulgar jornal diário apresentava um número reduzido de fotografias, o semanário *Ilustração Portuguesa* era essencialmente constituído por trabalhos fotográficos<sup>149</sup>.

---

<sup>141</sup> BORGES, José Pedro de Aboim, *Joshua Benoliel, repórter fotográfico*, 1996, in <http://www.mat.uc.pt>

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> SERÉM, Maria do Carmo, "1873 – 1932", in *Joshua Benoliel. 1873 – 1932, Repórter Fotográfico*, Lisboa, Lisboa Photo 2005, Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura, Centro Português de Fotografia, 2005, p. 102.

<sup>147</sup> BORGES, José Pedro de Aboim, *Joshua Benoliel, repórter fotográfico*, 1996, in <http://www.mat.uc.pt>

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> BORGES, José Pedro de Aboim, "Joshua Benoliel, Foto-repórter", in *Joshua Benoliel – Repórter parlamentar*, Lisboa, Assembleia da República, 1989, p. 15 – 16.

O fotógrafo de estúdio e o fotógrafo amador constituirão os primeiros fornecedores de clichés, de temática regional ou local, reflectindo um quotidiano quase caseiro. O internacionalismo noticioso que a imprensa advogava encontrava um obstáculo na difusão de fotografias de eventos que transcendiam o país. A morosidade do envio e a menor qualidade dessas fotografias, apesar da invenção da belinografia e das constantes inovações tecnológicas, não eram bem aceites pelo público. A revista ilustrada, de periodicidade mais espaçada, estabelecia a ponte entre as notícias do jornal diário e o novo tratamento jornalístico que as ilustrações requeriam.

A quantidade de eventos nacionais e internacionais aumenta no início do século XX, obrigando a uma progressiva especialização da imprensa, o que a fotografia acompanhará de perto. Nasce uma nova actividade, cujo enquadramento legal se ressentirá da sua própria indefinição enquanto profissão. O repórter fotográfico, como era denominado em Portugal, não possuía um estatuto definido, o que era muito criticável.

As suas imagens traduziam o trabalho de estúdio: imobilismo, composição cuidada, mas descaracterizando a imagem de rua, o instantâneo, o descritivo. Com o aparecimento da *Ilustração Portuguesa*, na sua segunda versão, iniciada em 1906 e liderada por Silva Graça, o fotojornalismo português autonomiza-se enquanto profissão de pleno direito<sup>150</sup>.

A maquetização de revistas, como a *Illustration Française*, foge ao modelo inicial, mostrando um novo agenciamento estilístico, onde impera a moldura em estilo “Arte Nova”, muito em voga nesse tempo, actualizando assim a apresentação gráfica.

Ao mesmo tempo que se recorre a colaboradores conceituados para os diversos artigos de fundo, a fotografia adquire um maior peso. Sem minimizar as excelentes *Illustrierten Zeitungen* alemãs dos anos vinte e trinta, a *Ilustração Portuguesa* prefigura-as numa escala nacional, Benoliel tem um papel fundamental na definição das respectivas notícias. A sua produção é multifacetada, abordando temas tão diversos como política, *faits divers*, desporto, cenas do quotidiano ou o mundo do trabalho<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> VICENTE, António Pedro, “Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal”, in MEDINA, João (dir.), *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos até aos nossos dias*, vol. XX., Amadora, SAPE – Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda., 2004, p. 54 – 67.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 78 – 80.

Outros se seguiram a Benoliel, com destaque para Alberto Lima, José Bárcia, A. Cunha, Serra Ribeiro e, sobretudo, Arnaldo Garcez. O número de repórteres fotográficos foi-se revelando insuficiente para o número crescente de publicações. A indefinição deontológica da profissão permite que um repórter possa colaborar rentavelmente com várias publicações em simultâneo<sup>152</sup>.

Joshua Benoliel exemplifica bem esta situação: apesar de designado, frequentemente, de enviado especial da *Ilustração Portuguesa*, que chegou a atingir uma tiragem de 24 400 exemplares semanais, em 1908, tal não o impedia de colaborar com outros periódicos como *O Occidente*, o *Brasil-Portugal* ou a *Mala da Europa*, revistas de periodicidade mais alargada<sup>153</sup>. Desta forma, no seu período de maior actividade e produção, Benoliel chegava a transaccionar, semanalmente, um número de fotografias que, por vezes, não deveria ficar longe das 300, o que, nessas duas primeiras décadas do século XX, constituiria algo decerto surpreendente. Esta colaboração, diversificada e frequente, rentabilizava o investimento das publicações onde surgiriam as reportagens, pois uma maior profusão de imagens cativava sempre mais leitores e, sem dúvida, enriqueceu de sobremaneira o universo do fotojornalismo português. A sua morte algo prematura em 1932, e sem ninguém próximo que desse continuidade ao seu ofício, tornou a sua carreira demasiado curta para um tão grande e peculiar talento que muito ainda teria para dar.

Felizmente, grande parte do seu vastíssimo espólio fotográfico encontra-se, até hoje, devidamente salvaguardado e, graças a todo este cuidado e rigor, tem sido possível organizar diversas exposições à volta da imensa obra de um fotógrafo que já foi considerado “rei dos fotógrafos e um fotógrafo de reis”<sup>154</sup>. Graças a estas iniciativas, as novas e futuras gerações de amantes e estudiosos da fotografia poderão continuar a apreciar, em todo o seu esplendor, a arte de Benoliel, apreender muitos dos seus ensinamentos e, por que não, a considerá-lo um dos seus mestres.

Sabendo que o espólio de muitos outros fotógrafos, anteriores e contemporâneos dele, não teve nem de longe a mesma sorte, toda e qualquer revisitação da obra deste observador e retratista do quotidiano do seu tempo se revestirá sempre de grande valor.

---

<sup>152</sup> BORGES, José Pedro de Aboim, *Joshua Benoliel, repórter fotográfico*, 1996, in <http://www.mat.uc.pt>

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> BARBOSA, Maria Manuel Pinto, in *Joshua Benoliel. 1873 – 1932, Repórter Fotográfico*, Lisboa, Lisboa Photo 2005, Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura, Centro Português de Fotografia, 2005, p. 9.

Mesmo assim, há que lamentar ainda o facto de muitas das matrizes fotográficas da sua autoria se encontrarem hoje repartidas ou, melhor dizendo, em alguns casos, dispersas, de forma desigual por instituições públicas e colecções privadas<sup>155</sup>.

Apesar de tudo, é de louvar o longo e dedicado trabalho que tem vindo a ser feito, quanto à salvaguarda de muito do seu espólio, por diversas instituições, em especial o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa e o Centro Português de Fotografia, no Porto<sup>156</sup>.

Ainda na esteira da foto-reportagem, vale a pena destacar também o nome de Arnaldo Garcez Rodrigues. Enquanto Joshua Benoliel se destacou fotografando o quotidiano e os acontecimentos da vida civil, Garcez destacou-se pelo seu notável trabalho de fotógrafo oficial do Corpo Expedicionário Português na I Grande Guerra, mobilizado a partir de 1916, quando “seguiu para França para olhar e nos dar conta do que por lá se passava com os nossos soldados”<sup>157</sup>, “tendo-lhe sido conferido o posto de Alferes Equiparado”<sup>158</sup>.

De facto, a guerra foi-se tornando um dos temas favoritos dos repórteres, isto porque “a acção permite imagens espectaculares, sensacionais, e porque o público, na sua maioria, é por elas atraído, guiado por um irresistível instinto de morte, que os *media* sabem explorar habilmente”<sup>159</sup>.

A crescente procura de novas imagens forçou a especialização e consequente profissionalização do fotógrafo de notícias, obrigando-o a uma constante mobilização e disponibilidade, que conduziu à sua integração na hierarquia dos profissionais do jornalismo e à sua crescente consciencialização profissional.

Nos dias que correm, para muitas pessoas, a verdadeira fotografia é a reportagem<sup>160</sup>. A fotografia surge como um instrumento complementar da escrita que antes constituía a única actividade jornalística possível. Desta forma, “a fotografia credibilizaria os enunciados verbais e as representações da realidade que esses

---

<sup>155</sup> Cf. LEME, Paulo, “O destino arquivístico da produção fotográfica de Joshua Benoliel, exemplificado no acervo pertencente ao Centro Português de Fotografia”, in *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>156</sup> Cf. *Idem*, p. 89 – 100.

<sup>157</sup> VICENTE, António Pedro, *Arnaldo Garcez. Um Repórter Fotográfico na 1ª Grande Guerra*, nº 5, Porto, CPF. Centro Português de Fotografia, p. 11.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 33.

<sup>160</sup> *Idem*, p. 34

enunciados criavam, acompanhados, agora, pelas fotos”<sup>161</sup>. Assim, a notícia já não pode dispensar esta parceria entre dois modos de expressão: o verbal e o visual.

Se antes eram as informações escritas que dominavam, fornecendo todo o tipo de pormenores até à exaustão, não se deverá julgar que a importância e a actual profusão das imagens signifique que se entrou numa civilização exclusivamente visual. Como evidenciou Gabriel Bauret: “A legenda clarifica de forma explícita o sentido de uma fotografia; mas da mesma maneira que não existe pensamento fora das palavras, não existe percepção de um sentido visual sem recurso a uma articulação comum à linguagem verbal”<sup>162</sup>.

## 2.4. Que futuro para a fotografia?

A fotografia tem sido preferencialmente encarada do ponto de vista do seu valor artístico e documental, sobretudo no que respeita à sua função primordial de veículo da imagem. De facto, nos tempos actuais, não há quem se atreva a negar a sua importância, os seus múltiplos registos ou o seu indiscutível valor artístico<sup>163</sup>. Para se chegar a esta situação, houve que superar diversas etapas: primeiro, houve que vencer o receio dos artistas plásticos que temiam que a fotografia se tornasse num rival capaz de extinguir as suas profissões; depois houve que demonstrar que se tratava de uma técnica que tudo devia não somente à óptica, como também à química e à mecânica; e, finalmente, foi necessário convencer o mundo da arte, o comércio, os museus, os intelectuais e a opinião pública, de que mais nenhum meio proporciona as possibilidades de criação que a fotografia oferece<sup>164</sup>.

No entanto, ao longo de décadas, tem-se negligenciado a sua importância, enquanto bem digno de valor museológico a preservar. O que significa dever ir-se, igualmente, muito para além do valor da imagem nela transmitida, incluindo também tudo o que lhe está associado do ponto de vista material e técnico. Mesmo no que respeita à sua conservação, que é muito complicada, a situação não é particularmente

---

<sup>161</sup> SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo*, col. Letras Contemporâneas, Florianópolis (Brasil), Editora Grifos, 2000, p. 223.

<sup>162</sup> BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 35.

<sup>163</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel, “Prólogo”, in SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 9.

<sup>164</sup> Cf. *Ibidem*.

animadora, o que tem provocado danos e perdas irreparáveis em espólios fotográficos únicos, mesmo a nível mundial. Portugal tem sido um dos países mais profícuos em situações deste género, sem prejuízo de algumas naturais excepções.

Os meios informáticos, em constante evolução, podem constituir uma importante tábua de salvação de vastos acervos fotográficos existentes, para além de serem um importante instrumento de apoio nas operações de restauro que se vão fazendo a um ritmo nem sempre desejável e, nalguns casos, com discutível perfeição. No entanto, esta salvaguarda digital das fotografias apenas preserva a sua imagem, esquecendo o problema dos seus suportes. Por outro lado, a ignorância, associada a uma clara falta de sensibilidade, levou a que muitos detentores de colecções fotográficas, bem como de outros materiais associados a esta actividade, com mais de 160 anos, não compreendessem o seu valor real. Devido a isto, muitos espólios fotográficos foram e serão perdidos para sempre.

Apesar da utilização da fotografia pelas mais diversas áreas do conhecimento e do seu reconhecimento na vida das pessoas, registando e documentando as relações entre o homem, o mundo e as coisas, trazendo à tona de forma materializada, as condições do ambiente social, o documento fotográfico ainda é tratado com algum desprezo e preconceito.

A fotografia ainda não alcançou o *status* de peça de acervo (assim como os demais objectos que compõem os acervos dos museus) e tão pouco o *status* de documento (no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade).

De qualquer forma, não é possível ficar indiferente à cada vez maior utilização de fotografias das mais variadas épocas na investigação histórica. A fotografia sempre forneceu aquela componente de veracidade ou pelo menos de realidade aos factos históricos que se pretende investigar.

Se um historiador, por exemplo, pretende averiguar se um dado acontecimento ocorreu de facto ou se uma certa pessoa ou um lugar existiu, tal como os documentos impressos ou manuscritos a que ele recorre afirmam de maneira peremptória e quase sem oposição, uma simples fotografia pode ser o elemento decisivo. A descoberta de imagens fotográficas terá sido, ao longo dos tempos, fundamental no rumo de muitas investigações históricas. Uma pesquisa documental pode começar ou terminar graças a uma simples fotografia, por menos nítida que esteja. Um historiador pode encontrar no

documento fotográfico a peça fundamental que o faça querer prosseguir numa investigação que se encontre num impasse ou sem rumo definido, ou evitar enveredar *ad aeternum* por pesquisas desnecessárias ou infrutíferas. A verdade de uma fotografia não manipulada pode pôr em causa a veracidade e revelar mesmo a mais completa falsidade de todos os outros documentos escritos relativos a algo. Pode ser o fiel de uma balança que desde sempre atormentou o espírito da generalidade dos historiadores, onde se decide se um dado evento histórico é facto ou lenda.

Não terá decerto existido nenhum investigador empenhado no seu ofício que não tenha desejado, em alguma ocasião, que todos os acontecimentos principais da História da Humanidade, bem como os seus protagonistas, estivessem registados em documentos fotográficos. Esta atitude, evidentemente utópica, não deverá deixar quaisquer dúvidas em relação ao valor incontornável da fotografia, enquanto documento. O documento manuscrito ou impresso e o testemunho oral afirmam ou tentam convencer, mas o documento fotográfico, na sua simplicidade, mostra, confirma, fundamenta ou desmente.

Contraditoriamente, os documentos fotográficos, apesar da sua lendária superioridade em relação aos registos verbais, ainda hoje frequentemente escapam da malha fina da erudição. Os bibliotecários preservam cuidadosamente minúsculos fragmentos das notas de um escritor, os colecionadores de arte guardam como tesouro até o mais inacabado esboço de um artista; no entanto, muitos repositórios culturais contêm preciosas fotografias que jamais foram registadas nos inventários.

É preciso ainda não esquecer a importância da fotografia como um dos elementos basilares da actual sociedade da informação, onde o audiovisual assume um papel preponderante e é essencial para que se consiga a interactividade actualmente tão valorizada. A capacidade do audiovisual como observador crítico, ponto de vista, dúvida permanente, como alerta do sentido comum e instrumento de investigação resulta num inigualável espelho social, histórico e estético. É sabido que o audiovisual implica movimento e está associado a um movimento mais lato, também ele em (trans)formação.

Para além disto, uma fotografia pode comprovar, fundamentar ou ainda acrescentar algo mais à memória de um facto ou realidade. Por outro lado, pode igualmente contradizer o que é dito, revelar o que se quis ocultar e mesmo desmascarar muitas informações, julgadas verdadeiras durante mais ou menos tempo.

Regra geral, a fotografia costuma ser um poderosíssimo vector da verdade. É directa e fornece um complemento de realismo a qualquer situação que se pretenda evocar ou recordar, contrariamente à pintura e ao desenho, onde muitas vezes se faz uma construção subjectiva da realidade. Mostra tanto o que se quer, como o que, talvez, não fosse conveniente mostrar, tal qual um espelho que guardasse uma imagem nele reflectida de uma forma pretensamente fidedigna e com o mínimo de alterações<sup>165</sup>. Não é de surpreender que esta constitua a prova cabal de muitos fenómenos da realidade, presenciados por um número muito restrito de indivíduos, que ocorreram há demasiado tempo para se conseguir uma memória com o mínimo de erros e mais ou menos unânime, devido ao facto dos seus protagonistas e observadores terem entretanto falecido; ou então cujos intervenientes, estando vivos, tentem construir, a partir daí, uma história fictícia, ainda que mais conveniente. Mesmo assim, citando Barthes, “aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”<sup>166</sup>.

Por outro lado, o aparecimento e a disseminação dos computadores acabou por trazer à fotografia todo um conjunto de vantagens, mas também de desafios até então inéditos. Aliás, a própria concepção de fotografia adquiriu um sentido mais vasto. Já não constitui um objecto exclusivamente palpável, concreto, característica proveniente dos suportes analógicos onde ficava registada. A informática propiciou a criação de um novo tipo de fotografia, onde esta surge confinada à sua condição básica e autónoma de imagem, cujas potencialidades aumentam exponencialmente. Depois de um período caracterizado por um monocromatismo alfanumérico, pouco apaixonante em termos visuais, hoje o computador ocupa um lugar privilegiado no campo da imagem. Aliás, não existe nenhum arquivo fotográfico, estúdio ou mesmo simples fotógrafo amador que possam prescindir completamente do auxílio que a informática oferece em todos os aspectos.

Para além disto, permite a catalogação, a indexação e, sobretudo, uma gestão mais fácil, rápida e segura de arquivos fotográficos, pessoais ou pertencentes a instituições públicas ou privadas. Quanto maior e mais diversificado é um arquivo, mais útil se revela a constituição e o recurso a bases de dados informáticas. Nas situações em

---

<sup>165</sup> Cf. SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres, col. Penguin Classics, Penguin Books, 2002, p. 85 – 87.

<sup>166</sup> BARTHES, Roland, *A câmara clara*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 17.

que seja necessário efectuar a mudança de lugar de um acervo de fotografias e negativos, quer de divisão, quer de edifício ou quer mesmo de localidade, o recurso a estas bases de dados contribui sobremaneira para se conseguir uma reorganização dos arquivos em tempo útil, salvaguardando a sua integridade. Mesmo nas situações de catástrofe, como incêndios, torna-se muito mais fácil avaliar os prejuízos sofridos e o que é passível de recuperação.

Se, actualmente, estão mais do que comprovadas as vantagens da utilização de meios informáticos nas bibliotecas e arquivos de documentação manuscrita ou impressa, numa fototeca ou mediateca eles são vitais. A actualização dos catálogos torna-se muito mais rápida e precisa, para além de se conseguirem grandes ganhos em termos de espaço físico e manuseamento, quer por parte dos funcionários das instituições, quer por parte dos utilizadores que aí pretendam recorrer, seja por estarem a realizar trabalhos de investigação ou, simplesmente, por mera curiosidade. É muito mais fácil e rápido encontrar o que se procura, bem como detectar irregularidades, nomeadamente a ausência ou extravio de unidades ou conjuntos de exemplares.

Por outro lado, o aparecimento dos “scanners”, associados à criação de programas de armazenamento e tratamento de fotografias, torna muito menos problemática, em termos de conservação, a consulta frequente destes arquivos tão facilmente degradáveis. Isto porque vieram permitir aos utilizadores, e mesmo a quem trabalha nestas instituições, o acesso ao elemento mais importante das fotos, a imagem, sem haver necessidade específica de manusear os originais, situação que, assim, só deverá ocorrer muito esporadicamente. Neste último caso, incluem-se exposições temáticas ou diversificadas, de natureza mais ou menos temporária, onde os originais são manuseados por profissionais especializados<sup>167</sup>.

Graças à utilização cada vez maior das impressoras fotográficas, a nível institucional e mesmo privado, é possível organizar exposições sem ser preciso utilizar as peças originais, mantendo-as nos seus lugares previamente climatizados, salvaguardando-as assim dos efeitos negativos da luminosidade ou do simples contacto com o ar.

Por outro lado, o aparecimento dos formatos digitais deu origem a uma nova forma de encarar a fotografia. Antes, uma fotografia era algo de concreto, palpável ou

---

<sup>167</sup> Estes deverão recorrer sempre a materiais e utensílios especiais de trabalho, nomeadamente luvas e máscaras, com o fito de evitar o mais possível a sua degradação.

pelo menos a imagem necessitava de um suporte físico, para ser apreendida através do olhar dos seus observadores, fosse um simples pedaço de papel, cartão, metal ou película. Uma imagem não podia subsistir no vazio, a não ser armazenada na memória individual de cada pessoa, onde não podia ser observada, mas apenas descrita pelo próprio. Com a digitalização, uma fotografia pode existir separada dos seus suportes, ou seja, o que dá valor a uma fotografia, a imagem ou mensagem visual, pode ser apreendida em toda a sua plenitude as vezes que for necessário e utilizada das mais diversas formas; por outro lado, pode ser facilmente transportada para outros espaços, sob a forma de disquete ou CD-ROM, visionada por qualquer um e sujeita a alterações de qualquer tipo, sem pôr em risco a conservação do original.

Isto é, a fotografia como que existe sem existir. Em concreto, pode ser num dado momento observada, apesar de na realidade poder estar num outro lugar distinto, longe de qualquer olhar. A fotografia torna-se virtual – é uma das facetas do que se chama “realidade virtual”. Um indivíduo pode observar e apreender um objecto, perspectiva, pessoa singular, grupos de pessoas e mesmo movimentos, tendo os seus órgãos dos sentidos despertos, pelo menos o visual e o auditivo, sem que afinal tudo não passe de uma ilusão. De facto, “ao contrário dos seus antecessores químicos, na fotografia digital os únicos limites são a imaginação do utilizador”<sup>168</sup>.

Paralelamente a isto tudo, uma consequência da adesão generalizada do grande público aos formatos fotográficos digitais foi a crescente diminuição das vendas dos clássicos suportes fotográficos analógicos de prata, bem como das respectivas máquinas. Isto levou a que diversas grandes empresas fotográficas, neste caso a Kodak, a Fuji, a Minolta, a Nikon e a Cannon, se unissem numa tentativa de desenvolver uma nova geração de filmes, máquinas e acessórios, a que deram o nome de *Advanced Photo System* (APS) que foi apresentado em Janeiro de 1996<sup>169</sup>. Entre as suas principais inovações, destaca-se a possibilidade de os negativos ficarem “sempre dentro da cassette para evitar que se deteriore”<sup>170</sup>.

No entanto, esta resposta surge, à partida, condenada a não vingarem durante muito tempo, dado que a generalidade dos consumidores “a mudar de sistema, mudará para o

---

<sup>168</sup> DALY, Tim, *Enciclopédia da Fotografia Digital. Guia completo para tratamento de imagem e arte digital*, Lisboa, Dinalivro, 2004, p. 6.

<sup>169</sup> SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo*, col. Letras Contemporâneas, Florianópolis (Brasil), Editora Grifos, 2000, p. 220.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

«sistema do futuro» – o digital – e não para um sistema intermédio, conforme nos parece que é o APS”<sup>171</sup>, o qual, para além do mais, “é realmente um sistema destinado sobretudo a amadores”<sup>172</sup>.

Sabendo-se que existem espólios particulares de valor incalculável e que havia todo o interesse em serem divulgados, isto já é perfeitamente possível sem privar os respectivos proprietários da sua posse, caso estes se oponham a doá-los. As condições de conservação destes espólios não os colocam ao abrigo dos factores de deterioração já que, apesar de, aparentemente, se poderem apresentar num óptimo estado de conservação, de um momento para o outro um acidente ou uma catástrofe podem provocar a sua destruição. Estando digitalizados e salvaguardados em cópias de segurança, poderá ser possível fazer a sua reconstituição e até fazê-los renascer “rejuvenescidos”.

Deste modo, o formato digital poderá ser a forma mais segura de preservar documentos fotográficos, certamente que só do ponto de vista da imagem em si, que é geralmente o que tem mais procura. Claro que ao preservar a imagem, o formato digital não substitui a peça em si, seja qual for o suporte, que tem por trás toda uma história, desde o fotógrafo que a captou e revelou, até aos seus mais recentes proprietários, passando pelos protagonistas e lugares que surgem na imagem.

Um suporte fotográfico, bem como todos os elementos necessários à sua obtenção, como as máquinas e os produtos químicos, possuem um valor patrimonial e museológico que não existe na imagem virtual. No entanto, a existência de versões digitalizadas torna-se igualmente um elemento essencial na conservação desses espólios armazenados, ao dispensar o seu manuseamento directo e ao permitir confirmar se uma determinada instituição possui ou não certos documentos fotográficos, e quais os seus motivos e temas dominantes.

Uma imagem fotográfica, preservada em formato digital, torna-se indiferente à passagem do tempo, se devidamente salvaguardada em suportes de boa qualidade. Pode sobreviver durante séculos a consultas frequentes, tão nítida e reproduzível como no primeiro dia. Não fica sujeita às deteriorações que costumam afectar os originais, tais como as pragas, a humidade e as mudanças de temperatura. Para disso, caso estes originais tenham sofrido alguma alteração em épocas posteriores, apesar de todos os

---

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

cuidados, a digitalização pode ser um precioso auxiliar no seu eventual restauro. Além de que pode ser duplicada até ao infinito, bem como facilmente transmissível via Internet.

No entanto, relativamente a estas últimas situações, há que não negligenciar o problema dos direitos de autor. O proprietário dos originais, seja um particular ou uma instituição, deve ser devidamente informado da eventual utilização das suas imagens para fins comerciais ou ideológicos.

A imagem digitalizada pode ser igualmente alvo de intervenções, acrescentos e rearranjos de natureza artística ou meramente lúdica, de uma forma inesgotável. Mas pode também ser manipulada com grande rapidez, transformando-se numa nova fotografia, aparentemente nada relacionada com a original. Aqui, coloca-se também o problema das fotomontagens que põem em causa a veracidade de uma fotografia e a podem transformar num poderoso legitimador das maiores mentiras.

É sempre difícil avaliar qual é a verdadeira foto original e, mais trágico, pode ser retirada a credibilidade a todo um acervo fotográfico considerado de valor inestimável, pondo em causa anos de investigação. Acaba por ser um trabalho a refazer, com todos os custos que implica. De qualquer forma, quando se encontra uma versão imaculada de uma foto que sofreu importantes manipulações, é sempre uma situação positiva, precisamente devido às poucas probabilidades de tal se verificar. O mais vulgar é os originais terem sido destruídos quando se procedeu às fotomontagens. Daí que não seja possível avaliar a veracidade de muitas fotografias consideradas cruciais para a compreensão dos grandes momentos da história da Humanidade.

O aparecimento e a disseminação das imagens digitais, facilmente transmissíveis através de suportes como o CD-ROM, como salienta Pierre-Jean Amar, aumenta ainda mais “o risco de desvios deontológicos, com a tentação de transformar a realidade sem que o artifício seja detectável”<sup>173</sup>.

De facto, hoje em dia, graças aos meios proporcionados pela informática, a fotografia, para além de poder ser, do ponto de vista da imagem, salvaguardada, pode ser facilmente manipulada, com vista a diversos fins. Com programas de tratamento de imagem como o “Photoshop”, é hoje possível até criarem-se fotografias quase a partir do nada. Para isto, basta reunir-se, mesmo no espaço de alguns minutos, toda uma série de elementos provenientes de outras fotografias. Isto sem pôr de parte a hipótese de se

---

<sup>173</sup> AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, (trad. do francês) col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 42.

recorrer igualmente a programas de desenho, operados por talentosos profissionais, para criar pormenores inexistentes, nomeadamente na construção do fundo da imagem.

Assim se consegue, com boas ou más intenções, a fotografia que se quer ver, não o que a máquina fotográfica teria, originalmente, captado através da sua lente, ou mesmo o que estivesse na intenção do fotógrafo.

Uma fotografia é um espelho da realidade, onde a verdade adquire uma força que supera mil palavras, mas também onde se pode fazer com que a mentira mais óbvia adquira o poder da mais pura verdade. Resta assim, a cada investigador, a tarefa de desvendar até que ponto, nestas situações, se consegue chegar à verdade dos factos.

Por outro lado se, através da *realidade virtual*, é possível observar imagens, como se os originais ali estivessem, também se podem criar imagens, dotadas de grande realismo, através de programas de desenho sofisticado, quando não simplesmente efectuar montagens e manipulações muito mais difíceis de detectar. Pode, assim, dar-se verosimilhança a realidades fictícias, podendo, entre outros aspectos, pôr em risco a imagem pública e a credibilidade de pessoas e instituições, quando não provocar mesmo guerras e outras formas de ameaças à segurança internacional.

Além do mais, a denominada *realidade virtual*, apesar de todo o fascínio que possa gerar, do aparente incentivo à imaginação, pode ser igualmente considerada, como escreveu certamente Giovanni Sartori, “uma *irrealidade* que se criou com a imagem e é só realidade no ecrã. O virtual, as simulações ampliam desmesuradamente as possibilidades do real; mas não são realidades”<sup>174</sup>.

Para além disto, o recurso crescente às câmaras digitais pode levar ao desaparecimento da fotografia na sua concepção clássica, a qual, para existir, necessitava de um suporte fixo. Hoje, é possível ter dezenas de imagens, correspondentes a igual número de fotos, armazenadas em pequenos *chips*, do tamanho da ponta de um dedo. Para as visualizar, individualmente ou em conjunto, basta um simples ecrã de computador, ou mesmo o visor da própria máquina. A impressão só se faz à *posteriori*, se houver algum interesse nisso.

Por outro lado, graças à *Internet*, meio de comunicação privilegiado nos nossos dias e sempre em constante expansão, a própria divulgação e transmissão de imagens ganhou uma rapidez incomparável. Outra grande inovação, muito recente, que rivaliza de

---

<sup>174</sup> SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998, p. 33.

perto com os meios informáticos, são os telemóveis equipados com câmara fotográfica, que fazem chegar a vários destinatários em simultâneo, imagens captadas, segundos antes, provenientes dos mais variados lugares e situações, permitindo, muitas vezes, fotografar quem quer que seja e o que quer que seja, com muito mais eficácia do que as tradicionais câmaras fotográficas secretas. Desta forma, já nos tempos que correm, tal como preconiza Tim Daly, as imagens são “tão partilhadas como as mensagens de texto e as mensagens de correio electrónico”<sup>175</sup>.

Toda esta situação actual, em que se obtêm e distribuem imagens da mais diversa natureza, nomeadamente através da Internet, suscita igualmente grandes receios no que respeita à maior possibilidade de exposição da intimidade de todos os cidadãos, ou seja, à violação do direito à privacidade de cada indivíduo<sup>176</sup>. Mais concretamente, qualquer pessoa pode ser fotografada (quando não filmada) sem o saber e a sua imagem pode ir parar a mãos que façam dela usos ilícitos, prejudicando quer uma pessoa em concreto, quer muitos ou todos aqueles com quem ela se relacione. Desde há anos que, um pouco por todos os países do mundo, tem sido elaborada legislação no sentido de regularizar, senão controlar, esta situação<sup>177</sup>. No entanto, a avaliar pelas situações que vão surgindo quase diariamente, não só nas sociedades ocidentais, ainda há muito para fazer neste campo, pois as tecnologias na área da comunicação estão a evoluir a um ritmo alucinante, rompendo fronteiras antes julgadas intransponíveis.

Mais uma vez se coloca à fotografia todo um conjunto de problemas que vão pondo em causa o seu estatuto de espelho da verdade e da realidade. Poderá isto significar que uma fotografia, enquanto documento histórico, não conseguirá ser mais credível do que uma lenda? Até que ponto se poderá comprovar isto? E mesmo no campo das obras de arte, será que a fotografia continuará a ser encarada como uma arte menor, um mero acessório no trabalho de um artista? Será que a sua componente mecânica a marginaliza relativamente às outras manifestações do génio artístico humano? O cinema também tem atrás de si todo um processo mecânico e é, desde há muito, considerado uma arte maior...

---

<sup>175</sup> DALY, Tim, *Enciclopédia da Fotografia Digital. Guia completo para tratamento de imagem e arte digital*, Lisboa, Dinalivro, 2004, p. 6.

<sup>176</sup> Cf. MATHIAS, Paul, *La Cité Internet*, col. La Bibliothèque du Citoyen, Paris, Presses de Sciences Po, 1997, p. 89 – 118.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

Por outro lado, a conversão de fotografias em ficheiro digital não poderá ser um incentivo indirecto a que, por óbvias questões de inelasticidade do espaço de muitos arquivos e museus, se faça uma destruição, ainda que selectiva, de diversos suportes fotográficos cada vez mais raros? Em diversas hemerotecas, a crescente falta de espaço levou à adopção de uma política selectiva muito discutível que é a de só salvar um único exemplar de uma publicação, considerando repetidos mesmo só os segundos exemplares que são imediatamente canalizados para a reciclagem. Não é de admirar que uma tal política possa vir a ser extensiva a outro tipo de arquivos, apesar de, até certo ponto, a digitalização de espólios fotográficos poder eventualmente retardar esta situação. No entanto, a realidade que será durante muito tempo difícil de contrariar será a progressiva destruição e negligência a que vão sendo sujeitos muitos espólios fotográficos, nas mãos de uns quantos proprietários insensíveis e pouco escrupulosos. Tudo isto tem a ver igualmente com uma das atitudes pós-modernas mais disseminadas que é a de dar valor ao que é imediato, o qual, devido à sua inconsistência, é de curta duração em detrimento da memória e do que ela representa.

Apesar de todo este quadro negativo, o futuro da fotografia, enquanto objecto de inúmeras facetas e passível de análises, que vão muito para lá das imagens, pode ser encarado com algum optimismo. Existe, da parte de responsáveis por instituições públicas e particulares, muito boa vontade e fortes intenções de alterar esta situação. No entanto, há ainda um longo caminho a percorrer. Antes que seja tarde demais.

## **2.5. Breve olhar sobre a fotografia em Portugal, a partir de meados do século XIX**

As primeiras experiências fotográficas de Daguerre, no ano de 1839, foram logo de início acompanhadas com grande interesse pela imprensa mundial, não tendo Portugal fugido à regra. Basta verificar que, já nesse ano, estas descobertas foram aqui noticiadas em periódicos como “*O Panorama*”, em Lisboa, e a “*Revista Literária*”, no Porto.<sup>178</sup> Neste último caso, o novo método de retratar a realidade era definido como sendo um “dezenho obtido pela luz ou processo segundo o qual os objectos por si mesmos se desenharão sem socorro de lapis”<sup>179</sup>. Novas experiências executadas noutros países

---

<sup>178</sup> Cf. SENA, António, *Uma história de fotografia*, Lisboa, Comissariado para Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 9.

<sup>179</sup> Excerto da *Revista Litteraria*, Porto, Março de 1839, cit. por António SENA, *op. cit.*, p. 12.

confirmariam, desde logo, o génio do pioneiro francês, para além de permitirem o seu progressivo aperfeiçoamento. Entre estes primeiros seguidores estava o já referido britânico Talbot<sup>180</sup>.

Este invento causou, desde logo, a curiosidade da comunidade científica do nosso país. No início da década de 1840, começam a efectuar-se diversas experiências, embora mais a nível laboratorial, nomeadamente em Coimbra, no Gabinete de Física, pela mão de alguns lentes, com destaque para o Doutor António Sanches Goulão, que haviam obtido os materiais necessários e os conhecimentos básicos das técnicas<sup>181</sup>.

No entanto, para já, a fotografia, ou melhor, a daguerreotipia, ainda era vista como um invento, uma curiosidade científica, talvez uma extravagância de inventores. Assim, este acompanhamento directo, por parte da imprensa do nosso país, não foi directamente correspondido, pela rapidez com que estas novas técnicas aqui foram introduzidas e depois utilizadas por portugueses. Grande parte da divulgação das novas técnicas fotográficas em Portugal foi feita por estrangeiros ou portugueses a viver noutros países, que aqui se deslocavam e por cá permaneciam temporária ou permanentemente<sup>182</sup>. A técnica, então, rival do método francês, a calotipia ou talbotipia, segundo o nome do seu inventor, não teve, segundo se sabe, expressão visível em Portugal, tendo sido, logo a partir de 1851, substituída pelo processo do colódio húmido em vidro, para a obtenção do negativo<sup>183</sup>. Esta técnica, pelo contrário, teria uma grande expressão em Portugal durante a segunda metade de oitocentos, graças aos trabalhos de diversos artistas, entre os quais Carlos Relvas que, mesmo tendo feito na Golegã a sua casa-estúdio, estava ao corrente das mais modernas técnicas fotográficas que já se usavam no mundo<sup>184</sup>.

---

<sup>180</sup> SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografia*, col. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 430.

<sup>181</sup> Cf. RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 7

<sup>182</sup> Cf. SENA, António, *Uma história de fotografia*, Lisboa, Comissariado para Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 17 – 28.

<sup>183</sup> Cf. RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 7 – 8.

<sup>184</sup> VICENTE, António Pedro, “O Renascer de Carlos Relvas”, in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, p. 55 – 60.

Apesar de todo o interesse manifestado relativamente a esta descoberta tecnológica, foi só na década de 1850 que a fotografia se começou a disseminar por terras portuguesas. Entre os seus divulgadores estava Wescslau Cifka, vindo de Praga, que foi um dos pioneiros da fotografia e instalou um estúdio em Lisboa, no ano de 1848<sup>185</sup>. Nestes primeiros tempos, a divulgação da nova maravilha estava a cargo de retratistas ambulantes franceses, espanhóis e mesmo portugueses. Eram designados também de “daguerreotipistas”, devido à técnica utilizada<sup>186</sup>.

Desde esses tempos remotos até à actualidade, a fotografia sofreu espantosas evoluções em todos os seus aspectos, desde os respectivos suportes até aos aparelhos utilizados, passando pelas técnicas de captação e revelação, onde a automatização foi progressivamente ocupando o lugar das mãos e até do olhar do fotógrafo.

Antes encarada como um artigo de luxo olhado com desconfiança, e até receio, pelos pintores e desenhadores, que julgavam ver aí o fim das suas actividades, a fotografia democratizou-se. Passou a ser utilizada por todas as classes sociais e instituições públicas ou privadas, quer como um objecto de entretenimento, quer como um bem imprescindível de trabalho e complemento de actividades, nas mais diversas áreas, desde a indústria até à educação.

Reduziram-se o tamanho e o preço das máquinas, até poderem ser compradas por quase todos os que quisessem guardar para sempre as memórias do seu quotidiano. Os suportes tornaram-se mais duráveis e fáceis de utilizar, havendo, entre outros aspectos, uma progressiva preocupação com a saúde de quem lidava com compostos químicos, por vezes tóxicos. Este último aspecto estava aliás associado a um progressivo reconhecimento da actividade dos fotógrafos, cuja profissão foi sendo cada vez mais respeitada.

Graças à fotografia e também ao cinema, que muito lhe fica a dever, a imagem foi conquistando uma posição cada vez mais privilegiada na cultura e na sociedade. No entanto, a fotografia em si nunca foi devidamente valorizada, sendo até considerada uma arte menor, talvez pelo seu aparente simplismo, em comparação com a aparente maior minúcia e rigor das outras formas de expressão artísticas. Em Portugal, a fotografia

---

<sup>185</sup> Cf. SENA, António, *Uma história de fotografia*, Lisboa, Commissariado para Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 17.

<sup>186</sup> Cf. *Ibidem*.

nunca chegou a ser verdadeiramente objecto de história, crítica ou análise estética regular consistente e a própria imprensa nunca teve qualquer papel credível na sua divulgação<sup>187</sup>.

De facto, como afirma António Sena, as “instituições oficiais ou empresas comerciais nunca apoiaram claramente as poucas iniciativas inovadoras, de investigação ou experimentação, que se produziram na fotografia. Pelo contrário, ficaram sempre presas a toda a espécie de compromissos”<sup>188</sup> e, para mais, “desde 1932 que se apoiam toda a espécie de concursos e salões, sem qualquer critério selectivo”<sup>189</sup>.

A tudo isto acresce que todos os materiais referentes a técnicas antigas de produção fotográfica, desde máquinas de todos os formatos e tamanhos até aos negativos, são considerados ainda, quase generalizadamente, como ferro-velho e quinquilharia sem valor.

Devido a esta forma displicente de lidar com a fotografia, muitas colecções de material fotográfico raro e de valor inestimável se perderam para todo o sempre. Algumas haviam pertencido a fotógrafos de grande nomeada, cujas fotografias proliferam nas gavetas e caixas de muitos coleccionadores devotos.

Houve arquivos fotográficos salvos da destruição *in extremis*, por museólogos e investigadores de fotografia, imbuídos da missão de recuperar tudo o que fosse possível da história da fotografia em Portugal, durante tanto tempo menosprezada.

Outra situação muito frequente no nosso país é a forma negligente como muitos cidadãos anónimos armazenam as suas vastas colecções de fotografias, o que pode também ter consequências catastróficas. Talvez por se tratar de coisas antigas, são muitas vezes armazenadas nos piores locais, ou seja, em sótãos e caves.

Apesar de todo este panorama caótico, começam a aparecer em Portugal diversas instituições, onde a fotografia é devidamente reconhecida como um bem a preservar e o cerne de diversas iniciativas do ponto de vista cultural. Entre estas, vale a pena salientar a Imagoteca, que é um dos departamentos da Casa Municipal da Cultura de Coimbra, o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, o Museu da Imagem de Braga e, sobretudo, o Centro Português de Fotografia, localizado no Porto. Estas instituições podem assim considerar-se verdadeiramente pioneiras nesta área negligenciada durante tanto tempo.

---

<sup>187</sup> Cf. *Idem*, p. 7.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

Na Imagoteca de Coimbra, dá-se, sobretudo, uma grande primazia a documentação fotográfica referente a esta região. Aqui, a fotografia é tratada, sobretudo, como documento histórico, essencial para o estudo da sua evolução sob os mais diversos aspectos, através dos acontecimentos políticos, sociais, desportivos e culturais mais ou menos relevantes da sua história. Há igualmente uma grande incidência na componente humana destas imagens, onde prolifera, ao lado de grandes figuras, todo um mar de gente anónima, pois são as pessoas que fazem os acontecimentos. Nesta instituição, a fotografia é vista preferencialmente na sua vertente de veículo da imagem, tanto pelas coisas que revela, como pelos enigmas que cria nos observadores menos atentos.

Desta forma, a Imagoteca acolhe todo um grande conjunto de documentação, desde as fotografias em si, até periódicos ilustrados, passando pelos postais. Muitos destes materiais têm sido fornecidos por particulares e instituições, o que contribui para tornar este espaço num local aberto.

Devido a questões logísticas e ao espaço reduzido para a vastidão dos espólios aí existentes, optou-se por dar primazia ao aspecto da imagem das fotografias, secundarizando-se a sua componente material e todos os utensílios, aparelhos e seus acessórios. No entanto, não está excluída a hipótese de, quando se realizam exposições, se requisitar diversas peças, muitas delas raras, a quem quiser colaborar em alguma destas iniciativas. Aliás, este espaço tem vivido muito da colaboração exterior.

Mesmo o Centro Português de Fotografia, no Porto, quer para o progressivo enriquecimento do seu espólio, quer pela necessidade em elaborar exposições regulares, necessita sempre da permanente colaboração de diversas entidades que lhe são externas e da boa vontade de colecionadores particulares. Contrariamente à Imagoteca de Coimbra, esta instituição possui um edifício próprio recuperado, isto é, o da antiga Cadeia da Relação.

Graças a este privilégio logístico, o espaço é abundante e relativamente funcional. Em virtude destas condições, o perfil deste espaço aproxima-se mais do de um museu, onde a fotografia e a sua história são estudadas e tratadas em todas as suas vertentes. Desta forma, aqui podem coexistir perfeitamente as fotografias, das mais diversas épocas, com as respectivas máquinas e utensílios de revelação. Em termos de peças expostas, há uma clara valorização do período cronológico situado entre a segunda metade do séc. XIX e o primeiro quartel do século XX, devido exactamente à raridade destes materiais.

No entanto, em termos de conservação das colecções, estas duas instituições debatem-se com graves problemas. Na Imagoteca de Coimbra, para além de uma evidente falta de espaço que, em ocasiões de maior serviço, dificulta o próprio movimento das pessoas e obriga a empilhar muita documentação, há uma má ventilação e um excesso de calor, sobretudo nos meses mais quentes do ano, o que não é nada recomendável para a grande quantidade de negativos aí armazenados.

No caso do Instituto Português de Fotografia, o maior problema vem da humidade excessiva, derivada do tipo de material empregado na construção do edifício prisional. Estas condições climatéricas atacam, tanto os utensílios fotográficos, que enferrujam e desenvolvem fungos, como as próprias fotografias, sobretudo as mais antigas. Isto obriga a fazer um grande investimento em desumidificadores, bem como nos gastos energéticos que eles implicam.

De qualquer forma, instituições deste tipo são um sinal revelador de uma nova atitude perante a fotografia que começa a ganhar relevo entre nós, a qual acabará, necessariamente, por influenciar a forma como o público encara esta coisa que lhe é tão familiar, mas por ele tão desconhecida.

## **Capítulo 3 – Memórias visuais de Coimbra: uma cidade com História**

Neste capítulo, procura-se demonstrar, através de alguns exemplos significativos, que a cidade de Coimbra está particularmente vocacionada para acolher um museu de fotografia que a tenha como principal objecto de interesse e de estudo, sem que, no entanto, as diversas iniciativas que nele possam ter lugar e os temas das suas exposições fiquem a ele espartilhados do ponto de vista geográfico e temático.

Para isso, é importante salientar o valor cultural e patrimonial da cidade, nomeadamente, a partir de meados do século XIX, quando surge como um espaço em rápida e progressiva transformação em todos os campos, bem como um palco de importantes e sucessivos acontecimentos histórico-culturais. No entanto, achou-se por bem não ignorar um ou outro aspecto marcante dos séculos anteriores, pela sua importância simbólica.

Na verdade, a principal razão de escolha deste marco cronológico reside, acima de tudo, no facto de ter sido, a partir das décadas de 1840 e 1850, que Coimbra se tornou num dos mais importantes pontos de passagem de alguns pioneiros da fotografia, quer portugueses, quer estrangeiros. A comprovar isto está o facto dos mais antigos documentos fotográficos existentes sobre a cidade datarem desta época.

Será analisada também a importância da memória dos vários elementos que representam o valor histórico desta cidade. A partir daí, ver-se-á até que ponto se foi dando, ao longo dos tempos, a sua transformação que, muitas vezes, acabou por ser sinónimo de descaracterização. Isso não impedirá a valorização das várias recuperações e conservações que, apesar de tudo, vão ocorrendo aqui e ali.

Pretende-se salientar, acima de tudo, a importância dos documentos fotográficos, quer como elementos de apoio na preservação do património da cidade, quer como base para a denúncia dos atentados que esta foi sofrendo ao longo de décadas e cuja recordação pode ser apagada, já que a memória humana é precíval e enganadora. Na sequência disto, dar-se-á o devido destaque aos que mais contribuíram para a existência desse tipo de documentação, tão essencial para a preservação da memória desta cidade, os fotógrafos, especialmente aqueles que fizeram de Coimbra

um dos locais nacionais, não só pioneiros em termos técnicos e artísticos, mas também uma das primeiras localidades a ser tão profusamente fotografada, numa época em que os documentos fotográficos de exteriores não se encontravam muito vulgarizados.

Em suma, pretende-se fazer aqui uma breve apresentação de um espaço urbano que reúne indiscutivelmente as condições para ser um local de eleição para um museu da fotografia e da imagem, inclusive enquanto objecto temático dotado de uma importante vertente cultural multifacetada.

### **3.1. Coimbra: cidade universitária de referência.**

Qualquer evocação de Coimbra tem que dar natural relevo à sua Universidade. De facto, a Universidade de Coimbra é uma das mais antigas do mundo, para além de ter sido a primeira universidade fundada em Portugal<sup>190</sup>.

É preciso, no entanto, não esquecer que esta pioneira instituição teve um começo algo atribulado, pelo menos, no que respeita às suas condições logísticas dado que entre 1290 e 1537 teve cinco transferências entre Coimbra e Lisboa<sup>191</sup>. Foi fundada na capital em 1290, tendo, em 1308, D. Dinis feito a sua transferência para Coimbra, seguindo-se nova mudança, durante o reinado de D. Afonso IV, para Lisboa, em 1338, tendo, em 1354, regressado de novo a Coimbra<sup>192</sup>. Após a morte do anterior monarca, D. Fernando transferiu-a de novo para Lisboa, em 1377<sup>193</sup>, onde permaneceria até ao seu regresso e definitiva instalação em Coimbra no ano de 1537, pela mão de D. João III<sup>194</sup>.

Ao longo dos tempos, por ela passaram diversos nomes associados aos mais diversos campos do saber, quer enquanto estudantes, quer enquanto professores. O seu prestígio não é apenas nacional. Alberga todos os anos diversos congressos, colóquios, encontros e seminários internacionais. Professores, investigadores e estudantes que nela trabalham levam o seu nome a todas as partes do mundo.

---

<sup>190</sup> TORGAL, Luís Reis, “Nota Histórica”, in *Prospecto da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2003/2004, p. 9.

<sup>191</sup> LAMY, Alberto Sousa, *A Academia de Coimbra. 1537 – 1990. História. Praxe. Boémia e Estudo. Partidas e Piadas. Organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 1990, p. 21.

<sup>192</sup> Cf. PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina (edição patrocinada pela Fundação Eng. António de Almeida), 2005, p. 40 – 43.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 43 – 45.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 24 – 25.

Aliás, o nome de “Coimbra” constitui, por si só, uma referência aglutinadora do próprio imaginário de muitas comunidades universitárias. Inclusive, vale a pena referir aqui a existência de uma associação internacional, o *Coimbra Group*, do qual fazem parte diversas universidades europeias, muitas delas instaladas em cidades que não são capitais de países, entre as quais se incluem, para além de Coimbra, Heidelberg, Oxford, Cracóvia, Montpellier, Cambridge, Salamanca, Dublin e Siena<sup>195</sup>.

A Universidade de Coimbra é igualmente depositária de um manancial de documentação iconográfica que retrata importantes eventos que nela tiveram lugar, bem como a sua evolução, sobretudo nos últimos séculos, durante os quais teve uma grande expansão. Há também que valorizar os edifícios dos antigos colégios universitários ainda existentes, que constituem verdadeiros documentos vivos de um período relativamente longo, em que a Universidade manteve uma relação estreita com as instituições eclesiásticas, bem como os diversos edifícios, de uma traça arquitectónica quase única no mundo e que reflectem as diversas reformas a que foi sujeita<sup>196</sup>.

Já mais do que uma vez foi sugerida a sua candidatura, nomeadamente da zona da Alta, a ser classificada como Património Mundial<sup>197</sup>. Aliás, este processo encontra-se em curso, actualmente. Um dos espaços que, decerto, contribuiria em muito para esta qualificação, seria a sua magnífica “Sala dos Capelos”, espaço reservado para a realização dos mais diversos eventos, desde provas de doutoramento, até às cerimónias mais solenes, incluindo doutoramentos “honoris causa”, onde, ao longo dos anos, têm estado presentes diversas personalidades quer nacionais quer internacionais, desde escritores a estadistas. O autor espanhol Gaziel descreve-a como “uma sala nobre e arcaica, com um certo aspecto britânico, que poderia figurar perfeitamente em Cambridge ou em Oxford”<sup>198</sup>. Além disso, tem surgido um número crescente de partidários da elevação da própria cidade de Coimbra a Património da Humanidade.

Por outro lado, refira-se o facto de esta cidade albergar a Associação Académica de Coimbra (A.A.C.) que é a mais antiga associação de estudantes de Portugal e uma

---

<sup>195</sup> <http://www.coimbra-group.be/> ; <http://www.spotplus.odl.org/> ; <http://www.unige.ch/> , pesquisados a 24 de Setembro de 2005.

<sup>196</sup> Umás mais felizes e inovadoras, como foi o caso da Reforma Pombalina (1772), outras menos felizes e mutilantes, como foi o caso das obras de construção da Cidade Universitária, realizadas entre o começo dos anos 40 e meados dos anos 70 do século XX.

<sup>197</sup> NUNES, Mário, “Alta de Coimbra. Candidata a Património Mundial.”, in *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, nº 32, Novembro, Coimbra, G.A.A.C., 1996, p. 3 – 16.

<sup>198</sup> Gaziel, *Portugal Lejano*, Barcelona/Buenos Aires, E.D.H.A.S.A., 1964, p. 134.

das mais antigas e com maior prestígio no mundo, reflectindo uma tradição académica rica e emblemática<sup>199</sup>. Fundada em 1887, o seu mérito é publicamente reconhecido, não só pelo seu papel fundamental junto da população estudantil, como pela multiplicidade de iniciativas que promove todos os anos, muitas delas integrando a própria comunidade não estudantil de Coimbra<sup>200</sup>. Além disto, são numerosos os grupos de estudantes que a representam, a nível local, nacional e internacional, abrangendo as mais diversas áreas, que vão desde a música, onde se inserem o Orfeon Académico, as Tunas e os grupos de fado, até ao desporto, onde estão abrangidas diversas modalidades, passando pelo teatro e pelo folclore, onde se incluem grupos prestigiados como o T.E.U.C. e o C.I.T.A.C., por um lado, e o G.E.F.A.C. por outro<sup>201</sup>.

Vale a pena também referir que a principal equipa de futebol a representar Coimbra a nível nacional é a Académica, por onde passaram grandes nomes do desporto nacional, muitos em começo de carreira, para além de ter conseguido a proeza de conquistar a primeira Taça de Portugal, em 1939<sup>202</sup>.

Por outro lado, aquele que é hoje o principal e único teatro de Coimbra, em plena actividade, é o Teatro Académico de Gil Vicente, o que demonstra, sem margem para dúvida, o investimento da academia coimbrã na sobrevivência do teatro enquanto expressão artística, numa época em que a generalidade dos teatros nacionais dão primazia ao cinema para as grandes massas ou vão encerrando as suas portas.

### **3.2. Breve olhar sobre a evolução histórica de Coimbra e seu património.**

A cidade que hoje se oferece ao nosso olhar e se tem oferecido aos olhares dos fotógrafos desde o século XIX está naturalmente impregnada por toda a sua história.

Localizada numa zona fluvial de importância estratégica, rica em solos férteis e rodeada de florestas, Coimbra sempre foi um ponto importante de passagem nas mais

---

<sup>199</sup> Cf. LAMY, Alberto Sousa, *A Academia de Coimbra. 1537 – 1990. História. Praxe. Boémia e Estudo. Partidas e Piadas. Organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 1990, p. 134.

<sup>200</sup> *Idem*, p. 134 – 136.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 137 – 139.

<sup>202</sup> MESQUITA, João (coord.), *Académica. Um clube com história*, Coimbra, Núcleo de Veteranos da A.A.C./O.A.F., 1999, p. 4 – 37.

diversas épocas<sup>203</sup>. Em termos geográficos, Coimbra ocupa o lugar de uma cidade que, no período do domínio romano, tinha o nome de *Aeminium*<sup>204</sup>. No entanto, o seu nome desde há muito que deriva do de outra, não muito distante: Conímbriga<sup>205</sup>. No período romano, era uma cidade de importância bem maior do que *Aeminium*, mas, por razões diversas, perdeu importância com o fim do Império Romano<sup>206</sup>. Toda a importância de Conímbriga foi transferida para *Aeminium*, que ganharia o seu nome<sup>207</sup>.

Extinta Conímbriga, os seus vestígios originariam um complexo museológico de grande valor arqueológico e renome mundial, situado perto de Condeixa-a-Velha, o Museu Monográfico de Conímbriga.

Deste período poucos vestígios restam, dando-se especial destaque ao antigo fórum, designado “criptopórtico”, que se pode hoje observar no interior da subcave do Museu Nacional Machado de Castro.

Após a conquista da nacionalidade portuguesa, a cidade foi escolhida como morada oficial de quase todos os monarcas da primeira dinastia, com relevo para D. Afonso Henriques e D. Dinis<sup>208</sup>.

Em 1131, fundou-se o Mosteiro de Santa-Cruz, no o reinado de D. Afonso Henriques, o qual, para além de constituir, durante séculos, a maior construção de cariz religioso do centro de Portugal, exerceu um grande poder na região de Coimbra, em especial na própria Universidade<sup>209</sup>. De igual forma, detinha vastas propriedades que, depois, foram sendo absorvidas pelo crescimento da cintura urbana, especialmente a partir de meados do século XIX<sup>210</sup>.

---

<sup>203</sup> À *Descoberta de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1982, p. 226.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> MARQUES, Rafael, *Coimbra Através dos Tempos*, Coimbra, Coedição da Cruz Vermelha com a G. C. – Gráfica de Coimbra, 2004, p. 7.

<sup>209</sup> DIAS, Pedro, “Uma exposição de séculos; uma exposição para recordá-la”, in *Memórias de Santa Cruz*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra/Departamento de Cultura, p. 11 – 12.

<sup>210</sup> *Idem*, p. 12 – 13.

A Universidade, por seu turno, foi fundada em 1290 por D. Dinis, tendo sido, ainda nesse ano, ratificada pela bula papal “De statu regni” do Sumo Pontífice Nicolau IV<sup>211</sup>.

Após várias deslocações entre Lisboa e Coimbra, foi no ano de 1537, no reinado de D. João III, que a Universidade regressou definitivamente a Coimbra<sup>212</sup>. Desde então, aqui ficou definitivamente instalada, no velho Paço da Alcáçova, próximo do seu antigo Castelo<sup>213</sup>. Nesse mesmo reinado, em 1536, é instaurada a Inquisição em Portugal, com todo o seu cortejo de consequências negativas que a ela estiveram associadas. Alguns anos mais tarde, em 1542, chega a Portugal a Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola em 1540 e aprovada pelo Papa Paulo III através da sua Bula “Regimini Militantis Ecclesiae”<sup>214</sup>. Esta cidade, à semelhança de tantas pela Europa fora, não deixaria de sentir os ecos da Contra-Reforma<sup>215</sup>. Uma delegação da Inquisição ficaria localizada na área actualmente designada por “Pátio da Inquisição”, mais ou menos no espaço onde se encontra actualmente o Centro de Artes Visuais.

Em termos gerais, desde o século XVI até ao século XVIII, o traçado urbano pouco mudará. Durante este período, a cidade “girá” directa ou indirectamente em torno da sua Universidade<sup>216</sup>. Mesmo assim, vale a pena não ignorar alguns factos mais ou menos relevantes que terão um impacto directo ou indirecto em períodos posteriores.

Na primeira metade de seiscentos, entre outras obras, constrói-se a Igreja dos Jesuítas, actualmente denominada Sé Nova; conclui-se a construção do edifício do Colégio de S. Bento, bem como da sua respectiva Igreja anexa, que será demolida em começos de 1932<sup>217</sup>. À semelhança de muitos dos seus congéneres, alguns hoje fisicamente desaparecidos, este colégio encontrava-se dotado de uma vasta e

---

<sup>211</sup> FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *Coimbra. Antiga e moderna*, Edição Fac-similada de um original publicado em Lisboa pela Livraria Ferreira em 1886, Coimbra, Almedina, 1996, p. 163.

<sup>212</sup> *Idem*, p. 163 – 165.

<sup>213</sup> TORRALBA, Luís Reis, “Nota Histórica”, in *Prospecto da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2003/2004, p. 10.

<sup>214</sup> RODRIGUES, Manuel Augusto, *A Universidade de Coimbra. Marcos da sua história. 1290 – 1990. 7º Centenário da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1991, p. 19.

<sup>215</sup> Cf. PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina (edição patrocinada pela Fundação Eng. António de Almeida), 2005, p. 101 – 112.

<sup>216</sup> *À Descoberta de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, 1982, p. 226.

<sup>217</sup> SOARES, António José, *Saudades de Coimbra*, Vol. II. (1917 – 1933), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

multidisciplinar biblioteca. Um catálogo, elaborado em 1834, por ocasião da extinção das Ordens Religiosas, confirma a existência de cerca de 5 000 títulos<sup>218</sup>.

Da mesma forma, pouco ou nada se sabe do paradeiro destas obras desde 1834, dado que nos anos que se seguiram, muito do património pertencente às antigas Ordens Religiosas foi vendido em hasta pública, recebendo livros e manuscritos o mesmo tratamento indiferenciado dado a diversas peças de mobiliário e objectos de toda a natureza. Muitos ficaram na posse de particulares que não lhes reconheciam o seu valor real. Manuel Augusto Rodrigues é lacónico ao comentar esta situação, que se mantém até à actualidade: “Bibliotecas intactas ficaram poucas. O caso de S. Pedro é uma excepção”<sup>219</sup>.

Igualmente, passará a fazer parte da paisagem urbana de Coimbra um outro dos seus edifícios mais emblemáticos, o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, o sucessor de um outro tornado inutilizado pela progressiva elevação do nível das águas do rio Mondego e conseqüente assoreamento gradual das suas margens.

Durante o reinado de D. João V, a Universidade será enriquecida com dois dos seus elementos arquitectónicos que a tornam hoje única em todo o mundo: a Biblioteca Joanina, que alberga uma vasta colecção de livros e manuscritos, cada um de valor inestimável, por onde passaram muitas gerações de estudantes, e a Torre da Universidade, seu símbolo incontornável e que foi construída de 1728 a 1733. A Biblioteca Joanina foi edificada entre 1717 e 1725, por iniciativa do Reitor Nuno da Silva Teles, constituindo um típico exemplo do barroco português da época de D. João V, monarca cujo retrato ocupa o fundo da terceira sala<sup>220</sup>. Esta biblioteca “é um monumento originalíssimo, que supera mesmo pelo carácter, segundo a opinião de alguns historiadores de arte, a Biblioteca Imperial de Viena”<sup>221</sup>, embora, na verdade, esta última seja de maior dimensão.

Será precisamente na segunda metade de Setecentos que irão iniciar-se as grandes transformações que gradualmente darão à cidade de Coimbra a imagem que

---

<sup>218</sup> RODRIGUES, Manuel Augusto, “A biblioteca do extinto Colégio de S. Bento de Coimbra”, in *Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição. 1º Encontro sobre a Alta de Coimbra. Coimbra, 23, 24, 25 e 28 de Outubro de 1987. Actas*, Mirerva, Coimbra, 1988, p. 119 – 122.

<sup>219</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>220</sup> *Universidade de Coimbra*, Lisboa, Ateliers Gráficos Bertrand (Irmãos), 1937, p. 11.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

actualmente dela se conhece. O grande motor impulsionador desta mudança irreversível será a Reforma Pombalina (1772).

Novos edifícios serão construídos e transformações profundas serão empreendidas nos principais edifícios já existentes. Seguindo-se o modelo das suas principais congéneres, a Universidade será dotada, finalmente, de todo um conjunto de condições logísticas e materiais que significarão a modernização e um melhoramento da qualidade do seu ensino.

Entre os principais legados desse período pombalino está um grande conjunto de novos espaços, entre estes o Jardim Botânico, o Gabinete de Física e o Laboratório “Chimico”, o que valorizará a componente prática e experimental que os então novos métodos de ensino exigiam. Paralelamente, inicia-se um processo de dessacralização e popularização dos estudos superiores, cuja medida mais marcante, e algo polémica para alguns sectores da sociedade, será uma diminuição do poder da Igreja na gestão e orientação do ensino. Já anteriormente e na esteira de todo este processo, a poderosa ordem religiosa dos Jesuítas se vira, na sua quase totalidade, despojada de muitos dos seus privilégios e bens materiais<sup>222</sup>, tendo sido, em 1759, expulsa de terras lusitanas.

O essencial do espaço logístico, antes ocupado pelos membros da Companhia de Jesus, será exclusivamente destinado ao ensino e a outros serviços da Universidade, nomeadamente o seu antigo edifício do Colégio de Jesus, próximo da Sé Nova, que será profundamente remodelado em todas as suas alas<sup>223</sup>.

Graças a isto, a Universidade de Coimbra verá a sua grandiosidade aumentada, em termos arquitectónicos<sup>224</sup>. Assim, adquiriu a pujança que ainda actualmente se lhe associa. Para além de passar a emparceirar com outras grandes universidades do mundo, em termos da qualidade do seu ensino, começou a despertar o interesse de estudantes e professores estrangeiros, que viam nesta cidade um ponto de passagem na sua carreira académica.

Entre os legados mais importantes deste período de transformações estão ainda, entre nós, o Museu de História Natural e o Laboratório “Chimico”<sup>225</sup>, já atrás referido,

---

<sup>222</sup> LOBO, Rui Pedro, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999, p. 67.

<sup>223</sup> *Idem.* p. 73 – 78.

<sup>224</sup> *Idem.* p. 68.

<sup>225</sup> *Idem.* p. 93 – 97.

as remodelações e acrescentos operados na zona do Paço das Escolas, que lhe deram a grandiosidade que actualmente lhe conhecemos, e o vasto Jardim Botânico, que não fica atrás dos seus congéneres europeus.

Também se cometeram alguns erros arquitectónicos imperdoáveis, dos quais o mais importante foi a destruição da zona central do já então muito descaracterizado Castelo de Coimbra, na sequência da concretização do projecto de construção de um grande Observatório Astronómico, em 1772, que ficou inacabado<sup>226</sup>. Por um lado, concluiu-se, com as obras já em curso, que o terreno, afinal, não era o mais adequado, entre outras razões, por se considerar que não possuía a elevação necessária para se tirar partido das potencialidades que o futuro Observatório deveria possuir. Por outro, a sua construção estava a ser muito onerosa para os cofres do Estado e a não se processar a bom ritmo<sup>227</sup>.

No século XIX, na sequência de importantes obras de remodelação dos Hospitais da Universidade de Coimbra<sup>228</sup>, que passariam, desde então, a funcionar nos edifícios dos antigos colégios de S. Jerónimo e das Artes<sup>229</sup>, foi feito um aproveitamento do que estava edificado do Observatório pombalino, para aí se instalar alguns serviços anexos, em especial a lavandaria, a rouparia e o reservatório de combustível destinado ao aquecimento<sup>230</sup>.

Este edifício, do qual, infelizmente, não existe uma cobertura fotográfica assinalável, quer do seu exterior, quer do seu interior, seria mais um dos sacrificados pelas obras de construção da nova Cidade Universitária, já em pleno século XX<sup>231</sup>.

Foi em virtude do cancelamento da edificação deste Observatório Astronómico, que pretendia ser o corolário de toda a obra arquitectónica pombalina, que se optou por um outro edifício alternativo e menos oneroso, instalado no Pátio da Universidade. A sua construção iniciar-se-ia em 1777, sendo inaugurado em 1799. A sua função nunca

---

<sup>226</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>227</sup> Na prática, não se passou do andar térreo, do qual apenas se edificaram as paredes externas e se começou a tentar fazer um aproveitamento da parte inferior que restou de uma das torres demolidas do velho castelo.

<sup>228</sup> C.f. LOBO, Rui Pedro, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999, p. 109 – 156.

<sup>229</sup> C.f. *Idem*, p. 43 – 65.

<sup>230</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>231</sup> Cf. *Ibidem*.

foi devidamente aproveitada, apesar de ter sido dotado de todo um conjunto de aparelhos considerados revolucionários para a época, nomeadamente de medição da luz solar, e que hoje são peças de museu únicas no mundo. O edifício seria antes utilizado, cada vez mais, como um espaço destinado a leccionar cadeiras de cursos diversos, nomeadamente de Matemática<sup>232</sup>.

O edifício em si, de construção pouco robusta, foi-se degradando progressivamente, até ser demolido em 1951<sup>233</sup>, quando o próprio Pátio fronteiro já estava irreconhecível.

A partir do século XIX, a Cidade de Coimbra atravessará um novo período de profundas transformações a que será dado destaque um pouco mais à frente.

### **3.3. Tradição e cultura coimbrã.**

É, desde há muitos séculos, notória a interacção entre a Universidade, a academia e a população coimbrã.

Por outro lado, as diversas festividades religiosas e profanas, como as Festas da Rainha Santa e as semanas académicas associadas à Latada e à Queima das Fitas, são importantes elementos divulgadores da sua história, incluindo os factos e as lendas, para além de serem um importante factor de atracção turística

Associada a isto, está a simbologia dos lugares mais emblemáticos da história de Coimbra, como a Quinta das Lágrimas e a Torre d'Anto. A Quinta das Lágrimas, situada nos terrenos antes pertencentes ao mosteiro de Santa Clara-a-Velha e transformada mais tarde em quinta particular, é um local lendário. O seu nome deriva do facto de a ela terem ficado ligados os amores de D. Pedro, então príncipe herdeiro do trono de Portugal, e D. Inês, que aí será assassinada. Desgostoso, D. Pedro fará dela rainha depois de morta. Nesse local, depois mitificado, existe a denominada “Fonte dos Amores”, onde, segundo a lenda, se encontra visível nas pedras o sangue por Inês derramado.

Por sua vez, na Torre d'Anto, existia uma antiga torre da muralha convertida em casa de habitação, onde residiu António Nobre nos seus tempos de estudante. Foi o seu período de maior inspiração e produção poética e em que escreveu alguns dos versos

---

<sup>232</sup> ROSMANINHO, Nuno, *O princípio de uma “revolução urbanística”. Os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934 – 1940)*, col. Minerva Arte, Coimbra, Minerva, 1996, p. 252.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 199.

mais célebres dedicados a Coimbra. Será sempre um lugar a cuja memória ele tenderá a voltar até ao fim dos seus dias, como um tempo de breve felicidade.

A própria história de Coimbra, com todos os seus factos e lendas, tem servido de inspiração a muitos artistas, poetas e romancistas, até aos nossos dias<sup>234</sup>.

Há que não menosprezar a importância dos diversos movimentos artísticos e culturais que marcaram diferentes épocas da história desta cidade e muito contribuíram para, de uma forma mais ou menos profunda, alterar muito da sua face visível. Aqui encontram-se inseridos, com perfeita justiça, os muitos poetas e prosadores, aqui nascidos ou que por aqui passaram, e que muito contribuíram para a construção de uma certa imagem e, em muitos casos, de uma determinada mística, associadas a Coimbra. Entre estes refiram-se, entre outros, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e, sobretudo, Luís de Camões.

Directa ou indirectamente associado a toda essa lírica, encontra-se o fado de Coimbra, que constitui um elemento de tradição, bem como de revitalização e inovação da vivência quotidiana coimbrã. Canção desta cidade, por excelência, dotada de um som e um sentimento muito peculiares que a identificam logo à partida, constitui um elemento fulcral na identidade de Coimbra. Representa, na perfeição, o sentimento de afinidade e concórdia que existe entre a Academia e a cidade que a acolhe, tendo, em certos períodos da História de Portugal, surgido como uma afirmação de autonomia e, por vezes, de discreta rebelião contra os poderes centrais.

Diversos nomes, quase todos eles iniciados nesta arte enquanto estudantes universitários, estarão ligados ao Fado de Coimbra e igualmente a um outro género musical, que em muito dele derivou, a balada, esta com um carácter mais empenhado de um ponto de vista político. Refiram-se António Menano (1895-1969), Edmundo Bettencourt (1899-1974), Artur Paredes (1899-1980), António Pinho Brojo (1927-1999), José Afonso (1929-1987), Fernando Machado Soares (1930), António Portugal (1931-1994), Fernando Rolim (1932), Sutil Roque (1932), Luís Goes (1932) e Adriano Correia de Oliveira (1942-1982).

Por outro lado, não podem ser esquecidos os protagonistas individuais e colectivos da dinamização cultural coimbrã, bem como os seus lugares de ocorrência, tanto na actualidade como no passado, que importa preservar.

---

<sup>234</sup> Um exemplo muito recente é o “romance histórico” da autoria do Dr. João Mendes Ferreira: *Uma Lenda de Coimbra. Romance Histórico*, Coimbra, Minerva, 2002.

Coimbra foi, na verdade, um ponto de encontro de diversos nomes ligados ao mundo da literatura e das artes. A lista destes nomes é quase infindável, valendo a pena dar destaque a alguns dos mais marcantes.

Lembre-se a figura de Carlos Seixas (1704-1742), homem em consonância profunda com os ideais do seu tempo e um compositor permanentemente atento aos ecos musicais que vinham dos outros países da Europa, cuja obra só muito recentemente começou a ser devidamente estudada e a receber a atenção merecida, tal como aconteceu no ano de 2004, quando esta cidade foi palco das comemorações dos 300 anos do seu nascimento.

O escritor Camilo Castelo Branco, referência obrigatória da literatura portuguesa nos nossos dias, também residiu em Coimbra durante uma pequena parte da sua vida, mais concretamente em 1845-1846, como estudante candidato à Universidade e, depois em 1875-1876, para acompanhar os estudos dos filhos<sup>235</sup>, para além de se ter aqui deslocado diversas vezes<sup>236</sup>.

Parte substancial dos elementos que constituíram a marcante “Geração de 70” estudou em Coimbra, tendo aqui formado os seus ideais pelos quais se bateriam até ao fim das suas vidas. Entre estes estavam Antero de Quental e Eça de Queirós<sup>237</sup>. Aliás, quase todo o movimento literário do século XIX terá tido Coimbra como principal cenário<sup>238</sup>.

Já no século XX, Coimbra foi palco de importantes movimentos culturais, não só no campo literário. Comece-se por destacar a *Presença*, nome igualmente dado à revista que durante décadas foi o seu órgão principal de expressão. Fundada em 1927, nela colaboraram nomes diversos da cultura portuguesa, tais como José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Vitorino Nemésio e Miguel Torga<sup>239</sup>.

Uma geração depois, enquanto a *Presença* entrava em declínio, um grupo de estudantes, profundamente contrários à ideologia dominante, mas muito em consonância com os acontecimentos que se desenrolavam além fronteiras, como a

---

<sup>235</sup> ANDRADE, Carlos Santarém, *Coimbra na vida e na obra de Camilo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1990, p. 9.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 19 – 24.

<sup>237</sup> Ver: ANDRADE, Carlos Santarém, *A Coimbra de Eça de Queirós*, Coimbra, Minerva Editora, 1995.

<sup>238</sup> Gaziél, *Portugal Lejano*, Barcelona/Buenos Aires, E.D.H.A.S.A., 1964, p. 127.

<sup>239</sup> ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 382 – 387.

Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e a ascensão dos poderes totalitários, está por trás da criação de diversas revistas e publicações, como o *Sol Nascente*, *O Diabo*, *Cadernos da Juventude* e *Altitude*<sup>240</sup>. Será a partir daqui que germinará um novo movimento literário: o Neo-realismo. Várias publicações serão a expressão deste movimento multifacetado. Entre elas estará a colecção de livros de poesia *Novo Cancioneiro*<sup>241</sup> e, em especial, a revista *Vértice*, que será, durante décadas, até 1986, publicada quase sem interrupções, nesta cidade<sup>242</sup>.

Um outro período que não deverá ser esquecido será aquele que se seguirá à campanha eleitoral para a Presidência da República de 1958, cuja figura mais marcante foi o General Humberto Delgado, que igualmente por aqui passou numa das suas múltiplas deslocações pelo país. A sua mensagem de esperança numa mudança de política imbuíu o espírito de todos aqueles que acompanharam de perto o abanão por ele provocado nas estruturas do Estado Novo, especialmente os mais jovens, onde se incluía o grosso da comunidade estudantil de então<sup>243</sup>. Aos poucos, as academias existentes, a de Coimbra incluída, começarão a assumir um espírito activamente empreendedor, traduzido pelas diversas iniciativas culturais que marcarão a década de 60<sup>244</sup>.

Desde há muito que não havia um espírito semelhante na Academia de Coimbra. Muito do motor que movia toda esta actividade residia numa progressiva tomada de consciência da situação vigente e de um maior espírito reivindicativo, relativamente aos muitos aspectos negativos que ela apresentava, nomeadamente no que respeita à falta de liberdade de expressão e a um não reconhecimento dos direitos legítimos dos estudantes, por parte das principais instituições do país, das quais a Universidade era uma das faces mais visíveis.

Cresce o desejo de mudar a situação vigente, através dos meios possíveis. Não podendo, com todos os riscos que isso acarretava, exigir directamente as mudanças necessárias, um grande número de estudantes recorria às formas de expressão

---

<sup>240</sup> *Idem*, p. 452 – 467.

<sup>241</sup> Ver: TORRES, Alexandre Pinheiro (org.), *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

<sup>242</sup> ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 522 – 527.

<sup>243</sup> CAIADO, Nuno, *Movimentos estudantis em Portugal: 1945 – 1980*, col. Cadernos I.E.D., nº 18, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1990, p. 71 – 72.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 72 – 75.

permitidas, desde a poesia às artes, incluindo o teatro e o cinema, como um meio de exprimir essa revolta contida e, sobretudo, de fomentar um espírito de coesão entre a comunidade estudantil. Será igualmente nesta altura que surgirá toda uma nova geração de cantores do fado e da canção de Coimbra, fortemente empenhados do ponto de vista político-ideológico.

É neste contexto que a contestação atinge alguns pontos altos, nomeadamente nos ecos da crise de 1962, em Lisboa<sup>245</sup>, e, sobretudo na grande crise de 1969<sup>246</sup>, que não serão mais do que algumas das muitas plataformas que irão não só propiciar todas as mudanças ocorridas depois do 25 de Abril de 1974, como também muito do actual espaço de liberdade de expressão e criatividade que caracterizam o ambiente cultural da Academia e a também da própria cidade. Toda esta tradição cultural se projectou em imagens e tem vindo a ecoar ao longo do tempo em novas realidades que a perpetuam.

### **3.4. Transformações operadas na urbe coimbrã desde meados do século XIX e importância da sua memória visual.**

A partir das primeiras décadas do século XIX, Coimbra entra naquele que será o seu período de maiores e mais profundas transformações, nos mais diversos aspectos. Correspondem igualmente a esta época as primeiras imagens fotográficas desta cidade e das suas gentes. Graças a isto, as imagens de muitas dessas transformações operadas desde então conseguiram, em melhores ou piores condições, chegar até nós.

Será, sobretudo, a partir da década de 1840 que Coimbra começará a adquirir a sua morfologia e organização urbana modernas. Para este acentuado desenvolvimento da cidade, muito terá contribuído o facto de se ter chegado a uma “época que pode considerar-se calma e de relativa paz e segurança para a população portuguesa se a compararmos com os anteriores quarenta anos”<sup>247</sup>, que foram, segundo Armando Carneiro da Silva, “o período mais negro de toda a história nacional, com enormes sacrifícios gerais resultantes de várias invasões estrangeiras e consequentes ocupações

---

<sup>245</sup> Cf. GARRIDO, Álvaro, *Movimento estudantil e crise do Estado Novo*, col. Minerva – História, Coimbra, Minerva Editora, 1996, p. 119 – 194.

<sup>246</sup> Ver CRUZEIRO, Celso, *Coimbra, 1969. A crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*, Edições Afrontamento, 1989.

<sup>247</sup> *Anais do Município de Coimbra 1840 – 1869*, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Biblioteca Municipal – 1973, Coimbra, Coimbra Editora, 1972 – 1973, p. I.

militares de inimigos e amigos, coroado pelo hediondo período de lutas caseiras que dizimaram do extremo a extremo nacional inumeráveis portugueses”<sup>248</sup>.

A cidade expande-se para lá dos seus limites seculares, o que era facilitado, além do mais, pelo facto de a maior parte da sua muralha original se encontrar já então desaparecida em muitos locais.

Até então, o seu núcleo dividia-se essencialmente em “zona alta” e “zona baixa”<sup>249</sup>.

A primeira, parte central da cidade, no cimo da qual se situa a Universidade e o grosso dos edifícios a ela associados, onde habitavam sobretudo os lentes, os estudantes, os serviçais e moradores dependentes economicamente dos que frequentavam a Universidade<sup>250</sup>, era preferencialmente ocupada por classes mais favorecidas, não só devido à presença daquela instituição, mas também pelo facto de aí se situar um maior número de edifícios de melhor construção e ruas mais bem delineadas.

Na segunda, viviam os burgueses, mas também um núcleo mais alargado de população desfavorecida, a viver em condições de maior insalubridade, muita desta agravada pelas inundações que ciclicamente invadiam esta zona da cidade. Aqui, zona de comércio<sup>251</sup>, localizavam-se, preferencialmente, os pequenos ofícios, bem como todo um conjunto de actividades associadas à pesca fluvial, hoje inexistente.

Este novo crescimento urbano, associado, em grande parte, à crescente importância da Universidade e ao aumento da sua população estudantil, vai integrar espaços antes independentes da sua área urbana. Entre estes, estão diversos aglomerados de habitações, associados, muitas vezes, a quintas particulares e a outras zonas agrícolas, que serão expropriadas e loteadas com vista à sua urbanização, bem como pequenos burgos antes autónomos, como foi o caso de Celas.

Surgem neste período diversas estruturas industriais, situadas quer dentro, quer fora da cintura urbana de Coimbra. Entre estas encontravam-se a indústria têxtil e a de

---

<sup>248</sup> *Ibidem.*

<sup>249</sup> LAMY, Alberto Sousa, *A Academia de Coimbra. 1537 – 1990. História. Praxe. Boémia e Estudo. Partidas e Piadas. Organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 1990, p. 397.

<sup>250</sup> *Ibidem.*

<sup>251</sup> *Ibidem.*

azulejaria. Ao ampliarem-se, deram origem a um pólo industrial de média dimensão. Muitas delas encontram-se actualmente extintas.

Como ilustração deste relativo pioneirismo industrial, refira-se que a cidade de Coimbra foi uma das primeiras cidades do nosso país a ter uma unidade industrial moderna para o fabrico de cerveja.

De facto, a fundação da antiga fábrica de cerveja de Coimbra remonta ao início dos anos de 1920. Segundo um estudo realizado por José Amado Mendes, esta teria sido criada em 1922, sob a titularidade de uma sociedade por quotas, denominada “Cerveja de Coimbra Lda.”, que tinha por objecto “o fabrico e venda de cerveja, gelo e bebidas gasosas”.<sup>252</sup> Ocupava uma área relativamente grande, sensivelmente a que é actualmente ocupada pelo Hotel Ibis e Galerias Topázio. A sua fachada principal dava para a Avenida Emídio Navarro, as traseiras para o muro que dá apoio à Rua da Alegria, para além de se estender ao longo de um dos lados da Rua de Olivença, que faz a ligação entre estas duas vias. Havia ainda toda uma série de dependências que se ramificavam por detrás de grande parte dos edifícios da Avenida. Todo este complexo incluía também uma cervejaria que ficou durante quase sete décadas instalada no andar térreo de um edifício que dava para a Avenida Emídio Navarro.<sup>253</sup>

A Cervejaria da Fábrica foi, durante décadas, um espaço emblemático de convívio chegando a rivalizar com os grandes cafés de Coimbra. Terá sido, sem dúvida, este valor simbólico que a terá feito sobreviver mais de dez anos à demolição da carcaça imensa em que se havia tornado a velha fábrica, desde o seu encerramento em 1958, quando ficou concluída a nova fábrica, situada fora da zona urbana.<sup>254</sup>

Vale a pena ainda aqui destacar algumas mudanças e os novos espaços que este período trouxe a Coimbra e que contribuíram grandemente para a sua modernização. Por questões de metodologia, serão referidos apenas alguns entre os mais importantes.

---

<sup>252</sup> MENDES, José M. Amado, *A área económica de Coimbra. Estrutura e desenvolvimento industrial, 1867-1927*, Coimbra, Comissão da Região Centro, 1984, p. 70.

<sup>253</sup> Esta cervejaria, apesar de fazer parte da fábrica, pertença que era reforçada pela idêntica cor das suas paredes externas, era vista, por quem a frequentava, como um espaço dotado de autonomia própria.

<sup>254</sup> Após um longo período de lenta ruína, a fábrica seria demolida no começo da década de 80, dando lugar a um terreno baldio e insalubre, que foi durante anos utilizado como parque de estacionamento. Anos depois, seria a vez da Cervejaria ser condenada ao camartelo, em finais de Abril de 1992, seguindo-se-lhe o início das obras de construção do actual edifício que inclui o Hotel Íbis e as Galerias Topázio.

Em 1804 inaugura-se o Colégio dos Órfãos, que irá ocupar uma parte substancial do edifício do antigo Colégio de Santo Agostinho ou da Sapiência, ainda hoje situado na Rua do Colégio Novo<sup>255</sup>.

Em 1836, o Hospital de S. Lázaro, mais conhecido por ter sido a antiga gafaria de Coimbra, transfere-se para o Colégio de S. José dos Marianos, actual Hospital Militar<sup>256</sup>. Até então estivera durante séculos, desde a sua fundação em 1210, num espaço situado entre as actuais Rua da Figueira da Foz e Avenida Fernão de Magalhães<sup>257</sup>. Este espaço foi-se degradando com o passar do tempo, tendo parte das suas construções sido posteriormente reaproveitadas para habitações particulares. No entanto, não houve nenhuma decisão definitiva acerca do conjunto do espaço, o que levou a que este fosse votado ao mais completo abandono e se convertesse num dos aspectos mais negativos de Coimbra<sup>258</sup>. Actualmente, não restam mais do que algumas ruínas, estando grande parte da área original convertida em parque de estacionamento.

Em 1839, é criada a Escola Normal Primária<sup>259</sup>, que constituirá um dos muitos esforços pioneiros no combate ao analfabetismo que grassava então pelo país, atingindo mais de 80% da população activa<sup>260</sup>.

Em 1851, dá-se a abertura do Hospital da Ordem Terceira<sup>261</sup>. Nesse mesmo ano, os gafos do Hospital de S. Lázaro são transferidos do Colégio de S. José dos Marianos para o antigo Colégio de S. Jerónimo, onde ficariam apenas dois anos<sup>262</sup>. Em 1853, transitarão, em definitivo, para o edifício do antigo Colégio das Ordens Militares que

---

<sup>255</sup> MARQUES, Rafael, *Coimbra Através dos Tempos*, Coimbra, Coedição da Cruz Vermelha com a G. C. – Gráfica de Coimbra, 2004, p. 205.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 206.

<sup>257</sup> PESSOA, Alberto, *Hospitais de Coimbra*, Coimbra, 1931.

<sup>258</sup> RASTEIRO, Alfredo, *Musas a mais, museus a menos*, Coimbra, 2002, p. 49 – 62.

<sup>259</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 206.

<sup>260</sup> Cf. TORRAL, Luís Reis, “A instrução pública”, in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. V (*O Liberalismo*), Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 618 – 619.

<sup>261</sup> *Anais do Município de Coimbra 1840 – 1869*, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Biblioteca Municipal – 1973, Coimbra, Coimbra Editora, 1972 – 1973, p. X.

<sup>262</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 206.

seria, desde logo, profundamente remodelado<sup>263</sup> e que passaria a ser conhecido por Hospital dos Lázaros e depois Hospital do Castelo<sup>264</sup>.

No ano de 1852, será posta em prática uma medida já há muito exigida pelas necessidades de uma cidade em franco crescimento: a numeração das casas e a etiquetagem das ruas<sup>265</sup>.

Em 1855, transfere-se para Coimbra a Escola Regional de Agricultura, antes localizada em Viseu, e que se tornará numa instituição de grande prestígio em todo o país<sup>266</sup>. Neste mesmo ano, seria inaugurada a Mala-Posta, com ligação entre o Carregado e Coimbra, que ficaria instalada, após algumas breves mudanças, numa das alas que, então, fechavam o Jardim da Manga<sup>267</sup>.

No ano de 1857, iniciam-se as obras de alargamento da Rua de Coruche, actual Visconde da Luz, onde antes “dois carros não podiam nela cruzar-se, porque nela não cabiam, e os peões tinham mesmo de recolher-se nos portais para dar passagem a viaturas mais largas e assim evitarem ser esmagados”<sup>268</sup>. As demolições, que foi necessário efectuar, seriam a causa principal do “enterramento do adro da Igreja de Santa Cruz e de São João das Donas”<sup>269</sup>, devido à acumulação de entulhos, os quais deram origem ao antigo nível da Praça 8 de Maio, que se manteria até 1995. Refira-se, como curiosidade, o facto de tais sedimentos terem dado início a um “conturbado período de relações entre Câmara e moradores a propósito da arrumação de entulhos e de desabamentos que consigo arrastavam outras casas que não eram para demolir”<sup>270</sup>. As obras ficariam concluídas só em 1866, findas as quais a rua “desde logo ficaria com um aspecto de uniformidade modesta que ainda hoje tem”<sup>271</sup>.

---

<sup>263</sup> DIAS, Pedro, “As obras de construção do Colégio Conimbricense das Ordens Militares, durante o séc. XVII”, in *Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição. 1º Encontro sobre a Alta de Coimbra. Coimbra, 23, 24, 25 e 28 de Outubro de 1987. Actas*, Mirerva, Coimbra, 1988, p. 242 – 244.

<sup>264</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 206.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> *Anais do Município de Coimbra 1840 – 1869*, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Biblioteca Municipal – 1973, Coimbra, Coimbra Editora, 1972 – 1973, p. XIV.

<sup>268</sup> *Idem*, p. XXVII.

<sup>269</sup> *Idem*, p. XXVIII.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Idem*, p. XXIX.

Em 1864, inicia-se o uso da iluminação a gás<sup>272</sup>. Nesse mesmo ano, inaugura-se a primeira estação de caminho-de-ferro de Coimbra, então denominada “Linha do Norte”, hoje conhecida como Estação Velha ou Estação de Coimbra B<sup>273</sup>. Este facto, entre outros benefícios, facilitou o acesso a Coimbra de muitos fotógrafos provenientes, quer de outras localidades, quer de outros países<sup>274</sup>. Muitos deles passaram por cá em expedições fotográficas, com motivações científicas. Um dos mais importantes foi Thurston Thompson, do Museu de South Kensington, que passou por esta cidade em 1866<sup>275</sup>. Fez então uma reportagem de Coimbra de 36 fotografias, algumas das quais serão exibidas na Exposição Universal de Paris de 1867 e na Exposição Districtal de Coimbra de 1869<sup>276</sup>.

Em Novembro de 1867, inaugura-se o Mercado de D. Pedro V. Irá ocupar um largo terreiro, então já há muito utilizado para a venda ambulante e a realização de pequenas feiras. Será contemporâneo de muitos outros mercados inaugurados pelo país fora. Constituirá uma medida que permitirá, não só propiciar melhores condições aos vendedores e seus clientes, mas também permitir que os produtos sejam vendidos em melhores condições de salubridade; além disso iria facilitar o controle e uma melhor identificação de cada vendedor. O próprio edifício central deste mercado será um interessante exemplar da arquitectura de então, quer a nível nacional quer internacional, onde se privilegiava uma profusa utilização de estruturas em ferro.

O ano de 1895, foi assinalado pela proposta da criação de “um bairro para famílias carenciadas economicamente”<sup>277</sup>, tendo-se a sua construção iniciado a em 11 de Novembro de 1897, ficando localizado “entre o Matadouro Municipal e o antigo caminho de Montarroio e Montes Claros”<sup>278</sup>. Já no ano seguinte, 1898, foi publicado

---

<sup>272</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 206.

<sup>273</sup> *Ibidem.*

<sup>274</sup> Cf. RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 11 – 14.

<sup>275</sup> RAMIRES, Alexandre, “O que as palavras não mostram. Memória de Coimbra nos primórdios da *photographia*” in *Rua Larga. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, nº6, Outubro de 2004, Coimbra, DRIIC. Divulgação e Promoção, 2004, p. 67.

<sup>276</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>277</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>278</sup> *Ibidem.*

“um anúncio de arrendamento das casas do bairro”<sup>279</sup> e, estando concluídas as primeiras doze casas, “procedeu-se a sorteio no dia de Natal do mesmo ano de 1898, no próprio bairro, para distribuição das habitações prontas a receber os seus moradores”<sup>280</sup>. Em Fevereiro de 1899, foram entretanto arrendadas as restantes três casas<sup>281</sup>. Desta forma, a construção do Bairro Operário “Bispo-Conde” constituiria, na época, uma obra pioneira de cariz social nesta cidade.

O Bispo fundador, D. Manuel Bastos Pina, falece a 19 de Novembro de 1913, passando este núcleo habitacional para a posse e administração da Câmara Municipal<sup>282</sup>. Como consequência da sua “deficiente construção e o pouco cuidado na sua conservação, em breves anos começou a necessitar de frequentes consertos, dispendiosos em relação ao valor das rendas, uma vez que se alterou o original objectivo caritativo, por motivo de transferência da propriedade plena”<sup>283</sup>. Com o passar dos anos, as casas foram-se degradando muito rapidamente, ao mesmo tempo que o progresso da cidade exigia um melhor aproveitamento urbano do local, de tal forma que, a partir de Outubro de 1955, iniciam-se as demolições, de uma forma gradual, das casas deste “modesto bairro”.<sup>284</sup>

Em 1905, é nomeada uma comissão para estudar a introdução da tracção eléctrica nesta cidade, em virtude dos bons resultados conseguidos noutras localidades, “designadamente em Lisboa”<sup>285</sup>. Desta forma, a partir de 1911, os carros eléctricos passarão a fazer parte da paisagem urbana de Coimbra, tendo sido muitas ruas adaptadas para o efeito com os respectivos carris<sup>286</sup>. O seu espaço seria cada vez mais partilhado com o restante tráfego viário e o seu domínio, enquanto transporte urbano

---

<sup>279</sup> CARVALHO, J. Branquinho de, *História do Bairro Operário “Bispo-Conde”*, separata do *Arquivo Coimbrão*, vol. XVIII, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal, 1962, p. 14.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>282</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Idem*, p.30.

<sup>285</sup> MENDES, José Maria Amado, *Subsídios para a Arqueologia Industrial de Coimbra*, Programa “Coimbra Antiga e a vivificação dos centros históricos”, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1983, p. 24.

<sup>286</sup> SOARES, António José, *Saudades de Coimbra*, Vol. I. (1901 – 1916), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

por excelência, seria disputado crescentemente, a partir de 1947, pelos “troleys” ou autocarros eléctricos<sup>287</sup>. No começo de 1980, deixaram de circular<sup>288</sup>.

No ano de 1943, a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial seguia em seu pleno curso destruidor, embora a situação já se começasse a revelar progressivamente favorável aos Aliados. Mesmo assim, o país continuava mergulhado num clima de crise, agravado pelo constante racionamento dos bens mais essenciais. Por outro lado, mantinha-se mais ou menos vivo o receio de Portugal ser directamente atingido pelo curso dos acontecimentos. A imagem que ressaltava cada vez mais dos locais atingidos pela guerra era a de património urbano destruído em larga escala. Mesmo sem sofrer directamente a guerra, Coimbra também não escaparia a ver delapidada uma importante parte do seu património.

De facto, nesse mesmo ano, iniciam-se as primeiras demolições no âmbito da futura construção da “Cidade Universitária”, facto que se tornou no maior atentado alguma vez cometido contra o património de Coimbra. Representará tanto o desaparecimento físico de um espaço onde existiam muitos edifícios e locais de grande valor histórico, como o fim de todo um modo de vida, onde havia um convívio directo entre os estudantes e a população não estudante, inexistente em qualquer outro sítio de Portugal<sup>289</sup>.

Aliás, citando uma frase do livro *A Velha Alta ...Desaparecida*, “a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial rugia por toda a Europa, e o panorama da Alta assemelhava-se a algumas das suas martirizadas cidades, só que, neste caso, o motivo determinante era bem diferente!”<sup>290</sup>,

As demolições processaram-se a um ritmo acelerado, sobretudo até 1948, em que houve uma momentânea paragem, devido sobretudo ao problema do realojamento dos desalojados e dos que exerciam actividades económicas nas zonas demolidas, os

---

<sup>287</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 209.

<sup>288</sup> NUNES, Mário, *Coimbra – Imagens do Passado 1940 – 1960*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 128.

<sup>289</sup> C.f. SILVA, Armando Carneiro da, Introdução a *A Velha Alta ...Desaparecida. Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra. 1984*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. IX – XI.

<sup>290</sup> *Idem*, p. 73.

quais não estavam a receber as devidas compensações financeiras nem a ser realojados de acordo com as necessidades do momento<sup>291</sup>.

De qualquer forma, para instalar o número cada vez maior de famílias desalojadas, muitas delas desfavorecidas, a Câmara Municipal ordenou e financiou a construção de alguns “bairros sociais, muito modestos”<sup>292</sup>, que contribuiriam para um importante alargamento da área urbana de Coimbra e constituiriam zonas crescentemente valorizadas, gerando pouco a pouco novos “centros”.

Foram eles “os Bairros Marechal Carmona (hoje Norton de Matos), da Cheira, da Fonte do Castanheiro e das Sete Fontes”<sup>293</sup>, tendo os arruamentos deste último recebido alguns dos nomes tradicionais de ruas desaparecidas da Alta, como, por exemplo, a “Rua das Cozinhas” e a “Rua de S. João”, todas elas situadas à volta de uma praça designada de “Largo de S. João”, onde se encontra a estátua do apóstolo S. João Evangelista que, até 1944, encimava a fachada principal do Colégio dos Lóios, então demolido. Aí funcionava o Governo Civil (para além de outros serviços paralelos), que dava para o Largo da Feira, de frente para a Sé Nova<sup>294</sup>. Como consequência disto, em 1950, a área geográfica de Coimbra triplicará<sup>295</sup>.

Após o retomar do andamento das obras, as demolições irão processar-se a um ritmo novamente acelerado, estando já a decorrer, desde 1946<sup>296</sup>, as obras de construção da futura Faculdade de Letras. Ainda no ano de 1948, mais concretamente em Julho<sup>297</sup>, dá-se um acidente com uma grua que provoca o desmantelamento do monumento a Camões. Sérias dúvidas ainda hoje pairam no ar se terá sido mesmo um acidente

---

<sup>291</sup> C.f. SILVA, Armando Carneiro da, *Op. cit.*, p. VIII.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> NUNES, Mário, *Coimbra – Imagens do Passado 1940 – 1960*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 11.

<sup>294</sup> Cf. SILVA, Armando Carneiro da, *Op. cit.*, p. VIII.

<sup>295</sup> Cf. NUNES, Mário, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>296</sup> ROSMANINHO, Nuno, *O princípio de uma “revolução urbanística”. Os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934 – 1940)*, Col. Minerva Arte, Coimbra, Minerva, 1996, p. 192.

<sup>297</sup> SOARES, António José, *Saudades de Coimbra*, Vol. III. (1934 – 1949), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

ocasional<sup>298</sup>, tal como o incêndio que ocorrera, cinco anos antes, em Novembro de 1943<sup>299</sup>, no edifício do Governo Civil<sup>300</sup>.

Entretanto, mesmo os vestígios do antigo castelo de Coimbra não serão poupados ao aumento do espaço que as obras da “Cidade Universitária” foram gradualmente conquistando ao velho burgo. Tal aconteceria, a partir de 1944, com a destruição das antigas lavandaria e rouparia dos Hospitais, e a zona circundante, junto ao Hospital dos Lázaros, então igualmente designado por Hospital do Castelo. Este, no entanto, permanecerá de pé, até ao início da década de 1960.

Por essa altura, iniciar-se-ão os trabalhos de alteração da parte superior da Ladeira do Castelo, então um espaço densamente arborizado. Será na sequência disto que se destruirão as Escadas do Liceu, que darão lugar às modernas e incaracterísticas Escadas Monumentais. Em simultâneo, no ano de 1947, será destruído o Arco do Castelo. Era uma entrada muito característica para o ponto mais elevado da Alta, mas, ao contrário de outros arcos ainda existentes, não fazia verdadeiramente parte das muralhas do castelo. Fora edificado pouco depois da ocorrência do terramoto de 1755, como um reforço adicional de um dos altos cunhais da antiga igreja do Colégio de S. Jerónimo. O edifício que hoje aí se vê, ocupando a área mais ou menos precisa dessa igreja, foi o resultado de uma profunda remodelação ocorrida na segunda metade de oitocentos, já na sequência das longas obras de adaptação do antigo Colégio de S. Jerónimo a edifício central dos Hospitais da Universidade de Coimbra. Praticamente nada restou que pudesse levar a supor que aí, em tempos, tivesse existido uma igreja.<sup>301</sup>

Aquando das profundas obras de conversão dos vários edifícios para albergar os Hospitais da Universidade de Coimbra, foi aberta uma passagem por cima do arco, de forma a ligar o Hospital com a outra vertente, onde ficaria instalada a já referida lavandaria e o Hospital dos Lázaros, este resultado de outra profunda remodelação feita a partir do antigo Colégio das Ordens Militares de S. Tiago e S. Bento de Avis<sup>302</sup>. A

---

<sup>298</sup> Ver DIAS, Manuel, “O Monumento – Memorial de Luís de Camões”, in *Diário de Coimbra* de 30 de Setembro de 2005, p. 8.

<sup>299</sup> *Anais do Município de Coimbra 1940 - 1959*, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal, 1981, p. 64.

<sup>300</sup> SOARES, António José, *Op. cit.*, Vol. III. (1934 – 1949), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

<sup>301</sup> Cf. LOBO, Rui Pedro, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999, p. 55 – 57.

<sup>302</sup> Ver DIAS, Pedro, “As obras de construção do Colégio Conimbricense das Ordens Militares, durante o séc. XVII”, in *Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição. 1º Encontro sobre a Alta de Coimbra. Coimbra, 23, 24, 25 e 28 de Outubro de 1987. Actas*, Mirerva, Coimbra, 1988, p. 231 – 245.

partir da demolição do Arco do Castelo, cujos vestígios ainda hoje são visíveis no edifício do antigo Hospital de S. Jerónimo, começou todo um lento mas inexorável processo de transformação da antiga Ladeira do Castelo, até esta ficar com o traçado que actualmente se observa.

Ao longo deste tempo, que se arrastaria até ao começo da década de 1960, foram feitas inúmeras correcções quanto ao seu delineamento e nível de elevação, de forma a torná-la mais alargada e menos íngreme. Estas intervenções graduais implicaram a sua total descaracterização, desaparecendo o frondoso e emblemático arvoredo que nele existia há várias décadas, bem como mais alguns edifícios, pese embora o facto de os Arcos do Jardim terem ficado mais a descoberto em toda a sua monumentalidade. Mesmo este monumento não deixaria de sofrer a sua quota-parte de amputação, quando lhe foi demolido o último arco em 1959<sup>303</sup>. Segundo palavras de Salvador Dias Arnaut, este arco, “por sinal dos mais interessantes, com as aduelas aparelhadas, sob o qual passaram gerações e gerações”<sup>304</sup> e que dava entrada para a Rua do Arco da Traição, “foi imolado em consequência de um erro no lançamento da rampa vizinha”<sup>305</sup>.

O ano de 1949 representará o fim do espaço mais emblemático da Alta demolida: a Rua Larga. Era aqui que se localizava, desde 1913, a sede da Associação Académica de Coimbra e aquele que, de todos os espaços ocupados até ao presente, maior valor simbólico teve para a Academia, dado que foi aí que se deu, em 1920, a Tomada da Bastilha, evento sempre festejado todos os anos pelos estudantes.

O edifício que, originalmente, se designava Colégio de S. Paulo, o Eremita, ou Colégio dos Paulistas, para se distinguir do outro Colégio de S. Paulo, o Apóstolo que, mais tarde, albergou o Teatro Académico, onde fora fundada a Associação Académica em 1887, resistiu até Setembro de 1949, quando se iniciaram as suas obras de demolição<sup>306</sup>. Em Novembro seguinte, por ocasião de mais um aniversário da Tomada da Bastilha, os estudantes decidem organizar uma “serenata às altas paredes do edifício

---

<sup>303</sup> Cf. MARQUES, Rafael, *Coimbra Através dos Tempos*, Coimbra, Coedição da Cruz Vermelha com a G. C. – Gráfica de Coimbra, 2004, p. 40 – 41.

<sup>304</sup> ARNAUT, Salvador Dias, “Valerá a pena?”, in *Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição. 1º Encontro sobre a Alta de Coimbra. Coimbra, 23, 24, 25 e 28 de Outubro de 1987. Actas*, Mirerva, Coimbra, 1988, p. 304.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> Cf. *A Velha Alta ...Desaparecida. Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra. 1984*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 34 – 35.

da Rua Larga que ainda se mantinham de pé”<sup>307</sup>. Será definitivamente demolido em Dezembro, na mesma altura em que se concluiu a demolição de um outro edifício fronteiro de grande valor patrimonial e quase tão carregado de história, o antigo Colégio de S. Boaventura, onde estivera o Instituto de Antropologia. Foram os dois últimos edifícios sobreviventes da Rua Larga<sup>308</sup>.

Paralelamente aos trabalhos de demolição, a Alta ficou “menos alta”, numa extensa área da sua zona mais elevada, devido a importantes rebaixamentos do seu solo, de forma a tornar o terreno mais plano. Já anteriormente, o piso do Largo da Feira tinha sido, pelo contrário, sujeito a um considerável alteamento, que levou ao desaparecimento de alguns dos degraus da entrada principal da Sé Nova. Estas duas fases de nivelamento dos terrenos demolidos facilitarão grandemente a edificação dos novos edifícios das Faculdades de Medicina e, depois, de Ciências e Tecnologia. A actual “rampa” do antigo Hospital da Universidade não é mais do que um resto do antigo e original nível do terreno da velha Alta. Inclusive, uma observação mais atenta e demorada do lateral poente do antigo edifício do Colégio das Artes permitirá observar parte do antigo nível da Rua dos Estudos.

Enquanto as demolições iam irremediavelmente destruindo o que ainda resistia desse Bairro Alto Coimbrão, foram “nascendo” aos poucos os novos edifícios das faculdades: primeiro, o da Faculdade de Letras, que será inaugurado em 1951; depois o da Faculdade de Medicina, inaugurado em 1956, no mesmo ano em que fica concluída a remodelação da antiga Faculdade de Letras, que se converterá na actual Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mas que só abrirá ao público em 1962 e, por fim, o actual edifício do Departamento de Matemática, inaugurado a 17 de Abril de 1969, e o de maiores dimensões que incorpora os restantes departamentos da Faculdade de Ciências e Tecnologia, inaugurado já em 1975, quando tudo termina com a fisionomia que actualmente se lhe conhece.

No decorrer destes mais de trinta anos, decorrerá todo um conjunto de transformações na cidade, associadas ou não às obras da “Cidade Universitária”, para além de se assistir ao derrube do Estado Novo e ao fim das suas principais estruturas.

---

<sup>307</sup> SOARES, António José, *Saudades de Coimbra*, Vol. III. (1934 – 1949), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

<sup>308</sup> C.f. SOARES, A. J. cit. por ROSMANINHO, Nuno, *O princípio de uma “revolução urbanística”. Os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934 – 1940)*, col. Minerva Arte, Coimbra, Minerva, 1996, p. 199.

Vale a pena por isso atentar em alguns desses aspectos que foram, para o melhor e para o pior, alterando gradualmente a face de Coimbra.

Com vista a dotar a cidade de um estádio moderno, mais espaçoso e sem os inconvenientes da excessiva proximidade de habitações, tal como acontecia no Campo de Santa Cruz, ao mesmo tempo que se começam a pôr em prática os planos da nova “Cidade Universitária”, é projectada a sua instalação num espaço fora do núcleo urbano. Será escolhida uma zona plana junto ao Calhabé, próxima de uma das saídas de Coimbra e do início da Estrada da Beira, onde, para além de alguns aglomerados de casas, a maior parte de modesta construção, então existiam algumas quintas, olivais e vastas zonas agrícolas semeadas aqui e ali por árvores de fruto.

Após a expropriação dos terrenos inseridos na área escolhida, começam as obras propriamente ditas de construção do futuro Estádio Municipal no mês de Outubro de 1946<sup>309</sup>. A inauguração desse espaço ocorreria em 20 de Janeiro de 1949<sup>310</sup>, com “um jogo – treino entre a Académica e a provável selecção nacional de futebol”<sup>311</sup>.

Por outro lado, há muito que vinha a ser necessário dotar os atletas de natação, desporto que estava a conquistar um número crescente de adeptos junto da população coimbrã, de melhores meios logísticos e de higiene. O “tanque”, existente em Santa Cruz, já se revelava obsoleto em todos os aspectos. É na sequência disto que é inaugurada a Piscina Municipal de Coimbra, em Setembro de 1950, junto ao novo Estádio Municipal, cujas instalações foram sendo progressivamente melhoradas ao longo dos anos.

Mais tarde, em Março de 1963, foi inaugurado o Estádio Universitário de Coimbra, inserido no âmbito de um Programa de Desenvolvimento do Desporto Universitário, que se destinava, em primeiro lugar, a servir várias actividades desportivas da Associação Académica, entre outras, tendo igualmente ficado aberto à comunidade em geral.<sup>312</sup>

Com o aumento do tráfego de veículos motorizados, a velha ponte de ferro, inaugurada em 1875, foi oferecendo cada vez menos segurança a todos aqueles que

---

<sup>309</sup> SOARES, António José, *Saudades de Coimbra*, Vol. III. (1934 – 1949), Coimbra, Livraria Almedina, 1985, s/p.

<sup>310</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>311</sup> SOARES, António José, *Op. cit.*, s/p.

<sup>312</sup> MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 186 – 187.

tinham de a utilizar diariamente, notando-se uma crescente trepidação<sup>313</sup>. Foi na sequência disto que se sugeriu a hipótese da sua eventual substituição em 9 de Outubro de 1947, quando o Ministro das Obras Públicas de então, Arantes e Oliveira, visitou Coimbra<sup>314</sup>. Após aprovação, as obras iniciaram-se em 5 de Abril de 1951. Optou-se por utilizar a antiga, enquanto a nova “Ponte de Santa Clara” não estivesse concluída, o que só veio a acontecer a 30 de Outubro de 1954, quando esta abriu ao trânsito. Durante os meses imediatos de Novembro e Dezembro, procede-se à retirada da velha ponte<sup>315</sup>. Pelo meio, houve necessidade de executar, em paralelo, obras adicionais, que alterariam profundamente o Largo da Portagem, para construir os novos acessos do tráfego à nova ponte, que ficariam concluídas na mesma altura em que esta foi inaugurada.

Entre 1953 e 1955, coincidindo de perto com as obras da nova ponte e da Portagem, procede-se a profundas remodelações e novos delineamentos na outra margem do rio, mais concretamente na Avenida João das Regras, com vista ao seu alargamento e modernização. Estas obras vão implicar diversas demolições no lado desta via virado para o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, o qual, a partir de então, ficará mais visível. Todas estas transformações abririam portas a uma crescente valorização e revitalização da margem esquerda do Mondego, que ainda perdura até aos nossos dias, para além de facilitarem as deslocações de pessoas e bens para dentro e fora da cidade, sendo, desta forma, mais um factor de incentivo para Coimbra se abrir progressivamente ao exterior.

Durante este período, serão efectuadas importantes obras de alargamento e beneficiação na zona da Avenida Fernão de Magalhães, que se tornará numa das principais entradas da cidade, complementando as diversas fases do seu prolongamento que já vinham desde 1927<sup>316</sup>. Foi na sequência dessas obras que, em 1936, quando se decidiu prolongar a avenida até à zona da Auto-Industrial, foi demolida a Capela do Arnado<sup>317</sup>, cujo nome é ainda hoje relembrado pela toponímia desta zona.

Coincidindo com o prolongamento da Avenida Fernão de Magalhães, a zona da Casa do Sal até à Estação Velha, a partir do final dos anos 40, é sujeita igualmente a

---

<sup>313</sup> Cf. NUNES, Mário, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>314</sup> *Ibidem.*

<sup>315</sup> *Idem*, p. 38 – 41.

<sup>316</sup> *Idem*, p. 14 – 15.

<sup>317</sup> Cf. MARQUES, Rafael, *Op. cit.*, p. 168.

profundas obras de alargamento e pavimentação, em benefício da circulação viária que, por um lado, lhe retiraram o seu encanto, algo bucólico, que até então possuía, mas que, por outro, lhe proporcionaram algumas melhorias quanto ao saneamento básico, eliminando-se, igualmente, alguns casebres insalubres que existiam na zona que dava para o rio, onde, igualmente, passava um colector de esgotos<sup>318</sup>. Por volta de 1955, o prolongamento da Av. Fernão de Magalhães estava concluído.

Ainda na Avenida Fernão de Magalhães, desta vez na segunda metade da década de 1950, foi cometida outra importante mutilação do seu património edificado mais antigo, ao ser demolida parte substancial do casario situado entre a Rua Direita e a Rua da Louça, desaparecendo alguns lugares característicos de Coimbra, como o Largo das Olarias e diversos pequenos ofícios. A intenção inicial era a construção de uma larga e moderna avenida até à Praça 8 de Maio, mas as obras foram suspensas. Este lugar passaria a ser designado de “Bota-Abaixo” e tornar-se-ia em mais uma das muitas manchas na imagem de Coimbra. Seria utilizado como parque de estacionamento, sem qualquer segurança nem qualidade, bem como num espaço de comércio de índole duvidosa. Nas duas últimas décadas, tornou-se num autêntico símbolo do pior que existe na cidade, com o aumento de criminalidade de todo o tipo. Esta situação só terminou no começo deste século, com a construção de um vasto parque de estacionamento subterrâneo e de um grande edifício, de gosto arquitectónico pouco consensual, onde funciona, entre outros serviços, uma Loja do Cidadão.

A partir ainda dos anos 1950, a área residencial de Coimbra começou a expandir-se em todas as direcções, incluindo a zona de Montes Claros, Celas e a do Calhabé, esta última muito valorizada em virtude da construção do Estádio Municipal, depois convertido no Estádio Cidade de Coimbra, que levará, progressivamente, a que mais de um terço da população da cidade se encontre actualmente nesta vasta área, ainda em transformação.

Devido à criação e expansão destas novas áreas habitacionais, a cidade de Coimbra deixou de possuir apenas uma zona que se possa considerar central. Aliás, devido, entre outros problemas, à degradação do seu parque habitacional, nomeadamente naquele que, em tempos, foi considerado o seu “coração”, onde se incluem a Baixa e a Alta, tem sofrido uma progressiva desertificação, em termos de

---

<sup>318</sup> Cf. NUNES, Mário, *Op. cit.*, p. 186 – 187.

população residente. Possam novas políticas, onde se salvasse o valor patrimonial e a memória dos muitos lugares que esse “coração” alberga, reverter este processo que ainda perdura nos tempos que correm.

Todas estas transformações urbanas estão abundantemente documentadas através de uma rica memória fotográfica, traduzindo-se num objecto museológico de evidente interesse histórico e cultural.

### **3.5. Primeiros tempos da fotografia em Coimbra.**

Para o objectivo que prosseguimos, é importante fazer incidir uma particular atenção sobre o período que decorreu entre meados do século XIX e os começos do século XX, por ter sido durante estes anos que Coimbra foi um dos locais pioneiros na divulgação e popularização da fotografia em Portugal. Ainda no século XIX abundaram grandes inovações tecnológicas, nomeadamente as que tornaram possível uma crescente portabilidade das máquinas e a rapidez das revelações, para não falar no aumento exponencial da actividade fotográfica, tanto a nível profissional como amador e, para além do mais, a fotografia já se começava então a difundir em diversas localidades de Portugal.

Desta forma, faz todo o sentido centrar o âmbito cronológico em Oitocentos, não só pelo destaque que então Coimbra detinha na história da fotografia portuguesa, como também pelo maior valor patrimonial e museológico dos materiais e documentos fotográficos deste período.

Por outro lado, as fotografias desta época, devido a uma maior fragilidade dos seus componentes originais, são as que exigem maiores cuidados quanto à sua conservação e, por isso, constituem um património em maior risco de se perder irremediavelmente.

Os ecos dessa nova invenção que veio a designar-se por “fotografia” chegaram a Portugal pouco depois do seu aparecimento, mais concretamente depois da divulgação de um relatório das experiências de Daguerre à Academia Francesa das Ciências em 1839. O primeiro eco surge no periódico *O Panorama*, de 16 de Fevereiro desse ano, sob a forma de um artigo com título de “Revolução nas artes e no desenho”, mas era

algo ainda de muito impreciso e misterioso<sup>319</sup>. É, no entanto, em Agosto seguinte que a Academia Francesa das Ciências oficializa a invenção do daguerreótipo e “é de crer que por essa data tenha chegado a Coimbra o relatório de Daguerre dirigido às instituições científicas e artísticas dos outros países”<sup>320</sup>.

A partir de então, diversos periódicos científicos, provenientes de França e Inglaterra, os dois países de onde Daguerre e, depois Talbot, eram originais, foram anunciando e descrevendo, com cada vez maior exactidão, a natureza deste novo invento, reforçados por diversos artigos publicados em revistas, incluindo o já referido *O Panorama*, que foram aos poucos destapando o véu sobre este assunto<sup>321</sup>. Curioso é o facto de, já então, isto ter começado a ser um tema referido em manuais de Física e Química, onde se explicava, ao pormenor, como se processava o novo método do daguerreótipo e, depois, a partir de 1840, o processo de Fox-Talbot<sup>322</sup>.

Também terão contribuído em muito para a popularização da nova técnica de captar o real a passagem, por terras portuguesas, de estrangeiros, que traziam consigo exemplos concretos, mais ou menos apurados, e sabiam executá-la com reconhecida mestria.

Coimbra terá entrado, pela porta grande, como mais um espaço de produção, da nova técnica de obtenção de imagens no ano de 1842, graças ao esforço de vários lentes que tomaram imediatamente conhecimento da inovação e adquiriram os equipamentos necessários para os laboratórios que dirigiam, como foi o caso de Costa Simões na Medicina, Luís Albano na Astronomia, Antonino Vidal e Júlio Henriques na Botânica e, sobretudo, Luís Ferreira Pimentel e António Sanches Goulão na Física<sup>323</sup>. Aliás, foi no “Gabinete de Physica”, onde, após a obtenção de uma câmara própria e respectiva caixa reveladora a vapores de mercúrio, que foram produzidos os primeiros

---

<sup>319</sup> RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 7.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> Cf. RAMIRES, Alexandre, “O que as palavras não mostram. Memória de Coimbra nos primórdios da *photographia*”, in *Rua Larga. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, nº6, Outubro de 2004, Coimbra, DRIIC. Divulgação e Promoção, 2004, p. 66.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> *Idem*, p. 67.

daguerreótipos, ao todo cinco<sup>324</sup>, da autoria, segundo se presume, do Lente Doutor António Sanches Goulão<sup>325</sup>.

Nos anos seguintes, sobretudo ao longo da década de 1850, passaram por Coimbra diversos fotógrafos itinerantes, muitos deles instalando-se durante poucas semanas. Entre eles incluíam-se Corentin & Newman, em 1852, Mr. Dubois, em 1855, J. Plessix, em 1856, J.S. Silva em 1857, Gustave de Beaucorps, em 1858 e Louis Monnet, em 1859<sup>326</sup>.

Apenas em 1857, temos em Coimbra o primeiro fotógrafo a exercer uma actividade regular: António da Conceição Mattos. Este fotógrafo identificava-se profissionalmente como pintor, fazendo também trabalhos a óleo e escultura<sup>327</sup>. Isto poderá, de alguma forma, traduzir uma certa atitude de menorização ou, pelo menos, de secundarização da fotografia enquanto arte. Mesmo assim, ele esmerou-se na sua também arte da fotografia, utilizando vários processos, como o daguerreótipo e, sobretudo, o negativo em colódio húmido, obtido em vidro e com prova em papel, para além de, ousado para a época, inventar um processo de coloração de fotografias, com reagentes por si desenvolvidos<sup>328</sup>.

Exercerá a sua actividade num dos primeiros estúdios fotográficos conhecidos de Coimbra, a *Photographia Lusitana*, localizado num edifício hoje desaparecido, primeiro com entrada localizada na Rua de Corpo de Deus, nº 99 e, mais tarde, na posterior Rua das Figueirinhas, hoje Rua Martins de Carvalho, nº 48. A qualidade das fotografias aí feitas, bem como o grande profissionalismo dos seus outros colaboradores, granjearam-lhe, desde logo, uma grande reputação nesta cidade, o que tornou este estúdio alvo da procura de uma vasta e diversificada clientela, não só de Coimbra. No entanto, actualmente, as imagens de Conceição Matos que chegaram até nós são raras. Algumas das fotografias da segunda metade de oitocentos, ainda hoje existentes, têm a chancela desta casa fotográfica, hoje desaparecida, apesar dos verdadeiros originais serem extremamente difíceis de encontrar.

---

<sup>324</sup> Quatro são do Pátio da Universidade e um de uma perspectiva de Santa Clara.

<sup>325</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>326</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>327</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

Outros fotógrafos, em número reduzido, vão-se instalando em Coimbra, ainda que temporariamente, sendo, entre os primeiros conhecidos, os casos de Bertrand Dutresch e Mello Bastos e Montenegro, no ano de 1860, e J. Cortès em 1861<sup>329</sup>.

De facto, segundo Eduardo Proença – Mamede, “até 1865, a fotografia tem um carácter ambulante, um aspecto de arte em iniciação”<sup>330</sup>. No entanto, é preciso não esquecer que, já no início da década de 1860, se disseminaram os primeiros estúdios fotográficos em Coimbra. De salientar a importância da presença dos fotógrafos estrangeiros em Coimbra, alguns deles por um muito breve período de tempo, como divulgadores das novas técnicas de fotografar que se faziam lá fora. Entre estes assinalem-se os nomes de Arsène Hayes, Jacques Wünderli, Francisco Paino Perez, D. Juan Cortez, Alfred Fillon, Jean Laurent, Emílio Biel, Thurston Thompson, para além dos já referidos Corentin & Newman<sup>331</sup>.

Por outro lado, assinale-se o pioneirismo de Coimbra, como espaço de divulgação da moderna fotografia e igualmente como uma das primeiras cidades portuguesas a ser fotografadas, com destaque para os seus lugares mais emblemáticos e de maior valor patrimonial. Datam da década de 1840 as primeiras “vistas gerais” desta cidade. Aliás, já na década seguinte (1850), surgem as primeiras estereoscopias retratando muitos aspectos desta cidade, com uma nitidez e detalhes ainda hoje impressionantes, provenientes de diversos autores, alguns deles não conhecidos, mas de possível datação, devido ao facto de registarem, no geral e em detalhe, importantes transformações, que iriam alterar para sempre a fisionomia de Coimbra.

A título de exemplo, refira-se o Jardim Botânico e a construção da sua estufa, iniciada em 1859. Outro exemplo ainda mais sugestivo é o alargamento da Rua de Coruche, actual Visconde da Luz, cujas obras foram aprovadas em sessão camarária de 26 de Agosto de 1858<sup>332</sup> e iniciadas a 14 de Setembro desse mesmo ano. O seu aterro – mantido durante muitos anos – criará o desnível no terreno fronteiro à Igreja de Santa Cruz, no então Largo de Sansão, ou ainda a existência, no mesmo largo da fachada da

---

<sup>329</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>330</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – (1865 – 1875). Subsídios para o seu estudo.”, *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, nº 18, Novembro de 1989, Coimbra, G.A.A.C., p. 25.

<sup>331</sup> Cf. RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 8 – 16.

<sup>332</sup> *Anais do Município de Coimbra 1840 – 1869*, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Biblioteca Municipal – 1973, Coimbra, Coimbra Editora, 1972 – 1973, p. 313.

Igreja de S. João das Donas, que será alvo de profundas descaracterizações e onde, mais tarde, se instalará o actual Café de Santa Cruz<sup>333</sup>.

Na sequência deste crescente interesse pela salvaguarda do Património Histórico e Arquitectónico das principais localidades do país, Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806 – 1896), fundador da Associação de Arqueólogos Portugueses e director da *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal*, faz uma cobertura fotográfica de Coimbra, que surgirá na sua revista, publicada entre 1861 e 1863. Será, em Portugal, a primeira publicação oficial com recurso à fotografia<sup>334</sup>, mas à fotografia colada, dado que já outras publicações, como *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*, a presença de fotografias já se fazia notar. Estas fotografias, em papel salgado, eram feitas pelo processo de papel encerado de Gustave Le Gray, que consistia em impregnar o papel com cera virgem derretida para atenuar as impurezas do suporte, melhorando, desta forma, a qualidade do negativo<sup>335</sup>.

Ainda, por esta época, é de assinalar o aparecimento de uma outra publicação que usa a fotografia colada nas suas publicações, o *Panorama Photographico de Portugal*, fundado e dirigido por Augusto Mendes Simões de Castro e que será publicado entre 1869 e 1874<sup>336</sup>, onde colabora um conjunto de eruditos estudiosos de Coimbra, provenientes das mais diversas áreas do saber, entre os quais, António José Teixeira, Amélia Janny, Cândido de Figueiredo, Francisco António Rodrigues de Gusmão, José Frederico Laranjo, José Silvestre Ribeiro e João de Sousa Araújo<sup>337</sup>.

Esta revista, particularmente importante, a nível da divulgação da imagem fotográfica em Portugal, com grande destaque para a temática de Coimbra e região, resultava do cancelamento de um outro projecto do mesmo Augusto Mendes Simões de Castro, *Panorama de Coimbra*, cujo lançamento estava projectado para 1869<sup>338</sup>.

---

<sup>333</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>334</sup> *Ibidem.*

<sup>335</sup> RAMIRES, Alexandre, *Passado ao Espelho. Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Photographia*, Coimbra, Museu de Física da universidade de Coimbra, 2006, p. 42.

<sup>336</sup> RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 10.

<sup>337</sup> *Panorama Photographico de Portugal*, Vol. I, Coimbra, Typographia do Paiz, 1871.

<sup>338</sup> LOUREIRO, Pinto, “Jornais e revistas de Coimbra. Tentativa de dicionário”, in *Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal*, vol. II (1930-1931), Coimbra, Coimbra Editora, 1931, p. 60.

De facto, já a 2 de Março de 1867, fora anunciada a revista *Panorama de Coimbra*, que pretendia ser uma publicação mensal que, segundo Mamede, por essa altura, traria a lume uma edição especial, onde surgia uma “collecção de estampas, gravadas por C. J. Brandão”<sup>339</sup>. A 24 de Dezembro desse mesmo ano, surge um anúncio onde se dizia que “quem quizer o seu retrato tirado a óleo pelo inglês J. Stewart ou queira reproduzir em ponto grande algum retrato em miniatura, pode deixar o seu nome na loja do Sr. Francisco Teixeira de Araújo, na Rua Visconde da Luz ou no Hotel do Caminho de Ferro”<sup>340</sup>.

Este interesse, pelo património histórico e paisagístico da região de Coimbra, também se manifestou em diversos fotógrafos amadores, com posses e gosto sofisticado, residentes ou não nesta cidade, como Antero Frederico de Seabra, em finais da década de 1850 e princípios de 1860, e o famoso Carlos Relvas, a partir de meados dos anos 60<sup>341</sup>.

Por outro lado, muitos dos fotógrafos, “residentes” nesta cidade, exerciam esta actividade como um segundo ofício, para além de obterem rendimentos com a venda de exemplares fotográficos. No entanto, a venda de fotografias também era efectuada em estabelecimentos centrados noutras actividades, tais como livrarias e papelarias. Exemplo disto foi a Livraria de José Mesquita que, a partir de 1866, começa a anunciar a venda de uma grande variedade de fotografias<sup>342</sup>.

Inicialmente, a fotografia era vista como um método alternativo de registo de imagens, dado que, por exemplo, todo aquele que detinha suficientes posses para ser retratado, “ainda não se fiava na fotografia e preferia o óleo ou o desenho”<sup>343</sup>. Posteriormente, a fotografia tornaria o retrato mais acessível ao cidadãos comuns, principalmente aqueles que não podiam financiar os serviços de pintores e desenhadores, devido precisamente ao baixo custo e rapidez desta nova técnica.

---

<sup>339</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – (1865 – 1875). Subsídios para o seu estudo.”, *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, nº 18, Novembro de 1989, Coimbra, G.A.A.C., p. 25.

<sup>340</sup> *Idem*, p. 25 – 26.

<sup>341</sup> RAMIRES, Alexandre, “O que as palavras não mostram. Memória de Coimbra nos primórdios da *photographia*”, in *Rua Larga. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, nº6, Outubro de 2004, Coimbra, DRIIC. Divulgação e Promoção, 2004, p. 67.

<sup>342</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

A fotografia, nesses primeiros tempos, servia, deste modo, como molde ou experiência para o pintor, sinal que é não só revelador de algum desprezo, mas também do facto de se ter tornado progressivamente mais acessível, por um aumento do poder de compra.

Entre outros aspectos, vale a pena não esquecer a importância de Arsène Hayes, no panorama fotográfico de Coimbra, sobretudo durante a década de 1870, nomeadamente no contributo que deu à vulgarização dos famosos “cartes de visite”. No entanto, segundo Alexandre Ramires, este francês já se encontrava instalado em Coimbra desde meados da década precedente<sup>344</sup>. No entanto, o seu duro percurso que o levou a encontrar guarida nesta cidade já se havia iniciado anos antes.

Fora perseguido pelo governo de Napoleão III e exilar-se em Inglaterra, por volta de 1853. Pouco tempo depois, volta a ser alvo de um novo processo de expulsão, graças a uma bem articulada influência por parte do governo francês. É na sequência disto que ele assina uma declaração, em 1855, reagindo contra esta inoportuna medida tomada pelas autoridades do seu então país de acolhimento. O seu compatriota e escritor, Victor Hugo, será o seu primeiro subscritor<sup>345</sup>.

A sua história pessoal, sobre a qual têm vindo a descobrir-se novos factos, foi comparável, segundo Mamede, a um “verdadeiro romance camiliano”<sup>346</sup>. Faleceu em Novembro de 1874, quando a sua reputação estava no auge e o seu enterro não foi uma questão consensual. O facto de ser conhecido como um “livre-pensador” e a sua condição de *persona non grata* terão estado entre as principais razões que levaram as autoridades eclesiásticas a reagir muito severamente contra o enterro de Arsène Hayes num cemitério. Desta forma, formou-se então uma comissão que disponibilizaria os meios necessários à elaboração e colocação de uma lápide no seu jazigo, ainda que fora do cemitério<sup>347</sup>. Nesse mesmo mês, anuncia-se a venda dos bens do fotógrafo francês, para pagar as suas muitas dívidas contraídas em vida<sup>348</sup>. O seu estúdio, localizado na

---

<sup>344</sup> *Idem*, RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – ( 1865 – 1875 ). Subsídios para o seu estudo.”, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>347</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>348</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, *Idem*, *Op. cit.*, p. 31.

Rua da Sofia, passará para as mãos de um novo proprietário de nacionalidade espanhola, Francisco Paino Perez, que depois se mudará para Viseu<sup>349</sup>.

Para além de ter sido um dos principais autores das imagens de Coimbra, desse breve período, mas tão produtivo, de 1864 a 1874, Arsène Hayes também fez retratos e *cartes-de-visite* de diversas pessoas, quer conhecidas quer anónimas, desta cidade ou que por aqui passaram.

Curiosamente, um dos seus fotografados foi um outro grande fotógrafo de Coimbra da segunda metade de Oitocentos: José Maria dos Santos<sup>350</sup>. Aliás, a sua actividade que perdurou até à sua morte, em 1900, constitui uma das mais longevas naquele tempo<sup>351</sup>.

A sua actividade fotográfica começara a ser conhecida sobretudo a partir de começos da década de 1870, apesar de, curiosamente, na *Exposição Districtal de Coimbra* de 1869, onde o tema da fotografia teve um destaque assinalável, segundo afirma Eduardo Mamede, ele ter sido um dos premiados<sup>352</sup>, mas pelo fabrico de dentaduras e na condição de reputado ourives. Os outros quatro premiados terão sido o então jovem Adriano da Silva e Sousa, como desenhador, cuja actividade posterior de fotógrafo, tal como a de J. M. dos Santos, iria obter grande destaque nas décadas seguintes<sup>353</sup>; Francisco Teixeira de Araújo, na condição de representante de uma importante casa fotográfica de então – a *Photographia Académico-Conimbricense* –, da qual era igualmente o proprietário, e os fotógrafos António da Conceição Matos e Arsène Hayes, estes dois últimos de mérito já reconhecido<sup>354</sup>.

Tal como acontecia com um grande número de fotógrafos de então, José Maria dos Santos não fora só fotógrafo. Por volta deste mesmo ano, 1869, exercia a sua actividade original de ourives, na Rua da Calçada, actual Ferreira Borges, no nº 102. Granjeava então fama, principalmente como fabricante de dentaduras “completas ou

---

<sup>349</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>350</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>351</sup> Cf. *Idem*, p. 14 – 15.

<sup>352</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – ( 1865 – 1875 ). Subsídios para o seu estudo.”, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>353</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>354</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – (1865 – 1875). Subsídios para o seu estudo.”, *Op. cit.*, p. 29.

parciais, com base de ouro, platina ou caoutchouc<sup>355</sup>, como afirmava Joaquim Martins de Carvalho, director de *O Conimbricense*. No entanto, a sua fama de fotógrafo de grande qualidade não parará de crescer daí em diante, com as suas numerosas produções quer no seu estúdio, quer no exterior.

Em 1878, na Exposição de Paris desse ano, obtém uma menção honrosa “pela apresentação fotográfica dos tipos de estudante, doutor e archeiro”<sup>356</sup>.

A sua chancela fotográfica mais antiga, conhecida, indica-o como exercendo a sua actividade no Pátio do Castilho. Todavia, já em 1872, é proprietário de uma casa fotográfica localizada junto ao “caes”<sup>357</sup>, deslocando-se com frequência, por esta altura, pela cidade, exercendo o seu ofício de fotógrafo<sup>358</sup>.

O seu estabelecimento, a “Photographia Conimbricense”, situava-se no mesmo edifício onde desde há muito se encontra o Automóvel Clube de Portugal (A. C. P.), entre o edifício onde esteve o Café Internacional e a Clínica de Santa Filomena (Sanfil).

No entanto, na década de 1880, encontrar-se-ia estabelecido, temporariamente, na Rua da Sofia, números 151/153<sup>359</sup>.

Igualmente vai sendo solicitada a sua colaboração em diversas publicações periódicas. Uma destas foi *O Panorama Contemporâneo*, onde, para além de J. M. Santos, se encontrarão representados outros fotógrafos de Coimbra: Adriano da Silva e Sousa, Adriano Gomes Tinoco e José Sartoris<sup>360</sup>.

Na *Exposição Districtal de Coimbra* de 1884, José Maria dos Santos é premiado com a medalha de ouro, pela apresentação de retratos em tamanho natural em cartão-álbum e em bilhete de visita, paisagens e vistas da cidade<sup>361</sup>, “se bem que José Maria dos Santos ganhasse ainda o prémio pelas dentaduras que fabricava”<sup>362</sup>.

Até ao seu falecimento, em 1900, com 68 anos, continuará a dedicar-se, de corpo e alma, à actividade fotográfica. Tirará um sem número de fotos dos mais

---

<sup>355</sup> CARVALHO, Joaquim Martins de cit. por RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> CARVALHO, Joaquim Martins de (?), cit. por RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>358</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>361</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>362</sup> MAMEDE, Eduardo Proença, “A fotografia em Coimbra – (1865 – 1875). Subsídios para o seu estudo.”, *Op. cit.*, p. 29.

diversos aspectos de Coimbra e de outras localidades, incluindo pormenores de edifícios, para além de paisagens e perspectivas, com destaque para imagens panorâmicas e estereoscopias, nomeadamente da zona do Buçaco. Será ainda de assinalar a sua presença em outras exposições, nomeadamente no Palácio de Cristal do Porto, em 1886, e a Exposição Industrial de Lisboa, em 1889, onde obteve prémio.

Produzirá ainda diversas fotografias de estudantes, sob a forma de “cartes de visite” e cursos inteiros, bem como diversas séries de imagens de tipos de Coimbra<sup>363</sup>.

Fez também uma notável cobertura fotográfica do “Centenário da Sebenta”, realizado no ano de 1899<sup>364</sup>, cujo desfile pelas ruas da cidade, onde a sátira social e política foi uma constante, serviria, em anos vindouros, de modelo para os cortejos da Latada e, sobretudo, da Queima das Fitas<sup>365</sup>, apesar de estas festividades, em si, terem a sua verdadeira origem em épocas mais remotas.

Outro fotógrafo contemporâneo de José Maria dos Santos foi Adriano da Silva e Sousa. Inaugurará, em 1876, o seu estabelecimento no n.º 4 da Rua do Museu, mais tarde ocupado pela República dos Galifões, onde ainda é possível observar, lateralmente, a ampla janela em forma de marquise, essencial para a passagem de luz durante a execução dos trabalhos fotográficos<sup>366</sup>.

Um incêndio, ocorrido em 1985, reduziu a cinzas a dita República, entretanto reerguida como a Fénix Renascida, mas o seu espaço interior ficou irremediavelmente perdido.

Na Exposição Distrital de Coimbra, em 1884, receberá um diploma pela apresentação de um retrato de Joaquim Martins de Carvalho e outro ampliado de um archeiro da Universidade, em traje de gala.

Participará na Exposição Universal de Paris, em 1900, com fotografias do Observatório Meteorológico da Universidade de Coimbra e da Fábrica de Papel do Prado<sup>367</sup>, situada perto de Tomar.

Na Rua de S. Pedro, ao lado da antiga Faculdade de Letras, hoje Biblioteca Geral da Universidade, existiu, junto à velha Igreja de S. Pedro, uma outra casa

---

<sup>363</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>364</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>365</sup> LAMY, Alberto Sousa, *Op. cit.*, p. 680.

<sup>366</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

fotográfica de igual nome, “Fotografia Académica” e, provavelmente, de um dos seus herdeiros, Álvaro da Silva e Sousa<sup>368</sup>. Este espaço desapareceu na primeira metade da década de 1940, na sequência das demolições para a construção da “Cidade Universitária” e o seu espólio fotográfico “levou sumiço”<sup>369</sup>.

Outros fotógrafos, cujo trabalho deixou marcas nas duas últimas décadas do século XIX, foram, com maior destaque, Adriano Gomes Tinoco (1852 – 1910) e José Sartoris. O primeiro iniciou a sua actividade fotográfica, em Novembro de 1883, no seu estabelecimento na Rua da Madalena, próximo do Cais Novo de Coimbra, junto à Estação do Ramal, futura Estação Nova e, portanto, não muito distante do estúdio de José Maria dos Santos. Foi um dos participantes na Exposição Districtal de Coimbra de 1884 e na Exposição Industrial de Lisboa de 1888, para além de ser o autor de algumas das fotografias mais características dos principais edifícios de Coimbra, incluindo a Sé Velha, bem como de algumas figuras populares de então<sup>370</sup>.

O segundo, José Sartoris, foi um dos premiados na mesma Exposição Distrital onde participou Gomes Tinoco, em 1884, com medalha de prata, para além da sua actividade regular como retratista e colaboração no *Panorama Contemporâneo*, logo a partir do seu primeiro número. Sartoris também contribuirá grandemente no registo para a posteridade de muitos monumentos de Coimbra, bem como de vistas desta cidade de então, mas também de outras localidades, como Tomar.

Na década de 90, quando a fotografia já deixava de ser uma mera peça de curiosidade científico-tecnológica, rodeada de mistério e suspeita, tornando-se num elemento quase corriqueiro no registo da vida quotidiana, outros diversos fotógrafos deixariam para a posteridade uma grande produção fotográfica tendo a cidade de Coimbra como um dos seus principais objectos de trabalho, entre estes destacam-se Emílio Biel (1838 – 1915), Augusto Bobone (1852 – 1910) e Aurélio da Paz dos Reis (1862 – 1931)<sup>371</sup>.

Emílio Biel contribuiu para a cobertura fotográfica do país, que daria origem aos hoje valiosíssimos e raros Álbuns *A Arte e a Natureza em Portugal*; Augusto Bobone

---

<sup>368</sup> *A Velha Alta ...Desaparecida. Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra. 1984, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 128.*

<sup>369</sup> *Ibidem.*

<sup>370</sup> RAMIRES, Alexandre, *Op. cit.*, p. 15 – 16.

<sup>371</sup> *Idem*, p. 16.

produziu uma série de vistas da Universidade e do Instituto de Coimbra; por sua vez, Aurélio da Paz dos Reis realizaria igualmente uma vasta cobertura fotográfica das duas festas emblemáticas estudantis, “O Centenário da Sebenta”, em 1899, e “O Enterro do Grau”, em 1905<sup>372</sup>.

Como acabou de se observar, a história da fotografia em Coimbra na segunda metade de Oitocentos, constitui ela própria um painel interessante e multifacetado de memórias, à qual só muito recentemente tem sido dada a devida atenção. Por outro lado, reflecte um período que ainda não está completamente estudado. De facto, o que já se conseguiu apurar até ao presente constituirá, muito provavelmente, apenas a ponta de um imenso *iceberg*, que ainda poderá trazer novas e surpreendentes revelações, bem como desvendar alguns mistérios que ainda persistem na história da fotografia portuguesa, para além de corrigir diversas imprecisões que actualmente se verificam, nomeadamente no que respeita a datas e créditos fotográficos.

De acordo com o que foi dito, um novo Museu da Fotografia, em Coimbra, deverá, a nível do seu trabalho de recolha e conservação, dar especial importância aos espólios fotográficos deste período, os quais, decerto, constituirão a parte mais valiosa do seu futuro acervo, bem como aqueles que maiores desafios lhe colocarão.

### **3.6. Breve olhar sobre algumas casas fotográficas de Coimbra actuais**

Um breve périplo pela “zona nobre” dos estúdios fotográficos de Coimbra poderá, por si só, já levantar um pouco do véu acerca da realidade da fotografia em Coimbra, neste novo século, para além de servir de exemplo, *in loco*, da situação da fotografia em Portugal, já enunciada no capítulo anterior<sup>373</sup>.

Quase no começo da Rua Ferreira Borges, existe uma das mais antigas casas fotográficas de Coimbra, a *Focus*. Surgida há mais de 70 anos, este estúdio está muito modificado em termos de aspecto, o que não permite, à primeira vista, deduzir da sua real antiguidade, para além de não se encontrar na posse do seu espólio original. Segundo o Sr. José Pintassilgo, que é o gerente actual desta casa, e o Sr. Rui de Almeida, este espólio valioso encontra-se na posse da viúva do seu primeiro proprietário, o fotógrafo José Rodrigues.

---

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> De referir que as informações aqui registadas provêm sobretudo do diálogo directo com os fotógrafos e empregados das casas fotográficas aqui seleccionadas.

Trata-se de um espólio muito valioso e em bom estado de conservação, não só por conter importantes testemunhos da memória urbana de Coimbra, como também por ser um dos últimos onde é possível encontrar, em muito bom estado, suportes e formatos já há muito desaparecidos, nomeadamente provas a preto e branco em formato 6 por 6. Este espólio ainda vem sendo disponibilizado, tanto para publicações como para exposições.

A casa fotográfica *Focus* teve, em tempos, o seu laboratório de revelação na Rua dos Gatos, num local onde depois foi criada a *Foto Murta*, por um dos seus antigos empregados. Durante décadas a *Foto Murta* funcionou nesta rua até, muito recentemente, se ter mudado para a zona de Santa Clara. O prédio onde este estabelecimento funcionava foi, entretanto, sujeito a obras de renovação, tanto no seu exterior como no interior, o que, decerto, o terá salvo de ser o terceiro prédio a ruir, na trágica e imprevista derrocada da tarde de 1 de Dezembro de 2006.

Deveu-se, igualmente, a outros antigos trabalhadores da *Focus*, a criação de casas fotográficas actualmente existentes. Uma é a *Hilda*, instalada uns metros mais abaixo, por iniciativa de uma antiga trabalhadora da *Focus*, hoje já falecida, com o seu nome próprio. Nesta casa fotográfica, trabalharam entre tantos outros, os fotógrafos Varela Pècurto, que antes trabalhava nas oficinas gráficas da editora “Atlântida”, e Rui de Almeida, tendo este último também iniciado a sua carreira na *Focus*, ainda muito jovem. Depois de vários anos a trabalhar na *Hilda*, o Sr. Rui de Almeida abriu também o seu estúdio fotográfico, situado na Rua Martins de Carvalho. Um outro antigo trabalhador e fotógrafo da *Focus*, o Sr. Marinho é, desde meados da década de 1980 até à actualidade, o principal fundador e proprietário do estabelecimento fotográfico *Estúdio 2000*, localizado no *Centro Comercial Girassolum*.

A casa fotográfica *Hilda*, surgida no começo da década de 50<sup>374</sup> e localizada num lugar central, que é o Largo da Portagem, é ainda hoje uma das casas fotográficas de referência de Coimbra. Entre outros aspectos, é das que mais reportagens fotográficas tem feito assiduamente, ao longo da sua existência, dos diversos eventos desta cidade, nomeadamente as semanas académicas anuais da Latada e da Queima das Fitas, e tem sido responsável pela elaboração de um grande número de colecções de postais turísticos, em especial de Coimbra. Apesar de estes terem sido produzidos a

---

<sup>374</sup> O Sr. Rui de Almeida foi trabalhar para a *Hilda* logo que esta casa abriu, com 16 anos de idade. Presume-se, dado que ele havia nascido em finais de 1936, que terá sido por volta de 1953.

pensar na sua venda imediata, sobretudo a turistas, muitas colecções não se esgotaram completamente, o que permite, mediante uma busca mais atenta, encontrar exemplares com 40 ou 50 anos, que agora constituem verdadeiros documentos fotográficos.

Todavia, do seu espólio fotográfico, proveniente da sua grande actividade, existe alguma coisa, mas não muito. São sobretudo suportes e produtos recentes, dado que muito do seu precioso espólio antigo, onde se incluíam mesmo negativos em vidro, se perdeu na sequência de obras efectuadas na casa há mais ou menos 15 anos. Sobram alguns exemplares, muitos deles sob a forma de bilhetes-postais a preto e branco e coloridos, alguns deles da autoria do muito seu solicitado fotógrafo residente Varela Pêcurto. Apesar de tudo, o pouco que existe está bem conservado e existe cuidado na sua preservação. No que respeita a máquinas fotográficas e seus acessórios, excluindo os artigos para venda ao público, já quase nada existe, tendo o seu destino sido semelhante ao de muitas outras casas fotográficas, ou seja, grande parte deitou-se fora para libertar espaço e o resto terá ido parar às mãos de coleccionadores anónimos ou andarà por aí a ser vendido em feiras de antiguidades e velharias.

Um pouco mais abaixo, já na Avenida Emídio Navarro, existe a *Fotografia Rasteiro*. Fundada em 1917 é, das actualmente existentes, a casa fotográfica mais antiga de Coimbra, segundo afirmaram os fotógrafos José Pintassilgo e Rui de Almeida<sup>375</sup>. Esta casa fotográfica possui algum espólio antigo, ainda que reduzido, constituído mais à base de negativos de vidro e celulóide, em boas condições de conservação, apesar de não estar organizado e uma parte significativa das existências originais se ter perdido na sequência de obras efectuadas, ao longo do tempo, no edifício em que se encontra e mudanças de gerência. Este espólio sempre pertenceu a este estabelecimento, sendo muito dele da autoria do Sr. Rasteiro, seu fundador, que o legou à casa, é possível de ser consultado, desde que com autorização da gerência. No que respeita às máquinas fotográficas e acessórios de estúdio, quase tudo foi vendido ou deitado fora, apesar de existir ainda uma máquina muito antiga, provavelmente do tempo da fundação desta casa.

A *Foto Gaspar* localiza-se na Rua Visconde da Luz e surgiu nos anos 30. Esta casa fotográfica, por seu turno, possui um grande espólio fotográfico, maioritariamente datado de a partir dos anos 50. Existe ainda uma grande quantidade de material de data

---

<sup>375</sup> É importante referir que, quando estas páginas estavam a ser sujeitas às últimas revisões, já em 2009, a *Fotografia Rasteiro* se encontrava, inexplicavelmente, encerrada desde meados do ano anterior.

imprecisa, nomeadamente sob a forma de chapas de vidro, apesar de o essencial dos primeiros tempos deste estúdio fotográfico se considerar perdido. Trata-se de um património de grande valor, não só devido ao facto de outras casas fotográficas não terem conseguido manter a integridade do seu, mas também por aí estarem retratados muitos aspectos da história de Coimbra do último meio século, entre pessoas e acontecimentos.

Apesar deste vasto espólio estar organizado em arquivo, o seu estado de conservação não é tão bom como se desejaria, dado que o edifício é bastante velho e há grandes problemas com humidade e infiltrações. De facto, tal observa-se, e sente-se no ar, desde logo, ao entrar-se na exígua e mal iluminada divisão onde se tentam conservar estas preciosidades, em frágeis gavetas improvisadas, essencialmente em cartão e contraplacado, acumuladas até ao tecto, igualmente permeáveis aos mais diversos parasitas. De qualquer forma, este arquivo fotográfico pode ser consultado e, segundo os seus actuais donos, o Sr. Carlos Vilela Simões e esposa, seria de tudo o interesse poder dar a conhecer o seu valor inestimável através de exposições que se realizem não só nesta cidade.

Segundo palavras do Sr. Carlos Simões, por mais do que uma vez ele chegou a organizar na *Foto Gaspar* exposições fotográficas temáticas, por iniciativa própria e dentro daquilo que o pouco espaço permite, e lamenta que a Câmara Municipal não lhes tenha dado a atenção devida, ao não as ter incluído nas suas iniciativas culturais. A própria casa fotográfica é uma sala de exposição permanente, onde é possível ter-se uma ideia, ainda que muito resumida, do imenso espólio fotográfico que alberga. No que respeita a aparelhos fotográficos e acessórios de revelação antigos, pouco se conservou, devido sobretudo a razões de economia de espaço, ou seja, o que existe neste campo é o que está à vista.

O espólio da casa sempre pertenceu ao seu fundador, Joaquim Gaspar Matias e encontra-se, presentemente, na posse dos seus actuais donos.

No primeiro andar de um edifício localizado no lado oposto da Rua Visconde da Luz, situa-se a *Foto Cinearte*. Esta casa fotográfica, fundada nos anos 40, surgiu na sequência do encerramento de uma outra casa fotográfica muito importante, a *Foto Paris*, então situada no outro lado desta mesma rua.

Em termos de espólio fotográfico, não existe muita coisa, se se tiver como comparação o que originalmente existia nos seus primeiros tempos. Muito do seu

espólio mais antigo havia sido “herdado” da desaparecida *Foto Paris* e, segundo o Sr. Vítor Pereira, actualmente à frente deste estúdio, era importante em termos de quantidade e valor patrimonial, para além de conter uma quantidade apreciável de negativos de vidro. No entanto, devido a alguma negligência, sobretudo no que respeita às condições de conservação, o espólio foi sendo delapidado ao longo dos tempos, tendo muito do que pertencera à *Foto Paris* ficado irremediavelmente destruído pela humidade. Apesar de tudo, o pouco que existe na actualidade, em grande parte proveniente dos 60 anos de existência desta casa, está em bom estado e utilizável. No entanto, a sua consulta é bastante difícil, dado que muito do espólio actual se encontra num armazém fora do edifício do estabelecimento. Apesar de muito deste espólio se encontrar sob a responsabilidade e ao cuidado do Sr. Vasco Henriques, segundo palavras do Sr. Vítor Pereira, ele pertence sempre, em última instância, à foto *Cinearte*.

No que respeita a máquinas fotográficas antigas e seus acessórios, já praticamente nada existe, pois, como o Sr. Vítor Pereira afirmou, “os coleccionadores foram levando muita coisa” e a casa fotográfica, como quase todas as outras que existem na actualidade, investe sobretudo na comercialização de materiais mais recentes.

Numa das ruas que partem da Praça 8 de Maio, a Rua do Corvo, existe uma outra casa fotográfica, a *Foto Corvo*, de fundação relativamente recente, dado ter surgido em meados da década de 1960. O seu criador, o Sr. Joaquim Rasteiro, é ainda o actual proprietário. No que respeita ao seu espólio, que sempre pertenceu à casa e ao seu dono, existe muito pouca coisa dispersa e, mesmo assim, o pouco que existe não está organizado, nunca tendo sido sujeito a nenhum esforço de conservação ou de armazenamento, para além de não estar acessível à consulta. Segundo o Sr. Rasteiro, muito do espólio, tanto no que respeita a máquinas como a arquivos fotográficos, perdeu-se no decorrer dos anos, tendo sido parte vendida e, mesmo dada, a coleccionadores de antiguidades e velharias. Inclusive, muitos negativos foram, entretanto, doados a farmácias, numa recente campanha de recolha de prata, com o intuito de prestar auxílio a alguns países subdesenvolvidos, onde se incentivava o cidadão comum a contribuir com as velhas radiografias há muito guardadas em casa e já sem utilidade.

Abriu, este estúdio, mais ou menos na altura em que encerrou uma outra casa, do mesmo ramo, onde até então trabalhava, a *Marciano Costa*, que esteve localizada na

Rua da Sofia, junto à Caixa Geral de Depósitos. O próprio espólio desta desaparecida casa perdeu-se por completo, dado que, segundo palavras suas, as máquinas fotográficas e acessórios, bem como os arquivos, foram simplesmente “deitados fora”.

De referir ainda que estas casas fotográficas se debatem actualmente com problemas muito mais imediatos, como a crescente falta de viabilidade económica do seu negócio e a sua própria sobrevivência. A crescente utilização caseira dos métodos digitais de revelação fotográfica, dispensando o recurso aos fotógrafos profissionais e às casas fotográficas, é, segundo o Sr. José Pintassilgo, a principal razão. As pessoas limitam-se a ir aos quiosques de fotografia, muitos deles localizados junto ou dentro das grandes superfícies, onde também é fácil adquirir máquinas fotográficas e papel fotográfico a preços muito competitivos, aí compram o material necessário, desde rolos a cartões de memória, e podem mesmo fazer todo o resto, incluindo a revelação, no conforto do lar, com recurso ao computador pessoal e a impressoras de alta resolução.

A situação económica destas casas fotográficas de Coimbra não diferirá muito do que se passará um pouco por todo o país, com as outras casas fotográficas tradicionais ainda existentes, algumas quase centenárias. Com problemas desta natureza mais à mão, há pouco espaço para haver alguma dedicação ao que nelas exista em termos de materiais antigos. Numa situação de encerramento definitivo, ou mesmo de realização de obras para melhoramento e modernização dos estabelecimentos e estúdios, sem falar nas mudanças de gerência dos mesmos, o destino de muitos espólios é, no mínimo, incerto.

A realidade acima exposta constitui, de certa forma, um paradigma da situação actual da fotografia e da memória fotográfica, não só em Coimbra, mas também em Portugal, confirmando o que já foi dito noutra parte desta dissertação de uma forma mais genérica. Por outras palavras, a fotografia ainda é vista por muitos como uma arte menor, como um mero negócio que se pretende lucrativo e mesmo como algo de usar e deitar fora, o que faz com que, até agora, não tenha granjeado ainda o respeito que devidamente merece.

A manter-se este quadro, o futuro da conservação da generalidade dos espólios, ainda existentes em muitas casas fotográficas, afirma-se bastante complicado, salvo se existirem, ou forem entretanto criadas, em cada uma das respectivas localidades, instituições devidamente creditadas e equipadas, que se responsabilizem pela sua recolha, conservação e exposição. Daí que muita coisa já esteja irremediavelmente

perdida, enquanto muito do que existe corre o risco de ter o mesmo destino, se não houver uma gradual mudança de atitude.

Felizmente, contrariando este panorama claramente desanimador, vale a pena referir que, aqui e ali, vão surgindo algumas luzes ao fundo do túnel, ainda que muito esporádicas. Uma das mais notáveis foi a iniciativa pessoal da parte do Sr. Rui Rajado, proprietário da Papelaria Cristal, casa comercial da Baixa de Coimbra cuja actividade chegou, em tempos, a incluir também a fotografia, situada na Rua Ferreira Borges, em doar à cidade de Coimbra a sua colecção de máquinas fotográficas e de filmar “que foi guardando, ao longo dos tempos”<sup>376</sup>, na arrecadação do seu estabelecimento, onde se incluem “verdadeiras relíquias da fotografia e da imagem” que, “hoje em dia, contam a história da imagem ao longo de todo o século XX”<sup>377</sup>. O Sr. Rui Rajado sabia ter em mãos um espólio único e que lhe renderia uma fortuna, caso se decidisse vendê-lo a colecionadores. Como ele próprio contou: “há algum tempo, um senhor de Lisboa ofereceu-me uma importância razoável pela colecção, mas não é o dinheiro que me move”. Ao invés disso, preferiu doá-la “à Casa da Cultura, ou seja, à cidade”<sup>378</sup>, iniciativa de que ele muito se orgulhou de ter tido, ao saber que essa colecção poderia, a partir de então, “ser usufruída pela cidade, especialmente pelos mais jovens que já nasceram na era da fotografia instantânea e da máquina digital”<sup>379</sup>.

Logo após Rui Rajado ter mandado efectuar uma limpeza cuidada às suas máquinas fotográficas e câmaras de filmar, coube aos técnicos da Casa da Cultura a longa, rigorosa e delicada tarefa de efectuar a sua identificação e datação, de forma a que “depois a exposição possa ter ‘um carácter o mais pedagógico possível’”<sup>380</sup>, segundo palavras do Dr. Mário Nunes.

Actualmente, esta “colecção de máquinas fotográficas, desde 1914 à década de 1980”<sup>381</sup>, encontra-se em exposição permanente na Galeria Armando Carneiro da Silva, mais concretamente junto à Imagoteca Municipal, sita na Casa Municipal da Cultura. Esta interessante exposição, inaugurada às 18h00 do dia 3 de Fevereiro de 2009,

---

<sup>376</sup> *Diário de Coimbra*, 27 de Outubro de 2007, p.2.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> *Idem*, 3 de Fevereiro de 2009, p.7.

“documenta, parcialmente, a evolução técnica da fotografia, apresentando exemplares de câmaras criadas por marcas famosas, da ‘Kodak’ à ‘Kershaw’, passando pela ‘Yashica’ até à ‘Polaroid’ que, mediante aperfeiçoamentos técnicos sucessivos e produção em massa, revolucionaram o mercado e fizeram com que a fotografia passasse a integrar o quotidiano”<sup>382</sup>. Esta colecção, no seu todo, inclui “mais de 60 exemplares”<sup>383</sup> e, muitos deles, antes de aqui darem entrada, haviam permanecido intactos “há mais de 30 ou 40 anos e ainda a funcionar”<sup>384</sup>. Infelizmente, o Sr. Rui Rajado faleceu inesperadamente no começo de 2008, não tendo chegado a assistir ao resultado da sua meritória iniciativa.

Como afirmou o Dr. Mário Nunes, o Sr. Rui Rajado podia ter ganho uma fortuna com a venda daquele espólio, “mas, num acto de cultura e amor à cidade, preferiu doar aquele património a Coimbra”<sup>385</sup>.

---

<sup>382</sup> *Ibidem.*

<sup>383</sup> *Idem*, 27 de Outubro de 2007, p.2.

<sup>384</sup> *Ibidem.*

<sup>385</sup> *Ibidem.*

## **Capítulo 4 – Musealização de espólios fotográficos**

### **4.1. Considerações introdutórias**

A fotografia é um dos objectos que mais problemas de conservação colocam, tanto a coleccionadores, como a museólogos. Note-se que ao fazer-se referência à fotografia, enquanto peça de valor museológico, têm-se em conta, para além das imagens fixadas num dado suporte, todos os meios materiais necessários à sua produção e mesmo à sua conservação.

É aqui que surgem as máquinas fotográficas e seus diversos acessórios, os utensílios e produtos químicos utilizados nas revelações, bem como os seus diversos suportes, quer antes, quer depois da revelação das imagens captadas. Estes últimos possuem características intrínsecas que deverão implicar cuidados de conservação muito particularizados. Exemplificando, um negativo de vidro poderá ser mais resistente a variações de temperatura e humidade do que uma película de celulósida, mas poderá ficar irremediavelmente danificado se for sujeito ao mais leve impacto. Situação que poderá ocorrer se tiver que ser constantemente mudado de sítio, devido, entre outras causas, a uma má arrumação do espaço físico onde se encontre.

De qualquer forma, será fundamental manter uma certa unidade nos arquivos fotográficos, evitando, sempre que possível, a alienação de quaisquer exemplares, para não afectar a organização de todo o espólio existente num museu.

Os materiais fotográficos constituem documentos que implicam todo um longo processo de tratamento, desde o momento em que são localizados, até ficarem disponíveis para serem expostos e acedidos pelo público visitante. Contrariamente ao que acontece, por exemplo, com os arquivos bibliográficos, os quais, salvo algumas situações especiais, poderão ser rapidamente catalogados e arrumados num determinado lugar fixo, logo após darem entrada numa biblioteca ou arquivo, podendo ser consultados logo de imediato.

No entanto, enquanto objecto museológico, a fotografia pode ser encarada sob diversas perspectivas, desde o suporte onde se encontra fixada uma imagem ou mensagem visual, mais ou menos de acordo com aquilo que o fotógrafo observou ou

captou num dado momento, até aos objectos e acessórios necessários à sua produção, passando pelos componentes químicos a que se recorre durante o processo de revelação.

No entanto, é quase sempre enquanto objecto iconográfico que a fotografia suscita maior interesse, a nível do público em geral. Este quase sempre concentra a sua atenção na imagem que ela transmite, esquecendo-se da natureza do suporte em que esta surge. Suscita maior interesse o seu valor de testemunho da existência de pessoas, instituições, lugares e acontecimentos da mais variada natureza. As reacções do público, em face destes legados são múltiplas, mas raramente roçam a pura indiferença. Numas pessoas suscita a curiosidade em face do desconhecido ou daquilo que não tiveram oportunidade de presenciar; noutras, o desejo ou a rejeição, quanto a reviver realidades que, mais ou menos, as terão marcado.

De facto, “a importância adquirida pelo visual nas nossas sociedades incentivou a chegada de novas clientelas aos nossos serviços de arquivo”<sup>386</sup>, isto porque “a clientela tradicional dos historiadores profissionais e amadores ou dos genealogistas, surge agora lado a lado com os investigadores provenientes do mundo das comunicações ou do domínio museológico”<sup>387</sup>.

São, por isso, documentos do passado com características únicas, que ultrapassam o seu eventual valor histórico, ao produzirem, em quem as observa, uma tão grande diversidade de emoções, devido precisamente à impressão que transmitem de um maior realismo e verdade<sup>388</sup>.

Desta forma, surge da parte do público em geral, pelo menos do não especializado, um certo desprezo quanto à componente material das fotografias. Isso explicará o mau estado de conservação de muitos dos espólios na posse, quer de instituições públicas, quer de particulares. Para muitos, as fotografias valem pela imagem que nelas se pode observar, o que, levado até ao extremo, significa que, apenas enquanto se puder ver ou discernir alguma forma reconhecível, se justifica guardá-las em qualquer lugar onde estejam mais ao alcance, como álbuns arrumados junto a livros de manuseio corrente ou em vulgares caixas de sapatos. Tudo o resto, incluindo as

---

<sup>386</sup> CHARBONNEAU, Normand, O’FARREL, Donald e ROBERT, Mário, « Diffusion », in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 201.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> DUCHARME, Daniel e ROBERT, Mário, « Acquisition », in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 49.

máquinas fotográficas e os negativos, é considerado inútil e sem valor prático, a não ser para colecionadores de antiguidades.

Desta forma, o papel dos responsáveis pelos museus, ao pretenderem adquirir este tipo de materiais, não pode ser visto como um simples alargamento do seu património, mas antes como o de salvaguarda de elementos essenciais para a história da Humanidade. Sabendo que a maioria das situações a exigir intervenção decorre longe do conhecimento público, qualquer caso que se detecte impõe o máximo empenho de qualquer museu especializado, ainda que seja apenas para consciencializar os detentores de espólios fotográficos no sentido de lhes darem um maior valor.

Por outro lado, a fotografia foi ganhando um estatuto de objecto artístico, com uma profundidade similar às outras manifestações artísticas, como a pintura e a escultura, podendo mesmo integrar-se no campo destas e vice-versa. Ou seja, a fotografia em si surge também perfeitamente integrada num espaço onde se pode falar em criatividade e engenho, no sentido correcto do termo, sendo os fotógrafos considerados como artistas incontestáveis e não apenas meros cronistas e registadores da realidade e dos seus fenómenos<sup>389</sup>.

Não será difícil perceber por que é que surgem cada vez mais fotografias, ou mesmo a obra integral de diversos fotógrafos, inseridas no próprio mercado da arte. Basta reparar nos exemplares originais de fotografias do último século que são vendidos e leiloados a preços verdadeiramente exorbitantes. Daí que se possa compreender perfeitamente por que razão tantos museus, não só especificamente de fotografia, têm reconhecido como as suas maiores exposições de sucesso aquelas que utilizam a fotografia como o seu protagonista central, bem como as diversas manifestações artísticas em que esta é parte integrante ou uma componente entre muitas outras, não apenas com o fim de evocar memórias do passado.

No entanto, a fotografia, enquanto objecto imprescindível de uso quotidiano, tal qual a conhecemos, isto é, enquanto objecto palpável detentor de um suporte, tem vindo a perder terreno. Graças ao aumento do recurso aos meios informáticos, a imagem, consegue “sobreviver” e multiplicar-se com uma rapidez cada vez maior. Um emissor pode enviar um sem número de “fotografias virtuais” a um universo imenso de

---

<sup>389</sup> BATCHEN, Geoffrey, *Ectoplasma*. “La fotografía en la era digital”, in RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, col. FotoGGrafia, Barcelona, ed. Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, pp. 313 – 329.

receptores com os quais não comunica pessoalmente. Pode inclusive afirmar-se como detentor de vastas colecções de fotografias, sem, na verdade, ter nenhuma em concreto nas mãos. Há até já quem fale em “morte da fotografia”, tal como há mais de 160 anos se decretou a morte da pintura<sup>390</sup>.

Apesar de tudo, a pintura e o desenho continuam a ter inúmeros adeptos nos dias que correm. Talvez a sua tão forte componente artística e o lado do engenho criativo humano os tenha salvo do desaparecimento enquanto actividades válidas. De facto, os suportes utilizados para a produção de desenhos e pinturas são em muito idênticos ao que eram desde há séculos. Mesmo a existência de programas informáticos de desenho não retirou o pedestal à execução manual. Os desenhos produzidos em ambiente virtual não possuem nunca a pureza do traço nem a naturalidade, tão caras a quem investe no mercado da arte.

No entanto, há muito que já é possível produzir fotografias virtuais perfeitas e com muito maior definição do que as suas congéneres clássicas. A fotografia tem sido sempre o veículo, por excelência, da conservação e transmissão da imagem. Se a imagem continua a existir e a sua preservação e transmissão se processam melhor em ambiente virtual, a necessidade de um suporte físico torna-se anacrónica.

Isto poderá significar que, num futuro não muito distante, a própria fotografia em si se converta numa peça de museu, tal como o são os coches, os sabres, os bacamartes e os exemplares embalsamados de animais já extintos.

O crescente interesse actual pela fotografia, enquanto objecto musealizável, tanto pode ser encarado como uma premonição face a uma possível extinção futura, como uma sequência lógica do próprio alargamento do conceito de obra de arte, ou ainda como uma tentativa de remar contra a corrente, onde os museus começam a estar na linha da frente.

## **4.2. Aquisição dos espólios e obstáculos a ultrapassar**

Após tomar conhecimento da existência de uma ou mais peças fotográficas, caberá ao pessoal do museu promover todas as diligências necessárias à sua aquisição. Logo desde o início, e após ter em conta todas as diversas condições prévias, há que

---

<sup>390</sup> CRIMP, Douglas, “La actividad fotográfica de la posmodernidad” in RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, col. FotoGGrafía, Barcelona, ed. Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, pp. 150 – 161.

superar todos os condicionalismos materiais e humanos que este processo de transferência implica.

Um museu deverá praticar uma política voluntarista e dinâmica, não se contentando apenas em ser um receptáculo passivo que acolha os objectos que lhe sejam confiados. As aquisições dos museus deverão corresponder, no seu essencial, pelo menos a certos parâmetros básicos: preservar, completar uma colecção e assegurar a representatividade e a preservação do património local<sup>391</sup>.

Desta forma, um museu não poderá ser simplesmente um reservatório de colecções, ainda que seja um coleccionador de interesse público. Acontece que o limite nem sempre é possível de definir, pois há um grande número de conservadores de museu, principalmente de Arte e Arqueologia, que tem uma atitude ambígua perante a tentação do coleccionismo e do mercado de arte e antiguidades. Não é raro darem entrada num museu peças de origem desconhecida ou duvidosa, por vezes roubadas, embora, no caso de fotografias, seja possível por vezes conseguir alguma pista que leve a desvendar estes mistérios ou irregularidades.

Esta atitude deve ser evitada dentro do possível, seja qual for o interesse estético ou histórico de um objecto descoberto. Os directores e os conservadores devem dar mostras de um sentido ético exemplar, só permitindo a entrada nos museus de peças cuja origem esteja bem definida e legitimada, por exemplo, por via da doação e da colheita no terreno.

Estando-se perante um espólio pertencente a uma instituição ou entidade pública, o processo poderá decorrer com alguma celeridade. Em princípio, os seus responsáveis já estarão de certa forma conscientes do valor material dos seus espólios fotográficos, bem como da ausência das condições necessárias à sua conservação e que estes eventualmente não serão fundamentais para o desempenho quotidiano das suas funções. Não são raros os casos em que, ciclicamente, as instituições se vêem a braços com problemas de espaço associados à sobrelotação, por vezes pouco criteriosa, dos seus arquivos. Papéis diversos, livros, “dossiers” e objectos de diversa natureza vão-se acumulando com o decorrer dos anos, muitas vezes com a intenção de se poder fazer uso, mais tarde, ou por se desconhecer qualquer outro espaço físico de arrumação como alternativa. Exceptuando as bibliotecas e os arquivos públicos, a arrumação destes

---

<sup>391</sup> GOB, André e DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, col. U. Sciences Sociales, Paris, Armand Colin, 2003, p. 124.

elementos é muitas vezes feita sem critérios de discriminação, quanto à natureza dos mesmos. Fotografias e negativos ficam durante anos ou décadas misturados com outros documentos de diferente tipo e idade, com todas as desvantagens que isso implica. Muitas vezes, só é possível discernir quais são os mais antigos, pelo facto de se encontrarem debaixo de muitos outros ou no fundo de armários e gavetas esconsos, logo mais sujeitos a todo o tipo de males, como humidade e pragas diversas.

Por vezes, só por força do acaso, o pessoal de uma instituição toma conhecimento de que detém no seu interior documentação fotográfica de grande valor. Para além disto, um museu de fotografia poderá ser posto ao corrente desta situação somente graças à intervenção de particulares, ligados ou não a essa instituição. Não é muito comum uma instituição tomar a iniciativa, quanto à cedência de materiais que, em princípio, fazem parte do seu património. Quando isto acontece, geralmente o processo de aquisição por parte de um museu decorre com relativa celeridade, numa relação de clara boa vontade. Os próprios espólios que então são cedidos devem encontrar-se já previamente arrumados e organizados da melhor forma que as condições originais permitam, estando, desta forma, em melhor estado de conservação. Nestes casos, a sua cedência a uma instituição dotada de condições ideais de conservação surge como uma sequência lógica de toda uma atitude mais ou menos cuidadosa de muitos anos, relativamente a esses espólios.

Nos casos, infelizmente frequentes, em que os responsáveis por um museu só ficam ao corrente da existência de um espólio fotográfico, graças a um acontecimento casual, ou à intervenção de um elemento de mediação, a situação já assume contornos mais complexos. Por um lado, temos a instituição que, à partida, se poderá mostrar relutante em ceder materiais que são de sua pertença, mesmo que o destino destes possa ser a sua eliminação e, por outro, o estado de conservação e organização em que estes se encontrem.

Desta forma, o museu poderá, através de contactos pessoais, ou por correspondência, tentar estabelecer um diálogo permanente, com vista a sensibilizar um pouco mais os principais responsáveis por essa instituição, relativamente ao valor patrimonial e documental desses espólios fotográficos. Não será de excluir, em certos casos, o recurso aos meios de comunicação social, como forma de sensibilizar igualmente a opinião pública para o grave risco de se perderem objectos e documentos históricos desta natureza, sobretudo quando os meios mais discretos não surtirem efeito.

Poder-se-ão mesmo desencadear autênticos movimentos de opinião, encabeçados por gente conhecida da área da cultura, como forma de exercer pressão sobre as instituições que não saibam lidar com os testemunhos do passado que se encontrem na sua posse.

No caso dos arquivos de origem privada, é preciso que se tenha um conhecimento preciso das respectivas fontes. Não só conhecer as pessoas singulares ou colectivas que fazem as doações, mas, sobretudo neste último caso, também outros organismos, da mesma natureza, com os quais elas estabeleçam eventuais relações de colaboração ou parceria. Os responsáveis de um museu, ao serem confrontados com os doadores, podem até orientá-los melhor no sentido de recorrerem a uma outra instituição ou organismo cultural mais apto a recolher as peças oferecidas, caso elas não correspondam a um campo de aquisição formalmente identificado pela sua política de aquisições. Poderá isto ir, não só ao encontro de uma economia de espaço físico, tão cara à generalidade dos responsáveis pelos museus, dando apenas entrada ao que é de facto essencial para a concretização das suas iniciativas, mas também a uma atitude de respeito mútuo entre as várias instituições museológicas, por não tentarem invadir o campo de acção umas das outras<sup>392</sup>. Estas relações de cordialidade inter-museus são essenciais para que haja, de tempos a tempos, relações de parceria entre eles, que se poderão traduzir na disponibilização de um ou mais elementos dos fundos de um museu, para serem utilizados em exposições temporárias noutro ou noutros, em simultâneo. Por exemplo, os herdeiros do possuidor de um valioso espólio fotográfico poderão ser orientados pelos responsáveis do museu de fotografia, com o qual estabeleçam contacto, a ceder uma ou mais colecções de objectos de outra natureza, como cerâmicas e esculturas, a um museu mais vocacionado para arte moderna e contemporânea.

De qualquer forma é essencial, no acto de aquisição de espólios e colecções fotográficas, ter em atenção algumas condições prévias, sem as quais o processo corre o risco de não ser bem sucedido. Em primeiro lugar, é necessário que os responsáveis por um museu, nomeadamente os conservadores, tenham um conhecimento prévio, quer de quem lhes cede esses materiais, se possível quem os produziu ou foi o seu proprietário original, quer se os seus actuais detentores o são legitimamente, caso aquele tenha

---

<sup>392</sup> Cf. DUCHARME, Daniel e ROBERT, Mário, «Acquisition», in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 51 – 52.

falecido ou sido extinto. Depois, é essencial que os representantes da entidade receptora, neste caso o museu, tenham um conhecimento o mais exaustivo possível acerca da história da fotografia e das técnicas fotográficas, para poderem avaliar, entre outros aspectos, as características físicas das peças a adquirir, a sua raridade e a importância dos seus autores. Por fim, não menos importante, é preciso saber reconhecer o valor museológico dessas peças fotográficas, nomeadamente quanto ao seu potencial interesse para públicos mais ou menos diversificados, e quanto à adequação ao tipo de iniciativas que num museu se pretende empreender<sup>393</sup>.

Contudo, deve haver uma política criteriosa acerca da aquisição de novas peças, apesar de poder ser tentador reunir o máximo possível. Um criterioso trabalho de investigação, associado à boa vontade e confiança de particulares e instituições, poderá e deverá resultar sempre numa quantidade crescente de peças e espólios a adquirir. À partida, isto poderá significar um bom resultado ou mesmo o pleno sucesso de um museu de fotografia. Dado que são estas peças que dão sentido à sua razão de existir, podia afirmar-se que estavam a ser cumpridos os objectivos propostos. O problema é que, se as aquisições crescem a olhos vistos, o edifício do museu é inelástico, isto é, logo poderão surgir diversos problemas relacionados com a redução do espaço disponível.

Por outro lado, é preciso ter em conta o pessoal disponível para executar, em tempo útil, o trabalho que se vai acumulando. Isto porque cada peça, para beneficiar da sua musealização, necessita de ser sujeita a todo um processo, que pode ser mais ou menos moroso, dependendo do grau de deterioração ou dos elementos de identificação disponíveis. Infelizmente, existe ainda, da parte de muitas instituições, a tendência para se crer que o que é importante numa colecção ou num arquivo é o número de registos que alberga e não a qualidade e a importância dos mesmos, o que constitui um grave erro<sup>394</sup>.

O problema é que nem sempre é fácil decidir o que é verdadeiramente importante. Muitas vezes, esta decisão tem muito de subjectivo, dado que depende da

---

<sup>393</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>394</sup> FUENTES DE CÍA, Angel, “Conceptos Básicos para la preservación de Colecciones Fotográficas”, in RIEGO, Bernardo, et al., *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Santander, Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 1997, p. 120.

opinião dos principais responsáveis por um museu. Um espólio pode ser considerado de menor importância ou mesmo rejeitado, mas ver o seu valor reconhecido por outros. Por vezes, pode dar-se a situação de uma ou mais fotografias serem consideradas como absolutamente banais num dado contexto, para virem a ser consideradas de grande interesse num contexto diferente.

No entanto, são frequentes os bons exemplos de como lidar com situações deste género. Vale a pena aqui referir a experiência de Grant Romer, que foi conservador-chefe do primeiro museu dedicado por inteiro à fotografia, o IMP/GEH<sup>395</sup>, criado em 1948, e que foi, igualmente, o primeiro do género a ter o lugar de conservador entre o seu pessoal<sup>396</sup>. Segundo ele, durante 34 anos, os responsáveis por este museu, que julgavam sentir-se na obrigação de acolher todo e qualquer material fotográfico, aceitaram todas as doações que lhes foram feitas<sup>397</sup>. Para exemplificar esta atitude de mãos-largas, Romer referiu que até mesmo “uma caixa de sapatos cheia de “cartes de visite”<sup>398</sup> em albumina era respeitosamente recebida”<sup>399</sup>. O problema era que todo o seu processo de musealização implicaria um árduo trabalho onde, entre outras coisas, se teria de registar, inventariar, catalogar, descrever, documentar, reproduzir e arquivar cada peça, individualmente, o que exigiria gastos muito avultados, tempo e material necessários à sua execução, sem falar na eventualidade de se ter de lhes aplicar algum tratamento de restauro adicional<sup>400</sup>.

Confrontados com esta situação, várias possibilidades se lhes colocavam, tais como: aceitar todas e só dispensar cuidados especiais às que fosse possível; aceitar só aquelas que despertassem algum interesse; estabelecer uma firme e concertada política de colecção, de forma a saber, com precisão, quais seriam realmente as necessidades do museu e como repartir os recursos disponíveis entre a manutenção do museu, o cuidado com os fundos já existentes e completar as colecções, sabendo o que comprar ou aceitar,

---

<sup>395</sup> Trata-se do International Museum of Photography/George Eastman House, situado em Rochester, Nova Iorque, nos E.U.A.

<sup>396</sup> *Op.cit.*, p. 119.

<sup>397</sup> *Ibidem.*

<sup>398</sup> No original, em espanhol, estas peças surgem denominadas “cartas de visita”, que não é mais do que uma tradução livre do termo de origem francesa “cartes de visite”. Em português opta-se sempre por designar este tipo de artigos fotográficos, muito populares no século XIX, segundo a sua denominação francesa. Traduzi-los livremente em português, como “cartas de visita”, geraria confusões.

<sup>399</sup> *Ibidem.*

<sup>400</sup> *Ibidem.*

bem como para que museus dirigir as ofertas não aceites. Felizmente, optaram por esta última solução<sup>401</sup>.

A partir do momento em que dão entrada no museu, devidamente acondicionados de forma a sofrer o mínimo dano possível, é essencial verificar, desde logo, se não houve qualquer situação de extravio. Quanto maior for o número de unidades e quanto mais distante for o local de onde provêm, maiores são as probabilidades de isto ocorrer. Para prevenir estas situações, será sempre essencial verificar se o número de unidades coincide com o título de remessa ou seu equivalente<sup>402</sup>.

Depois, há que desacondiçaná-las com o máximo de cuidados e minúcia, sobretudo se se tratar de peças muito frágeis ou num estado de degradação acentuado. Por outro lado, caso alguns destes materiais se encontrem, por exemplo, desconjuntados, será essencial fazer uma vistoria detalhada às embalagens onde estiveram acondicionados, de forma a verificar se, por acaso, alguma peça, ou parte, não estará esquecida no meio dos diversos materiais a que frequentemente se recorre para amortecer os choques.

De seguida, após uma breve observação inicial, dever-se-ão etiquetar provisoriamente estas peças ainda dentro das caixas, embalagens ou qualquer outro recipiente em que tenham vindo guardadas desde a sua origem, antes de se proceder à sua descrição e inventariação definitivas, após as quais se decidirá qual o tratamento a dar-lhes.

### **4.3. Critérios de organização e registo das peças e espólios adquiridos**

Quando um museu adquire novos materiais fotográficos, muitas vezes os museólogos deparam-se com situações de grande desorganização. Quase sempre, isto é um perfeito reflexo da falta de sensibilidade para as questões de salvaguarda do património histórico que domina cada vez mais as sociedades contemporâneas, onde se privilegia o imediato e se despreza a memória.

Relativamente às fotografias em si, devido eventualmente a questões de natureza afectiva e necessidades saudosistas de manter viva a memória de realidades e pessoas já

---

<sup>401</sup> *Ibidem.*

<sup>402</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coor.), *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, p. 91.

desaparecidas, a situação não costuma ser tão dramática e os eventuais danos são alheios à vontade de quem aceita ceder a sua custódia a uma instituição cultural. Já no caso de outras peças, onde se incluem as máquinas fotográficas e os negativos, o tratamento é o mesmo que se dá às quinquilharias inúteis. Não é raro virem amontoados em caixas poeirentas e sem se ter muito bem a certeza do que realmente contêm. Quanto mais desorganizado um espólio se encontrar, mais se justifica a intervenção do pessoal de um museu.

Nesta fase do processo, aparentemente hercúlea, há que contar, não só com o trabalho dos conservadores do museu, mas também, no caso das fotografias propriamente ditas, de bibliotecários-documentalistas e arquivistas. Aliás, trata-se de uma interessante ocasião em que duas ciências, tão autónomas uma da outra, fazem um encontro perfeito: a Museologia e a Biblioteconomia<sup>403</sup>.

Segundo Mário Gonçalves Viana, um arquivista, para ser devidamente competente, deve, no exercício das suas funções, ter espírito metódico, espírito ordenador, ser atento, ser previdente, ter poder de análise, poder de síntese, uma memória educada e selectiva e ser, dentro do possível, emocionalmente estável, dado que, apesar de dever ser um trabalhador dinâmico, deve exercer o seu ofício “sem velocidade e sem exasperação”<sup>404</sup>, porque as “pessoas excessivamente apressadas praticam bastantes erros e os erros, em arquivística, custam, às vezes, muito caro”<sup>405</sup>.

Ainda, segundo o mesmo autor, enquanto pessoa, um arquivista deve reunir certas características fundamentais que só favorecerão a sua imagem junto de todos: discrição, honestidade e delicadeza<sup>406</sup>.

A nível dos recursos humanos, o arquivista deve ainda ter a seu lado, complementando o seu trabalho, um curador, um restaurador e um conservador<sup>407</sup>.

Para além de se conseguir este trabalho de equipa entre museólogos, bibliotecários-documentalistas e arquivistas, o ideal é quando estes reúnem,

---

<sup>403</sup> Cf. CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario, (dir.) *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 101 – 102.

<sup>404</sup> VIANA, Mário Gonçalves, *Arte de classificar e de arquivar*, col. Biblioteca de Orientação Profissional, nº6, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1956, p. 48.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

<sup>406</sup> *Idem*, p. 48 – 49.

<sup>407</sup> FUENTES DE CÍA, Angel, “Conceptos Básicos para la preservación de Colecciones Fotográficas”, in RIEGO, Bernardo, *et al.*, *Op. cit.*, 116 – 117.

individualmente, estas várias características, o que se conseguirá através da obtenção de especializações adicionais.

Tendo já sido sujeitos a uma inventariação provisória no momento em que dão entrada no museu, os diversos materiais deverão levar um tratamento laboratorial prévio, com vista, não só à sua limpeza, como também à avaliação do seu estado de conservação, de forma a decidir-se qual o passo seguinte a dar. A alguns bastará essa mera operação prévia de limpeza, enquanto outros deverão ser ainda sujeitos a tratamentos de conservação preventiva, atenuando eventuais sinais de dano ou deterioração que se observem, podendo outros necessitar de ser alvo de restauros mais ou menos profundos, antes de serem definitivamente arrumados e arquivados. Tais operações, para além de um espaço próprio, só deverão ser executadas por pessoal qualificado<sup>408</sup>. No entanto, estes procedimentos serão analisados oportunamente.

Os espólios fotográficos podem ser de diversa natureza e volume. Podem ser apenas constituídos por fotografias, inclusive sob a forma de postais, ou incluir toda uma variedade imensa de materiais, directa ou indirectamente relacionados com essas fotografias, tais como máquinas fotográficas e outros acessórios, como tripés e objectivas amovíveis de vários tamanhos e, por vezes, algumas peças utilizadas no processo de revelação, como negativos, provas positivas e guilhotinas de vários tamanhos.

Desde logo, há que efectuar uma breve discriminação das peças que constituem cada um destes espólios. Devido ao facto de se tratar de materiais muito diversos, entre si, a sua arrumação deverá efectuar-se em espaços diferentes, pois as condições de conservação exigidas para fotografias e negativos serão, em muitos aspectos, distintas das que serão aplicadas para outros tipos de peças, como máquinas fotográficas e seus acessórios.

Desta forma, as fotografias, as provas positivas e os negativos devem ser armazenadas em arquivo, onde terão uma ordenação e classificação completamente distintas e autonomizadas, próximas do sistema de cotas, que se *standardizou* para os arquivos, as bibliotecas e os centros de documentação.

Para os outros tipos de peças, o sistema de organização já corresponderá mais ao que é utilizado na generalidade dos museus, sendo dado a cada uma delas um número de

---

<sup>408</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, *Op.cit.*, p. 92.

inventário, que lhes é, geralmente, atribuído sequencialmente, consoante a ordem cronológica de entrada no museu. Estes números poderão constar do Livro Geral de Inventário, também conhecido como Livro de Tombo, junto a uma designação identificativa abreviada de cada peça, onde igualmente surgem todos os dados a ela respeitantes, bem como a indicação precisa do local onde se encontra definitivamente arrumada, para o caso das peças que são incluídas no património do museu; isto é, passam a pertencer por pleno direito a esta instituição.

Empregar-se-á o mesmo tratamento quanto às peças que entrem no museu em depósito. Mais concretamente, peças que são confiadas à guarda do museu, por um período de tempo significativo ou indefinido, mas cuja propriedade não seja realmente transferida para este, como seja um empréstimo. No entanto, a sua referência deverá ser incluída num outro livro geral, neste caso destinado às peças em depósito, denominado Livro de Depósitos. De qualquer forma, a informatização crescente dos catálogos dos museus permitirá a junção destes diferentes tipos de peças em bases de dados únicas, ainda que sob entradas diferentes<sup>409</sup>.

Em suma, seja em livro ou informatizado, esse registo constitui, acima de tudo, “um meio indispensável para valorizar cientificamente e didacticamente as colecções. É também uma obrigação jurídica e moral para o conservador”<sup>410</sup>.

Do catálogo deverá constar, no essencial, todo um conjunto de dados fundamentais para uma gestão correcta das colecções: a identificação de cada objecto; os elementos de classificação lógica, segundo o sistema adoptado por cada museu, bem como de classificação material, onde se fará menção da localização precisa de cada objecto; uma descrição mais ou menos detalhada de cada peça; a origem e o estatuto jurídico de cada objecto. Por exemplo, se é ou não propriedade do museu; estado de conservação de cada peça, bem como eventuais tratamentos de conservação e restauro a que tenha sido sujeita<sup>411</sup>. A progressiva informatização dos serviços dos museus permite, entre outros aspectos, uma catalogação mais exaustiva dos diversos objectos que integram as várias colecções, sem necessidade de recorrer mais a catálogos de grande tamanho e pouco funcionais para os utilizadores comuns, permitindo a estes chegar mais rapidamente ao elemento pretendido.

---

<sup>409</sup> *Idem*, p. 92 – 93.

<sup>410</sup> GOB, André e DROUGUET, Noémie, *Op. cit.*, p. 158.

<sup>411</sup> *Idem*, p. 158 – 159.

No caso dos diversos suportes fotográficos, devido muitas vezes à complexidade de interpretações que este tipo de peças suscita, a informatização revela-se particularmente útil, não só em termos de acesso público, como também para manter uma certa unidade e consistência no trabalho desempenhado pelos arquivistas, facilitando-lhes em muito a sua tarefa de organizar arquivos em constante expansão.

Dentro do possível, a ordem original deste tipo de documentos deve ser respeitada. No entanto, nem sempre isto é humanamente possível, muitas vezes porque a pessoa ou entidade que os doou não tinha um critério uniforme de organizar os seus espólios ou, simplesmente, estes estavam em permanente desarrumação. Nestes casos, é preferível dar-lhes uma nova organização do que empreender um longo e árduo trabalho, a tentar reconstituir a sua ordem original<sup>412</sup>.

De qualquer forma, antes de proceder à organização e arrumação dos espólios fotográficos, os arquivistas deverão conhecer, com alguma profundidade, não só os documentos que os constituem, quais os objectivos e intenções de quem os produziu, o contexto em que estes foram criados ou obtidos pelos seus detentores originais e qual o interesse que estes documentos poderão ter para os eventuais utilizadores, sejam investigadores especializados ou simples apreciadores de imagens fotográficas. Isto é, deverá explicitar-se se terão algum valor histórico e artístico<sup>413</sup>.

Os documentos fotográficos, mais ainda do que os bibliográficos, permitem uma grande margem de manobra, quanto à sua catalogação e indexação. Ao serem arrumados nos arquivos, cada uma das colecções fotográficas deve, no entanto, obedecer a uma ordenação mais ou menos fixa. Esta pode ser feita segundo os nomes dos seus autores, antigos ou actuais proprietários, o fundo documental de onde provenham, os acontecimentos, as pessoas ou os lugares que apareçam nas respectivas imagens, a data em que deram entrada no museu, a época em que foram produzidas, os suportes utilizados, etc. Por exemplo, desconhecendo-se quem foram os fotógrafos que captaram um conjunto de imagens referentes a um acontecimento histórico e quais são da mesma autoria, há a alternativa de as arquivar, segundo o tal acontecimento que documentam, ou o nome da pessoa ou instituição de onde são provenientes. Grande parte dos espólios fotográficos existentes encontra-se nesta situação. Esta é

---

<sup>412</sup> Cf. CHARBONNEAU, Normand e PELLETIER, Antoine, "Classification", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. Cit.*, pp. 85 – 88.

<sup>413</sup> *Idem*, p. 84.

particularmente melindrosa, inclusive em termos legais, para qualquer arquivista, quando se verifica que um determinado fundo documental fotográfico foi constituído ilegalmente, ou seja, contém peças obtidas à custa de sucessivos roubos a diversos proprietários originais.

Outro aspecto que os arquivistas não deverão ignorar é a necessidade de ter um conhecimento profundo da história da fotografia, com vista a dar-se aos diversos documentos fotográficos, quer o tratamento mais adequado, quer uma forma adequada de serem colocados à disposição do público. Segundo William Leary<sup>414</sup>, dever-se-á: fazer uma conservação integral dos documentos provenientes do período 1839 – 1889, não só devido à sua raridade, sobretudo no que respeita aos daguerreótipos, que são sempre peças únicas, mas também à grande qualidade gráfica destes documentos. Para o período decorrido entre 1890 e 1940, devem ser aplicados diversos critérios de avaliação, com grande relevo para a conservação de documentos. Para os documentos posteriores a 1940, dever-se-á fazer uso de um rigor absoluto, a fim de permitir que os arquivos preservem a informação essencial, de forma a que esta seja de mais fácil gestão.

De qualquer forma, ainda que, devido às características muito distintas das peças neles contidas, a unidade dos espólios diversificados seja na prática quebrada e estes se vejam, aparentemente, fragmentados, a sua unidade manter-se-á virtualmente nos registos das bases de dados, mencionando-se os seus locais de origem, os nomes dos seus doadores e, se possível, dos seus autores, como acontece relativamente às colecções antes pertencentes a fotógrafos profissionais.

#### **4.4. Conservação e restauro – problemas e tentativas de resolução**

Antes de serem expostas e divulgadas ao público, as peças fotográficas têm de ser sujeitas a uma análise profunda, quanto ao seu estado de conservação no presente. Enquanto peças de museu, as fotografias e as máquinas fotográficas são das que mais cuidados e tratamentos exigem, não só pela sua frequente condição de peças únicas, mas também devido à sua fragilidade intrínseca.

Devido à multiplicidade dos diversos processos de impressão, bem como à qualidade dessa mesma impressão em cada um dos exemplares analisados, não é, por

---

<sup>414</sup> LEARY, William cit. por CHARBONNEAU, Normand, “Tri”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. cit.*, p. 110.

vezes, uma tarefa fácil proceder à identificação de qual o processo que se tem em mãos. Duas fotografias podem parecer resultantes de processos distintos, quando, na verdade, se está perante dois exemplares, apresentando um estado de conservação distinto. Por outro lado, nem sempre é possível ter a plena certeza sobre se uma peça que se analisa está efectivamente deteriorada ou não, e qual o seu grau de deterioração.

Apesar de a deterioração de exemplares fotográficos constituir sempre uma situação a lamentar, aquela pode constituir um auxílio adicional à identificação de quais os processos de impressão em que eles se podem enquadrar<sup>415</sup>. Isto pode ser particularmente valioso quando não existam dados suficientes que permitam, entre outros aspectos, a sua datação mais ou menos precisa. Existem formas de degradação que são mais comuns ou mesmo exclusivas de um tipo de impressão fotográfica. Por exemplo, as imagens impressas em suporte metálico, como o ferro, de que é feita a chapa dos ferrótipos, desenvolvem ferrugem com muito mais facilidade do que a generalidade dos outros processos fotográficos<sup>416</sup>.

Genericamente, os tipos mais comuns de degradação são: o desvanecimento, a perda de pormenor, o espelho de prata, o amarelecimento da imagem, o amarelecimento geral e a alteração do equilíbrio de cor<sup>417</sup>. Desta forma, é essencial ter em conta que a primeira e a última regra do restauro é impedir que seja efectuado por amadores, sob o risco de se poder arruinar irremediavelmente uma peça valiosa<sup>418</sup>.

No caso das máquinas fotográficas e dos outros acessórios dos fotógrafos, há que, logo após a sua inventariação, ter bem presentes as suas características e funcionamento originais. Grande parte das vezes, a única informação adicional que é possível apurar encontra-se, nem sempre, muito visível, nos respectivos selos ou emblemas de marca ou nas suas sacas de transporte, quando estas se conservaram. Salvo nos casos de fotógrafos excepcionalmente zelosos ou de coleccionadores, grande parte das respectivas caixas em que vieram da fábrica, bem como outros folhetos adicionais, há muito que foram eliminados.

---

<sup>415</sup> PAVÃO, Luís, *Conservação de colecções de fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 74.

<sup>416</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>417</sup> *Idem*, p. 74 – 76.

<sup>418</sup> Cf. ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Op. Cit.*, pp. 96 – 97.

Desta forma, no trabalho dos restauradores pode ser essencial efectuar regularmente uma pesquisa, mais ou menos exaustiva, nos principais periódicos nacionais e estrangeiros especializados em fotografia, onde foram surgindo descrições detalhadas, por exemplo, dos então novos modelos de máquinas, associados a uma profusão de material publicitário que poderá ainda fornecer algumas informações adicionais, nomeadamente quanto ao seu preço de venda, o efeito junto do público e o grau de investimento em publicidade por parte das respectivas marcas.

Para além de fornecerem informações acerca do seu país de origem, do ano de fabrico e lançamento no mercado, permitem discernir se cada um dos objectos que os restauradores têm em mãos se encontra completo ou não, quais os seus respectivos acessórios, o seu grau de desgaste e eventuais danos não detectáveis à partida.

Poderão dar entrada, num museu, diversas peças mais ou menos desgastadas pelo tempo, sendo destinadas a exposição aquelas que conservam um aspecto o mais fiel possível relativamente ao que tinham, quando estavam plenamente utilizáveis. Todas as outras, em pior estado de conservação, são destinadas a ser arrumadas na reserva, ainda que possam ser sujeitas a algumas intervenções de restauro ou a qualquer tipo de tratamento preventivo. Geralmente, o público só é confrontado com os exemplares mais relevantes em termos históricos e, dentro destes, com os que se apresentem num estado de conservação mais ou menos aceitável.

Os outros exemplares, regra geral, encontram-se mais acessíveis a investigadores e especialistas encarregados, por exemplo, de fazer estudos mais exaustivos acerca da evolução dos diversos componentes mecânicos. Em casos particulares, como por exemplo se num museu houver o único exemplar existente de um aparelho fotográfico considerado de extrema relevância para a história da fotografia, este poderá ser ocasionalmente exposto, mas elucidando-se o público visitante quanto a tal situação<sup>419</sup>.

Exceptuando alguns casos de máquinas fotográficas mais recentes, ou cujos anteriores proprietários as trataram e conservaram com especial cuidado, a generalidade dos aparelhos tornados obsoletos apresenta sempre qualquer sinal de deterioração mais ou menos visível. Os mais comuns surgem nas partes mais expostas ao ar ou mais sujeitas a embates e ao contacto directo com as mãos de quem as manuseia. Nestes

---

<sup>419</sup> Uma situação feliz, que poderá acontecer a dada altura, é surgir alguém que se encontre disposto a ceder, quer a título temporário, quer definitivo, um aparelho antigo em melhor estado. Igualmente, caso um museu já possua nas suas colecções um ou mais exemplares de certos modelos de máquinas fotográficas, poderá rejeitar eventuais ofertas de novas peças, sobretudo em pior estado.

casos, detectam-se com frequência marcas de corrosão. Estas correm o risco de aumentar em largura e profundidade, independentemente dos exemplares já terem sido retirados dos locais, onde desenvolveram esses “sintomas” de deterioração.

Nestes casos, convém eliminar, por exemplo, os pontos onde a ferrugem se acumulou e, dentro do possível, cobri-los com uma tinta protectora de cor, o mais próximo possível da original.

Outro exemplo de situação muito comum é a falta notória de algumas peças ou o surgimento de danos que deformaram de um modo muito particular vários exemplares adquiridos. Nestas circunstâncias, tentar-se-á fazer uma intervenção mais profunda que permita uma aproximação o mais fidedigna possível ao seu aspecto original. Se tal ainda for possível, poder-se-á suprir danos dessa natureza, recorrendo a peças pertencentes a outras máquinas igualmente incompletas que se encontrem nas reservas do museu. Mais improvável é o material doado incluir ainda peças sobressalentes.

Quanto aos danos internos, geralmente não se faz nenhuma intervenção de monta, salvo quando se pretender ter alguns exemplares disponíveis para se efectuarem demonstrações mais ou menos elucidativas, sobretudo em exposições destinadas a públicos mais jovens, ou onde se preveja uma certa interactividade participativa com o público visitante.

No que respeita aos materiais iconográficos, que integram a totalidade ou a maior parte dos espólios e peças doadas, a situação é bastante mais complexa. Incluem-se aqui os diversos tipos de fotografias e negativos, bem como algumas películas de filme que possam integrar as várias doações feitas ao museu.

Devido muitas vezes ao tratamento negligente a que foram votadas, muitas fotografias, bem como os respectivos negativos, apresentam sinais mais ou menos evidentes de deterioração.

Quanto aos factores de degradação, pode afirmar-se que estes são muitas vezes o resultado de manipulações inadequadas. É essencial que todos estejam sensibilizados para a fragilidade estrutural das imagens fotográficas. De qualquer forma, independentemente de um manuseamento, mais ou menos adequado, podem descrever-

se de uma forma breve, dois tipos de factores de deterioração: os factores internos e os externos<sup>420</sup>.

No caso dos factores internos, estes derivam do próprio suporte em si, bem como dos produtos químicos utilizados durante o seu processo de revelação, incluindo a fixação e a lavagem da imagem. Esses factores internos tornam a fotografia mais vulnerável à acção dos diversos factores externos, sobretudo as variações bruscas de humidade e temperatura e as substâncias oxidantes. São, por isso, um elemento que vai acelerar grandemente a deterioração das fotografias.

As películas de nitrato de celulose são um perfeito exemplo da deterioração, como consequência de factores internos. O nitrato de celulose emite um gás fortemente oxidante, tóxico e explosivo que leva à autodestruição da superfície das películas, ao ponto de não restar mais nada do que uma substância pegajosa. O maior risco reside na sua grande inflamabilidade. Os filmes desta natureza são muito mais propícios à combustão espontânea, devido à grande concentração de gases que se podem acumular dentro dos contentores e caixas de metal, onde são tradicionalmente guardados. Em contrapartida, as películas de nitrato, armazenadas individualmente, não apresentam quase nenhum risco, se forem conservadas em caixas não herméticas e arrumadas num ambiente bem arejado. Desta forma, os gases emitidos por este suporte evaporam-se normalmente, sem haver possibilidade de se acumularem.

O filme de acetato produzido na segunda década do século XX, como substituto do anterior filme de nitrato, acaba por ser também instável. Esta variedade de película sofre da síndrome do vinagre, precisamente devido a um processo de deterioração que produz o ácido acético que acaba por destruir as imagens gravadas.

Nos suportes que utilizam a albumina na sua composição, verifica-se uma descoloração progressiva das imagens, em virtude de a clara de ovo ser a matéria-prima de onde é extraída. No caso dos suportes onde se utiliza o colódio, estes correm o risco de ficar quebradiços por causa dos gases libertados pelo seu componente de nitrato de celulose. Estes ainda podem afectar negativamente documentos que se encontrem armazenados imediatamente na sua proximidade. Mesmo as fotografias a cores podem

---

<sup>420</sup> CHARBONNEAU, Hélène, "Préservation", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 177.

alterar-se com o passar do tempo, devido ao facto de os seus componentes serem instáveis a temperaturas inferiores a 0.º C, bem como serem muito sensíveis à luz.

Na outra vertente, surgem os factores externos de deterioração dos suportes fotográficos. Neste grupo, surgem englobados a generalidade das substâncias existentes nos espaços onde são armazenados, o tratamento e uso inadequados, para além de todo um conjunto de factores de raiz ambiental. É sabido que “a ausência de controlo das condições ambientais, níveis de iluminação pouco adequados, determinado tipo de infestações, poluição e poeiras acumuladas nas peças, pode contribuir para a sua deterioração ou mesmo causar danos ou perdas irreparáveis”<sup>421</sup>.

No entanto, mediante certas condições específicas, é possível controlar e atenuar os seus efeitos nefastos nos suportes fotográficos. Incluem-se aqui as variações bruscas de temperatura e os seus extremos, a humidade excessiva, os poluentes lançados na atmosfera pela acção humana e a luz em excesso.

A temperatura demasiado elevada acelera as reacções naturais de degradação dos materiais fotográficos, conquanto que estes consigam, apesar de tudo, resistir melhor ao frio. As variações de humidade têm consequências ainda mais nefastas para os materiais fotográficos. Se demasiado elevada, provoca o desenvolvimento de gotículas de água nas superfícies expostas, amolece as gelatinas, tornando-as pegajosas e mais sensíveis aos mínimos danos involuntários, danifica as emulsões e acelera os efeitos nefastos dos resíduos químicos contidos quer nas emulsões, quer nos suportes; por outro lado, opacifica as chapas de vidro, intensifica o impacto dos poluentes atmosféricos e propicia a corrosão dos suportes metálicos. Se a humidade for demasiado baixa, as emulsões ficam ressequidas e tornando-se mais facilmente quebradiças, os suportes deformam-se, começam a criar fendas e ao perderem elasticidade, quebrando-se mais facilmente. Desta forma, uma combinação de humidade e temperatura elevadas é, para todo o efeito, desastrosa.

As grandes oscilações de humidade e temperatura, por si só, são a causa de diversos danos mecânicos. Isto porque, sendo estes documentos permeáveis às condições do ambiente, podem absorver o excesso de humidade existente no ar ou, então, em contrapartida, deixam que esta se evapore até ficarem demasiado secos. Com

---

<sup>421</sup> CARVALHO, Anabela (coord.), *Circulação de bens culturais móveis*, col. Temas de Museologia, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004, p. 27.

situações destas, é muito natural que os documentos fotográficos se fragilizem gradualmente.

No que concerne aos poluentes que existem na atmosfera, estes apresentam-se muito reactivos às substâncias químicas presentes nas imagens fotográficas. Penetram nos arquivos através dos sistemas de ventilação, o que torna muito difícil a sua detecção a tempo. Os componentes mais reactivos são aqueles que resultam dos combustíveis fósseis, como o petróleo e o carvão. O dióxido de azoto e o dióxido de enxofre, quando combinados com as gotículas de água em suspensão na atmosfera, dão origem, respectivamente, ao ácido nítrico e ao ácido sulfúrico. Estes ácidos modificam as estruturas moleculares e provocam o esbatimento das imagens, ao reagirem com os compostos de prata, bem como a fragmentação dos cartões e dos papéis, ao destruírem as suas cadeias de moléculas.

As pequenas partículas em suspensão no ar também constituem um elemento de degradação a não menosprezar. Estas depositam-se nas superfícies das peças, contribuem para a sua sujidade, para além de poderem ser condutores de substâncias oleosas ou abrasivas. Exemplo disto são as cinzas e as poeiras, frequentemente em suspensão no ar, que surgem com muita frequência, tanto em zonas fortemente urbanizadas, como em locais onde abundam grandes concentrações de vegetação não cuidada.

Também a própria acção da luz exerce um efeito prejudicial cumulativo sobre os documentos. Por outras palavras, cada nova exposição diária a um nível de luz excessivo vai como que completando sucessivamente todo o processo imparável de degradação, para que as anteriores exposições já terão contribuído. A luz solar é particularmente destruidora das imagens, sobretudo as coloridas, devido aos diversos componentes do seu foco luminoso, em especial os raios ultravioletas (UV). Estes provocam um progressivo desbotar das cores, começando pelos tons quentes. Mesmo outro tipo de suportes fotográficos monocromáticos, como o papel salgado e as albuminas, são particularmente sensíveis à acção de qualquer fonte luminosa.

A exposição prolongada à luz apresenta-se particularmente nociva para os diapositivos. Desta forma, os diapositivos só devem ser projectados de tempos a tempos, caso contrário, para além das cores, também os suportes se começam a deformar, podendo chegar mesmo a queimar. Aliás, como afirma Susie Clark, diversas

experiências têm mostrado que, mesmo ao fim de uma projecção de 20 minutos, alguns já começam a apresentar sinais de desgaste<sup>422</sup>.

O próprio manuseamento e as necessidades de deslocação dos materiais, por exemplo, durante os empréstimos e mesmo no interior dos arquivos, quando há necessidade de os mudar de uma caixa ou prateleira para outra, podem contribuir para isso. Uma das formas de minorar os efeitos dos manuseamentos constantes, mesmo pelos arquivistas, é o recurso a luvas especiais de tecido. Por outro lado, os negativos de vidro, apesar de todo o zelo no seu manuseamento, podem ficar lascados ou mesmo quebrar-se.

Também no que respeita ao armazenamento das fotografias, há que calcular bem a quantidade em função da parcela do espaço do arquivo que lhes é atribuída. Por exemplo, quando se colocam muitas fotografias numa caixa relativamente pequena, aumentam-se os riscos de os suportes se rasgarem e de fragmentação e fricção das emulsões, enquanto que se forem colocadas poucas unidades numa caixa demasiado grande, estas poderão apresentar deformações mais ou menos acentuadas ao fim de um determinado tempo, nomeadamente das extremidades para dentro<sup>423</sup>.

Ainda inserido no campo dos factores externos de degradação, há que não esquecer o contributo negativo que, directa ou indirectamente, os elementos biológicos exercem na progressiva e, por vezes, quase total destruição dos documentos fotográficos que integram os diversos espólios armazenados. Entre estes incluem-se os microrganismos, como fungos e bactérias, insectos, como o *Lepisma sacarina*, vulgo traça-dos-livros, as térmitas e as baratas, bem como os ratos e até mesmo os pássaros, quando pousam ou nidificam no interior dos edifícios<sup>424</sup>.

Apesar de tudo, existem casos especiais a que é necessário dar um tratamento muito mais cuidado e, dessa forma, mais moroso e, por vezes, arriscado. Isto acontece, por exemplo, no caso dos ferrótipos, das placas de vidro, nas fotos de grande formato e

---

<sup>422</sup> CLARK, Susie, cit. por CHARBONNEAU, Hélène, "Préservation", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>423</sup> Cf. CHARBONNEAU, Hélène, "Préservation", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. Cit.*, p. 178 – 181.

<sup>424</sup> BELLO URGELLÈS, Carmen e BORREL CREHUET, Àngels, *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*, col. Biblioteconomía y Administración Cultural, nº57, Gijón (Astúrias), Trea, 2002, p. 43 – 48.

enroladas, nas fotografias enquadradas, nos diapositivos e nos álbuns. Os casos dos ferrótipos e das placas de vidro são particularmente curiosos.

Os ferrótipos são um género de fotografia, surgido por volta de 1853, que se caracteriza pelo seu suporte em metal, zinco ou ferro. São particularmente frágeis e desta forma deverão ser protegidos através do recurso a suportes rígidos, como o cartão, e serem embalados de preferência em envelopes herméticos. Para além do mais, é essencial protegê-los da humidade, dado que a água poderá danificá-los grandemente. No caso das placas de vidro, estas estão sujeitas a quebrarem-se e lascarem com grande facilidade. Estas alterações danificam irremediavelmente as imagens. No entanto, em caso de pequenos danos, estes podem ser estabilizados, recorrendo-se a uma solução líquida especificamente preparada para o efeito. Apesar de tudo, as placas de vidro possuem uma estabilidade dimensional perfeita.

Quanto à emulsão onde está gravada a imagem, os efeitos da sua degradação são variáveis. Esta pode descolar-se, muitas vezes devido a condições climáticas inadequadas ou a uma má preparação da respectiva superfície aquando da sua revelação. Outro fenómeno a ter em conta é a “argentificação”, que decorre de uma deterioração dos sais de prata em que as suas partículas “migram” literalmente para a superfície da película, dando-lhe um aspecto demasiado brilhante, quase espelhado. Igualmente, a gelatina favorece o desenvolvimento de microorganismos sob uma atmosfera quente e húmida, bem como a humidade excessiva que pode tornar pegajosa a emulsão e provocar uma aderência indesejável<sup>425</sup>.

Quando os documentos fotográficos dão entrada no museu e apresentam sinais de deterioração ou dano muito acentuados, ao ponto de não estarem em condições, quer de serem expostos, quer mesmo de serem arrumados junto a outros, nomeadamente quando tragam eventuais vestígios de contaminação biológica, que poderia ser desastrosa para a totalidade dos fundos armazenados, há que optar pela solução do restauro. Por vezes, apesar de todos os cuidados e zelo dispendidos com as colecções existentes, podem surgir evidentes sinais de degradação nalguns documentos mais antigos ou frágeis.

---

<sup>425</sup> Cf. CHARBONNEAU, Hélène, "Préservation", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 188 – 190.

O processo de restauro deverá ser executado por profissionais devidamente credenciados e profundamente conhecedores dos componentes e comportamentos face ao ambiente dos diversos suportes. Trata-se de uma operação complexa e arriscada, não só pelo valor e raridade dos materiais a restaurar, como também devido à eventual toxicidade dos produtos químicos a que os restauradores terão de recorrer com frequência.

De acordo com o grau de deterioração que apresentem, as peças observadas deverão ser sujeitas a restauros menores ou maiores. No caso dos primeiros, salientam-se as limpezas mais ou menos profundas. Com o tempo, os documentos começam a acumular poeiras e sujidades que podem ser mais ou menos abrasivas e reagir às condições atmosféricas. Os suportes fotográficos deverão ser apenas limpos a seco. Para tal, dever-se-ão empregar escovas e pincéis adequados, secos e de pêlo suave que se passam ao de leve na superfície da imagem, do centro para as extremidades. Outra forma de restauro menor é a humidificação dos documentos, de forma a evitar que estes fiquem quebradiços e que as emulsões se desprendam dos suportes.

Quando o grau de dano e deterioração for muito acentuado, o restauro já deverá ser maior. Por vezes, é necessário reparar e reconstituir, dentro do possível, os documentos, o que, por si só, já é uma arte. Os arquivos fotográficos alteram-se com o passar do tempo e podem sofrer mesmo desgastes mecânicos. O restauro surge aqui como um conjunto de medidas curativas, graças às quais cada documento recupera alguma estabilidade. As sujidades e as poeiras incrustadas na emulsão duma fotografia podem ser retiradas através de uma lavagem com água ou com um solvente, podendo-se aplicar o mesmo método para certas manchas de origem química. Os resíduos de cola são retirados por meio do solvente. Caso o suporte de um documento apresente rasgões ou a emulsão se tenha colado a outro documento, fotográfico ou não, este pode ser efectivamente reparado.

Certas intervenções são verdadeiramente complexas como, por exemplo, a montagem de uma nova encadernação para um álbum desfeito ou a reconstituição de uma imagem, em foto ou negativo, que esteja em bocados.

Este género de restauros requer conhecimentos técnicos e científicos precisos e indispensáveis acerca das estruturas moleculares e das reacções químicas. Trata-se de

uma área autónoma e distinta da arquivística. É por isso que o campo de aplicação do restaurador é diferente do campo do arquivista<sup>426</sup>.

Em suma, é preciso não ignorar um princípio fundamental, a que toda e qualquer operação de restauro deverá impreterivelmente obedecer: respeitar ao máximo a preservação da autenticidade das peças, tentando, sempre que possível, fugir a meras imitações dos originais<sup>427</sup>.

#### **4.5. Difusão e exposição pública das colecções**

Esta última fase de todo este processo de musealização é, sem dúvida, a mais importante e a mais complexa. Precisamente porque, nos tempos actuais, em que há uma verdadeira hegemonia dos meios de informação e comunicação, os museus não podem estar alheios a uma procura social tão forte como a do público que visita as suas exposições permanentes e temporais, e que não só exige qualidade e entretenimento por parte do que se lhe oferece, como também espera destas instituições um forte caudal informativo<sup>428</sup>.

Reside aqui a outra função fundamental de qualquer instituição museológica, em paralelo com a salvaguarda dos diversos espólios sob a sua guarda. Como se sabe, o maior desafio é o de conciliar a preservação da integridade original ou recuperada de cada uma das peças, com a necessidade de as dar a conhecer ao público, ou seja, a sua difusão. Sem esquecer que esta difusão deverá respeitar três princípios fundamentais: “o direito do utilizador e do cidadão conhecerem a existência dos arquivos; o dever de respeitar as legislações em vigor e a possibilidade de explorar o seu conteúdo; a responsabilidade do arquivista divulgar o conteúdo dos arquivos e promover a sua utilização”<sup>429</sup>.

---

<sup>426</sup> Cf. *Idem*, p. 191 – 192.

<sup>427</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Op. Cit.*, 1993, p. 97.

<sup>428</sup> ALONZO FERNÁNDEZ, Luis e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, 2ª edição, col. Arte y Música, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 2001, p. 153.

<sup>429</sup> CHARBONNEAU, Normand, O’FARREL, Donald e ROBERT, Mário, « Diffusion », in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mário (dir.), *Op. Cit.*, p. 203.

Constitui, por assim dizer, uma segunda vida que é concedida a estes objectos, que o rolar dos anos atirou para o desuso, roubando-lhes muito do seu valor original ou, pelo menos, tornando-o menos reconhecido<sup>430</sup>.

Se quem detiver a responsabilidade sobre quaisquer objectos de tão grande valor, como são as fotografias e todos os objectos que com elas estão relacionados, não lhes encontrar o mínimo interesse, decerto que existirão outros para quem aqueles constituem peças de extremo valor e a quem, sejam pessoas singulares ou instituições, deverá ser concedida toda a legitimidade para os possuírem ou, pelo menos, para os poderem contemplar e estudar.

Os espólios fotográficos, não só pela singularidade das pessoas, situações e lugares que aí surgem representados, como também de quem os concebeu e produziu, são constituídos em grande parte por elementos únicos e exclusivos, cuja perda ou desfalcamento vem sempre rodeada de uma irreparabilidade que não ocorre com grande parte das peças que se vêem expostas nos museus. Como se viu atrás, o seu processo de salvaguarda deve implicar todo um rigor e uma complexidade, devendo aquele ficar a cargo de especialistas credenciados e o seu armazenamento ser o mais restritivo possível. No entanto, fechados eternamente na protectora escuridão dos arquivos e dos armários, os espólios fotográficos do passado e as máquinas fotográficas e acessórios obsoletos ficariam na condição de quase cadáveres adiados. Mais ainda do que um livro, uma fotografia só faz sentido se puder ser observada, se a sua existência for, directa ou indirectamente, dada a conhecer. Há que apostar, cada vez mais, na sua difusão.

Desta forma, qualquer processo de difusão pública deverá ser regido por todo um conjunto de valores fundamentais que vão para lá da preservação da integridade física dos elementos constituintes de cada colecção. Particularmente, devem ser tidos em conta: o direito, que cabe aos utilizadores dos espaços museológicos e aos cidadãos em geral, de conhecer a existência desses espólios; o dever de respeitar as legislações em vigor, quanto à possibilidade de explorar os seus conteúdos; e, igualmente, a

---

<sup>430</sup> Acontece, por exemplo, no caso das pessoas, quando a morte dos seus proprietários originais coloca estes objectos e espólios na mão de herdeiros muito pouco cuidadosos, aos quais, por vezes, não repugna a possibilidade da sua eliminação a curto ou a médio prazo, quando não são votados a um esquecimento que os vai lentamente destruindo.

responsabilidade de divulgar o conteúdo dos arquivos e promover a sua utilização, nomeadamente por parte de especialistas e investigadores<sup>431</sup>.

Por outro lado, a própria instituição, neste caso, o museu, é beneficiada, ainda que indirectamente, ao divulgar, ciclicamente, os seus espólios fotográficos, através das diversas iniciativas que deverá planear ao longo de cada ano. Sabendo que a imagem é, em nossos dias, uma componente que suscita um interesse crescente no público e, em consequência, é um produto muito lucrativo, o prestígio de uma instituição cultural, onde aquela seja o seu aspecto central, não cessará de aumentar em termos de perspectivas de futuro. Se uma determinada instituição cultural tiver maior sucesso, é certo que poderá esperar um maior investimento e apoio da parte, quer de entidades públicas, como o próprio Estado, através do Ministério da Cultura, quer de entidades privadas<sup>432</sup>.

Uma instituição museológica, em princípio, tem ao seu dispor, nos tempos que correm, uma grande complexidade de meios de difusão. Além do mais, o problema da difusão dos espólios fotográficos centra-se sobretudo nos exemplares e colecções que constituem os seus arquivos, que são aquilo que de maior valor um museu tem sob sua alçada. Precisamente porque as fotografias, seja qual for o seu suporte, possuem igualmente, para além do seu valor museológico, um valor documental que, por vezes, chega a ultrapassar o documento escrito. Aliás, a fotografia pode ser encarada a partir da sua natureza material, surgindo assim em pé de igualdade com as outras peças fotográficas, graças às quais ela “nasceu”, sendo apenas mais um elemento de colecção, destinado ao estudo de um capítulo, entre muitos outros que constituem a história da evolução das tecnologias, onde se incluem, por exemplo, o automóvel e o computador.

No entanto, é precisamente a componente única da imagem, captada graças à reacção de um conjunto de componentes químicos expostos a um foco de luz direccionado para um determinado enquadramento, que lhe dá um estatuto completamente diferente de todo o resto das peças musealizáveis.

É preciso não esquecer que a difusão de arquivos fotográficos, mais do que um elemento bastante atractivo para o público utilizador, ou seja, uma mais-valia em termos

---

<sup>431</sup> CHARBONNEAU, Normand, O'FARRELL, Donald e ROBERT, Mário, “Diffusion”, in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. Cit.*, p. 203.

<sup>432</sup> Cf. *Idem*, p. 200 – 201.

de actividade expositiva, coloca todo um conjunto de problemas para as instituições que tomam essas iniciativas a seu cargo.

De entre estes, vale a pena salientar alguns dos mais importantes, tais como: as restrições que podem afectar a sua consulta, reprodução e publicação; as leis relacionadas como os direitos de autor; os direitos morais que são reconhecidos aos criadores; e o direito à vida privada das pessoas representadas<sup>433</sup>.

Um adereço, indissociável da generalidade das exposições em museus, é a vitrine, cuja funcionalidade é indiscutível. Num museu de fotografia, tanto poderá ser utilizado como expositor de máquinas fotográficas, como de fotografias e outros documentos auxiliares, dependendo do seu formato e tamanho. Para além de uma função expositiva, as vitrines protegem os diversos materiais do contacto directo com as mãos e a respiração dos visitantes, dos roubos e mesmo da exposição directa aos elementos negativos existentes na atmosfera, sejam fumos, poeiras ou insectos.

Em termos de tipologia, há vários tipos de vitrinas: verticais, inclinadas, horizontais e modulares<sup>434</sup>. São estas últimas as mais recomendadas, pois podem ser mais facilmente adaptadas a qualquer tipo de exposição, quase independentemente do desenho que se conceba, e conter uma grande variedade de peças, para além de serem esteticamente agradáveis sobretudo, se os responsáveis por um determinado museu procurarem pautar as suas actividades pelo dinamismo e pela diversidade, tal como se pretende para um moderno museu de fotografia. No entanto, pontualmente e em certas zonas do museu, nada impede que se use qualquer um dos outros tipos, mesmo até para ir ao encontro da variedade de estilos que se poderá encontrar nas suas exposições. Nas zonas de passagem, por exemplo, poder-se-ão colocar algumas vitrinas verticais, que são bastante adequadas para expor peças únicas de menor tamanho, como será o caso de uma fotografia ou imagem considerada emblemática.

De qualquer forma, as vitrinas modulares, devido à sua multifuncionalidade e flexibilidade, são as que melhor se adequam às exposições temporárias, cuja elaboração obriga a constantes mudanças de diverso mobiliário e material electrónico, quando não do próprio espaço circundante, sempre que existe a possibilidade de se recorrer a

---

<sup>433</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>434</sup> BELLO URGELLÈS, Cármen e BORRELL CREHUET, Àngels, *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*, col. Biblioteconomía y Administración Cultural, nº57, Gijón (Astúrias), Trea, 2002, p. 133.

paredes amovíveis. Será, por isso, ideal destinar os outros tipos mais clássicos e de maiores dimensões para os espaços escolhidos para albergar exposições permanentes ou de grande duração.

Tratando-se de elementos básicos para o funcionamento de qualquer museu, as vitrines devem, para além da necessidade de se adaptarem aos espaços que lhes estão destinados e às peças que irão albergar, respeitar um conjunto de requisitos mínimos, quer para melhor conforto dos visitantes, quer para benefício da própria conservação das peças expostas. Deverão ser estáveis e resistentes a movimentos e vibrações, oferecer segurança contra roubos e actos de vandalismo, permitir uma protecção hermética contra, nomeadamente, insectos, bem como a manutenção de uma temperatura e humidade interna estáveis e sejam ainda fáceis de manusear, abrir e mudar de sítio, quando necessário. Por outro lado, no seu fabrico devem empregar-se materiais inertes e estáveis, de forma a que não se libertem gases que possam afectar negativamente as peças expostas no seu interior e, caso utilizem iluminação própria, esta não deverá aumentar a temperatura interior, nem emitir radiações ultravioletas e outras que poderão danificar aos poucos os objectos expostos<sup>435</sup>.

Outro aspecto a salientar, que muito contribuirá para a qualidade das exposições, é a forma como se apresentam as peças dentro das vitrines. Estas, “a fim de captar o interesse do espectador”, deverão estar dispostas como se se tratasse de “um jogo visual realizado com elementos distintos, o principal dos quais é o objecto exposto, que devemos dotar de suportes físicos que cumpram as funções de o individualizar, dar-lhe equilíbrio, preservá-lo de possíveis danos e mostrá-lo sem interferir visualmente”<sup>436</sup>. É preciso também que, do ponto de vista estético, a apresentação e disposição dos objectos no interior das vitrines não entre demasiado em choque com o conjunto do desenho concebido para cada exposição.

Para além disto, é essencial que cada uma das peças esteja devidamente identificada, por exemplo, quanto às suas características individuais, sua procedência e data de produção.

No entanto, nem sempre muitas das situações que se verificam num grande número de museus se aproximam fielmente do que é recomendável. As vitrines nem sempre são fáceis de abrir, o que torna, nestes casos, particularmente moroso e, por

---

<sup>435</sup> *Idem*, p. 131 – 133.

<sup>436</sup> *Idem*, p. 132.

vezes, prejudicial para as peças em exposição, qualquer trabalho de limpeza e manutenção. Além do mais, muitas vitrines, devido a eventuais tentativas de redução de custos da parte das respectivas instituições, apresentam diversas fragilidades e defeitos estruturais que facilitam os roubos e deixam entrar poeiras no seu interior. Por outro lado, a fraca qualidade dos vidros, associada a uma iluminação exterior incorrectamente direccionada, provoca, quase em simultâneo, reflexos indesejáveis na parte exterior e sombras no interior, ocorrências que impedem os visitantes de ter uma visão adequada das peças em exposição, causando-lhes grande desconforto.

Para além disto, tratando-se as colecções e os espólios fotográficos de “bens culturais móveis”<sup>437</sup>, há que ter em conta a questão do seu manuseamento e circulação, sem esquecer os problemas que isso coloca.

O manuseamento das peças efectuado em condições deficientes pode contribuir, a médio ou longo prazo, para a deterioração das peças, isto porque qualquer deslocação, por mais pequena que seja, pode revestir-se de alguma complexidade e dificuldade, dependendo das características e eventuais fragilidades de cada peça.

É importante a planificação e a supervisão de qualquer operação de manuseamento e/ou deslocação, pelos riscos de que se pode revestir, sendo necessário a observação de regras para maior segurança, bem como de equipamento apropriado e em boas condições. Sempre que se movimentem peças ou se proceda a trabalhos de manutenção nas salas de exposição, estes devem ocorrer de preferência em horário de encerramento ao público. Operações complexas, como a montagem e desmontagem de exposições revestem-se de alguns riscos, pelo que é essencial salvaguardar o manuseamento das peças. Desta forma, no espaço destinado a uma exposição, é importante a criação de áreas onde as peças permaneçam desembaladas, aguardando a sua instalação e deslocando-se as embalagens vazias, previamente identificadas, para locais de armazenamento.

Por um lado, temos a já referida circulação interna que ocorre “sempre que se procede à rotação de peças numa exposição permanente ou se organiza uma exposição temporária, na reorganização das reservas, nos levantamentos fotográficos, na investigação ou estudo físico das peças nas intervenções de conservação ou de restauro, sendo que, nestes últimos casos, se torna muitas vezes necessário que a peça ou peças

---

<sup>437</sup> CARVALHO, Anabela (coor.), *Circulação de bens culturais móveis*, col. Temas de Museologia, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004, p.7.

saiam para o exterior<sup>438</sup>; por outro, temos a circulação externa, “que se destina normalmente a cedências para exposições temporárias dentro do país ou no estrangeiro ou ainda para depósitos noutras instituições”<sup>439</sup>. Esta última situação constitui aquela que mais riscos poderá implicar para a integridade física, tanto de uma simples peça, como de colecções inteiras, visto que, fora do seu espaço de conservação original, cada exemplar deixa de estar sujeito aos cuidados que, até então, haviam contribuído para a sua preservação.

Dessa forma, caso surja a necessidade de ceder, para o exterior, uma ou mais peças, os responsáveis pelo museu que detenha a sua posse devem redobrar o seu rigor quanto à análise do seu estado de conservação corrente, isto porque se trata do “factor de maior relevância e constitui-se como determinante na tomada de decisão sobre qualquer cedência”<sup>440</sup>.

Neste caso, similarmente ao que acontece no momento em que as peças adquiridas por um museu são transportadas para este do seu local de origem, coloca-se o problema do seu acondicionamento e transporte. Contudo, enquanto que, no momento da aquisição, as peças ainda não haviam sido alvo de uma análise detalhada da sua natureza, dos seus elementos constituintes e do estado real de conservação, agora, tendo a instituição um conhecimento disso mais profundo, o seu acondicionamento deverá ser feito sob os critérios mais rigorosos, precisos e científicos. Para além disto, “ao conhecimento que cada instituição possui das suas peças, deve juntar-se a experiência dos operadores de transporte para a obtenção de uma embalagem equilibrada que se adapte às características das peças e ofereça a garantia de maior protecção contra choques, vibrações e flutuações de temperatura e humidade”<sup>441</sup>.

Desta forma, a concepção e construção das embalagens permitem a circulação das peças em condições de segurança e representam a forma mais eficaz de protecção contra os riscos, sempre acrescidos, a que estão sujeitas em trânsito. Assim, a salvaguarda da integridade das peças transportadas depende muito de uma perfeita conjugação entre a qualidade do seu acondicionamento e a natureza do transporte, onde se efectua a sua deslocação.

---

<sup>438</sup> *Idem*, p. 7 – 8.

<sup>439</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>440</sup> *Idem*, 27.

<sup>441</sup> *Idem*, 45.

Em percursos mais curtos e tratando-se de peças em bom estado de conservação, é suficiente a utilização de caixas simples, que podem servir apenas para um transporte de ida e volta. No caso de serem peças mais frágeis, em pior estado de conservação e tratando-se de percursos mais longos, devem-se utilizar caixas duplas pela sua maior eficácia e capacidade de protecção. Neste último caso, também se encontram abrangidas as peças de grandes dimensões e peso considerável.

No que respeita ao transporte, é importante analisar os condicionalismos de um transporte de peças, tendo em conta as suas diferentes fases: embarque e acondicionamento das peças em camião ou em paletes, tratando-se de transporte aéreo, viagem e desembarque de caixas. A instituição emprestadora deverá ter sempre voz activa quanto à escolha e forma de transporte mais convenientes para a segurança e integridade das peças.

Em cada deslocação, devem ser calculados os tempos mínimos de embalagem e desembalagem, avaliados os locais de paragem, as variações de clima a enfrentar e ainda a possibilidade de ocorrência de determinadas situações adversas, tais como greves, desastres ambientais, perturbações sociais, que podem dificultar, não só o ritmo da viagem, mas representar sobretudo um risco para a preservação e conservação das peças.

As opções de transporte mais usuais são a via terrestre e a via aérea. O primeiro, apesar de permitir o acompanhamento permanente de um ou mais técnicos responsáveis, oferece um grande número de riscos, devido, entre outros aspectos, ao tempo de permanência das peças dentro das caixas e às vibrações constantes a que podem ficar sujeitas num período muito longo. O segundo tem a principal vantagem de ser mais rápido, mas exige alguns cuidados especiais e vigilância de perto, nomeadamente nas zonas de carga dos aeroportos, quando as caixas são acondicionadas no porão dos aviões, e igualmente no momento da descarga, sem esquecer os outros produtos e embalagens que podem rodear essas caixas durante um percurso que pode ter os seus sobressaltos.

Existe ainda a opção de transporte marítimo, mas que é menos comum. Apesar de tudo, este método também não é livre de riscos, pois “o tempo de permanência das caixas em condições de humidade e temperatura sem controle, desaconselham este tipo

de transporte”<sup>442</sup>. Em todos eles, sobretudo se o percurso a efectuar for mais ou menos longo, deve haver um conhecimento prévio de todo o esquema de transporte. Por outro lado, o ideal é que as peças sejam o mais possível acompanhadas em todas as situações de circulação e, se possível, que se faça “a anotação ou registo fotográfico nas diversas fases de uma embalagem”<sup>443</sup> e mesmo no momento da sua desembalagem, que poderá ser um elemento de controle muito útil para qualquer eventualidade, incluindo dano ou extravio.

Quando a peça ou as peças chegam ao seu destino, antes de se proceder à sua colocação, há que observar alguns cuidados especiais, incluindo a não abertura das respectivas caixas, em caso de viagens longas, senão após um período de estabilização e climatização, que pode por vezes variar “entre 12 e 24 horas”<sup>444</sup>. Na sequência disto, e tratando-se de objectos com alguma fragilidade, quer se tratando de máquinas ou suportes fotográficos, dever-se-á fazer nova verificação do seu estado de conservação, com a colaboração directa de um ou mais responsáveis pela exposição, para confirmar o relatório efectuado à partida, ou seja, verificar se houve, anomalias ocorridas durante a deslocação. Após a instalação da peça ou das peças no lugar que lhes couber na exposição, toda a responsabilidade passará para a instituição acolhedora.

Após o fim do evento, há que proceder ao retorno das peças à instituição que as cedeu. Este processo desenrolar-se-á de forma idêntica ao anterior, só que, neste caso, é essencial a elaboração de um relatório final de acompanhamento, na sua grande parte baseado em nova análise detalhada do seu estado de conservação. Será com base neste relatório final que “podem ser repensados futuros empréstimos a determinadas instituições, analisada a responsabilidade dos operadores de transporte nos processos mal sucedidos, bem como o comportamento dos *couriers* perante situações imprevistas”<sup>445</sup>.

A utilização de meios digitais veio facilitar muito a difusão das colecções arquivadas, não só em termos das exposições, ao torná-las mais dinâmicas, atractivas e diversificadas, como também pela própria facilidade e rapidez com que os visitantes dos museus conseguem aceder aos espólios arquivados. Além do mais, o recurso à

---

<sup>442</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>443</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> *Idem*, p. 78.

digitalização dos arquivos e a sua possibilidade de armazenamento adicional em suportes digitais permitem cumprir na perfeição a necessidade de preservar os originais do seu constante manuseamento e mesmo do contacto com a luz e com o ar, podendo divulgá-los sem limites a públicos cada vez mais diversificados. Por exemplo, através de um CD-ROM, é possível observar, as vezes que for necessário, um ou mais espólios fotográficos, cujo acesso directo esteja, devido à raridade e fragilidade dos suportes, vedado mesmo a especialistas.

Quando a digitalização é bem conseguida, podem obter-se inúmeras cópias com diversas utilidades e destinatários, desde os simples colecionadores até aos investigadores de História. As imagens digitais são muito mais fáceis de transportar em grandes quantidades de um lugar para o outro, possibilitando uma melhor economia e gestão dos espaços de trabalho. Além do mais, a transferência de imagens para este formato permite uma maior utilização e conseqüente divulgação através de jornais e outras publicações periódicas, sem implicar uma utilização excessiva dos originais, muitas vezes por gente que não possui suficiente formação para com eles lidar, quanto às devidas precauções a observar com materiais que se degradam facilmente.

Por outro lado, a digitalização de espólios fotográficos arquivados pode permitir detectar, em tempo útil, algumas situações de roubo ou atrasos nas requisições, mas pode já não permitir a vigilância, quanto a eventual utilização ilícita ou abusiva. Isto é, se alguém fizer para si próprio cópias para disquetes e CD-ROMS, não tendo autorização para o fazer, de imagens digitalizadas existentes no catálogo informático de uma instituição que detém o respectivo *copyright*, poderá não ser detectado nunca, pois a sua ausência não se nota. Para além disto, a Internet veio também oferecer mais uma via de divulgação e consulta a outros locais, não só do país, mas também do mundo, permitindo mesmo proteger os suportes originais dos inconvenientes que as deslocações e mudanças de sítio constantes poderiam causar.

Para além das diversas exposições, tanto permanentes como temporárias, um museu de fotografia pode utilizar ainda um outro meio de divulgação que hoje tem grande procura. Trata-se da publicação de alguns exemplares dos seus arquivos em obras, que podem ir desde simples brochuras até volumes de dimensão apreciável. Trata-se de uma forma de os museus, não só darem às suas iniciativas uma dimensão que ultrapasse o interior dos seus edifícios, como uma forma de obterem mais uma fonte de recursos financeiros. Exemplos mais concretos desta forma de comércio são as muito

frequentes edições de postais, de calendários, emblemas, t-shirts, edições fac-similadas impressas ou electrónicas, CD-ROMs e a criação de sites na Internet<sup>446</sup>.

Estes produtos de valor comercial podem ser lançados ciclicamente na sequência de diversas actividades empreendidas pelos museus, tais como exposições temáticas, aniversários ou ciclos de conferências, ou estarem permanentemente à venda nas suas livrarias ou lojas de recordações, tão do agrado do público mais jovem. Estas acções, para além de longa e rigorosamente planeadas, necessitam do apoio dos decisores responsáveis pelo financiamento dos serviços de arquivos.

No entanto, é obviamente raro estas iniciativas serem postas em prática isoladamente pelos museus, isto é, recorrendo estes exclusivamente aos seus meios materiais e mesmo financeiros. Na maioria das vezes, recorrem a soluções de parceria com uma ou mais empresas comerciais que dispõem dos conhecimentos e recursos necessários, para além de uma rede de distribuição mais bem organizada. Mais vantajoso ainda, é quando um museu estabelece uma relação de parceria com um ou mais, de forma a juntarem melhor os seus recursos disponíveis e disporem, mutuamente, de uma maior área de divulgação. Por sua vez, isto permite rentabilizar e solidificar as já referidas parcerias com outras empresas privadas<sup>447</sup>.

Caso os responsáveis de um museu decidam investir numa divulgação mais comercial dos seus espólios, para além das exposições, será essencial garantir algumas condições fundamentais. Antes de mais, é essencial que os documentos, parcial ou totalmente reproduzidos, não sejam objecto de restrições diversas; que o museu detenha os direitos de autoria sobre esses documentos; que não vá contra os direitos morais dos seus criadores, neste caso os fotógrafos; que respeite o direito à vida privada das pessoas que eventualmente neles surjam representadas; que saiba evitar que estes documentos sejam alvo de cópias e, sobretudo, de divulgação e manipulação não autorizadas; por fim, que todo estes investimentos e esforços empreendidos não sejam em vão<sup>448</sup>.

Sem dúvida que uma junção perfeita entre as iniciativas internas dos museus e todo um esforço de marketing paralelo onde, igualmente, exista um clima de entreajuda,

---

<sup>446</sup> CHARBONNEAU, Normand, O'FARRELL, Donald e ROBERT, Mário, "Diffusion", in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 217.

<sup>447</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>448</sup> Cf. *Idem*, p. 217 – 219.

pondo de lado toda e qualquer tentação de rivalidade ou protagonismo individualizado, só irá fortalecer ainda mais a intervenção dos museus na cultura e na sociedade.

Citando Maria Beatriz Rocha-Trindade, vale a pena afirmar que “numa situação ideal, de certeza inatingível, todo o objecto em reserva deveria, mais tarde ou mais cedo, ter oportunidade de ser exposto ao público: quem sabe se o favor deste viria a centrar-se sobre alguma obra menorizada até então, apenas por ter sido de muito poucos conhecida...”<sup>449</sup>. Eis um dos possíveis corolários da missão educativa e divulgadora dos museus na sociedade.

---

<sup>449</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Op. Cit.*, p. 99.

## **Capítulo 5 – Subsídios para um Museu de Fotografia em Coimbra**

### **5.1. Concretização do projecto do Museu**

Este último capítulo vai tratar de um conjunto de aspectos práticos que devem ser tidos em conta na criação de um museu de fotografia. Alguns parecerão óbvios ou até banais, mas todos podem ter uma influência decisiva no êxito e na qualidade do projecto.

Nesta perspectiva, começar-se-á por apontar alguns dos principais problemas que resultam da transformação da ideia de um museu de fotografia num projecto. Depois, será analisada a necessária cooperação entre arquitectos e museólogos na construção ou na instalação do museu. Em seguida, serão suscitadas algumas das questões essenciais da sua organização interna para, por fim, se ilustrarem as virtualidades do projecto com alguns exemplos de actividades que podem ser levadas a cabo no seu âmbito.

#### **5.1.1. Problemas da localização do novo espaço**

Na criação de um museu colocam-se, logo à partida, dois problemas fundamentais: a localização e o espaço disponível. No que respeita à sua localização, há que ter em conta, em primeiro lugar, se a comunidade, que se pretenderá servir mais directamente, se encontra ou não inserida num centro urbano e qual a sua dimensão. Na maior parte dos casos, projectos museológicos deste tipo são mais adequados a centros urbanos de grande ou média dimensão, quer pelo facto de ser maior o potencial de visitantes, quer pela probabilidade de uma maior correspondência entre o nível cultural da população e a natureza do museu.

Duas opções se colocam aos responsáveis pela iniciativa: uma localização central ou uma localização periférica.

Ao escolher-se o centro de uma localidade para a criação de um novo museu, vai conseguir-se para este um destaque privilegiado no seio da respectiva comunidade. A sua existência estará quase automaticamente reconhecida, pelo menos por quem aqui vive e trabalha, que passará a vê-lo como um elemento fundamental da paisagem urbana e do quotidiano.

Hoje em dia, a generalidade dos museus, independentemente da sua antiguidade, investe muito num verdadeiro esforço de *marketing*, como forma de conseguir uma melhor visibilidade, para assim capitalizar o interesse dos seus utentes e de procurar ainda atrair novos públicos. Quanto mais central for a localização de um museu, menor esforço de publicitação será necessário efectuar para a população local.

Para além disto, graças a esta localização, há a probabilidade de o museu ficar situado na proximidade dos monumentos e espaços que formam o centro histórico ou que simplesmente fazem parte das memórias mais presentes nos seus habitantes. Aliás, com o decorrer dos anos, poderá até passar a ser considerado, como mais um monumento a assinalar, embora essa hipótese dependa também do tipo de construção que for realizada.

Os responsáveis pelo futuro Museu terão decerto mais do que uma alternativa em mente, para dar corpo ao seu projecto. Pretenderão uma determinada localização, dentro da qual deverão escolher o espaço de um edifício já existente ou, mais raramente, um espaço previamente livre de construções.

Quando as diligências com vista à concessão do espaço, onde se vai localizar o novo museu, são bem sucedidas, novas questões se colocam no caminho dos museólogos. Todo o processo de criação do futuro museu ter-se-á que cingir à área de um edifício ou espaço que já existe previamente. Por isso, é natural que as propostas iniciais, dirigidas à elaboração do projecto museológico propriamente dito, tenham tido já em conta esse factor. De facto, os museólogos têm de ter sempre presentes as condições em que podem realizar o seu projecto.

Estas referem-se não só à natureza da zona da cidade escolhida, para acolher a nova instituição cultural, mas também às características intrínsecas do próprio imóvel, que podem obrigar os profissionais do novo museu a repensar mesmo algumas ideias básicas do plano inicial. Os edifícios mais antigos, sobretudo aqueles cujo valor monumental é reconhecido, obrigam toda a equipa de trabalho, incluindo os arquitectos, a estabelecer, ao longo de todo o processo, um diálogo entre os seus projectos a concretizar e os espaços que importa preservar, mesmo que tal venha a diminuir a sua margem de manobra<sup>450</sup>.

---

<sup>450</sup> Cf. GOB, André e DROUGET Noémie, *La Muséologie*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 194-198.

Por outro lado, com o passar do tempo, vai sendo detectado todo um conjunto de factores que poderão comprometer, de uma forma ou de outra, a qualidade dos serviços do museu, para além de criarem desconforto em quem aí trabalhe. Muitos serão herdados já do edifício existente, podendo a sua resolução ou atenuação implicar investimentos adicionais.

Muitas vezes os edifícios escolhidos não são originalmente adequados a instituições deste tipo, nas quais é natural que existam arquivos e peças que exijam condições especiais de conservação. De facto, quando há uma grande amplitude térmica e condições de iluminação impróprias para materiais fotográficos, a sua degradação pode ser acelerada.

Estas situações poderão ser atenuadas por profundas obras de remodelação a efectuar previamente, caso se decida manter a estrutura original do edifício. Serão certamente eliminadas, no caso de se reedificar tudo de raiz.

Para além de todo o trabalho de natureza arquitectónica, será essencial fazer um estudo prévio das condições ambientais, por exemplo, no que respeita à humidade do ar e aos eventuais níveis de poluição, quer externa, quer interna, muito comum nos centros urbanos, que poderão afectar a qualidade da conservação das peças existentes<sup>451</sup>.

Em suma, ainda que a centralidade de um museu lhe possa proporcionar um público mais fiel, uma maior segurança e maior proximidade das diversas realizações, que uma localidade pode oferecer, tem como contrapartida um somatório de inconvenientes, que tornam a sua manutenção difícil.

Aliás, essa centralidade pode até acabar por ter um efeito de diluição da visibilidade do museu, particularmente se a sinalização urbana for deficiente e se o museu não estiver adequadamente assinalado.

Foram dificuldades deste tipo, causadoras de um grande constrangimento junto das equipas de museólogos, que tornaram mais apetecível uma localização mais periférica para grande parte dos novos museus. Estes continuam a pertencer à respectiva localidade, mas situam-se em zonas com muito menor densidade habitacional e, conseqüentemente, menor actividade humana.

---

<sup>451</sup> CASANOVAS, Luís Efreim Elias, “Conservação e condições ambiente. Segurança”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, p. 166-168.

A criação de um museu na periferia de uma cidade poderá parecer algo desmotivadora para grande parte dos museólogos mais conservadores, devido ao facto de isso poder significar um afastamento físico das zonas monumentais, onde a vida cultural fervilha e parece provável que se localize o público mais erudito, de onde virão os visitantes mais fidelizados às instituições museológicas e para onde a generalidade dos turistas se desloca, em primeiro lugar. Por outro lado, as zonas periféricas parecem ser espaços menos seguros e com menor vigilância policial, o que pode ter, durante muitas décadas, levado os profissionais da museologia a pôr de parte qualquer ideia nesse sentido. Para além disso, um museu fora do centro da cidade parecia perder muito do seu estatuto de instituição formal, respeitável, lugar de saber e de memória.

Hoje, sobretudo no que respeita aos museus criados nas últimas décadas, ainda que persista sempre neles uma componente erudita que é essencial, deve ser evitado todo e qualquer tipo de atitude culturalmente elitista, pois os museus devem poder servir um leque de população o mais alargado possível, seja rural ou urbana, de zonas ricas ou menos favorecidas<sup>452</sup>.

No entanto, as zonas menos centrais possuem também menos barreiras físicas à construção dos novos edifícios dos museus, para além de permitirem uma maior originalidade na organização tanto interna como externa do seu espaço.

É sobretudo essa liberdade que atrai as novas gerações de museólogos, muitos deles recusando a imagem clássica do museu como lugar selecto e exclusivo dos eruditos<sup>453</sup>. Aliás os defensores da Nova Museologia preconizam uma maior diversificação dos públicos dos museus, o que só é possível graças a um espírito de abertura, onde a mera guarda e conservação das colecções já não são os seus objectivos principais, antes estão lado a lado com a sua divulgação e difusão pelo maior número de meios possíveis<sup>454</sup>.

Por outro lado, muitos museólogos poderão encarar essa possível ausência de público garantido como um verdadeiro desafio para a sua profissão, como um estímulo muito positivo. Terão de ser eles a empreender todo um conjunto de iniciativas e a explorar ao máximo os recursos do museu para conquistar o seu público. Uma das

---

<sup>452</sup> Cf. MAIRESSE, François, *Le Musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 103.

<sup>453</sup> Cf. GOB, André e DROUGUET, Noémie, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2003. p. 63-65.

<sup>454</sup> Cf. *Idem*, p. 71-74.

primeiras consequências possíveis desta atitude mais empreendedora será a transformação do museu num espaço de criatividade e acção fervilhantes.

Aliás, os responsáveis pelos museus contemporâneos devem tudo fazer para se afastarem da imagem de imobilismo que geralmente o público associa aos museus clássicos. Mesmo estes, apesar de se manterem, no essencial, fiéis à sua linha secular de acção, não puderam deixar de dinamizar mais os seus espaços.

Desta forma, os museus localizados na periferia são impelidos a ter uma programação de actividades muito mais rica e diversificada, como forma de cativarem melhor o seu público. Por outro lado, esta localização mais central é um apanágio da grande maioria dos museus urbanos mais antigos, geridos segundo moldes preferencialmente clássicos e que já detêm um nome e um palmarés famosos<sup>455</sup>. Esta antiguidade concede-lhes um certo ascendente sobre os museus mais recentes, permitindo-lhes manter uma programação menos ousada e com grande investimento nas exposições permanentes, sem temer pelo seu esvaziamento de público. Se os habitantes da respectiva localidade já não os visitam com a mesma frequência, têm sempre do seu lado o importante contributo dos turistas, nacionais e estrangeiros.

Na periferia, acontece um pouco o inverso. O movimento de ideias e realizações situa-se mais no espaço interno dos museus do que na área circundante, pelo menos durante um certo período de tempo. Com o passar dos anos, estes museus tornam-se num pólo de atracção dinamizador de zonas até então secundarizadas e, por vezes, sem vida cultural. Desta forma, ao serem revitalizadas, valorizam-se, tornando-se atractivas para diversas actividades económicas e para o próprio mercado imobiliário, incentivando, em paralelo, a adopção de diversas medidas de requalificação urbana que só poderão beneficiar os seus residentes.

Por sua vez, as zonas mais periféricas passarão a constar dos roteiros turísticos e a albergar um número crescente de outras instituições de natureza diversa, não só no campo da cultura, o que, para além dos benefícios já referidos, permitirá ajudar a resolver os problemas sociais que aí ocorram há muito, como a falta de segurança, um certo índice de criminalidade e o envelhecimento da população. Para além de espaço promotor da cultura e com uma importante função educativa dos cidadãos que com ele

---

<sup>455</sup> Como exemplo disto, temos os grandes museus de muitas capitais europeias, tais como o British Museum, o Victoria-Albert e a National Gallery em Londres, o Museu do Prado em Madrid e os museus do Louvre e D'Orsay em Paris.

tomam contacto, o museu pode ser ele próprio um ponto de encontro dos cidadãos, sobretudo em zonas com poucos locais de interesse e convívio social, tornando-se, para usar as palavras de François Mairesse, num verdadeiro “fórum onde os vizinhos se podem encontrar, discutir”, num “lugar de transformações, onde se forja uma nova tomada de consciência e uma vontade de acção”<sup>456</sup>.

No caso da criação de um museu de fotografia em Coimbra, uma localização mais periférica, ou seja, numa das novas zonas para onde a área urbana tem vindo a crescer nos anos mais recentes, parece a melhor solução.

Mais concretamente, a margem Sul do Mondego, que abrange as zonas de Santa Clara e S. Martinho do Bispo e que tem sido, nos anos que correm, alvo de diversos projectos imobiliários, surge como uma hipótese particularmente interessante. Trata-se de uma zona, antes considerada periférica, que tem sido beneficiada pela conjugação de diversas circunstâncias e de algumas iniciativas. Recorde-se a proximidade do rio Mondego, o valor patrimonial e monumental dos conventos de Santa Clara – e respectivo Centro de Interpretação – e de S. Francisco, a grande procura turística do Portugal dos Pequenitos e a revitalização da Quinta das Lágrimas.

Outras alternativas poderão ser consideradas. Não muito longe destes locais, temos a zona ribeirinha pertencente à antiga Ínsua dos Bentos, junto ao Parque Dr. Manuel Braga, que tem sido recentemente alvo de obras muito profundas que a converteram num espaço de lazer e convívio muito frequentado, o chamado Parque Verde do Mondego. Existe ainda, no prolongamento deste novo espaço, uma área potencialmente valiosa em termos urbanísticos, parte do qual já se encontra ocupada pelo Pavilhão Centro de Portugal, proveniente da Exposição Universal de Hanóver, realizada nesta cidade alemã em 2000.

Apesar de ser uma zona de aluvião e, por isso, facilmente sujeita a inundações, poderá ser igualmente uma possível hipótese a ponderar para aí se instalar o futuro Museu de Fotografia<sup>457</sup>.

Entre outras hipóteses, a não descartar, estará a cedência de um espaço junto a um dos pólos universitários, o II ou o III, ainda em expansão, e o aproveitamento da

---

<sup>456</sup> MAIRESSE, François, *Le Musée Temple Spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 104.

<sup>457</sup> No entanto, será necessário conseguir uma forma de proteger o interior do edifício das eventuais subidas do caudal do rio, ainda que não muito frequentes.

modernização que foi recentemente projectada para a zona circundante da actual estação ferroviária de Coimbra, a qual, segundo os planos, sofrerá profundas transformações, convertendo-se numa área de espaços multifuncionais.

### **5.1.2. Construir de raiz ou não**

Um outro aspecto intimamente associado à localização de um futuro museu é o tipo de edifício onde irá ser incorporado. Tem que se optar entre o aproveitamento de um edifício existente ou a construção de um novo.

No primeiro caso, apesar de não ser muitas vezes um espaço construído a pensar nesta nova função, com todas as limitações que isso possa implicar, a escolha desse edifício nem sempre será casual.

De facto, quem concebe um novo museu pode ter especial interesse no valor patrimonial de um edifício concreto. As razões para essa escolha podem ser diversas. Poderá ser um local de grande significado histórico ou assinalado por uma anterior função, ou pela identidade de quem lá tenha residido numa época passada, ou até por razões de cariz ainda mais subjectivo, que podem ir desde um vínculo familiar até ao mero gosto estético.

Nos casos em que se trate de edifícios já previamente classificados do ponto de vista patrimonial, há que ter especial cuidado no planeamento e execução dos projectos de adaptação, e supervisionar com rigor o decorrer das obras necessárias.

Ao ser destinado a museu, um edifício ganha uma nova vida, escapando ao eventual abandono e por vezes à condenação do camartelo, tendo igualmente o seu valor patrimonial em maior destaque. Neste caso, um museu exerce uma função dupla: presta um serviço à comunidade onde se instala e contribui para a salvaguarda do seu património arquitectónico.

Um museu de fotografia nestas condições, sobretudo se principalmente ligado à localidade que o alberga, não só é um depositário das memórias de gentes, lugares e acontecimentos, que fizeram a sua História, como se assume como uma memória viva, um documento vivo.

Quando a criação de um novo museu implica que se erga um novo edifício, pretende-se que este, de alguma forma, se adapte ao seu tipo de programação e actividades. O observador, ao deparar-se com uma edificação museológica deve pressentir, dentro do possível, alguma correspondência com o que irá encontrar no seu

interior, como se o museu se estivesse a apresentar. Por outras palavras, seria natural, por exemplo, que um museu de arte contemporânea estivesse instalado num edifício ele próprio representativo da arte contemporânea, e haveria alguma dissonância tratando-se de um edifício que evocasse as construções neoclássicas.

O novo edifício deve ser uma perfeita expressão da instituição que nele irá albergar-se, não só do ponto de vista estético, mas também no que diz respeito à sua planta e ao desenho de cada uma das suas divisões. Aliás, sendo a fotografia uma área temática muito abrangente e em permanente evolução, onde a criatividade e a originalidade poderão sempre surpreender o observador, não só armazenando partes de realidades observadas como também criando novas realidades, o aspecto exterior do museu, mas sobretudo o seu interior, deverão, de alguma forma, harmonizar-se com essas múltiplas facetas.

O edifício, tanto pode constituir-se num só corpo, onde se concentrem todas as suas valências, seguindo um modelo de organização mais tradicional, como subdividir-se em vários corpos. Neste último caso, aligeirar-se-ia muito o seu aspecto exterior, tornando-se o museu num espaço arejado e bem iluminado, susceptível de transmitir uma sensação de liberdade aos seus visitantes, que poderia ser reforçada com o ajardinamento das áreas circundantes, a criação de pequenos espaços de lazer e a colocação de alguns elementos decorativos em locais adequados.

No caso que mais nos interessa, qualquer das hipóteses é perfeitamente viável. No entanto, dever-se-á corresponder às exigências de segurança e conservação que a natureza dos espólios fotográficos implica. A sua fragilidade intrínseca e a fácil deterioração a que estas peças serão propensas obrigam a que o edifício possua algumas condições muito específicas e planificadas ao pormenor. Estas serão mais fáceis de conseguir, se todo o edifício que se pretender para este museu já estiver, desde o momento da sua projecção, vocacionado para o efeito. Por outro lado, a diversidade de iniciativas que se pretende levar avante neste espaço implica também que as zonas destinadas às exposições estejam já vocacionadas para o efeito e permitam uma organização versátil do espaço.

Por outras palavras, um edifício construído para o museu que irá albergar, ainda que possa implicar alguns gastos adicionais, estará muito mais em consonância com os objectivos dos museólogos. Pelo contrário, se a opção for musealizar um espaço já existente e, decerto, com uma “vida” prévia, serão os responsáveis do futuro museu que

terão de adaptar e, sem dúvida, limitar as suas actividades em função dos espaços disponíveis.

## **5.2. Construção do Museu**

### **5.2.1. A elaboração do projecto**

Será a partir da conjugação dos planos sugeridos pelos museólogos e do espaço disponível para os concretizar que nascerá o projecto real da obra que vai ser realizada. O projecto final de um museu, na generalidade das situações, teve uma “pré-vida” de vários anos, onde se confrontaram ideias, relativamente aos objectivos a atingir. Um museu não surge do nada. Deverá existir, logo à partida, todo um conjunto de circunstâncias que incentivem e propiciem a sua criação.

Acima de tudo, tem de existir um campo de acção ou uma temática, previamente escolhidos, que não tenha recebido ainda suficiente destaque por parte das instituições culturais, sabendo-se que existem materiais e objectos que possam enformar as suas colecções.

Reunidas as condições básicas, há que conceber um espaço em função da natureza das actividades que se prevê virem a ser realizadas, onde os elementos integrantes das colecções estejam devidamente protegidos de tudo o que os possa pôr em perigo e que, acima de tudo, seja acolhedor, quer para quem nele trabalhe, quer sobretudo para os seus visitantes. Um ambiente de trabalho, humanamente aceitável, facilita a prossecução dos objectivos propostos, tendendo o público sempre a fidelizar-se e a regressar a locais onde se sintam como que em sua casa.

Em suma, têm que estar presentes, à partida, a natureza do museu, o tipo de trabalho quotidiano que vai implicar, o público a que se destina, sem que se deva esquecer a sua qualidade de instituição de cultura.

### **5.2.2. Museólogos e arquitectos – uma parceria essencial**

Na criação de um museu, confluem dois projectos fundamentais: o da nova instituição museológica que se pretende criar e o do edifício, onde esta irá acolher-se e dar concretização aos objectivos a que se propôs. Temos, assim, dois tipos de áreas, aparentemente muito distintas, que terão de se conjugar entre si para daí nascer uma entidade una e autónoma – a museologia e a arquitectura.

O plano final com vista à criação de um novo museu resulta sempre, como se disse, de um trabalho executado, durante um período de tempo mais ou menos breve, ou relativamente longo, por vezes de vários anos, por diversos museólogos. Implica todo um trabalho de investigação prévia, quer executado em equipa, onde deverá existir sempre um confronto de ideias pessoais com vista a chegar-se a um consenso, quer devido ao esforço individual de cada um dos seus elementos.

Após ser dada a conhecer a ideia de se criar um novo museu, há que verificar a sua viabilidade. Não se cria um museu para só depois se saber para que irá servir. Tem que já existir todo um conjunto de factores que o justifiquem.

Os arquitectos devem participar, logo desde a elaboração do projecto do futuro museu, que dá início a todo este processo. O museu já existe, ainda que apenas como entidade abstracta e o seu projecto já foi aprovado e é, muitas vezes, do conhecimento público. A contagem decrescente para a sua efectivação já começou. Nesta fase do processo, ainda há uma grande flexibilidade, quer quanto à definição concreta de um prazo para a sua conclusão, quer quanto à forma definitiva do museu, pois ainda não existe um espaço físico definido para a sua instalação. É preciso dar uma margem de manobra ao arquitecto ou arquitectos, cujos serviços foram solicitados, para se inteirarem completamente da natureza real do projecto elaborado, de forma a serem evitados mal entendidos.

Podem encontrar-se arquitectos cujo mérito académico e profissional na sua área de especialidade não corresponda à sua profundidade de conhecimentos e prática no campo da museologia. Ao serem confrontados com todo um conjunto de saberes e preceitos dos quais muitas vezes estiveram até então alheados, é natural que sintam dificuldades. Será, portanto, primordial que o arquitecto ou os arquitectos sejam integrados como mais um elemento das equipas de trabalho dos museólogos. De qualquer forma, os museólogos deverão acompanhar, passo a passo, a elaboração dos projectos arquitectónicos dos edifícios destinados a albergar os novos museus e os arquitectos deverão, por sua vez, acatar com o máximo rigor as indicações fornecidas pelos primeiros, estando plenamente conscientes da natureza do museu a edificar.

Na prática, muitas são as situações em que essa parceria não acontece como seria desejável. Ainda que a elaboração, organização e funcionamento de um museu dependa no essencial de todo um conjunto de profissionais da área da Museologia, com a colaboração de outros especialistas nomeadamente no campo da História da Arte ou

da História da Ciência, o que é mais visível, pelo menos a nível do exterior, é o resultado do trabalho dos arquitectos.

Quanto maior for o seu prestígio, mais poder de reivindicação vão ter sobre as propostas e recomendações dos museólogos. Estes, por sua vez, deverão evitar desviar-se muito dos objectivos dos seus projectos, mesmo que isso implique entrar em conflito com os arquitectos. Quanto mais cedo souberem dar a conhecer, com clareza, as suas intenções, maior entendimento e melhores resultados haverá no fim. Um projecto arquitectónico, elaborado sem a intervenção dos museólogos, poderá comprometer o futuro funcionamento de um museu.

O facto do estilo arquitectónico do edifício poder não agradar à equipa museológica poderia significar que não corresponderia à mensagem visual que a futura instituição deveria transmitir aos potenciais visitantes. Todavia, os museólogos, em contrapartida, apesar de considerarem como primordial atingir os objectivos que propuseram para o seu museu, não podem dissociá-los da estética do edifício onde vai ser albergado.

Deve ter-se presente que, no caso de o desenho e a disposição das várias salas e galerias, bem como os acessos entre estas, não corresponderem ao que os museólogos achassem mais adequado e conveniente, já não se poderão efectuar grandes modificações, depois de concluída a construção ou no caso de estar muito avançada<sup>458</sup>.

Os arquitectos só devem dar largas à sua criação, desde que esta não ultrapasse os limites estipulados pelos museólogos, para evitar situações bastante melindrosas, que poderão afectar em definitivo a qualidade do serviço prestado pelos museus. Ou seja, os arquitectos devem dar vida, através da sua arte às ideias dos museólogos, enquanto estes devem estimulá-los sem os constranger, uns e outros subordinados ao essencial da lógica do museu.

### **5.3. Organização interna do Museu**

#### **5.3.1. Disposição das várias divisões**

Num museu, o acolhimento do público é sempre fundamental. Por isso o átrio deve ser espaçoso e acolhedor, de forma a que os visitantes recebam uma informação

---

<sup>458</sup> Essas modificações serão dificilmente praticáveis, não só devido aos custos adicionais que isso implicaria, mas também à oposição dos arquitectos, que não hesitarão em recorrer aos tribunais para evitar o que considerem ser um dano arbitrário e uma adulteração da sua obra.

completa das finalidades e actividades do Museu, estabelecendo ainda claras ligações com todos os espaços públicos controlados.

O local reservado às exposições permanentes deverá situar-se o mais próximo possível da entrada. De preferência, os visitantes deverão ser levados, em primeiro lugar, a visitá-lo.

Quando se pensa num museu, são as galerias de exposição permanente que mais surgem na imagem mental do público, apesar de um certo número museus não ter sequer exposições permanentes. Estes espaços funcionam como uma espécie de “rosto” do Museu, porque apresentam, de uma forma concisa, o tipo de colecções que nele se podem encontrar.

Num Museu de Fotografia a entrada nestas exposições poderá ser gratuita, dado que estas podem funcionar como a apresentação do museu aos visitantes e, desta forma, como a sua face mais visível, que deverá estimular neles a curiosidade relativamente a uma temática tão abrangente e actual como é a fotografia.

No entanto, como forma de se rentabilizar o museu, estas poderão ser igualmente susceptíveis de pagamento. Neste caso, fará sentido a cobrança de entradas que darão livre acesso a diversas exposições a decorrer em vários locais do edifício. Isto dependerá, antes de mais, da política a adoptar por esta instituição, isto é, se se privilegiará, ou não, a gratuidade, ainda que parcialmente, do usufruto deste espaço.

Às exposições temporárias reservar-se-ia a maior parte da área expositiva. A sua dimensão está directamente ligada com a área ocupada pelo edifício do museu, mas nunca deverá ser inferior a 300m<sup>2</sup>. Em bruto, consistiria num ou mais pavilhões de cariz multifuncional, isto é, com o mínimo de limitações físicas à livre organização do espaço. Não está em causa, evidentemente, a necessidade de garantir a existência dos elementos arquitectónicos básicos, essenciais à segurança e equilíbrio da estrutura do edifício.

A organização do espaço expositivo, dentro destas áreas, far-se-ia em função de cada uma ou das várias exposições que aí se efectuassem. A orientação dos visitantes também seria variável, de situação para situação. No entanto, sempre que for possível, estes nunca se devem sentir constrangidos a seguir um percurso previamente estabelecido, podendo percorrer cada uma das exposições numa sequência livre. Igualmente, caso decorram, em simultâneo, várias exposições de pequena ou média

dimensão no mesmo espaço, cada visitante deverá ser livre de transitar de uma para outra, no caso de alguma não lhe despertar particular interesse. O visitante não se deve nunca sentir “prisioneiro” da exposição<sup>459</sup>.

A inclusão de uma pequena biblioteca, dotada de obras e periódicos especializados, em tudo o que se relacione com a história da fotografia e a sua importância nas sociedades modernas, devidamente actualizada e destinada aos mais variados tipos de público, seria essencial.

O seu funcionamento deverá ser semelhante ao das modernas bibliotecas públicas. Entre outros aspectos, deverá permitir a leitura de presença, o empréstimo domiciliário e igualmente facilidades especiais aos investigadores. Será essencial que existam meios audiovisuais e informáticos, em quantidade suficiente, e que os seus catálogos possam ser consultados “on-line”.

Dado que este museu deverá ter um papel educativo e apoiar a investigação, será importante reservar uma parcela do seu espaço disponível para integrar zonas destinadas a especialistas e a estudantes. A zona de leitura deve dispor de uma sala, bem como de cabines devidamente apetrechadas de equipamento analógico e informático, para visionamento de microfilmes, vídeos e fotografias. Todos os computadores deverão estar ligados em rede.

Seria de todo o interesse dotar este museu de pelo menos um auditório, hoje uma peça essencial, com vista à realização de conferências, espectáculos ou mesmo à exibição de filmes, relacionados com a temática de cada exposição ou iniciativa.

Por último, poderia integrar-se no projecto, à partida, o espaço para um restaurante ou bar que poderia ser depois concessionado a uma empresa do ramo.

### **5.3.2. Financiamento – dificuldades e dilemas**

A qualidade de um museu e a excelência das suas actividades só serão reais se forem garantidas suficientes receitas para o manter em permanente movimento. Enquanto instituição pública, a base do seu financiamento deverá ser, naturalmente, de origem estatal. Por outro lado, é sobejamente conhecida a instabilidade dos

---

<sup>459</sup> Durante a concepção do edifício, a zona dos lavabos deverá estar sempre acessível aos visitantes desta área de exposições. De qualquer forma esta deverá estar devidamente sinalizada e resguardada da área expositiva. Da mesma forma, os visitantes deverão ter acesso fácil a outros locais de recurso, como a cafetaria e a loja do museu. Igualmente, estas áreas devem estar livremente acessíveis ao público, sem que este tenha que pagar o bilhete de ingresso, ou seja, sem ter que se passar previamente pela área das exposições.

financiamentos públicos na área da cultura. Estas oscilações de verbas afectam sempre a margem de manobra dos museus e, conseqüentemente, a qualidade dos seus serviços. Nos momentos de crise financeira, um menor investimento dos governos na área cultural pode reduzir muito, quer a dimensão das iniciativas, quer o seu número, levando a que algumas delas, mesmo consideradas de grande valor, sejam irremediavelmente prejudicadas, sem esquecer igualmente outras necessidades de contenção de despesas, nomeadamente a nível do pessoal e dos custos de manutenção do edifício. Refira-se que, mesmo no caso dos museus municipais e dos privados, poderá e deverá não ser descartada a hipótese de estes obterem também apoios estatais.

É pela necessidade de se manter um nível de verbas minimamente aceitável que os museus terão de encontrar outras fontes de receitas. A mais comum é o auto-financiamento. A face mais visível deste modelo de financiamento é a cobrança de ingressos no museu, no seu todo, ou em parte das suas exposições, embora essa decisão possa ser discutível. De facto, se de um lado existe a instituição que necessita de receitas, por outro, há os benefícios da entrada livre nos museus, que contribuirá para o aumento e, sobretudo, para diversificação do seu público, que é uma das pedras-de-toque da Museologia actual. No entanto, devem também ser tidos em conta estudos surgidos, sobretudo na Grã-Bretanha, onde foi posta em prática uma política geral de museus de entrada gratuita, que mostraram que alguns museus não tiveram um aumento de público significativo, sobretudo no que se refere a novos visitantes.

A não cobrança de entrada, em parte das exposições ou actividades a decorrer num espaço museológico, poderá de facto constituir um elemento aliciante para um número bastante significativo de potenciais visitantes, de faixas etárias e níveis culturais diversificados. Esta opção permitirá levar avante uma das grandes prioridades da museologia actual, que consiste em abrir os museus a um público o mais amplo possível, sem discriminações de qualquer ordem. Por outras palavras, há que dar continuidade a uma política de democratização da cultura, fugindo sempre de quaisquer elitismos, tão comuns ainda há meio século atrás. Segundo aquela política, as instituições de cultura, nomeadamente os museus, deveriam estar ao serviço do povo, sem intenções lucrativas.

No entanto, a realidade prática torna frequentemente muito onerosa esta política. Aliás, é precisamente a questão do financiamento que obriga a grande prudência quanto

à disponibilização de serviços gratuitos, pois um museu em pleno funcionamento implicará sempre grandes custos de manutenção.

É precisamente para equilibrar esta situação que cada instituição museológica pública recebe, logo à partida, uma verba fixa previamente estipulada, mas que pode variar consoante o caso e até de ano para ano. O seu valor dependerá, naturalmente, não só da dimensão física de cada instituição museológica e da diversidade de iniciativas que desenvolve, mas também da sua importância e utilidade públicas. Um museu, cuja actividade seja de reconhecido mérito, tenderá a receber um maior apoio por parte do poder central. Aliás, o mesmo poderá acontecer quanto a financiamentos de outras instituições públicas e até de instituições privadas.

Mas esse financiamento público básico, garantido para cada instituição museológica, geralmente apenas lhe assegura a cobertura dos custos essenciais para a sua sobrevivência. Não são raros, nos tempos que correm, os casos de diversas instituições museológicas, a braços com a precariedade de verbas e que, desta forma, se vêem obrigadas a restringir os seus custos, até ao ponto de pôr de parte a concretização de um grande número de projectos, potencialmente interessantes. Desta forma, muitos museus, como se disse, necessitam de recorrer ao autofinanciamento.

Como já se referiu, a forma mais comum de conseguir verbas extra é a cobrança de um valor, consensualmente aceitável, a cada visitante. Acaba por ser, no fim de contas, um compromisso entre a instituição museológica, que disponibiliza um determinado conjunto de serviços e bens culturais, e o público que deles pretende fruir.

Uma outra forma que contribui para o autofinanciamento de um museu será através da sua loja, onde o visitante poderá comprar desde pequenas recordações até obras directa ou indirectamente relacionadas com o objecto do museu, complementando, de alguma forma, o serviço prestado pela biblioteca<sup>460</sup>.

Poder-se-á ainda contar com o mecenato que, como se sabe, consiste em financiamentos provenientes de pessoas e instituições particulares, por um período de tempo limitado, mas com possibilidades de ser renovado. Estes mecenas podem ser desde gente benemérita até empresas de todo o tipo. Neste último caso, a instituição museológica pode conseguir um maior financiamento e até apoio material, mediante

---

<sup>460</sup> Esta deve ser de livre acesso, projectada de forma a convidar os visitantes a folhear as suas publicações, sejam livros ou revistas, que poderão ainda ser expostos em vitrinas e em diversos suportes, isoladamente ou em conjunto.

algumas contrapartidas. Uma das mais frequentes é publicitar, nos espaços públicos do museu, os produtos ou serviços dessas organizações, o que deverá sempre pautar-se por critérios de razoabilidade que não ponham em causa a dignidade do espaço museológico. Este tipo de mecenato insere-se no artigo 3º do Estatuto do Mecenato<sup>461</sup> e define-se como “Mecenato Cultural, Ambiental, Desportivo e Educacional”<sup>462</sup>. Desta forma, é preciso ter bem presente que estes donativos “são levados a custos em valor correspondente a 120% do respectivo total ou a 130% quando atribuídos ao abrigo de contratos plurianuais celebrados para fins específicos que fixem os objectivos a prosseguir pelas entidades beneficiárias e os montantes a atribuir pelos sujeitos passivos”<sup>463</sup>.

A questão do financiamento pode ainda ligar-se a eventuais parcerias que envolvam o museu. Por exemplo, neste caso concreto poder-se-ia procurar recorrer a comparticipações financeiras regulares da Universidade de Coimbra e da Câmara Municipal.

De qualquer forma, quanto mais iniciativas e actividades um museu realizar, maiores probabilidades haverá de ter um maior leque de fontes de financiamento internas e externas, para além desse mesmo financiamento poder sofrer alguns acréscimos que só o irão beneficiar.

Assim, há que reconhecer o papel fundamental das exposições temporárias, na medida em que estas dão vida ao museu, suscitando um maior interesse e assim atraírem mais público<sup>464</sup>. No entanto, estas podem-se revelar, a longo prazo, como uma faca de dois gumes, dado que implicam uma mobilização de todos ou quase todos os recursos financeiros e humanos da instituição, num processo que acaba por não ter outra finalidade senão a sua prosperidade, mensurável em termos exclusivamente quantitativos de frequência e lucros financeiros<sup>465</sup>.

---

<sup>461</sup> FRANCO, Raquel Campos e GONÇALVES, Rui Hermenegildo, *Sector Não Lucrativo. Compilação de Legislação sobre as Organizações da Sociedade Civil*, col. Leis, Porto, Publicações da Universidade Católica, 2006, p. 661 – 669.

<sup>462</sup> *Idem*, p. 665.

<sup>463</sup> *Idem*, p. 666.

<sup>464</sup> GOB, André e DROUGUET, Noémie, *Op. Cit.*, p. 173.

<sup>465</sup> *Ibidem*.

Todavia, perde-se de vista o objectivo inicial do museu, acabando a própria exposição temporária por “matar o museu”<sup>466</sup>. A razão disto reside no facto grande parte das autoridades e dos mecenas revelarem um maior interesse pelos acontecimentos mediáticos frequentes, acabando por disponibilizar o grosso do seu financiamento em maior proveito das exposições-acontecimento, destinadas a serem realizadas em locais suficientemente amplos e melhor adaptados a receber grandes multidões, sem falar nos acontecimentos mundanos geradores de grandes receitas que acompanham essas exposições de prestígio, em detrimento da actividade permanente do museu<sup>467</sup>.

### **5.3.3. Técnicas expositivas e segurança das colecções**

Uma exposição de carácter temporário pode incluir todo um conjunto de elementos adicionais, que enriquecerão, aumentando o poder da mensagem visual que se pretende transmitir, a partir de um ou mais objectos integrantes das colecções expostas. O mais frequente é o recurso a música de fundo, ou simplesmente a efeitos sonoros, produzidos a partir de aparelhagens colocadas de preferência fora das zonas de passagem previstas.

As técnicas de iluminação dos vários sítios dos espaços expositivos poderão complementar igualmente as imagens e os objectos integrantes. Por exemplo, escolher um ou mais recantos ou secções em que a iluminação seja diminuta, relativamente ao verificado no resto da exposição, o que igualmente é recomendável para evitar a deterioração das peças mais fotossensíveis. Um outro efeito, frequentemente praticado, é o de colocar uma divisão em escuridão quase total, centrando apenas um foco de luz numa simples imagem ou objecto.

Na zona de exposições temporárias, dever-se-á utilizar todo um conjunto de adereços e materiais que, para além da organização do espaço, poderão contribuir para salientar melhor os objectos e mesmo para potenciar o seu efeito nos visitantes. Como exemplo, entre os mais utilizados, escolhe-se o das paredes amovíveis, constituídas por placas ou painéis de tamanho variável, cuja cor será uniforme ou variável, de acordo com o objectivo de cada exposição.

---

<sup>466</sup> *Ibidem.*

<sup>467</sup> *Ibidem.*

No desenho destes espaços, há que ter em conta o grande risco de incêndio, pelo que devem escolher-se pontos estratégicos, mas discretos, onde se coloquem meios de resposta imediata a estas situações. Por outro lado, há que guarnecer estes espaços de meios de vigilância reforçados, não só para prevenir mais facilmente qualquer sinistro, mas também para evitar os furtos das peças e colecções expostas.

Por último, os sistemas de vigilância devem ter em conta a mobilidade dos espaços expositivos, ser tecnologicamente tão avançados quanto possível e suficientemente discretos para não incomodar os visitantes.

A utilização de tecnologia actualizada ao serviço da investigação deve ser apanágio de um Museu que se pretende na linha da frente da inovação tecnológica, para exprimir adequadamente nas suas realizações uma aliança perfeita entre a evolução cultural das nações e o seu progresso tecnológico.

Como já se referiu atrás, estar com os pés assentes na constante dinâmica do presente e simultaneamente virado para o futuro contribui para salvaguardar melhor o passado e para fazer mais luz sobre ele.

No plano da animação, as tecnologias surgem como um factor dinamizador das exposições, criando um ambiente que apele aos vários sentidos, e não só à visão, tornando o trajecto das visitas percursos interactivos, em que os visitantes não só observam as exposições, mas que sejam também levados a vivê-las. Desta forma, a tecnologia ao serviço da actividade museológica contribui muito para dar uma imagem nova aos museus.

Paralelamente, a colocação de sistemas de vigilância, cada vez mais sofisticados tecnologicamente, oferece a estas instituições uma segurança muito mais eficaz, essencial para, entre outros aspectos, manter a integridade das colecções e de cada peça exposta. Graças a estes melhoramentos, os museus estão hoje muito menos sujeitos a situações de roubo e vandalismo.

Na linha da frente de todo o trabalho de investigação actual, temos um elemento que, desde há vinte anos para cá, tem vindo a revelar-se, cada vez mais, imprescindível: o computador. Antes, um elemento muito pouco funcional, quer em tamanho, quer em facilidade de utilização, esta máquina prodigiosa foi ganhando uma versatilidade impensável ainda há alguns anos. As suas potencialidades e capacidades aumentaram de uma forma proporcional à diminuição do seu tamanho.

No plano das suas funções e da sua utilização, foi ocupando o lugar antes pertencente a um número vasto de outros utensílios, de que são exemplos a máquina de escrever e o *offset*. O seu preço, antes proibitivo, foi-se tornando acessível. Hoje, em muitas áreas, desde o trabalho ao mero lazer, o computador é uma presença obrigatória. A museologia não ficou alheada de toda esta dinâmica de renovação.

Num museu de fotografia moderno onde, mais do que na generalidade dos outros, a multimédia é um dos principais factores a orientar o seu funcionamento, a informática é hoje um elemento obrigatório, quer se trate das actividades a decorrer nos espaços de circulação do público visitante, quer de todo o intenso trabalho que se executa nos bastidores. Aliás, o computador não está longe de ser a peça-chave no funcionamento de todo um sistema multimédia, onde se cruzam, directa ou indirectamente, informações provenientes dos mais variados suportes.

Devido à sua rapidez e multifuncionalidade, cada vez maiores, os suportes informáticos são os preferidos dos visitantes e investigadores, quando se trata de pesquisar arquivos vastos e onde a documentação se encontra dispersa, por um sem número de acervos. Eles permitem chegar mais depressa e com maior precisão aos documentos pretendidos, seja a uma monografia ou a um negativo, tornando ainda possível seleccionar vários documentos em simultâneo e fazer um quase imediato cruzamento de dados. Todo um conjunto de operações que, antigamente, poderia levar várias horas ou mesmo dias a concluir, muitas vezes não se encontrando o que se procurava, podem agora realizar-se em minutos.

Desta forma, é essencial que a constituição e organização dos arquivos, bem como a elaboração dos respectivos catálogos e índices, sejam feitas em simultâneo com a sua digitalização. Dado que se trata de elementos em constante crescimento e actualização, os visitantes devem ter-lhes acesso imediato, logo a partir do dia da abertura.

Por outro lado, os catálogos em ambiente informático podem ser permanentemente actualizados, inclusive várias vezes por dia, estando sempre disponíveis. Os catálogos clássicos, em grossos livros, correm o risco de se desactualizar muito ao longo do ano de cada edição que se faça, para além de sofrerem o desgaste e a sujidade provenientes do manuseamento constante. Portanto, não seria humana e financeiramente comportável estar a lançar um novo catálogo por mês.

Apesar de tudo, por uma questão formal e de organização interna, será bom que continuem a existir catálogos organizados em livro, sobretudo no que respeita à documentação bibliográfica, mas sempre tendo plena consciência de que a tendência dos visitantes penderá para a visualização dos monitores.

Sendo assim, este museu deverá ser dotado de uma sala de catálogo semelhante às actuais bibliotecas públicas. Ainda que possa haver espaço para os clássicos ficheiros em gaveta de autor e assunto, organizados por ordem alfabética, a preferência deverá ser dada à consulta informática.

Aliás, quando um utilizador pretende visionar os elementos que constituem as colecções disponíveis no museu, para além do que está visível nos espaços expositivos num dado momento, a única forma que está ao seu alcance é o recurso aos catálogos informatizados onde, para além das características identificativas de cada documento ou objecto fotográfico, é possível visioná-los com alta resolução. Para além disto, se o visitante estiver interessado, quer para coleccionismo ou trabalhos de investigação, em obter cópia de uma ou mais fotografias, em princípio tal deve ser igualmente possível, mediante pagamento, que varie de acordo com a qualidade do papel impresso e com o nível de resolução.

Pode também optar por obter os respectivos ficheiros de imagem transferidos para disquete ou CD-ROM, embora, neste caso, o preço possa ser substancialmente mais elevado, não só pela sua qualidade superior e possibilidade de serem tratados posteriormente pelo utilizador, como também por questões de direitos de autor.

Desta forma, os documentos fotográficos, desde que digitalizados, podem ser visionados e analisados as vezes que se pretender, por um número ilimitado de utilizadores indiferenciados, sem sofrerem qualquer desgaste ou dano que os manuseamentos constantes costumam provocar. Só será permitido o manuseamento directo dos materiais e suportes originais, e isto mediante algumas regras muito bem especificadas, aos profissionais do museu, sobretudo os que são responsáveis pela conservação e restauro das colecções e, mais limitadamente, a quem faz a sua catalogação, indexação e posterior digitalização, bem como, de quando em quando, aos que estiverem envolvidos na montagem das exposições. Fora do pessoal especializado pertencente a este museu, o acesso directo às colecções arquivadas está vedado ao público em geral. Podem abrir-se algumas excepções a outros especialistas em

tratamento de materiais fotográficos, investigadores e até alguns utilizadores, devidamente credenciados e mediante autorização expressa do director do Museu.

Indissociável do mundo da informática é a Internet que, nos últimos anos, tem conhecido uma expansão inédita, superando a inicial desconfiança com que foi recebida por alguns, tornando-se num meio privilegiado de comunicação, que já entrou no quotidiano de muitos, ao ponto de ser considerada tão imprescindível como possuir telefone e mesmo luz eléctrica. Além do mais, já é considerada um factor crucial no funcionamento da maioria das instituições, para além da sua existência ser um índice da qualidade das mesmas. Qualquer museu, em especial um museu que lida tão de perto com a imagem, retira grandes benefícios em estar ligado ao universo da Internet, dado que funciona antes de mais como uma forma de facilitar a comunicação, quer a nível interno, quer a nível externo.

A rede interna de um museu permite transmitir informações de uma forma mais rápida e directa entre os seus vários departamentos, reduzindo em muito a necessidade de constante deslocação do pessoal que aí trabalha e completando, desta forma, a função dos clássicos interfonos. Por exemplo, é possível, com o auxílio de um *scanner*, um funcionário enviar do seu gabinete várias imagens, directamente para um outro gabinete ou para uma base de dados fora do seu computador, sem ter necessidade de abandonar o seu local de trabalho.

A rede externa, mais importante, permite ao museu não só estabelecer contactos permanentes com outras instituições similares, permitindo uma valiosa troca mútua de informações e saberes, como também de se dar a conhecer e melhor divulgar as suas iniciativas ao público, sobretudo a nível do domicílio. A Internet torna quase imediatas diligências que antes podiam demorar dias, nomeadamente quanto a conseguir parcerias com outros museus ou simplesmente tomar conhecimento em tempo útil de tudo o que é necessário saber das várias iniciativas que se desenrolem no panorama cultural, tanto no plano nacional como internacional.

Por outro lado, a Internet tornou-se num valioso pólo de atracção de novos públicos para os museus, dado que ainda há faixas importantes da população que não a têm instalada, quer em casa, quer nos seus locais de trabalho. Sendo a sua utilização cobrável ao visitante, pode constituir mais uma fonte de receitas.

Permite também aos cidadãos, mesmo residindo noutra localidade, efectuar pesquisas tanto nos catálogos dos arquivos fotográficos, como nos da respectiva

biblioteca, sem necessitarem de grandes deslocações, para além de possibilitar fazer ao museu propostas de aquisição de novos espólios fotográficos.

Por outro lado, graças à informática, foi possível criar novos tipos de suportes para os arquivos, mais seguros, mais rápidos de aceder e ocupando muito menos espaço do que os habituais documentos em suporte de papel, banda magnética e filme: a disquete, o CD-ROM e, agora, o DVD.

Aliás, num museu de fotografia convém, para além da já referida digitalização, o mais completa e cuidada possível, transferir sempre a informação das bases de dados para os suportes digitais. O ideal seria ter todos os arquivos duplicados ou triplicados nesses suportes, que se poderão revelar muito úteis em situações de roubo, catástrofe ou eventual dano provocado por descuido ou mau uso.

Salvo em casos muito excepcionais, não se deve permitir o manuseamento dos suportes originais a pessoas exteriores ao museu ou, pelo menos, sem nenhuma experiência comprovada quanto a lidar com peças particularmente delicadas.

Como é possível observar, graças à informática, um museu de fotografia consegue atingir, sem grandes dificuldades, o seu maior objectivo: conciliar uma conservação rigorosa e segura com uma divulgação massificada e quase permanente, para um público o mais heterogéneo possível, sem as limitações de uma, nem os riscos da outra.

Um dos aspectos em que mais fecunda se pode revelar a parceria com a Universidade de Coimbra é precisamente no campo da informática, de modo a ir dotando o Museu continuamente da tecnologia de ponta conquistada pelos avanços científicos.

#### **5.3.4. Recursos humanos**

Tão essencial como a existência de um edifício, onde instalar um museu, será o pessoal que nele irá trabalhar nas suas mais diversas valências. Haverá um grupo de profissionais aos quais competirão as funções de gestão do museu e o planeamento das suas actividades; e outros a quem caberá intervir directamente na preparação e realização das iniciativas a executar.

Em primeiro lugar, tal como surge estipulado na “Lei Quadro dos Museus Portugueses”, “o museu deve ter um director, que o representa tecnicamente, sem prejuízo dos poderes da entidade pública ou privada de que o museu dependa”. Para

além disto deve competir a este mesmo director “assegurar o cumprimento das funções museológicas, propor e coordenar a execução do plano anual de actividades”<sup>468</sup>.

No entanto, num espaço que se pretende dinâmico, aqueles que exerçam funções administrativas, inclusive quem dirija o museu, não se deverão furtar a intervir directamente nas várias actividades que estejam planeadas para cada temporada, seja num universo anual, mensal ou semanal. É frequente encontrarem-se directores de museus a desempenhar diversas tarefas, lado a lado com o resto do pessoal, não só como forma de oferecerem um pouco da sua sabedoria e experiência prática, mas também para estimularem os outros trabalhadores.

No campo da formação profissional, este museu “deve proporcionar, nos termos da legislação aplicável, formação especializada ao respectivo pessoal”<sup>469</sup>. Por outro lado, um museu de fotografia, com todas as valências necessárias, será uma instituição, onde a formação do corpo de funcionários deverá ser multidisciplinar. Serão necessários, nomeadamente, profissionais com formação em Museologia, História, História de Arte, Informática, Electrónica, Engenharia Informática, Conservação e Restauro, Fotografia, Biblioteconomia e Arquivo. Isto só para mencionar os principais. Em alguns casos, poderá recorrer-se a especialistas ou empresas do exterior, o chamado “outsourcing”, como é hoje muito comum.

De qualquer forma, o pessoal a contratar deverá ser “devidamente habilitado, nos termos de diploma regulador específico”<sup>470</sup> e devidamente credenciado para poder preencher todas as funções das diversas valências do museu.

Para além dos tradicionais conservadores e vigilantes, toda a restante equipa de profissionais que, apesar de altamente especializados, deve interagir entre si. Entre a multiplicidade de funções, salientem-se as dos gestores ou administradores, dos regitadores, dos responsáveis informáticos, dos responsáveis pelas exposições temporárias, dos responsáveis pela comunicação ou divulgação no exterior, dos serviços culturais e educativos, dos recepcionistas, dos documentalistas ou bibliotecários, dos grafistas, dos cenógrafos e do pessoal que trabalha na boutique ou loja do Museu<sup>471</sup>.

Para além destes recursos humanos essenciais, há que contar com todo um

---

<sup>468</sup> *Diário da República*, I Série-A, nº 195, 19 de Agosto de 2004, p. 5384.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> *Op. cit.*, p. 211 – 212.

conjunto de outros elementos, cuja colaboração se revelará sempre fundamental. Entre estes, estão por exemplo, investigadores, vinculados ao Museu ou provenientes de outras instituições. Além do mais, quando um museu é de pequena dimensão, é absolutamente essencial “estabelecer acordos com outros museus ou com instituições públicas ou privadas para reforçar o apoio ao exercício das funções museológicas, de acordo com as suas necessidades específicas”<sup>472</sup>. Poderá contar ainda com os serviços de fotógrafos *free-lancers*, cuja função principal será a de contribuir para enriquecer os arquivos com fotos actuais, que se podem revelar preciosas nas exposições onde se comparem situações e lugares no passado e no presente.

Por outro lado, o Museu não deverá fechar-se ao voluntariado, que se pode revelar bastante útil durante a preparação das salas e das galerias para as exposições, sobretudo quando há mais trabalho do que é habitual. Desta forma, o Museu deverá estimular “a constituição de associações de amigos dos museus, de grupos de interesse especializado, de voluntariado ou outras formas de colaboração sistemática da comunidade e dos públicos”<sup>473</sup>. Para que isto seja possível, deverá ainda, dentro das suas possibilidades, facultar “espaços para a instalação de estruturas associativas ou de voluntariado que tenham por fim o contributo para o desempenho das funções do museu”<sup>474</sup>.

## **5.4. Tipos de actividades a realizar**

### **5.4.1. Observações introdutórias**

Num museu, o principal meio de comunicação é a exposição, que permite observar e estudar directamente os objectos. Desta forma, todas as suas iniciativas, quer decorram apenas no seu interior, quer em parceria com outras instituições, sejam igualmente museus ou não, por maior que seja a diversidade de meios utilizados, têm, em regra, uma ou várias exposições, como pano de fundo de quaisquer outras actividades.

Nas exposições permanentes, deverão incluir-se peças e objectos que informem de uma forma breve e sucinta cada visitante relativamente à história da fotografia, nos

---

<sup>472</sup> *Diário da República*, I Série-A, nº 195, 19 de Agosto de 2004, p. 5384.

<sup>473</sup> *Idem*, p. 5385.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

seus aspectos fundamentais. A sua selecção deverá ser criteriosa, restrita aos pontos-chave da história da fotografia, de forma a evitar uma profusão demasiado grande de objectos. Muitas peças, concentradas num espaço limitado, poderão confundir o visitante, sobretudo se este não tiver os conhecimentos mais elementares nesta área, para além de alargarem demasiado o tempo de percurso do espaço expositivo. Deverá ser aqui onde cada visitante obterá a sua primeira impressão acerca deste museu.

As peças deverão estar devidamente etiquetadas e incluir os seus dados fundamentais, em letra bem visível, de forma a permitir uma compreensão rápida por parte de cada observador. Poderão ser ainda acompanhadas de pequenos textos, que fornecerão alguma informação adicional.

Deve ter-se em conta que grande parte dos visitantes é constituída por curiosos, gente que poderá tomar contacto com estas realidades pela primeira vez e mesmo pessoas dispersas que vêm meramente usufruir de mais um momento de distração.

Se o visitante quiser aprofundar as informações recebidas, deverá ter acesso a pequenas brochuras e catálogos, a obter em primeiro lugar, no espaço do museu. Deverá poder solicitar breves esclarecimentos pontuais a funcionários especializados que circulem no espaço expositivo. Estes poderão encaminhá-lo a visitar a loja do museu, onde encontrará um leque de obras relacionadas com a temática da fotografia e da imagem. Por outro lado, mediante uma boa sinalética, o visitante deverá encontrar facilmente a biblioteca do museu, para além de ter sempre um bom naipe de terminais de computador, onde possa aceder à Internet, nomeadamente para consultar os diversos *sites* existentes de vários outros museus nacionais e internacionais.

Na zona de exposições temporárias, dever-se-á utilizar todo um conjunto de adereços e materiais que, para além da organização do espaço, poderão contribuir para salientar melhor os objectos e mesmo complementar o efeito que se pretenda que estes exerçam nos visitantes. Entre estes, os mais importantes serão as estruturas amovíveis, constituídas por placas ou painéis de tamanho variável, cuja cor será uniforme ou variável de acordo com o objectivo de cada exposição. Neste último aspecto, a escolha poderá ser um tanto ou quanto subjectiva, apesar de ser necessário estar em consonância com os temas tratados, para não dificultar a sua compreensão, por parte do observador. Por exemplo, se uma exposição evocar as dificuldades sofridas por um povo durante um determinado período histórico, é contraproducente usar combinações de cores vivas e

quentes, contrariamente ao que aconteceria se o tema de uma exposição focasse actividades de diversão e lazer, ou aspectos das ciências naturais explicados aos jovens.

A diversidade dos potenciais visitantes, a possibilidade de utilização do museu por públicos escolares torna necessária a elaboração de estratégias apuradas de captação do seu interesse.

Dado que nestas idades é difícil reter a atenção durante muito tempo, longos textos explicativos podem revelar-se desastrosos, ainda que o recurso a guias possa aliviar um pouco a situação, bem como introduzir uma componente prática em certas exposições, nomeadamente convidando o público a experimentar modelos simplificados de aparelhos fotográficos e a fazer experiências com jogos de iluminação, combinados com efeitos de ilusão óptica.

É neste último aspecto que entra um outro elemento fundamental na dinamização do espaço museológico e na sua função educativa, que se denomina “comunicação secundária”, dado que a exposição constitui aquilo a que se denomina “comunicação primária”<sup>475</sup>. Consiste em todos os elementos que complementam a função expositiva, tornando-a mais atractiva e menos monótona, sobretudo para os públicos escolares. Aqui incluem-se as performances demonstrativas, a utilização dos vídeos, as gravações sonoras, a projecção de filmes, brochuras temáticas, periféricos informáticos onde se produza “realidade virtual”, entre outros<sup>476</sup>.

De qualquer forma, com as infinitas possibilidades que a temática da fotografia, nas suas diversas facetas, pode oferecer como objecto de estudo e de exposição, está aí um dos pontos fortes de um Museu de Fotografia, através do qual mais facilmente ele conseguirá conquistar o seu público e ver o seu valor reconhecido.

#### **5.4.2. Pontos de partida**

Uma forma de um museu desta natureza promover a sua acção e de melhor se afirmar, enquanto instituição de verdadeira utilidade pública, é não se alhear das diversas realizações culturais que decorram a nível nacional, embora sem descurar tudo o que se refere à localidade onde se situa.

---

<sup>475</sup> Cf. NABAIS, António José Maia e CARVALHO, José Maria Cruz de, *O discurso expositivo*, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (dir.), *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, pg. 143.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

Neste contexto será fundamental, desde o momento da sua inauguração, proceder a um enriquecimento progressivo dos seus fundos documentais, nomeadamente juntando o maior número possível de fotografias de/e relacionadas com Coimbra. Nesta perspectiva, dever-se-á constituir um arquivo diversificado e devidamente estruturado, de forma a ser fácil a sua consulta pelos utilizadores.

Para tal, há que estabelecer contactos com fotógrafos, entidades diversas e outros detentores de material fotográfico e fotografias relativas a Coimbra e sua região, quer estas se encontrem em Portugal, quer no estrangeiro. Para se levar por diante esta empresa, o Museu deverá ter uma equipa de investigadores em permanente actividade, nomeadamente com vista à pesquisa de publicações onde possam surgir fotografias ainda não detectadas, bem como de arquivos nunca antes divulgados.

Por outro lado, poderá incentivar a colaboração externa, se recorrer permanentemente aos seus meios de divulgação, tais como folhetos e desdobráveis, como forma de dar a conhecer a sua actividade. A participação activa dos cidadãos no enriquecimento das suas colecções é sempre muito útil.

No decorrer das exposições acompanhar-se-ão as fotografias de algumas legendas e painéis sucintos e elucidativos, que permitam aos visitantes, quer ter uma visão de conjunto do desenrolar dos respectivos acontecimentos, quer identificar quem ou o que se pode observar em cada uma das fotografias. Isto implicará um exaustivo trabalho de investigação prévio, antes da montagem de qualquer uma das exposições. É natural que, tendo-se feito esse trabalho historiográfico na primeira ocasião em que se montar a primeira exposição desta natureza, já exista algum material, recolhido e catalogado, que poderá ser utilizado em posteriores iniciativas. Mesmo assim, será sempre essencial efectuar este trabalho de bastidores de uma forma quase contínua, pois sempre poderá surgir algo de novo, que deverá trazer uma nova luz e até novas perspectivas quanto à interpretação desses acontecimentos.

Nestas investigações, efectuadas pelos museólogos, sem excluir o eventual apoio de quadros com formação em História, acabará sempre por surgir uma grande quantidade de documentos, incluindo testemunhos orais feitos na primeira pessoa, que poderão originar a tentação de fornecer muita informação ao visitante de uma só vez.

Daí que uma importante componente de todo este trabalho de retaguarda seja conseguir fazer uma sùmula do que existe num dado momento, distinguir o essencial do acessório.

Trata-se de um esforço ainda mais desgastante do que a própria recolha. Para além de implicar uma análise detalhada da documentação já existente, confrontando entre si dados aparentemente contraditórios, obriga os museólogos a tentarem imaginar-se no lugar dos visitantes. Por vezes, através deste trabalho de introspecção é possível chegar a resultados muito úteis.

Há que fornecer a informação mais abrangente e geral sem se perder com grandes detalhes, embora com alguma flexibilidade, o que poderá dar às várias exposições o seu toque de originalidade. No entanto, dever-se-á fazer os possíveis para evitar o excesso de textos. A percepção imediata do objecto, dentro do possível, deverá ser o mote de qualquer actividade expositiva e o observador não deve ser obrigado a perder demasiado tempo a centrar o seu olhar nos elementos acessórios. Ainda que muitos dos visitantes possam tomar contacto, pela primeira vez, com realidades que não viveram, não haverá necessidade de lhes contar as histórias com todos os detalhes. Se o visitante quiser aprofundar os seus conhecimentos, basta-lhe recorrer à bibliografia, cuja referência, em princípio, lhe deverá ser fornecida num dos painéis existentes no espaço expositivo. Essa bibliografia poder-se-á encontrar na biblioteca especializada de que se deverá dotar este Museu.

Os elementos recolhidos, durante essas investigações prévias, poderão igualmente ser úteis para a elaboração de exposições posteriores onde se combinem fotografias e reproduções de vários períodos cronológicos e acontecimentos, ainda mais se o objectivo dessas exposições for compará-las entre si. Mesmo se os dados históricos e todas as peças a expor estiverem já disponíveis no Museu no momento em que se conceber cada exposição, os museólogos não deixam de ter pela frente um trabalho exigente. Em virtude dos espaços expositivos terem as suas limitações, a capacidade de sintetizar e seleccionar um número astronomicamente superior de informações e documentos é redobradamente necessária.

Como forma de enriquecer estas exposições, poder-se-á recorrer a documentação adicional não fotográfica, quando isso o justifique. Dependendo da organização do espaço expositivo, isto é, tratando-se de uma exposição abrangendo uma ou mais salas ou se os visitantes são ou não direccionados a percorrer um determinado trajecto de visionamento, assim serão dispostos estes elementos adicionais. Poderão ser colocados numa sala à parte, dando-lhes uma certa autonomia, ou inseridos no mesmo espaço, onde se faça a exposição das fotografias, complementando directamente a

informação fornecida por estas, contribuindo também para a construção do ambiente circundante. Mesmo nestes últimos casos, a sua disposição poderá assumir um sem número de formas.

O que dará acima de tudo valor à existência de uma instituição museológica desta natureza será, sem dúvida, uma valorização primordial, não só das memórias, mas igualmente das instituições e iniciativas culturais existentes na cidade que a irá acolher. Um museu localizado em Coimbra não deve só ser um dos elementos de salvaguarda dos seus valores patrimoniais, mas igualmente dar-lhes a devida projecção nacional e internacional.

Tendo sido, ao longo dos seus séculos de existência, não só o berço, como também um ponto de passagem de diversas personalidades que se distinguiram nos mais diversos quadrantes, tem aqui um elemento galvanizador de todo um conjunto de iniciativas possíveis. O novo Museu de Fotografia, com o seu campo de acção potencialmente abrangente, terá todas as condições para levar avante uma multitude de realizações.

O novo Museu de Fotografia, ainda que pretendendo assumir uma posição de destaque quanto ao reconhecimento da importância da fotografia, quer enquanto documento histórico de valor único, quer enquanto arte rica e diversificada, não poderá levar avante grande parte das suas iniciativas, sem contar com o apoio externo de outras instituições. Isto tanto do ponto de vista logístico, como humano e financeiro.

#### **5.4.3. Temas de exposições e iniciativas**

Vão agora ser dados alguns exemplos de tipos de actividades e de iniciativas que podem ser assumidas pelo Museu, valorizando-se como seus vectores estruturantes instituições, figuras, acontecimentos e realizações que têm marcado a história e a vida de Coimbra.

As exposições a realizar neste Museu poderão versar sobre uma grande diversidade de temas, independentemente da sua época ou proveniência geográfica, embora relacionadas o mais possível, com a multifacetada realidade coimbrã.

##### **5.4.3.1. – Cidade e município.**

I - Antes de mais, convém referir que o Museu retiraria grandes vantagens de uma relação directa com o universo de actividades que a Câmara Municipal promove ao

longo de cada ano. Uma forma de tornar essa relação mais directa, sólida e duradoura, seria integrar a Imagoteca no Museu. Esta funciona, desde meados da década de 1990, como uma secção inserida no espaço da Casa da Cultura, onde se integram outros departamentos culturais, bem como a Biblioteca Municipal.

Esta integração seria mutuamente vantajosa. Por um lado, enriqueceria o Museu no plano dos espólios fotográficos, dado que, ao longo dos seus anos de existência, a Imagoteca tem feito um trabalho de recolha notável, associado a diversas cedências e doações de fotografias relacionadas com a história de Coimbra que, de outra forma, se poderiam perder para sempre<sup>477</sup>. Por outro lado, aproveitaria com a incorporação de um espaço de perfeita e exemplar interactividade, que alberga um corpo de profissionais de elevado nível, sempre disponível para apoiar os seus utilizadores e igualmente receptivo a colaborações externas, quer da parte de particulares, quer de instituições, muitos dos quais detentores de documentação única. Inserida no espaço do Museu, seria um factor de dinamização deste, podendo tornar-se mesmo uma das suas principais imagens de marca.

Pelo lado da Imagoteca, sem se desligar dos outros departamentos culturais, adquiriria uma autonomia e um destaque merecidos, que só contribuiriam para a valorizar ainda mais<sup>478</sup>.

II - O universo de actividades promovidas pela Câmara Municipal constituirá decerto um campo de acção a partir do qual o Museu deverá pautar muitas das suas iniciativas. Anualmente, a cidade de Coimbra é palco de diversas realizações, com as quais poderão coincidir várias exposições, a montar no espaço do Museu.

Exemplos destas iniciativas são os diversos ciclos teatrais que regularmente decorrem no Teatro Académico de Gil Vicente e as várias temporadas de música e performances dos mais diversos géneros. Cada semana dedicada a dramaturgos conhecidos, como, por exemplo, Bernardo Santareno, António Pedro, Samuel Beckett e

---

<sup>477</sup> Um dos mais valiosos é o imenso espólio do versátil e popular fotógrafo que muitos conhecem por “Formidável”, cuja máquina fotográfica imortalizou os mais diversos acontecimentos de Coimbra sobretudo nas décadas cruciais de 30 a 90, do século passado.

<sup>478</sup> É preciso referir que este departamento, sobretudo nos últimos anos, tem-se debatido com graves problemas de espaço, devido ao facto de ocupar pouco mais do que uma sala, onde a mobilidade é muito condicionada. Além do mais, sem querer, no entanto, atribuir responsabilidade a ninguém em concreto, devido a uma mudança recente na distribuição do espaço interno da Casa da Cultura, a Imagoteca viu o seu espaço ainda mais reduzido. Aliás, a Casa da Cultura já esgotou há muito a sua capacidade de albergar qualquer nova valência, tendo-se já chegado a situações de sobreposição física, como se verifica na Sala do Catálogo da Biblioteca Municipal. No novo Museu, haverá condições para a Imagoteca exercer a sua função com o espaço de manobra e importância que há muito lhe têm sido negados.

Bertholt Brecht, poderia ser acompanhada de exposições fotográficas retrospectivas das suas vidas, bem como das diversas interpretações das suas peças nos palcos portugueses, com especial destaque para as que se tiverem realizado nesta cidade.

O mesmo se poderá aplicar aos ciclos de cinema nacional e internacional, bem como às várias temporadas de música Jazz que há muitos anos têm decorrido em Coimbra, podendo ser uns e outros o mote para diversas exposições fotográficas onde se evoquem e retirem do esquecimento muitos intérpretes já desaparecidos.

Outro aspecto que valerá a pena referir é o facto de Coimbra, enquanto cidade multicultural, como acontece com outras cidades, ser o ponto de encontro e mesmo de residência de pessoas originárias de vários pontos do globo ou simplesmente com culturas, religiões e tradições diversas. Desta forma, organizando-se na cidade um conjunto de iniciativas voltadas para estas gentes, o Museu poderia realizar, ciclicamente, diversas exposições fotográficas referentes, por exemplo, às minorias étnicas residentes em Coimbra.

Não devem esquecer-se também as várias festividades que pautam cada ano civil, quer religiosas, quer profanas. Alguns exemplos sugestivos podem ser aqui enunciados, no que diz respeito ao projecto em causa.

As festas da Rainha Santa Isabel podem suscitar a realização de uma ou mais exposições fotográficas acerca da problemática dos diversos tipos de manifestações religiosas. Tem todo o sentido a inserção de fotos referentes a esta festividade, de vários autores e mesmo de diferentes épocas, quer de carácter mais documental ou jornalístico, quer de carácter mais artístico. Poderá haver igualmente um confronto com outras fotografias provenientes de outras manifestações litúrgicas de diferentes nações e povos.

III – Outro aspecto estruturante, que não deverá ser esquecido, será tudo aquilo que diga respeito à história da cidade de Coimbra, quer enquanto burgo em crescimento e transformação constantes, quer enquanto palco de diversos acontecimentos marcantes para a História, tanto local como nacional. A título de exemplo, podem-se referir aqui, para o primeiro caso, as antigas fábricas, as transformações ocorridas na zona pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz, a abertura de novas ruas, a edificação de novos bairros e a introdução dos carros eléctricos; no segundo caso, as manifestações pró-repúblicas, os ecos do 28 de Maio de 1926, as eleições de 1958 e o 25 de Abril de 1974.

#### **5.4.3.2 – Universidade de Coimbra**

Um dos centros de grande parte da vida cultural coimbrã situa-se na sua Universidade, instituição internacionalmente reconhecida e das mais antigas entre as suas parceiras mundiais.

O Museu de Fotografia teria aqui um terreno riquíssimo a explorar, do ponto de vista da temática das suas exposições. Desta forma, vale a pena salientar aqui alguns exemplos.

Há, por um lado, a presença física da Universidade, os seus espaços de funcionamento e as diversas transformações por estes sofridos ao longo dos tempos, reflectindo, de uma forma ou de outra, as ideologias que enformavam os vários governos que se foram sucedendo à frente dos destinos de Portugal.

Desta forma, os espaços actualmente existentes, tanto o da Universidade em si, como de instituições com ela directamente relacionadas, retêm um valor de memória que poderá ser explorado em diversas iniciativas a promover pelo Museu de Fotografia. Cada um dos seus elementos arquitectónicos possui um grande valor patrimonial ou, pelo menos, traz consigo todo um conjunto de memórias e histórias, por vezes rodeadas de situações mais ou menos dramáticas. Através de diversas exposições fotográficas, completadas por documentos de vários tipos, desde desenhos a obras publicadas em diferentes épocas, o Museu poderá, de alguma forma, estabelecer um perfeito diálogo entre a Universidade e a sua história, nas suas múltiplas facetas. Se possível, cada uma destas iniciativas deverá ir para além do seu carácter meramente expositivo, apelando ao espírito crítico do observador, suscitando neste a vontade de aprofundar ainda mais o seu saber nesta tão complexa temática.

Destaca-se o núcleo central da Universidade, onde se inclui a zona dos Estudos Gerais, onde desde há séculos se lecciona o curso de Direito; a Sala dos Capelos onde se realizam os actos solenes, nomeadamente os doutoramentos; a Capela de S. Miguel, vulgo Capela da Universidade, situada junto à entrada da Faculdade de Direito; a ala de S. Pedro, onde se situa a Reitoria e grande parte dos seus serviços; a Torre da Universidade, símbolo desta instituição e, com grande destaque, a Biblioteca Joanina, que foi durante séculos a principal biblioteca de toda a Universidade, e que agora constitui a sua parte de maior valor museológico, tanto pelo edifício, como pelo seu recheio bibliográfico, único no país. Este núcleo central inclui-se naquilo que mais

engrandece esta instituição universitária e contém em si importantes legados do período da reforma pombalina.

Em contraste, existem os diversos edifícios das “novas” faculdades, desvalorizadores a nível patrimonial e que foram edificados durante grande parte do regime do Estado Novo, para tentar resolver o crescente problema do crescimento da população estudantil. Estes elementos representam, por seu turno, um período negro na história da Universidade, para além de evocarem o empobrecimento patrimonial de uma zona importante desta cidade, com todos os dramas pessoais que lhe estiveram associados. Neste aspecto, o Museu poderá ter uma função de criticar, denunciar e preservar a memória de um dos mais graves erros do passado, sobretudo devido ao inevitável desaparecimento físico dos seus protagonistas.

Inserido ainda neste aspecto, valerá a pena dedicar um especial enfoque à evolução das actividades lectivas, incluindo os respectivos espaços onde estas se localizavam e as condições em que decorriam, por exemplo, quando a ausência de espaços próprios obrigava os alunos e os professores a constantes deslocações e a partilhar o espaço com outros cursos e serviços da Universidade, nomeadamente algumas secções do seu Hospital, e também os novos espaços ganhos a partir de 1987, quando este se transferiu em definitivo para as suas instalações perto de Celas, junto ao Pólo III da Universidade.

Por sua vez, a Universidade possui ela própria um núcleo de museus, onde, entre outros aspectos, é possível observar uma grande quantidade de objectos e utensílios que, noutros tempos, foram um complemento importante, quer das actividades lectivas, quer da investigação científica. Ainda que indirectamente, o futuro Museu de Fotografia, ao referenciar estas valências da Universidade, poderá revitalizá-las e contribuir, nomeadamente, para um maior investimento nestas por parte do Ministério da Cultura.

Por outro lado, a Universidade, enquanto instituição pública e de cultura, tem sido palco de diversos eventos que lhe foram dando destaque e incrementando o seu prestígio nacional e internacional, ao longo dos seus séculos de existência. Incluem-se aqui as cerimónias solenes que decorrem durante cada ano lectivo, por exemplo, no dia 1 de Março; os doutoramentos, em especial os *honoris causa*, onde obtiveram o grau grandes figuras de dimensão internacional, desde escritores a chefes de Estado; os diversos congressos que aqui se têm realizado, sob a iniciativa de uma ou mais das suas faculdades ou simplesmente a nível logístico, onde têm participado diversas

personalidades dos mais diversos quadrantes e países. Entre estas podem destacar-se, entre muitos: Sua Santidade Papa João Paulo II, D. Juan Carlos, Rei de Espanha, Jacques Delors, Samora Machel, Mário Soares, Joaquim Chissano, José Saramago, Jacques Derrida e Fernando Henrique Cardoso<sup>479</sup>.

Inserido ou não nas iniciativas sob os temas anteriormente mencionados, seria de todo o interesse evocar o imenso rol de professores cujo mérito contribuiu para o progresso e o prestígio desta Universidade, a nível nacional e internacional, e também de um número apreciável de antigos alunos, que mais tarde se tornariam figuras de destaque nos mais variados aspectos da sociedade, da política e da cultura. Entre estas personalidades, estão nomes como Avelar Brotero, Gama Barros, Guilherme Moreira, Júlio Henriques, Costa Alemão, Mendes dos Remédios, Marnoco e Sousa, Elísio de Moura, Joaquim de Carvalho, Maximino Correia, Eusébio Tamagnini, Mário Silva, Ferrer Correia, Luís Albuquerque e Orlando de Carvalho, que se destacaram no campo da docência, tendo sido muitos deles antigos alunos da própria Universidade.

Outro aspecto que não deverá ser ignorado será a própria utilização, desde há muito e até aos nossos dias, da fotografia, como um instrumento fundamental complementar do ensino de muitas disciplinas, nomeadamente aquilo a que habitualmente se designa por “fotografia científica”.

Esta “fotografia científica” tem-se revelado imprescindível no ensino experimental de muitas cadeiras, sobretudo em cursos onde exista uma grande componente experimental, nomeadamente no campo das ciências médicas e nos diversos estudos relacionados com a Antropometria.

É aliás sabido que a Universidade possui vastos fundos fotográficos neste campo e obras profusamente ilustradas, já desactualizadas, em sério risco de desaparecer. O Museu, na sequência das diversas iniciativas para onde esta documentação puder ser requisitada, deverá estabelecer o máximo de diligências necessárias para a sua cedência definitiva.

---

<sup>479</sup> Dentro desta temática, vale a pena assinalar a recente exposição fotográfica “Massa Cinzenta”, inaugurada em 20 de Abril de 2006 e que esteve patente até 21 de Maio desse ano na Sala do Exame Privado desta Universidade, a qual, por si só e pela sua beleza, merece sempre uma visita atenta.

#### 5.4.3.3 – *Vida académica*

Apesar de naturalmente indissociável da Universidade, a componente da vida académica mereceria igualmente um importante destaque nas actividades a promover pelo museu.

As diversas festas e comemorações associadas ao mundo académico, que decorrem em Coimbra todos os anos, fazem hoje parte integrante da vida da cidade. Por si sós, podem constituir um motivo dinamizador de diversas exposições temáticas. Aliás, já hoje, enquanto decorrem a Latada e a Queima das Fitas, o comércio local serve-se muito da sua iconografia e dos seus símbolos, como um elemento revitalizador da sua actividade. Especial destaque para o comércio livreiro, que enche as suas montras de obras referentes à memória da vida coimbrã: textos de carácter autobiográfico de antigos estudantes, alguns deles personalidades mais tarde consagradas; obras de ficção radicadas em diversas épocas de Coimbra; e até estudos de carácter historiográfico acerca de lugares simbólicos e de pessoas que aqui viveram<sup>480</sup>.

Há, na verdade, um comprovado interesse do público pela iconografia coimbrã, em especial fotográfica, que se costuma registar nestes períodos específicos, apesar da oferta não ser muito grande e ter um elevado preço.

Para o Museu de Fotografia, isto constituiria sempre uma grande oportunidade de se afirmar perante o grande público, ao empreender todo um conjunto de iniciativas que dificilmente se poderiam encontrar noutro lugar.

Seria de todo o valor montar exposições que focassem diversos aspectos da vida académica, no passado e no presente. Poder-se-iam incluir fotografias referentes a períodos cronológicos específicos, salientando um ou outro acontecimento concreto, de uma forma mais exaustiva, fazendo uma referência particular a alguns dos seus mais notáveis protagonistas. Poder-se-iam citar como exemplos: o “Centenário da Sebenta” ocorrido em 1899, o “Enterro do Grau” de 1905, a Crise Académica de 1907, a Tomada da Bastilha em 1920 e a Crise Académica de 1969.

Intimamente relacionada com estes acontecimentos esteve sempre, sem dúvida, essa instituição, pioneira em todo o país, que é a Associação Académica de Coimbra (A.A.C.). Importante centro de decisões fundamentais para a progressiva conquista de

---

<sup>480</sup> Em particular nas livrarias mais antigas da Baixa, associado àqueles livros, não é raro fazer-se uma referência muito expressiva à memória visual coimbrã, nomeadamente através de regulares reedições de postais antigos e de uma ou outra publicação ilustrada, onde se reúnem imagens provenientes de autorias diversas e épocas distintas.

direitos por parte dos estudantes conimbricenses, a A.A.C. é, por si só, detentora de um invejável historial que, felizmente, se encontra profusamente documentado numa infinidade de documentos, sobretudo fotográficos<sup>481</sup>.

O Museu poderá, quer através de exposições organizadas com grande antecedência ou mesmo por meio da sua aquisição definitiva, reunir todo esse espólio disperso, contribuindo assim para preservar a integridade de muitos fundos documentais e facilitar a elaboração futura de trabalhos de investigação, que façam luz sobre muitos acontecimentos da história da vida académica coimbrã, que se foram apagando da memória, com a morte dos seus protagonistas.

Aliás, as efemérides constituem ocasiões ideais para o Museu organizar todo um conjunto de iniciativas. Para além do elemento expositivo, podem justificar a presença de alguns dos seus protagonistas, bem como a organização de pequenos debates e palestras, para onde seriam convidados investigadores e especialistas na matéria. Dessa forma, todos aqueles que não viveram ou presenciaram esses acontecimentos poderão obter uma melhor compreensão acerca destes.

Entre as matérias a incluir, poder-se-á fazer referência à sua fundação, em 1887, contextualizando-a na época que então se vivia em Portugal, os seus protagonistas, os vários espaços que foi tendo, desde o Colégio de S. Paulo (o Apóstolo) até à sua localização actual, passando pelo período da Rua Larga, onde não poderá ser esquecida a Tomada da Bastilha, em 1920, e a polémica demolição do seu edifício em 1949.

Pode também ser valorizada a progressiva multiplicação de organismos académicos, onde o desporto, o teatro e a música tiveram um destaque particularmente importante, não se devendo esquecer, entre outros aspectos, o clube da Académica, o C.I.T.A.C., o T.E.U.C., o Orfeon Académico, as tunas, entre outros. As suas actividades os seus dirigentes de maior destaque, o seu papel nas diversas crises académicas e na defesa dos direitos da classe estudantil são elementos temáticos do maior interesse.

Os temas para a elaboração de exposições desta natureza podem ser ainda mais diversificados. Entre estes, vale a pena destacar a evolução do traje académico ao longo dos tempos; estudantes e professores cuja passagem pela Universidade foi marcante; o

---

<sup>481</sup> Muito deste espólio encontra-se na posse desta instituição, provavelmente distribuído por diversas secções, embora a necessitar de melhores cuidados de conservação e organização. O maior problema reside no ainda maior volume de documentos, tanto na posse de particulares, ou indevidamente retirados dos diversos departamentos, alguns já irrecuperáveis, que poderiam complementar muita da informação existente.

aspecto das várias festividades académicas durante o século XX; a zona urbana da Universidade antes e depois das obras do Estado Novo e a história das tunas académicas.

Um outro aspecto directamente relacionado com a vivência académica coimbrã é o vasto universo das denominadas “Repúblicas”, cuja importância foi crescendo sobretudo desde a década de 1930. A sua importância vai muito além de constituírem as residências dos estudantes, durante os períodos lectivos. Embora a sua importância e genuinidade estejam actualmente um pouco esbatidas, constituíram desde sempre espaços de integração e convívio dos estudantes, cada uma com a sua história própria, que convém não deixar cair no esquecimento. Neste caso, o Museu terá de contar com a livre colaboração de particulares, sejam antigos repúblicos ou seus parentes ainda vivos. A questão da história das “Repúblicas” de Coimbra, com todas as suas particularidades e figuras a elas associadas, constituiria decerto um dos maiores desafios para um Museu de Fotografia desta natureza.

Acima de tudo, as exposições, cujas temáticas se relacionem com a vida académica e com a Universidade enquanto instituição pública, nunca deverão dissociar estes dois mundos paralelos, procurando sempre estabelecer um diálogo entre as respectivas realidades, pois um elemento não faz sentido sem o outro.

#### **5.4.3.4. História da Fotografia**

A História da Fotografia também não deverá ser descurada. Trata-se de uma forma desta instituição museológica valorizar aquilo que constituirá o seu núcleo temático, bem como o grosso do seu espólio. As exposições a realizar neste âmbito serão talvez as que mais desafios e problemas colocarão aos museólogos. Isto, não só pela necessidade que haverá, nalguns casos, de recorrer a materiais de natureza diversa, desde vários tipos de suportes fotográficos até aos mais variados tipos de máquinas fotográficas, mas também pelo facto de muitas das peças poderem, devido à sua antiguidade e fragilidade, exigir cuidados redobrados de protecção, não só a nível da iluminação, como da proximidade de pessoas. A situação é ainda mais delicada, tratando-se de materiais que não pertençam ao Museu. No entanto, sempre que possível, o Museu deverá recorrer preferencialmente a peças e objectos que já tenha em sua posse, só procurando apoios externos quando tal se revelar imprescindível.

De qualquer forma, procurar-se-á valorizar a história da fotografia a nível desta cidade, não só pela proximidade geográfica, como também pela diversidade de fotógrafos, que aqui exerceram a sua actividade ou cuja breve passagem tenha merecido referência.

Terá todo o interesse, por isso, realizar exposições com alguma regularidade sobre fotógrafos de Coimbra, quer a nível individual, quer em conjunto. Desta forma, há que estabelecer contactos com esses fotógrafos, quando vivos ou, caso já falecidos, com as respectivas famílias e herdeiros, bem como com instituições públicas ou privadas que detenham os seus espólios ou parte destes e solicitar a sua permanente colaboração. No primeiro caso, exemplificando-se, refira-se Varela Pècurto e, no segundo, o “Formidável”.

Na sequência destas iniciativas, haverá que descobrir os locais onde estiveram situados os estúdios fotográficos e, se possível, as residências dos fotógrafos já desaparecidos e reunir documentação onde se possa comparar a sua realidade no passado e no presente. Entre estes estarão José Maria dos Santos, Adriano da Silva e Sousa<sup>482</sup> e diversos colaboradores dos vários estúdios fotográficos que, desde então, foram surgindo em Coimbra, muitos dos quais já desaparecidos, sem esquecer de referir os diversos locais que incluíam na sua actividade a venda de artigos fotográficos como foi o caso da desaparecida Casa Havaneza, situada na Rua Ferreira Borges e da Casa Transmontana, situada na Rua Larga e demolida durante as obras da “Cidade Universitária”<sup>483</sup>.

Para além disto, fará sempre todo o sentido conseguir cedência de documentação fotográfica dos estúdios fotográficos hoje existentes, onde exerçam ou tenham exercido actividade fotógrafos conimbricenses de destaque, tais como a Foto Hilda, Foto Rasteiro, Foto Cinearte, Foto Murta, etc.

Apesar de o essencial das iniciativas promovidas por este Museu serem executadas a pensar sobretudo nesta cidade, outros fotógrafos portugueses e estrangeiros de destaque não deverão estar excluídos do leque de temas possíveis para outras exposições. Aliás, são iniciativas destas que poderão contribuir para o prestígio

---

<sup>482</sup> RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra. 1842 – 1900. Exposição no Museu Machado de Castro – 27 de Junho a 16 de Setembro*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2001, p. 14 – 15.

<sup>483</sup> *A Velha Alta ...Desaparecida. Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra. 1984*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991 p. 36.

desta instituição, fora da região de Coimbra. Poder-se-ão conseguir realizações conjuntas bem interessantes. Uma exposição, sobre a obra de Carlos Relvas, poderá ser realizada em parceria com outra idêntica na sua “Casa da Fotografia” da Golegã, por ocasião da passagem de mais um aniversário do seu nascimento (1838) ou falecimento (1894)<sup>484</sup>, podendo incluir visitas guiadas, quer a esse mesmo local, quer à sua posterior residência em Alpiarça, mais conhecida por “Casa dos Patudos”<sup>485</sup>, para além de permitir a este museu ter expostos objectos e documentos raramente observados pelo público. Aliás, a própria casa-estúdio da Golegã constitui um elemento de supremo valor patrimonial, dado que se trata de um dos raros exemplares arquitectónicos dos primeiros *ateliers* fotográficos construídos de raiz, que sobreviveram até à actualidade<sup>486</sup>, tendo sido, recentemente, alvo de profundas obras de restauro, que removeram os posteriores acrescentos e lhe restituíram o aspecto original<sup>487</sup>.

No caso de fotógrafos estrangeiros, como Carthier-Bresson, Weston e Man Ray, para além de se empreender algumas das referidas diligências aplicadas aos nacionais, pode conseguir-se um intercâmbio com as instituições dos seus países de origem que detenham os respectivos espólios, o que levará ao estabelecimento de relações futuras de mútua colaboração.

#### **5.4.3.5. Personalidades ligadas a Coimbra**

Por outro lado, um Museu de Fotografia desta natureza não se poderá esquivar da componente humana que, ao longo de vários séculos, contribuiu para tornar Coimbra numa localidade muito rica do ponto de vista histórico, culturalmente multifacetada, ao nível das mais reputadas cidades mundiais. A variedade de iniciativas que, a partir deste legado, se poderá conceber é imensa.

Entre estas, poder-se-ão realizar exposições fotográficas por ocasião dos aniversários, tanto do nascimento como do falecimento de gente que deixou obra nas mais diversas áreas do saber, da criação artística e mesmo da política. Estas iniciativas

---

<sup>484</sup> PESSOA, José e TORRADO, Sofia, “Carlos Relvas e a Casa da Fotografia”, in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003, p. 21 – 51.

<sup>485</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>486</sup> GRAY, Michael, “A Génese da Imagem: O Atelier e as Obras-Primas Escondidas de Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas e Campos”, in *Op.cit.*, p. 75 – 77.

<sup>487</sup> MESTRE, Victor e ALEIXO, Sofia (Arquitectos Lda), “Conservação e Restauro do Estúdio Carlos Relvas. Memórias para uma Abordagem Ética de Reabilitação e Restauro”, in *Op. cit.*, p. 87 – 89.

terão ainda mais projecção e, sem dúvida, apoios por parte da autarquia e outras entidades, se forem pensadas em conjunto com outras, por exemplo, num contexto de homenagem local ou nacional.

Exemplificando, faria todo o sentido organizar uma temporada dedicada a um escritor ou vários que tivessem tido alguma relação entre si, em termos de geração, proveniência, profissão ou género literário. Tomem-se os exemplos de Fernando Namora e António Nobre.

No caso do primeiro, o Museu poderia organizar exposições, quer dedicadas à pessoa em si, ou integrando-o no contexto do Neo-realismo, corrente literária em que se inseriu, sobretudo nos seus primeiros anos de produção literária, e que floresceu, em grande medida, no universo dos estudantes de Coimbra.

Centrando-se no homem e na sua obra, os museólogos, para além de necessitarem de fazer uma pesquisa a fundo no arquivo do Museu, com vista a encontrar fotografias da época em que o escritor aqui foi estudante, terão de recorrer maioritariamente a fontes externas. Entre estas estarão materiais fotográficos e artigos provenientes de publicações periódicas, o que exigirá uma pesquisa prévia a diversas bibliotecas do país, Coimbra incluída, bem como solicitar a jornais e editoras a autorização de recorrer aos respectivos arquivos. Para além disto, será essencial conseguir estabelecer contactos com a respectiva família e, se possível, com amigos e colegas ainda vivos, com vista à cedência de materiais de primeira água e documentos inéditos, bem como conseguir algumas entrevistas que poderão fornecer dados novos a todo um trabalho de investigação prévio.

Esta investigação, para além de permitir uma recolha de elementos preciosos, vai facilitar em muito, aos profissionais do Museu, decidir qual será o perfil das exposições possíveis de realizar, e melhor seleccionar o que nelas se irá integrar.

Para além da documentação fotográfica propriamente dita, os espaços expositivos poderiam integrar expositores, onde surgiriam exemplos de obras e escritos produzidos sobretudo no seu período coimbrão. Para se conseguirem estes elementos adicionais, poder-se-ia ainda recorrer ao espólio existente na Casa-Museu Fernando Namora, situada em Condeixa-a-Nova, onde, para além de escritos pessoais e fotografias, retratando momentos cruciais, quer da sua vida particular, quer da sua carreira literária, se poderão encontrar objectos pessoais, que darão vida às exposições, fazendo aos visitantes sentir um pouco da “presença” do escritor. Algumas destas

exposições realizadas no Museu poderiam decorrer em simultâneo com outras, sob o mesmo tema, realizadas na instituição de Condeixa. Dado que Fernando Namora foi estudante de Medicina na Universidade de Coimbra, o Museu de Fotografia poderia conseguir uma colaboração directa da parte desta instituição, realizando, por exemplo, uma exposição sobre médicos-escretores.

Enquanto homem do seu tempo, Fernando Namora não poderá ser dissociado dos que com ele conviveram, sobretudo aqueles que com ele partilharam os seus anos de formação enquanto homem de cultura, no universo estudantil conimbricense. Desta forma, recorrendo à documentação conseguida para as suas exposições individuais, conseguir-se-á realizar outras de carácter mais abrangente, por exemplo, sobre o Neo-realismo. Neste caso, não só poderia ser feita referência aos seus principais representantes a nível nacional, tais como Joaquim Namorado, Sidónio Muralha, Carlos de Oliveira, João J. Cochofel, este também natural de Coimbra, entre outros. Uma exposição desta natureza, ao conter referências a vários autores, servirá igualmente como ponto de partida para organizar outras iniciativas dedicadas a cada um deles. Por outro lado, as diversas fases da carreira literária de Fernando Namora deverão ser integradas nos respectivos contextos históricos, dado que estes, directa ou indirectamente, influenciaram o conteúdo das suas obras.

Por exemplo, o seu período Neo-realista ou, pelo menos, a fase mais marcadamente neo-realista, situar-se-á entre o fim dos anos 30 e meados da década de 40, tendo culminado com uma das suas maiores obras, *Fogo na Noite Escura*, publicado em 1943<sup>488</sup>. Neste ano decorria a Segunda Guerra Mundial, numa fase progressivamente vantajosa para os Aliados; Portugal vivia sob um período de crise e carestia de bens essenciais, em consequência do racionamento imposto pelo grande conflito mundial; o regime do Estado Novo endurecera as suas restrições às liberdades; as dificuldades geravam descontentamento popular um pouco por todo o país, que se manifestava aqui e ali por alguns levantamentos populares, que a polícia reprimia com grande violência; e, no caso de Coimbra, haviam-se iniciado as demolições de grande parte do casario da

---

<sup>488</sup> SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 14ª edição, Porto, Porto Editora, 1987, p. 1090.

Alta, para a construção dos actuais edifícios da Universidade<sup>489</sup>, que significou um grave atentado ao património desta cidade, ainda hoje lamentado por muitos.

Para além do mais, o próprio Neo-realismo pressupunha uma atitude atenta e empenhada em face da realidade social, uma certa vivência do quotidiano, uma consciencialização plena, relativamente aos acontecimentos nacionais e internacionais, uma necessidade de criar uma cultura mais interventiva no campo social, bem como a intenção de consciencializar o povo para essas realidades e estimular-lhe o sentido crítico<sup>490</sup>. Por outro lado, vivia-se sob um regime político onde a liberdade de expressão era cerceada até ao extremo, o que limitava muito o campo de acção dos neo-realistas<sup>491</sup>. Em suma, tal como afirmou Eduardo Lourenço, “a geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça<sup>492</sup> mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima”<sup>493</sup>. Na sequência disto, teria todo o interesse elaborar exposições sobre o período coimbrão de Fernando Namora que integrassem igualmente elementos referentes a estes factos históricos paralelos.

Quer se trate de exposições dedicadas especificamente à figura de Fernando Namora ou inserindo-o em conjunto com outros com ele relacionados, terá todo o valor completá-las com outros elementos adicionais que lhes darão originalidade e dinamismo. Junto às fotografias ou no centro das salas devem-se colocar vários expositores e vitrinas, com um pouco desse material recolhido ou cedido por outras instituições ou particulares, durante os trabalhos de preparação das exposições. Incluem-se aqui escritos e objectos pessoais, o que transmitirá ao observador uma imagem mais próxima e mais humana dos autores retratados.

Complementarmente ou em alternativa, poder-se-á, num espaço à parte, colocar televisores onde sejam visionados filmes autobiográficos e excertos de aparições televisivas, bem como aparelhagens onde se ouça música acompanhada de gravações da voz de quem é homenageado.

---

<sup>489</sup> SILVA, Armando Carneiro da, Introdução a *A Velha Alta ...Desaparecida. Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra. 1984*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991 p. VIII.

<sup>490</sup> Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro (org.), *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 14 – 15.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> “des-graça” no original.

<sup>493</sup> LOURENÇO, Eduardo, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, col. Poesia e Ensaio, nº 20, Lisboa, Editora Ulisseia, 1968, p. 32.

Paralelamente, faria todo o sentido a realização de um breve ciclo de conferências e debates, relacionados, entre outros aspectos, com Fernando Namora, enquanto escritor e médico, e com a problemática multifacetada do Neo-Realismo. Estes encontros poder-se-iam efectuar no auditório do Museu, como complemento das exposições, ou noutra local vocacionado para o efeito, onde se deverá divulgar as iniciativas paralelas do Museu, procedendo nomeadamente à distribuição de folhetos informativos. As inaugurações das exposições poderiam ser acompanhadas, entre outras iniciativas, com sessões de leitura de poemas.

Relativamente ao escritor António Nobre, as iniciativas a concretizar pelo museu seguiriam um processo, em muitos aspectos, similares ao exemplo supracitado, embora sem os elementos do som e da imagem, por se tratar de uma personalidade inserida noutra contexto temporal. As exposições poderão versar sobre a pessoa de António Nobre como elemento central ou inserindo-o no período Romântico, complementando-se as fotos do escritor, com uma selecção de imagens de Coimbra do tempo em que aqui viveu. Um lugar exterior ao Museu a que se deverá fazer destaque será a “Torre d’Anto”, onde Nobre terá residido temporariamente, no final da década de 1880. Faria todo o sentido incluir este “Ex-libris” coimbrão neste conjunto de iniciativas promovidas pelo Museu, estendendo as exposições ao seu espaço interior.

Sabendo que, depois do seu período coimbrão, António Nobre viveu durante vários anos em Paris<sup>494</sup>, o Museu de Fotografia poderia realizar, sempre que tal se propiciasse, as suas iniciativas em parceria com um museu parisiense ou outra instituição similar onde a fotografia ocupe um destaque assinalável, como a Casa Europeia da Fotografia e o Centro Nacional de Fotografia (C.N.P.). A título de exemplo, uma excelente hipótese para se conseguir esta parceria, que assim projectaria o Museu além fronteiras, seria quando eventualmente esse museu parisiense realizasse uma exposição, que incluísse fotografias, sobre escritores e artistas estrangeiros que tivessem residido nessa cidade.

#### **5.4.3.6. *Encontros de Fotografia de Coimbra***

Os Encontros de Fotografia, que se realizam já há vários anos nesta cidade, dando a conhecer a obra de um grande número de fotógrafos da actualidade, muitos

---

<sup>494</sup> Nota introdutória a NOBRE, António, *Só*, col. Livros de Bolso Europa-América, nº 253, Lisboa, Publicações Europa-América, 1984, p. 9.

deles de proveniência lusitana, como, por exemplo, Paulo Nozolino, cuja obra tem sido exposta com muita frequência nestes Encontros, constituem uma realização onde um museu de fotografia deverá assumir um papel central.

Estes Encontros de Fotografia, segundo Albano Silva Pereira, têm contribuído para o “fomento de um culto da imagem fotográfica no nosso país ao longo dos últimos vinte e cinco anos”<sup>495</sup>. Desta forma, as suas iniciativas têm-se pautado segundo alguns eixos fundamentais: “primeiro, a investigação acerca da importância da imagem fotográfica para a renovação da visualidade da nossa época; depois, o entendimento da fotografia não enquanto *medium* específico mas como mais um *media* [sic] entre todos os que compõem o universo artístico do tempo presente; finalmente, a divulgação do mais significativo corpo de autorias deste campo criativo, tanto português como estrangeiro”<sup>496</sup>.

O Museu dever-se-á dispor a colaborar estreitamente com a entidade organizadora destas iniciativas, devendo ser um dos locais escolhidos para albergar uma ou mais das muitas exposições que decorrem em diversos edifícios da Cidade de Coimbra, bem como promover múltiplas iniciativas paralelas, que possam contribuir para projectar ainda mais os Encontros a um nível nacional e internacional.

Entre estas poder-se-iam realizar vários colóquios, debates e mesas-redondas com a participação, dentro do possível, dos fotógrafos cuja obra se encontre em exposição durante as respectivas temporadas. Poderia ainda fornecer apoio em meios técnicos e em pessoal especializado.

Sob a orientação dos responsáveis do Museu, eventualmente, em colaboração com fotógrafos profissionais convidados, poder-se-ão promover diversas *workshops* onde o público seja convidado a participar.

Durante os Encontros de Fotografia, tem sido recorrente o recurso a diversos espaços expositivos, onde a entrada nem sempre é gratuita. Geralmente, privilegia-se a diversidade de autorias na tentativa de, não só aproveitar os espaços disponíveis, sempre limitados, mas também de dar a conhecer ao público uma maior quantidade de estilos e temas susceptíveis de serem captados pelas objectivas. Nalguns casos, reserva-se um ou

---

<sup>495</sup> PEREIRA, Albano Silva, “Introdução”, in *Uma extensão do olhar. Entre a fotografia e a imagem fotográfica. Obras da Fundação PLMJ*, Coimbra, C.A.V./Centro de Artes Visuais, 2003, p. 9.

<sup>496</sup> *Ibidem*.

mais espaços à obra individual de um autor, no intuito de se conseguir uma visão de conjunto, quando o respectivo tema assim pareça justificá-lo<sup>497</sup>.

Quando estas realizações terminam, muitos desses espaços regressam à sua antiga função, encerram, ou ficam destinados a outras realizações já agendadas. Desta forma, durante períodos de tempo apreciáveis, as iniciativas de divulgação fotográfica são praticamente inexistentes, salvo uma ou outra exposição de pequeno volume a decorrer, raramente em simultâneo, em espaços como a Casa da Cultura, Casa-Museu Bissaya Barreto e o Centro de Artes Visuais. Esta última instituição, desde a sua abertura ao público, tem tido um papel cimeiro na divulgação da arte fotográfica em Coimbra, nomeadamente ao representar “a nova vocação dos Encontros de Fotografia”<sup>498</sup>, dado que a sua programação de actividades “retoma e desenvolve a missão dos E.F. (Encontros de Fotografia), na medida em que prossegue os eixos fundamentais que distinguiram este evento”<sup>499</sup>.

Durante estes períodos, em que as exposições fotográficas como que se diluem por entre um universo expositivo em que a pintura e a escultura ganham primazia, um Museu de Fotografia poderia obter uma maior projecção, ao colocar-se na linha da frente, promovendo iniciativas de maior duração. Aliás, o grosso das suas actividades deveria ser direccionado para estes sucessivos períodos, em que quase não se verificam exposições dentro do campo da imagem. Para além disso, poderia exercer um papel de coordenação e de estímulo, disponibilizando até espólios e adereços para diversos locais, mesmo exteriores ao espaço urbano de Coimbra.

#### **5.4.3.7. Concursos de fotografia**

Um outro tipo de iniciativa potencialmente interessante, associado ou não a esses encontros, seria a realização de concursos de fotografia que, em ocasiões concretas, podiam privilegiar um tema relacionado com um ou outro acontecimento. Por exemplo, um aniversário do nascimento ou da morte de um escritor, artista ou outro tipo

---

<sup>497</sup> Nestes casos é possível ainda o recurso a adereços adicionais, técnicas de luz e som, como forma de se conseguir um ambiente concreto que ajude os visitantes a compreender melhor a mensagem que os fotógrafos quiseram transmitir. Aqui não se exclui a possibilidade de se fazer a inclusão de obras artísticas não fotográficas, geralmente dos mesmos autores, bem como a realização de performances individuais.

<sup>498</sup> PEREIRA, Albano Silva, “Introdução”, in *Uma extensão do olhar. Entre a fotografia e a imagem fotográfica. Obras da Fundação PLMJ*, Coimbra, C.A.V./Centro de Artes Visuais, 2003, p. 9.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

de personalidade, cuja vida tivesse estado de alguma forma relacionado com a Cidade de Coimbra; a passagem de algum importante festival de música, teatro ou cinema pela cidade; a realização de determinado encontro, onde estivessem presentes personalidades reconhecidas a nível nacional e internacional<sup>500</sup>.

Estas realizações, para além de promoverem o Museu, poderão servir, tanto para a captação de novos talentos, como para fazerem sair do anonimato fotógrafos e artistas. Procurar-se-ia, dentro do possível, incentivar a participação de concorrentes provenientes da região de Coimbra, dado que assim se poderia gerar uma mais-valia quanto à sua projecção no campo cultural. É claro que isso não impediria a participação fotógrafos amadores e profissionais provenientes de outras regiões e mesmo de outros países, o que contribuiria para aumentar, não só a variedade, mas também a qualidade do conjunto das obras apresentadas.

Os vencedores, para além do prémio atribuído, poderão mais facilmente, em realizações subsequentes, expor ao público as obras que considerassem mais importantes, quer num dos espaços deste Museu destinados às exposições temporárias, quer noutros locais de exposição conimbricense.

Para além de enriquecer a Cidade com mais iniciativas de divulgação fotográfica, seja artística seja documental, isso seria sempre uma forma de transmissão de novos saberes a todos aqueles que tivessem despertado para esta actividade, tantas vezes considerada quer como uma arte menor, quer como um elemento meramente auxiliar da investigação histórica.

## **5.5. Parceria com outras instituições**

### **5.5.1. Importância destas iniciativas**

Um museu não pode ser encarado como uma entidade que consiga sobreviver de uma forma isolada ou auto-suficiente. O seu isolamento não significaria independência ou autonomia, mas sim uma limitação que o impediria, a longo prazo, de evoluir, levando-o a ficar desenquadrado das realidades culturais circundantes. É necessário, por isso, que exista um diálogo e, em certos casos, uma interdependência, envolvendo outras instituições culturais, sobretudo se estiverem situadas na respectiva localidade e no território nacional.

---

<sup>500</sup> Para além disto, o Museu terá aqui mais uma valiosa oportunidade de cumprir a sua função educativa, colaborando com várias escolas, não só desta região, através da organização de visitas de estudo.

Dado que a fotografia é uma temática que pode suscitar uma grande generalidade de questões e reflexões, um museu fotográfico nem sempre deverá limitar as suas iniciativas ao edifício em que se insere. Poderá igualmente, em ocasiões particulares, organizar exposições, não só noutros museus (uma perfeita parceria), como também em instituições de outra natureza, entre as quais fábricas, hotéis, universidades, teatros e escolas, e não será de excluir o contributo directo de coleccionadores particulares e estúdios fotográficos. Poderá e deverá, pontualmente, promover iniciativas noutras localidades. Em contrapartida, deverá estar aberto a colaborar activamente em iniciativas provenientes de outras instituições, quer sejam museus, quer não. Estas relações de cooperação são eminentemente desejáveis, no âmbito da própria função museológica.

De facto, o intuito destas iniciativas é o do enriquecimento da temática tratada, neste caso a fotografia, com o maior número de documentação e peças realmente significativas que a ela devam estar associadas. Por outro lado, se devidamente planeadas, estas colaborações, apesar do grande investimento que lhes estará associado, acabam sempre por ficar registadas como momentos altos e assinaláveis, na memória de todas as pessoas e instituições envolvidas no processo.

Neste quadro de cooperação, ainda caberá aos museus a disponibilidade para apoiar outros, situados na mesma região ou localidade, colaborando estreitamente no restauro ou na classificação de peças, mas igualmente no reforço da qualidade de exposições, acrescentando algumas peças seleccionadas que elevem o seu valor e interesse. Nessa perspectiva, a colaboração inter-museus estimula nos públicos locais o interesse e o apoio que devem prestar às iniciativas das suas terras e regiões. Desta forma, consegue-se uma complementar função pedagógica, que é hoje um dos grandes objectivos dos museus.

### **5.5.2. Problemas de segurança**

Nestas iniciativas em parceria, encontra-se subjacente um problema que não deve ser ignorado, que é a entrada e saída de peças, que fazem parte do património de cada museu envolvido, de um local para o outro. Por vezes, a cedência de peças e documentação associada pode estender-se por vários meses, o que implica uma supervisão permanente e a tomada de medidas que salvaguardem a segurança e a integridade dos espólios utilizados.

Na sequência disto deverá haver, entre as entidades envolvidas, um acordo de cedência, onde os prazos a respeitar e os locais das realizações estejam devidamente especificados. Para além disso, há todo um conjunto de condições que devem estar garantidas. As mais importantes prendem-se com a identificação precisa de quem suporta os encargos de embalagem, de transporte e de seguro; saber em que condições deve esse transporte ser efectuado; que precauções de instalação e de segurança devem rodear o modo de exposição das peças e dos materiais; sem esquecer ainda qual ou quais as pessoas responsáveis pelo acompanhamento de todo o processo, por parte da instituição proprietária e por parte da entidade receptora.

Uma situação de risco acrescido desenha-se se houver peças únicas e de valor muito elevado, como daguerreótipos, envolvidas neste processo. Neste caso, é essencial acompanhar o objecto ou os objectos, em todas as suas movimentações, através de um representante da instituição de origem, de preferência alguém especializado na transferência de obras de arte<sup>501</sup>. Estas precauções poderão ser aligeiradas, se a entidade receptora possuir igualmente qualificação e credibilidade museológica, devendo ser reforçadas, em caso contrário<sup>502</sup>.

As características de cada uma das peças a transportar ou dos elementos que as constituam determinarão o grau de cuidado a ter. Deve dar-se especial atenção às suas partes frágeis, nomeadamente, em peças constituídas por elementos de vidro e cristal, tais como negativos e certos acessórios fotográficos; à própria fragilidade dos objectos, em si derivada da sua eventual antiguidade, como acontece, por exemplo, com muitos aparelhos fotográficos com mais de cem anos; ao estado de deterioração de muitos suportes fotográficos e respectivas superfícies, tal como acontece com as superfícies pintadas dos quadros; à necessidade de embalar separadamente os diferentes componentes de um conjunto complexo, entre outras situações<sup>503</sup>.

Neste processo de transporte, a questão do tipo de embalagem, utilizada no acondicionamento das peças em causa, é um aspecto-chave para a segurança destas<sup>504</sup>.

---

<sup>501</sup> GOB, André e DROUGUET, Noémie, *Op. Cit.*, p. 143.

<sup>502</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, p. 100.

<sup>503</sup> Cf. GOB, André e DROUGUET, Noémie, *Op. Cit.*, p. 143.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

Desta forma, a embalagem da peça deve ser concebida para um cenário de transporte onde se verifiquem condições particularmente desfavoráveis, tais como acidente com veículo, queda na operação de carga ou descarga, quebra de amarrações, entre outras<sup>505</sup>. Ainda de acordo com a natureza dos materiais constituintes, outras precauções devem ser tomadas, por exemplo, contra as possibilidades de trepidação ou fricção excessivas, como acontece nos transportes rodoviários e ferroviários, ou contra situações de sobreaquecimento, derivadas da incidência directa da luz solar nos contentores<sup>506</sup>. O recurso a um seguro contra todos os riscos faz todo o sentido, dado que se trata de uma “condição indispensável à circulação de peças e simultaneamente como uma garantia para a instituição ou particular que cede”<sup>507</sup>, apesar de poder haver peças que, pela sua raridade e valor patrimonial nacional ou mundial, sejam consideradas “objectos sem preço”<sup>508</sup>.

O mesmo conjunto de responsabilidades recairá sobre o museu que receba as peças, sejam estas provenientes de entidades públicas ou particulares, esperando-se que esta custódia, com fins de exibição, restauro ou meramente de estudo, seja temporária<sup>509</sup>. Ainda nesta situação, há que conhecer bem as pessoas ou entidades que efectuem as cedências, dado que, em situações de prolongamento da detenção das peças, poder-se-ão gerar mal-entendidos, nomeadamente “suspeitas de apropriação abusiva, de venda frutuosa, quando não de extravio ou destruição”<sup>510</sup>.

### **5.5.3. Exemplos concretos de possíveis parcerias**

O Museu de Fotografia por ser, não só um local de memória histórica, mas também onde a expressão artística tenha um lugar igualmente de destaque, para além de ter uma componente científica e técnica, poderia conseguir, com bastante sucesso, parcerias com diversas instituições ligadas às mais diversas áreas. Só na área de Coimbra, existem diversas instituições com as quais o Museu de Fotografia poderá ter

---

<sup>505</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Op. Cit.*, 1993, p. 100.

<sup>506</sup> *Ibidem.*

<sup>507</sup> CARVALHO, Anabela (coord.), *Circulação de bens culturais móveis*, col. Temas de Museologia, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004, p. 37.

<sup>508</sup> ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, “Tratamento museográfico”, in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>509</sup> *Ibidem.*

<sup>510</sup> *Ibidem.*

uma colaboração fecunda. Entre estas estão os museus universitários, a Casa da Cultura, a A.A.C., o Museu Académico, o C.A.D.C., o Centro de Artes Visuais, a Associação Industrial do Centro, a C.P., a Universidade, a ARCA, a Câmara Municipal, a Fundação Bissaya Barreto, entre outros.

O intercâmbio com outros museus constituirá, em nossos dias, uma forma de uma instituição museológica se dar a conhecer melhor ao grande público. Promover iniciativas, mesmo em parceria com outras instituições museológicas no estrangeiro, não será uma ideia a pôr de parte, além de que isto poderá propiciar um maior apoio por parte da União Europeia.

## **5.6. Um objectivo central: a salvaguarda de patrimónios fotográficos**

Durante décadas os museus foram, entre outras coisas, armazéns da memória humana e espaços onde se poderiam observar curiosidades, longe do olhar quotidiano. Por vezes, chegavam a ser encarados como espaços onde, sobretudo, se conservavam objectos que não eram necessários para o Homem num dado momento mas que, ao mesmo tempo, não se pretendia eliminar ou destruir por completo, ou seja, desejando mostrar aquilo de que a sociedade já não fizesse uso ou até ainda não soubesse fazer uso<sup>511</sup>.

Hoje, no entanto, um museu moderno não só conserva e inventaria as peças e colecções que adquire, como permite uma interacção entre os utilizadores e a instituição museológica, exercendo desta forma uma função educativa. O museu já não pode ser um mero guardião da memória, fechado e austero. Tem de ser colocada uma grande ênfase na componente humana. Se o que se pretende salvaguardar são exemplos do engenho humano, vestígios da passagem por este mundo de pessoas que se distinguiram das demais, os visitantes não se devem sentir estranhos a um espaço desta natureza. Mas o museu deve também saber implicar-se nos problemas dos potenciais visitantes.

Desta forma, uma das funções mais importantes de um museu desta natureza será a de evitar o desaparecimento completo ou parcial dos diversos espólios fotográficos detidos por particulares e instituições que, muitas vezes, não reconhecem o

---

<sup>511</sup> SANDBERG, W. cit. por MAIRESSE, François, *Le Musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 91.

seu valor. Aliás, é esta sempre uma missão a cumprir por um museu desta natureza: uma missão urgente.

Tratando-se de Coimbra, uma cidade onde, desde a segunda metade de Oitocentos, proliferaram diversos estúdios e casas fotográficas<sup>512</sup>, para além da sua história cultural tão diversificada a ter tornado num objecto de interesse para milhares de fotógrafos, muitos dos quais a história não menciona, a ausência de um museu desta natureza constitui uma indiscutível e importante lacuna.

De facto, só uma instituição com estas características poderá oferecer as condições necessárias para a efectiva conservação e recuperação de materiais fotográficos, dado tratar-se de objectos facilmente degradáveis. Nunca será possível fazer uma inventariação completa de toda a produção fotográfica e seus utensílios que existirão disseminados por aí, mesmo circunscrevendo esta observação ao contexto de Coimbra e a tudo o que se relacione com a sua iconografia, mas deve ir-se tão longe quanto possível.

A maior parte do património fotográfico que existe encontra-se nas mãos de particulares que não querem ver divulgados objectos que, quase sempre, fazem parte do seu domínio privado, muitas vezes como as únicas memórias restantes dos seus antepassados. Existem também os coleccionadores que, reconhecendo o imenso valor daquilo que têm na sua posse, se recusam a proporcionar a sua divulgação ou exigem contrapartidas monetárias, propositadamente ou não, incomportáveis para a generalidade das instituições do nosso país.

Do que não há dúvida é que todo esse manancial de materiais fotográficos se encontra guardado em condições muito inferiores ao recomendado pelos especialistas, salvo algumas excepções assinaláveis. Sabendo quão complexo e exigente é o seu processo de conservação ao longo do tempo, mesmo sem falar no seu restauro, não será exagerado ser-se pessimista. A generalidade das pessoas, e mesmo algumas instituições, tais como bibliotecas e arquivos públicos ou especializados, não possui a capacidade monetária nem os conhecimentos técnicos necessários, para conseguirem uma salvaguarda perfeita dos seus espólios fotográficos.

---

<sup>512</sup> RAMIRES, Alexandre, “O que as palavras não mostram. Memória de Coimbra nos primórdios da *photographia*”, in *Rua Larga. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, nº6, Outubro de 2004, Coimbra, DRIIC. Divulgação e Promoção, 2004, p. 67.

Na maioria dos casos, principalmente em termos de arrumação, é comum dar-lhes um tratamento semelhante ao que é dado aos livros velhos, o qual por si só já é revelador de grande negligência e desprezo pelo seu valor, sobretudo no que respeita aos particulares na posse dos quais se encontra a maior parte dos exemplares existentes. São colocados durante anos a fio em prateleiras e armários esconsos, geralmente de madeira e em condições higiénicas muito deficientes. Não existe qualquer cuidado a nível da humidade do ar, temperatura ambiente, luz solar e mesmo quanto à sua desinfecção. Não é raro encontrarem-se espólios fotográficos, tanto fotografias como negativos, arrumados próximo ou mesmo encostados a livros. Por vezes, são colocados em álbuns corriqueiros, onde existe uma grande quantidade de colas e outros componentes, como papéis com demasiada acidez ou simplesmente arrumadas em envelopes e frágeis caixas de cartão. Algumas são colocadas no interior de livros, onde ficam por vezes anos a fio, completamente esquecidas.

Ao serem arrumados junto a livros correm o risco de serem afectados pelos mesmos problemas que atingem aqueles, embora os danos sejam ainda mais graves por se tratar de suportes muito sensíveis.

Tal como os livros, as fotografias podem ser alvo de deterioração biológica. A deterioração de origem animal, provocada nomeadamente por insectos e vertebrados, encontra-se no topo desta pirâmide destruidora<sup>513</sup>. Não é invulgar encontrarem-se exemplares manchados, perfurados ou roídos em consequência da acção predadora de certo tipo de parasitas, como baratas, carunchos, térmites, traças e roedores<sup>514</sup>, mas o seu grande inimigo é o *lepisma sacarina*, vulgarmente conhecido como traça-dos-livros ou “peixinho de prata”<sup>515</sup>. Este insecto rastejante, cujo tempo de vida pode ultrapassar a meia década, reproduz-se com grande facilidade e rapidez, sobretudo em ambientes húmidos<sup>516</sup>. As fotografias que contenham sais de prata entre os seus componentes são as mais atingidas por este tipo de pragas, sobretudo se estiverem coladas, dado que a

---

<sup>513</sup> Cf. CHARBONNEAU, Hélène, « Préservation », in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l’Université du Québec, 2001, p. 181.

<sup>514</sup> PAVÃO, Luís, *Conservação de colecções de fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 218 – 221.

<sup>515</sup> Cf. BELLO URGELLÈS, Carmen e BORREL CREHUET, Àngels, *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*, col. Biblioteconomía y Administración Cultural, nº57, Gijón (Astúrias), Trea, 2002, p. 46.

<sup>516</sup> Cf. PAVÃO, Luís, *Conservação de colecções de fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 219.

existência de colas constitui um factor adicional de chamamento para este tipo de insectos<sup>517</sup>.

Outro elemento de deterioração a não menosprezar é a existência de fungos<sup>518</sup>. A sua presença pode não ser detectada durante anos, devido ao facto dos esporos serem muito resistentes e se manterem, como que adormecidos, durante anos a fio, até surgirem condições propícias ao seu desenvolvimento, o que dificulta consideravelmente a sua eliminação e o seu controle<sup>519</sup>.

Estas situações encontram-se directamente relacionadas com a existência de determinado tipo de factores, geralmente em simultâneo, nomeadamente humidade e temperatura relativas elevadas, locais escuros e com fraca ou nenhuma renovação de ar, associados a uma limpeza pouco cuidada e muito superficial, tanto dos materiais em si como dos seus espaços de arrumação<sup>520</sup>. Para além disto, uma pouco criteriosa inspecção de objectos ou de colecções recém-adquiridas pode constituir uma importante porta de entrada para novas pragas, dado que aqueles podem encontrar-se mais ou menos infestados de ninhos de insectos e outros parasitas<sup>521</sup>.

Por outro lado, a eventual acidez excessiva existente, quer em certos papéis fotográficos, quer no papel dos livros, álbuns e envelopes, contribui, a longo prazo para acelerar a degradação de muitas fotografias e negativos<sup>522</sup>. Outros materiais mais ou menos nocivos para a conservação de documentos fotográficos, alguns deles existentes ainda hoje arquivos de fotografia, são os plásticos que contenham cloro na sua composição ou no revestimento, como o cloreto de polivinilo (PVC), que se decompõe com muita facilidade, elásticos, fita-cola, colas de borracha, colas de solventes artificiais, sem esquecer os tão comuns clips e agrafos que, com o tempo, deixam marcas de ferrugem irreparáveis<sup>523</sup>. São também de evitar a madeira e os seus derivados, salvo quando, neste último caso, houver o devido isolamento, o que é difícil

---

<sup>517</sup> Cf. BELLO URGELLÈS, Carmen e BORREL CREHUET, Àngels, *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*, col. Biblioteconomía y Administración Cultural, nº57, Gijón (Astúrias), Trea, 2002, p. 46.

<sup>518</sup> PAVÃO, Luís, *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>519</sup> BELLO URGELLÈS, Carmen e BORREL CREHUET, Àngels, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>520</sup> CHARBONNEAU, Hélène, « Préservation », in CHARBONNEAU, Normand e ROBERT, Mario (dir.), *Op. Cit.*, p. 181.

<sup>521</sup> PAVÃO, Luís, *Op. Cit.*, p. 221.

<sup>522</sup> Cf. *Idem*, p. 226 – 227.

<sup>523</sup> Cf. *Idem*, p. 228 – 230.

de conseguir<sup>524</sup>. Por isso, as estantes e os armários, ainda mais em arquivos fotográficos, não devem conter estes elementos.

Os negativos facilmente ficam irremediavelmente colados uns aos outros, podem sofrer alterações cromáticas, desenvolver manchas e mesmo rachar ou quebrar, caso sejam de vidro. Este aspecto é particularmente preocupante, tratando-se dos suportes básicos da revelação de qualquer fotografia que se pretenda revelar de novo, por exemplo, para substituir exemplares que se encontrem muito danificados ou perdidos.

Combater esta situação será, sem dúvida, um dos maiores desafios colocados a um museu de fotografia, não só pelo volume existente de materiais a adquirir, o processo de tratamento e catalogação a que muitos terão de ser sujeitos e os diversos entraves que se irão colocar à sua recolha. Por outro lado, para alguns destes espólios a questão da sua salvaguarda deverá ser decidida a curto prazo.

Geralmente, quando se projecta a criação de um museu de fotografia, já terão sido sondados alguns titulares dos espólios existentes que irão constituir o fundo de base dos seus arquivos, para além de surgirem como um incentivo prévio à aceitação da proposta por parte das entidades superiores, com vista, entre outros aspectos, à disponibilização das verbas necessárias. Geralmente, parte dos elementos que integrarão a primeira equipa de trabalho de um futuro museu já terão tido um vínculo prévio a alguma outra instituição de cariz cultural, o que garante igualmente a sua credibilidade.

Para haver um museu é preciso, para além do projecto do edifício que o irá albergar, ter já assegurados alguns espólios que irão integrar desde o começo o seu acervo.

A proveniência desses primeiros espólios é variável. Pode tratar-se de elementos já na posse dos responsáveis do futuro museu, nomeadamente colecções pessoais constituídas pelos próprios ou herdadas de familiares que poderiam ter ou não exercido uma actividade profissional no campo da fotografia e igualmente de gente próxima que já os disponibilizou amigavelmente ou mediante certas condições, nomeadamente a garantia de contrapartidas monetárias no momento da aquisição.

Uma parte importante desses acervos poderá ainda ser originária de empresas e instituições públicas ou privadas. Entre estes encontram-se os materiais e fotografias

---

<sup>524</sup> *Idem*, p. 230.

provenientes de estúdios fotográficos, jornais, câmaras e arquivos municipais, fábricas, clubes desportivos, associações recreativas e mesmo outros museus.

Outros podem resultar já de um trabalho de prospecção previamente efectuado, mesmo quando a ideia de se criar um novo museu não se encontra ainda sequer transformada em projecto. A sua elaboração poderá ser interna, caso resulte de esforços empreendidos por um ou mais elementos da equipa que está por trás da elaboração do projecto do futuro museu, ou então externa, quando tiver sido executado por outras pessoas.

Um exemplo muito frequente destas investigações preliminares de elaboração externa são os diversos trabalhos realizados, quer a título pessoal, quer de proveniência académica, cujos autores, durante o processo contínuo de recolha de fontes, se acercaram de espólios fotográficos até então ignorados ou julgados perdidos para sempre. Quando o tema destas monografias não é centrado precisamente no estudo desses achados, acontece a muitos autores ignorarem a sua importância real, considerando-os como mais um elemento meramente auxiliar na sua investigação.

Caberá por isso aos museólogos estarem atentos, quer ao mercado editorial, quer aos artigos e ensaios que vão sendo permanentemente publicados nos mais diversos periódicos, com especial destaque para a realidade nacional. Quanto aos trabalhos académicos, a situação é bastante mais complicada, pois é frequente muitos deles permanecerem para todo o sempre como “literatura cinzenta”, isto é, monografias que nunca serão publicadas. Desta forma, só se encontram disponíveis nos departamentos dos estabelecimentos de ensino onde foram avaliados.

Neste caso, será essencial fazer visitas regulares a esses locais e conseguir a requisição dessas monografias. Por vezes, encontrando-se algo de pertinente, poderá ser de todo o interesse encetar diligências com o objectivo de entrar em contacto com os respectivos autores e, quando tal for importante, incentivá-los à publicação dos seus trabalhos. Por exemplo, a instituição museológica poderá apoiar essas publicações, nomeadamente através do seu patrocínio ou mesmo editando-as. Esta situação será muito vantajosa para o Museu, que verá o seu nome ser mais divulgado, tanto a nível nacional como internacional.

Contudo, a maior parte das peças, que constituirão o fundo de um novo museu, será adquirida posteriormente à sua inauguração. A partir daí, terá que continuar toda essa lenta, infundável e nem sempre bem sucedida caminhada de contactos,

investigações, deslocações e recolhas, só que desta vez com o apoio de uma instituição mais sólida. Não se trata apenas de recolher para engrossar os espólios armazenados nos arquivos, é antes de mais uma missão permanente com vista ao enriquecimento progressivo das suas colecções e à criação de novas colecções, que vão permitir que o Museu consiga promover iniciativas sempre originais e actualizadas.

Estando o Museu constituído, os seus profissionais terão um maior poder em conseguir novas entradas, bem como novas fontes. Por exemplo, o empréstimo da parte de particulares e outras instituições será muito mais fácil e célere, devido à componente da maior confiança que aqueles depositam num museu, do que em investigadores isolados ou em grupos autónomos de investigadores dispersos, cuja idoneidade profissional nem sempre é comprovável. Esta nova confiança poderá igualmente atrair doadores voluntários, que verão no Museu o destino mais adequado para objectos e documentos, como máquinas fotográficas e de filmar, bem como colecções de imagens em diversos suportes já obsoletos, dos quais já não precisem, mas cujo valor efectivamente reconheçam.

Aliás, uma das medidas, neste campo, que o Museu poderá adoptar, será a de divulgar, na comunicação social, o seu interesse em conseguir que lhe sejam doados espólios fotográficos, não importando o estado de conservação em que se encontrem. Outra forma, hoje quase indispensável, será a criação de um *site* na Internet, para onde os proprietários de espólios fotográficos possam copiar, através de *scanners*, as imagens que quiserem disponibilizar para consulta no Museu e para complementar algumas das exposições em fase de preparação. Para isto, o Museu deveria criar uma base de dados paralela, onde colocaria as imagens cujos originais não tem na sua posse, passando esses ficheiros a ter um valor de original.

Os seus proprietários e autores teriam sempre o nome salvaguardado e os seus direitos assegurados, nomeadamente através da protecção desses ficheiros de imagem, só sendo permitida a sua duplicação e tratamento técnico no interior das instalações do Museu. Estas só poderão ser visionadas pelo público em geral, em conjunto e inseridas no seu ambiente HTML, sendo o acesso a cada um dos referidos ficheiros da responsabilidade exclusiva de funcionários do Museu, devidamente autorizados. Estes, por sua vez, não as deverão transferir para outras bases de dados exteriores à instituição museológica. Os utilizadores que, para trabalhos de investigação, necessitarem de ter cópia de uma ou mais imagens, terão, tal como acontece com as que existem na base de

dados principal, de pagar uma certa quantia. Neste último aspecto, o facto da Imagotheca ser integrada no museu, tornaria todas estas operações muito mais céleres e com o rigor, profissionalismo e segurança que lhes é exigido. Aliás, isto tudo já constitui uma das actuais funções deste departamento da Casa Municipal da Cultura.

Havendo agora um espaço físico a reunir todas as condições de arrumação e segurança, poderão dar entrada no Museu espólios em maior número e mais volumosos, num espaço de tempo relativamente curto. Entre estes, dever-se-ão incluir os pertencentes a grandes nomes da fotografia e diversas instituições e agremiações, dando a primazia àqueles que viveram e estão ou estiveram sedeados em Coimbra e na região. Exemplo disto, são os espólios fotográficos directa ou indirectamente relacionados com a vida desportiva, académica e com a história das realizações dos vários departamentos universitários e seus protagonistas. Entre estes campos de análise pode incluir-se documentação fotográfica e iconográfica referente à Académica, ao União de Coimbra e outros clubes mais pequenos; a história e evolução das Repúblicas dos estudantes; os museus universitários e as várias faculdades. A sua proveniência poderá ser diversa e, por vezes, irregular. No entanto, será possível organizar todos os elementos encontrados e recolhidos, reunindo estes espólios de uma forma compartimentada, em função do assunto focado, no arquivo geral do Museu ou criando dentro deste, ou numa divisão própria, pequenos arquivos exclusivamente dedicados a temáticas particulares, caso se verifique serem as existências em número suficientemente abundante para se justificar uma autonomização. Interessante seria criar uma ou duas salas próprias, onde fosse possível juntar a documentação anexa referente a espólios fotográficos da maior importância, como por exemplo, uma “Sala da Universidade de Coimbra” ou “Sala dos Estudantes da Universidade de Coimbra”.

## Conclusão

O objectivo desta dissertação foi salientar a importância de Coimbra, não só enquanto um lugar pioneiro e incontornável da história e da memória da fotografia portuguesa, como também, uma cidade que, devido à sua riqueza patrimonial e cultural, tem sido, ao longo dos tempos, ela própria um espaço fotografável nas suas mais diversas facetas, dando origem a toda uma memória iconográfica, que corre o sério risco de se perder e, na sequência disto, apresentar a proposta de se criar um museu de fotografia para Coimbra.

Desta forma, o primeiro capítulo baseia-se no facto de um museu desta natureza não poder deixar de ser uma parcela viva, com ampla vocação interactiva, do panorama museológico português e, em especial, uma parte do conjunto dos seus museus de imagem, não podendo deixar de estar atento ao evoluir dos estudos museológicos e da museologia mundiais. Ao estar atentos aos interesses do público visitante, nomeadamente ao crescente domínio da imagem no mundo actual e à cada vez maior interdisciplinaridade que esta suscita no âmbito das artes, para além do valor da fotografia enquanto meio de preservação das memórias que se vão perdendo com o suceder das gerações, os museus de fotografia e imagem poderão ter um papel muito positivo na situação actual dos museus em geral, quanto à revitalização do interesse do público por eles. Surgem assim como um protótipo dos museus do futuro e, em muitos aspectos, um exemplo a seguir pelos restantes, nomeadamente no que respeita à diversificação das possíveis iniciativas a pôr em prática e aos meios e técnicas a que se pode recorrer, quer na preparação, quer no decurso destas.

A razão de ser desta musealização radica-se na particular vocação da fotografia para constituir um rico e multifacetado objecto museológico, bem como nas suas diversificadas virtualidades como documento histórico, como criação artística e como índice de progresso científico e tecnológico. Por isso, no primeiro capítulo, procurou-se, sobretudo, inserir no tempo e no espaço a descoberta desta nova forma de registo da realidade, fazendo-se uma breve referência aos nomes que lhe estiveram associados, nomeadamente Nicéphore Niépce, por muitos considerado o legítimo inventor do que se veio a chamar “*photographia*” e Daguerre, colaborador e amigo deste, que veio a

assumir-se como o inventor e primeiro divulgador desta, então considerada como autêntica maravilha.

Primeiro, um milagre da Química, depois inovação técnica, a fotografia veio a tornar-se cada vez mais um meio por excelência de reter os mais diversos aspectos do real, de uma forma muito mais fiel do que os meios até então existentes, como a pintura, a gravura e o desenho. Por outro lado, o seu aparecimento veio a influenciar em muito o mundo das artes, acabando a fotografia por, ela própria, conquistar o seu estatuto de manifestação artística, apesar dos muitos detractores que sempre foram tentando remetê-la para o campo das artes menores, em parte, pelo facto de, sobretudo nos seus primeiros tempos, se ter considerado a fotografia uma ameaça para a sobrevivência da generalidade das artes visuais, bem como devido ao facto de parecer um meio friamente mecânico de registar o real, onde se julgava não haver lugar para o talento humano. Por fim, reconhece-se a primazia cada vez maior das imagens e dos elementos visuais nos dias de hoje, como uma forma, muito mais rápida e eficaz, de transmitir informação, bem como de as diversas manifestações culturais se darem a conhecer junto dos grandes públicos, secundarizando ou mesmo dando um papel apenas auxiliar aos outros meios de divulgação e comunicação em massa.

No terceiro capítulo, procurou mostrar-se como a localização do museu numa cidade como Coimbra é um factor de exponencial valorização da iniciativa, dadas as virtualidades simbólicas da cidade, a riqueza da sua história cultural e a importância nacional e internacional da Universidade que alberga. Na verdade, foi palco de diversos acontecimentos importantes da história nacional, cuja memória foi captada pelas câmaras de fotógrafos. Igualmente, esta cidade, sobretudo nos dois últimos séculos, sofreu diversas e graduais metamorfoses, cujo estudo não pode passar à margem do recurso a documentos fotográficos. Além do mais, as suas constantes manifestações culturais, sobretudo as que a particularizam entre todas as cidades, têm sido sempre um motivo registado fotograficamente ao longo dos tempos.

Por outro lado, Coimbra foi uma das cidades pioneiras na divulgação da fotografia em Portugal e, de igual modo, um centro de grande produção fotográfica, para além de ter sido fotografada enquanto cidade multifacetada e ter sido, em simultâneo, um ponto de encontro de muitos dos mais importantes fotógrafos, cujo nome ficou escrito, nos anais da história da fotografia nacional e mesmo mundial. Para além disto, recentes investigações feitas por especialistas, entre estes Alexandre

Ramires, Eduardo Mamede e António Sena, permitiram descobrir um manancial de espólios fotográficos, quer na posse de instituições, quer na posse de particulares, muitas vezes quase votados ao abandono e conseqüente deterioração, não só a nível de Portugal, como também de alguns exemplos dispersos pelo estrangeiro. Vale a pena também aqui referir o Doutor António Pedro Vicente que, apesar de se considerar, por modéstia, um simples amador na matéria e de a sua dedicação à fotografia ter começado por uma mera paixão, com que ocupava muito do seu tempo livre, acabaria por se tornar numa das personalidades incontornáveis da temática da fotografia, a nível nacional. O seu *hobby* da fotografia levá-lo-ia a constituir uma vasta colecção pessoal de máquinas fotográficas e outros artefactos fotográficos ao longo dos anos. Esta colecção viria a ser doada ao Centro Português de Fotografia, onde ocupa lugar de destaque e que merece ser preservada a todo o custo. Tudo leva a crer que o muito que já se detectou e recolheu será apenas a ponta de um vasto *iceberg* ainda por explorar e a necessitar de medidas urgentes de salvaguarda.

Esta abertura ao universo museológico não pode fazer esquecer as dificuldades e os problemas técnicos que um museu deste tipo enfrenta, no campo da conservação dos espólios fotográficos que são afinal a sua substância. Assim, é necessário ter bem presentes as potencialidades que peças desta natureza oferecem, ter um conhecimento bem actualizado das técnicas mais modernas de conservação e restauro, tanto das fotografias em si, como de todos os materiais que a elas estão associados, tanto na sua produção como no seu armazenamento. Deste tipo de problemática, se tratou no o quarto capítulo.

Por isso, a ilustração das virtualidades desta proposta de museu virado para o futuro e querendo-se implicado num projecto de desenvolvimento cultural da cidade e do país, tem como pressuposto a resolução dos problemas equacionados no primeiro capítulo. Exige rigor técnico e implicação na comunidade, capacidade para interagir com outras iniciativas e outros parceiros. Neste caso incluem-se, não só outros museus, bem como outras instituições da mais diversa índole, como as universidades e as bibliotecas, tanto a nível nacional como internacional. Por outro lado, dever-se-á sempre reconhecer um novo museu, não só enquanto entidade cultural, bem como um espaço físico que, de alguma forma, deverá surgir bem integrado no espaço da comunidade que o irá acolher.

Por fim, no último capítulo, procurou concretizar-se o projecto de um museu de fotografia para Coimbra. Foram equacionados alguns dos problemas de localização, de concepção e construção que deverão ser resolvidos. Foram igualmente salientados alguns dos cuidados de conservação inerentes a este tipo de projecto, não se esquecendo a necessidade de chamar a atenção para alguns dos seus aspectos técnicos. Recorrendo a alguns exemplos concretos, evidenciaram-se as amplas virtualidades culturais e educativas deste projecto museológico, que poderá vir a ser um elemento de valorização da imagem cultural de Coimbra e um importante recurso estratégico do próprio país.

Um projecto museológico desta natureza deve ser encarado como um factor de revitalização cultural de Coimbra, mas também como uma parte da afirmação da cultura portuguesa no contexto europeu. E deverá ainda ser aproveitado como um elo de ligação com os outros países de expressão portuguesa.

Será natural que conte com o particular protagonismo da Universidade de Coimbra e da Câmara Municipal, mas não poderá deixar de ser considerado como um projecto digno do apoio do Ministério da Cultura. E a circunstância de contar com o envolvimento de uma Universidade mundialmente reconhecida pode ajudar a que se consiga o apoio da União Europeia.

Pelo seu potencial de salvaguarda do património e pelas sinergias culturais que pode desencadear, é um projecto que merece ser realizado.

## Fontes e bibliografia

### Fontes

*Actas do Encontro Museus e Educação, 10/11 Setembro 2001*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2002.

*Alma Azul. Revista de Artes e Ideias*, nº 7, “Coimbra”, Coimbra, 2005.

*Alta de Coimbra. História – Arte – Tradição. 1º Encontro sobre a Alta de Coimbra. Coimbra, 23, 24, 25 e 28 de Outubro de 1987. Actas*, Mirerva, Coimbra, 1988.

*Anais do Município de Coimbra 1840 – 1869*, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Biblioteca Municipal – 1973, Coimbra, Coimbra Editora, 1972 – 1973.

*Anais do Município de Coimbra 1940 – 1959*, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal, 1981.

*Arquivo Coimbrão. Boletim da Biblioteca Municipal*, vol. II (1930-1931), Coimbra, Coimbra Editora, 1931.

*Carlos Relvas e a Casa da Fotografia (catálogo de exposição)*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

*Diário de Coimbra*, Coimbra, 2003/2004/2005/2006/2007/2008/2009.

*Diário da República*, I Série-A, nº 195, 19 de Agosto de 2004.

*Diário da República*, 1ª Série, nº 63, 29 de Março de 2007.

*Diário da República*, 1ª Série, nº 64, 30 de Março de 2007.

*Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, nºs 14 – 15, Primavera – Outono 2004, “Património Cultural”, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2005.

*Memórias de Santa Cruz (catálogo de exposição)*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra/Departamento de Cultura, 2003.

*Momentos Formidáveis* (catálogo de exposição realizada na Casa Municipal da Cultura de 8 a 26 de Junho de 2005), Coimbra, CMC – Departamento de Cultura/Biblioteca Municipal de Coimbra/Imagoteca, 2005.

*Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, (1984-2006), *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, Coimbra, G.A.A.C. Coimbra, G.A.A.C.

*Obs. Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001.

*Panorama Photographico de Portugal*, Vol. I, Coimbra, Typographia do Paiz, 1871.

*Prospecto da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2003/2004.

*Público*, Lisboa, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009.

*Que é (O): A protecção do património mundial, cultural e natural*, UNESCO, 1985.

*Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 1998-2005.

*Rua Larga. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, nº6, Outubro de 2004, Coimbra, DRIIC. Divulgação e Promoção, 2004.

## **Bibliografia**

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museologia. Introduction la teoria y practica del museo*, col. “Fundamentos Mayor”, Madrid, Istmo, 1993.\*<sup>525</sup>

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, GARCIA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, 2ª edição, col. Arte y Música, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 2001.

AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2001.

ANDRADE, Carlos Santarém, *A Coimbra de Eça de Queirós*, Coimbra, Minerva Editora, 1995.

ANDRADE, Carlos Santarém, *Coimbra na vida e na obra de Camilo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1990.

ANDRADE, João Graça e, *Património arquitectónico e arqueológico. Informar para proteger*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994.

AUDRERIE, Dominique, *La notion et la protection du patrimoine*, col. «Que sais-je», nº 304, Paris, P.U.F., 1997.\*

---

<sup>525</sup> Nota: as entradas assinaladas com asterisco, correspondem a obras consultadas no decorrer deste trabalho as quais, apesar de não directamente citadas, contribuíram para a sua elaboração.

- BARTHES, Roland, *A câmara clara*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2003.
- BAURET, Gabriel, *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*, col. Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2000.
- BÉJI, Hélé, *L'imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997.\*
- BELLO URGELLÈS, Carmen e BORREL CREHUET, Àngels, *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*, col. Biblioteconomía y Administración Cultural nº 57, Gijón (Astúrias), Trea, 2002.
- BENOIST, Luc, *Musées et Museologie*, 2ª edição, col. Que sais-je ? Le pont des connaissances actuelles, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.\*
- CABALLO VILLAR, Maria Belén, *A Cidade Educadora. Nova Perspectiva de Organização e Intervenção Municipal*, col. O Homem e a Cidade, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- CAIADO, Nuno, *Movimentos estudantis em Portugal: 1945 – 1980*, col. Cadernos I.E.D., nº 18, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1990.
- CAMACHO, Clara Frayão (coord.) et al., *Roteiro de Museus*, Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus, 2005.
- CAMPILLO GARRIGÓS, Rosa, *La gestión y el gestor del Patrimonio Cultural*, col. Historia y Patrimonio, Murcia, Editorial KR, 1998.\*
- CARVALHO, Anabela (coord.), *Circulação de bens culturais móveis*, col. Temas de Museologia, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004.
- CARVALHO, J. Branquinho de, *História do Bairro Operário “Bispo-Conde”*, separata do *Arquivo Coimbrão*, vol. XVIII, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal, 1962.
- CASTELLO-LOPES, Gérard, *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os outros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- CHARBONNEAU, Normand ; ROBERT, Mário (dir.), *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2001.
- CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, P.U.F., 1971.
- CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, 3ª edição, Paris, Éditions La Découverte, 2004.
- DALY, Tim, *Enciclopédia da Fotografia Digital. Guia completo para tratamento de imagem e arte digital*, Lisboa, Dinalivro, 2004.

- Descoberta de Portugal* (À), Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1982.
- DIAS, Pedro, *Coimbra. Guia para uma visita*, Coimbra, Rua da Sofia 37 – 3, s.d.
- DOMINGUES, Álvaro ; SILVA, Isabel ; LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (orgs.), *A cultura em acção: Impactos sociais e território*, col. Textos nº 45, Porto, Edições Afrontamento, 2003.
- DONZELOT, Jacques e ESTÈBE, Philippe, *L'État animateur. Éssai sur la politique de la ville*, Paris, col. Ville et Société, Éditions Esprit, 1994.\*
- DUBOIS, Philippe, *O acto fotográfico*, col. Comunicação & Linguagens, Lisboa, Vega, 1992.
- Uma extensão do olhar. Entre a fotografia e a imagem fotográfica. Obras da Fundação PLMJ*, Coimbra, C.A.V./Centro de Artes Visuais, 2003.
- FAVIÈRE, Jean, *Museus da Europa. Evolução e novas tendências*, Lisboa, ICOM – Comissão Nacional Portuguesa, 1989.\*
- FERREIRA, João Mendes, *Uma Lenda de Coimbra. Romance Histórico*, Coimbra, Minerva Coimbra, 2002.
- FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *Coimbra. Antiga e moderna*, Edição Fac-similada de um original publicado em Lisboa pela Livraria Ferreira em 1886, Coimbra, Almedina, 1996.
- FRANCO, Raquel Campos e GONÇALVES, Rui Hermenegildo, *Sector Não Lucrativo. Compilação de Legislação sobre as Organizações da Sociedade Civil*, col. Leis, Porto, Publicações da Universidade Católica, 2006.
- FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, Col. Comunicação & Linguagens, nº3, 2ª edição, Lisboa, Vega, 1995.
- GARRIDO, Álvaro, *Movimento estudantil e crise do Estado Novo*, col. Minerva – História, Coimbra, Minerva Editora, 1996.
- GAZIEL, *Portugal Lejano*, Barcelona – Madrid, E.D.H.A.S.A., 1964.
- GOB, André; DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, col. U. Sciences Sociales, Paris, Armand Colin, 2003.
- GUILLAUME, Marc, *A Política do Património* (inclui prefácio inédito do autor), Porto, Campo das Letras – Editores, S. A., 2003.
- HEDGECOE, John, *Manual das técnicas fotográficas*, Lisboa, Dinalivro, 1991.

- HENRIQUES, Cristina, et al., *Coimbra Vida Académica*, Coimbra, Comissão Central da Queima das Fitas 90, 1990.
- HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, *Manual de Museologia*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.\*
- HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón (Asturias), Trea, 2002.\*
- Joshua Benoliel. 1873 – 1932, Repórter Fotográfico*, Lisboa, Lisboa Photo 2005, Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura, Centro Português de Fotografia, 2005.
- Joshua Benoliel – Repórter parlamentar* (inclui estudos de diversos autores, nomeadamente Manuel Villaverde Cabral, José Pedro de Aboim Borges e Teresa Parra), Lisboa, Assembleia da República, 1989.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano e SACHS, Angeli (ed.), *Museus para o Novo Milénio. Conceitos. Projectos. Edifícios*, Munique, Londres, Nova York e Basel, Prestel, 1999.
- LAMY, Alberto Sousa, *A Academia de Coimbra, 1537-1990. História. Praxe. Boémia e estudo. Partidas e piadas. Organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 1990.
- LEON, Aurora, *El museo, Teoria, praxis e utopia*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1995.\*
- LOBO, Rui Pedro, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da F.C.T.U.C., 1999.
- LORD, Barry; LORD, Gail Dexter, *Manual de gestión de museos*, Barcelona, Ariel, 1998.\*
- LOURENÇO, Eduardo, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, col. Poesia e Ensaio, nº 20, Lisboa, Editora Ulisseia, 1968.
- MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria e GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.
- MAH, Sérgio, *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, col. Estudos, nº10, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/Edições Colibri (edição patrocinada pelo Centro Português de Fotografia), 2003.\*
- MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du project muséal*, col. Muséologies, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

- MARQUES, Rafael, *Coimbra Através dos Tempos*, Coimbra, Coedição da Cruz Vermelha com a G. C. – Gráfica de Coimbra, 2004.
- MATHIAS, Paul, *La Cité Internet*, Paris, col. La Bibliothèque du Citoyen, Presses de Sciences Po, 1997.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vols. I – VIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.
- MEDINA, João (dir.) et al., *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos até aos nossos dias*, Vols. I – XX, Amadora, SAPE - Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda, 2004.
- MENDES, José M. Amado, *A área económica de Coimbra. Estrutura e desenvolvimento industrial, 1867-1927*, Coimbra, Comissão da Região Centro, 1984.
- MENDES, José Maria Amado, *Subsídios para a Arqueologia Industrial de Coimbra*, Programa “Coimbra Antiga e a vivificação dos centros históricos”, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1983.
- MESQUITA, João (coord.), *Académica. Um clube com história*, Coimbra, Núcleo de Veteranos da A.A.C./O.A.F., 1999.
- MOHEN, Jean-Pierre, *Les Sciences du Patrimoine*, Paris, Editions Odile Jacob, 1999.\*
- MONTANER, J. M., *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, ed. Gili, 1995.
- NOBRE, Carminé, *Elysio de Moura. Reportagem da sua última lição*, Coimbra, Atlântida, 1948.\*
- NORA, Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*, Paris, Fayard, 1997.
- NUNES, Mário, *Coimbra - Imagens do passado – 1940-1960*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990.
- *Subsídios para uma reflexão sobre o património cultural*, Sep. de *Mundo da Arte*, n.º 13, Março de 1983, Coimbra, Imprensa de Coimbra Limitada, 1983.
- PAVÃO, Luís, *Conservação de colecções de fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997.
- PEARCE, Susan M. (ed.), *Museum Studies in Material culture*, Londres-Washington, Leicester University Press/Smithonian Institution Press, 1989.\*
- PESSOA, Alberto, *Hospitais de Coimbra*, Coimbra, 1931.
- PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina (edição patrocinada pela Fundação Eng. António de Almeida), 2005.

- PIMENTEL, Cristina, *O sistema museológico português (1833 – 1991). Rumo a um novo modelo teórico para o seu estudo*, col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.
- RAMIRES, Alexandre, *Passado ao Espelho. Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Phtographia*, (Catálogo de exposição realizada no Museu de Física da Universidade de Coimbra, de 9 de Janeiro a 10 de Fevereiro de 2006, concebida por Alexandre Ramires.) Coimbra, Museu de Física da universidade de Coimbra, 2006.
- RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra. Os inícios da Imagem fotográfica em Coimbra 1842-1900*, (Catálogo de exposição fotográfica, concebida por Alexandre Ramires, realizada de 27 de Junho a 16 de Setembro de 2001, no Museu Machado de Castro em Coimbra.) Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001.
- RASTEIRO, Alfredo, *Musas a mais, museus a menos*, Coimbra, 2002.
- RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona, col. FotoGGrafia, ed. Editorial Gustavo Gili, SA, 2004.
- RICO, Juan Carlos, *Montage de exposiciones. Museus. Arquitectura. Arte*, Madrid, Sílex, 1996.\*
- RIEGO, Bernardo, et al., *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Santander, Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 1997.
- ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (Coordenação), *Iniciação à museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993.
- RODRIGUES, Manuel Augusto, *A Universidade de Coimbra. Marcos da sua história. 1290 – 1990. 7º Centenário da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1991.
- ROSMANINHO, Nuno, *O princípio de uma “revolução urbanística” no Estado Novo. Os primeiros programas da Cidade Universitária*, Coimbra, col. Minerva Arte n.º 2, Minerva Editora, 1996.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) et al. *Inquérito aos Museus em Portugal*, Lisboa, Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus, 2000.

- *O panorama museológico de Portugal (2000 – 2004)*, Lisboa, Ministério da Cultura/Observatório das Actividades Culturais/Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus, 2005.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 14<sup>a</sup> edição, Porto, Porto Editora, 1987.

SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998.

SENA, António, *Uma história de fotografia*, col. “Sínteses da Cultura Portuguesa”, Lisboa, Comissariado para Europália 91 - Portugal, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres, col. Penguin Classics, Penguin Books, 2002.

Só, col. Livros de Bolso Europa-América, nº 253, Lisboa, Publicações Europa-América, 1984.

SOUGEZ, Marie-Loup e PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de História de la Fotografía*, Madrid, col. Cuadernos Arte Cátedra, nº38, Cátedra, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo*, col. Letras Contemporâneas, Florianópolis (Brasil), Editora Grifos, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris (?), Arléa, 1995.\*

TORRES, Alexandre Pinheiro (org.), *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

*Universidade de Coimbra* (pequena brochura ilustrada), Lisboa, Ateliers Gráficos Bertrand (Irmãos), 1937.

*Velha Alta ...desaparecida (A). Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra – 1984*. Prefácio de Armando Carneiro da Silva, 2<sup>a</sup> edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

VERGO, Peter (ed.), *The new museology*, London, Reaction Books Lda, 1989.\*

VIANA, Mário Gonçalves, *Arte de classificar e de arquivar*, col. Biblioteca de Orientação Profissional nº 6, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1956.

VICENTE, António Pedro, *Arnaldo Garcez. Um Repórter Fotográfico na 1<sup>a</sup> Grande Guerra*, nº 5, Porto, CPF. Centro Português de Fotografia, s.d.

YATES, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, col. FotoGGrafía, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

## “Sites” consultados

<http://acultura.no.sapo.pt> (consultado em 5 de Julho de 2005)  
<http://fundacao-jcarpinteiro.org> (consultado em 15 de Julho de 2005)  
<http://www.cm-braga.pt> (consultado em 14 de Julho de 2005)  
<http://www.coimbra-group.be/> (consultado em 24 de Setembro de 2005)  
<http://www.dw-world.de> (consultado em 19 de Julho de 2005)  
<http://www.fotosombra.com.br> (consultado em 27 de Abril de 2004)  
<http://www.iscsp.utl.pt> (consultado em 6 de Agosto de 2006)  
<http://www.library.arizona.edu/ccp> (consultado em 16 de Julho de 2005)  
<http://www.mat.uc.pt> (consultado em 28 de Abril de 2004)  
<http://www.mis.rj.gov.br> (consultado em 17 de Julho de 2005)  
<http://www.mis.rj.gov.br> (consultado em 20 de Julho de 2005)  
<http://www.mis.rj.gov.br> (consultado em 25 de Setembro de 2006)  
<http://www.mis.rj.gov.br> (consultado em 21 de Agosto de 2008)  
<http://www.mis-sp.org.br> (consultado em 14 de Dezembro de 2008)  
<http://www.mis.sp.gov.br> (consultado em 19 de Julho de 2005)  
<http://www.navedapalavra.com.br> (consultado em 28 de Abril de 2004)  
<http://www.photography-museum.com> (consultado em 17 de Julho de 2005)  
<http://www.spotplus.odl.org/> (consultado em 24 de Setembro de 2005)  
<http://www.unige.ch/> (consultado em 24 de Setembro de 2005)

# ANEXOS

**I**

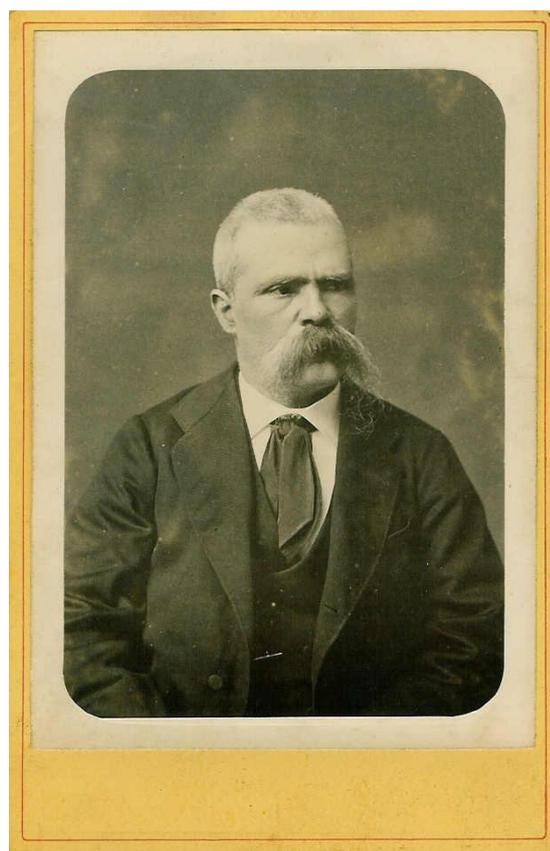
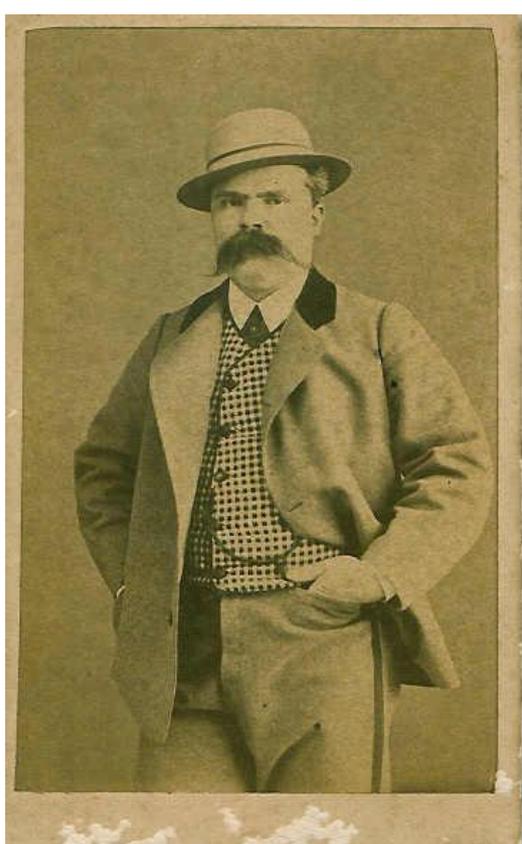
**ALGUNS FOTÓGRAFOS PIONEIROS  
DE COIMBRA E SEUS TRABALHOS**



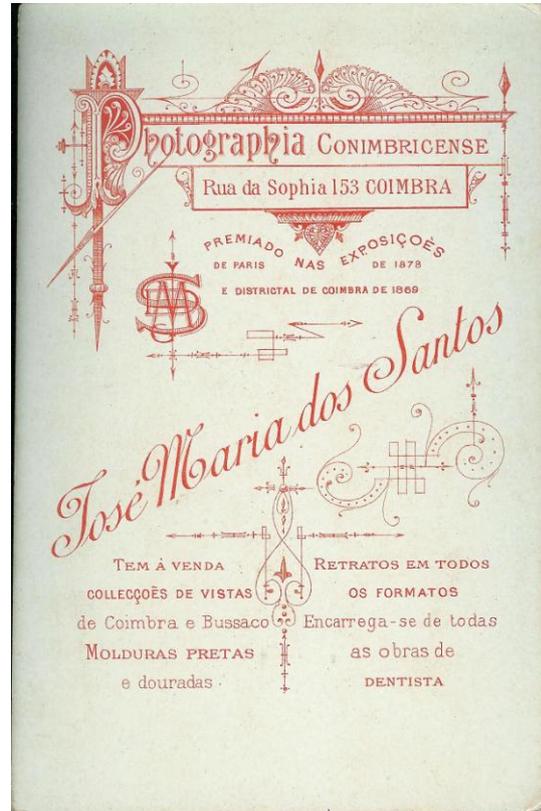
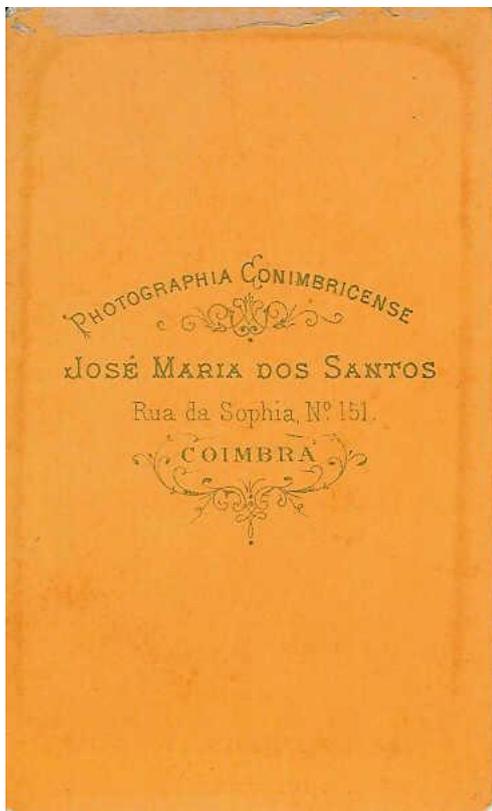
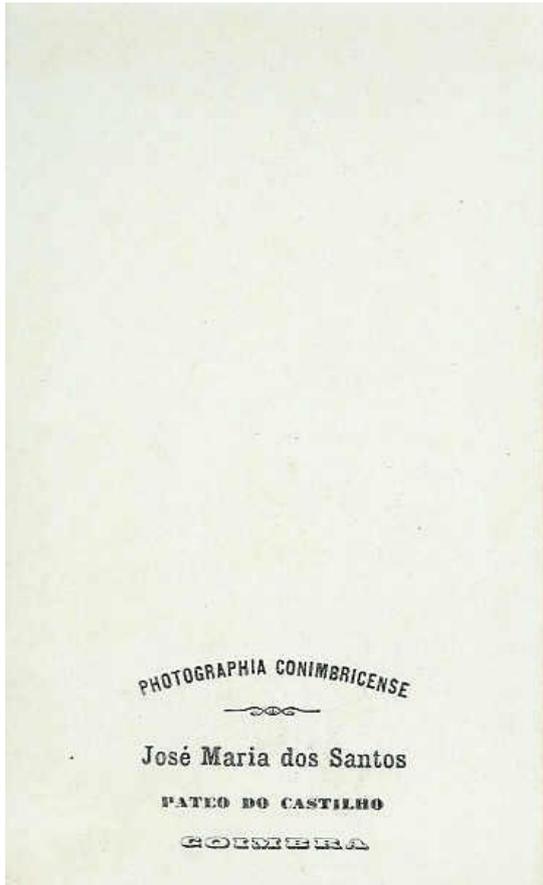
Dois exemplos dos “typos de Coimbra” (por volta de 1880), fotografados por José Maria dos Santos: Ribeirinho (fig. 1) e D. Sebastião ou Pitonó (fig. 2) (CPSCN).



Fig.3 – O “Almirante Rato”, uma das figuras típicas do “Centenário da Sebenta” (1899), com a farda que os estudantes lhe ofereceram para a ocasião, fotografado por José Maria dos Santos (CPSCN).



(Figs. 4, 5, 6 e 7) O fotógrafo José Maria dos Santos em épocas diferentes (CPSCN).



(Figs. 8, 9, 10 e 11) Exemplos de chancelas do estúdio fotográfico *Photographia Conimbricense*, de José Maria dos Santos, onde estão explícitas as suas várias localizações ao longo da sua existência (CPSCN).



Fig. 12 – O estúdio fotográfico de José Maria dos Santos em Coimbra, onde hoje se encontra o Automóvel Clube de Portugal (CPSCN).



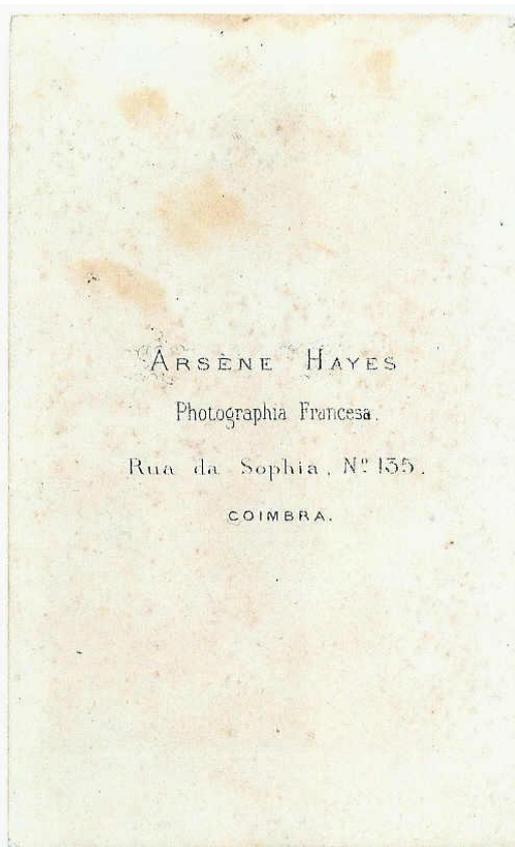
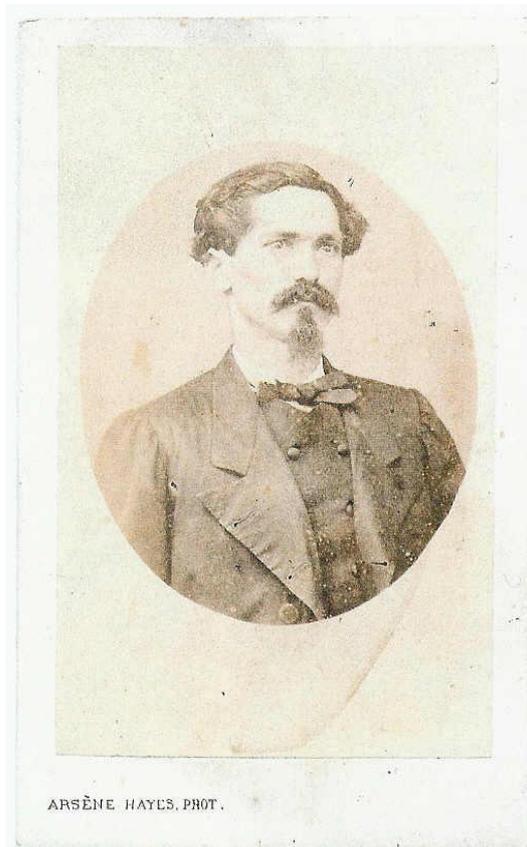
Fig.13 – A igreja de S. Tiago no séc. XIX, tal como J. M. dos Santos a fotografou, antes das obras que a transformariam no séc. XX (CPSCN).



(Figs. 14 e 15) Archeiro e estudante da Universidade de Coimbra, fotografados por José Maria dos Santos (CPSCN).



Uma tricana (fig. 16) e um ardina (fig. 17), dois exemplos das muitas pessoas anónimas do povo de Coimbra, que foram imortalizadas pela objectiva de José Maria dos Santos (CPSCN).



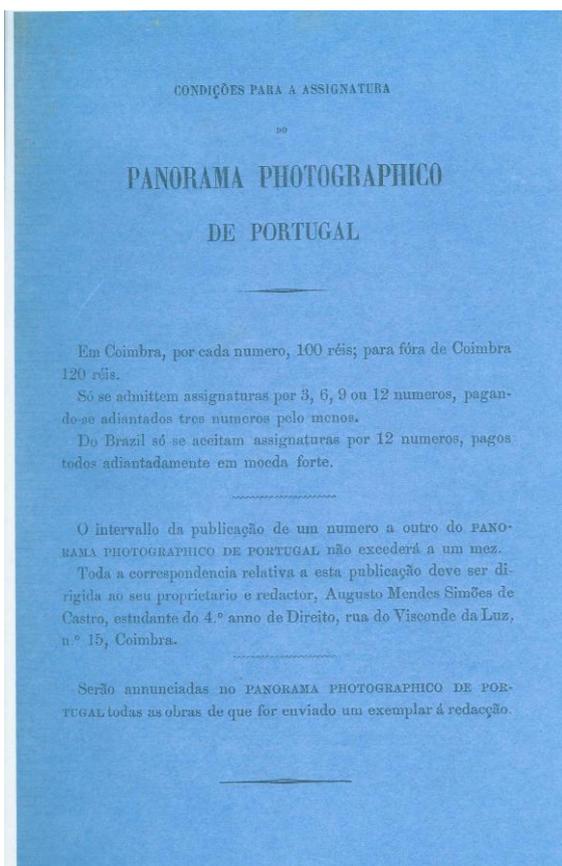
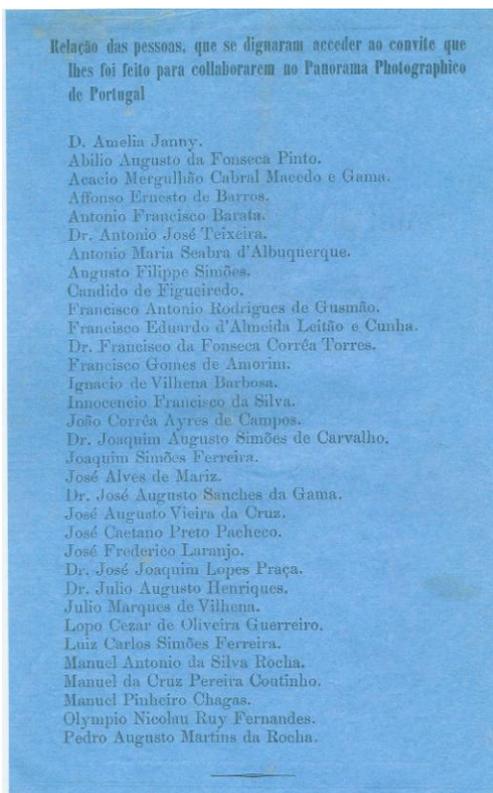
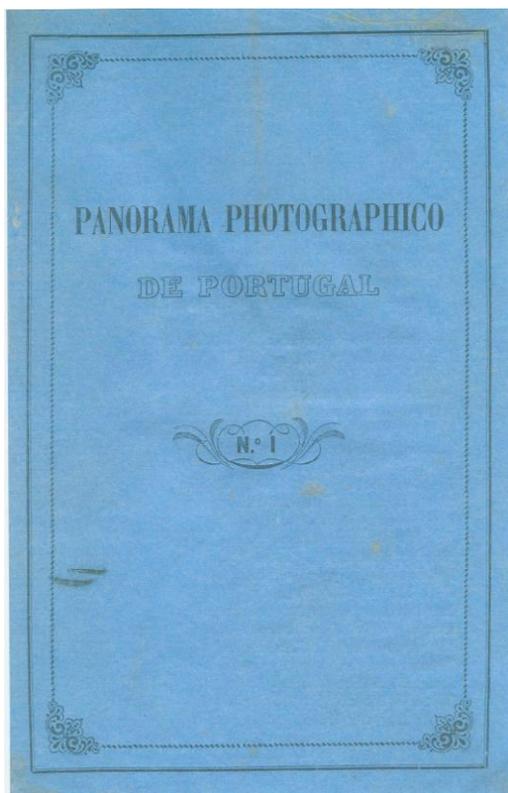
Frente (fig. 18) e verso (fig. 19) de um “carte-de-visite”, onde é possível observar um auto-retrato de Arsène Hayes, outro dos pioneiros da fotografia em Coimbra, de origem estrangeira (CEM).



Fig.20–Vista de Coimbra da autoria de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, incluída na sua *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal*, publicada a partir de 1861 (CAR).



Fig.21 – O fotógrafo Joaquim Possidónio Narciso da Silva já na velhice (CP).



Figs.22, 23 e 24 – Três aspectos do folheto anunciando o 1º número do *Panorama Photographico de Portugal*, publicação conimbricense pioneira na divulgação da fotografia no nosso país (CAR).

Fig.25 – O fotógrafo António da Conceição Mattos (CEM).



Fig.26 – Uma muito rara vista de Coimbra de finais da década de 1860, proveniente da Photographia Académico-Conimbricense, casa fotográfica de António da Conceição Mattos, publicada no *Panorama Photographico de Portugal (CAR)*.

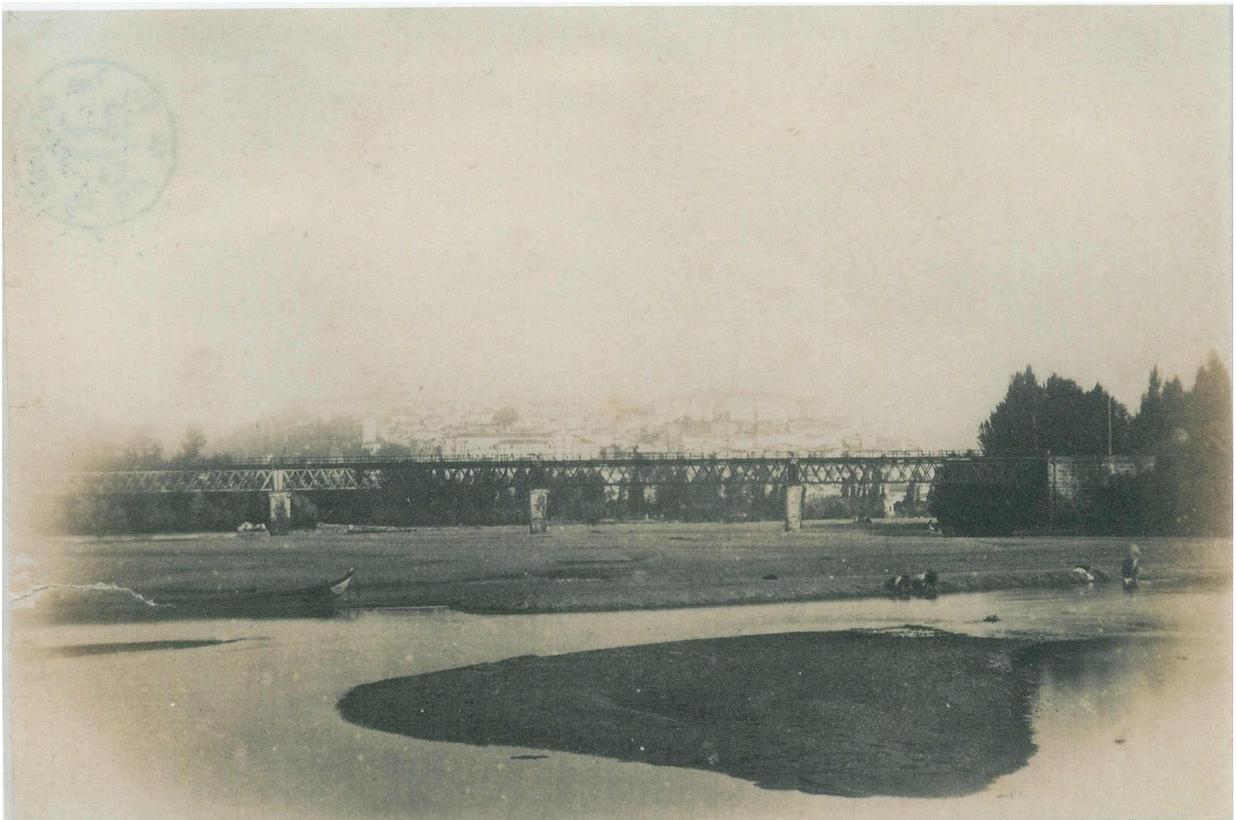


Fig.27 – Outra fotografia da mesma época e proveniência, desta vez da, então, nova ponte ferroviária sobre o Mondego. Foi igualmente publicada no *Panorama Photographico de Portugal (CAR)*.



Fig.28 – O fotógrafo José Sartoris (CAR).

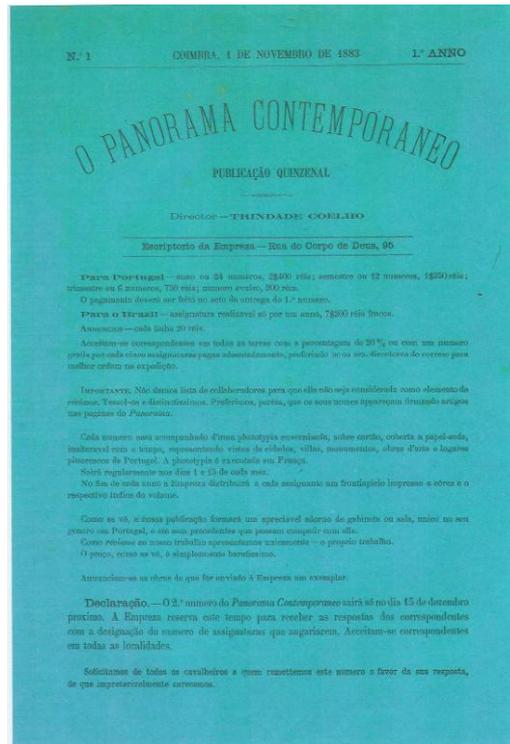


Fig.29 – Frontespício do primeiro número de *O Panorama Contemporaneo* (1/11/1883) (CAR).

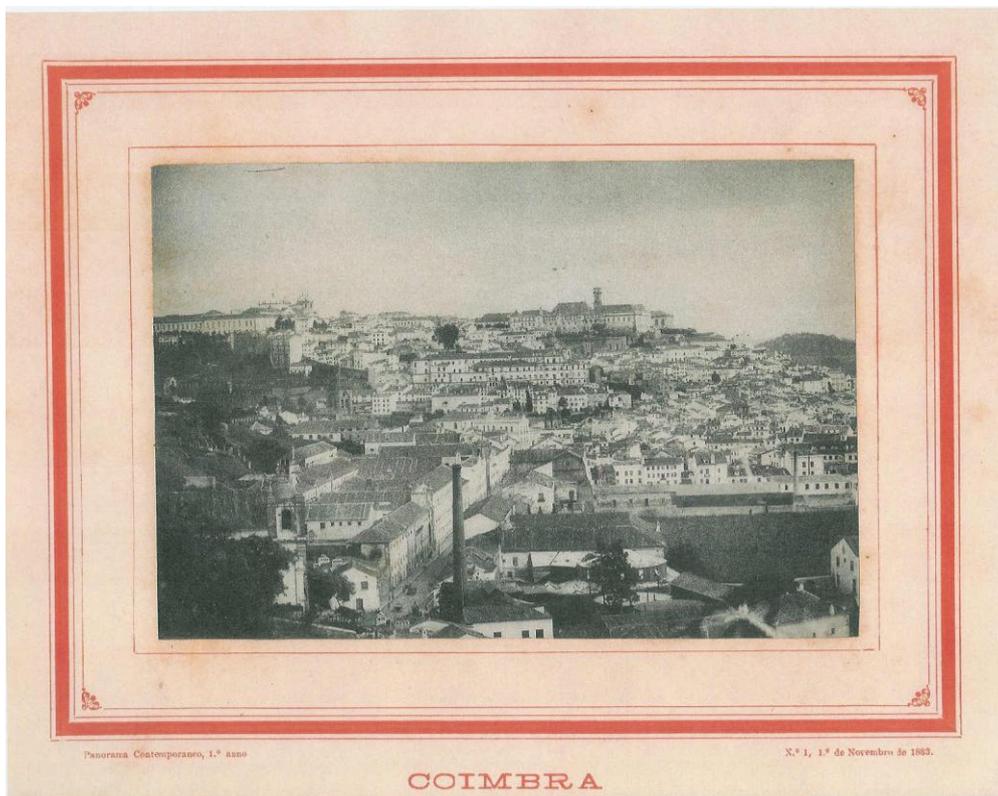


Fig.30 – Fotografia publicada por José Sartoris no primeiro número d'*O Panorama Contemporaneo* (1 de Novembro de 1883) (CAR).

NOTA DAS PHOTOGRAPHIAS

PUBLICADAS PELO

# PORTUGAL ARTISTICO E MONUMENTAL

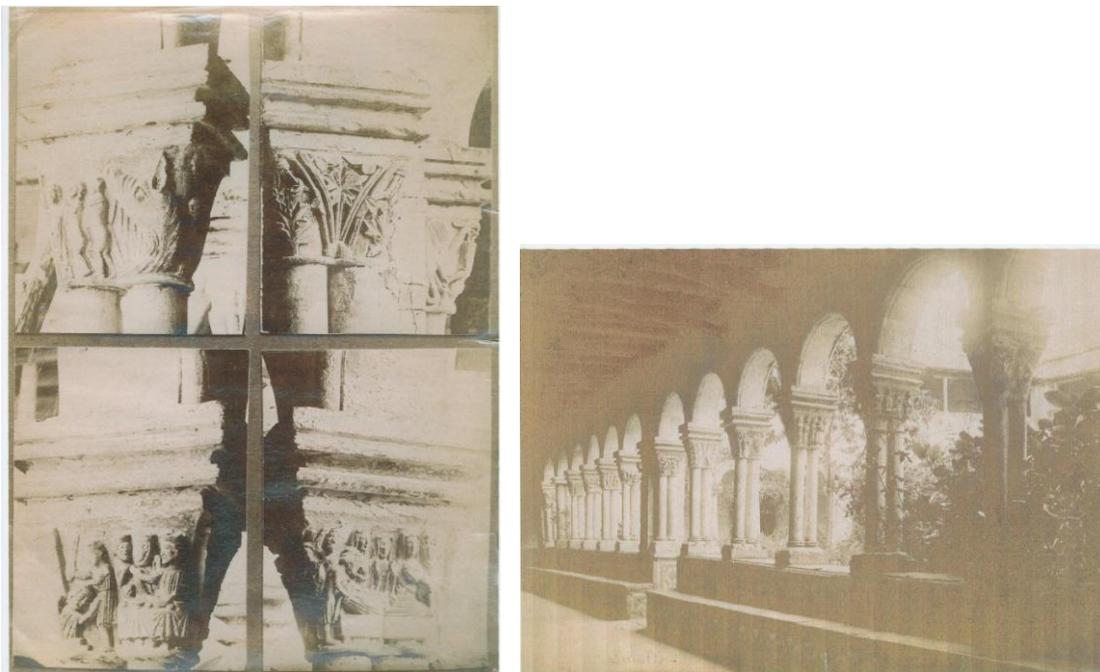
NOS DOIS ANNOS — 1896-1897

---

PRIMEIRO ANNO — 1896

N.º	1	Coimbra	Pia baptismal da igreja de S. João d'Almedina	Seculo	XV
»	2	Idem	Pia da igreja da Sé Nova	»	XVI
»	3	Mosteiro de S. Marcos	Tumulo de Telles de Menezes	»	XV
»	4	Coimbra	Cadeiras do côro da igreja de Santa Cruz	»	XVI
»	5	Mosteiro de S. Marcos	Tumulo de Gomes da Silva	»	XVI
»	6	Coimbra	Portal do convento de S. Thomaz	»	XVI
»	7	Mosteiro de S. Marcos	Retabulo da igreja	»	XVI
»	8	Varziella (Cantanhede)	Retabulo da capella	»	XVI
»	9	Coimbra	Capiteis do claustro do convento de Cellas	»	XIV
»	10	Idem	Claustro do convento de Cellas	»	XIV
»	11	Mosteiro de S. Marcos	Tumulo	»	XVI
»	12	Batalha	Fragmento do portal para as capellas imperfeitas	»	XVI
»	13 e 14	Coimbra	Lado norte da igreja da Sé Velha	»	XVI
»	15 e 16	Trofa (Agueda)	Tumulos da familia Lemos	»	XVI
»	17	Oliveira do Conde	Tumulo de Fernam Gomes de Goes	»	XV
»	18	Goes	Tumulo do conde de Sortelha	»	XVI
»	19	Mosteiro de S. Marcos	Tumulo	»	XVI
»	20	Idem	Pulpito	»	XVI
»	21	Coimbra	Tumulo de D. Affonso Henriques	»	XVI
»	22	Idem	Tumulo de D. Sancho I	»	XVI
»	23	Idem	Pulpito da igreja de Santa Cruz	»	XVI
»	24	Idem	Esculptura no claustro do Silencio em Santa Cruz	»	XVI

Fig.31 – Índice das fotografias publicadas no primeiro anno do *Portugal Artístico e Monumental* (CAR).



Quatro pormenores dos capitéis do claustro do Convento de Celas (fig.32) e um aspecto do claustro do Convento de Celas (fig.33) da autoria de José Sartoris, dois exemplos das primeiras fotografias publicadas no *Portugal Artístico e Monumental*, durante o seu primeiro anno de 1896 (CAR).

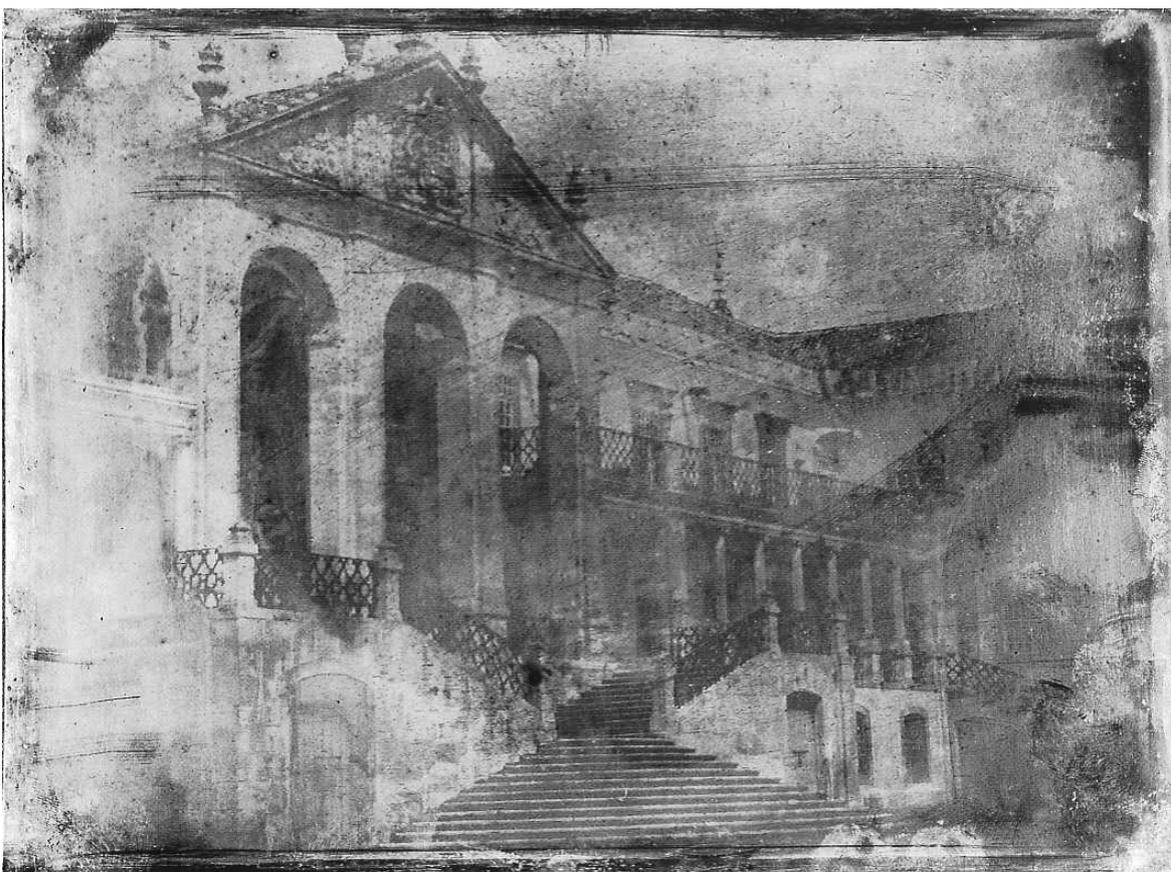


Fig.34 – Um dos primeiros daguerreótipos do Pátio da Universidade de Coimbra obtidos em 1842 (MFUC).



Fig.35 – *Estereoscopia*, datada da década de 1870, onde é possível observar o começo da Estrada da Beira, vista do Largo da Portagem. O seu autor, José Maria dos Santos, e também Carlos Relvas, foram dois dos fotógrafos portugueses que legaram à posteridade este tipo de fotografias, que permitiam, graças a um aparelho designado por *estereoscópio*, produzir uma ilusão de verdadeira tridimensionalidade e realismo quando se observavam estas imagens (CPSCN).



Fig.36 – O fotógrafo Carlos Relvas (CMCA).

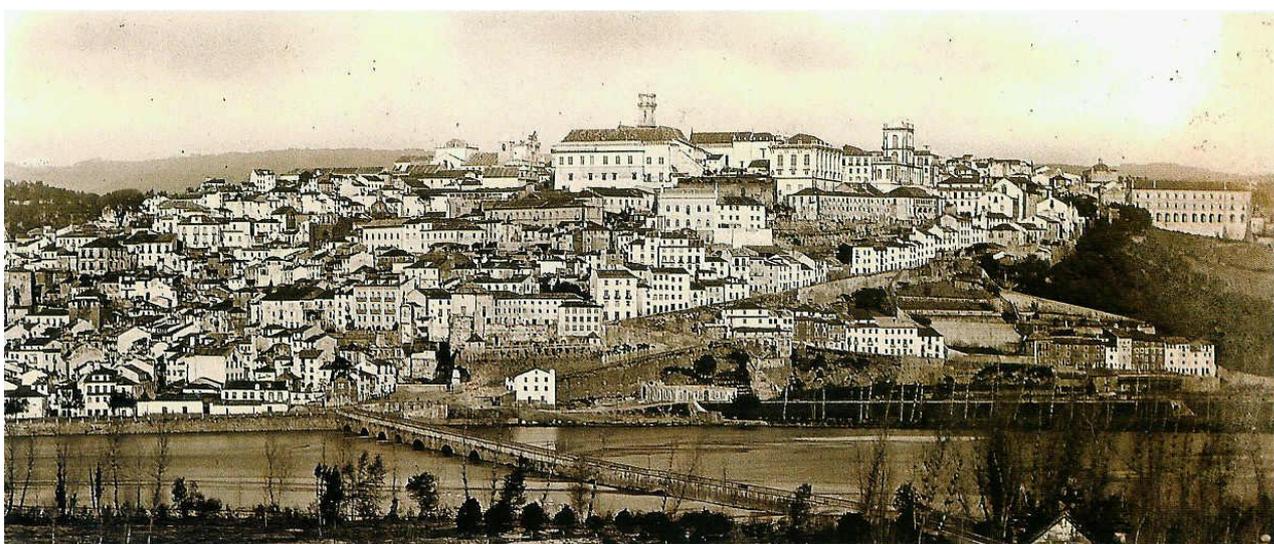


Fig.37 – Vista de Coimbra por Carlos Relvas, onde é visível o detalhe que sempre caracterizou os seus trabalhos (CMCA).

## **II**

# **IMAGENS DA TRADIÇÃO E VIDA ACADÉMICA COIMBRÃS**

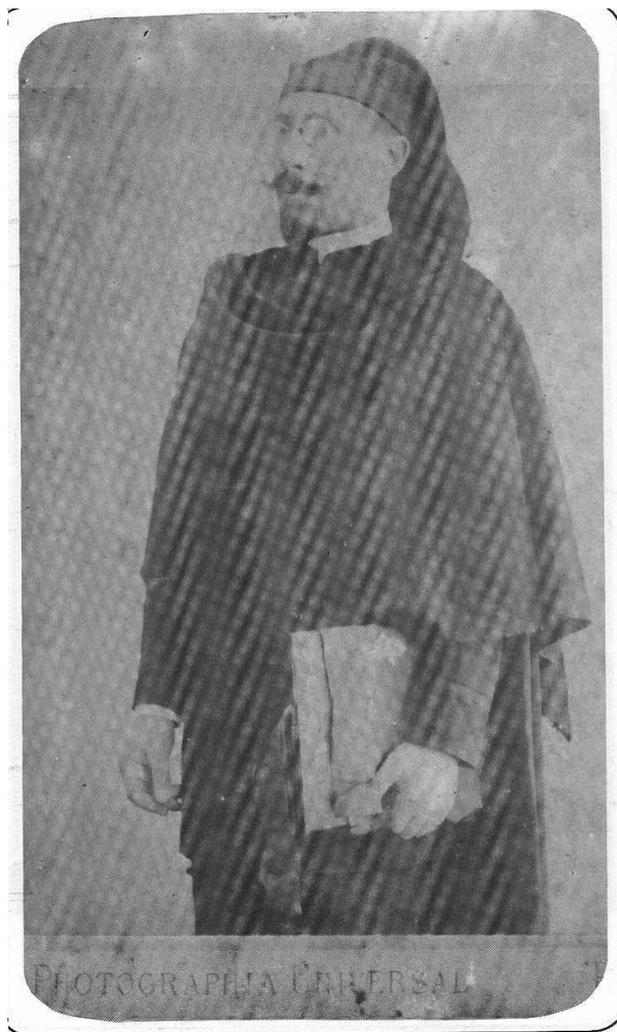


Fig.38 – O Dr. António Luís Gomes, primeiro presidente da Associação Académica de Coimbra (AAC).

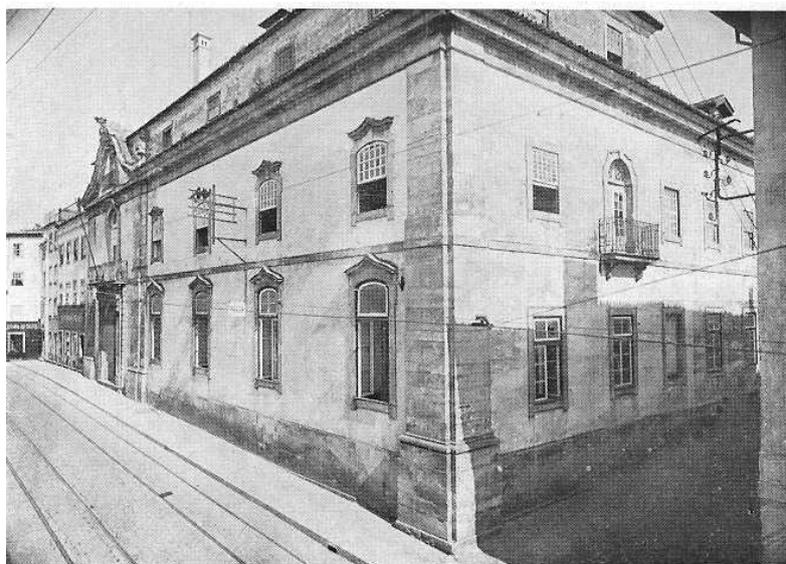


Fig.39 – O edifício da Rua Larga onde esteve instalada a AAC de 1913 até 1949, e que foi sacrificado pelas obras da “Cidade Universitária”, designado de “Bastilha”, pois foi aí que se deu a “Tomada da Bastilha” em 1920, onde se ocupou todo o edifício, em cujos pisos superiores estivera, até então, instalado o Instituto de Coimbra, mais conhecido como “Clube dos Lentes” (AGB).



Fig.40 – Um aspecto do “Centenário da Sebenta”, ocorrido em 1899. Reparar no carro alegórico, onde surge a Torre da Universidade, no qual se encontrava o famoso estudante e boémio Alberto Costa, mais conhecido como “Pad-Zé” (CPSCN).



Fig.41 – Um aspecto do “Enterro do Grau”, ocorrido em 1905, a desfilr na Rua Larga, perto da Porta Férrea (CPSCN).



Fig.42 – Alguns protagonistas da greve estudantil de 1907 (MAC).



Fig.43 – Crise académica de 1969. Assembleia Magna no Pátio da Universidade (CCC).

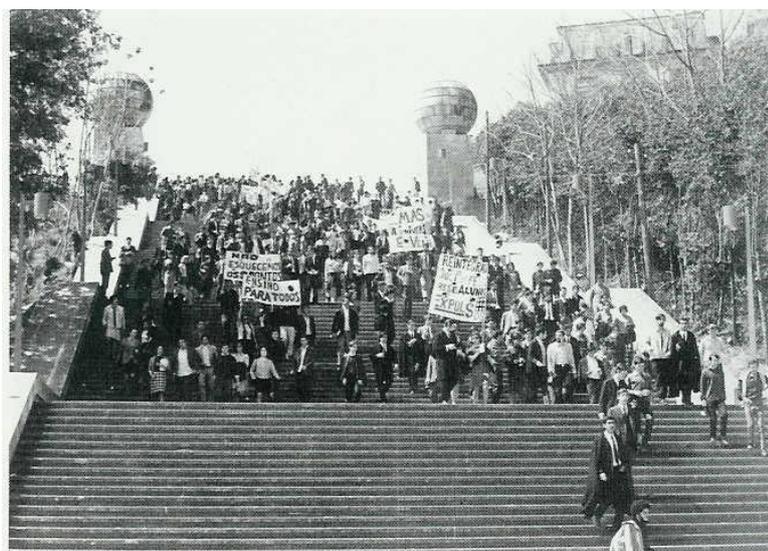


Fig.44 – Manifestação dos estudantes no dia 17 de Abril de 1969 (CCC).



Fig.45 – O Fado de Coimbra, há muito um elemento indissociável da tradição académica coimbrã (CPSCN).



Fig.46 – A praxe académica. Um caloiro é surpreendido por uma trupe de estudantes (CPSCN).



Fig.47 – Doutores envergando o traje académico, com as insígnias das respectivas faculdades em dia de acto solene (CASCN).



Fig.48 – O Doutoramento *Honoris Causa*, do escritor e Prémio Nobel da Literatura José Saramago, ocorrido no Verão de 2004 (CASCN).

# **III**

## **IMAGENS E MEMÓRIAS DE ESPAÇOS E LUGARES DE COIMBRA**



Fig.49 – Vista geral do conjunto dos edifícios universitários, antes das obras levadas a cabo pelo Estado Novo a partir de 1943 e que iriam amputar a Velha Alta de parte substancial do seu património (CPSCN).



Fig.50 – Um aspecto da Porta Férrea (CASCN).



Fig.51 – O Pátio da Universidade no princípio do século XX. Era um local ajardinado e apazível, tendo-se mantido assim até 1944, perdendo grande parte do seu encanto (CPSCN).



Fig.52 – A Torre da Universidade (CASCN).



Fig.53 – Archeiros à porta da Biblioteca Joanina em ocasião de Doutoramento *Honoris Causa* (CASCN).

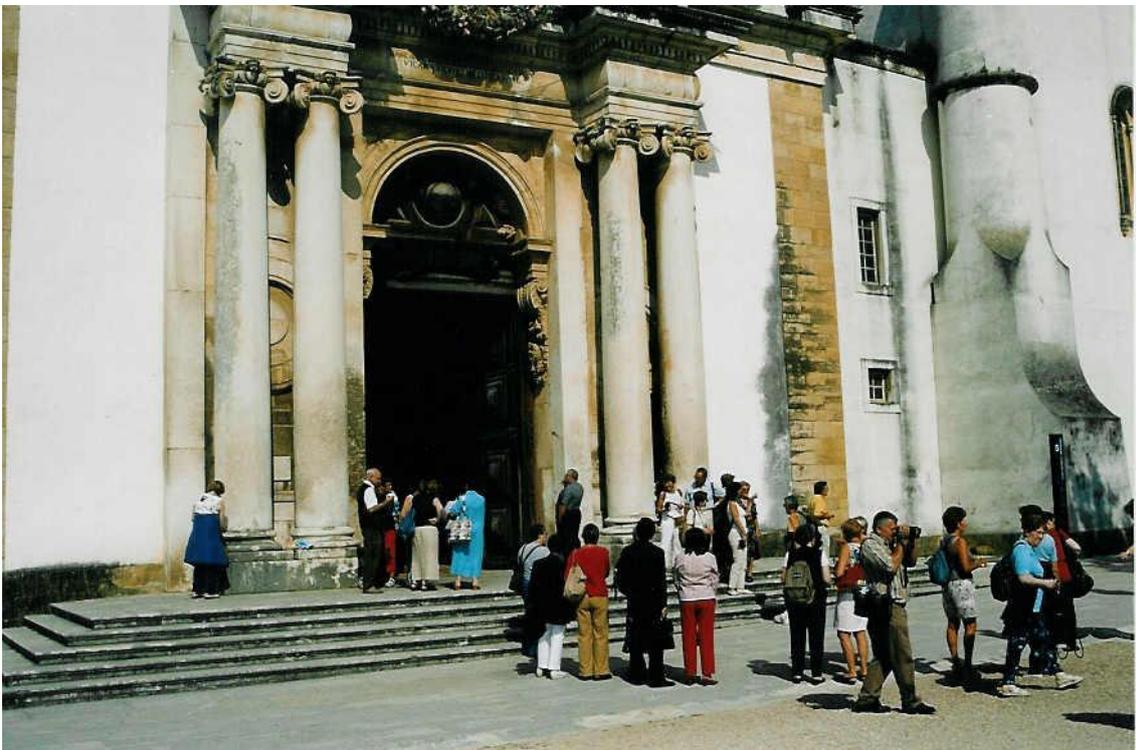


Fig.54 – A Biblioteca Joanina, edifício único no Mundo, para além de ser um dos *ex-libris* da Universidade de Coimbra, constitui um importante factor de atracção turística para esta cidade (CASCN).



Fig.55 – O Observatório Astronómico, que antes fechava o Pátio da Universidade, datava de 1777, tendo sido demolido em 1951 (AGB).



Fig.56 – O Observatório Astronómico pouco antes de se proceder à sua demolição. O jardim já havia sido removido, e a actual estátua de D. João III já se encontrava erguida (FM).



Fig.57 – A fachada neoclássica da antiga Faculdade de Letras, a qual se havia de converter, após profundas remodelações, na Biblioteca Geral da Universidade, inaugurada em 1956 (AGB).



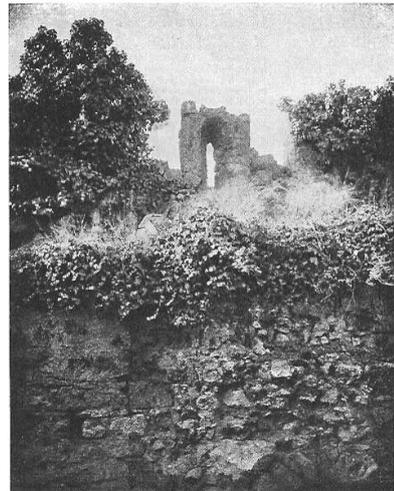
Fig.58 – Esta Faculdade alojava a preciosa biblioteca do extinto Colégio de S. Pedro, uma das poucas que se salvaram, após a reforma de 1834. Hoje, encontra-se integrada na Biblioteca Geral (AGB).



Fig.59 – A Rua Larga, zona central da velha Alta de Coimbra, desaparecida na década de 40, com as obras da “Cidade Universitária”. À esquerda destaca-se a “Leitaria Académica”, gerida por uma das figuras mais emblemáticas da história da Academia de Coimbra – o Joaquim “Pirata” – cuja memória vai morrendo com aqueles que o conheceram de perto. Foi demolida no começo de 1944 (IMC).



Fig.60 – O Instituto de Antropologia, um dos edifícios mais emblemáticos da desaparecida Rua Larga. Era igualmente conhecido por Colégio de S. Boaventura ou dos Venturas. Nele existiu uma prisão académica. Do outro lado da Rua Larga localizava-se o edifício da Associação Académica e, tal como este, foi demolido no fim de 1949 (AGB).



O Hospital dos Lázaros (fig.61) situava-se mais ou menos no lado Sul do desaparecido Largo do Castelo. Como o próprio nome indica, era nesta zona onde outrora se erguia o castelo de Coimbra, do qual ainda existiam, aqui e ali, alguns vestígios (fig.62), quando se iniciaram as obras da “Cidade Universitária” (AGB)/(AM).



Fig.63 – Isto era o que restava da base de uma das torres do antigo castelo de Coimbra, exposta aquando da demolição da velha lavandaria dos Hospitais da Universidade, em meados de 40. Como se pode observar em baixo (fig.64), o edifício do Hospital dos Lázaros, só foi demolido quando já havia sido inaugurada a maior parte dos edifícios das actuais faculdades. Nos seus últimos tempos, fora designado igualmente de Hospital do Castelo (FM).





Fig.65 – A Calçada Martim de Freitas, também designada por Ladeira do Castelo, por volta de 1940. Nesta imagem, é possível observar-se tanto o Arco do Castelo, demolido em 1947, como parte da antiga muralha do castelo, que também desapareceria. À esquerda, o começo das “Escadas do Liceu” (LA).



Fig.66 – O mesmo local na actualidade (foto de 2003). A ala do antigo Colégio de S. Jerónimo, que se vê pintada de branco correspondia, exactamente, à sua antiga igreja, que assim ficou, irreconhecível, após profundas remodelações (CASCN).



Fig.67 – Durante muitos anos, a Calçada Martim de Freitas fora um espaço densamente arborizado. Era, igualmente, mais íngreme na sua parte superior (FM).



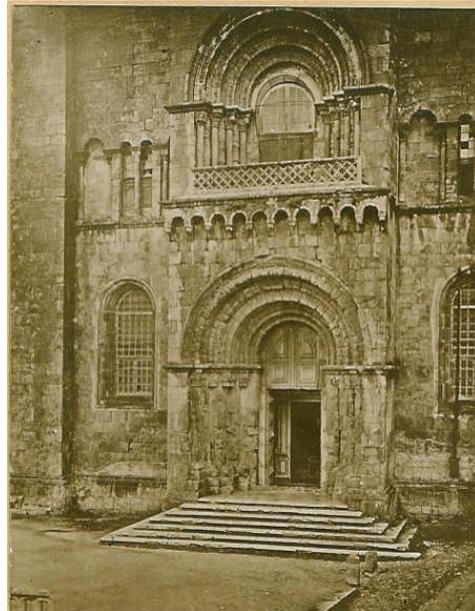
Fig.68 – Nos anos 50, na sequência das obras da “Cidade Universitária”, decidiu-se alterar por completo o declive original desta via de acesso à Universidade. Para tal, houve que começar por remover o arvoredo (FM).



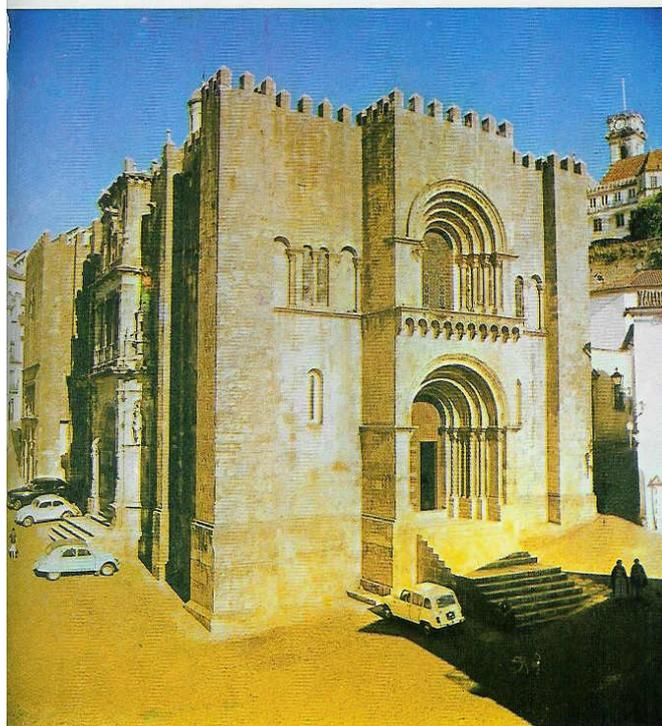
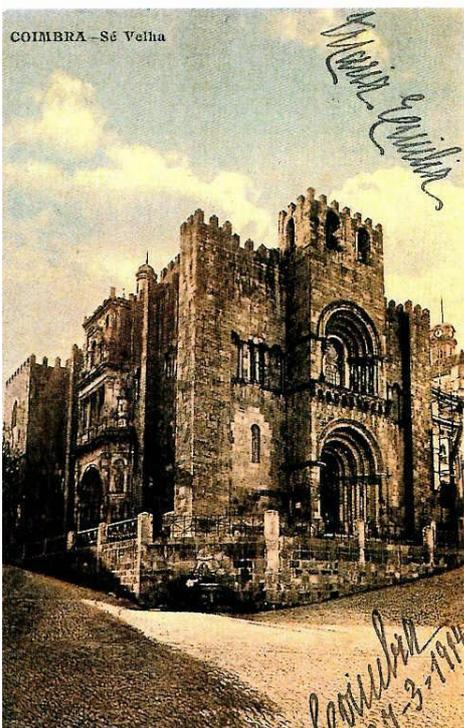
Fig.69 – Até por volta de 1957, existiam edifícios encostados aos Arcos do Jardim. No primeiro a contar da esquerda, foi a última morada da Leitaria Académica, de Joaquim “Pirata”, que já havia sido desalojada de dois locais, em consequência das implacáveis demolições da velha Alta. Estes edifícios foram demolidos com vista a suprimir o estrangulamento ao trânsito que existia ao fundo da Calçada Martim de Freitas, então em obras que lhe alterariam o traçado e o declive originais, bem como para permitir uma melhor exposição do velho aqueduto de S. Sebastião (FM).



Fig.70 – Outra curiosa perspectiva dos Arcos do Jardim, com as casas que lhes estavam encostadas. Como se pode observar à esquerda, um dos prédios encontrava-se mesmo incorporado num dos Arcos. Neste local, viveu o escritor Camilo Castelo-Branco numa das suas breves passagens por Coimbra (FM).



Duas fotografias da Sé Velha, tal como esta se encontrava na segunda metade do século XIX. A primeira é da autoria de José Maria dos Santos (fig.71) e a segunda (fig.72) de Thurston Thompson, fotógrafo inglês, datada de 1866, aquando da deslocação deste a Coimbra. Originalmente de grandes dimensões, esta última seria posteriormente fotografada e reduzida em tamanho, pela mão de José M. dos Santos, para poder ser incluída no *Panorama Photográfico de Portugal*, em 1873 (CPSCN).



Na transição do século XIX para o século XX, a Sé Velha é alvo de importantes intervenções, que lhe alteram de forma significativa o seu aspecto exterior. A transformação mais visível, observa-se no seu adro fronteiro em plataforma. Este mudará de forma e passará a ser rodeado por um gradeamento, para além de lhe ser construída uma nova fonte (fig.73). No ano de 1934, será alvo de novas intervenções, cujo resultado mais assinalável será a eliminação do adro fronteiro e da fonte nele incrustada, passando, a partir de então, a ostentar a fisionomia que actualmente se lhe conhece (fig.74) (CPSCN)/(CPD).



Fig.75 – Fachada da Igreja de Santa Cruz, por volta de 1910. Notar as obras à direita, para a construção do café que actualmente lá se encontra (CPSCN).

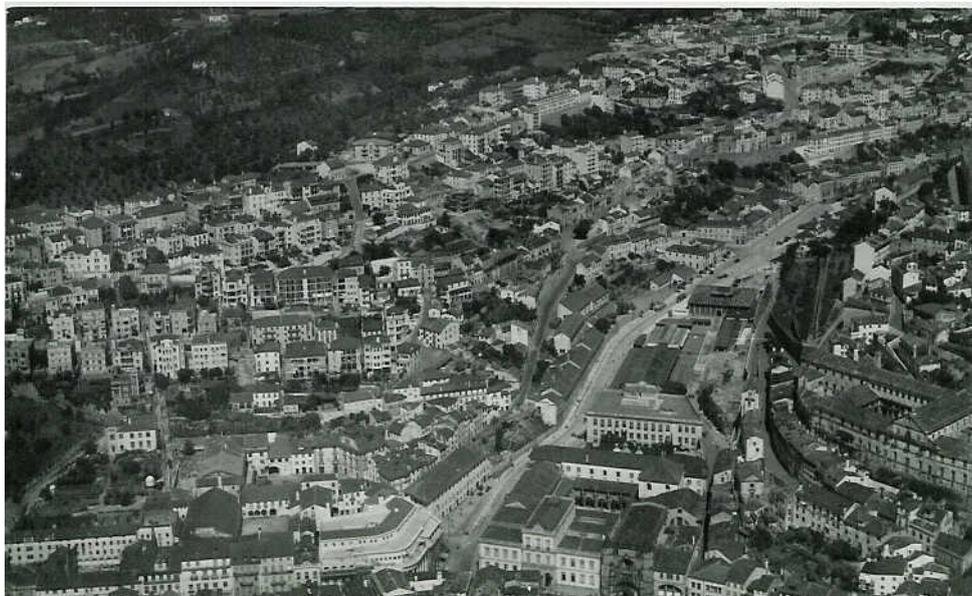


Fig.76 – Vista geral da zona de Santa Cruz e Montarroyo em meados do século XX (FH).



Fig.77 – Perspectiva sobre a desaparecida Torre de Santa Cruz inserida no casario circundante (IMC).



Fig.78 – Vista sobre o Claustro da Manga, por volta da década de 1870, onde é possível vislumbrar um pouco da antiga grandiosidade do Mosteiro de Santa Cruz. Reparar na Torre de Santa Cruz (IMC).



Fig.79 – Com a progressiva demolição e remodelação dos edifícios circundantes, o Claustro da Manga converteu-se em Jardim da Manga e alargou-se a rua fronteira, para além de se conseguir uma magnífica panorâmica sobre a Torre de Santa Cruz (CPSCN).



Fig.80 – A Torre de Santa Cruz, ou Torre dos Sinos em inícios do século XX (IMC).



Fig.81 – No começo de 1935, sob o pretexto de poder haver risco de derrocada, a velha torre é demolida (“(...)E o famoso Penedo da Saudade/ Tem saudades da Torre que caiu!(...)”) (IMC).



Fig.82 – A sua demolição acaba por danificar seriamente edifícios que lhe são próximos, tendo esta zona ficado transformada numa vasta cratera que não mais fazia do que perpetuar a memória de mais um grave atentado ao património de Coimbra. Assim permaneceu durante anos a fio... antes de ser arborizada. Agora, localiza-se aí uma antiga fonte recuperada, rodeada de vários lanços de escadas (FM).

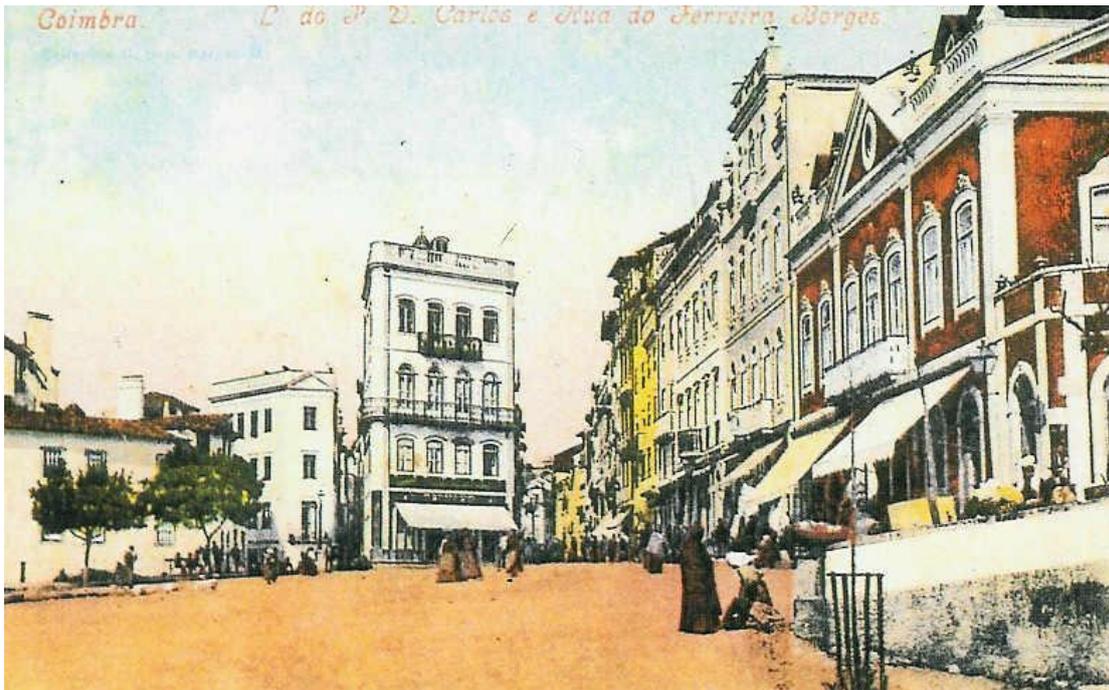


Fig.83 – O Largo da Portagem por volta de 1900 (CPSCN).



O Largo da Portagem, nas décadas de 1910 (fig.84) e de 1920 (fig.85) antes das obras que o transformariam quase por completo (CPSCN).



Fig.86 – A partir das obras efectuadas em meados da década de 1950, associadas à construção da nova Ponte de Santa Clara, o aspecto do Largo da Portagem pouco mudaria até aos nossos dias (FH).



Fig. 87 – Aspecto nocturno da Procissão da Rainha Santa Isabel nos anos 60/70 (FH).

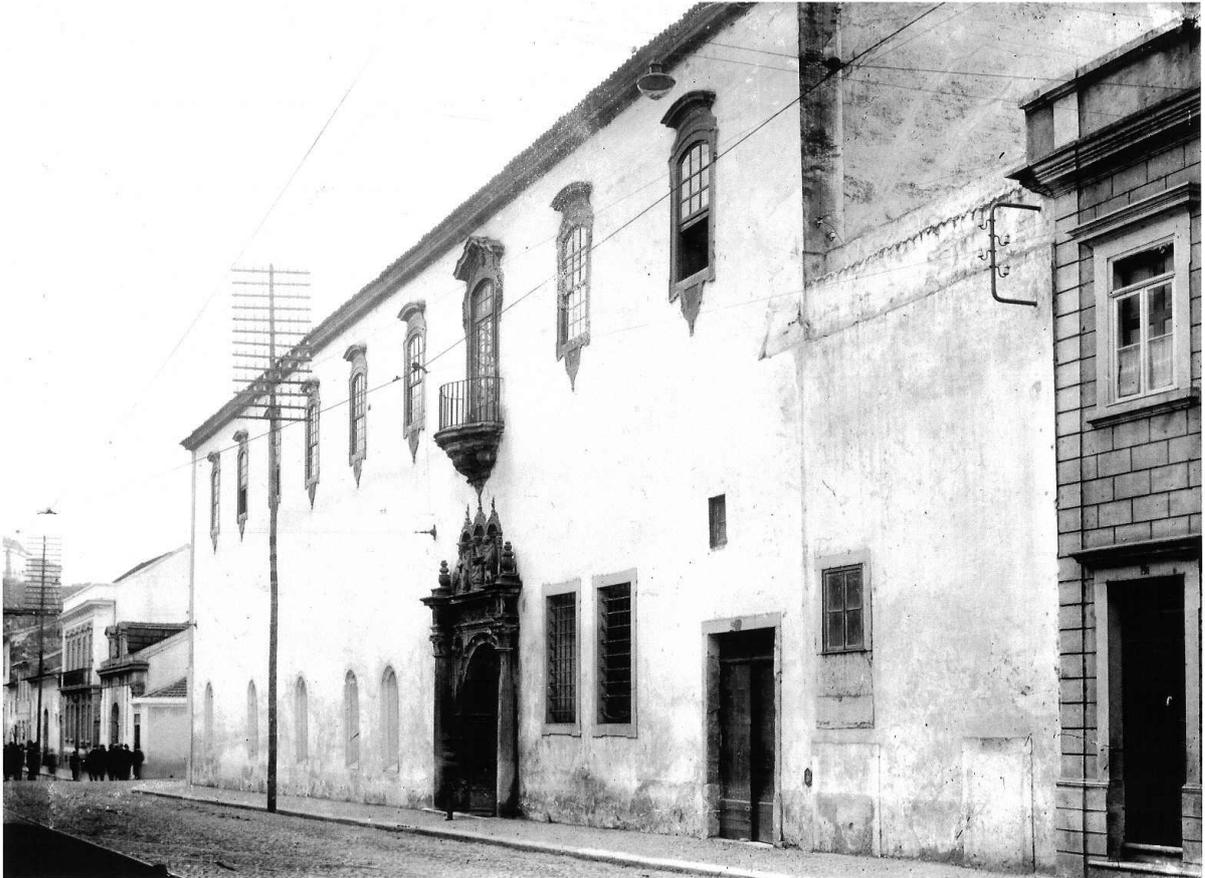


Fig.88 – Outro exemplo de obra pouco consensual, foi a demolição do velho Colégio de S. Tomás, situado na Rua da Sofia, para no seu lugar se edificar o imponente Palácio da Justiça que hoje aí se encontra (ver fig. 89). Felizmente, o seu pórtico salvou-se, encontrando-se este junto ao Museu Machado de Castro e à Igreja de S. João de Almedina, e foi preservado o seu claustro original (IMC).



Fig.89 – As obras de construção deste imponente edifício tiveram lugar entre 1930 e 1936 (CPD).



Fig.90 – A Casa da Nau onde, mais tarde, se irá instalar uma das mais emblemáticas repúblicas de estudantes da Alta – A República do Prá-kistão (CPSCN).



Figs.91 e 92 – A República dos Paxás, foi uma das mais importantes repúblicas nascidas fora da Alta. Situada ao fundo de uma rua perpendicular à Ladeira do Seminário, teve, infelizmente, a sua existência abruptamente interrompida por um violento incêndio na década de 80. Estas fotos datam de Dezembro de 1989, dado que estas ruínas há muito que foram removidas (CASCN).



Fig.93 – A Rua Ferreira Borges na segunda metade do século XIX fotografada por José Maria dos Santos (CPSCN).



Fig.94 – A Rua Ferreira Borges em meados do século XX. Reparar na antiga sede do Banco Nacional Ultramarino, paredes-meias com o edifício onde se situara a Tabacaria Havaneza. Ambos seriam sacrificados pela construção de um prédio perfeitamente desenquadrado arquitetonicamente e de gosto estético muito duvidoso (FM).



Fig.95 – O “Cais das Ameias”, no final do século XIX. Reparar, ao centro da imagem, no modesto ramal de caminho-de-ferro que, então, não era mais do que um prolongamento da antiga Estação de Coimbra, inaugurada em 1864. Décadas mais tarde e precisamente neste local, seria construída a futura “Estação Nova”, passando a outra a designar-se por “Estação Velha” ou “Estação de Coimbra B”. A fachada branca que se vê, à direita, corresponde ao antigo edifício do Hotel Bragança. Esta perspectiva, obtida a partir do estúdio fotográfico de José Maria dos Santos e, decerto, da sua autoria, permite ainda observar um pouco dos jardins fronteiros às casas que, em tempos, ornamentavam este recanto de Coimbra, junto ao rio Mondego. Actualmente, este espaço encontra-se ocupado pelo edifício do “Internacional” e corresponde a um dos extremos da movimentada Avenida Emídio Navarro (CPSCN).



Fig.96 – Outra perspectiva do mesmo local, da mesma época (finais do século XIX) e da mesma autoria, mas visto de outro ângulo. À esquerda, é possível observar-se uma parte do edifício do Hotel Bragança, tal como era originalmente. O carro alegórico deixa ver, ao centro, um pouco do Largo das Ameias, mais ou menos no sítio onde se iniciaria a futura Avenida Fernão de Magalhães. O edifício que se vê, em destaque, na metade direita da imagem seria, décadas depois e após profundas remodelações, até ficar irreconhecível, ocupado pelo antigo Hotel Mondego, actualmente já encerrado (CPSCN).



Fig.97 – O Bairro Operário “Bispo-Conde”, nos seus últimos tempos, visto da Rua António José de Almeida. À data da fotografia, já se havia iniciado a demolição de algumas das suas moradias (FM).



Fig.98 – Aspecto posterior do referido Bairro Operário, em Montes Claros, em idêntico período. Repare-se na antiga Capela de Nossa Senhora de Lurdes (à esquerda), que aí permaneceria isolada durante mais alguns anos. Seria demolida em fins da década de 1960, ficando este espaço votado ao abandono durante quase quatro décadas. Mais acima, à direita, é visível o Matadouro Municipal (FM).



Fig. 99 – Aspecto da Rua Antônio José de Almeida, no tempo em que aí existia o Matadouro Municipal, nos anos 50. Notar a quase inexistência de edifícios do lado direito, que só surgiriam depois de se concluir a demolição do Matadouro e representariam um importante crescimento urbanístico da zona de Montes Claros (FM).



Fig.100 – Fachada principal do Matadouro Municipal, posterior à Rua Antônio José de Almeida. Após a sua demolição, este espaço seria ocupado pela nova Capela de Nossa Senhora de Lurdes e seus edifícios anexos, que hoje aí se encontram (FM).



Fig. 101 – Urbanização da zona do Calhabé. À direita, o então novo Bairro do Marechal Carmona, hoje Norton de Matos, ao centro, a actual Igreja de S. José em construção e à esquerda, o Estádio Municipal na sua primeira forma. Actualmente, situa-se aqui o Estádio Cidade de Coimbra e o C.C. Dolce Vita (FM).

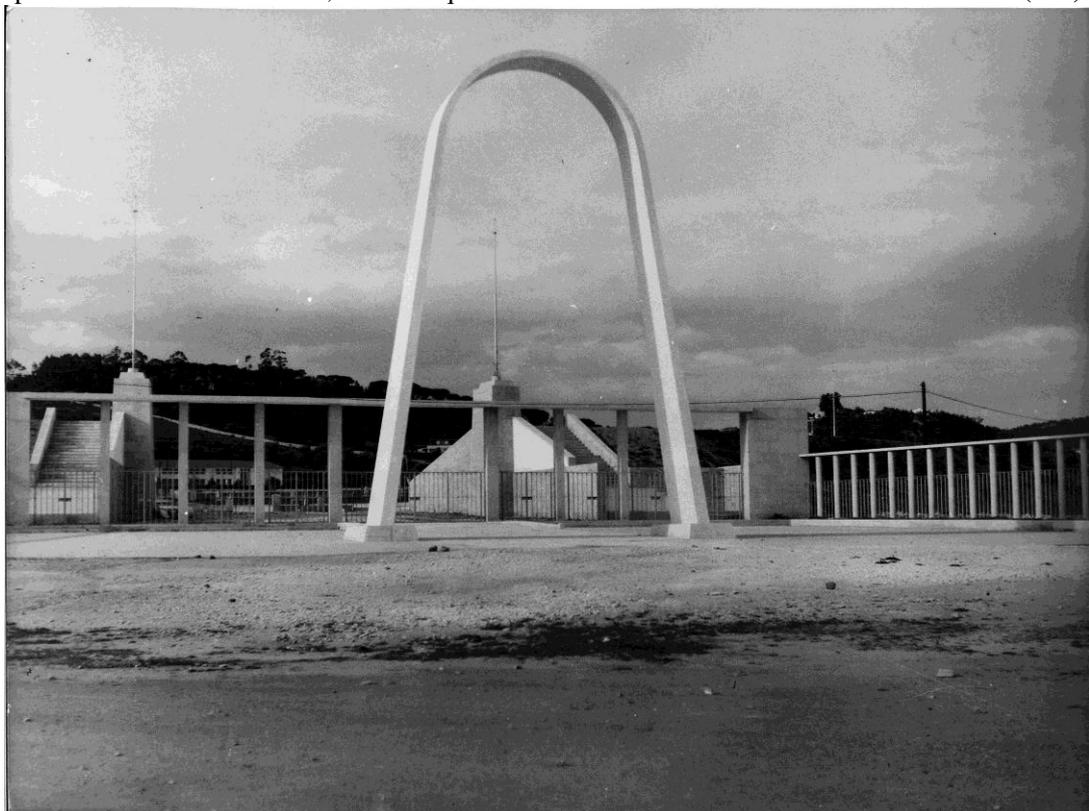


Fig. 102 – Um aspecto da entrada principal do Estádio Municipal, nos seus primeiros tempos, onde é possível observar-se o arco fronteiro que aí permaneceu como um símbolo, durante mais de quatro décadas, até ser derrubado em Fevereiro de 2002, na sequência das obras de construção do Estádio Cidade de Coimbra e do Centro Comercial Dolce Vita (FM).