

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de História

I.º Curso de Mestrado em Museologia

OBJECTOS MELANCÓLICOS...

Fotografia, Património e Construção da Memória:

A Colecção do Grupo Pró-Évora (1890-1920)

OBJECTS OF MELANCHOLY...

Photography, Heritage and Building of Memory:

The Collection of Grupo Pró-Évora (1890-1920)

ORIENTADOR: Professor Doutor João Carlos Brigola

CO-ORIENTADOR: Mestre Luís Pavão

Cármén Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida

Dezembro de 2003

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de História

I.º Curso de Mestrado em Museologia

OBJECTOS MELANCÓLICOS...

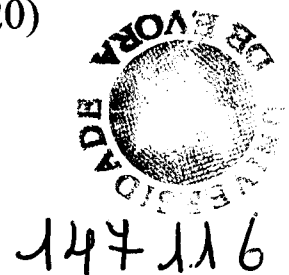
Fotografia, Património e Construção da Memória:

A Colecção do Grupo Pró-Évora (1890-1920)

OBJECTS OF MELANCHOLY...

Photography, Heritage and Building of Memory:

The Collection of Grupo Pró-Évora (1890-1920)



Cármem Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida

Dezembro de 2003

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Dissertação de Mestrado em Museologia

ORIENTADOR: Professor Doutor João Carlos Brigola

CO-ORIENTADOR: Mestre Luís Pavão

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

OBJECTOS MELANCÓLICOS...

Fotografia, Património e Construção da Memória:

A Colecção do Grupo Pró-Évora (1890-1920)

RESUMO

A actual cultura de proliferação patrimonial, reveladora da revalorização da memória e das identidades locais, traduz-se, entre outros aspectos, por um interesse crescente pelo património fotográfico.

A par da evolução dos conceitos de património e museu, a fotografia ganhou novos significados, pelo que novas reflexões se levantam no campo do estudo das colecções fotográficas.

A partir de um caso concreto – a Colecção do Grupo Pró-Évora – evidencia-se a importância de encarar cada imagem como um “mapa de significados”, que permita ir além da sua mera aparência visual.

Do estudo conclui-se que a Colecção reproduz o imaginário patrimonial do Grupo Pró-Évora e que se integra de forma activa na construção da imagem pretendida para a cidade pelos seus membros.

Face à extensão da Colecção e ao que nela se reflecte do ponto de vista da memória colectiva local, propõe-se a sua musealização e classificação como Bem Móvel de Valor Concelhio.

OBJECTS OF MELANCHOLY...

Photography, Heritage and Building of Memory:

The Collection of Grupo Pró-Évora (1890-1920)

SUMMARY

The current interest in the culture of heritage, revealing the importance of memory and the local identities means, among other aspects, a growing interest in the photography heritage.

Side by side with the evolution of the concepts of heritage and museum, the photography won new meanings in such a manner that new reflections about the study of photo collections must be done.

Starting from a real case, the Collection of Grupo Pró-Évora, it's possible to prove the importance of looking at each image as a “ map of meanings” which allow people to go beyond its visual appearance.

The present study demonstrates that the collection reflects itself not only the heritage imaginary of the Grupo, but it also gives the true image of the town, the one, the members want to be known.

Being such a rich and important collection, besides its value as colective memory, it's believed it should be musealised and classified as *Valuable Council Heritage Property*.

ÍNDICE

Introdução, p.1

I PARTE

Fotografia, Património e Construção da Memória

Capítulo I

O Património e a construção da memória na sociedade pós-moderna, p.12

1.1. A busca ansiosa da identidade, p.12

1.2. O Património como lugar de evasão e encontro de sentido de lugar, p.14

Capítulo II

A Fotografia no *Templo das Musas*, p.18

1.1. A fotografia: o monumento da era moderna? P.18

1.2. Do *templo das musas* ao lugar de culto identitário, p.21

1.3. A fotografia como objecto museológico, p.23

1.4 Museus e Fotografia, p.24

1.5 Museus e fotografia em Portugal, p.27

II PARTE

Problemas teóricos e metodológicos em torno do estudo de colecções fotográficas

Capítulo I

Enquadramento teórico e metodológico, p.37

1.1 A dimensão documental da fotografia, p.37

1.2. A polissemia da fotografia, p.40

Capítulo II
Normas de classificação e catalogação, p.45

III PARTE
A Colecção Fotográfica do Grupo Pró-Évora

Capítulo I
Síntese e descrição sumária da Colecção, p.49

- 1.1. Forma de instalação encontrada, p.49
- 1.2. Conteúdos e temáticas, p.50
- 1.3. Forma de organização encontrada, p.52
- 1.4. Uma floresta *de enganos*...p.53

Capítulo II
Metodologia e fontes consultadas, p.57

- 1.1. Principais princípios metodológicos, p.57
- 1.2. Ficha analítica adoptada, p.59
- 1.3. Fontes de consulta, p.63

IV PARTE
Análise Conotativa da Colecção

Capítulo I
A prática fotográfica nos finais do séc.XIX, p.66

- 1.1. O desenvolvimento do Bilhete-postal, p.67
- 1.2. A técnica fotográfica e a prática amadora no final do séc. XIX em Portugal, p.72

Capítulo II
Évora e a História da Fotografia, p.77

Capítulo III

A defesa do Património em Portugal no final do séc. XIX, princípio do séc. XX,
p.102

1.1. O conceito de monumento nacional, p.109

Capítulo IV

Évora no limiar do séc. XX, p.115

1.1. A situação do património eborense, p.118

Capítulo V

A criação do Grupo Pró-Évora, p.129

1.1. Os antecedentes da criação do Grupo Pró-Évora: a Liga Alentejana, p.130

1.2. A Sociedade Propaganda de Portugal e a defesa e a divulgação do património eborense, p.131

1.3. O apoio da Associação dos Arqueólogos Portugueses – O Grupo *Defesa de Évora*, p.137

1.4. A criação do Grupo Pró-Évora – a origem da colecção, p.141

V PARTE

Análise Denotativa da Colecção

Cap. I

Análise de conteúdo da Ficha analítica, p.148

1.1. Descritores temáticos, p.149

1.2. Descritores de objectos, p.154

1.3. Descritores de Pessoas, p.156

1.4. Estrutura Formal e Utilizações p.158

Cap. II

Conclusões, p.159

Fontes Bibliográficas, p.162

AGRADECIMENTOS

Naquilo que este trabalho possa ter de eventualmente melhor, muito fica a dever-se ao Prof. Dr. João Carlos Brigola, à sua orientação científica e à confiança que sempre depositou na investigação. Sem o seu estímulo e constante disponibilidade ter-me-ia sido difícil concretizar este projecto.

Ficou também, indubitavelmente, a dever-se ao apoio do Eng. Luís Pavão, co-orientador da presente dissertação, com quem aprendi tudo o que sei sobre Conservação e Preservação de Fotografia, pelo que ele é em grande parte o responsável por esta minha ousadia...

Sem a colaboração do Grupo Pró-Évora, entidade proprietária da Colecção estudada, todo este trabalho teria sido impossível. Fica aqui registado o meu muito obrigado ao Dr. Celestino David, enquanto representante da Direcção daquele Grupo, pela confiança em mim depositada e atenção pessoal prestada ao desenvolvimento de todo o processo de investigação.

Mas este estudo muito também fica a dever ao apoio do Dr. Artur Goulart, sem o qual me teria sido impossível identificar muitas das imagens da Colecção, e ao Mestre Manuel Branco, cúmplice neste e noutros meus projectos profissionais...

Finalmente, à minha família (ao Álvaro e à Guida), que durante todo este tempo me apoiou, tantas vezes com uma paciência infinita...

A todos um grande obrigada.

*“ [...] La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta apretar un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías muestran a las personas allí, y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gentes y cosas que un momento después se dispersan, cambian, siguen el curso de sus destinos independientes.
[...] Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna contemplación, embrollando los distingos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos idos. “*

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía (Objetos Melancólicos)*, Edhasa, 1996(1981), Barcelona, pp. 79-80.

Introdução

Tudo começou em 1989 com a organização da exposição *Évora, Estórias de Um Século*,¹ em que pela primeira vez me confrontei com a importância das imagens fotográficas para a construção da imagem identitária da cidade.

Desde então, quanto mais reflectia na importância documental da fotografia e da sua ligação à memória colectiva, mais fascinantes e perturbadoras me surgiam as *imagens congeladas* nas fotos, mais me sentia atraída pelos *riscos da luz*...

Se algumas das imagens me tocavam pela beleza da sua expressão artística (estando, já então, pela via dos sentidos, convencida do estatuto de *obra de arte* da fotografia), elas eram para mim, acima de tudo, parafraseando Pedro Miguel Frade, *objectos de espanto*.²

Fascinava-me, particularmente, o seu valor documental, a informação que me facultavam sobre uma cidade, que era a minha, mas que, pouco a pouco, lhe começava a conhecer outras facetas, outros cambiantes, pelo que a percepção memorial de que dela tinha não era global, mas tão só parcial, fragmentada, ganhando, assim, progressivamente, consciência de que quão recentes eram alguns aspectos do tecido urbano que a minha enganadora memória pessoal remetia para um passado longínquo...

Ganhei então consciência da importância do registo fotográfico no inventário patrimonial da cidade e do seu papel na preservação da memória colectiva. A fotografia não era apenas a arte de olhar, mas também a arte de regressar, de comparar

¹ Exposição produzida pela Câmara Municipal de Évora em 1989, realizada no Palácio de D. Manuel e que a autora da presente dissertação comissariou.

e de repetir aspectos que se ligavam estreitamente à memória. A noção de passado estava longe de depender apenas de fontes escritas e, neste campo, a fotografia podia ser também entendida como *fermento* das ligações emocionais entre as pessoas e criadora de um *sentido de lugar*.

Mas foi, nesse tempo, também que, empiricamente, me confrontei com o carácter melancólico das fotografias, e compreendi que o seu carácter nostálgico lhe advinha do mistério, da caducidade e da mortalidade que cada uma delas encerrava em si. Anos mais tarde, através de Susan Sontag, viria a perceber que “ [...] *así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo*”...³

Havia, pois, que desconfiar do realismo fotográfico, até por que “ [...] *nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação*”...⁴

Paralelamente, as minhas obrigações profissionais levavam-me a reflectir sobre o planeamento estratégico de desenvolvimento das cidades, sobre a importância das políticas de preservação patrimonial e da defesa dos centros históricos, sobre as principais características da pós-modernidade e os seus reflexos na gestão urbana.

A participação numa Rede Europeia de Cidades de Média Dimensão, de que Évora fazia parte,⁵ permitiu-me ter uma visão mais alargada de estratégias de desenvolvimento urbano, bem como adquirir a consciência de que as políticas culturais eram vectores determinantes para a afirmação das cidades num quadro

² FRADE, Pedro, *Figuras do Espanto, A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992.

³ SONTAG, ob. cit., 1996, p.79

⁴ CALVINO, Ítalo, *As Cidades Invisíveis*, 1998, p.14.

⁵ A Rede Europeia de Cidades de Média Dimensão (Programa RECITE), criada em 1995, englobava as cidades de Tarragona (Espanha), Themi e Lamia (Grécia), Roskilde (Dinamarca), Speyer (Alemanha), Charleroi (Bélgica) Zwolle (Holanda) e Évora (Portugal).

européu, onde os fenómenos da mundialização da economia faziam perigar os traços identitários das regiões e países mais periféricos.

Era então uma altura em que se começava a falar em *marketing* e imagens identitárias de cidades, concorrência inter cidades, importância das cidades para a consolidação do ideal europeu...

Ao mesmo tempo, e porque tal fazia parte do quadro das minhas funções na autarquia de Évora, continuava a organizar exposições temáticas, fotográficas e documentais, e a desenvolver pequenos trabalhos de investigação sobre história local contemporânea. O comissariado de algumas delas, nomeadamente *História do Teatro em Évora* e *Aparição de Virgílio Ferreira – a obra e o autor em Évora (1945-1959)*, *Riscos de Um Século*, *Memórias da Evolução Urbana de Évora*, abriu-me um novo campo de interesse científico: o discurso museográfico e, mais tarde, numa visão mais abrangente, o universo da museologia.

Entretanto, o acervo fotográfico da Câmara Municipal de Évora ia crescendo e, com ele, o meu projecto de um dia poder vir a ser autonomizado como unidade arquivística/museológica.

Em 1998, a Câmara adquire o primeiro espólio fotográfico de autor, a colecção António Passaporte,⁶ que contribuirá para o amadurecimento progressivo daquele objectivo, reforçado, dois anos mais tarde, pela aquisição de dois novos espólios: as colecções de David Freitas⁷ e de Eduardo Nogueira.⁸

⁶ PASSAPORTE, António (1901 – 1980), fotógrafo eborense conhecido, nacionalmente, pela edição de postais ilustrados com panorâmicas de todo o país (Vide José Pedro B. Passaporte e António Passaporte, *dois fotógrafos de Évora*, 2000).

⁷ FREITAS, David (1902 -1990), fotógrafo radicado em Évora de 1940 a 1970, com uma importante produção fotográfica no campo do inventário artístico e documental do distrito de Évora. A maior parte das ilustrações do *Inventário Artístico do Distrito de Évora* de Túlio Espanca são de sua autoria.

⁸ NOGUEIRA, Eduardo (1898 -1969), fotógrafo radicado em Évora desde 1928, com uma importante obra de produção fotográfica, tendo participado em vários salões internacionais de fotografia.

Ainda no mesmo ano, iniciei a coordenação técnica do Plano Estratégico Cultural do Concelho de Évora, no quadro de participação da CME na rede europeia MECINE.⁹ Para além da experiência inovadora no campo do planeamento cultural, a coordenação da elaboração do Plano, permitiu-me efectuar reflexões importantes sobre a hegemonização cultural e consequentes perdas de identidades culturais locais e, sobretudo, desenvolver uma proposta de actuação em que a Cultura fosse reconhecida como força motriz do desenvolvimento concelhio.

O Plano Estratégico Cultural do Concelho de Évora veio efectivamente apontar como grande princípio metodológico a afirmação da cultura como factor de desenvolvimento e, neste contexto, a definição de sete áreas estratégicas de intervenção, apontando uma delas para o estudo, preservação, divulgação, envolvimento e animação do património local (tomado no seu sentido mais lato e enriquecido com a noção de património imaterial), como meio de salvaguarda e desenvolvimento dos valores identitários.

No âmbito deste vector estratégico era referida como uma das acções prioritárias a definição de uma rede museológica, que tomasse em linha de conta quer os museus já existentes, quer ainda o desenvolvimento de novos projectos museológicos, nomeadamente o Núcleo Museológico da Água e o Arquivo Fotográfico Municipal.

Entre os quadros técnicos participantes na discussão deste vector estratégico, predominavam os paradigmas da comumente designada Nova Museologia, que não sendo por nós partilhada em todas as suas vertentes, nomeadamente pelas suas implicações no campo museográfico, oferecia alguns pressupostos teóricos que correspondiam à filosofia de intervenção avançada no Plano Estratégico Cultural.

⁹ Rede Europeia de Cidades de Média Dimensão cujo principal objectivo era a reflexão sobre as realidades culturais daquelas cidades e a elaboração de um Guia Metodológico de elaboração de Planos Estratégicos Culturais.

Comungávamos, e comungamos, da concepção de museu como factor de desenvolvimento cultural e social de uma comunidade e não de mero lugar de deleite; da interpretação mais abrangente do conceito de *objecto museológico*, podendo efectivamente ser substituído pelo conceito mais amplo de património; defendemos que o destinatário principal do Museu é a comunidade onde está inserido (podendo e devendo obviamente ter outros públicos mais alargados) e que o Museu é não só o local de preservação das identidades e memórias locais, mas sobretudo o meio para a sua vivificação futura.

Posso dizer que muito do que então era o nosso paradigma da museologia assentava nas conclusões do Relatório da Comissão Mundial da Cultura e do Desenvolvimento da UNESCO – *Notre Diversité Créatrice* –, nomeadamente nas suas conclusões sobre as responsabilidades dos museus:

“Les musées participent désormais à la définition de ce qui constitue la «culture», attribuant en fonction de systèmes de valeurs implicites ou explicites une plus ou moins grand importance à tel ou tel de ses aspects. Mais s'ils contribuent trop souvent à la fabrication de mythes culturels, les musées peuvent aussi se révéler d'une importance dans l'examen et la remise en question de traditions non prouvées, de mythes déformés ou de valeurs conventionnelles.

*[...] Les musées font fonction à la fois de dépositaires de la mémoire et de sources d'information très variées, aussi bien sur les questions d'environnement, les cultures locales et nationales que sur les collections proprement dites du musée. Lors de l'élaboration de nouvelles politiques et stratégies nationales d'information, il conviendrait donc de tenir compte des capacités potentielles des musées et de les aider en conséquence. »*¹⁰

Foi neste contexto que, em 1999, iniciei a remodelação daquilo que institucionalmente se denominava o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, o qual viria a ser aberto ao público em 25 de Novembro de 2001.

Em 2000, inicio a Curso de Mestrado em Museologia e ao avançar para o projecto de dissertação fui, necessariamente, influenciada pela minha formação de base

¹⁰ (AA.VV), *Notre diversité créatrice, Rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement*, 1996, pp.203-206.

(Licenciatura em Sociologia, Pós-Graduação em Estudos Europeus) e, inevitavelmente, pela minha experiência profissional.

Nesse mesmo ano, o Grupo Pró – Évora¹¹ depositara no Arquivo Fotográfico Municipal uma colecção fotográfica, a colecção em análise nesta dissertação, datada de finais do séc. XIX, princípios do séc. XX, cujas espécies eram na sua quase totalidade imagens de Évora.

Era uma colecção relativamente pequena (cerca de 400 espécies) comparada com outras existentes no Arquivo,¹² pelo que o seu estudo, a sua *interpretação*, era um desafio conceptual e metodológico.

A leitura de obra *A Imagem da Cidade* de Kevin Lynch ensinara-me que a cidade não devia ser considerada como algo em si mesmo, mas sim como objecto da percepção dos seus habitantes. Assim, a imagem de uma dada realidade podia variar significativamente entre os seus diferentes observadores. A percepção da cidade não era, por outro lado, íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida num conjunto variado de referências. Todavia, acentuava o referido autor, o ambiente, a paisagem conhecida por todos, fornecia material para lembranças e símbolos comuns, que uniam o grupo e permitiam a comunicação entre eles. A paisagem funcionava como um sistema vasto de memórias e símbolos para a retenção das ideias e da história do grupo.

Da mesma opinião fora, aliás, Maurice Halbwachs,¹³ quando reflectira sobre a Paris moderna, notando que a cena física estável, a memória comum dos Parisienses, era

¹¹ Sobre Grupo Pró-Évora, vide Parte II, Cap. V da presente dissertação. Registe-se a atitude exemplar do Grupo que, face à impossibilidade de preservar a sua colecção fotográfica, decidiu colocá-la em depósito no Arquivo Fotográfico Municipal que, para além de reunir as condições ambientais essenciais, permitia a sua disponibilização pública.

¹² A colecção David Freitas tem 6000 espécies e a colecção Eduardo Nogueira cerca de 80 000 espécies.

¹³ HALBAWCHS, Maurice, *La Mémoire Collective*, 1950.

uma força potente que os mantinha unidos e lhes permitia comunicar uns com os outros.

Sobre o mesmo tema – memória colectiva e identidade cultural – P. Connerton¹⁴ defendera que a preservação da memória era efectuada através de um conjunto de rituais, de *práticas de inscrição*, isto é, através de um conjunto de instrumentos para ordenar e classificar informações, como por exemplo, a imprensa ou os *registos fotográficos*.

Surgiam-me, assim, os primeiros elementos de enquadramento reflexivo que me desafiavam para um eventual projecto de investigação:

- Numa época marcada pela globalização e hegemonização cultural em que importa preservar as identidades locais, torna-se vital a preservação e a conservação do património histórico/cultural e a consciencialização da comunidade da sua importância, podendo afirmar-se que o passado e a memória colectiva ganharam nos nossos tempos uma relevância inusitada;
- A evolução do conceito de património abriu os museus a novas realidades e o conceito de objecto museológico começou a ser extensivo a novos artefactos;

Neste contexto, o registo fotográfico assume uma cada vez maior importância no inventário patrimonial da cidade e na preservação da memória colectiva (A fotografia é uma forma de monumento adaptado ao individualismo da nossa época, refere Françoise Choay).¹⁵ Paralelamente, o discurso fotográfico tem evoluído, quer na sua componente técnica, quer na sua expressão artística e o recente fenómeno digital ameaça remeter, aceleradamente, para o mundo da memória um conjunto de processos fotográficos.

¹⁴ CONNERTON, Paul, *Como as sociedades recordam*, 1993.

¹⁵ CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, 2000 (vide I Parte, Cap. II da presente dissertação)

Mas se a fotografia, para além de expressão artística, é um documento histórico, uma *prática de inscrição*, um instrumento para armazenar e classificar informação e, como tal, um instrumento de preservação da memória, ela é também uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico num determinado instante, reflectindo, por isso, permanências e mudanças na maneira como foram vistos edifícios, ruas, praças e esquinas.

Os contributos clássicos de Roland Barthes, Phillip Dubois, Pierre Bourdieu, Gisèle Freund e Susan Sontag, em matéria de fotografia, e de Henri Rivière, Susan Pearce e Francisca H. Hernández, em matéria de Museologia, serviram-me de paradigmas teóricos de referência para a abordagem do estudo da colecção, complementarizados pela referência a outros autores mais recentes.

Paralelamente, o estudo da Colecção poderia, servir de exemplo prático

- de que a fotografia, contrariamente ao discurso do senso comum, não era um testemunho, uma reprodução fiel da cidade do princípio do séc. XX, mas sim o produto do arranjo cultural de um entidade coleccionadora – o Grupo Pró-Évora –, portadora de um determinado conceito de património cultural;
- para evidenciar a importância do *estudo interpretativo da colecção*, sem o qual seria impossível ajuizar do valor museológico da mesma e, ao mesmo tempo, estudo sem o qual não teria sido possível concluir da sua complexidade e particularidades;
- para justificar uma eventual proposta da sua *musealização e classificação como património de valor concelhio*.

Estes objectivos enquadravam outros de natureza mais específica e de carácter mais prático, fruto da reflexão por mim efectuada em torno do trabalho de pesquisa e catalogação: como proceder ao trabalho de interpretação, como descrever uma fotografia, que ficha analítica adoptar para proceder ao seu estudo? Como introduzir o

discurso da polissemia fotográfica, fugindo ao discurso redutor da fotografia testemunho do real?

Por outro lado, permitiria ainda reflectir sobre a relação fotografia/museu, nomeadamente sobre como é que esta questão tem vindo a evoluir em Portugal.

Posteriormente, já no decorrer do próprio estudo da colecção, a descoberta de que não se tratava do espólio de um só fotógrafo, mas sim o resultado da actividade de uma entidade coleccionadora, veio-me levantar novas dificuldades teóricas, como adiante se descreve.

Foi-me claro desde o princípio, que o que me propunha elaborar era uma reflexão teórica sobre uma experiência prática que tínhamos em mãos, o estudo da Colecção do Grupo Pró-Évora. Animavam-me as palavras doudas de Umberto Eco:

*“ Pode aproveitar-se a ocasião da tese [...] para recuperar o sentido progressivo do estudo, não entendido como recolha de noções, mas como elaboração crítica de uma experiência, como aquisição de uma capacidade (boa para a vida futura) para identificar os problemas, encará-los com método e expô-los segundo certas técnicas de comunicação.”*¹⁶

Assim, organizei a presente dissertação em 5 Partes:

Na I Parte – Fotografia, Património e Construção da Memória – organizada em dois capítulos, procurei contextualizar num universo de reflexão histórico/sociológica mais vasto, a importância crescente da fotografia e a sua entrada no mundo museológico.

Neste contexto, no Capítulo I, *O Património e a construção da memória na sociedade pós-moderna*, procurei explicar sociologicamente a cultura de proliferação patrimonial caracterizadora do mundo de hoje, reveladora de um processo universal de revalorização da memória e das identidades locais, sublinhando o interesse

¹⁶ ECO, Umberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, 1997, p. 24.

crescente pelo património fotográfico. Na sua elaboração tive em conta, entre outros, os contributos teóricos de Theodor Adorno, Christopher Lasch, e Gilles Lopovetsky . No Capítulo II, *A Fotografia no Templo das Musas*, analisei as relações fotografia/museu. Para além de uma breve abordagem da evolução dos conceitos de património e museu, no âmbito da qual a fotografia foi ganhando novos significados (fotografia como monumento da era moderna e a fotografia como objecto museológico), efectuámos um breve historial das relações Museu/Fotografia, detendo-nos com maior detalhe na descrição da experiência portuguesa.

Cabe aqui salientar que o historial efectuado é apenas um modesto contributo para a abordagem do tema, estando consciente das suas limitações, que a inexistência de qualquer trabalho de investigação em Portugal sobre o mesmo inviabilizou o seu aprofundamento. A abordagem histórica exposta resultou da pesquisa por nós efectuada, assente basicamente na leitura do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses* e de textos diversos, disseminados em jornais, revistas e trabalhos dactilografados não publicados. Necessariamente segui como obra base de consulta a *História da Imagem Fotográfica em Portugal -1839-1998*, de António Sena.

A **II Parte**, *Problemas teóricos e metodológicos em torno do estudo das colecções fotográficas*, dedicámo-la inteiramente à reflexão sobre o tema em epígrafe. Trata-se de um enunciado teórico sobre práticas do estudo de colecções fotográficas, inseridas num contexto museológico, assente na leitura de autores clássicos (Dubois, Barthes, Durkheim)) e de algumas obras recentes sobre esta matéria, nomeadamente da autoria de investigadores espanhóis,¹⁷ mas também fruto da nossa experiência profissional.¹⁸ Organizada em dois capítulos, nela abordo as questões da dimensão documental e

¹⁷ Juan Sánchez Vigil, Félix del ValleGastarminza e Maria José Canca

polissemia da fotografia (Cap. I) e as diferentes normas de classificação e catalogação existentes e utilizadas através dos tempos (Cap. II)

A **III Parte** é dedicada à descrição sumária da colecção, à metodologia de estudo, fontes seguidas e ficha analítica adoptada.

Na **IV Parte** efectuamos a *análise conotativa* da Colecção, no âmbito da qual afluamos, no Cap. I, a caracterização da prática fotográfica nos finais do séc. XIX; no Cap. II fazemos a História da Fotografia em Évora, até 1920 (limite superior da datação da Colecção); no Cap. III descrevemos os conceitos patrimoniais dominantes em Portugal, nos finais do séc. XIX e princípios do séc. XX; no Cap. IV descrevemos a realidade eborense no limiar do séc. XX, com especial ênfase para a situação do seu património; para, finalmente, no Cap. V, descrever a génese do Grupo Pró-Evora, entidade proprietária da Colecção, contextualizando, assim, a sua organização.

Na **V Parte**, efectuamos a *análise denotativa* da Colecção, organização em documentos, listagem de temas, tratamento dos dados reunidos a partir da ficha analítica proposta e, na parte final, a apresentação das **Conclusões**.

¹⁸ Neste campo, salientamos o muito que aprendemos com a empresa Luís Pavão, Lda., que tem assessorado o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora.

I PARTE

Fotografia, Património e Construção da Memória

Capítulo I

O Património e a construção da memória na sociedade pós-moderna

1.1. A busca ansiosa da identidade

A busca ansiosa e nostálgica da comunidade e do seu passado projecta-se como forma de resistência à descaracterização cultural e ao desconforto perante a situação entre o hoje e o ontem e a hesitação entre emular ou destruir os símbolos e vestígios do velho mundo em que se enredaram os dois últimos séculos

LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*, 1986, p. 103.

A globalização, o mercado e o consumo, tanto material como simbólico, a tecnologia de informação e a cidade surgem como pano de fundo daquilo que os últimos trabalhos da Sociologia da Cultura denominam como *destruição criadora das identidades e simultaneamente da busca de vinculações alternativas da consciência em si*.

Theodor Adorno,¹ na sua obra "*A Cultura Industrial*", efectuou uma reflexão aprofundada acerca da emergência da indústria cultural, segundo a qual a sociedade se complexifica com o advento da capacidade de produção de um conjunto variado de bens culturais individualizados que, não apenas forjam as mais diversas fantasias entre os seus consumidores como, ao mesmo tempo, definem, ou renovam, uma estrutura individualizada de gostos, preferências e realizações pessoais.

¹ ADORNO, Theodor, *The Culture Industry*, 1991.

Este processo cultural de individualização dos sujeitos e das suas referências tem um efeito directo sobre a sua personalidade, ao mesmo tempo que modifica a sua relação com o trabalho, as relações familiares, a comunidade e a cultura.

Esta nova personalidade (individual) surge na sociedade pós-moderna, segundo Christopher Lasch,² traduzida na ideia de fragilidade do *self* narcísico. A personalidade narcísica, principal característica do homem pós-moderno, ao mesmo tempo que recusa a espessura dos sentimentos e os envolvimentos sociais e históricos densos dos sujeitos, é uma manifestação cultural exacerbada da busca do imediatismo, da gratificação pessoal e do hedonismo.

Neste contexto, surgem práticas de recontextualização e de integração que não passam de actos em busca de laços afectivos que se concretizam entre dois pólos: por um lado, por um sentido de comunidade tradicional e, por outro lado, por um sentido de sociedade ampla, de interacções rasgadas e fugazes e, por isso, despersonalizantes e descaracterizadoras da identidade.

A emergência desta nova personalidade coincide com o desenvolvimento da indústria da cultura e o seu correlato – a cultura de consumo e da informação tecnológica. Para um outro autor actual, Appadurai,³ a cultura global manifesta-se hoje através de cadeias complexas de interdependências ou paisagens culturais, nomeadamente de natureza étnica, tecnológica, financeira e imagética. Tais paisagens culturais, à medida que se intensificam, tendem a desterritorializar-se, o que equivale à sua desvinculação das matrizes sociais e situacionais em que possam ter sido fundadas.

Neste contexto, o homem de hoje caracteriza-se por uma multiplicação das suas estruturas de pertença e dos seus mecanismos de formação identitária individual e colectiva.

² LASCH, Christopher, *The Culture of Narcisism*, 1979.

Através de contributos de pensadores como Freud, Norbert Elias e Michel Foucault aceita-se hoje que nas situações sociais do seu quotidiano, os sujeitos actuam de acordo com competências identitárias que, ao contrário do que sucedia na pré-modernidade,⁴ não mais são estáveis e rígidas, antes se tornaram transitórias, plurais e auto-reflexivas. Neste contexto, as identidades sociais são feitas e refeitas ao sabor das mudanças sociais e das novidades culturais, deixando-se pautar por uma progressiva interiorização de pulsões e constrangimentos, gerando novas filosofias de vida, que valorizam novos signos culturais: o consumo, o lazer, o corpo, a estética e que norteiam o comportamento das designadas "novas tribos" mediáticas compostas por sujeitos *descentrados*.

Estes novos sujeitos estabelecem novas relações com o tempo e o espaço a partir das quais se devem entender as alterações e manipulações dos sentidos e significados do património histórico e cultural das cidades e da recente evolução museológica.⁵

1.2. O Património como lugar de evasão e encontro do sentido de lugar

Neste contexto, as ruínas, os monumentos e **museus** são apropriados de uma forma diferente, entendidos antes de mais como *elementos de estatização do ambiente das cidades e lugares, onde os indivíduos procuram níveis de satisfação pessoal ou*

³ APPADURAI, Arjun, " Disjuncture and difference in the global cultural economy" in Featherstone, Mike (org.), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, 1990

⁴ Segundo Augusto Comte o nosso equilíbrio mental era devido, primeiro que tudo, ao facto dos objectos físicos com os quais estamos em contacto diário mudarem pouco ou nada, proporcionando-nos assim uma imagem de permanência e de estabilidade. Considerava, assim, que nenhuma memória colectiva podia existir sem referência a um quadro espacial socialmente específico.

⁵ Gilles Lopovetsky refere que " [...] este interesse museográfico encontra-se em consonância com a sensibilidade pós-moderna em busca de identidade e de comunicação, nada apaixonada pelo futuro histórico, acabrunhada com a ideia de destruições irreversíveis. Aniquilar os vestígios é como aniquilar a natureza; uma mesma repulsa se apodera dos nossos espíritos hoje curiosamente inclinados a dotarem de alguma, a psicologizarem toda a realidade, homens, pedras, plantas, meio ambiente. O efeito património é indissociável da suavização dos costumes, do crescente sentimento de respeito e de tolerância, de uma psicologização sem limites." LOPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, 1989, p.26.

*patamares de evasão das suas rotinas.*⁶ Dos lugares históricos e monumentais da cidade os indivíduos retiram os elementos com que procuram, de um outro modo, dar sentido ao seu próprio lugar no mundo contemporâneo, enquanto repositórios de outros modos de vida e estímulos da construção imaginada do presente. Esta construção reinventada do presente, feita a partir do património, terá forçosamente que ser uma construção parcial, feita à medida de sujeitos descentrados e do seu universo de referências.⁷

Neste âmbito, as ruínas e uma verdadeira panóplia de modalidades de património [nomeadamente a fotografia] são espaços ritualistas, que podem comportar a transformação da identidade dos sujeitos, através de processos sociais semelhantes à condição de liminaridade, contida nos ritos de passagem estudados pela antropologia.⁸ Mas este sentimento de pertença a um lugar sustenta-se, segundo Paul Connerton, numa memória colectiva que, por sua vez, depende de práticas e cerimónias ritualistas.⁹

⁶FORTUNA, Carlos, *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*, 1999, pp. 40-43.

⁷ Maurice Halbwachs (*La Mémoire Collective*, 1950) assinalou que as comunidades não podem reconstruir o seu passado colectivo e fazê-lo perdurar senão através das suas interpretações do presente, pois que se perdeu "a materialidade estruturante" daquele passado. Por outro lado, fez realçar que é através da pertença a um grupo social – nomeadamente o parentesco, as filiações de classe e de religião – que os indivíduos são capazes de adquirir, localizar e evocar as suas memórias. Os grupos dotam os indivíduos de quadros mentais no interior dos quais as suas memórias se localizam e as memórias são localizadas por uma espécie de cartografia. Situamos aquilo que recordamos no interior dos espaços mentais que o grupo fornece. Demonstrou assim que a ideia de uma memória individual, separada em absoluto da memória social, é uma abstracção quase destituída de sentido.

Ainda sobre esta questão Halbwachs referiu que a sociedade tende a eliminar da sua memória tudo o que possa desunir os indivíduos, ou que em certos momentos, a sociedade é obrigada a ligar-se a novos valores, isto é, a confiar noutras tradições que estão mais de acordo com as suas necessidades e tendências actuais.

⁸ Neste contexto, a crise que, por exemplo, os museus actualmente atravessam, relaciona-se directamente com a sua gradual transformação de espaços reservados e elitistas em espaços públicos, de entretenimento e de lazer. Mas nesta crise está também contida, segundo alguns autores, a história da desvalorização cultural do objecto que o museu expõe uma vez que a reprodução massiva do objecto artístico elimina o seu valor aurático (BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1992 [1936].)

⁹ CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*, 1993.

Para este autor a noção de passado está longe de depender das fontes escritas, mas passa, acima de tudo, por práticas ritualistas, de algum modo regulamentadas, e pelo formalismo da linguagem ritual.

Para o homem moderno, sujeito descentrado, e com "ausência de sentido de lugar" as visitas a espaços patrimoniais, aos monumentos, às cidades históricas, aos arquivos e aos museus (também de fotografia), podem ser vistas como alimentadoras das ligações emocionais entre as pessoas, que, através delas, renovam o sentido de sagrado.

Os parques temáticos, as colecções de fotografias antigas, alguns museus contemporâneos e toda a indústria relacionada com o património contribuem para produzir uma sensação de bem-estar que nos transporta para um passado vivido sob a forma de ficção.¹⁰

Se nos é possível voltar ao mundo das fantasias infantis é também forte a sugestão para vivermos as nossas memórias de infância e as dos outros. Neste âmbito, e a propósito do universo recente do património fotográfico, citemos, mais uma vez, Susana Sontag:

*“ Las fotografías transforman el pasado en un objecto de tierna contemplación, embrollando los distingos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos idos. “*¹¹

Os ecomuseus, os museus monográficos, as ciné-cités, as mostras de vistas fotográficas antigas, podem ser encarados como espaços pós-modernos de rituais comemorativos que servem para reforçar ou ajudar a recriar um "sentido de lugar" já perdido. Simultaneamente, encorajam a realização de ritos, espectáculos de simulação

¹⁰ O Jorvik Viking Center em York, por exemplo, cativa os seus visitantes com o seguinte slogan – *Visite o Jorvik Viking Center, tome a carruagem do tempo e deixe-se mergulhar nos séculos até ao tempo da Inglaterra viking.*

¹¹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, 1996, p. 81

ou de participação, que permitem reviver, realisticamente, muitos aspectos culturais do passado.

Sublinhe-se, todavia, que nem todos vivem estes locais da mesma forma. Temos uma imagem fragmentada destes locais, dado que a possibilidade de leituras díspares provenientes de fracções de classe, grupos de idade e agrupamentos regionais se mistura nos mesmos espaços urbanos. Estes grupos sociais possuem diferentes capacidades de adesão a estes lugares e também diferentes capacidades de se deixarem envolver na construção de "comunidades imaginadas".

Pode, pois, falar-se de uma cultura de proliferação patrimonial, ela própria geradora de tensões e de conflitos acerca dos contornos e da gestão das riquezas colectivas. Esta proliferação patrimonial, que se intensifica com a concorrência intercidades, revela um processo universal de revalorização do património [permitindo-nos, neste contexto, sublinhar o interesse crescente pelo património fotográfico], enquanto recurso simbólico ao serviço de estratégias de modernização da imagem dos lugares.

É assim que os patrimónios históricos e as memórias locais têm sido objecto de "reinvenção" do seu significado social e das suas funções, a ponto da marca da sua tradição se ter convertido em capital de inovação. Nesta perspectiva, já se manifestara Walter Benjamin,¹² para quem as manifestações do passado só ganhavam sentido, quando vistas à luz do presente, o que as tornava moldáveis ao espírito humano.

No início do século XX, quase profeticamente, Riegl já afirmava que: “ [...] O *culto dos monumentos e do património histórico recolhe na sociedade contemporânea sobretudo uma apreciação afectiva e superficial que tende a ignorar a espessura do passado em si e a promover a emoção.* ”¹³

¹² BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, *in idem, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1992 [1936].

¹³ RIEGL, Alois, « *Le Culte Moderne de Monuments* », 1984 [1903], p.35

Capítulo II

A Fotografia no *Templo das Musas...*

1.1. A fotografia: *o monumento* da era moderna?

O étimo latino de monumento, monumentum, deriva de monere (alentar, recordar), o que interpela a memória. O termo tinha, assim, na sua origem uma carga afectiva: era uma memória viva. Nesse sentido, monumento é, segundo Françoise Choay, " [...] *todo o artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para recordar ou fazer recordar a outras gerações, pessoas, factos, sacrificios, ritos ou crenças* ".¹⁴

Mas este passado recordado não é um qualquer, mas sim algo de muito preciso, localizado e seleccionado para fins vitais, uma vez que ele pode contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica, religiosa, nacional, tribal ou familiar. **A sua relação com o passado e a memória constituem a sua essência filosófica.**

Esta função foi sendo perdida progressivamente e, em 1689, Furetière confere-lhe já um valor arqueológico: "*testemunho que nos resta de qualquer grande poder ou grandeza de séculos passados* ".¹⁵

O enfraquecimento progressivo da função memorial do monumento, registado a partir do séc. XVI, fica a dever-se ao novo conceito renascentista de arte (em que o ideal de beleza substitui o de memória) e, por outro lado, ao desenvolvimento e aperfeiçoamento de memórias artificiais, nomeadamente da imprensa.

O conceito de monumento histórico é uma criação ocidental, passando a dada altura, no século XVI, a estabelecer-se a diferença entre monumento e monumento

¹⁴ CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, 2000, p.16-17.

¹⁵ CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, 2000, Lisboa, p.17.

histórico.¹⁶ Enquanto que o primeiro é uma criação deliberada, cujo destino memorial foi definido *a priori*, o monumento histórico não foi criado inicialmente como tal. Citando Riegl, " *todo o objecto do passado pode ser convertido em testemunho histórico, sem ter tido, no entanto, na sua origem um destino memorial. Inversamente [...] todo o artefacto humano pode ser deliberadamente investido de uma função memorial. Quanto ao prazer dado pela arte, não é apanágio exclusivo do monumento.* " ¹⁷

A expressão *monumento histórico* surgiu pela primeira vez em 1790 pela mão de L. A. Millin, e é durante a Revolução Francesa que são elaborados os conceitos de monumento histórico e de instrumentos de preservação que lhe estão associados. De qualquer forma a expressão só entrou nos dicionários franceses na segunda metade do séc. XIX.

O que não deixa de ser interessante é o facto de, já em 1903, Riegl (ob. cit.) defender que os edifícios da era pré-industrial, enquanto relíquias de um mundo perdido, se tinham tornado em **objectos de culto** [nosso sublinhado]. E a este propósito referia " [...] *o culto dos monumentos e do património histórico recolhe na sociedade contemporânea sobretudo uma apreciação afectiva e superficial que tende a ignorar a espessura do passado em si e a promover a emoção* [nosso sublinhado]. Esta análise, curiosamente, volta a ser retomado nos anos 90' do último século pelos analistas da sociedade pós-moderna, como atrás já referimos.

¹⁶ Segundo Françoise Choey (ob. cit., 2000, pp.16 e ss.), as antiguidades do séc. XVI representam o papel de uma espécie de espelho reflector que cria um efeito de distanciamento regulador de um intervalo onde se instalará o tempo referencial da história. Espelho que devolve também à sociedade humana uma imagem desconhecida, a definir, de si como alteridade. Segundo a mesma autora, a descoberta das antiguidades é também a da arte como actividade autónoma, desligada da sua tradicional ligação à religião católica. Por outro lado, os estudos das antiguidades inscrevem-se nas grandes correntes que desvalorizam o testemunho da palavra e da escrita em benefício da visão e da representação iconográfica.

¹⁷ RIEGL, Aloïs, *Le Culte Moderne des Monuments*, 1984, pp. 35 e ss.

Um seu contemporâneo, Vitor Hugo, pronunciou a oração fúnebre do monumento, segundo ele condenado à morte pela invenção da imprensa. A sua intuição de visionário foi confirmada pela criação e pelo aperfeiçoamento de novos e actuais modos de conservação do passado: técnicas de registo da imagem e do som (que aprisionam e resgatam o passado de uma forma mais concreta, uma vez que se dirige directamente aos sentidos e às sensibilidades), sistemas electrónicos, sistemas de digitalização.¹⁸

Já nos finais do séc. XX, Françoise Choay¹⁹ defende que a sociedade moderna, tendo renunciado ao monumento adoptou a fotografia como forma de monumento adaptado ao individualismo da nossa época – "*[a fotografia é] o monumento da sociedade privada que permite obter a cada um em segredo o regresso dos mortos, privados ou públicos, que fundam a sua identidade.*"

Barthes, num dos seus textos mais clássicos, *A Câmara Clara*, evidencia bem a duplicidade da fotografia que, ao mesmo tempo que avaliza uma história, faz reviver um passado morto, ou, usando as suas palavras, a loucura da fotografia que ao fazer coincidir o ser e o afecto tem a mesma natureza do encantamento do monumento:

*" As sociedades antigas encontraram um meio de fazer com que a memória, substituto da vida, fosse eterna e que, pelo menos, a coisa que falava da Morte fosse ela própria imortal: era o Monumento. Mas, fazendo da Fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural " daquilo que foi", a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para esta impotência: em breve, já não pode conceber, afectiva ou simbolicamente, a duração. A era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências de tudo o que denega o amadurecimento. E, sem dívida, o espanto do "isto foi" também desaparecerá. Já desapareceu. "*²⁰

¹⁸ CHOAY, ob. cit., 2000, p.19

¹⁹ CHOAY, ob.cit., 2000, p.19

²⁰ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, 1981, pp. 131-132.

O monumento tem por finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo. Se a fotografia é o “isto foi”, então ela é, por excelência o monumento da era moderna.

1.2. Do *templo das musas* ao lugar de culto identitário

O termo Museu, derivado do grego *mouséion* – templo das musas, o lugar onde residem as nossas musas, lugar onde se exerciam a poesia, as artes, etc. – significou originalmente gabinete de trabalho, lugar consagrado aos estudos científicos, literários ou artísticos. A sua aceção actual surge apenas na última década do séc. XVIII, passando os museus a constituir, até à Revolução Industrial, uma forte ajuda para os povos europeus tomarem consciência da sua identidade.

Desde então, passando por diversas fases de evolução, onde a realidade específica de cada país não foi alheia ao desenvolvimento museal registado, os arquivos e os museus são apresentados consensualmente como operadores por excelência da conservação e exposição selectivas, na sua generalidade com base em narrativas do presente, para a *representação* de um determinado passado.

Também aqui, para além da salvaguarda do património, encontramos, desde muito cedo, uma preocupação memorial. Alguns autores, nomeadamente Susan Pearce, vão mais longe e defendem que para além da conservação, investigação e educação, os museus dão resposta não só a uma necessidade humana de acumulação e objectivação de um devir, mas também à sua esperança de uma pequena imortalidade.²¹

O museu é, neste sentido, o local de colecta/recolha, restauro e exposição de objectos e artefactos de algum modo valorizado pela sociedade que neles espelha e radica as suas origens, a sua identidade. Chegamos, assim, à concepção mais epistemológica do conceito de museologia: o museu acontece num espaço vivencial de representação e

investimento, em que a sociedade interage consigo própria, se representa nas suas raízes e identidades, através da mediação dos artefactos que a caracterizam e lhe vão construindo e reconstruindo a memória.²²

Espaço de “memória petrificada”,²³ o museu constitui-se na reificação dessa memória colectiva, onde os poderes sociais procuram oferecer aos cidadãos vias de encontro e identidade num mundo em rápida evolução.

É nessa perspectiva que se assiste, actualmente, a uma mudança radical dos critérios de selecção de objectos e artefactos expostos. Deixam de se recolher apenas os objectos mais raros, ou pela sua raridade, custo ou espectacularidade e passam a recolher-se os objectos mais significativos e reveladores de um *sentido de lugar* que indivíduos, grupos e movimentos sociais procuram conferir às suas identidades e às suas subjectivações, ambas em risco de descaracterização pela globalização da sua vida.²⁴

É assim que passam a entrar no museu a **fotografia**, o design, o cinema.

No caso específico da fotografia, ela passa a figurar não como obra de arte contemporânea, ou como documento secundário, mas sim como objecto museológico, com uma capacidade única de reconstituição de um passado, ou espaço perdido. Neste aspecto, a fotografia, particularmente as espécies fotográficas antigas, desempenham um papel análogo ao das ruínas, o do conforto de um certo passado, que permite a construção imaginada do presente.²⁵

²¹ PIERCE, Susan, *Collecting as medium and message*, 1999.

²² JEUDY, H, Pierre, *Mémoires du Social*, 1986.

²³ JEUDY, ob. cit., 1986.

²⁵ Segundo David Lowenthal, o conforto do passado, por oposição ao presente e ao futuro, reside em quatro ingredientes específicos que, por analogia, podem ser adaptados aos sentidos positivos que as ruínas e os museus podem transmitir: em primeiro lugar, o passado é sinónimo de *antiguidade*, ou seja, de proximidade com uma comunidade em que a tecnologia e arte, cultura e natureza se equilibram; em segundo lugar, o passado é *continuidade*, fala-nos de um processo de criação cumulativo do qual descendemos e somos herdeiros, o que transmite segurança pessoal e social; em terceiro lugar, o *finalismo* do passado insinua-se como sinal de estabilidade, de obra acabada, que nos enche de

1.3. A fotografia como objecto museológico

Segundo Madalena Braz Teixeira,²⁶ qualquer objecto usado pelo homem é susceptível de apreciação estética e tem potencialidades para ser "objecto museológico". Neste contexto, qualquer objecto é susceptível de ser exposto ao público, tendo em conta que é susceptível de uma análise estética da sua construção e técnica, dos seus materiais, da sua iconografia, do seu enquadramento social, da personalidade do seu autor, dos seus valores figurativos ou ornamentais, etc.

Assim, no caso específico da fotografia, ela pode ser encarada como objecto museológico sob diversas perspectivas: como objecto estético, como obra de arte, e aí vemo-la integrando as colecções dos Museus de Arte, nomeadamente de Arte Contemporânea; mas, pode ser também encarada como objecto científico, tecnológico e, neste campo, o enfoque está na técnica, na evolução do processo e das próprias máquinas e materiais fotográficos, integrando, então, os acervos dos museus de Ciência e da Tecnologia. Porém, a fotografia é também testemunho histórico, documento, pelo que na maior parte dos casos surge integrada nos acervos dos Museus de Etnografia, ou nos chamados Museus de Cidade.²⁷

Ainda citando Madalena Braz Teixeira raros são os objectos que foram produzidos para se integrarem nos museus. À excepção de algumas encomendas feitas a artistas, o objecto museológico entra no museu representando uma realidade diferente daquela para que foi criado.

confiança perante a incompreensão e a desordem do presente; por fim, o passado é uma *sequência*, um traço de união entre dois momentos temporais, aspecto que, cada vez mais, somos incapazes de atribuir ao presente.

²⁶TEIXEIRA, Madalena Braz, *Do Objecto ao Museu*, Tese de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa, 1983.

²⁷ Referimo-nos aqui à fotografia como objecto museológico propriamente dito e não como documento secundário, isto é, de apoio à inventariação e documentação de outros objectos museais.

A fotografia é um desses casos, tendo tardado a entrar no mundo museológico, e quando tal aconteceu, surgiu, quase sempre, como documento secundário e não propriamente como objecto museológico.²⁸ Com efeito, se bem que desde muito cedo se encontrem espécies fotográficas nos acervos museológicos, só muito raramente elas surgem incorporadas nos respectivos inventários.

Cabe então esclarecer a diferença entre museus com fundos fotográficos conservados ao largo do tempo e com carácter quase funcional (reprodução dos seus fundos, construção do edifício, actos oficiais, colecções doadas, etc.), e aqueles em que se pretende a incorporação da fotografia pelos seus valores artísticos e documentais, isto é, enquanto objecto museológico propriamente dito.²⁹

Mesmo quando encarada como objecto museológico, a fotografia enferma sempre do seu eterno problema de aspiração a obra de arte. A sua afirmação como objecto museológico começou precisamente por esta perspectiva.

1.4. Museus e Fotografia

Segundo Beaumont Newhall,³⁰ o primeiro museu europeu a realizar uma exposição fotográfica terá sido a Kunsthalle de Hamburgo em 1893, onde se apresentaram 6.000 obras de Ernst Julh.³¹

²⁸ Mesmo para André Malraux, que celebrou o milagre da reprodução fotográfica no seu *Museu Imaginário*, ela era um meio e não um objecto de arte em si mesmo. A reprodução fotográfica podia reunir e confrontar a totalidade das obras maiores e menores, gloriosas e anónimas de todos os tempos e de todas as civilizações, aproximá-las do grande público, torná-las parte do seu universo familiar e, assim constituir um convite directo à visita efectiva dos monumentos, à visualização *in loco* da obra de arte.

²⁹ A UNESCO, no Projecto para a Protecção dos Bens Culturais Móveis, apresentado em Abril de 1978, incluiu uma definição de objecto museológico: “ todos os bens móveis que são a expressão ou o testemunho da criação humana e que tenham um valor arqueológico, artístico, científico, técnico, nomeadamente pertencente às seguintes categorias: o produto das explorações e escavações terrestres e aquáticas; [...] os bens de interesse artístico, tais como pinturas e desenhos [...], estampas originais, cartazes e **fotografias** [nosso sublinhado]; os documentos de arquivo incluindo gravações de textos, mapas e demais material cartográfico, **fotografias**, [...].”

³⁰ VIGIL, Juan, *El Universo da la Fotografia, Prensa, Edición, Documentación*, 1999, pp. 206-211.

Nos Estados Unidos, foi a Smithsonian Institution de New York a primeira instituição a expor fotografias em 1893, sob a direcção de Alfred Stieglitz.³² Meio século depois, em 1949, foi aberto o primeiro museu destinado exclusivamente à fotografia: a George Eastman House com sede em Rochester.³³

O primeiro museu do mundo que criou um departamento de fotografia foi o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1939. Constava então de uma biblioteca e de um programa de actividades que incluía exposição permanente e temporárias.

A fotografia tem vindo progressivamente a entrar no mundo da museologia, registando-se uma tendência crescente para a sua afirmação como objecto museológico, sobretudo com o avanço da técnica digital. São vários os exemplos de museus da fotografia existentes em todo o mundo, bem como aqueles que dedicam secções a esta especialidade, destacando-se neste campo os grandes museus ingleses e americanos, não podendo deixar de salientar a Royal Photographic Society, o Victoria and Albert Museum, e o National Museum of Photography Film & Video.

Um dos museus internacionais de fotografia mais importantes é o de Ludwig de Colónia, fundado em 1976, com os fundos da colecção Gruber. Conta com cerca de 10.000 fotografias assinadas pelos principais autores, de que a maior parte é dada a conhecer através de exposições.³⁴

³¹ JUHL, Ernst (1850 – 1913), fotógrafo, editor e crítico de arte da revista fotográfica alemã *Die Photographische*.

NEWHALL, Beaumont (1908 – 1993) professor, conferencista e crítico de fotografia. Ingressou no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) como bibliotecário no início dos anos 30 do século passado, ficando-se-lhe a dever a criação do primeiro departamento de fotografia daquele Museu. Em 1948 foi nomeado conservador do Museu de Arte Moderna da George Eastman House de Rochester, lugar onde permaneceu até 1971, data em que renunciou ao cargo para dedicar-se à investigação (NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, 2002).

³² STIEGLITZ, Alfred, (1864 - 1946), fotógrafo de Nova York, foi na sua época, o representante máximo do movimento da fotografia pictorialista nos Estados Unidos, gozando de fama internacional não só como fotógrafo, mas também como fundador da *Photo – Secession*, a mais dinâmica sociedade internacional de fotógrafos artísticos no mundo, e como editor e director da revista trimestral *Camera Work* (NEWHALL, ob. cit. 2002, p.150)

³³ VIGIL, Juan, *El Universo de la Fotografía, Prensa, Edición, Documentación*, 1999, p. 107.

³⁴ VIGIL, ob. cit., 1999, pp. 206-211.

Em 1980, foi levado a cabo um projecto muito particular: o *Museu Ideal da Fotografia*. André Malraux concebeu a ideia de reunir um conjunto documental de 450 imagens que representavam as obras-mestras da fotografia. Durante a celebração da *Photokina*, na cidade de Colónia, estas imagens foram expostas em sete secções: objectos, nus, paisagem, retrato, cidade, acontecimentos e visões. A procedência foi diversa: desde as colecções particulares dos autores, passando pelas instituições fotográficas mais relevantes, até aos museus nacionais de maior prestígio.

Em 1996, criou-se, em Paris, a *Maison Européenne de Photographie*, primeiro centro europeu que alberga fundos de profissionais e artistas europeus, custeada na sua totalidade pela Câmara de Paris. Conta com 12.000 obras na sua colecção permanente, realiza exposições periódicas, e dispõe de uma biblioteca especializada.

Na vizinha Espanha têm sido várias as iniciativas para criar um museu nacional dedicado exclusivamente à fotografia: em 1964, a Junta Nacional do Grupo de Produção Fotográfica pretendeu criar um museu em Valença com os fundos de vários autores de renome: Ortiz Echagüe, Pla Janini, Claudio Carbonell, Campañá, Peydró e outros; em 1990, o Centro Cultural de Conde Duque, dependente da Câmara de Madrid, ofereceu as suas salas com a pretensão de recuperar o mobiliário de velhas galerias, como Kaulak e Alfonso, ambas fundadas no princípio do século e desaparecidas naquele ano.

O Museu Basco de Fotografia (*El Photomuseum de Zarautz*) foi fundado em 1993, por Leopoldo Zugaga, com a colaboração de Ramón Serras, podendo ser considerado o primeiro museu, em território espanhol, dedicado exclusivamente à matéria. São seus objectivos: «Adquirir, conservar, comunicar e exhibir para fins de estudo, educação e deleite, testemunhos relacionados com a arte fotográfica». Entre os seus fundos conservam-se desde instrumentos pré-fotográficos até aos actuais suportes

tecnológicos, completados com uma biblioteca especializada. Para além de exibir a colecção permanente, organiza exposições individuais e colectivas e edita uma revista *Archivos de la Fotografia*, cujo fim é a divulgação dos estudos e investigações em qualquer dos aspectos fotográficos.³⁵

1.5. Museus e fotografia em Portugal

O Museu do Carmo, criado em 1864, terá sido o primeiro museu português a ter tido uma secção de fotografia.

Intimamente ligado à Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses e à figura de Possidónio da Silva, incorporou desde o início um conjunto de imagens fotográficas de monumentos portugueses.

Da leitura do seu órgão oficial – *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses* – é possível retirar um conjunto de notícias relativas à intenção de organizar um *fundo fotográfico* sobre os principais monumentos do país.

É assim que, em 1 de Setembro de 1864, a Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses recebe um ofício do sócio Miguel Osório Cabral de Castro “aconselhando que se nomeassem socios os *photographos* das provincias que auxiliassem a Associação a formar um *album dos principaes monumentos do paiz*.”³⁶

A esta proposta não terá sido certamente alheia a experiência francesa da *Mission Heliographique*, campanha promovida pelo governo francês em 1851, visando fotografar o património arquitectónico e artístico de todo o país.³⁷

³⁵ VIGIL, ob. cit., 1999, pp. 206-211.

³⁶ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses, 4ª. Série, Tomo XI, n.º 3, 1907, Lisboa.

³⁷ A *Mission Heliographique* foi patrocinada pela Comissão de Monuments Historiques e foi composta por cinco fotógrafos: Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Mestral e Hippolyte Bayard que recolheram um total de 300 negativos em suporte de papel que se encontram conservados nos *Archives Photographiques de Paris*. Segundo os seus coordenadores, a *Mission* permitia estabelecer as bases de um museu pictórico e arqueológico da França (Jammes, Isabelle, *Blanquard-*

Em 1871, Possidónio da Silva propõe que se realize em cada trimestre, durante quinze dias, uma exposição pública de projectos de arquitectura, segundo os novos sistemas de construção e de vistas fotográficas de países estrangeiros.³⁸

Curiosamente, na mesma data, e certamente também sob influência da *Mission Heliographique*, a Câmara de Lisboa decide proceder ao registo fotográfico das alterações da cidade, provavelmente segundo Luísa Costa Dias, na sequência dos projectos camarários de intervenção na zona ribeirinha (actual Av. 24 de Julho) e da transformação do Passeio Público *numa grande boulevard*.³⁹

Em 1872, a Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes aprova uma proposta no sentido de “... *se oferecer de dois em dois mezes aos socios contribuintes uma photographia do formato de chapa inteira, representando um ou mais dos objectos expostos no Museu da Associação e acompanhada de uma resumida descripção em portuguez e francez, para se formar um album de 12 photographias.*”⁴⁰

Evrard y los origins de la edición fotográfica en Francia, en Archivos de la Fotografía, Vol.II, n.º 2, 1996, pp. 9-112).

³⁸ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, 4.ª Série, Tomo X, n.º 2.

³⁹ Segundo a mesma autora estas directrizes não tiveram consequências práticas e revelaram-se prematuras no quadro de uma sociedade em que a consciência patrimonial, a própria evolução, a prática e o uso das técnicas fotográficas se formavam lentamente.

Entre 1898 e 1908 um fotógrafo não identificado procede ao inventário exaustivo das ruas e bairros de Lisboa, constituindo, sem dúvida, uma encomenda da autarquia lisboeta, não havendo notícia a partir daí da continuação deste esforço. Em 1900, os poderes municipais aprovam, de novo, uma proposta que visava “ [...] *perpetuar por meio da photographia os edificios, monumentos e ruas que, em consequência de melhoramentos públicos, hajam de ser destruídos* [...] e propõe [...] *a criação de uma secção photographica no serviço geral de obras.*”

Esta proposta revela uma consciência do papel da fotografia ao serviço do inventário patrimonial e a necessidade de criação de uma secção fotográfica aglutinadora da documentação produzida. Actualmente este conjunto integra a Colecção Fundo Antigo do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa. (DIAS, Luísa Costa, Actas dos Encontros de Conservação de Fotografia, 1997, s.n.).

⁴⁰ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, 4.ª Série, Tomo XI, n.º 3.

Em 19 de Março de 1874, S. M. El-rei D. Fernando ofereceu *39 photographias dos principaes objectos do seu museu, as quaes tinham estado na Exposição de Vienna de Áustria*.⁴¹

Entretanto, em Novembro de 1875, o Marquez de Sousa Holstein (1838-1878) presidiu à comissão encarregada de organizar um projecto de *Reforma das Bellas Artes*, de que também faziam parte, entre outros, Joaquim Possidónio da Silva, Augusto Filipe Simões, A.A. Teixeira de Vasconcellos, António Thomas da Fonseca, e Luciano Cordeiro.

Entre outros aspectos, Souza Holstein propôs a integração da fotografia no Museu de Arte Industrial e nas *Officinas anexas a todos os Museus, em Museus provinciais e em Museus locais de arte industrial*.⁴² Esta proposta acabou por não ser contemplada, pelo que a reforma acabou por não ter qualquer influência na actividade fotográfica.

Em Janeiro de 1882, realizou-se no Palácio das Janelas Verdes uma Exposição de Arte Ornamental, inspirada numa outra realizada em Londres em 1881. O sucesso da exposição foi de tal ordem que conduziu à formação de um museu de exposição permanente – o Museu de Belas Artes e Arqueologia, hoje Museu de Arte Antiga – que abriu em 12 de Junho de 1884. Curiosamente a fotografia não estava prevista como secção autónoma no seu Plano de Inventariação (1884-1885).⁴³

Importa, contudo, realçar que foi o fotógrafo Carlos Relvas o autor de grande parte das 512 fotografias expostas e que integravam o catálogo da Exposição de 1882, o qual pode ser encarado, segundo José Luís Porfírio, como o primeiro catálogo fotográfico moderno de um museu.⁴⁴

⁴¹ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, 4.ª Série, Tomo XI, n.º 3.

⁴² SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, 1998, p.82.

⁴³ Pinto, Augusto Cardoso, *Relatório Acerca dos Inventários do Museu das Janelas Verdes*, 1944, Lisboa.

⁴⁴ PORFÍRIO, José Luís, Entrevista ao jornal *Público* de 27 de Junho de 2003, p.46

A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes e o Museu do Carmo continuam, entretanto, ligados à fotografia. É assim que, em 8 de Dezembro de 1889, o Boletim faz eco de uma nova oferta: “ *Collecção de photographias de Portugal offerecidas por Mr. Hubert Vaffier, encarregado pelo governo francez d'uma missão scientifica e artistica em Portugal*”⁴⁵ e em 1898, a propósito do balanço do ano de 1896, faz alusão a um

*" Officio do Sr. J. Sartoris, de Coimbra, offerecendo 48 photographias de preciosas obras d'arte portugueza, publicados pelo Portugal Artístico e Monumental nos annos de 1896 e 1897, e pedindo auxilio d'esta Associação no intuito de conseguir que este distincto artista seja despachado para um logar no gabinete photographico da escola industrial de Coimbra. Esta nomeação dar-lhe-hia possibilidade de percorrer o paiz durante as ferias de dois annos e de reunir as photographias de todos os monumentos dignos de menção, os quaes déste modo, e com um pequeno dispendio, ficariam completamente collecionados."*⁴⁶

Todo este conjunto de imagens foi integrado no acervo do Museu do Carmo, do qual pouco resta actualmente. Por seu lado o Museu de Arte Antiga só em 1911 passou a integrar as espécies fotográficas no seu livro de inventário.

Grande parte do que é hoje o Fundo Antigo do Arquivo Fotográfico da Câmara de Lisboa esteve integrado no Museu da Cidade até 1942, ano em que foi fundado o Arquivo Fotográfico da Câmara de Lisboa.

Na maior parte dos museus da altura existiam colecções fotográficas, não constituindo contudo, secções autónomas ou, nalguns casos, não estando sequer inventariadas.

⁴⁵ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, 4.ª Série, Tomo XII, n.º 11.

⁴⁶ Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, nº1 e 2, 3ª Série, 1898, Tomo VIII – Sessão da Assembleia-geral de 22 de Janeiro de 1896, p.6.

Em 1963, Maria Madalena Silva, numa comunicação sobre o Museu de Arte Popular de Lisboa,⁴⁷ refere:

" [...] olhando, como acontece em todos os museus, às necessidades de administração, ao movimento dos visitantes nas salas de exposições e às fontes de informação e divulgação cultural o Museu possui agora o seu arquivo documental, além de ter iniciado o arquivo fotográfico, o arquivo de biblioteca, etc. [...] "

Donde se conclui que as fotografias existentes eram entendidas não como objectos museológicos, mas como documentos de apoio ao estudo das colecções existentes.

Em 1969 é criado o Instituto Português de Fotografia e, em 1975, no meio da grande efervescência social, política e cultural, o IPF – Instituto Português de Fotografia – organiza a auto-intitulada I EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA NACIONAL DE FOTOGRAFIA.⁴⁸

A deterioração e o abandono de muitos espólios de casas antigas de fotografia condicionaram, em 1977, a autorização e o apoio dados pela Secretaria de Estado da Cultura ao projecto de José Luís Madeira e Benito Martinez para o levantamento dos arquivos fotográficos de Lisboa. Este projecto dará origem ao Arquivo Nacional de Fotografia do IPPC.⁴⁹

Em 1977, António Sena apresentou à mesma Secretaria um projecto de formação de um Departamento específico para a Fotografia na sua Direcção Geral de Acção Cultural, que previa uma “espécie” de futuro Museu da Fotografia. O mesmo autor sobre o Museu da Fotografia propõe:

“ Museu Português de Fotografia

[...] Dou apenas uma ideia nuclear: - esse Museu não necessitaria de instalações próprias senão para o serviço administrativo e arquivo – seria essencialmente um laboratório –, existindo em todos os museus que não o de fotografia através de exposição permanente e temporária de fotografias que, de qualquer modo, tenham relação com o âmbito e actividades do Museu onde são expostas, sendo

⁴⁷ SILVA, Maria Madalena, *Os Museus de Arte Popular*, 1963, p.9

⁴⁸ SENA, 1998, ob. cit., p.303.

acompanhadas por folhas volantes de interpretação e integração, referindo obras existentes noutros museus e que lhe são complementares. António Sena, Março de 1977.”⁵⁰

Em 1980 realizou-se a exposição e colóquio denominados “ As pedras e as gentes”, organizados pela Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaca, onde se discutiram pela primeira vez problemas ligados ao património fotográfico nacional.⁵¹

Em finais de 1982, o Arquivo Nacional de Fotografia/IPPC realizou o I Encontro Nacional de Fotografia Antiga, sob a orientação de José Luís Madeira, onde foi possível ouvir testemunhos de várias instituições, associações e pesquisadores ligados ao património fotográfico.⁵²

O Arquivo era formado, até 1995, quase na totalidade, por negativos provenientes da compra de espólios de casa comerciais, incluindo um grupo reduzidíssimo de provas *vintage*. Entre os arquivos em seu poder, contava-se parte dos espólios de Biel, Alvão e San Payo, além da “guarda” de conjunto precioso de calótipos de Frederick Flower.

Em 1984, o Arquivo organizou a exposição *OS FOTÓGRAFOS DA CASA REAL*, comissariada por José Luís Madeira.

Em 1990, a Fundação Calouste Gulbenkian, por intermédio de Luís Pavão, organizou a semana de conservação de fotografia, para que foram chamados como orientadores os especialistas James Reilly e Grant Romer.⁵³

Sena critica a indefinição do Arquivo Nacional de Fotografia que, em sua opinião, prolongava os equívocos do século passado, deambulando entre o que ele diz ser uma instituição para produzir a inventariação e documentação fotográfica do nosso património artístico – alimentando os catálogos dos museus e exposições que de

⁴⁹ SENA, ob. cit., 1998, p.304.

⁵⁰ SENA, ob. cit., 1998, p.304.

⁵¹ SENA, ob. cit., 1998, p.323

⁵² SENA, ob. cit., 1998, p.336

pendem do Instituto [...]; o restauro e a investigação desse património; a recolha, tratamento e restauro de arquivos fotográficos [...]; organização de cursos e a pretensão, ainda, de fazer exposições de fotografia.⁵⁴

Em 1989, a Casa-Museu Carlos Relvas, na Golegã, foi declarada “ de interesse público” e é assinado um protocolo entre a autarquia e o Instituto Português de Museus, visando o restauro da colecção Carlos Relvas. Toda a colecção vai para Lisboa e a Casa – Museu continua aberta ao público e em progressiva degradação.

No mesmo ano, Jorge Calado (foi convidado em 1988), por incumbência da Secretaria de Estado da Cultura, começa a reunir uma colecção pública (1989-1991). Esta colecção pública de fotografia esteve sem destino até 1997, sendo posteriormente integrada no Centro Português de Fotografia.⁵⁵

Em Maio-Agosto de 1992 realizou-se na Ether a Exposição *OLHO POR OLHO – Uma história da Fotografia em Portugal, 1839-1992*, tratando-se, segundo António Sena, da primeira retrospectiva histórica da fotografia em Portugal.⁵⁶ Foram mostrados e tratados 130 documentos originais

Em 1994, após uma grande obra de remodelação, são inauguradas as novas instalações do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, constituindo o primeiro exemplo profissional de conservação e preservação de património fotográfico.

Em 1996, regista-se, ao nível nacional, a primeira intervenção estatal na área da fotografia: é formado, por iniciativa do Ministro da Cultura Manuel Maria Carrilho,

⁵³ SENA, ob. cit., 1998, p.337

⁵⁴ SENA, ob. cit., 1998, p.347.

⁵⁵ O convite foi dirigido a Jorge Calado numa altura em que não havia em Portugal qualquer museu fotográfico, nem outro que estivesse vocacionado para coleccionar fotografia. Durante ano e meio, Jorge Calado adquiriu 346 imagens de 98 fotógrafos, incluindo 3 álbuns importantes de fotografia antiga (entre eles, a mais antiga publicação portuguesa ilustrada com fotografias - a Revista *Pitoresca e Descritiva de Portugal com Vistas Photographicas* de Joaquim Possidónio de Narciso da Silva, publicada pela Imprensa Nacional em 1862). Como critérios de aquisição Jorge Calado procurou cruzar a universalidade temática e a diversidade técnica.

um grupo de trabalho composto por Teresa Siza, Luís Pavão, Manuel Silveira Ramos e Vitória Mesquita, grupo que elaborou um relatório, em Julho de 1996, sobre um futuro Centro Português de Fotografia a instalar no Porto.

Tal decisão suscitou alguma polémica em alguns jornais nacionais, nomeadamente no Público e no *Expresso*.

O relatório final do grupo de trabalho recomendava que o Centro Português de Fotografia deveria orientar a conservação e divulgação do património fotográfico nacional e, por outro lado, dar a conhecer e estimular a produção contemporânea no sector. Foi precisamente o 1.º ponto que veio a gerar polémica, uma vez que se propunha que o Arquivo Nacional de Fotografia, então sediado em Lisboa, ficasse na dependência orgânica do CPF. Quer dizer, foi contestada a inclusão da vertente patrimonial nas competências do CPF.⁵⁷

A corrente oposta advogava que, a exemplo da então recém-criada Galerie Nationale de Photographie, nada obstava a que o CPF tratasse quer da fotografia histórica, quer da produção contemporânea.

A despeito das críticas referidas o projecto avança e o Arquivo Nacional de Fotografia é dividido em dois, o de Lisboa e o do Porto, ficando cada região na posse dos respectivos conjuntos e colecções, tutelando o CPF quaisquer deles.⁵⁸

⁵⁶ O próprio António Sena (ob. cit., 1998, p.351) salvaguarda o rigor deste pioneirismo, não deixando de fazer alusão ao artigo pioneiro de Augusto Silva Carvalho no Boletim da Academia de Ciências, em 1940-41, onde este último relata as notícias dos primórdios do aparecimento da fotografia em Portugal.

⁵⁷ António Lamas foi um dos protagonistas da polémica advogando que: "... o projecto de institucionalização do ANF que visava a articulação da sua função de "arquivo histórico", gestor de espólios de imagens fotográficas e pólo de investigação e apoio à conservação de colecções, com a função de "arquivo corrente" onde seriam depositadas, indexadas e consultáveis todas as imagens adquiridas ou produzidas no âmbito do Património, hoje IPPAR, Arqueologia e museus. A associação das duas funções, ambas de salvaguarda e valorização do património e não de apoio à criação contemporânea, justificava-se, pois os investigadores tanto necessitam de consultar imagens históricas, como actuais, e a conservação e divulgação de ambas, partilhando ambientes, equipamentos, sistemas de informatização e meios humanos, podia ser feita com consideráveis vantagens económicas." (LAMAS, António, "O património fotográfico e o ANF", em jornal Público, 7 de Dezembro de 1996, p.31).

⁵⁸ Decreto-Lei n.º 160/97 de 25 de Junho, art. 17.º (vide Anexo III da presente dissertação).

O mesmo decreto, art.12.º, previa a criação de uma rede nacional de arquivos fotográficos

“ [...] constituída pelos arquivos fotográficos, espólios, colecções ou espécies valiosas ou de interesse, inventariadas ou já classificadas, dependentes do CPF ou pertencentes ao Estado, autarquias ou a outras pessoas colectivas públicas ou privadas. ”

Referia ainda que

“ a gestão integrada dos arquivos dependentes do CPF privilegiará a relação directa de cada unidade à população e território em que se consubstancia a sua identidade cultural. ”

Em 2001 é publicada a Lei que estabelece as bases de política e do regime de protecção e valorização do património cultural, vulgo Lei de Bases do Património (Lei n.º107/2001 de 8 de Setembro), que pela primeira vez contempla a fotografia (Cap. VII, art.90.º).

Nos últimos anos surgiram alguns arquivos fotográficos municipais, nomeadamente em Coimbra, Braga, Porto, Évora, Cascais, Setúbal e Leiria, a par dos arquivos privados do Santuário de Fátima, da Fundação Mário Soares e da Sociedade de Geografia de Lisboa, que iniciaram uma actividade de tratamento, descrição e estudo de colecções já existentes, não estando, contudo, integrados na rede nacional de arquivos fotográficos atrás referida que, infelizmente, parece ter ficado confinada à secretária do legislador.

Em 2002 é inaugurado, em Sacavém, o arquivo da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, onde ficam centralizados todos os espólios fotográficos existentes até então nas Direcções Regionais daquele organismo.

Recentemente, Junho de 2003, foram concluídas as obras de recuperação da Casa-estúdio de Carlos Relvas na Golegã. Segundo notícias então divulgadas,⁵⁹ é propósito da autarquia fazer do Estúdio de Carlos Relvas " *um museu nacional de fotografia* ",

⁵⁹ In jornal *Público*, 27 de Junho de 2003, p.46.

bem como candidatar o imóvel a Património Mundial. Entretanto o espólio fotográfico constituído por 10 000 negativos em vidro e " quase " 200 provas em papel foram tratados pela Divisão de Documentação Fotográfica do IPM que, após 7 anos, as divulgou em exposição no Museu de Arte Antiga.

No mesmo ano, a Câmara Municipal de Elvas anuncia a intenção de criar um Museu da Fotografia naquela cidade, com base na colecção de um particular.

Adoptando a definição de museu da ICOM, em que os arquivos são equiparados a unidades museológicas, desde que tenham uma sala permanente de exposições, poderão os últimos exemplos serem considerados unidades museológicas no campo da fotografia, se bem que tenhamos muitas reservas em fazer tal afirmação. Neste aspecto os exemplos que consideramos mais se aproximar da experiência museológica são as do Arquivo Fotográfico da CML e, a uma escala muito mais pequena, do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora.

Não deixa de ser curiosa a adopção portuguesa do modelo *Arquivo* e não *Museu*, cuja explicação estará certamente na génese do Arquivo Nacional de Fotografia, cuja história está ainda por fazer.

Em 2002, o Centro Nacional de Fotografia compra um daguerreótipo de Wenceslau Cifka, datado de 1848, representando o Palácio da Pena ainda em construção. A imagem é classificada Património Nacional à luz da nova Lei de Bases do Património, aprovada no ano anterior e que, pela primeira vez, abrange a fotografia.

II PARTE

Problemas teóricos e metodológicos em torno do estudo de colecções fotográficas

Capítulo I

Enquadramento teórico e metodológico

1.1. A Dimensão Documental da Fotografia

A fotografia como espelho do real foi o primeiro discurso a ser colocado desde o princípio do século XIX, partilhando de uma concepção geral muito comum: a fotografia é considerada como uma **imitação um pouco mais perfeita da realidade**. Segundo os discursos da época, pela sua natureza técnica, a fotografia permitia fazer aparecer uma imagem de maneira “ automática “, “ objectiva “, sem a intervenção da *mão* do artista e era precisamente neste aspecto que se opunha à obra de arte, produto do trabalho do artista.¹

Fox Talbot na comunicação que apresentou, em 15 de Dezembro de 1836, à Royal Society sobre o seu processo fotográfico falou precisamente “ *sobre a arte do desenho fotogénico, ou processo pelo qual os objectos podem ser levados a desenharem-se a si mesmos sem a ajuda do lápis do artista.* ”²

¹ DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, 1992, pp. 31-32.

² Citação retirada de FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992, p.57.

Todo o discurso de época sobre a fotografia vai oscilando entre esta clivagem: obra de arte *versus* concepção mimética. É neste âmbito que a pintura é incluída no capítulo da arte e a fotografia é considerada uma indústria.

Baudelaire, um dos principais críticos do gosto da multidão pela fotografia, traduziu de forma muito explícita, esta última concepção:

“ [...] *Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orna a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrónomo; que seja enfim a secretária e bloco de notas de alguém que na sua profissão tem necessidade de uma absoluta exactidão material, tudo bem aí. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e que exigem um lugar nos arquivos da nossa memória [nosso sublinhado]; será gratificada e aplaudida [...].*”³

Resumindo: segundo o primeiro discurso sobre a fotografia ela é encarada como ***simples instrumento duma memória documental do real.***

Contra esta corrente dominante, no fim do século XIX, certos fotógrafos quiseram fazer da fotografia *uma arte*, pretensão que encontrou a sua máxima expressão no *picturalismo*.⁴

Este discurso não pára em 1901, prolongando-se ainda por todo o séc. XX, podendo apontar-se como exemplo textos de André Bazin (*Ontologie de l'Image Photographique*, 1945) e de Roland Barthes (*Le Message Photographique*, 1961).

Contudo, durante o séc. XX, o discurso sobre a fotografia insiste, sobretudo, na ideia da transformação do real pela fotografia. Com efeito, o discurso fotográfico foi impregnado por outros três sectores do saber: textos sobre a teoria da imagem, anteriores ao estruturalismo francês dos anos 60' (Rudolf Arnheim); em seguida, pelo

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le Public Moderne et la photographie », em *O Acto Fotográfico* de Philippe Dubois, p.23)

⁴ O *picturalismo* procurava tratar a fotografia *exactamente* como uma pintura, manipulando a imagem de todas as maneiras: esbatendo a imagem como um desenho, realizando e compondo o tema, e intervindo, na fase posterior, sobre o próprio negativo e sobre as provas, com a ajuda de pincéis, lápis, instrumentos e produtos diversos. (Dubois, ob. cit., 1992, p.27)

discurso sociológico de Bourdieu e dos *Cahiers du Cinéma*; e, por fim, pelos usos antropológicos.

Qualquer deles insurge-se contra o discurso da *mimesis* e sublinham que a fotografia é sobremaneira codificada.

A despeito da diversidade dos pontos de vista, trata-se sempre de assinalar a desconfiança quanto à objectividade, à neutralidade do médium fotográfico, podendo apontar-se, neste quadro, duas grandes concepções: a fotografia como espelho do mundo e a fotografia como codificação das aparências.

Mais recentemente, os novos paradigmas teóricos encaram a fotografia como procedendo da ordem do índice – representação por contiguidade física do signo com o seu referente.

Esta concepção distingue-se nitidamente das duas precedentes porque implica que a imagem indiciária seja dotada de um *valor singular*, ou *particular*, determinado unicamente pelo seu referente e só por ele, isto é, a imagem é encarada como um **vestígio do real**⁵

Citemos a este propósito Roland Barthes, na sua obra *A Câmara Clara*:

“É-me necessário, primeiramente conceber bem, e portanto, se possível explicar bem, em que é que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação.

Chamo “referente fotográfico”, não à coisa facultativamente real, a que reenvia uma imagem ou um signo, mas à coisa necessariamente real que foi colocada perante a objectiva, sem o que não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem a ter visto [...]. Pelo contrário, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há nela uma dupla posição conjunta: a da realidade e a do passado. E uma vez que esse constrangimento apenas parece existir por ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, pelo noema da fotografia [...]. O noema da fotografia será, portanto, isto foi [nosso sublinhado].”⁶

Estudos mais recentes apontam para um princípio metodológico fundamental: cada imagem deve ser encarada como um mapa de significados que devem ser *escutados*

⁵ DUBOIS, ob. cit., 1992, p. 39.

atentamente com o fim de interrogar as imagens para além da sua mera aparência visual.⁷

A fotografia é, assim, uma representação icónica muito mais codificada do que habitualmente se admite, afastando-se muito mais da realidade, ou, inclusivamente da percepção humana da realidade.

Por tudo isto, há que acentuar que, quando analisamos fotografias não analisamos a realidade, mas sim uma sua representação, se bem que seja seguro que se trata de uma representação muito fiel. Pode, pois, afirmar-se que o que aparece numa fotografia esteve seguramente perante a objectiva da câmara, que a fotografia é o que foi, o que existiu num dado momento. **É esta dimensão testemunhal e histórica que é muito importante e que lhe confere a sua função de memória individual e colectiva.**

1.2. A polissemia da fotografia

A capacidade da fotografia para preservar da passagem do tempo os instantes e os acontecimentos, confere-lhe a possibilidade de recuperar a memória cultural dos povos, a memória colectiva ou social de uma comunidade, ou, parafraseando Susan Sontag, *“a força de uma fotografia reside em preservar abertos ao escrutínio instantes que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente.”*⁸

Os historiadores contemporâneos têm vindo a considerar cada vez mais importante o estudo das imagens, considerando-as como um texto visual com estratégias discursivas próprias. As práticas de utilização da fotografia como instrumento do conhecimento histórico passam, todavia, pelo estabelecimento de uma metodologia que supere a submissão das imagens a meras ilustrações do texto escrito, passando a

⁶ BARTHES, ob. cit., 1981, p.119.

⁷ CANCA, Maria José Fitz, *Análisis documental y fotografica historica*, 2001, pp. 232-237.

⁸ SONTAG, ob. cit., 1996, p.121.

analisá-las como textos que narram factos sociais, deixando, assim, de as considerar exclusivamente como uma forma de expressão artística e como auxiliar de apoio à palavra escrita.

Paralelamente, no campo museológico as espécies fotográficas deixaram de ser encaradas como meros documentos secundários, ganhando estatuto de *objecto museológico*.

Neste âmbito o desafio que se coloca aos historiadores, arquivistas e museólogos é o de alcançar uma nova metodologia que permita construir um discurso coerente e útil em torno da realidade fotográfica.

Como já atrás referimos, os estudos mais recentes apontam para um princípio metodológico fundamental: cada imagem deve ser encarada como um “mapa de significados” que devem ser escutados atentamente com o fim de interrogar as imagens para além da sua mera aparência visual.⁹

Uma das características mais relevantes da fotografia é que o seu significado muda com o passar do tempo. A citada relação entre o objecto e a fotografia, entre o intérprete e o referente muda: um retrato familiar de 1870 transforma-se num documento de carácter social através do qual é possível estudar usos e costumes da época. Sobre esta questão Susan Sontag considera que “*como cada fotografia é apenas um fragmento, o seu peso moral e emocional depende de onde está inserida. Uma fotografia muda de acordo com o contexto em que é vista [...] “.*¹⁰

Assim segundo Maria José Cancã,¹¹ ao proceder-se à análise documental de uma fotografia é necessário estar consciente de que ela significa três coisas diferentes, em três momentos diferentes a considerar:

⁹ CANCA, ob. cit., 2001, p.237.

¹⁰ SONTAG, ob. cit., 1996, p. 184.

¹¹ CANCA, ob. cit., 2001, p. 232-237.

- No **momento da sua criação** a fotografia está carregada de subjectividade: o fotógrafo olha através do visor de uma câmara (condicionante técnica) e projecta a sua intencionalidade, o seu modo de ver (condicionante individual) sobre o objecto fotografado;
- No **momento do seu tratamento documental** a imagem pode ser considerada neutral, objectiva, despojada da sua orientação original, ou pode manter-se exclusivamente o seu primeiro significado, evitando qualquer interpretação;
- No **momento da sua reutilização** a fotografia volta a adquirir significado unívoco, intencionalidade, sem que isto constitua necessariamente a recuperação do sentido que tinha originalmente.

O certo é que uma fotografia tem múltiplas leituras, pelo que se torna necessário abandonar a prática de identificação da fotografia com a própria realidade.

Partindo da certeza de que a fotografia não é a realidade, mas sim uma das múltiplas formas de a representar, a primeira premissa inquestionável é a de que a imagem fotográfica forma parte de uma estratégia comunicativa que não inclui apenas o ponto de vista do fotógrafo. Implica considerar a sujeição, ou não, deste aos condicionamentos da sua época, assim como às limitações tecnológicas do momento, que, no caso da fotografia, assinalam os limites da actuação do autor, porque condicionam a motivação da imagem no momento da sua criação. Uma fotografia não pode ser adequadamente interpretada sem atender a estas variáveis. Utilizando a terminologia da História, importa efectuar a *crítica externa* do documento.

Em segundo lugar, é necessário proceder à análise da leitura da fotografia, ou seja, o que em história se chama *crítica interna* do documento. Se admitimos que a imagem é um texto, então o fotógrafo é necessariamente testemunha dos actos que narra e é impossível não ver nele um participante e isto diferencia-o do autor de um texto

escrito. A informação icónica que produz é fruto de uma selecção entre diversas possibilidades visuais que dependem da sua cultura, da sua ideologia, da sua experiência de vida e do seu objectivo.

O produto social que constitui a fotografia é o reflexo da realidade do seu autor. Por isso, uma das primeiras interrogações que o analista deve colocar são as motivações que levaram um fotógrafo a realizar uma imagem concreta, com um ponto de vista preciso.

Se bem que a análise fotográfica como objecto singular tenha alguns problemas epistemológicos – capta o instante, congela o momento, ignorando a ideia de processo – a análise de conteúdo de séries completas, permite detectar mensagens, significados e ideias que ganham sentido no conjunto, passando despercebidas ou difusas numa análise particularizada, porque procedem da interrelação de todos os elementos que conformam um *corpus*.

A interpretação analítica de uma fotografia é muito mais complexa do que na generalidade se pode supor. Para descobrir os seus múltiplos significados é necessário realizar uma *metaleitura* que vá mais além da sua mera aparência visual e que não é possível dissociar do próprio quadro ideológico do analista. Roland Barthes, num estudo clássico, já sustentava que a imagem analógica é *uma mensagem sem código*.¹²

Pode então falar-se de uma abordagem *denotativa* e de uma abordagem *conotativa*. Enquanto que o significado denotativo de uma fotografia pode alterar a própria realidade – a pose, a composição, etc., o código da conotação é essencialmente cultural – a leitura de uma fotografia depende sempre do “saber” do leitor.

¹² BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, 1992, p.13.

A análise da denotação efectua-se através da leitura descritiva da imagem (quem protagoniza a fotografia; que acção é descrita; onde se realiza a acção; quando é que o facto foi registado...).

As respostas a estas interrogações não devem deduzir-se exclusivamente do texto visual, porque há dados que a imagem analógica não pode transmitir. As imagens não só não deixam claro o quando, o onde e o porquê, nem tão pouco explicam as consequências dos factos que narram (nenhuma imagem conta a sua própria história...). Assim, informações que não estão na fotografia podem oferecer as principais chaves de leitura. É necessário, pois, não desprezar fontes externas para realizar a sua exegese.

A análise da conotação assenta na análise do que não aparece na fotografia, mas que esta sugere: os seus conteúdos alegóricos impostos por factores propriamente fotográficos ou transmitidos pelo referente.

Capítulo II

Normas de classificação e catalogação

Os novos paradigmas teóricos da fotografia trouxeram consigo a necessidade de entender adequadamente os materiais fotográficos na altura de tentar submetê-los a qualquer sistema que os racionalize, ordene e classifique.¹

Se a fotografia não é objectiva em si mesma, a única forma de objectivar uma imagem é analisá-la nas distintas relações desta com as suas condicionantes.

É assim que têm surgido diversos contributos, se bem que muitas vezes condicionados pelas características e objectivos das instituições em que surgem inseridas. Uma pesquisa na Internet revela uma verdadeira panóplia de normas de classificação e

¹ Em 1889, pouco depois da primeira câmara Kodak de George Eastman aparecer no mercado, realizou-se, em Paris, o Primeiro Congresso Internacional de Fotografia com o objectivo de definir e favorecer as normas para o exercício profissional. Consequência do mesmo foi a criação da União Internacional de Fotografia, organismo que aderiu ao Instituto Internacional de Bibliografia no Congresso, celebrado em 1896, em Lieja. A União adoptou a classificação de Dewey, adaptada por Louis Stanier, da Biblioteca Real de Bruxelas e por J. Vallot, responsável do Museu de Documentação Fotográfica de Paris. Formou-se então uma comissão permanente para o controle do funcionamento e da organização das actividades e as primeiras tábuas de classificação fotográfica publicaram-se no Boletim do Instituto Internacional de Bibliografia (OIB, 16, 1897) com o nome de *Classificação decimal das ciências fotográficas: tábuas desenvolvidas*. Sobre as peculiaridades da catalogação adoptada pelo Instituto sabe-se que era feita segundo um índice composto por três corpos: registo do material adquirido, temática e autores.

Em 1905, a União Internacional de Fotografia participou na Exposição Internacional de Lieja, programando uma conferência que deu como resultado a criação do Instituto Internacional de Fotografia, sempre dentro do Instituto Internacional de Bibliografia.

Em muito pouco tempo, o Instituto reuniu mais de cem mil fotografias e classificou 10% deste acervo. O principal relatório documental realizou-se segundo a Classificação Decimal Universal, completada com vários reportórios auxiliares.

O Instituto Internacional de Fotografia assentou as bases da documentação fotográfica na Europa, enquanto que, nos Estados Unidos, Wicks Hine captava a imagem da chegada de imigrantes e formava uma das primeiras colecções de conteúdo social com cenas de fábricas, subúrbios e habitações. Em 1909 celebrou-se em Dresden a *Exposição Internacional de Fotografia Artística, Científica e Industrial*. Estabeleciam-se, assim, os três aspectos que caracterizavam a situação do momento: por um lado reconheciam-se o valor artístico da fotografia, questão muito debatida no início do século; em segundo lugar, contemplava-se a sua importância como indústria, uma vez que empregava já milhares de trabalhadores no fabrico de câmaras, objectivas, emulsões e papéis, e, por último, aceitava-se a sua função científica pela sua aplicação no estudo e na investigação. A fotografia documental relacionava-se com a informação, ocupando, assim, um espaço muito definido. (VIGIL, 1999, ob. cit., pp. 24-26)

catalogação, confirmando a tese de que o trabalho de indexação fotográfica é sempre proposto e condicionado pela instituição e estudioso que recolhe os acervos estudados.

Em Portugal, as normas variam conforme a instituição em que a colecção está inserida, podendo apenas ser apontados como exemplos de referência os sistemas adoptados pelo Arquivo da DGEM e do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, que acabaram por servir de *matriz* aos arquivos municipais posteriormente formados, nomeadamente ao de Évora.

Assim, fora do quadro destas instituições, as normas variam conforme a instituição em que a colecção está inserida: se é um museu é seguido o modelo da MATRIZ, se é uma biblioteca as normas do PORBASE, se é um Arquivo são seguidas as normas de catalogação ISAD (G).

Em 1999, surgiu o projecto SEPIA (Safeguard European Photographic Collections) com sede em Amesterdão, reunindo várias instituições europeias, tais como a Biblioteca Nacional de Espanha ou a British Library, e tendo como principal objectivo a definição de um modelo de descrição de colecções fotográficas, que possa ser transversal ao diferente tipo de instituições: museus, bibliotecas e arquivos.

Com efeito, um inquérito efectuado a várias instituições europeias detentoras de colecções fotográficas veio revelar uma grande diversidade de modelos descritivos, pelo que o grupo de trabalho SEPIA apontou como principal objectivo a elaboração de um modelo de descrição de fotografias comum, tendo por base a experiência das diferentes instituições que participam no projecto.²

² O grupo de trabalho SEPIA é constituído pelos seguintes parceiros: Stockholm City Museum, Norwegian Archive, Library and Museum Authority, National Library of Spain; Finish Museum of Photography, European Commission on Preservation and Access. A experiência dos participantes neste projecto assegura que a descrição multi-nível é necessária, porque muitas vezes os catalogadores enfrentam colecções de grandes dimensões num período de tempo limitado; assim recomendam que o

Em qualquer dos casos ainda não se resolveu adequadamente a questão do relacionamento harmonioso entre princípios arquivísticos e princípios de pesquisa.

Citemos a este propósito Miriam Moreira Leite:³

“ A rigidez da catalogação desfavorece condições capazes de captar um processo contínuo de relações que se estabelecem e se desfazem e que se deseja apreender. Enquanto as normas de arquivamento são estabelecidas como sistematização fixa e permanente, a pesquisa de conteúdo tenta lidar com um material de dimensões flutuantes, que exige alterações contínuas de posição, de ordem fixada, de agrupamentos e cruzamentos diversificados para captar melhor as afirmações e os contrastes apresentados pela linguagem fotográfica. ”

Por outras palavras, do ponto de vista do investigador, cada intérprete fará uma leitura visual, à procura de uma chave, de um tópico ou uma nova estrutura que permita estabelecer a correlação entre o aspecto formal da imagem e a sua estrutura profunda.

Todavia, algumas das propostas sugeridas, cruzando um conjunto amplo de campos, não são compatíveis com a realidade concreta de várias instituições, onde existem grandes colecções, extremamente diversificadas, de proveniências muito diferentes e sobre as quais, a maior parte das vezes se sabe muito pouco, sendo, por isso, necessário estandardizar métodos de análise.⁴

Por outro lado, se qualquer classificação adoptada deve ter em linha de conta a especificidade dos conjuntos fotográficos em análise,⁵ no caso em análise na presente

modelo descritivo permita que a descrição possa ser feita a um nível maior que o registo individual. No modelo SEPIADES o nível maior é o da Colecção. Cada colecção pode consistir num ou mais grupos. Cada colecção ou grupo consiste num ou mais registos individuais. Paralelamente ao lançamento destas recomendações, está a ser desenvolvido pelo Instituto holandês para os serviços científicos de informação (NIWI) uma ferramenta de software. Esta ferramenta irá implementar este modelo descritivo permitindo a descrição multi-nível, armazenamento e troca de registos em formato XML e qualificado para *Dublin Core*. (in *Curso Elementar de Descrição de Fotografia*, Luís Pavão, Lda. Setembro de 2003, Évora).

³ Leite, Miriam Moreira, *Retratos de Família*, 1993, p.83.

⁴ Maria José Canca, por exemplo, na análise final que faz da aplicação da Gramática de Casos a uma colecção de fotografias da Guerra Civil espanhola, reconhece e alerta que a sua utilização nouro tipo de fotografias históricas, como sejam os casos de retratos ou reproduções de obras de arte, é pouco viável, uma vez que alguns dos campos não são aplicáveis.

⁵ Segundo Jean Bodas, Lluís-Esteve Casellas e M. Àngels Suquet (*Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, 2001, CCG Ediciones, Biblioteca de la Imagem, Girona, p.132) as distintas

dissertação, o de uma colecção fotográfica, há que ter em linha de conta que a sua reunião resultou da vontade e das preferências de uma pessoa ou entidade determinada, o Grupo Pró-Évora, factores que não podem ser ignorados.

Acresce ainda a possibilidade de múltiplas leituras da mesma imagem, indo a classificação sempre privilegiar um determinado ponto de vista, escondendo outros, sendo, neste aspecto, determinante a natureza da instituição onde a colecção está integrada.

tipologias de conjuntos são as seguintes: fundos produzidos ou recebidos por pessoas jurídicas de carácter privado – fotógrafos profissionais, imprensa, editoras, associações culturais ou desportivas, etc; fundos produzidos ou recebidos por qualquer pessoa física – fotógrafos amadores e pessoas físicas ou famílias; fundos da administração pública durante o exercício das suas funções e como consequência da sua actividade administrativa; colecções fotográficas.

III PARTE

A Colecção Fotográfica do Grupo Pró-Évora

Capítulo I

Síntese e descrição sumária da Colecção

1.1. Forma de instalação encontrada

A Colecção Grupo Pró-Évora¹ foi encontrada no sótão da sede do Grupo Pró – Évora, em 1998. Encontrava-se instalada em nove caixas, de cartão e de contraplacado, onde se agrupavam negativos de vidro de diversos formatos.

Uma primeira análise da colecção revelou não haver uma forma de organização coerente, ou uma numeração original, pelo menos na fase em que o espólio foi armazenado naquela instituição.

Segundo depoimento de membros do Grupo Pró-Évora, o espólio seria do fotógrafo amador eborense José Monteiro Serra,² facto que era corroborado pela inscrição existente na embalagem exterior – “*José Monteiro Serra*”.

¹ Segundo Luís Pavão, a designação *colecção fotográfica* não pode ser aplicada a qualquer agrupamento ou conjunto de fotografias. Segundo este autor à noção de colecção deve “presidir um intuito, que lhe confere uma unidade, um significado próprio, difícil de encontrar num aglomerado de fotografias. Cada elemento que integra uma colecção faz parte de um todo, ganha sentido individual e colectivo precisamente através do conjunto.” É a esta noção de *um todo orgânico* que o autor chama colecção. (Pavão, Luís, *Conservação de Colecção de Fotografias*, 1997, p.69).

² Serra, José Monteiro (1873-1940), Oficial do Governo Civil e encarregado do Posto Meteorológico de Évora, sócio-fundador do Grupo Pró-Évora e fotógrafo amador. Desempenhou, por vezes, interinamente, o cargo de administrador do concelho, em várias localidades, nomeadamente Portel, tendo sido, igualmente, um homem ligado à cultura local. Deve-se-lhe a 2.^a *Cópia da Certidão que Filipe Gomes, tabelião público de notas da cidade de Évora e seu termo, extraiu do testamento original de Garcia de Resende, de 11 de Abril de 1879* (Monte, Gil, *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Eborenses*, 1983).

A pesquisa efectuada veio revelar, mais tarde, que a colecção era da autoria de vários fotógrafos eborenses, sendo o núcleo principal da autoria de José António Barbosa.³ Não se encontraram, como já atrás se referiu, cadernos ou folhas descritivas das imagens, tendo-se, contudo, constatado que existiam grupos coerentes espalhados pelas diversas caixas que se considerou importante agrupar.

1.2. Conteúdos e temáticas

A maioria das imagens encontradas referia-se à cidade e concelho de Évora, se bem que houvesse alguns conjuntos referentes a alguns concelhos limítrofes, nomeadamente Arraiolos, Reguengos de Monsaraz, Montemor-o-Novo e Estremoz. Na elaboração do pré-inventário, foi possível identificar alguns grandes grupos temáticos, fazendo lembrar uma espécie de *Levantamento de Bens Culturais Móveis e Imóveis*, utilizado, posteriormente, na edição de postais ilustrados; aspectos vários da cidade de Évora; aspectos do Concelho de Évora; reportagens de alguns eventos municipais; reportagens de acidentes rodoviários; levantamentos de obras municipais; imagens do património dos concelhos limítrofes; e, finalmente, um conjunto de reproduções de documentos e manuscritos antigos.

Influenciada pela convicção de que toda a colecção era da autoria de José Monteiro Serra fui levada a encarar a colecção como um primeiro levantamento do património eborense, elaborado à luz dos conceitos então dominantes, acrescido de alguns aspectos da vivência urbana de Évora, durante o período de actividade mais intenso deste fotógrafo, de cerca de 1890 a cerca de 1920.

³ Barbosa, José António, fotógrafo que exerceu a sua actividade em Évora nos finais do séc. XIX / primeiras décadas do séc. XX. Sabe-se muito pouco sobre este fotógrafo, se bem que existam vários postais ilustrados com a indicação da sua autoria. Vide IV Parte, Cap. da presente dissertação.

O facto de o mesmo ser irmão de um municipalista eborense proeminente, Carlos Monteiro Serra,⁴ profundamente ligado à defesa do património eborense, e tendo sido ambos sócios fundadores do Grupo Pró-Évora, reforçava a aparente pertinência da atribuição da autoria.

Em termos formais não se tratava de uma colecção particularmente caracterizável por grande rigor estético, ou muito marcante enquanto documento de arte fotográfica, sendo, contudo, extremamente interessante enquanto documento histórico e testemunho de um conceito de património que lhe estava subjacente, ao mesmo tempo que integrava imagens de bens patrimoniais já desaparecidos, particularmente de conventos eborenses, pelo que algumas delas podiam quase assumir o estatuto de *monumento*, segundo a perspectiva avançada por Françoise Choay e a que já atrás fizemos alusão (Vide I Parte, Cap. II)



GPE 0455 – Convento de Santa Catarina (Doc. 0) – Demolido o Convento, resta apenas a memória congelada na foto. O monumento é a fotografia, é ela que cumpre a função memorial.

⁴ SERRA, Carlos Monteiro (1872-1950), professor e fundador do Grupo Pró-Évora, municipalista e homem ligado à cultura local (grande dinamizador da organização do I Congresso Municipalista do Alentejo em 1915), desde cedo ficou ligado aos movimentos de defesa do património artístico e monumental de Évora (Monte, Gil do, *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Eborenses*, 1983).

1.3. Forma de organização encontrada

Como foi já referido, não se identificou uma forma de organização original compreensível ou significativa, talvez porque à "acumulação" original se foram acrescentando outros exemplares e porque com o andar do tempo vários intervenientes "reagruparam" o conjunto.

Existiam alguns vestígios de vários tipos de numeração no exterior das caixas de cartão e tivemos conhecimento de que houve manipulação das caixas por diversos proprietários e curiosos, pelo que se perdeu qualquer eventual organização original.

Pudemos, pois, afirmar, com segurança, não haver no momento em que iniciámos o estudo da colecção, uma forma de organização original que importasse respeitar, como foi já referido, pelo que pudemos definir grandes grupos temáticos que se encontravam dispersos pelas várias caixas.

Desta forma assumiu-se existir um certo grau de liberdade para reagrupar esses conjuntos identificados, não perdendo nunca informação que estivesse inscrita nos envelopes, no verso das provas, ou outra.

Numa primeira fase do trabalho não foram retiradas das caixas originais quaisquer espécies, tendo sido atribuído a cada caixa uma designação provisória que foi o ponto de partida para a identificação dos vários grupos. Só concluído um primeiro pré-inventário, e a partir das informações dele consequentes, decidimos efectuar uma reorganização que teve como base o projecto de investigação subjacente à presente dissertação de mestrado. Desta forma foi possível garantir o historial das formas de organização que a colecção teve ao longo do tempo.

Em anexo, registamos a descrição física genérica da colecção, bem como a descrição do seu estado de conservação. (Anexo II)

1.4. Uma *floresta de enganos*...

A consulta às fontes que enunciaremos no capítulo seguinte, a sua confrontação com postais e publicações diversas editadas e a análise das espécies, conduziram-nos à certificação da suspeita que crescia à medida que íamos estudando a colecção: de que a mesma não seria constituída por fotografias de um só autor – José Monteiro Serra -, mas sim da autoria de vários fotógrafos de Évora.

Caetano da Câmara Manoel, Campos Martins, José António Barbosa, Caetano Polido Júnior, Inácio Caldeira, Mariano, Gama Freixo, eram alguns dos autores das fotografias reunidas na colecção. A estes nomes houve que acrescentar os de J. Lopes Franco (Reguengos de Monsaraz), Pereira & Prostes, Ricardo Santos, António Synarle, António Vicente da Rocha e Alberto Silva revelados pela investigação efectuada.

Entrevistas pessoais tidas com elementos do Grupo Pró-Évora, nomeadamente com alguns dos seus elementos mais antigos, no sentido de saber como é que a colecção tinha sido reunida, veio revelar que a mesma era fruto de ofertas de particulares, que, preocupados com a sua preservação e sem saberem que fazer, optaram por doá-las ao Grupo face ao seu inquestionável perfil de associação defensora do património eborense.

Aceitando a explicação, acrescentamos, actualmente, que a mesma é o resultado de compras ou doações de espécies para actividades desenvolvidas pelo Grupo, nomeadamente as Exposições de Fotografia Antiga de 1934 e 1937, e a edição de postais ilustrados e de guias turísticos.

Não terá sido certamente alheio à sua constituição a actividade redactorial e editorial de alguns dos seus membros, nomeadamente Celestino David, João Rosa, Bartolomeu

Gromicho ou Túlio Espanca. Por outro lado, o facto de Joaquim Nazareth, editor de postais ilustrados da cidade durante os anos 30, ter sido sócio do Grupo, terá também certamente contribuído para o enriquecimento da colecção.

A génese da colecção assenta muito na actividade destas figuras, tendo durante um certo período (apontamos para as décadas de 1930, 1940 e 1950), o Grupo Pró-Évora funcionado quase como um *banco de imagens* patrimoniais da cidade que cedia a várias publicações nacionais.

Sabe-se, por exemplo, que a Revista *Portugal*, editada no Rio de Janeiro, publicou imagens cedidas pelo Grupo Pró-Évora.⁵

Neste conjunto, a maior parte eram da autoria de José António Barbosa, cujo espólio a consulta das actas do Grupo Pró-Évora veio revelar ter sido adquirido por esta associação, em 1955.⁶

Esta descoberta veio alterar o rumo da investigação, uma vez que até aí orientáramos todo o nosso raciocínio em torno da figura de José Monteiro Serra.

Estava, pois, perante uma realidade diferente: um grupo de defesa de património tinha, ao longo do tempo, reunido uma colecção fotográfica, onde parte da memória colectiva de uma cidade estava condensada, sob o olhar de diferentes fotógrafos amadores.

Por outro lado, as espécies fotográficas reunidas constituíam exemplos de processos fotográficos antigos, caídos em desuso, como tal podendo ser encaradas como verdadeiros *objectos museológicos*.

Desde logo se levantava uma questão de ordem metodológica e conceptual em torno do próprio conceito de *colecção*.

⁵ Segundo João Rosa (*Iconografia Artística Eborense*, Notas Apendiculares, n.º 70) a Revista *Portugal*, com direcção de Rui Chianca, tinha grande publicidade no Rio de Janeiro e publicou alguns “ [...] aspectos da capital do Sul, fornecidos pelo Grupo Pró-Évora”.

⁶ Vide IV Parte, Cap. V da presente dissertação.

Segundo Madalena Braz Teixeira,⁷ a colecção é, numa primeira análise, o resultado da capacidade técnica da repetição, da multiplicação e da seriação, salvaguardando, todavia, o princípio de que se podem coleccionar objectos da mesma família ou de famílias diferentes, donde se conclui que, quanto ao objecto, a colecção pode ser, pois, múltipla, vária ou especializada.

Estava, então, neste aspecto, justificada a diversidade das *famílias* diferentes de fotografias que compunham a *colecção* do Grupo Pró-Évora.

Ainda segundo a mesma autora a colecção, do ponto de vista psicológico, supõe sempre uma certa adesão, de ordem afectiva, ao objecto ou objectos coleccionados, ou mesmo identificação com a tipologia dos objectos coleccionados ou com o que eles representam.

Também neste aspecto a *colecção* em causa dava resposta, uma vez que era possível encontrar essa carga afectiva e de identificação, quer por parte dos fotógrafos autores das imagens, quer por parte dos coleccionadores propriamente ditos que doaram as espécies ao Grupo, quer finalmente por parte do Grupo Pró-Évora, enquanto associação de defesa do património e da memória da cidade.

Considerando uma outra definição de *colecção*, colecção museológica, a de Krzystof Pomian,⁸ segundo a qual “ [...] *uma colecção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente, fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público*”, podíamos afirmar que, se bem que as peças não tivessem beneficiado de uma protecção especial, tinham estado fora do circuito das actividades económicas e, ao serem coleccionadas pelo Grupo

⁷ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Do objecto ao museu*, 1983.

⁸ KRZYSTOF, Pomian, *Colecção*, in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. I, p.53

Pró-Évora, destinavam-se, obviamente, a serem preservadas para o público, para a cidade.

Assim, o conjunto de espécies fotográficas reunidas ao longo dos anos, voluntária ou involuntariamente no Grupo Pró-Évora, ao integrarem o acervo do Arquivo Fotográfico Municipal da Câmara Municipal de Évora, reafirmaram o carácter de colecção museológica: – passaram a estar sujeitos a uma protecção especial; irão ser disponibilizadas ao público e serão integrada num todo – o acervo do Arquivo – de uma unidade, tanto quanto possível completo de um conjunto de imagens que prefiguram a memória da cidade nos últimos 150 anos.

Capítulo II

Metodologia e fontes consultadas

1.1. Principais princípios metodológicos

Foi a partir do quadro metodológico descrito na Parte II, capítulos I e II, que efectuámos o estudo da colecção do Grupo Pró-Évora, ensaiando uma experiência de percepção visual e de memória colectiva que poderá contribuir para um equacionamento das condições e limitações da leitura da documentação fotográfica.

O trabalho foi moroso, inteiramente baseado no manuseio e na observação, embora inspirado em literatura e ensaios sobre fotografia, e deixa em aberto mais problemas do que os que são resolvidos, em termos de conhecimento e de pesquisa.

Adoptámos, assim, como **primeiro paradigma** do estudo que pretendíamos efectuar, o princípio de que **as imagens devem ser consideradas com um texto visual com estratégias discursivas determinadas**, isto é, abandonámos o discurso de que as fotografias falam por elas próprias, devendo, neste quadro, cada fotografia ser encarada como um *mapa de significados*.

Assim, o **primeiro cuidado** a ter era o de eliminar a tentação de identificar cada fotografia com a realidade, isto é, **abandonar o discurso da *mimesis*** (A imagem fotográfica nunca deixa de ser uma representação da realidade: se o mecanismo da câmara é semelhante ao mecanismo fisiológico da visão, o fenómeno da percepção visual é muito mais complexo).

A partir deste pressuposto teórico, aceitámos o princípio de que a **imagem fotográfica faz parte de uma estratégia comunicativa que inclui não só o ponto de vista do fotógrafo**, pelo que no estudo a efectuar teríamos que ter em conta as

condicionantes estéticas e as limitações tecnológicas da sua época (a *crítica externa do documento*); e, por outro lado, era necessário estar consciente de que o **fotógrafo é um dos participantes dos factos que narra**, e que a imagem que produz é fruto de uma escolha entre diferentes possibilidades que depende da sua cultura, da sua ideologia, da sua intenção (a *crítica interna do documento*), sendo, por isso, necessário tentar identificar os motivos que o levaram a realizar uma imagem concreta, com um ponto de vista preciso.

Finalmente, considerámos necessário superar a análise da fotografia como objecto singular, adoptando a **análise global do conteúdo de séries completas**, que permitissem detectar mensagens, significados e ideias que dessem sentido ao conjunto.

Este princípio era tanto mais pertinente, quanto a colecção em estudo reunia trabalhos de diferentes autores, sendo por isso particularmente importante considerar igualmente o ponto de vista da entidade coleccionadora.

Neste âmbito, para além da identificação e descrição de cada uma das espécies fotográficas que compõem a colecção, procurámos identificar as motivações dos autores das fotografias, as condicionantes técnicas, económicas e sociais a que estavam sujeitos e o quadro social e histórico em que se integrou a sua produção fotográfica.

Por outro lado, tratando-se de uma colecção com imagens de vários autores, reunida por uma instituição *coleccionadora*, tornava-se também indispensável compreender as razões que levaram à sua constituição, como atrás já referimos.

Começámos pela análise conotativa da colecção, procurando partir de um quadro mais vasto de abordagem para, gradualmente, ir fechando a grelha de análise até chegar ao nível da imagem individual.

Assim, após a descrição sumária da colecção, efectuámos uma breve caracterização da prática fotográfica em Portugal neste período, bem como uma pequena resenha do que, até à altura, tinha sido a ligação de Évora à própria história da fotografia em Portugal, tentando compreender ainda as condicionantes técnicas que estiveram subjacentes à execução das imagens em análise.

Sendo uma colecção predominantemente constituída por imagens do património eborense, procedemos à análise dos conceitos patrimoniais à época existentes, quer em termos nacionais, quer em termos locais. Foi neste contexto que caracterizámos sumariamente a sociedade eborense, a situação do seu património e sensibilidades existentes em torno deste tema.

Foi a partir deste enquadramento, que chegámos à constituição do Grupo Pró-Évora, entidade que colectou a colecção, tendo então passado à sua análise denotativa, isto é, à descrição individual das espécies.

1.2. Ficha analítica adoptada

Procurámos um método para analisar o conteúdo da fotografia, para o que ensaiámos a elaboração de uma ficha analítica susceptível de ser utilizada num futuro programa de base de dados de carácter documental.

Na sua definição tivemos em linha de conta, por um lado, as sugestões teóricas de Félix del Valle Gastaminza¹ e de Maria José Fitz Canca² e, por outro lado, a experiência pessoal do trabalho desenvolvido no Arquivo Fotográfico Municipal da CME.³

¹ GASTARMINZA, Félix del Valle, *Manual de Documentación fotográfica*, 1999.

² CANCA, Maria José, ob. cit., 2001.

³ Não podemos deixar de referir neste aspecto todo o trabalho desenvolvido pela empresa Luís Pavão Lda. que assessorou o Arquivo Fotográfico da CME desde o início da sua criação.

Com efeito, se as propostas de um e outro autor são mais pormenorizadas e de maior rigor técnico, não nos pareceram totalmente compatíveis com as necessidades reais de um Arquivo, onde são estudadas grandes colecções, extremamente diversificadas, de proveniências muito diferentes, e sobre as quais, a maior parte das vezes se sabe muito pouco, sendo, por isso, necessário estandardizar métodos de análise. Por outro lado, era-nos impossível dar resposta a um conjunto de campos técnicos, nomeadamente tipo de material fotográfico utilizado, máquina, película, lente, etc., pelo que optámos por não os introduzir, se bem que conscientes que, caso fosse possível determiná-los, a sua análise seria importante para o estudo da colecção.

Na ficha de análise adoptada, resultante da adaptação da proposta de modelo sugerida por Félix Gastarminza,⁴ procurámos contemplar um conjunto de campos que passamos a enunciar:

- **Número de Registo.** Sigla numérica ou alfanumérica dada à espécie fotográfica, desdobrada em 3 itens: o n.º antigo (*N.º Ant.*), isto é, o n.º que tinha (ou não) na sua origem; o n.º do documento (*N.º Doc.*) onde vai ser inserida a espécie⁵; e, finalmente, o n.º da espécie (*N.º Esp.*) acompanhado da sigla que adoptámos para a Colecção – GPE (Grupo Pró-Évora).
- **Formato (Form.),** dimensão e formato da espécie fotográfica,⁶

⁴ GASTARMINZA, ob. cit., 1999, pp.127-130.

⁵ Seguimos aqui a prática instalada no Arquivo Fotográfico Municipal de Évora, segundo a qual uma série de imagens relativas a uma mesma reportagem são integradas num nível superior de organização que denominamos por *documento*.

⁶ Os negativos em vidro (suporte existente na colecção) foram produzidos nos formatos métricos de 9x12 cm, 10x15 cm, 13x18 cm e 18x24 cm e nos formatos imperiais de 4x5", 5x7" e 8x10". Também se encontram negativos maiores, como os de 24x30 cm, 30x40 cm e 40x50 cm, não se encontrando, contudo, qualquer destes formatos na colecção estudada. Formatos menores em vidro são também frequentes em colecções de fotografia tais como os de 6x9 cm, 8x8 cm, 8x10 e 4,5x6 cm, que foram muito populares nos primeiros anos do século XX e principalmente utilizados por amadores e de que também não há exemplares na colecção em estudo.

- **Processo fotográfico (Proc.Fot.)**, isto é, o processo de fabrico da fotografia, nomeadamente dados de natureza técnica sobre o processo de impressão e sobre o material sobre o qual assenta a imagem fotográfica;
- **Estado de Conservação (Est. Cons.)**, indicação do estado do suporte e da emulsão;
- **Estrutura Formal (Estr. Form.)**, Retrato (individual, de estúdio, de grupo), cena, paisagem, paisagem urbana, paisagem interior, natureza morta, reprodução;
- **Autor da Fotografia (Aut. Fot.)**, nome comum do autor da fotografia;
- **Data (Dat.)**, datação da fotografia, inferida ou não;
- **Loc. (Loc.)**, indicação do local, partindo do espaço interior para a rua, a freguesia, o concelho, o distrito e o país,
- **Título do Documento (Tit. Doc.)**, título descritivo da reportagem ou do conjunto que o documentalista atribuiu a uma série mais vasta. Este título foi normalizado, da mesma forma que o item seguinte: no caso de retrato titulou-se com o nome da personagem; nas fotos de lugares com o nome do lugar; e nas fotos de acontecimentos com a sua denominação e a indicação do lugar;
- **Título da Imagem (Tit .Ima.)**, título dado pelo fotógrafo ou construído pelo documentalista. Como já referimos foi normalizado da mesma forma que o *Título do Documento*;
- **Resumo da Imagem (Res. Ima.)**, descrição em linguagem natural do conteúdo da fotografia;
- **Descritores pessoais (Desc. Pes.)**, Pessoas físicas ou jurídicas que aparecem na imagem;
- **Descritores temáticos (Desc. Tem.)**, objectos, acções, actividades, situações ou conceitos relacionados com a fotografia,

- **Descritores de objectos** (*Desc. Obj.*), Nome de objectos de arquitectura, arte, etc. que aparecem reproduzidos nas fotografias,
- **Utilizações** (*Util.*), indicação da utilização da fotografia, nomeadamente a sua publicação em livro, revista, catálogo, etc. ou em postal ilustrado;
- **Bibliografia** (*Bibliog.*), indicação de obras consultadas para o estudo da fotografia,
- **Observações** (*Observ.*), informação complementar que não tenha cabido nos campos anteriores e que se considere necessário acrescentar (vide modelo de ficha em anexo).

Colecção Grupo Pró-Évora – Ficha de Imagem

| | |
|---------|---------|
| Nº Ant. | Nº Doc. |
|---------|---------|

| | |
|---------|---------|
| Nº Esp. | Format. |
|---------|---------|

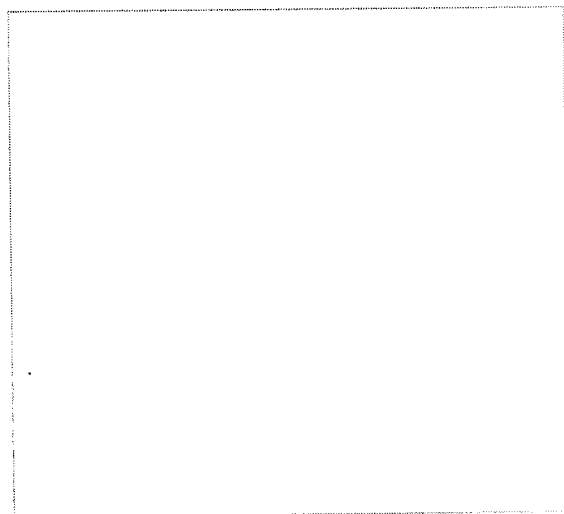
| |
|-----------|
| Proc.Fot. |
|-----------|

| |
|-----------|
| Est.Cons. |
|-----------|

| |
|------------|
| Estr.Form. |
|------------|

| |
|--------|
| Aut.F. |
|--------|

| | |
|----------|------|
| Dat.Ima. | Loc. |
|----------|------|



| |
|----------|
| Tit.Doc. |
|----------|

| |
|----------|
| Tit.Ima. |
|----------|

| |
|----------|
| Res.Ima. |
|----------|

| | | |
|-----------|-----------|-----------|
| Desc.Pes. | Desc.Tem. | Desc.Obj. |
|-----------|-----------|-----------|

| |
|---------|
| Observ. |
|---------|

| |
|-------|
| Util. |
|-------|

| |
|-------------|
| Bibliograf. |
|-------------|

1.3. Fontes de consulta

Paralelamente a este trabalho, desenvolvemos toda uma pesquisa no sentido de identificar cada uma das imagens que integravam a colecção.

Para além do conhecimento pessoal que possuíamos sobre a cidade, nomeadamente fruto de outros trabalhos de investigação, iniciámos todo um processo de leitura de jornais e outros periódicos da época, que nos permitiu não só contextualizar as imagens, como encontrar algumas pistas para a sua identificação.

Com efeito, desprovidas de qualquer legenda ou elemento de identificação, algumas das imagens revelaram-se verdadeiros desafios de investigação. Refira-se, a título de exemplo, o que aconteceu com a imagem GPE 0276: só a partir de uma pequena notícia do jornal *Notícias d'Évora* (Ano VII, n.º 1874, 30 de Dezembro de 1906) foi possível identificar a imagem. Outras vezes, o acaso revelou-se nosso aliado, como foi o caso da reportagem da Festa da Árvore (Doc. 015, imagens GPE 0172, GPE 0173, GPE 0274).



GPE 0276 – Construção do Claustro interior do Asilo Barahona (Vide Ficha analítica – Doc. 001).



GPE0172 – Festa da Árvore (Vide Ficha analítica, Doc. 015).

Consultámos também as publicações da época relativas ao Património Eborense, bem como as revistas nacionais ligadas a este campo. Algumas delas, para além de pistas para a identificação de algumas espécies, inseriam fotografias de Évora, a maior parte das quais constavam da colecção em estudo, o que nos permitiu não só proceder à sua identificação, como perceber a sua circulação e nalguns casos até o seu propósito inicial.

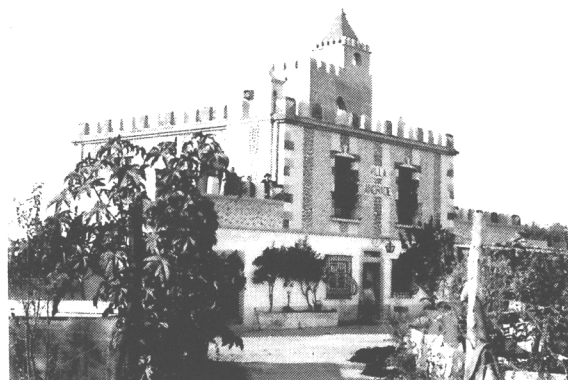
Boletim Cidade de Évora e *Boletim da Junta Distrital de Évora*, *Évora Encantadora*, de Celestino David, *Évora e seus Arredores*, de António F. Barata, *Guia de Évora*, de Caetano da Câmara Manoel, *Iconografia Artística Eborense e Imaginário e Barristas*, *Presépios de Évora* de João Rosa, Revistas *Serões*, *Occidente*, *Alma Alentejana*, *Panorama*, foram algumas das publicações que se revelaram particularmente importantes para o estudo em causa, para além de uma multiplicidade de jornais e revistas da época, incluindo almanaques comerciais.

Confrontámos ainda a colecção com edições de postais ilustrados daquele período, tendo-nos sido extremamente útil a troca de impressões com coleccionadores locais.⁷

⁷ Não podemos deixar de referir a colaboração inestimável do Dr. Artur Goulart, ex-director do Museu de Évora, investigador e actual responsável pelo Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora. Agradecemos ainda a colecção do Sr. José Borges, coleccionador eborense de postais ilustrados.

Paralelamente, consultámos o arquivo do Grupo Pró-Évora e as actas da CME relativas ao período em causa, procurando, assim, aprofundar a contextualização da colecção.

Finalmente, recorremos ao testemunho oral de alguns eborenses, que nos ajudaram a identificar alguns “casos de desespero” como, por exemplo, os das fotos da Vila Andrade e da Fonte do Monte do Barrocal.⁸



GPE0118 – Fonte do Monte do Barrocal (Doc. 102) e GPE0162 – Vila Andrade (Doc. 076)

⁸ Agradecemos a colaboração da D.^a Celeste Moura (sem a ajuda da qual nos teria sido impossível identificar as imagens da Vila Andrade e fonte do Monte do Barrocal) e, mais uma vez, do Dr. Artur Goulart, a quem devemos a identificação de muitas das imagens de carácter religioso.

IV PARTE

Análise conotativa da Colecção

Capítulo I

A prática fotográfica nos finais do séc. XIX

*Nada pode ser fotografado, fora do que deve ser fotografado [n.t.].
(Bourdieu, Pierre, *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*)*

Nos finais do século XIX, a prática fotográfica tinha um carácter ideológico que, de uma forma geral, pode ser enquadrado no ideal de progresso burguês: a instrução era um *elemento deste ideal e a fotografia uma das formas de conseguir essa instrução*. Ao mesmo tempo que permitia melhorar o conhecimento, podia ser também uma forma de exaltação nacionalista. Neste contexto, a fotografia, mesmo a de amadores (como é o caso de grande parte dos fotógrafos autores das imagens que integram a colecção do Grupo Pró-Évora), tendia a ser uma prática bastante "politizada". Recorde-se a este propósito a tese de Pierre Bourdieu¹ sobre os usos sociais da fotografia:

“ Les normes qui organisent la siasie photographique du monde selon l’opposition entre le photographiable et le non - photographiable sont indissociables du système de valeurs implicates propres à une classe, à une profession ou à une chapelle artistique, dont l’esthétique photographique ne constitue jamais qu’un aspect lors même qu’elle prétend, désespérément, à l’autonomie.

“Comprendre adéquatement une photographie [...] ce n’est pas seulement reprendre les significations qu’elle proclame, c’est-à-dire, dans une certaine mesure les intentions explicites de son auteur, c’est aussi déchiffrer les surplus de signification qu’elle trahit en tant qu’elle participe de la symbolique d’une époque, d’une classe ou d’un groupe artistique.”

“[...] la signification et la fonction conférées à la photographie sont directement liées à la structure du groupe et surtout à sa position dans la structure sociale. (pg.27).

“ Si l’on admet, avec Durkheim, que la fête a pour fonction de revivifier et de recréer le groupe, on comprend que la photographie s’y trouve associée, puisqu’elle fournit le moyen de solenniser ces moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme solennellement son unité. La photographie

des grandes cérémonies est possible parce qu'elle [...] fixe des conduites socialement approuvées et socialement réglées, c'est-à-dire, déjà solennisées. Rien ne peut être photographié en dehors de ce qui doit être photographié.”

1.1. O desenvolvimento do Bilhete-postal

Em Portugal, desde o Ultimato Inglês, viviam-se tempos de grande exaltação nacionalista.

Em 1906, é criada a Sociedade de Propaganda de Portugal, associação que tinha por fim promover

*“ [...] o desenvolvimento intelectual, moral e material do paiz e, principalmente, esforçar-se para que elle seja visitado e amado por nacionaes e estrangeiros.”*²

Luís de Mendonça e Costa, o dinamizador da criação desta associação, ao relatar a história do seu processo de criação, refere que surgiram duas correntes de opinião quanto aos objectivos a prosseguir, tendo triunfado a corrente que concordava que se

*“ [...] tratava de um grémio de trabalho, de dedicação pela Pátria, promovendo os seus progressos moraes e materiais e ao mesmo tempo fazendo a propaganda das suas bellezas naturaes e dos seus monumentos históricos.”*³

Neste âmbito, cedo é delineada como um dos principais objectivos a produção de fotografias dos aspectos mais significativos da nação com fins pedagógicos e de inventário, o que significava, antes de mais, retratar os monumentos, as paisagens naturais mais grandiosas e os hábitos e os costumes populares.

Assim, ligada e esta associação, surge a Sociedade Portuguesa de Fotografia,⁴ e logo no primeiro ano de actividade a Sociedade Propaganda de Portugal prepara uma

¹ BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965, pp.24-25 e p. 41.

² *Boletim da Sociedade de Propaganda de Portugal*, nº1, Julho de 1907.

³ *Idem*

exposição de bilhetes-postais e um concurso de fotográfico de *vistas pittorescas do paiz e outro de pequenos objectos que os viajantes possam adquirir como recordações de Portugal*.⁵

De fazer realçar a íntima ligação com o bilhete-postal ilustrado que, no final do século XIX, assume um desenvolvimento impressionante.⁶

Annateresa Fabris refere-os

“ [...] como instrumentos de democratização do conhecimento numa sociedade liberal, que acreditava no poder positivo da instrução, levando até às últimas consequências a “missão civilizadora” conferida à fotografia pelo sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos.”⁷

Segundo a mesma autora, se o retrato representava para a classe burguesa em ascensão a possibilidade de expressar a sua visibilidade, as vistas, por sua vez, expressavam a conquista do espaço urbano. Indutores de formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vectores do imaginário urbano, as vistas representam a sintonia entre o fotógrafo e a sua época.⁸

No nº 4 do seu *Boletim* a Sociedade anuncia que compra

⁴ No nº3 do *Boletim da Sociedade de Propaganda de Portugal* – Setembro de 1907 – é anunciada a criação da Sociedade Portuguesa de Photographia (iniciada na sede da *Propaganda de Portugal*), definindo-a como “ reunião de todos quantos se interessam ou queiram interessar-se pela photographia, em todas as suas manifestações – com os fins de fazer arte, sciencia e documentação e intuitos de promover conferências, [...], exposições, organização duma biblioteca fotografica, arquivos, publicação dùm boletim e excursões, conservando-se extranha a qualquer especulação commercial ou política.”

Vários fotógrafos amadores contestaram as bases da criação da Sociedade Portuguesa de Photographia e procuraram criar um *Club Photographico* formado exclusivamente por amadores. É assim que no *Echo Photographico* nº16, de Setembro de 1907, é anunciado o propósito de convocar uma grande reunião pública e exclusivamente de fotógrafos amadores portugueses, visando a formação de um *Club Photographico*. (SENA, *Uma História de Fotografia*, 1991, pp. 196-200).

⁵ *Boletim da Sociedade de Propaganda de Portugal*, nº1, Julho de 1907

⁶ O início da *Idade de Ouro* do bilhete-postal ilustrado em Portugal, a nível comercial, inicia-se em 1904, tendo o seu auge em 1906-1907. Houve edições oficiais e particulares de bilhetes-postais ilustrados: das primeiras a data inicial conhecida é Janeiro de 1894 e das segundas a primitiva data é de 1895, sendo estas editadas pela Companhia Nacional Editora. A partir da República e até aos anos 20 pode garantir-se que todo o país estava já fotografado e retratado em bilhetes-postais ilustrados. (PASSOS, José Manuel da Silva, *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Lisboa*, 1990, p.22)

⁷ (AA) FABRIS, Annateresa (org.), *Fotografia, Usos e Funções no Século XIX*, 1991, pp.66/67

⁸ FABRIS, ob. cit., pp.66/67.

[...] em grande numero, boas provas photographicas de vistas de monumentos, logares pittorescos, panoramas de montanhas, cidades ou villas, aspectos interessantes de povos, etc., designadamente da Avenida, Jeronymos (fachada e interiores), Batalha, Bussaco, Convento de Christo (Thomar), castellos de Almourol e de Palmella [...] para figurarem em livros e jornaes estrangeiros ou serem expostas em França, Inglaterra e outros paizes. ”

Ao universo urbano burguês representado nos bilhetes-postais – espaços públicos, ferro vias, avenidas e espaços urbanos renovados –, juntavam – se imagens de monumentos, símbolos de um nacionalismo cioso do seu passado glorioso, conforme testemunha um artigo publicado no *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*:

O Culto das Ruínas

“ É dever, com effeito, de todos os verdadeiros patriotas contribuir, por todos os meios ao seu alcance, para o culto que se deve consagrar às muitas e desamparadas ruínas, restos de passadas epochas, que ainda existem pelo nosso lindo Portugal, lembrando umas gloriosos factos, outras opulencias, outras casos tenebrosos, e outras contribuindo para o aspecto pittoresco das localidades. ”⁹

Ainda sobre os bilhetes-postais e as fotografias de vistas urbanas, citemos uma análise interessante de Annateresa Fabris a este propósito:¹⁰

“Além da importância social que a popularização de vistas urbanas representa, devemos atentar para as possibilidades que esse género de fotografia abre para o exercício da linguagem fotográfica e a consequente formação de um novo padrão de visualidade. Excetuando-se os trabalhos fotograficos encomendados por empresas privadas, fazendeiros e pelo estado, as paisagens registradas transmitem mais directamente o estilo ou mesmo o padrão de composição adotado pelo fotografo. Da selecção de temas ao arranjo formal, as vistas diferenciam-se dos retratos por tratar-se de feitura e veiculação de um produto cuja iniciativa cabe exclusivamente ao fotógrafo. Não são serviços contratados e portanto submetidos aos critérios estabelecidos pelo cliente segundo modelos estereotipados, mas produtos acabados para aceitação no mercado.

⁹ *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, 5.º Anno, n.º1, Junho de 1991, p.5.

¹⁰ (N.V.) Fabris, Annateresa (org.), *Fotografia, Usos e Funções no Século XIX*, 1991, Edusp, S. Paulo. (pp.66/67)

Indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano, as vistas representam a sintonia entre o fotógrafo e a sua época."

Gisèle Freund ¹¹ defende que se o retrato representou para a classe burguesa em ascensão a possibilidade de expressão da sua individualidade, as vistas expressam a conquista do espaço urbano: os edifícios destinados a abrigarem as actividades e instituições da burguesia, bem como as remodelações urbanísticas segundo a concepção burguesa, puderam, graças à fotografia, ser eternizadas e divulgadas universalmente.

É assim que na colecção do Grupo Pró-Évora se encontram imagens dos espaços de convivialidade da época – o café *Brasserie*, o Rossio e as suas Feiras e o Passeio Público; as instituições e práticas ligadas à educação – a Escola Normal no edifício da antiga Igreja de S. Pedro e a Festa da Árvore no Largo de Avis; os melhoramentos urbanísticos – a nova ponte sobre o Rio Guadiana entre Reguengos e Mourão; a estação de caminho-de-ferro, o Palácio Barahona ou a demolição dos Arcos da Rua João de Deus.



GPE 0081 (Doc.018), Feira no Rossio de S. Brás e GPE 0004 (Doc.003), Aspecto da Praça do Giraldo.

¹¹ FREUND, Gisèle, *Photographie et Societé*, 1974, pp.96/97.

Outro aspecto a considerar é o que significava, no final do séc. XIX, ser um fotógrafo amador.

Em primeiro lugar, importa salientar que a actividade fotográfica exigia a disponibilidade de alguns meios económicos, pelo que apenas alguns reuniam as condições para a sua prática.

Sem tirar proveito desta actividade, tornava-se necessário investir somas importantes em equipamentos, emulsões fotográficas, produtos químicos, papéis sensíveis, serviços profissionais complementares, participação em exposições, etc.

Arnaldo Fonseca definia assim o papel do amador no desenvolvimento da História da Fotografia:¹²

“ Ora sendo o amador em photographia um victorioso, sendo elle que a tem feito, que lhe tem ajudado a evolução, que lhe dá os seus recursos e os seus ócios, é d'elle que se deve esperar a grande orientação, o grande triumpho, qualquer coisa que a arranque á mechanica da primeira pratica. ”

Estes aspectos assumiam especial importância, quando, à condição de amador, se somava o facto de residir numa pequena cidade de província como era o caso de Évora.

A estas dificuldades, contrapunha-se, no entanto, a força do discurso sobre a fotografia que procurava salientar o carácter democrático e igualitário desse novo ramo da ciência. Cite-se a este propósito o G. de Azevedo:

*“A machina photographica, verdadeira intérprete da nova Ideia, veio-nos tornar indissoluvel e completamente iguaes perante a arte, que somente aos felizes da terra concedia out'ora seus favores. [...] Na vida social, foste tu (o sol) que os nivelaste, ajudando a collocar o busto do cosinheiro na mesma galeria em que figuram os grandes homens. ”*¹³

¹² Fonseca, Arnaldo, *Boletim Photographico*, n.º1, Jan. de 1890, Edição Worm & Rosa, Lisboa, p. 27.

¹³ AZEVEDO, G. de, *Correio Paulistano*, 21 de Outubro de 1866, reproduzido de FABRIS, 1991, ob. cit. p. 71. Sobre o autor desta citação, o Professor Dr. João Carlos Brigola sugeriu-me que poderia ser o português e escalabitano Guilherme de Azevedo, membro da *Geração de 70*, colaborador de vários periódicos brasileiros.

Todavia este era o discurso teórico para e das elites. Em Évora, nos finais do séc. XIX, a fotografia era uma ainda uma prática diferenciadora, só acessível a alguns.

1.2. A técnica fotográfica e a prática amadora no final do séc. XIX em Portugal

A fotografia era antes de mais uma aplicação da máquina e uma das primeiras a poder ser feita por cavalheiros. A máquina era o principal instrumento do progresso.

Como já atrás referimos (vide p.29), em Novembro de 1875, o Marquez de Souza Holstein no âmbito da organização de um projecto de *Reforma das Bellas Artes*, de propôs, sem sucesso, a integração da fotografia no Museu de Arte Industrial e nas *Officinas anexas a todos os Museus, em Museus provinciais e em Museus locais de arte industrial*.

Em 1886, é fundada a Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, em cuja inauguração abre uma exposição fotográfica. O *Boletim*, com o mesmo nome, surge em Abril de 1887.

Em 31 de Dezembro de 1899, foi inaugurada, na Sala Portugal da Sociedade de Geografia, a Exposição Nacional de Fotografia, a primeira exposição nacional de amadores fotográficos. Nela participaram 52 fotógrafos que, para poderem participar, pagaram uma taxa de inscrição de 4\$000 réis, o equivalente a cerca de 4 dias de salário de um trabalhador especializado.¹⁴

Um conjunto de avanços técnicos no campo da fotografia explica o número crescente de amadores fotográficos. Desde a década de 1870, tinha deixado de ser necessário sensibilizar as próprias chapas nos momentos anteriores à sua utilização, o que se

¹⁴ SENA, ob. cit., 1998, p.156 e seguintes.

traduziu numa maior mobilidade do processo, pois pelo menos já não era necessária uma carroça para carregar todo o material ou uma tenda para o fotógrafo preparar todos os aparatos fotográficos.

Por volta de 1880, apareceram as películas em rolo e as chapas de película rígida, se bem que os profissionais e os "amadores sérios" continuassem a usar as chapas de vidro.

Os formatos mais comuns eram os 9x12cm e os 13x18cm. As chapas portuguesas "Pinheiro e Aragão" eram as mais baratas, todavia não tinham sucesso comercial, sendo as "Agfa" ou "Marion" as preferidas.

O fim do século XIX fica marcado, fotograficamente, pela simplificação de processos nas máquinas (a primeira Kodak de 1888 e a Pocket de 1895) e principalmente nas películas. Em 1900, as máquinas mais aperfeiçoadas permitiam exposições de 1/1000 de segundo, o que era ideal para apanhar o movimento de um animal. Esta simplificação traduziu-se no crescimento de amadores "menos abastados" e no uso da máquina no turismo.

Publicam-se, então, inúmeros manuais de iniciação (em 1905, Arnaldo Fonseca¹⁵ publica para "*Para ser Photographo*", um manual dirigido sobretudo aos amadores fotográficos), vulgarizam-se as edições de postais ilustrados com vistas fotográficas, fabricam-se as primeiras chapas fotográficas nacionais – as de Pinheiro d' Aragão & C.^a, no Porto, já atrás mencionadas e os Armazéns Grandella começam a comercializar artigos fotográficos e, mais tarde, a organizar concursos e exposições (onde numa delas participa, em 1907, o amador eborense Caetano Polido Júnior).¹⁶

¹⁵ Fonseca, Arnaldo, operador de Carlos Relvas e autor de várias obras sobre fotografia, nomeadamente o *Guia Practico da Photographia* (Collecção do Povo, ed. Guimarães, Libânio & C.^a, 1900, Lisboa) e do *Manual Guia do Photographo Amador* (ed. J.J. Ribeiro & C.^a, 1899, Lisboa).

¹⁶ "Foi concorrente ao certame de photographia realizado nos armazens Grandella o amador d'esta cidade, jovem academico, nosso amiguinho sr. Caetano Polido Junior e tendo, como tem, uma

As publicações periódicas sobre fotografia começam a multiplicar-se: em Agosto de 1899 sai o primeiro número do *Boletim do Photo-Velo Club*, seguido de *Sombra e Luz* e do *Boletim Photographico*, de 1900, cujo programa editorial era resumido pelos seus editores da seguinte forma:

“ [...] *Permonorizar processos.*

Descrever manipulações.

Indicar formulas novas.

Historiar applicações e fazer prova da sua utilidade.

*Pôr enfim o trabalhador-photographo ao corrente do movimento da sua arte, e na posse das instrucções e crítica do material que se invente. “*¹⁷

Ressalte-se este "clima exultante" de descobertas, de invenções, logo postas à disposição do grande público – um clima de PROGRESSO, encarado como um Deus daquele tempo...

Entre 1904 e 1906, com as emulsões pancromáticas toda a gama de cores passou a ser transcrita de forma homogénea em valores de cinzento e a sensibilidade das películas aumentou. Os nocturnos passaram a ser os grandes desafios e a partir de 1907 a fotografia a cores tornou-se possível mesmo para os amadores através do processo *Autochrome* dos irmãos Lumière.

A divisão entre amadores e profissionais acentua-se, facto que é anunciado pela *Revista Echo Photographico*.¹⁸

dedicação pela arte, afigura-se-nos um amator se não mesmo um profissional de largo futuro.” em Districto de Évora, Anno II, n.º 64, 22 de Dezembro de 1907.

¹⁷ *Boletim Photographico*, 1900, transcrito de Sena, *Uma História da Fotografia*, 1991, Lisboa, pp. 52-53.

¹⁸ “ *A comissão que se propõe convocar uma grande reunião pública e exclusivamente de amadores photographicos portugueses para a formação do projectado Club Photographico, tendo já na sua mão cerca de duzentos bilhetes d’amadores que adherem á sua idéa, pede a todos os seus illustres collegas no sport de não fazerem demorar a remessa dos seus cartões de visita – conforme promessa verbal de muitos.*

E’ fineza dirigirem os cartões à redacção do Echo mas tendo escripto: Para o Club.

[...] Nota: se insistimos ainda na formação do «Club Photographico», é porque muitos amadores (a maior parte dos assignantes do Echo) hoje mais do que nunca discordam das bases da projectada Sociedade Portuguesa de Photographia e nos incitam para continuarmos na nossa propaganda para a formação d’um club exclusivamente d’amadores.” (Echo Photographico, n.º16, Setembro de 1907).

Contudo, a Sociedade Portuguesa de Photographia é fundada nesse ano por iniciativa dos editores do *Boletim Photographico*.

Por volta de 1908, os diferentes processos fotográficos estavam vulgarizados e encontravam-se ao total dispor de qualquer amador da média burguesia. Todavia, os amadores de maior qualidade contrapunham, a esta banalização, a procura de utilizações inesperadas, contrariando os manuais de fotografia.

A Exposição Internacional de Photographia de Dresden de 1909 constituiu para este grupo um passo importante, tendo nela estado presente Maria da Conceição Lemos Magalhães, Manuel Cayolla, Armando Villamar, Júlio Worm e Emílio Biel.¹⁹

É neste espírito que em Maio de 1910, nas condições de admissão da Exposição de Photographia do Salão da Ilustração Portuguesa, era referido:

" [...] só poderão figurar nella provas com acentuado caracter esthetico, não sendo admitidas provas de photographia simplesmente documental." ²⁰

Esta corrente de "valorização artística " da fotografia pouco penetrava, porém, no interior do país, onde a prática amadora continuava a ser vincadamente documental, mimetizando os grandes nomes da fotografia nacional e destinando-se, a maior parte das vezes, à produção de bilhetes-postais ou a pequenos guias turísticos locais.²¹

Em Junho de 1913, a Sociedade Portuguesa de Photographia realiza a «*I Exposição de photographia directa de côres em Portugal*», que veio a constituir um novo estímulo para os amadores portugueses que, em 1922, vieram a encontrar na Exposição Internacional do Rio de Janeiro um novo espaço de participação. Nesta última, o Grupo Pró-Évora participou com um conjunto de imagens do património eborense, da

¹⁹ SENA, ob. cit., 1998, p.201.

²⁰ SENA, ob. cit., 1998, p.206.

²¹ O primeiro "guia " ilustrado de Évora que se conhece – *Atravez da Cidade de Évora* – foi editado em 1901, impresso localmente na Minerva Comercial, sendo seu autor Caetano da Câmara Manoel (1836-1910), Eng. Civil de Obras Públicas do Distrito de Évora e também jornalista e político. Quer o texto, quer as fotografias são de sua autoria.

autoria de diversos fotógrafos amadores locais, tendo vindo a merecer uma menção honrosa.



GPE 0459 (Doc.020), Rua Serpa Pinto e GPE0287 (Doc.092), Arco de D. Isabel

Obs. Exemplo de duas das imagens enviadas pelo Grupo Pró-Évora à Exposição do Rio de Janeiro.

Capítulo II

Évora e a História da Fotografia

O conhecimento da invenção da fotografia chegou a Portugal pouco tempo após a sua proclamação. Com efeito, o Jornal Litterario e Instructivo *O Panorama*, em 16 de Fevereiro de 1839, publicava um artigo, sob o título “*Revolução nas artes do desenho*”, onde menciona o relatório à Academia Francesa das Ciências feito por Arago, seu secretário, a propósito dos trabalhos de Daguerre.

Segundo Alexandre Ramires,¹ é provável que a Academia Francesa das Ciências, ao tornar pública a invenção do daguerreótipo,² tenha dirigido o relatório de Daguerre às instituições científicas e artísticas de outros países, nomeadamente às portuguesas. Assim, segundo o mesmo autor, a fotografia terá tido o seu primeiro eco em Coimbra com a tentativa de obtenção de imagens *a daguerreótipo*, em 1842, na sequência da aquisição, pelo “Gabinete de Physica” da Universidade, de uma câmara e respectiva caixa reveladora a vapores de mercúrio.

Se bem que esteja praticamente por fazer a história da fotografia em Évora, são já conhecidas e assinaláveis as referências no jornal *Chronica Eborensis*, de 1847, aos *retratos ao daguerreotipo* que, então, se tiravam no Convento dos Lóios.

*“No Convento dos Loios desta cidade se tirão retratos ao Daguerreotipo por 1\$440 reis, as pessoas que quizerem utilizar-se deste bello invento pôdem dirigir-se ao dito edeficio todos os dias das 10 horas ao meio dia.”*³

¹ RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra, Os inícios da Imagem Fotográfica em Coimbra, 1842-1900*, 2001, p.5

² Processo fotográfico que consiste na obtenção de imagens formadas por partículas de mercúrio e prata, sobre uma placa de cobre com banho de prata. Os daguerreotipos são únicos, pelo que o seu custo era elevado.

E, mais tarde, a 3 de Maio de 1847, o mesmo jornal voltava a noticiar:

“ [...] sendo o processo executado por uns habéis professores estrangeiros que se achão nesta cidade, e sem que nos deixemos segar pelo amor patrio, pelo affero que temos as obras dos nossos nacionaes, atrevemo-nos a assegurar que os executados pelos srs. Gammas, são muito mais perfeitos, e sendo melhor a execução, e os preços muito menores, devem ser preferidos os nacionaes; quem quizer vêr a prova, póde examinar na loja do sr. Salgueiro, na praça grande, que se achão expostos os exemplares dos srs. Gammas. “

Da análise destes excertos pode concluir-se que estiveram em Évora, de Fevereiro a Maio de 1847, daguerreotipistas estrangeiros e que, à altura, já se executavam, em Évora, daguerreótipos, pelos Srs. Gammas, com melhor qualidade e por muito menor preço, segundo a opinião do articulista. Aliás, uma carta de Cunha Rivara, dada a público por Artur Goulart,⁴ permite-nos recuar, pelo menos, até ao início de 1844, altura em que já se faziam daguerreótipos em Évora. Concluindo: cinco anos depois da apresentação do invento em Paris, dois eborenses, os irmãos Gammas, já faziam daguerreótipos em Évora.⁵ Não se conhecem contudo esses daguerreótipos, nem se sabe quais os aspectos registados.

Não se conhecem calotipias de Évora, bem como colódios húmidos ou ambrotipos.⁶

³ *Chronica Eborensis*, Anno I, n.º 7, 3 de Fevereiro de 1847.

⁴ BORGES, Artur Goulart de Melo, *Évora e os primórdios da Fotografia*, Boletim A Cidade de Évora, n.º 2, II Série, 1996/1997, pp.21-30.

⁵ A carta de Cunha Rivara, datada de 22 de Janeiro de 1844, era dirigida precisamente aos directores da casa editora da revista *Panorama* e referia: “ [...] *Um amigo Meu desta Cidade tem agora um daguerreotypo. Pede-me pergunte a VSª. Se aceitarão p.º o jornal algumas vistas desta Cid.de. etc. e por quanto lhe convem receber por cada chapa.*” Os directores respondem a 10 de Fevereiro do mesmo ano, solicitando a indicação do valor da cada chapa, não havendo indicações de que o negócio se tenha vindo a concretizar. (Borges, ob. cit. 1997)

⁶ Calotipia: processo fotográfico desenvolvido, paralelamente ao daguerreotipo, na Inglaterra, por Henry Fox Talbot e que consistia na obtenção de um negativo em papel, a partir do qual se positivavam, por contacto, provas em “ papel salgado “, sensibilizado por sais de prata.

Colódio húmido – processo que veio substituir o calótipo, a partir de 1851, e que foi descoberto por Frederick Scott Archer, consistindo na dissolução de nitrato de celulose em éter e álcool, vertido sobre uma placa de vidro sensibilizada com nitrato de prata. A técnica do colódio húmido provocou uma divulgação significativa da fotografia, uma vez que permitiu reduzir os tempos de exposição para poucos segundos e obter muitas cópias com grande nitidez, a baixo custo.

Utilizando o negativo de colódio húmido em vidro, faziam-se os ambrótipos que, sub expostos e com um fundo negro, ao serem reflectidos pareciam negativos.

A partir de 1860, as provas de albumina substituíram os papéis salgados,⁷ havendo vários exemplos de imagens de Évora, registadas neste tipo de suporte.

Nas décadas seguintes, vários serão os fotógrafos ambulantes, nacionais e estrangeiros que passarão por Évora e, temporariamente, aqui fixarão os seus estúdios e oferecerão os seus serviços, ao mesmo tempo que cresce e se generaliza o gosto pela actividade fotográfica amadora nas camadas sociais mais privilegiadas.

A inauguração da estação de caminho-de-ferro, em 1863, facilitou o acesso a Évora, facto que certamente terá sido aproveitado pelos fotógrafos, nomeadamente os de origem espanhola.

Também as novidades e inovações do campo fotográfico vão sendo divulgadas em Évora, através da imprensa local, como por exemplo, aquela anunciada em 1863 no jornal *A Voz da Infância*:⁸

Photographia – recebemos de Sevilha uma carta dos Srs. Crozart e irmãos, na qual se oferecem para ensinar a colorir photographicamente mediante uma soma rasoavel.

Damos noticia d'este aperfeiçoamento aos nossos leitores, porque podem alguns aspirarem a este fim. Offerece ainda outras vantagens.

O *invento* parece ter tido sucesso, uma vez que, um ano depois, um outro jornal eborense o anuncia:⁹

Novo Invento

Retratos photographicos coloridos em papel, pelo systema Crozart, preços d'estes retratos – uma dúzia de bilhetes coloridos 5\$250 réis, pelo systema ordinario 3\$200 réis.

Tiram-se na Rua dos Infantes, n.º 14, das dez horas da manhã em diante.

⁷ A albumina consiste numa cópia positiva de tom amarelado, em que a superfície de papel é coberta com clara de ovo e sal sensibilizada pelo fotógrafo com nitrato de prata. Os papéis albuminados passaram a ser produzidos em massa e tornaram-se o tipo de cópia mais comum da segunda metade do séc. XIX.

⁸ *Voz da Infância*, n.º 10, 15 de Novembro de 1863

⁹ *Folha do Sul*, n.º 27, 13 de Março de 1864

Entre os vários fotógrafos que ocorrem a Évora nessa altura, alguns vindos do país vizinho, destaca-se Ulysses d'Oliveira que, segundo notícia local de 1867, já era bem conhecido em Évora:

*“ Photographo- Chegou novamente o já bem conhecido photographo, o sr. Ulisses d'Oliveira; continua a tirar retratos todos os dias no extinto convento de S. Francisco, onde se acha provisoriamente enquanto não arranjar casa competente para estabelecer o seu atelier. Consta-nos que o sr. Ulisses d'Oliveira, tenciona fixar residência n'esta cidade, com o que muito folgamos. ”*¹⁰

Mas, por essa altura, outros fotógrafos, movidos por outros interesses que não o retrato individual ou de família, vinham a Évora. Pelo jornal *Perseverança* sabe-se que, em Abril de 1868, a revista *Archivo Pittoresco* irá publicar estampas dos monumentos de Évora que foram enviados à Exposição de Paris:

*“ Archivo Pittoresco – No principio do proximo abril ha de começar em Lisboa a publicação do volume XI deste jornal, em que sahirão muitas estampas de monumentos de Evora e dos objectos que d'aqui foram enviados à exposição de Paris. D'estes mesmos objectos e das grandes e excellentes photographias, que dos edificios tirou um habil photographo, para se mandarem á exposição, se copiaram gravuras, eguaes como as outras do Archivo Pittoresco. [...] Acompanharão as gravuras extensos artigos com interessantes noticias da história política e artística da cidade de Évora. ”*¹¹

Não se sabe bem quem era o *habil photographo* a que a notícia faz referência. Com efeito, segundo António Sena¹² estiveram apenas na Exposição Universal de Paris de 1867 os fotógrafos Cifka¹³, Jacques Francem e Thurston Thompson com fotografias obtidas em Portugal durante a sua estadia em 1866.¹⁴ Qual deles terá sido o autor das imagens dos *edificios eborenses* não conseguimos concretizar, mas através do *Archivo*

¹⁰ *Perseverança*, 1.º Anno, n.º 2, 17 de Novembro de 1867.

¹¹ *Perseverança*, 1.º Anno, n.º 15, 17 de Março de 1868.

¹² SENA, ob. cit., 1998, p.56.

¹³ Cifka, Wenceslau (1815? -1883), pintor, desenhador, ceramista, litógrafo, coleccionador de arte e fotógrafo, veio de Praga para Lisboa a convite do príncipe D. Fernando, aquando do seu casamento com a rainha D. Maria II, em 1836. Foi Cifka, provavelmente o primeiro editor de vistas estereoscópicas no país. Carlos Relvas terá sido seu discípulo (Sena, 1998, ob. cit.).

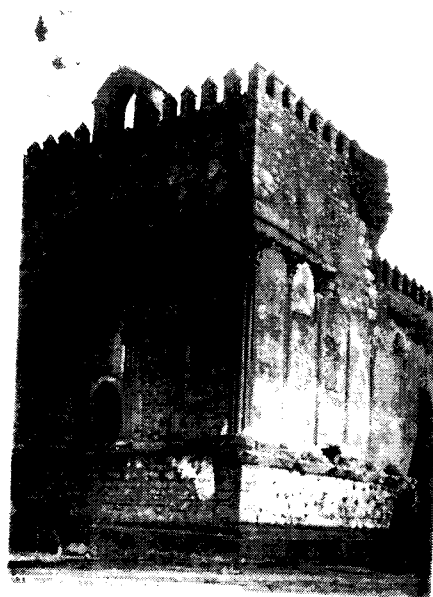
¹⁴ Thurston Thompson (1816 - 1868) esteve em Portugal em 1866 como fotógrafo oficial do Museu de South Kensington, estando encarregado de *archivar os monumentos mais característicos do reino*. Segundo Sena (1998, ob. cit.), a maioria das fotografias foram feitas na Batalha, Alcobaça e Tomar.

Pittoresco é possível identificar os monumentos e objectos fotografados – o Aqueduto, o Convento da Graça, a Universidade –, bem como o autor dos artigos – Augusto Filipe Simões.

Pela mesma altura (1868?) terá estado em Évora o fotógrafo Jean Laurent¹⁵ que, no seu catálogo de 1879 enumerava as seguintes vistas de Évora: *Façade de l'ancienne Chartreuse; Façade de la Cathédrale; Une Porte de l'Église de Saint Jean Evangeliste; le temple de Diane; façade de l'ancienne Université, maintenant Casa Pia; Église de Chamblas; Façade de l'ancien Palais du roi don Emmanuel; Tour de l'Aqueduc.*



Torre renascentista que rematava o Aqueduto frente à Igreja de S. Francisco (demolida em 1873). Foto: Jean Laurent (Instituto do Património Andaluz)



Templo Romano antes da desobstrução.

Foto: Jean Laurent (Instituto do Património Andaluz)

¹⁵ Laurent, Jean (1816 - 1892), fotógrafo francês residente em Espanha, que vem pela primeira vez a Portugal por volta de 1861. Em 1879 o seu catálogo de venda de imagens já enumerava 5 000 vistas de Espanha e Portugal, sobretudo, monumentos de arquitectura românica e manuelina. Joaquim de Vasconcellos terá recorrido a ele algumas vezes, referindo-se-lhe em *A Arte Românica*.

Por essa altura, começava a ter grande divulgação um novo formato fotográfico: a *carte visite*. Patentada em 1854 pelo fotógrafo francês Disdéri, consistia num retrato em papel colado em cartolina com as dimensões aproximadas de um cartão de visitas: 10,5x6,5 cm. Estes produtos saíam bastante mais baratos, o que facilitou a expansão da actividade fotográfica. O negativo utilizado era de vidro com emulsão de colódio húmido e as cópias em papel salgado, nos primeiros tempos, e, posteriormente, albuminas.

Outro processo associado ao colódio húmido é o ferrotipo, cujo suporte era uma chapa de metal, coberta por um verniz escuro, na qual se aplicava a emulsão em colódio húmido.

Nos estúdios fotográficos da época a obtenção de cópias era feita com prensas de contacto, sendo a albumina sensibilizada encostada ao negativo em vidro e exposta ao sol, daí que os estúdios se localizassem em locais bem ensolarados, e que dispusessem de clarabóias.¹

A ausência de órgãos de comunicação social em Évora durante a década de 1870 provoca um hiato no conhecimento da evolução da actividade fotográfica em Évora. Todavia, tudo leva a crer que fotógrafos estrangeiros continuassem a passar pela cidade oferecendo os seus trabalhos.

Em Maio de 1881, por exemplo, sabe-se que se achava

*n'esta cidade um habil photographo hespanhol, o sr. Francisco Paino Perez, que se encarrega[va] de tirar retratos em tamanho natural, e miniatura até placa, segundo os modernos processos de photographia.*²

¹ Vide *Mapa de localização dos primeiros estúdios fotográficos em Évora* no final do presente capítulo.

Pela mesma fonte, sabe-se que o seu estúdio temporário se situava na Rua da Mouraria, n.º 27 e que o mesmo terá permanecido nesta cidade até 15 de Agosto do mesmo ano, provavelmente aproveitando a Feira de S. João e a época em que o ciclo económico (agrícola) permitia alguma circulação de "moeda", com o final dos contratos e arrendamentos e as colheitas, para além das boas condições climatéricas, nomeadamente o maior número de horas de luz.

Photographo

Em consequencia da muita concorrencia [...] tenciona demorar-se até ao dia 15 do proximo mez.

*Francisco Paino Perez.*³

Entretanto, os inventos e avanços da *nova arte* continuavam a ser divulgados na imprensa local, como por exemplo, um sugestivo anúncio de *photographias magicas* que se vendiam em Paris. Parecia, então, que o “último grito” da moda na capital francesa era a compra de boquilhas de charutos em forma de estojo que, abrindo-se, mostravam um buraco, no qual se colocava um pedaço de papel quadrado e branco. Com a boquilha vendia-se um maço desses papéis que tinham o tamanho de estampilhas que sob o efeito do fumo do charuto se transformavam em fotografias.⁴

Em 1882, o jornal *Sul* recomenda o atelier fotográfico de Maria Reya Campos, na Rua da Ladeira (n.º 14):⁵

² *Sul*, 1.º Anno, n.º 31, 8 de Maio de 1881.

³ *Sul*, 1.º Anno, n.º 54, 28 de Julho de 1881.

⁴ Segundo a mesma noticia, tudo se passava da seguinte forma: “ [...] Fuma-se o charuto, e, quando se abre o estojo, encontra-se o papel, que antes estava completamente branco, convertido em uma photographia, retrato ou paizagem. [...] Cada papel é uma prova photographica que depois da preparação da imagem é mergulhada em uma dissolução de bichloreto de mercúrio, que tem a propriedade de tornar completamente branca a photographia. [...] Basta para restituir à prova photographica o seu estado primitivo a acção de vapores amoniacaes, que destroem o sal do mercúrio. Ora o fumo do tabaco encerra amoniaco, por isso é fácil de compreender que o fumista, aspirando o fumo e fazendo o passar pela prova faça apparecer a imagem.” in *O Manuelinho d’Evora*, Anno II, n.º 76, 4 de Julho de 1882.

⁵ *Sul*, 2.º Anno, n.º 118, 8 de Março de 1882.

Photographia e Ferrotipia

Maria Reya Campos

Começará no proximo sabbado a tirar retratos por meio d'estes dois processos photographicos, garantindo a maior perfeição e nitidez. Em ferrotipia tira retratos pelo processo mais adiantado e brilhante, como ainda não se viram em Évora.



Carte visite de Maria Eugénia Reya Campos. Fazemos notar o simbolismo do seu logótipo, que entrelaça a máquina fotográfica e a paleta da pintura.

Trata-se de Maria Eugénia Reya Campos, que se intitulava como a primeira mulher fotógrafa portuguesa, e que mais tarde irá abrir um estúdio em Lisboa, primeiro na Calçada do Duque e posteriormente na Rua de S. Lázaro.⁶ Desconhecemos se já anteriormente fotografava e como apareceu em Évora. Os únicos elementos que podemos acrescentar é que, em 1881, ela fotografava a construção do Teatro Garcia de Resende⁷ e que a fotógrafa fica em Évora até Maio de 1882:

⁶ O estúdio de Maria Eugénia Reya Campos aparece apenas citado nos Almanques da época a partir de 1886.

⁷ Conforme prova de albumina, datada de 21 Junho de 1881, propriedade de Agostinho Ferreira.

*A photographa Maria Eugenia Reya Campos, ao retirar para Lisboa temporariamente, agradece todas as provas de consideração e estima que recebeu do publico eborense, e participa que o atelier continua aberto, na rua da Ladeira, n.º18., onde deixou pessoa competentemente habilitada a executar todos os trabalhos photographicos, esperando que o seu encarregado merecerá a confiança do público.*⁸

Na mesma altura, Ulysses d'Oliveira está novamente em Évora, desta feita com atelier na Rua Ancha, n.º64 (actual Rua João de Deus), e já oferecendo a realização de *bilhetes de visita*:⁹

Ulisses d'Oliveira

64 - Rua Ancha - 64

Tira retratos por todos os methodos conhecidos, e mais modernos e aperfeiçoados, desde o bilhete de visita até á ampliação, todos os dias, desde as 9 horas da manhã até ás 4 da tarde, qualquer que seja o estado do tempo, porquanto devido á boa disposição da galeria os retratos ficarão com igual perfeição e nitidez, ainda mesmo em tempo escuro e chuvoso.

Não sabemos se a indicação do n.º 64 está correcta ou se é uma gralha, uma vez que até 1885 este é o n.º indicado, mas, a partir desse ano, todas as referências citam o n.º 66. De qualquer forma, sabe-se que Ulisses d'Oliveira se desloca a Évora durante os anos de 1884, 1885 e 1886, permanecendo aqui durante algum tempo, ausentando-se, posteriormente, para Lisboa. Sabe-se também que o mesmo continua a investir em equipamento, fazendo publicidade de tal facto:

“ O sr. Ulisses d'Oliveira, dono de um atelier photographico estabelecido na Ru'Ancha d'esta cidade, recebeu ultimamente uma machina para tirar retratos de grandes dimensões, sendo os retratos em busto quasi de tamanho natural. Esta machina é uma das de maior objectiva que tem vindo para o nosso paiz.

*Á porta do mesmo atelier podem ser examinadas nitidas provas d'este melhoramento photographico. As pessoas que quizerem utilizar-se dos trabalhos do sr. Ulysses d'Oliveira, devem fazê-lo até ao meado deste mez, porque o referido photographo tenciona retirar-se brevemente para Lisboa.”*¹⁰

⁸ *Sul*, 2.º Anno, n.º 137, 14 de Maio de 1882.

⁹ *Sul*, 2.º Anno, n.º 307, 30 de Dezembro de 1883.

¹⁰ *O Manuelinho d'Évora*, Anno V, n.º 2, 5 de Maio de 1885.

Não deixa de ser curioso referir que, simultaneamente, se encontram referências a um Sr. Guilherme da Rosa que, ao mesmo tempo que fotografa, continua a fazer retratos a *crayon*.¹¹

“Continua a exercer n’esta cidade a sua arte o Sr. Guilherme da Rosa, retratista. Pela modica quantia de 6\$000 réis, tira o Sr. Rosa um retrato a crayon, inalterável.”

Photographia

“Vimos ha dias um retrato, feito a crayon, do Sr. commissario da policia, obra do sr. Guilherme Pereira da Rosa, que tem o seu atelier de trabalho na praça de D. Pedro, n.º 16. Tem grande senão perfeita semelhança com o original.

*O Sr. Rosa é além disto photographo e dentista.”*¹²

A concorrência devia ter algum significado, pois na mesma altura, e no mesmo jornal, Ulisses d’Oliveira faz anunciar:

RETRATOS PARA SALA

Medindo 0,54mx0,65m

Do mesmo tamanho de quaesquer retratos feitos a crayon, excedendo estes em fidelidade e nitidez, sendo além d’isso completamente inalteráveis.

PREÇOS

Primeiro retrato, réis6\$650

Prova repetida, réis2\$000

ULISSES D’OLIVEIRA

Ru’ Ancha, 66 – Evora

Paralelamente, continuam a afluir a Évora fotógrafos ambulantes do país vizinho, oferecendo os seus serviços à população eborense. É o caso de Baltazar Perez Ortiz, que, em Outubro e Novembro de 1885, publicitava o seu atelier fotográfico, sito na Rua da Ladeira, n.º 14, local onde Maria Eugénia Reya Campos tinha tido o seu estúdio fotográfico.

É por esta altura que se começa a esboçar em Évora a passagem da *itinerância* à *fixação* da actividade fotográfica, provavelmente ligada à viabilidade económica de

¹¹ *O Manuelinho d’Évora*, Anno V, n.º 234, 14 de Julho de 1885.

Évora e seu grau de influência regional, reforçada aquando das festividades religiosas e das feiras.

Assim, em Março 1885, encontra-se a primeira referência a um estúdio fotográfico, propriedade de dois fotógrafos residentes em Évora: a Photographia União de Pereira & Prostes.

*PHOTOGRAPHIA UNIÃO
PEREIRA & PROSTES
EVORA – RUA DE SOEIRO MENDES – EVORA
(Antiga Casa de banhos)*

*N'este novo estabelecimento tiram-se retratos de 800 rs. A duzia para cima, empregando-se os processos mais rapidos conhecidos. Grupos de familias, corporações, etc., por preços convencionais e bastante mais módicos. Tiram-se quaesquer vistas e reproduções. O atelier está aberto todo o dia em domingo e dias santificados, e das 3 horas em diante noutros dias.*¹³

Este estúdio eborense viria anos mais tarde, em 1886 e 1888, a editar um conjunto de imagens de Évora, coladas em papel cartonado, algumas delas podendo ser obtidas através do jornal *Folha do Sul*.¹⁴



PEP004 – Vista geral de Évora (Pereira & Prostes)

¹² *O Manuelinho d'Évora*, Anno V, 1 de Setembro de 1885.

¹³ *O Manuelinho d'Évora*, Anno V, 16 de Março de 1885.

¹⁴ Segundo Solange Ferraz Lima, a venda de colecções organizadas em álbuns fotográficos, sugere o aparecimento de uma nova forma de apropriação simbólica da cidade (LIMA, Solange Ferraz, “O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso-II” em FABRIS, ob. cit. 1991, pp. 60 e ss.).

Em Março de 1887, Ricardo Santos, fotógrafo profissional, estabelece-se em Évora, no lugar antes ocupado por Ulysses d'Oliveira (Rua Acha, n.º 66).

PHOTOGRAPHIA LISBONENSE

de R. SANTOS

66 – Ru'Ancha – 66

Ricardo Santos previne o publico que abriu o seu novo estabelecimento photographico, montado segundo as modernas exigencias da sciencia e da arte.

Retratos em todos os generos

Preços limitados.¹⁵

Notícias de imprensa levam-nos a concluir que durante esse ano os dois fotógrafos partilharam o mesmo *estúdio*: Ricardo Santos preparando gradualmente a sua residência fixa em Évora, enquanto que Ulysses d'Oliveira se preparava para abandonar a cidade.

Paralelamente, *amadores dedicados* começam a oferecer os seus serviços, os quais podiam adquirir o seu material localmente, aproveitando as oportunidades anunciadas na imprensa local, como se comprova com o anúncio de uma [...] *Câmara escura de acaju pulida, stereoscopica, do fabricante inglês Murray & Heath, portátil, com 4 caixilhos duplos para as placas e objectivas Ross.* ”¹⁶

Os mais exigentes podiam mandar vir do estrangeiro lentes de Stenheil, câmaras escuras, objectivas e obturadores competentes, através da firma lisboeta Rodrigues & Rodrigues, à Praça Luís de Camões, 6, *tudo vendido a preço de catálogo dos fabricantes.*¹⁷

Por sua vez, os amadores com meios económicos para ter acesso às novas inovações técnicas podiam melhorar a sua arte e encontrar receptividade para a divulgação do

¹⁵ *O Manuelinho d'Évora*, 15 de Março de 1887.

¹⁶ *O Manuelinho d'Évora*, 11 de Maio de 1886.

seu trabalho, nomeadamente junto da imprensa local. A edição do *Manuelinho d'Évora* de 1 de Dezembro de 1888 publicava, por exemplo, uma gravura do Quartel de Cavalaria n.º 5 em Évora, feito a partir de uma fotografia do *photographo-amador* Joaquim Manuel de Mattos Peres.

A nossa gravura

É cópia d'uma photographia que nos offereceu o photographo – amador, o Sr. Joaquim Manuel de Mattos Peres, a quem agradecemos por este modo a fineza com que nos distinguiu [...].

Um ano antes, em 1887, é efectuado um inquérito nacional às Fábricas e Officinas existentes no país, cujo mapa relativo ao concelho de Évora revela a existência de 2 *officinas photographicas*.¹⁸

Pensamos que uma delas seria o atelier de Pereira & Prostes, na Rua Soeiro Mendes e a segunda o estúdio da Rua Ancha, 66, pela constância da sua utilização. Não temos, contudo, dados confirmativos desta nossa dedução.

Em 1890, Ricardo Santos já está definitivamente em Évora, e em 1891 muda o seu atelier para a Rua de Avis, n.º 24, num prédio que adapta expressamente para o efeito. É um exemplo raro de um *estúdio com luz do norte* ainda hoje existente, se bem que desactivado, uma vez que o seu último proprietário, o fotógrafo Manuel Neves, faleceu em 30 de Dezembro de 2002. Não podendo de forma alguma comparar-se com o casa/estúdio de Carlos Relvas, trata-se de um exemplar interessante de um estúdio de séc. XIX de uma cidade de província que importaria preservar.¹⁹

¹⁷ *O Manuelinho d'Évora*, 2 de Novembro de 1886.

¹⁸ Embora o inquérito tenha sido lançado em 1887, só foi respondido a 8 de Janeiro de 1889. (A.D.E., Gov. Civil, Secção J, It. 216, peça n.º15, 1887)

¹⁹ A Câmara Municipal de Évora, em 2000, adquiriu para o seu Arquivo Fotográfico o espólio do fotógrafo Eduardo Nogueira, segundo ocupante daquele estúdio, bem como alguns elementos de cenário que integram o pequeno núcleo museológico do Arquivo.

Photographia Lisbonense

O proprietário d'esta photographia, Ricardo José Maria dos Santos, estimado artista, mudou o seu atelier da Rua Ancha para a Rua de Avis, n.º 24.

Para proporcionar commodidades e bons trabalhos aos seus freguezes, tem uma esplendida galeria e magnificas machinas que ultimamente adquiriu, podendo executar toda a qualidade de trabalho da sua arte, por mais difficil que seja.²⁰



Festa de Évora

Praça do Giraldo, Festa da S.ª da Saúde – Prova de albumina de Ricardo Santos.

Entretanto Évora continuava a atrair a atenção de fotógrafos nacionais, quer profissionais, quer amadores, e de historiadores de arte. É assim que Albrecht Haupt²¹ permanece em Évora em Junho e Agosto de 1886 e Luciano Freire, em Dezembro de 1892: " [...] tirou photographias de alguns exemplares notaveis de architectura

²⁰ *O Manuelinho d'Évora*, 20 de Dezembro de 1891

²¹ Haupt, Albrecht, arquitecto, fotógrafo – desenhador, autor da obra *A Architectura do Renascimento em Portugal* (1890). As ilustrações que usou na sua obra foram efectuadas a partir de fotografias tiradas em grande parte pelo próprio.

eborense, que o Sr. Carlos Alberto, digno proprietario do Occidente, passou á gravura. " ²²

Também os fotógrafos profissionais da capital continuavam a afluir a Évora oferecendo os seus serviços especializados, a despeito da afirmação crescente de Ricardo Santos. Vejam-se as notas locais:

Photographia

"O Sr. Alves Cruz abriu um novo atelier photographico na Rua Ancha, n.º 66.

A julgar pelo muito que este senhor se tem dedicado aos estudos photographicos, e pela aquisição que fez de bons aparelhos e materiaes, supomos que sera uma das melhores casas n'este genero estabelecida na provincia." ²³

Photographia em Pratos

"Acha-se n'esta cidade, tencionando demorar-se o Sr. Francisco Bremudes Rodrigues, que, por um processo chimico da sua invenção, reproduz em alguns objectos de louça e de vidro as photographias que lhe apresentam [...]. Alguns jornaes de Lisboa e Porto elogiam estes trabalhos, dos quaes já vimos alguns exemplares estampados em pratos. [...]" ²⁴

Silva Nogueira

*Vem para Évora, no proximo mez de maio, o distincto photographo Silva Nogueira proprietario de diversos estabelecimentos para photographia em Faro, Caldas da Rainha e Nazareth. Este eximio artista possui as preciosas machinas que pertenceram ao distincto photographo amator Carlos Relvas [...]** ²⁵

* Instala-se na Rua dos Infantes, 66-A

Provavelmente sob influência desta concorrência, Ricardo Santos continuava a investir em maquinaria e a publicitar o seu atelier:

A primeira photographia depois de Lisboa e Porto

PHOTOGRAPHIA LISBONENSE

De

Ricardo J. M. Santos

²² *O Manuelinho d'Évora*, 1 de Dezembro de 1892.

²³ *O Manuelinho d'Évora*, n.º 610, 1 de Janeiro de 1893.

²⁴ *O Manuelinho d'Évora*, 27 de Maio de 1894.

²⁵ *A Academia*, 27 de Abril de 1899.

Rua d'Aviz, 24, 1.º - Évora

O antigo e acreditado photographo Ricardo Santos (ex-operador das principaes photographias de Lisboa), estabelecido ha 12 annos n'esta cidade, participa aos seus amigos e freguezes que acaba de receber novas e aperfeçoaddissimas machinas, vindas directamente do estrangeiro, assim como productos photographicos de 1.ª qualidade [...].²⁶

Como já atrás referimos o final do séc. XIX fica marcado, fotograficamente, pela simplificação dos processos, aparelhos e películas, que se traduziu no desenvolvimento da prática amadora.

Em Évora, tal como noutras cidades do país, a prática fotográfica não se generalizou às camadas mais pobres da população, uma vez que nos planos económico e social o país atravessava uma grave crise económica.

Já nas elites locais, o mesmo não acontecia, conhecendo-se diversos casos de figuras importantes da sociedade eborense que tinham a fotografia como *hobby*: para além de Caetano da Câmara Manoel, director de obras públicas,²⁷ o comendador Villas-Boas e Sebastião Perdigão, grande lavrador local, são algumas das personalidades que sabemos estar ligadas à fotografia.

É precisamente em 1900 que encontramos a primeira referência ao que viria a ser um dos mais conhecidos fotógrafos eborenses que iniciou a sua actividade como amador: José Pedro Braga Passaporte. A notícia surge publicada no jornal *O Reclamo*, a propósito do falecimento do gráfico João Pedro Ferreira.²⁸

“ [...] O amador photographico Sr. José Pedro Braga Passaporte, tirou o cliché do cortejo na sua chegada proxima do cemitério.”²⁹

²⁶ *A Rabeca*, n.º 5, 2.ª Série, 23 de Junho de 1898.

²⁷ Caetano da Câmara Manoel (1836-1910), engenheiro de Obras Públicas do Distrito de Évora, político, jornalista e escritor.

²⁸ João Pedro Ferreira, gráfico eborense dos finais do séc. XIX, fundador da tipografia Minerva Comercial Lda. (Rua do Paço, n.º 32), que foi distinguida em 1899 pelo Rei D. Carlos com o título de *Impressores da Casa Real*. Figura multifacetada foi também músico, actor amador e cenógrafo, deixando trabalhos no Grupo União de Amadores Dramáticos (Monte, Gil do, *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Eborenses*, 1983)

²⁹ *O Reclamo*, n.º 59, 5 de Agosto de 1900 [a propósito do falecimento do gráfico João Pedro Ferreira, em notas de 3.ª pág.].

Tudo leva a crer que José Pedro Braga Passaporte começou por desenvolver a sua actividade fotográfica no espaço da sua casa comercial, sita na Rua do Paço, sob um dos arcos que mais tarde viriam a ser demolidos para alargar a referida artéria (vide GPE 0328).

Três anos mais tarde, José Pedro Braga Passaporte volta a ser nomeado na imprensa local – *Notícias d'Évora* – a propósito de uma visita do Rei D. Carlos a Évora, para assistir às festas agrícolas organizadas pelo Real Sindicato Agrícola. Mais uma vez surge citado enquanto fotógrafo amador:

*" O Sr. José Pedro Braga Passaporte, photographo amator, vae offerecer a El Rei o Sr. D. Carlos uma colecção de photographias, tiradas em diversos pontos d'esta cidade por ocasião dos festejos em honra de sua Magestade.[...] "*³⁰

Dias depois, no mesmo jornal diário:

" No estabelecimento do Sr. Lima, à rua da Sellaria, está uma bella collecção de photographias tiradas pelo Sr. Passaporte, das diversas secções da exposição pecuária-agrícola. "



Exposição pecuária, Rossio de S. Brás – Visita do Rei D. Carlos a Évora (1903). Foto: J. P.B. Passaporte

³⁰ *Notícias d'Évora*, n.º 812, 7 de Junho de 1903

Em 1903, o rei distingue-o com o título de *PHOTOGRAPHO DA CASA REAL*. A partir daí passou a receber encomendas regulares para fotografar a família real nas suas deslocações ao Alentejo e, face ao novo estatuto, J. P. B. Passaporte decidiu remodelar o seu atelier e deixar de encarar a fotografia como actividade amadora, situando-se a sua *galeria photographica* na Rua do Paço n.º 107.

A qualidade e o prestígio do seu concorrente Ricardo Santos, instalado em Évora desde 1885, forçaram-no a investir nas melhores máquinas e equipamentos, nos últimos inventos e a praticar preços competitivos.

*“O Sr. José Pedro Braga Passaporte, Photographo da Casa Real, resolveu offerecer, como prémio aos seus clientes, que tirarem uma ou mais photographias em platina, o direito de tirar photographias a uma criança [...].”*³¹



Foto: José P. B. Passaporte.

Nessa altura, José António Barbosa, fotógrafo amador, de uma forma mais discreta, dedicava-se à mesma actividade, centrando a sua atenção no património monumental

eborense. A tal facto não seria certamente estranho, a actividade desenvolvida pela tipografia Minerva Comercial, que desde 1898 editava e comercializava bilhetes-postais com vistas de Évora.³²

“Bilhetes Postaes

São muito catitas os bilhetes postaes que a creditada officina typographica Minerva Comercial, acaba de expôr à venda.

Os que temos sobre a mesa são d’uma beleza encantadora e contem cada um d’elles uma gravura representando – A celebre Porta do Convento do Carmo – A Se Cathedral e o templo de Dianna [...].”

Dispondo de poucos elementos biográficos sobre este fotógrafo amador, autor de grande parte das imagens que constituem o espólio do Grupo Pró-Évora, é possível no entanto referir que o mesmo convivia com elementos da sociedade eborense esclarecida, nomeadamente com Henrique Freire e A. F. Barata.

Exercendo a sua actividade em Évora nos finais do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX, foi-nos possível obter a informação de que na primeira década de 1900 residia na freguesia de S. Mamede, uma vez que integrava o *Rol dos Confessos* daquela paróquia³³ e que, em 1911, integrava a lista de eleitores da freguesia da Graça do Divor, residindo, então, no Pomar do Espinheiro.³⁴ Conseguimos igualmente averiguar que foi membro da Misericórdia local: tendo a sua inscrição sido feita em 1906,³⁵ contudo, nos anos subsequentes, é dado como ausente.

Em 1911 foi nomeado, pela Câmara Municipal de Évora, para *Guarda-canos* do Divor.

É, contudo, um pequeno opúsculo da autoria de Henrique Freire,³⁶ publicado em 1901, que nos permite intuir alguns elementos sobre este amador eborense.

³¹ *O Reclamo*, 8 de Maio de 1904.

³² *A Rabeca*, 27 de Novembro de 1898

³³ Informação oral do Dr. Artur Goulart, responsável pelo Inventário artístico da Arquidiocese de Évora.

³⁴ Informação cedida pela Mestra Maria Ana Bernardo, docente do Departamento de História da Universidade de Évora, a quem aqui expressamos o nosso agradecimento.

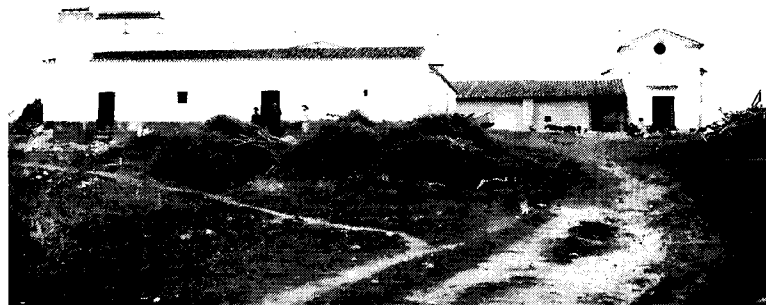
³⁵ “*Em sessão da Meza d’esta Santa Casa do dia 5 de Março de 1906, foi proposto e aprovado para irmão da Misericórdia d’esta cidade o Sr. José António Barbosa, solteiro, photographo*” A.D.E., Fundo da Santa Casa da Misericórdia de Évora, Recenseamento de Irmãos, 1907, fl. 34.

³⁶ FREIRE, Henrique, *Valle de Flores, Excursão em procura de uma ermida do século XVI*, 1901.

Logo no início, relatando o propósito da excursão (verificar se ainda existiria uma ermida antiga do séc. XVI, noticiada num códice da Biblioteca da Manizola), refere:

“ Oito horas dadas, Barbosa, o carro, a sua excellente machina photographica e o seu machinho não menos excellente no vigor e na andadura, paravam á porta do prédio, em um dos aposentos do qual tinham combinado reunir-se os excursionistas.”

Uma das fotografias então tiradas figura na capa do opúsculo e repete-se na página 6, sabendo-se, pelo texto, que foram tiradas mais imagens e que forma expostas na Papelaria do Sr. Eduardo Sousa na Praça do Giraldo.



GPE0102 – Ermida de Vale de Flores (Doc. 025). Esta é uma das imagens que figura no opúsculo acima referido.

O autor do opúsculo descreve as *manobras* efectuadas pelo fotógrafo, descrição extremamente interessante para compreender o universo de um fotógrafo-amador da época:

Henrique Freire (1842-1908) foi professor primário, escritor e jornalista. Fundou o jornal “ A Escola”, em 1884, e em 1888 foi nomeado 1.º amanuense da Secretaria da Santa Casa da Misericórdia, onde recolheu diversas notícias sobre a historiografia local. Figura popular no meio social eborense foi ainda presidente da Associação dos B.V.E. e da Sociedade União Eborense.

“Barbosa pouco depois assestava a machina e começava as manobras.

la, vinha, olhava para o horisonte, avançava a machina, recuava-a, tornando a olhar a observar, n’uma faina de artista animado dos melhores desejos.

E o Ligeiro [nome do burro]?

Esse comia pausadamente a sua ração sem se importar com o dono, nem com os companheiros; e muito menos com D. João de Castro e a sua capella.

[...] Verificada a existencia do oratorio ou melhor dito da Ermida de S. João Baptista, fundada por D. João de Castro em Valle de Flores em 1591; visto e revisto o Monte e os seus quatro aposentos anteriores, um pouco de certo, á fundação, tirados os clichés; abafados cuidadosamente os chassis com as chapas do nosso Barbosa, quiz elle ainda em sito pittoresco e artistico photographar os tres excursionistas. Escolheu o local, chamou-nos, e lá ficámos á vontade do nosso estimavel companheiro.

[...] E’ inutil acrescentar que as creanças nunca mais nos haviam largado[...]. O Barbosa é que apesar de velhote como o auctor d’estas linhas, não as via lá com muitos bons olhos; não por maldade d’elle, mas pelos cuidados que lhe merecia a sua filha, a machina, que montada num tripé nos contemplava com o seu olho negro e morto.

Ai se os pequenos lhe dessem algum encontrão!...

[...] Quando Ferro mui socegado partia um mendrugo de pão, quando Correia descacava paulatinamente um rabanete e eu levava da mão a boca... não a sopa, mas um pequeno de peixe...

_ Quietos! Grita elle com voz grossa e forte.

_ Quiétos! Já disse. Tic, tic, um estalinho na borrachinha do obturador e – prompto.

Estavamos photographados! E o rabanete, o pão, o bocadinho de peixe, o garrafãozinho, a enfusa de água, tudo, tudo lá ficava na chapa!

Jurámos que nos pagaria a partida.

E Correia, que com ele tem mais intimidade, pediu-lhe que collocasse outro cliché na machina e viesse tomar alguma refeição.

Instámos, teimámos, Correia fez-lhe logar, e mesmo em mangas de camisa, de joelhos á caçadora, começou Barbosa de atacar uma costelleta que não fõra fornecida pela casa Ferrari, mas não lhe tinha inveja, talvez pela afinidade do apellido da casa onde fora feita.

_ Quiétos!

Barbosa surpreso, pára e olha para a machina.

Prompto!

lá estava novo grupo, unico onde ficou, sem querer, o nosso eximio photographo e onde não se vê o Luiz Correia.”³⁷

³⁷ Os restantes excursionistas eram: Manuel Ferro de Carvalho, capitão de cavalaria, e Luís Filipe Freire Correia, director da Fiscalisação Privativa dos Tabacos (FREIRE, 1901, ob. cit.).

Sabe-se que, em 1914, José A. Barbosa ainda estava activo, pela seguinte notícia publicada no jornal *O Reclamo*:

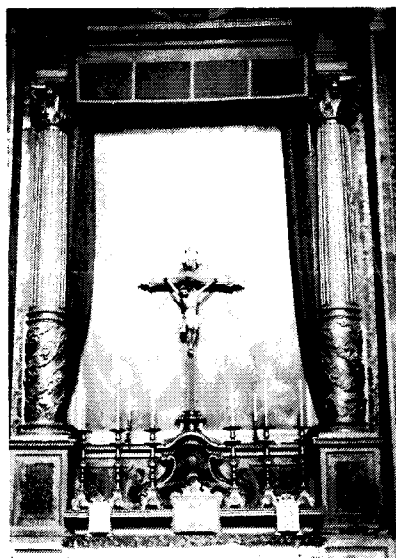
“O passeio à Manisola

*Então a comissão convidou Sua Ex.ª. e postados todos os visitantes no vasto pátio e colocando-se o Sr. Visconde á direita do estandarte ladeado pela Direcção e Comissão o photographo-amador Sr. Barbosa tirou alguns clichets em duas posições.”*³⁸



Solar da Torre de Coelheiros (GPE 0261)

Foto: José A. Barbosa



GPE0180 - Capela das Almas, S. Antão,

Foto: José A. Barbosa



GPE0443 – Demolição do Convento do Paraíso,

Foto: José A. Barbosa

³⁸ *O Reclamo*, Ano XVI, n.º 794, 30 de Agosto de 1914

Entretanto outros fotógrafos amadores continuam a surgir e a sua obra a ser conhecida através da edição de postais ilustrados. Entre eles destacaram-se José Monteiro Serra, Campos Martins, ¹Caetano Polido Júnior,²Mário da Gama Freixo³ e Inácio Caldeira, ⁴ todos eles representados na colecção do Grupo Pró-Évora. Deste grupo, cuja actividade se vai centrar sobretudo na segunda década do séc. XX, Mário da Gama Freixo assume uma particular importância, pela dimensão da sua obra e pelo prestígio local alcançado.⁵



GPE0446 – *Porta Nova* engalanada.

Foto: Caetano Polido Júnior



GPE0217 – Igreja de Reg. de Monsaraz em construção.

Foto: Campos Martins.

¹ Campos Martins, escrivão de direito, redactor do jornal *Districto de Évora* e fotógrafo amador. Algumas das suas imagens foram publicadas no jornal *Districto d'Evora*, nomeadamente a *Sala Filipe Simões* da Biblioteca de Évora, a inauguração do Monumento ao Dr. Barahona e a construção da Igreja de Reguengos de Monsaraz.

² Caetano Polido Júnior, fotógrafo amador, autor de várias fotos de Évora reproduzidas em postais ilustrados. Vide nota 24, na p.75.

³ Mário da Gama Freixo (1894-1980), profissional de seguros, desportista e fotógrafo. Terá tido como mestre José Pedro Braga Passaporte.

⁴ Inácio Fernandes Caldeira (1896-1961) – Mecânico e fotógrafo amador, filho de D. Leonor Fernandes de Barahona Caldeira. Foi professor de mecânica na Escola Industrial e Comercial Gabriel Pereira.

⁵ Segundo informação da família o seu espólio estima-se em mais de 10 000 espécies, abarcando um conjunto variadíssimo de temas de carácter regional.

Do mesmo período, se bem com menos importância, encontramos ainda referência a António Synarle e a Mariano, qualquer deles igualmente contemplado na colecção em estudo.

Entretanto José Pedro Braga Passaporte, monárquico convicto, conotado com as maiores figuras de Évora, em pleno ambiente de fleuma revolucionária, abandona a cidade logo após a implantação da República, indo residir para Lisboa, partindo posteriormente, em 1911, para África. ⁶



Moçâmedes – Nativos fortificando-se para um longa marcha.

Foto: José P. B. Passaporte.

Em 1917, no rescaldo da 1.^a grande Guerra regressa a Évora, reabrindo o seu atelier - a *Photographia Paris* - na Rua Serpa Pinto, 21, 2.º. Os jornais locais noticiam tal facto:

⁶ Por mediação da casa fotográfica Júlio Wolme, José Pedro Braga Passaporte emprega-se num atelier de Benguela, e em 1912 encontra-se em Moçâmedes na *Photographia Paris*, ao que tudo indica, estúdio que seria sua propriedade. (vide ALMEIDA, *José. P. B. Passaporte e António Passaporte (Loty)*, dois fotógrafos de Évora, 2000)

" *De regresso de terras d'África, onde se demorou alguns anos, encontra-se novamente entre nós, o nosso presado amigo e habilissimo fotógrafo Sr. José Pedro Braga Passaporte, propritário da Fotografia Paris e ex-aluno diplomado da Academia de Belas-Artes.*

*Instalado provisoriamente na Rua Serpa Pinto, 21-2.º, o nosso amigo executa todos os trabalhos concernentes à arte de quem é filho dileto, sendo de esperar que os seus amigos e antigos freguezes voltem a utilizar os seus serviços.*⁷

Tudo indica que José P. B. Passaporte não tenha reencontrado sucesso profissional em Évora, uma vez que em 1918 tenta regressar a Moçâmedes e ali retomar o seu atelier fotográfico, o que não veio a concretizar-se, uma vez que em 1919, segundo depoimento de seu neto Rudolfo Passaporte, monta estúdio na Calçada do Combro, n.º 32, 1.Dto, em Lisboa.⁸

Na década seguinte Ricardo Santos continuará a ser o principal fotógrafo eborense.

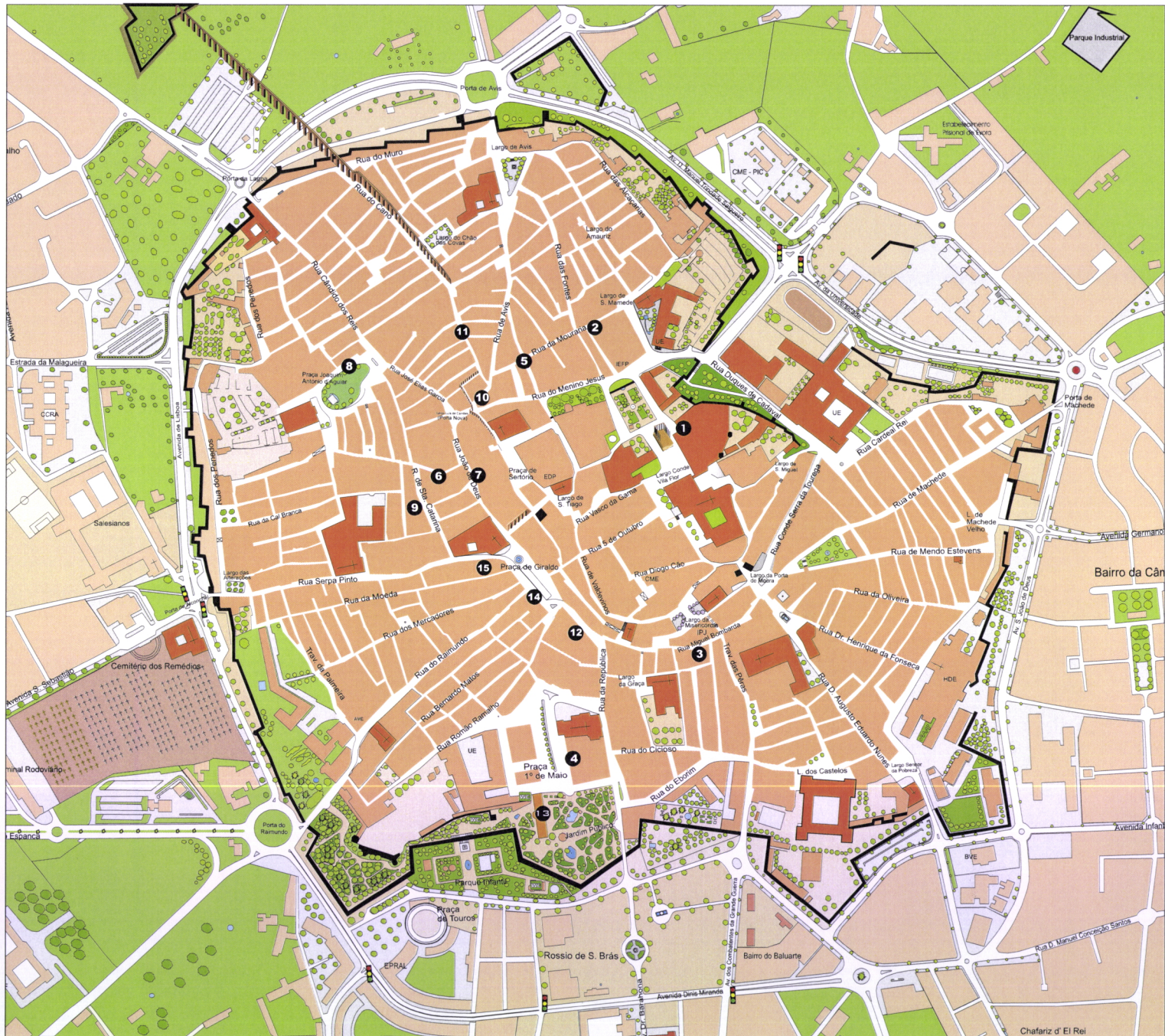
⁷ *O Agente*, 24 de Junho de 1917.

⁸ José P. B. Passaporte foi viver para Madrid em 1924, onde viria a falecer em 1935. A maior parte dos seus clichés terão ficado em Portugal, entre os quais se contam as chapas de vidro de grande formato da Família Real Portuguesa em cenas domésticas. Desconhece-se o paradeiro da maioria dos negativos, estando no Paço Ducal de Vila Viçosa as provas fotográficas originais da reportagem que efectuou da visita do rei D. Carlos a Évora. Em Abril de 2000, o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora adquiriu 34 negativos ao seu neto Rudolfo Passaporte. (Almeida, ob. cit., 2000)

ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS EM ÉVORA (1840-1920)



Planta de Localização



Legenda

1. Convento dos Lóios (1847) – F. desconhecido
2. Rua da Mouraria, n.º 6 (1862) – F. desconhecido
3. Rua dos Infantes (actual Rua Miguel Bombarda), n.º 14 (1864) – F. Desconhecido
4. Convento de S. Francisco (1867) – Ulysses d'Oliveira
5. Rua da Mouraria, n.º 27 (1881) – Francisco Paino Perez
6. Rua da Ladeira (actual Rua Gabriel do Monte Pereira), n.º 14 (1882) – Maria Eugénia Reya Campos
7. Rua Ancha (actual Rua João de Deus), n.º 64-66, (1882) – Ulysses d'Oliveira
8. Praça D. Pedro V. (actual P.ª Joaquim António de Aguiar), N.º 16 (1885) – Guilherme da Rosa
9. Rua Soeiro Mendes (1885) – Pereira & Prostes
10. Rua de Aviz, n.º 24 (1891) – Ricardo Santos
11. Rua do Cano, ?, - (1900?) – José António Barbosa
12. Rua do Paço (actual Rua da República), 107 (1902 ?) – José P. B. Passaporte
13. Palácio de D. Manuel (Teatro Eborense) (1911 ?) – Photo Royal (Alberto Silva)
14. Harmonia Eborense, P.ª do Giraldo (1914) – Câmara escura da Sociedade (Gama Freixo)
15. Rua Serpa Pinto, 21-2.º (1917) – Photographia Paris (José P. B. Passaporte).

Capítulo III

A defesa do património em Portugal no final do séc. XIX, princípios do séc. XX

Na segunda metade do séc. XIX, o prolongamento dos problemas económicos dos governos liberais provocou, em todo o país, a adaptação de velhos edifícios a novas funções, prática que fora iniciada logo a seguir à extinção das ordens religiosas (1834).

Escolas, hospitais, quartéis, museus e prisões foram alguns dos serviços públicos que passaram a funcionar nos espaços de velhos edifícios, muitas vezes bastante valiosos do ponto de vista artístico/patrimonial.

Era também habitual, desde a Regeneração, a demolição de edifícios históricos, de modo a viabilizar a concretização de alguns melhoramentos urbanos ambicionados pelas câmaras municipais, às quais cabia a responsabilidade da conservação do património arquitectónico das cidades, exceptuando os monumentos classificados de nacionais, foro do poder central (vide, por exemplo, caso de Évora, Convento de S. Domingos).¹

A necessidade de defender os monumentos nacionais da situação em que se encontravam, com risco de, em último grau, se poder chegar a assistir ao desaparecimento do património arquitectónico nacional, foi reafirmada por vários autores durante as últimas décadas de oitocentos e a primeira de novecentos.

¹ Essas políticas e esses esforços estão sintetizados em: RAMÓN LÓPEZ DE LUCIO, *Ciudad y Urbanismo a finales del siglo XX*, 1993, Servei de Publicaciones – Universitat de València, València, pp. 69 e ss. [O autor realça o pioneirismo inglês].
Para a 2.ª metade do séc. XIX (cidade pós-industrial liberal): LEONARDO BENEVOLO, *A Cidade e o Arquitecto*, 1984, Edições 70, Lisboa, pp. 38 e ss.

A criação de uma comissão oficial para propor a reforma do ensino artístico e a organização do Serviço de Museus, Monumentos Históricos e Arqueologia, em Novembro de 1875, consubstanciava estas preocupações e colocava-as na problemática mais genérica da educação e da cultura artísticas.²

O presidente desta comissão - o Marquês de Sousa Holstein - elaborou uma pequena memória sobre o estado de conservação dos monumentos e objectos históricos em Portugal, defendendo que os monumentos históricos portugueses estavam totalmente ao abandono e perto da derrocada, ressaltando os casos da Batalha e do Templo Romano de Évora que tinham merecido, excepcionalmente uma pequena atenção do orçamento do Estado.

Anos mais tarde, em 1883, o arquitecto Joaquim Possidónio da Silva, também elemento da referida comissão de 1875, e enquanto membro da Comissão dos Monumentos Nacionais que se seguiu, criada no seio da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, foi incumbido pelo Ministério das Obras Públicas de realizar o inventário do património arquitectónico nacional, entre 1882 e 1884.

Em 1890, o Ministério dos Negócios da Instrução resolve consultar uma outra comissão, formada por artistas, escritores e arqueólogos, sobre o arrolamento dos bens nacionais. O relator do parecer final foi Ramalho Ortigão,

Todavia, em 1898, o panorama do património nacional parecia pouco se ter alterado, uma vez que a Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses envia um officio/ circular à *imprensa e aos estabelecimentos científicos do paiz*,

² Vide RODRIGUES, Paulo Alexandre R. S., *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*, 1998.

procurando criar uma forte corrente de opinião em torno da necessidade da realização de um inventário dos monumentos e objectos de arte que deviam ser protegidos.³

O tom do officio/circular enviado testemunha bem a gravidade da situação então vivida:

"[...] profundamente impressionada pelo abandono cruel a que têm sido votadas quasi todas as jóias preciosíssimas do nosso valioso thesouro monumental [...] resolveu [...] promover por todos os meios ao seu alcance, uma intensa e efficaz corrente de protecção a todos os monumentos nacionaes, de fôrma que se lhes assegure a integridade e se lhes sancione o respeito que merecem como padrões valiosíssimos de arte e de tradição. "

Dois anos antes, em 1896, Ramalho Ortigão publicara o seu *Culto da Arte em Portugal*, em que propõe como primeira medida de salvaguarda do património nacional a sua inventariação, cujo processo constaria de 2 partes: primeiro, a *reprodução fotográfica, ou em gesso, ou pela galvanoplastia, do objecto inventariado, com registo do respectivo cliché ou molde*; segundo, *a confecção de um simples verbete, impresso, correspondendo á photographia por meio de um número de ordem*, e satisfazendo um conjunto de quesitos.⁴

Em finais de 1903, nas vésperas da República, as condições de preservação do património arquitectónico edificado português continuavam a ser bastante precárias, pelo que escritores, intelectuais, jornalistas, políticos, professores, historiadores, artistas, todos alertavam a opinião pública para a ideia de que os monumentos históricos eram uma peça imprescindível na construção da memória colectiva dos povos e na definição da identidade cultural e social da nação.

É neste contexto que Sousa Viterbo, por exemplo, tece algumas críticas à actuação do Conselho dos Monumentos:⁵

³ *O Archeologo Português*, Vol. IV, n.º 1-6, 1898, pp. 84 e ss.

⁴ ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, 1896, pp. 80 e ss.

⁵ VITERBO, Sousa, " *O Conselho dos Monumentos e o inventario artistico*" [24-11-1903] em *Anotações Artísticas e Archeologicas*, 1912, Separata do Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Typ. Do Comércio, Lisboa, pp. 6-9.

" O Conselho dos Monumentos não é uma inutilidade apparatusa, antes tem sido uma instituição proficua, embora não tenha correspondido em absoluto ao que delle se podia e devia esperar. [...] Pertence ao Conselho não só vigiar pelo bom estado de conservação dos monumentos, mas também promover e dirigir criteriosamente a sua reconstrução. [...] Ao Conselho incumbe muito particularmente formular o cadastro dos monumentos e redigir o inventário dos objectos artísticos, de qualquer natureza, que se encontram disseminados pelo paiz. Este ultimo trabalho está já regulamentado, mas ainda não se deu começo, certamente pelo motivo de não haver disponiveis os mais restrictos meios pecuniarios.

*O Conselho tem às suas ordens um architecto e um ou mais desenhadores, mas isto não basta, **porque é essencial o auxilio de um photographo** [nosso sublinhado].*

Permite-nos aqui sublinhar a importância conferida à fotografia na elaboração de um inventário monumental, princípio reiterado por Sousa Viterbo num outro texto datado de 21-3-1905 (na mesma linha de Ramalho Ortigão):⁶

" Os recursos pecuniarios, de que [O Conselho Superior de Monumentos] dispõe, são limitadissimos; no emtanto parece-nos que poderia ter impulsionado mais os seus trabalhos, iniciando e activando o cadastro ou inventario de todos os objectos de caracter artistico monumental, que existem disseminados pelo paiz. Sem este registo oficial, não se poderá proceder á adopção e execução de providencias energicas e sensatas, que, por um lado, se opponham à perda e á ruina desses objectos, e por outro lado concorram para a sua melhor conservação.

*Esse inventario não ha-de limitar-se a uma simples lista descriptiva dos objectos, mas a fazel-os reproduzir pelos mais faceis e modernos processos graphics. **A photographia deve ser um dos mais poderosos elementos desta campanha e para conseguir-se mais propiciamente tal « desideratum », o Conselho poderia estabelecer subsidios ou distribuir premios aos photographos, tanto profissionais como curiosos, que apresentassem maior e mais escolhida somma de reproducções. Isto contribuiria tambem para derramar o gosto pela photographia, pois ha ainda muitas terras importantes do paiz, como Aveiro, onde não existe um estabelecimento photographico.**" [nosso sublinhado]*

É natural que estas propostas de Sousa Viterbo, e antes as de Ramalho Ortigão, encontrassem eco em Évora. Várias eram as personalidades eborenses, ou ligadas à cidade, que privavam com aqueles escritores e arqueólogos - Gabriel Pereira, José Queiroz, Caetano da Câmara Manoel, F. Barahona -, e vários seriam também, certamente, os leitores dos seus artigos, nomeadamente um conjunto de homens das

letras locais ligados à defesa do património: António F. Barata, Henrique Freire, João Rosa ou Carlos Monteiro Serra.

Devem-se a alguns deles a decisão de mandar fotografar alguns dos monumentos então demolidos, se bem que obviamente não se tratasse de um levantamento sistemático dos bens patrimoniais existentes, o inventário ou cadastro de que falavam Ramalho Ortigão e Sousa Viterbo,⁷

Pensamos que o que interessa aqui relevar, é a possível influência de uma corrente de opinião nacional nos homens de cultura de uma cidade de província como Évora - *os pobres poetas obscuros, os modestos archeologos ignorados da critica e do publico* de que falava R. Ortigão -,⁸ facto que se traduziu em alguns registos fotográficos, na sua maioria feitos por fotógrafos amadores locais. Alguns destes registos integram a colecção alvo da presente dissertação e constituem testemunhos únicos de valores patrimoniais eborenses para sempre desaparecidos.

Entretanto, durante a primeira década de 1900, o discurso em torno da promoção da *indústria nova do turismo* empresta nova força à importância da defesa do património nacional.

A Associação dos Archeologos Portuguezes participa no Grande Congresso Nacional de Turismo, e defende a seguinte tese:⁹

⁶ VITERBO, Sousa, *Architectos e Monumentos* [21-3-1905] em *Anotações Artísticas e Archeologicas*, 1912, Separata do Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Typ. do Comércio, Lisboa, pp. 11-14.

⁷ Foi Henrique Freire, por exemplo, que mandou tirar fotografias do Convento do Paraíso, das suas ruínas e do túmulo de D. Álvaro da Costa existente naquele edificio. (*O Occidente*, 29.º Anno, n.º978, 28 de Fevereiro de 1908). Henrique Freire (1842-1908) foi professor primário e jornalista, tendo fundado em 1884 o jornal *A Escola* e em 1888 foi nomeado 1.º amanuense da secretaria da Santa Casa da Misericórdia, onde recolheu variadas notícias da historiografia local. Permaneceu em Évora até 1902. (Monte, Gil, *Dicionário de História e Biografia de Artistas Amadores e Técnicos Radicados em Évora*, 1976)

⁸ RAMALHO, 1896, ob. cit. p. 161: " *Em toda a parte, ainda nos mais abandonados recantos da provincia, ha sempre, onde existe um monumento, um homem pelo menos que o ama, que o estuda, que o comrehende. É a collaboração preciosa, d' esses pobres poetas obscuros, d' esses modestos archeologos ignorados da critica e do publico, que os organizadores das comissões locaes compete acolher e utilizar.*"

⁹ O ARQUEOLOGO PORTUGUEZ, 4.º Série, Tomo X, nº12, 1909, pp. 813-819.

“ [...] *Affigura-se-nos portanto que, sendo incontestável hoje, como theorema social e economico que o industrialismo das excursões e das viagens, representa um recurso importantissimo principalmente para um paiz como o nosso [...] é urgente promover por todos os meios a industria nova do turismo [...].*

O que é necessário [para obter esse objectivo] é que o governo promova uma larga propaganda do réclame, não no paiz e para o paiz, mas no estrangeiro e para os estrangeiros, consistindo em artigos nos seus jornais e revistas medicas, scientificas e artisticas; na profusa distribuição de livrinhos descriptivos e illustrados em inglez, em alemão, em francez, e de guias e indicadores praticos, nos quaes se fará menção das nossas riquezas archeologicas e artisticas; na obtenção de rapidos e directos para o centro da Europa, tendo à disposição do turista que viaja com modesta economia, as carruagens de 1.ª e 2.ª classe; em promover no paiz o asseio das carruagens [...] ; em criar rapidos e expressos servindo as regiões mais pittorescas e os monumentos mais notaveis [...]

É preciso porem conseguir-se que o governo e o conselho dos monumentos nacionaes alcancem e realisem providencias que satisfaçam aos seguintes desideratos:

- 1.º A organização do inventario completo e classificação minuciosa dos monumentos nacionaes de toda a ordem [...];*
- 2.º A publicação em folheto, e em varias linguas [...] deste inventario descriptivo;*
- 3.º A conservação nacional dos monumentos, defendendo-os contra restaurações grotescas e anachronicas, e completando-se aquelles que se encontrem em vergonhosa ruínas, de nunca ultimadas edificações [...];*
- 4.º O conseguimento [...] de que todas as municipalidades cuidem com amor estes pequenos nadas; [...] o ajardinamento e embellezamento dos logares proximos a esses monumentos; [...] e, finalmente a promoção de attractivos e distracções que façam convencer os viajantes da conveniencia de se demorarem horas e dias na localidade;*
- 5.º A educação cívica da população indigena [...].*

Pela Real Associação

Os seus delegados ao Congresso

Rosendo Carvalheira

Vitor Ribeiro (Relator)

Este novo discurso traduziu-se naturalmente no aparecimento de pequenos guias turísticos e também no desenvolvimento do postal ilustrado. Quer num caso, quer noutro, a fotografia beneficiou desta nova sede de divulgação.

A implantação da República não se traduziu numa melhoria das condições de preservação do património arquitectónico.

Com efeito, *o conflito entre a utopia do desenvolvimento urbano e o culto dos monumentos nacionais permaneceu para além de 1910, com o regime republicano a dar continuidade à demolição de construções históricas com a finalidade de erguer novas avenidas.*¹⁰

1911 é o ano em que os serviços relativos à defesa dos monumentos e das obras de arte recebem profunda modificação. O Dec. Lei de 26 de Maio de 1911 extingue o Conselho de Monumentos e substitui-o por 3 outros, dependentes do Ministério da Instrução – os designados “ Conselhos de Arte e Arqueologia “ – e funcionando, cada um deles, numa das sedes das circunscrições a estabelecer no país. O Conselho de Arte Nacional fazia a concertação.

As Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto são extintas e as suas atribuições passam para os Conselhos de Arte e Arqueologia e para o Conselho Nacional de Arte.¹¹

Para além dos conflitos que a actuação dos Conselhos de Arte e Arqueologia vão gerar localmente, face à sua competência para incorporar em museus nacionais bens móveis com valor patrimonial existentes em igrejas do país (Lei da Separação do Estado e das Igrejas),¹² a sua actuação não foi muito eficaz, uma vez que a incúria do património nacional continua a ser alvo de denúncia por parte de vários escritores, arqueólogos, arquitectos e intelectuais portugueses.

Em Janeiro de 1911, o historiador José Pessanha,¹³ um futuro membro do Grupo Pró-Évora, apresentava os monumentos como factores de progresso económico, social e

¹⁰ RODRIGUES, 1998, ob. cit., p.223.

¹¹ O Conselho Nacional de Arte será substituído em 1924 pelo Conselho Superior de Belas Artes, através da Lei nº 1700. (RODRIGUES, 1998, ob. cit.)

¹² Vide IV Parte, Cap. IV, da presente dissertação – A questão dos quadros do Retábulo da Sé.

¹³ PESSANHA, José, *Melhoramentos Locaes*, in *Arte*, 7º Ano, nº73, Jan. de 1911. A este propósito José Pessanha escrevia: " [...] *A pretexto de melhoramentos locais, têm-se cometido, em muitas das mais interessantes e características povoações da nossa terra, com uma leviandade ou uma ignorância que é justo averbar de criminosa, [...] verdadeiros atentados, não só contra a inviolabilidade e o culto dos seus monumentos e a integridade das suas pequenas construções typicas, mas, ainda, contra o encanto e a acentuação especial da paisagem que os envolve.*" O mesmo historiador defendia ainda a possibilidade de " [...] *conciliação das exigências da civilização moderna, o progresso, o*

moral, aliando-os ao turismo nascente. Na mesma linha se inseria Ramalho Ortigão, defendendo o culto do passado e das tradições como factor de desenvolvimento face ao turismo nascente.

Em 1912, numa carta dirigida a Grandela,¹⁴ Rosendo Carvalheira, outro futuro membro do Grupo Pró-Évora, considerava que o abandono dos monumentos não era apenas apanágio de uma facção política particular, mas de todo o governo, pelo que considerava que só restava a iniciativa dos particulares conscientes, chegando a lançar a ideia da instituição de uma sociedade não oficial de "*Amigos dos Monumentos*", cuja função seria a de cuidar da protecção do património arquitectónico.

Não podemos deixar de cruzar este dado com o aparecimento da futura associação eborense, tanto mais que Rosendo Carvalheira estava ligado a Évora, desde a sua participação na obra de consolidação da igreja de S. Francisco, vindo a deslocar-se por diversas vezes a esta cidade, nomeadamente no âmbito da criação de uma delegação local da Sociedade Propaganda de Portugal.¹⁵

1.1. O conceito de monumento nacional

Com já atrás foi referido, em 1875, o Governo fizera publicar um decreto do Ministério do Reino, no qual se nomeava uma comissão para elaborar um projecto de reforma do ensino artístico e para organizar os serviços de museus, monumentos históricos e arqueologia. De notar que o decreto estabelecia a diferença entre objectos artísticos, antigos e modernos, monumentos históricos e objectos arqueológicos.

desenvolvimento material das povoações com o respeito inteligente, o culto fervoroso e enternecido, da natureza, da arte, do passado, das tradições "

¹⁴ CARVALHEIRA, Rosendo, *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 5ª. Série, tomo XII, nº.11, Julho a Setembro de 1912, p.514.

¹⁵ Vide IV Parte, Cap. V (ponto 1.2.) da presente dissertação.

O relatório da comissão formada veio, todavia, contrariar o conteúdo do referido decreto: os comissários propunham-se classificar como monumentos históricos todos os edifícios, construções, ruínas, objectos artísticos, industriais e arqueológicos que representassem os usos, costumes, progressos, estado industrial, influências sociais e modo de ser intelectual, moral e material da sociedade portuguesa, durante a sua História.

Tratava-se, assim, de uma concepção próxima da de Alexandre Herculano, para quem a noção de monumento histórico abrangia toda a gama de objectos, artísticos ou não, e de documentos escritos ou não, e que fossem passíveis de transmitir conhecimentos sobre o passado.

Na segunda Comissão criada no seio da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, em 1880, somente as construções foram consideradas monumentos históricos e artísticos nacionais. Quando a dita comissão propõe que os monumentos sejam divididos em 6 classes, o conceito de monumento nacional acaba por estender-se a outro género de imóveis, para além dos edifícios, isto é, padrões, arcos comemorativos fúnebres, pelourinhos, cruzeiros e cipos, colunas milenárias, dólmenes, menires ou mamoaas que denominam como *objectos monumentais* e aparecem integrados nos monumentos históricos artísticos, porque foram edificados para comemorarem feitos gloriosos ou acontecimentos históricos, ou porque são possuidores de um valor histórico ou de qualidades artísticas.¹⁶

Em 1886, Vilhena Barbosa publica *Monumentos de Portugal, Históricos, Artísticos e Archeológicos* no qual identifica apenas como monumentos nacionais os objectos arquitectónicos. A Comissão Arqueológica da Índia Portuguesa, em 1903,

¹⁶ RODRIGUES, ob. cit., 1998, pp.92 e ss.

considerava que a designação *monumentos* compreendia todos os objectos considerados antigos, incluindo moedas e armas.

Por seu lado, Gabriel Pereira, em 1908, aplica o termo *monumento nacional* unicamente aos imóveis com valor histórico, arqueológico e artístico para a nação.

A legislação republicana, organizadora dos serviços artísticos e arqueológicos do novo regime político veio confirmar a concessão de título de *Monumento Nacional* somente ao património imóvel, ficando, assim, para trás a concepção alargada de monumentos históricos de Alexandre Herculano.

Não deixa de ser curioso, como adiante referiremos, que o Grupo Pró-Évora, desde a sua génese, tem uma visão muito mais abrangente deste conceito, reflectindo, por um lado, o pensamento de um conjunto de intelectuais portugueses que gravitaram em seu torno e determinaram a sua filosofia de actuação, nomeadamente Gabriel Pereira, Ramalho Ortigão, Rosendo Carvalheira, mas também o pensamento de Joaquim de Vasconcellos, José Queiroz e de outra figuras ligadas à Associação de Arqueólogos Portugueses, todos eles partilhando de uma visão mais abrangente.

Todas estas questões são importantes para compreender a produção fotográfica da época, e a colecção em estudo, uma vez que estabeleciam padrões culturais, determinantes da escolha do objecto fotografado.

O universo de igrejas, palácios, templos, e até mesmo vistas urbanas, reproduzido em imagens fotográficas, representa, assim, a sintonia entre o fotógrafo e a sua época.

Paralelamente ao conceito de monumento (determinante do que deve ser fotografado), havia uma *forma* (uma regra? uma concepção ?) de olhar o edifício através da fotografia: era entendê-lo no seu princípio formal e construtivo, e podia ser também visitá-lo.¹⁷

¹⁷ CARVALHO, Maria Cristina Wolf, “ *Arquitectura e Fotografia no Século XIX* ”, em Fabris, Annateresa, ob. cit., 1991, pp. 144-151.

Tal princípio determinava a escolha do ângulo em que se fotografava, o enquadramento do objecto, devendo sempre o edifício ser exibido com objectividade e no extremo rigor, induzindo ao reconhecimento do carácter fidedigno e até científico da reprodução.¹⁸ Nesse sentido, o posicionamento da câmara ao nível dos olhos de uma pessoa permitiria recriar, na fotografia, o ponto de vista do visitante, induzindo o observador da imagem à sensação de penetrá-la e consequentemente, de “*estar*” no espaço retratado.¹⁹



GPE0433 – *Brasserie*, P.^a do Giraldo, princípio séc. XIX.

¹⁸ Todavia, o fotógrafo pode romper, nalguns casos, com o discurso dominante, e ser um *intérprete* daquilo que vê: Possidónio da Silva, por exemplo, ao fotografar a fachada medieval da Sé Velha de Coimbra, fá-lo de um ângulo que oculta o campanário ali construído no séc. XVIII, procurando *reconstituir*, através da fotografia, a imagem original da fachada da catedral (RODRIGUES, 1998, ob. cit. p. 89).

¹⁹ Vide GPE 0441, 0434, 0180, 0305, 0306.



GPE 0019 (Doc. 029) – *Igreja da Graça*, 1900/1910 e GPE 0153 (Doc.034) – *Igreja de Reguengos de Monsaraz em construção*, 1901.

Também esse era o cânone das fotografias de paisagens urbanas: focando o espaço de ruas, ou a cena urbana de maneira global ou fragmentada, o fotógrafo sabia exprimir o momento da vida das cidades. A cena urbana é muitas vezes fotografada de locais que permitiam visualizá-la de uma óptica externa, afastada. A escolha precisa de elementos a serem incluídos, ou omitidos, das fotografias, relacionava-se directamente com as intenções do fotógrafo. Junto com a arquitectura, a presença de pessoas, objectos, carros, animais, anúncios escondem e, ao mesmo tempo, revelam a postura do fotógrafo perante a sua época, perante o que pretende comunicar, perante o que quer fazer ver.



GPE 0434 (Doc.004) – Festa no Largo de Avis, 1.ª década de 1900.



GPE 0441, (Doc.003) - Fonte da Praça do Giraldo, 1.ª década de 1900.

Capítulo IV

Évora no limiar do séc. XX

No final do século XIX, o estado do património eborense era, à semelhança do que se passava no resto do país, de grande gravidade. A testemunhá-lo refira-se um artigo de Caetano da Câmara Manoel reproduzido no *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*.¹

Archeologia Eborense

1. *A cidade de Évora e os seus monumentos*

"Entretanto a tristeza não deixará de assenhorear-se do visitante á vista do abandono em que se acham a maior parte dos monumentos - monumentos comprovativos da grandeza d'esta cidade -, do esquecimento e mesmo do desprezo em que estão as sepulturas dos homens que a illustraram, que honraram o nome português...

De um lado se acha em completa ruína a sala dos actos grandes da antiga Universidade Eborense [...]. Noutra parte, se encontra a vetusta capella, junto ao solar dos condes de Basto, [...] transformada em armazem de madeiras velhas.

Mais longe, deparar-se-ha ao visitante o templo do convento de Nossa Senhora da Graça [...], com a cobertura abatida e com o mausoléu do bispo de Évora, D. Affonso [...], sob os seus entulhos; não muito distante d'esse logar, verá o edificio de outro convento, o de Santa Catharina, que, pelos seus desmonoramentos sucessivos, se vae transformando em montão de velhos materiaes.[...]

Impossivel seria a restauração dos monumentos em ruínas e hoje quasi perdidos; [...] entretanto, fácil seria a conservação do que ainda nos resta de tantas preciosidades archeologicas, para o que basta um pouco de vontade da camara, do cabido, de nós todos, concorrendo cada um como puder para o conseguimento de tão utilitario fim."

Durante quase um século, Évora tinha visto o seu património construído sofrer diversos atentados, para além da devastação provocada pelas invasões francesas de 1808.

¹ *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, nº10, Outubro de 1895, pp.285,286

Com efeito, durante todo o século XIX, a cidade sofrera três grandes cortes com o passado:

- a destruição e apropriação dos bens móveis pelos Franceses em 1808, como já referimos;
- a expropriação e posterior venda dos bens pertencentes às ordens religiosas, a partir de 1834;
- as alterações sociais decorrentes da guerra civil, que levaram à ascensão de uma nova burguesia com novos gostos e costumes.

Segundo Maria Fernandes,² estes cortes fomentaram uma reacção de defesa patrimonial em relação aos eventuais perigos estrangeiros, mas, ao mesmo tempo, uma certa passividade face às transformações de responsabilidade nacional ou local.. É neste contexto, marcado pelos ventos da Regeneração, que a construção de edifícios nas antigas cercas conventuais foi bastante encorajada e defendida como modernização da cidade.

Assim, durante a segunda metade do séc. XIX e primeiros anos do séc. XX, assiste-se a um conjunto de alterações do tecido urbano da cidade, que se pode caracterizar da seguinte forma:

- ampliação, com remodelação da fachada, de edifícios sitos na cidade intra-muros;
- aparecimento de novas construções, especialmente nas antigas cercas conventuais;
- ocupação e/ou destruição dos imóveis religiosos devolutos;
- destruição de imóveis e muralhas para construção e alargamento de ruas.

Durante o mesmo período, assiste-se localmente ao desenvolvimento de uma consciência crítica e de defesa patrimonial, onde é possível detectar duas gerações: uma primeira correspondendo ao período entre 1836 e 1880, correspondendo *grosso*

² FERNANDES, Maria, *Os Restauros e a memória da cidade de Évora (1836-1986)*, Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico (fotocopiada), Universidade de Évora, 1998, p.42.

modo a preocupações de definição e defesa do património, onde pontuam as figuras de Inácio Vilhena Barbosa, Joaquim da Cunha Rivara, Joaquim Filipe Soure e Augusto Filipe Simões, influenciados pelas ideias francesas de Viollet Le Duc e por Alexandre Herculano, um misto de historiadores e arqueólogos, cuja acção se traduziu paradigmaticamente na desobstrução do Templo Romano; e, já nos finais do séc. XIX, uma segunda geração, onde se destacam as figuras de Gabriel Pereira, Joaquim de Vasconcellos e Ramalho Ortigão que começam a questionar a forma de preservar os edifícios, para além de continuarem a denunciar os múltiplos *atentados* ao património eborense.

É neste contexto que, no início do séc. XX, Évora se mantinha nos limites da sua muralha medieval. Nas zonas mais periféricas do seu interior, nomeadamente junto a alguns antigos conventos e/ou de mais recente construção, existiam ainda áreas de fraca densidade, então designadas por “ bairros “: o bairro de S.ta Clara, junto ao Convento do mesmo nome; o bairro das Alcaçarias, também designado por Cogulos, situado na actual freguesia de S. Mamede e o Farrobo (zona da Rua de Machede), correspondendo *grosso modo* à parte oriental da cidade.

A crise de habitação pressionava o crescimento da cidade para fora das muralhas, facto que aliado à construção do caminho-de-ferro, levou a cidade a crescer em direcção a sul, nomeadamente ao longo do percurso Rossio/estação do caminho-de-ferro.

Sob influência do movimento regenerador, Évora modernizara-se durante a segunda metade do séc. XIX. A cidade até então fechada, sem espaços públicos arborizados, abria-se ao exterior, com a preocupação de criar melhores acessibilidades e as antigas portas medievais tinham desaparecido, apenas subsistindo a porta de Avis.

A grelha medieval da cidade, que subsistira quase inalterável até ao séc. XIX, começou a ser modificada, sempre no sentido de criar mais e melhores espaços públicos, face ao aparecimento de novas práticas de sociabilidade em que as igrejas e os palácios deixavam de ser o centro da vida social.

A extinção das ordens religiosas e consequente degradação dos conventos levou à sua utilização profana (quartéis, escolas, hospitais...) ou, em caso de avançado estado de ruína, à sua demolição, dando origem a novas centralidades: à Praça D. Pedro IV (actual Praça Joaquim António de Aguiar), ao Jardim do Paraíso, à ampliação dos largos de S. Mamede, de Santa Catarina,³ de S. Francisco e Praça de Sertório,⁴ possibilitando a abertura da malha urbana, a criação de áreas verdes públicas e de novos espaços em contraponto à Praça do Giraldo.

1.1. A situação do património eborense

Em 1896, Ramalho Ortigão em *O Culto da Arte em Portugal*, caracteriza de forma violenta, a situação do património eborense, bem como a actuação das suas autoridades municipais:

“Pobre cidade de Évora, um dos nossos mais vastos e mais preciosos museus de archeologia e d’arte, preferindo como Santarém ser uma estúpida collecção de praças largas e de ruas novas!

[...] A camara de Evora, vangloriosa no pelintrismo das suas innovações, bota a baixo os mais venerandos monumentos da cidade; por outro lado improvisa ruínas scenographicas no seu jardim publico, armando com trepadeiras e malvaiscos grupos sentimentaes de velhas columnas postas de

³ Citando a *Memória Descritiva do Alargamento do espaço ocupado pelas ruínas do antigo convento de Santa Catarina* (Ano de 1901), a intervenção era então justificada nos seguintes termos: “ [...] porque demolido, o espaço por elle occupado se transformará n’um largo aprazível e desafogado, desaparecendo as escuras e sombrias ruas que o circula.”

⁴ A transferência da Câmara para a Praça do Sertório (antigo solar dos Condes de Sortelha) aliada ao funcionamento da Praça do Peixe naquela praça, geraram uma intensificação do trânsito local, facto que, aliado ao desejo de embelezamento de uma praça que se queria enobrecer, conduziu ao seu alargamento e ao das ruas do Salvador e do Sertório, bem como à transferência do mercado do peixe para o Largo de S. Francisco. O projecto de alargamento da travessa do Sertório apontava nomeadamente a demolição da Caixa de Água da Rua Nova : “ [...] tanto a bancada do aqueducto como a caixa de distribuição [...] devem ser demolidos a fim de alargar a travessa muito estreita para o grande transito que actualmente tem. “ (*Memória Descritiva*, 25 de Novembro de 1897).

pernas para o ar n'esse effeito de bordado a cortiça ou a miolo de figueira, pica os seus historicos brasões para fazer passeios lisos de ruas novas aos seus janotas; e bate, modernisante e festeira, sobre o epitaphio do mais palaciano e do mais artistico dos seus escriptores quinhentistas, a carne do bife consagrado talvez ao penso d'algum dos seus novos reporters.”⁵

O azedume de Ramalho Ortigão ilustrava o sentimento de muitos eborenses que, durante várias décadas, assistiam ao delapidar do património local.

Uma das primeiras demolições a que a cidade assistiu foi à do Convento de S. Domingos, seguida do arranjo do largo envolvente (1842).

Em 1868 é demolida a Porta de Anconchel⁶ e, em 1870, o fecho do Aqueduto, frente à Igreja de S. Francisco (*Torrinha* renascentista). Na mesma altura, 1871, o templo Romano é desobstruído, e Cinatti, após a sua intervenção no Passeio Publico – Ruínas Fingidas -, começa a intervir no palácio de D. Manuel, visando a sua adaptação a museu arqueológico.⁷

A intervenção acaba por não ser concluída e em 1883, o Palácio é alvo de uma obra da autoria de Adriano da Silva Monteiro, que vai suscitar a maior polémica, local e nacional. (vide DOC. 011, GPE 0084, GPE0127 e GPE 0320).

⁵ ORTIGÃO, ob. cit., 1998, pp. 79-81.

⁶ “[...] pelas indicações do Sr. Director das Obras Públicas, foi demolida aquella porta e ampliada, sendo para este fim removidas as imagens qui existiam na ermida de N.ª S.ª da Ajuda, edificada sobre a mesma porta, para a igreja do convento de Santa Clara [...]” Relatório das Obras que a Câmara Municipal de Évora mandou executar durante o ano económico de 1867-1868, Arq. Dist. de Évora, Fundo do Governo Civil (SSC: H/E - Obras Públicas).

⁷ “Paço de D. Manoel – Abriram-se e restauraram-se as ultimas janellas da galeria inferior destinada para museu archeologico, fez-se na cantaria d'algumas a decoração exterior indicada pelo emminente scenographo o Senr. Cinatti restauraram-se as desprumadas e alluidas columnas, que sustentavam a abóbada, sendo duas apeadas completamente, e de novo erigidas, fez-se a decoração interior de quasi metade da galeria ou grande sala terrea. Teve mais a camara que pagar na importancia de 539\$780 réis, o custo e transporte de 22 columnas de marmore, que os seus antecessores mandaram fazer em Lisboa com destino, segundo se suppõe para a galeria superior [...]” – Relatório das Obras que a Câmara Municipal de Évora mandou executar durante o ano económico de 1871-1872, Arq. Dist. de Évora, Fundo do Governo Civil (SSC: H/E - Obras Públicas)



O Palácio de D. Manuel após a intervenção e Adriano da Silva Monteiro (GPE 0084, Doc. 011)

Em 1882, a torre do antigo Palácio dos Condes de Sortelha é abatida por ameaçar ruína durante a primeira fase de obras de adaptação daquele antigo edifício a Paços do Concelho. Dois anos mais tarde, a igreja de S. Pedro (vide Doc.103, GPE 0246) é interdita ao culto e profanada, visando a sua adaptação a “*eschola normal de 2.ª classe para habilitação de professores do 1.º grau d’instrução primária.*”⁸



GPE 0246 (Doc.103) –*Escola Normal* (Igreja de S. Pedro), 1884 (?).

⁸ Os objectos que serviram ao culto na igreja, nomeadamente pia baptismal, púlpito, pias de água benta e balaustrada – foram distribuídos pelas paróquias da cidade. (Correspondência e mapas da transformação da antiga igreja de S. Pedro, Arquivo Distrital de Évora, Fundo do Governo Civil (M-472 – Obras Publicas)

Em 1886, a Câmara Municipal de Évora, desejando descongestionar *o acanhado Largo da Porta Nova* (actual Largo Luís de Camões), removeu a antiga fonte ali existente que passa para o então designado Largo de S. Domingos, actual Praça Joaquim António de Aguiar.



GPE 0314 (Doc. 111) – Fonte da Porta Nova transferida para o Largo de S. Domingos, última década do séc. XIX.

Em 1890, o claustro e paços régios de S. Francisco são demolidos. Surge então um projecto de arranjo do largo que previa a demolição da Capela dos Ossos para abertura de uma nova via de ligação à antiga Rua do Paço.⁹

O clima de incúria era de tal ordem, que diversas individualidades locais alertavam para a situação. É nesta altura (Dezembro de 1890) que o director da Biblioteca Pública de Évora, Thomaz Fiel Gomes Ramalho, envia uma carta a todos os presidentes de Câmara do distrito:

⁹ O jornal *O Manuelinho d'Évora* de 14 de Março de 1892 publica, sob o título *Melhoramento Local*, o projecto de lei apresentado pelo Sr. deputado Adriano Monteiro na sessão da Câmara de Deputados de 14 de Março de 1892: "[...] Exactamente na parte mais arruinada do convento está, no andar terreo, a celebre e horrivel casa dos ossos, antigo santuário do Senhor dos Passos, hoje abandonado pelo conselho de peritos que vistoriaram o edificio, e cuja restauração não se impõe por motivo de ordem alguma, nem pelas tradições históricas que pode encerrar, nem pela sua actual significação religiosa, alem de que offende as mais rudimentares noções de hygiene e não representa nenhum d'aquelles monumentos de gerações extinctas, que a civilização manda respeitar pelo seu alto valor archeologico [...]."

*" [...] ouzo [ousando] rogar [...], com muito interesse, que da sua parte endivide todos os esforços para a que esta Bibliotheca sejam enviados os objectos antigos, que a Ex.ma Câmara, a que V. Ex.ª dignamente preside, por ventura possua e sejam proprios para o estudo da archeologia; bem como aquelles que, de futuro, sejam encontrados em quasquer obras municipais, pedindo também com igual interesse a V.Ex.ª a sua poderosa coadjuvação para se poderem alcançar aquelles objectos que forem encontrados em qualquer obra particular, a fim de seguirem destino idêntico [...]."*¹⁰

Em 1895 o projecto de alargamento da Rua da República conduz à proposta de demolição dos arcos da Rua do Paço. (vide GPE 0328 e 0329, Doc. 115). A memória descritiva da obra referia: "*[...]necessidade de alargamento de uma artéria [...] estrangulada pelo empecilho de dois arcos, resto de construções antigas.*" Em 1906, os primeiros arcos são desobstruídos, a despeito de toda a polémica levantada.

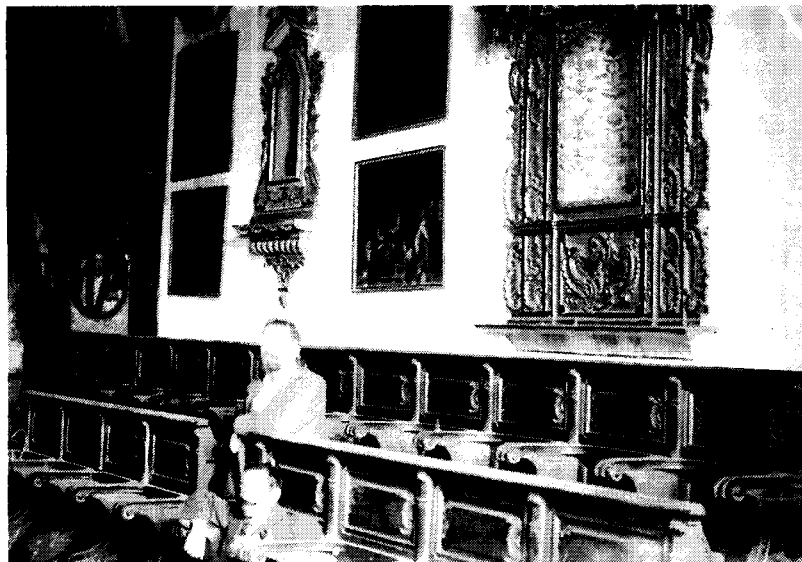


GPE 0329 (Doc. 0115), Alargamento da Rua do Paço e remodelação do edifício da Câmara, 1906.

Em 1895 o cadeiral e coro alto da igreja do Convento de S. Bento de Cástris foi levado e conduzido para a igreja de S. Francisco de Estremoz, terra natal do Governador Civil que assinou o respectivo despacho - Comendador Tenreiro

¹⁰ Arquivo Distrital de Évora, Fundo da BPE, Livro da Correspondência Expedida de 11-6-188 a 14-7-1901

Sarzedas; paralelamente começa a demolição do que restava do claustro e Paço Real a par de S. Francisco.¹¹



GPE 0306 (Doc. 028) – *Cadeiral e Coro Alto de S. Bento de Cástris*, 1903.

No mesmo ano, e face à continuação da destruição de edifícios religiosos, o Arcebispo de Évora, D. Augusto Eduardo Nunes, criou uma cadeira de arqueologia religiosa no seminário local e, um ano mais tarde, fez publicar uma circular sobre a mesma matéria destinada aos párocos da diocese. Nessa circular alertava para a necessidade de preservar a traça primitiva do edifício, sempre que fosse necessário restaurar uma igreja ou uma capela, bem como para a conservação das alfaias de culto e proibição da sua troca ou alienação.¹²

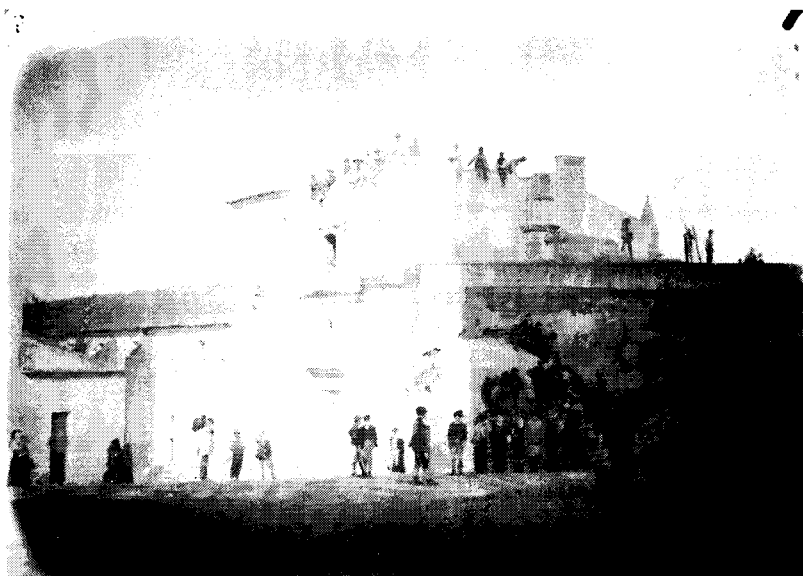
A transferência dos Paços do Concelho para a Praça do Sertório (vide Doc. 002, GPE 0431) conduz ao alargamento das ruas do Salvador e de Sertório e no âmbito do

¹¹ Já em 1884 Adriano da Silva Monteiro, no Relatório da inspecção ao estado de conservação do templo de S. Francisco, apontava para o avançado estado de ruína em que se encontrava a o claustro e o que restava do Paço Real. Por intervenção directa do benemérito Francisco Barahona, que adquiriu o que restava do convento, começaram (a empreitada decorreu entre 1894-1895) as obras de restauro da igreja, ao mesmo tempo que eram destruídas as ruínas do convento para se construir um quarteirão de edificios: " já começou a obra de demolição das ruínas de S. Francisco. Até hontem à noite trabalhavam n'ella 70 operarios." in *A Academia*, 2º. Anno, nº. 61, 25 de Janeiro de 1895.

¹² " [...] O arcebispo de Évora, D. Augusto, vae crear no seminario d'esta cidade uma cadeira de archeologia religiosa, afim de habilitar os futuros parochos a salvaguardar das ruinas e do esquecimento muitas das preciosidades archeologicas que existem disseminadas pelas diversas parochias." In *A Academia*, 2º. Anno, nº. 101, 7 de Novembro de 1895.

projecto de alargamento da Travessa de Sertório é proposta a demolição da bancada e da Caixa de Água do Aqueduto.

A despeito da circular emanada pelo Arcebispo de Évora a troca de alfaias de culto continuava a ser frequente, pelo que, em 1899, os altares e obras de talha do extinto Convento de Santa Mónica vão parar à nova igreja de Reguengos de Monsaraz, então em construção.¹³



GPE 0307 (Doc. 095) – Demolição do Convento de Sta. Mónica, 1899?

Entretanto, em 1897, o Convento do Paraíso fechara as suas portas, tendo começado a ser demolido em 1900, a despeito de alguns protestos locais,¹⁴ tendo mesmo Henrique Freire, mandado fotografar o edifício antes que a sua memória desaparecesse para sempre. Para além do elevado estado de degradação, a sua demolição ficou a dever-se

¹³ " Os altares e obras de talha do extinto Convento de Santa Mónica, vão no principio do proximo mez, para a igreja que em Reguengos se anda construindo." in *A Academia*, 6º. Anno, n.º. 299, 27 de Julho de 1899.

¹⁴ " Fomos informados de que os srs. Governador civil e delegado do thesouro ordenaram que fossem retiradas a toda a pressa as imagens que havia na igreja do extinto convento do Paraizo, dizendo o primeiro que ia já mandar derrubar o convento e que queria começar pela igreja! [...] Melhor fora que durante aquele espaço de tempo as auctoridades superiores d'este districto exercessem devidamente a sua vigilância sobre a existência de vários objectos pertencentes ao mesmo convento, os quaes serviram de farto manjar a sórdidas ratazanas, e de um arganaz ouvimos nós dizer que até roera certos objectos d'oiro, que adornavam algumas das imagens existentes na igreja do mencionado convento!..." in *O Manuelinho d'Evora*, Ano XIX, n.º947, 27 de Novembro de 1899.

igualmente à necessidade de ultrapassar a grave crise de trabalho existente. Os terrenos do extinto convento foram cedidos à Câmara para ali mandar fazer um jardim (vide Doc.010, GPE 0443 e 0285).



Túmulo de D. Álvaro de Portugal, existente na igreja do Convento do Paraíso, desmontado e transferido para o Museu Arqueológico, anexo à Biblioteca Pública (Doc.010, GPE 0285) e aspecto da demolição do Convento do Paraíso (Doc.010, GPE 0443).

Em 1902 começa a destruição do Convento de Santa Catarina de Sena. (vide GPE 0455 e 0289, Doc.017). Também para ali se projectava a construção de um agradável *square arborizado*...¹⁵

Com o produto da venda dos materiais aproveitáveis da demolição deste Convento (cantaria, ferragens, alvenarias, etc.) a Câmara propôs-se aplicar aquela receita suplementar no *aformosamento* da Rua do Paço, demolindo os arcos junto ao

¹⁵ O convento de Santa Catarina começou por acolher o posto médico da freguesia de Santo Antão, sendo posteriormente solicitado para acolher as instalações militares do Comando General da 4.ª Região. Em 1899 fora para ali projectado a construção de um mercado público, até que, em 1902, é demolido, sendo então para ali projectado um largo arborizado.

estabelecimento da Firma Passaporte & Companhia, bem como parte do edifício da Câmara.



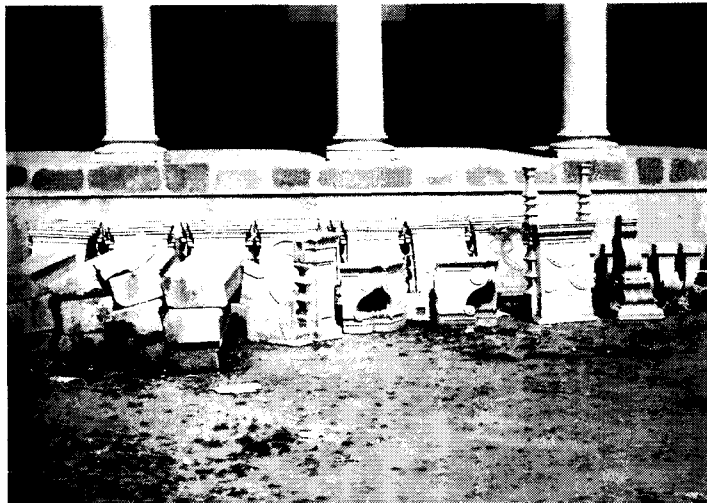
GPE 0455, (Doc.017), *Convento de Sta. Catarina de Sena*, 1902

Em 1903 o edifício da antiga Câmara e cadeia na Praça de Giraldo é vendido em hasta pública, sendo comprado pelo Banco de Portugal para instalações da sua agência em Évora, pelo que o edifício é completamente demolido. Alguns dos seus elementos arquitectónicos são integrados no acervo do Museu local. (vide GPE 0330, Doc.114)

Em 1905 a cidade assiste a um novo atentado ao seu património: - as paredes da Sala dos Actos da Universidade de Évora são desguarnecidas de estuques e rebocos, os mármorees arrancados do chão, a bancada dos doutores é totalmente desmontada, sendo alguns elementos levados para casa de particulares...

Os mármorees da bancada dos doutorais, tais como pilastras, balaústres, guardachapins, bases, etc., foram amontoados num canto do pátio do claustro e *serviram mais de dois anos de brinquedo aos estudantes, especialmente em atlética*

medição de forças.¹⁶ Mais tarde, em 1910, no espaço esventrado da sala dos Actos da Universidade é instalado o ginásio do Liceu Nacional que então aí funcionava.



Mármore da bancada dos doutorais arrancados e depositado nos claustros da Universidade (então Liceu), 1905 (GPE 0142, Doc.026).

Em 1908, o proprietário do prédio que fazia cunhal entre a Rua do Salvador e a Rua de Avis, solicita à Câmara autorização para destruir os arcos ali existentes, propondo a sua substituição por um sifão subterrâneo. O pedido apoia-se na opinião *autorizada* do Eng. Câmara Manoel, o autor do artigo do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses* que atrás referimos, facto que ilustra bem como a defesa do património estava sujeita a interesses da mais variada ordem... A proposta é aprovada pela Câmara, mas poucos dias depois é embargada por intervenção do Governador Civil.¹⁷

¹⁶ GROMICHO, Bartolomeu, "A Sala dos Actos da Antiga Universidade de Évora", in Boletim "A Cidade de Évora", 21-22, Jan./Jun.1952, p.43-52)

¹⁷ Prédio de Domingos Augusto Cutileiro, cunhal da Rua do Salvador – cunhal dos arcos.

"[...] *propõem apear os citados arcos que cruzam a Rua do Salvador e frente da Rua de Avis, substituindo estes por um syphão metido no solo, resultante d'esta obra o embellesamento d'aquelle sítio[...]* segundo a opinião do abalisado engenheiro Dr. Câmara Manoel os arcos alludidos não offerecem preciosidade alguma. Animado por esta opinião autorisada resolveu o supplicante mandar proceder ao orçamento do apeamento dos referidos arcos, substituindo-os como fica dito por um syphão, o qual orçamento expõe à aprovação da Ex.ma Commissão". (Acta da CME, 13 de Fevereiro de 1908) Em 17 de Fevereiro é apresentado à Câmara um officio do Governador Civil mandando cessar a obra porque " *como se trata d'uma obra de interesse capital para a população da cidade visto que o aqueduto passa sobre esses arcos nenhuma modificação se poderá fazer na canalização sem que, além das demais formalidades exigidas na lei, seja ouvida a autoridade sanitária, e como esta não foi*

Em 1913, o alargamento do Largo Luís de Camões na sua embocadura com a rua João de Deus conduz à demolição do primeiro arco daquele largo e cinco anos depois, em 1918, o jornal *Democracia do Sul* a propósito de mutilações e transformações constantes que se operavam na cidade, ao relatar a sessão de Câmara de 14 de Maio de 1918 refere:

" [...] do Sr. Manuel de Sousa pedindo para modificar o pilar e arcos próximos do seu estabelecimento na Praça do Geraldo. Deferido." E, a seguir, o jornal comentava: " E assim dia a dia se vão cometendo verdadeiros crimes, autênticas barbaridades, nesta terra infeliz que a miopia cerebral de vários portentos condena à mutilação das suas mais históricas e interessantes características. Com uma insensatez de pasmar continua a mutilação. Caixas de água do Largo de S. Francisco, escadaria do liceu, arcos da Praça, tudo lá vai. Vá, façam a obra de uma vez, e atirem já abaixo a Sé, a Graça, o Templo de Diana. Construam, depois, em seus lugares gaiolas de grilo como a Agência do Chiado e armazens de ferro como o do largo de Santa Catarina."

Em 1919, ano da criação do Grupo Pró-Évora, a firma Bacharel e C^o. e Joaquim Leandro, solicita que sejam autorizados a fechar os arcos do Largo Luís de Camões, conforma a planta que apresentavam, pedido que acaba por não ser deferido.



GPE0062 (Doc.037), A firma Bacharel e C:^a e Joaquim Leandro pretendiam fechar os arcos da arcada...

ouvida [...] *recommendo à Comissão que imediatamente faça cessar esses trabalhos.*" (Acta da CME, 17 de Fevereiro de 1908)

Capítulo V

A criação do Grupo Pró-Évora

As raízes do Grupo Pró- Évora encontram-se na defesa do património eborense que, como acabámos de descrever, no final do séc. XIX e primeira década do séc. XX, se encontrava em grande estado de abandono e era alvo de diversas mutilações por parte dos poderes públicos.

Mas se a defesa dos monumentos eborenses era o seu principal objectivo, a sua divulgação não era menos importante.

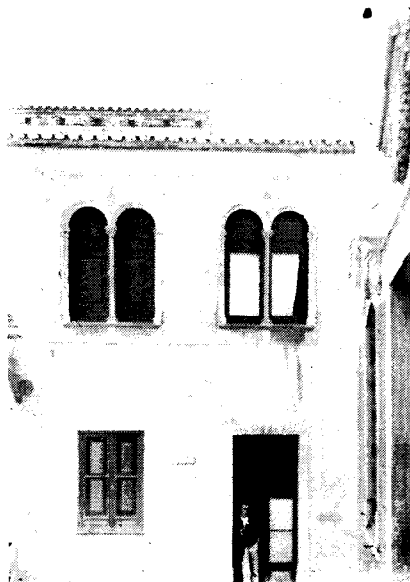
É assim que logo na reunião preparatória da criação do Grupo, efectuada em Dezembro de 1919, em casa de D. Leonor Fernandes de Barahona Caldeira,¹ estes dois objectivos são apontados como principal finalidade do Grupo a criar:

*" convidado pela Ex.ma Sr.ª D. Leonor Caldeira a expor os fins da reunião, o Sr. Carlos Serra comunicou [...]ter tido a honra de convidar a mesma Ex.ma Sr.ª a presidir a um grupo de indivíduos que defendessem e tornassem conhecidos os ricos monumentos que ainda restam."*²

Paralelamente foram iniciados como primeiros objectivos a instalação da Biblioteca Pública em edifício mais apropriado e a organização do Museu Regional " *onde ha[via] verdadeiras preciosidades.* "(Acta citada)

¹ Caldeira, Leonor Fernandes de Barahona (1874-1943)), senhora de avultada fortuna e elevada educação e sólida cultura, tendo prestado relevantes serviços mercê das suas relações nos meios artísticos, literários e políticos eborenses. Pelo seu solar do Paço da Quinta – subúrbios da Azaruja – passaram notáveis vultos da cultura local, regional e nacional, junto de quem incutia o seu entusiasmo pela defesa dos valores patrimoniais eborenses. Foi também a mãe do Fotógrafo amador Inácio Caldeira, autor de algumas das fotos que integram a colecção do Grupo Pró-Évora.

² Actas do Grupo Pró-Évora (Reunião de 16/11/1919).



GPE0122 (Doc.036), Largo de S. Vicente, antigo Paço dos Morgados do Esporão. O Grupo Pró-Évora teve as suas primeiras instalações neste edifício.

1.1. Os antecedentes da criação do Grupo Pró-Évora: a **Liga Alentejana**

Em 31 de Outubro de 1912, numa sala do Ateneu Comercial, em Lisboa, reuniram-se alguns alentejanos residentes na capital com o fim de discutir a possibilidade de criar um movimento pró-Alentejo.

Presidiu ao grupo o professor Agostinho Fortes,³ tendo sido deliberado fundar uma agremiação denominada Liga Alentejana, sendo nomeadas duas comissões: uma para organização associativa, outra para elaborar os estatutos.

Esta última comissão elaborou rapidamente os estatutos que apontavam como grande objectivo geral o contributo para o progresso material e moral da província do Alentejo.⁴

³ Fortes, Agostinho (1869-1940), publicista e professor universitário natural de Mourão, colaborador de vários jornais e fundador da Biblioteca de Educação Nacional. (Fonte: *O Grande Livro dos Portugueses*, 1991).

⁴ Para atingir este objectivo, a Liga propunha-se: criar um sindicato agrícola extensível a toda a província ou realizando a federação dos sindicatos existentes; estabelecer uma caixa económica e de crédito para servir os associados; instituir um serviço geral de seguros mútuos; fundar uma cooperativa de consumo; organizar, na sede da Liga, um serviço de informação e de propaganda do Alentejo; estabelecer uma exposição permanente de produtos alentejanos; formar um periódico, órgão da Liga, defensor dos interesses do Alentejo; fundar uma escola em Lisboa, onde a par do programa normal fosse ensinado o amor pela província; organizar excursões de estudo e recreio ao Alentejo; estudar a

Com o propósito de angariar sócios, a Liga realizou um conferência em Évora, em 13 de Abril de 1913, no Palácio de D. Manuel, tendo sido nomeada uma comissão destinada a fazer a propaganda da Liga em todo o distrito, na qual figuravam alguns dos que, anos mais tarde viriam a ser sócios ou dirigentes do Grupo Pró-Évora.⁵

Infelizmente a acção da Liga foi praticamente nula, tendo sido dissolvida em Dezembro do mesmo ano.

1.2. A Sociedade Propaganda de Portugal e a defesa e divulgação do Património Eborense

Como já atrás referimos a Sociedade Propaganda de Portugal, por diversas vezes, tentou abrir delegações em diversos pontos do país, nomeadamente em Évora. Com efeito, a propósito da inscrição da Câmara Municipal de Penacova é referido no *Boletim* n.º 5 daquela Sociedade (Maio, 1912) que apenas 5 câmaras municipais estavam inscritas nos seus registos sociais.

Segundo a mesma fonte,⁶ sabe-se que um ano depois estavam em vias de organização as delegações de Leiria, Manteigas, Évora, Elvas, Covilhã, Vila Real, Portalegre e Faro, entre outras.

Sabe-se ainda que, desde 1907, se falava na criação de uma delegação em Évora, todavia, segundo a mesma fonte, *o acto soffreu addiamento*.

Assim, a criação da delegação de Évora em 1914, ficou a dever-se não só à persistência dos seus sócios, mas a um conjunto de acontecimentos ocorridos na cidade, que favoreciam o aparecimento de grupos com objectivos no campo da defesa do património.

execução da irrigação do Alentejo; favorecer a colocação de indivíduos dispostos a promover o Alentejo; promover conferências; fundar um gabinete de leitura e uma biblioteca.

⁵ Integraram a comissão – Dr. Manuel Gomes Fradinho, Eng. Joaquim M. Santos Garcia, José Celestino R. Formosinho, António Simões Paquete e António dos Santos Cartaxo.

⁶ *Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal*, n.º4, Abril, 1913

Com efeito, o ano de 1914 acabaria por vir a ficar marcado por um dos movimentos populares mais interessantes da defesa do património eborense:

O jornal *Notícias d'Évora* de 9 de Maio de 1914 (Anno XIV, n.º 4096) publicava a seguinte notícia:

Sahida de quadros preciosos, do ex-paço archiepiscopal

Hontem, pelas 3, 1/3 da tarde espalhou-se, n'esta cidade, a fundada notícia de que iam ser retirados do antigo paço do arcebispo, quatro quadros de alto valor, dando isso motivo para que a Camara Municipal reunisse conjuntamente com as direcções das Associações Commercial e Industrial, a fim de obstem á sahida d'aquellas preciosidades artisticas, sendo deliberado por unanimidade, irem procurar, com toda a urgência, s. ex.ª o sr. Governador Civil, d'este districto para que fôsse embargada tal deliberação.

Dirigeem-se do Gov. Civil e depois ao Hotel Eborense onde se encontrava o sr. dr. José Figueiredo, superintendente dos museus nacionais, que informou que apenas pretendia levar aqueles quadros para Lisboa, " a fim de se proceder a uns retoques". Foi decidido que não seguiam.

No dia seguinte, o mesmo jornal publica a seguinte notícia:

A sahida dos quadros da biblioteca

A acrescentar á notícia que hontem demos, sobre este assunto, temos a informar os nossos leitores que á medida que a população ia conhecendo o que se passava, se ia juntando na Praça do Giraldo, formando alguns grupos que discutiam acaloradamente até altas horas da noite, sendo alvitado por alguns individuos marcharem, para a estação dos caminhos de ferro, afim delles proprios trazerem os caixotes para cima e deposita-los em qualquer edificio de segurança. Como, porem, proximo da 1 hora da madrugada, se ouvisse dar signal d'incendio, que alarmou a cidade todos desistiram do seu proposito, indo alguns populares, mais apaixonados, vigiar a estação do Caminho de Ferro, para impedir a sahida dos referidos quadros e ahi se conservarem ate outra resolução.

Pelo Sr. Presidente da camara, vae ser convocada para amanhã, domingo, à 1 hora da tarde uma reunião extraordinaria do Senado Municipal, conjuntamente com as Direcções de todas as Associações de classe d'esta cidade.⁷

Os quadros alvos de toda a polémica eram os painéis de que se compunha o retábulo da antiga capela-mor da Sé de Évora, que se encontram reunidos no Museu de Évora desde Junho de 1962.⁸ Até essa data o conjunto retabular estava geograficamente

⁷ *Notícias d'Évora*, Anno XIV, n.º4097, 10 de Maio de 1914

⁸ Vide Doc.100, GPE 0425, 0422, 0404, 0405, 0427, 0424, 0131, 0419, 0423, 0132, 0426, 0137, 0258, 0421, 0428, 0318 e 0420.

desmembrado (4 deles – *Apresentação da Virgem no Templo*, *Desposórios da Virgem*, *Apresentação do Menino no Templo* e *Morte da Virgem* estavam no Museu de Arte Antiga).

Mário Chicó dizia que eles estavam no Museu Nacional de Arte Antiga em depósito desde 1916, mas os mesmos tinham sido incorporados, em 1914, no inventário daquele Museu, ⁹ facto, que à luz dos nossos dias vem dar razão a todos aqueles que, em 1914, tentaram travar a sua saída de Évora.¹⁰



GPE 0404 e 0405 (Doc. 100), *Apresentação da Virgem no Templo* e *Desposórios da Virgem*, dois dos quadros levados para o Museu de Arte Antiga

Na base de toda a polémica de 1914 estava a Lei da Separação do Estado e das Igrejas, que teve francas repercussões sobre o património artístico até então detido pelas instituições religiosas.¹¹

⁹ CARVALHO, José Alberto S., *Os Quatro Painéis Flamengos Provenientes da Sé de Évora – Elementos para a História da sua Incorporação no Museu Nacional de Arte Antiga*, Novembro de 1990, Relatório Dactilografado do Museu Regional de Évora.

¹⁰ Segundo o relatório atrás citado (Carvalho, 1990, ob. cit.) a totalidade dos painéis encontrava-se no Paço Arquiepiscopal no princípio do século passado e aí devem ter permanecido até aos primeiros anos de vigência do regime republicano. Por um manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, sabemos que o Arcebispo Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas mandou emoldurar os 19 painéis em bordo pintado e dourado, dado interessante para analisar as imagens existentes no acervo da Coleção Grupo Pró-Évora.

¹¹ “ *Todas as catedraes, igrejas e capellas, bens immobiliarios, que teem sido ou se destinam a ser applicados ao culto público da religião catholica [...] são declarados, salvo o caso da propriedade bem determinada de uma pessoa particular ou de uma corporação com individualidade jurídica, pertença e propriedade do Estado e dos corpos administrativos, e devem ser, como taes, arrolados e*

O arrolamento e inventário dos bens estaria a cargo de *Commissões Concelhias*, directamente subordinadas a uma comissão central de execução da Lei da Separação, criada no âmbito do Ministério da Justiça, sendo de destacar que já se previa a entrega de “bens mobiliários de valor”, embora a título provisório, a depósitos públicos ou museus.

O quadro legislativo da intervenção sobre o património eclesiástico ficaria completo com o Decreto de “Reorganização dos serviços artísticos e archeológicos” de 29 de Maio de 1911 que estipulava a divisão do território nacional em três circunscrições, e consagrava a manutenção da “Comissão de inventário e beneficiação da pintura antiga em Portugal”, criada ainda no período da Monarquia (15 de Abril de 1910), sob proposta da Academia de Belas Artes de Lisboa.¹²

O art. 55, parág. 1, do referido Decreto confere importantes poderes a esta Comissão quanto à possibilidade de incorporação, em museus, de pinturas anteriores ao séc. XVII.¹³

Em 1912, José de Figueiredo propõe que sejam entregues àquela Comissão os painéis para serem restaurados, propondo ainda que 3 integrem o acervo do Museu de Arte Antiga e que os restantes fossem incorporados no “*museu a crear naquella cidade*”.¹⁴

inventariados [...] entregando-se os mobiliários de valor, cujo extravio se receiar, provisoriamente a guarda das juntas de parochia ou remetendo-se para os depositos publicos ou para os museus (Lei da Separação do Estado e das Igrejas).

¹² Encarregada de “arrolar, descrever, beneficiar e expôr os quadros anteriores ao séc. XVII existentes em Portugal”, esta Comissão era constituída pelos académicos José Duarte Ramalho Ortigão (Presidente), Manuel de Macedo Pereira Coutinho, Dr. José de Figueiredo, D. José de Pessanha e Luciano Freire (CARVALHO, ob. cit., 1990).

¹³ “ [...] Os quadros a que este artigo se refere serão incorporados em museus, quando a comissão julgar inconveniente a sua conservação no lugar em que se encontrem. [...] Nessa ultima hypothese, será indispensável, para a efectivação da transferência, o acordo dos Conselhos de Arte e Archeologia interessados. “Dec. de “Reorganização dos serviços artísticos e archeologicos” de 29 de Maio de 1911, art. 55.

¹⁴ CARVALHO, ob. cit., 1990

Em 8 de Junho de 1913 foi vendido o recheio do Paço e em obediência a ordens da Comissão Central no seu ofício n.º 1653 de 2 de Junho, separaram-se todos os objectos classificados como tendo valor artístico, bem como os quadros em questão.

Sabe-se, mediante carta de 1914 de José Luís Monteiro – Presidente do Conselho de Arte e Archeologia –, que não havia meio de a Comissão Concelhia da Lei de Separação em Évora ¹⁵ proceder à entrega dos objectos na maior parte provenientes do recheio artístico da Sé.

Não é, assim, de estranhar a reacção à vinda de José Figueiredo a Évora e aos seus propósitos.

Para serenar os ânimos, o Visconde da Esperança ofereceu a sua Biblioteca à cidade de Évora, e face à impossibilidade legal de travar a saída dos quadros de Évora, é deliberado convidar “ *os illustres membros do Conselho de Arte e Archeologia a visitarem a cidade e conhecer os seus monumentos e a apresentação de pedidos de contrapartidas.* ” ¹⁶

A polémica vai arrastar-se durante meses, deixando perceber que o incidente tinha dado origem a um movimento da sociedade civil. É, assim, que o assunto vai voltando por diversas vezes à agenda das reuniões da Câmara Municipal :

“*Ainda á cerca do movimento encetado nesta cidade por ocasião da retirada dos quadros de grande valor, falou o sr. dr. Felicio Caeiro, dizendo que nessa sessão extraordinaria em que todo o movimento levou uma reviravolta, foi nomeada uma grande comissão encarregada de tratar de melhoramentos locais de arte e arqueologia, a qual ainda não reuniu.* ” ¹⁷

“ *A presidencia em seguida pede desculpa aos seus colegas [...] demora foi o ter estado conferenciando com o sr. Visconde da Esperança, o qual lhe comunicou que depois de ter agradecido em Lisboa a distinção com que havia sido honrado para fazer parte do Conselho de Arte e Archeologia instou e tem esperanças de que em Outubro próximo venha a Évora o carpinteiro de serviço do mesmo Conselho a fim de reparar e fazer diversas molduras nos quadros da Biblioteca e*

¹⁵ A Comissão Concelhia de Évora era presidida por José Celestino Formosinho que foi administrador do Concelho, vereador da Câmara, director da Companhia de Seguros «A Pátria», do Banco do Alentejo e, mais tarde, sócio fundador do Grupo Pró-Évora.

¹⁶ Relato da Sessão da Câmara, *Notícias d'Évora*, Anno XIV, n.º 4098, 12 de Maio de 1914)

¹⁷ Sessão da Câmara de 6 de Julho de 1914 (*Voz Pública*, Ano XI, n.º 737, 9 de Julho de 1914)

*que o pintor ao serviço do governo venha igualmente muito em breve para restaurar muitos dos quadros que de tal necessitam. Também lhe comunicou o mesmo sr. que devem vir a Évora alguns membros do conselho, que com os delegados em Évora e a autoridade de um reconhecido architecto deverão estudar a melhor forma de se instalar condignamente a Biblioteca, ampliando-a com o fim principal de se criar em Évora o Muzeu Regional.”*¹⁸

Em Setembro de 1914 começam a ser dados os primeiros passos no sentido da criação de uma delegação da Sociedade Propaganda de Portugal, em Évora.¹⁹

Em Dezembro a delegação já estava activa, instalada numa sala dos Paços do Concelho, e organizada em três sub-comissões: das *Festas da Cidade*; para o *Roteiro da Cidade* e organização de monografias de diversos monumentos; para tratar dos *Melhoramentos Locaes*.

Desde cedo a delegação da Sociedade Propaganda de Portugal começou a alertar as autoridades locais para aspectos da defesa do património eborense²⁰ e, curiosamente, é fomentadora da prática fotográfica amadora: em Março de 1915, a Sociedade Harmonia Eborense põe à disposição dos *sócios da Propaganda* a sua *câmara escura para quaesquer trabalhos de fotografia*.²¹

Em Abril de 1915 a Sociedade continua atenta à defesa do património eborense. É assim que perante a descoberta de uma janela geminada no Pátio de S. Miguel se

¹⁸ Sessão da Comissão Executiva de 17 de Setembro de 1914 (*Voz Pública*, Ano XI, n.º 749, 20 de Setembro de 1914)

¹⁹ “ *No comboio da tarde, do proximo sabado, 21, chegam a Évora três directores da Sociedade Propaganda de Portugal que veem a esta cidade com o triplo fim de admirar os seus monumentos, fazer uma sessão de propaganda e tratar da instalação duma delegação em Évora. A sessão de propaganda deve realizar-se no Salão dos Paços do Concelho [...].*” – *Voz Pública*, Ano XI, n.º 766, 19 de Outubro de 1914. Na referida sessão foi eleita a direcção da nova delegação: Presidente – Visconde da Esperança; Vice-Presidente – António Villas-Boas, Tesoureiro – Joaquim da Silva Nazareth; Secretários – Carlos Serra e Pedro Nunes; Vogais – Dr. Manuel Alves Branco, José António de Andrade, Manuel de Mattos Peres, etc.

²⁰ “ *Deliberou-se officiar à Camara municipal, chamando a sua atenção para um facto dado com umas obras que se estão realisando num arco da praça do geraldo e ainda para que seja prohibida a caiação de esgrafitos e que se organise um novo código de posturas, mais em harmonia com a vida actual.*

Egualmente foi deliberado officiar o sr. Director da Circunscrição Agricola do Sul, chamando a atenção para o historico mosteiro de S. Bento de Cástris e pedindo que não sejam mandados arrancar os ricos azulejos ali existentes, como á Delegação consta haver tenção de fazer, antes promovendo-se a sua conservação, para poderem ser admirados in loco, que é onde teem o seu valor. “ (*Voz Pública*, Ano XI, n.º 785, 24 de Janeiro de 1915.)

apressa a congratular a Sociedade João Pedro Ferreira pela *forma civilizadora, como a tratou*.²²

Um mês mais tarde os jornais locais noticiam que

“ *a esforços da patriótica Sociedade Propaganda de Portugal esta-se levantando a planta da igreja de S. Francisco, a fim de se ver ligada ainda no proximo verão, salvando-se assim da ruina [...]. Concluida aquella planta, levantar-se-ha a do claustro da Sé, que vae sofrer as obras necessarias para ficar como era na sua primitiva [...]. Estes importantes melhoramentos ficar-se-hão devendo ao devotado amigo de Évora e illustre architecto sr. Rozendo Carvalheira, director da Propaganda. “*

1.3. O apoio da Associação dos Arqueólogos Portugueses – o Grupo *Defesa de Évora*

Em Junho de 1916, graças ao entusiasmo do seu sócio Eng.º Henrique da Fonseca Chaves, foi a cidade, durante dois dias, percorrida por uma excursão da Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Segundo Joaquim Augusto da Câmara Manoel ²³

“ [...] *Excursionistas de escol, não se limitaram a olhar. Souberam ver, souberam sentir, desejaram prestar relevante serviço Portugal lançando veemente apelo em prol dessa terra alentejana que os conquistou. “*

²¹ *Voz Pública*, Ano XI, n.º 798, 11 de Março de 1915

²² “ *Numa das paredes do teatro da Sociedade João Pedro Ferreira, ao pateo de S. Miguel, ao abrir-se uma comunicação, foi descoberta uma lindissima janela geminada, de volta arabe, toda de marmore e granito. [...] A direcção d'aquella Sociedade é digna dos maiores elogios pelo carinho com que procedeu, logo que teve conhecimento do que a parede continha e pela forma, altamente civilisadora, como a tratou [...].”* (*Voz Pública*, Ano XII, n.º806, 8 de Abril de 1915).

²³ CÂMARA MANOEL, Joaquim Augusto da Câmara, “*O Bairrismo Eborense*”, in *Boletim A Cidade de Évora*, 19-20, Set./Dez.1949, pp.131-152.

Os resultados da excursão de 1916 foram divulgados através do folheto *Defesa de Évora* editado pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, atitude que foi decisiva para o posterior aparecimento do Grupo Pró-Évora:

Évora na Associação dos Arqueólogos Portugueses

Em sessão de 23 de Outubro ultimo, apresentou o sócio efectivo, Sr. José Queirós, à Assembleia-geral da Associação dos Arqueólogos Portugueses a seguinte proposta:

Tenho a honra de propor que esta colectividade tome a iniciativa da constituição de um grupo, composto de sócios e de pessoas estranhas, mas residentes em Évora ou desta cidade naturais, o qual, de acordo com esta Associação, procurará, por todos os meios, contribuir para que a histórica cidade do Sul, tão rica, ainda, de tradições e de Arte, seja respeitada, não só nos seus grandes monumentos, como nas suas pequenas construções civis, artísticas e pitorescas.

[...] Não obstante alguns vandalismos – parte dos quais já praticados no nosso tempo – Évora, não só pelos seus monumentos propriamente ditos, como pelos trechos de Arte que valorizam muitas das suas casas e pelo acentuado carácter que ainda possui, é, na verdade, entre todas as cidades e vilas do nosso país, uma das mais dignas, senão a mais digna, da atenção de nacionais e estrangeiros.

[...] Se continuarmos a destruir o que tem sabor nacional, o que tem valor educativo verdadeiramente português, dentro em pouco não teremos feição própria e, portanto, que mostrar aos que nos visitam, [...] A família portuguesa está perdendo o seu carácter e até o amor da própria família, pela educação cosmopolita que ultimamente se lhe tem dado.

É necessário reagir, reagir sem demora, com toda a energia e tenacidade!

Tome já a nossa benemérita Associação a iniciativa desta luta pela defesa de Évora! Será uma glória para ela e quantos, ao lado dela, se empenharem nesse patriótico esforço. – José Queirós. “

Esta proposta foi aprovada, tendo a Assembleia Geral encarregado uma comissão para lhe dar execução que era constituída pelos seguintes sócios: D. José Pessanha, José Queirós, Rosendo Carvalheira, Henrique Chaves, Alberto Sousa, D. Sebastião Pessanha e Nogueira de Brito.²⁴

²⁴ Esta comissão formulou o seguinte programa:

1.º - *A fim de se ocupar da propaganda e defesa de Évora, é criada uma grande comissão constituída segundo a proposta de José Queirós – de individualidades eborenses e de sócios da Associação dos Arqueólogos Portugueses.*

2.º - *A parte executiva competirá a duas comissões, uma formada pelos signatários, por parte do grupo da Associação dos Arqueólogos, e outra eleita pelo grupo eborense.*

3.º - *A grande comissão reunir-se-á em Évora, uma vez por ano. As comissões executivas reunir-se-ão isoladamente uma vez por trimestre. Para melhor harmonia e coordenação de esforços, trocar-se-ão*

Em Dezembro a referida comissão visita Évora e oferece o folheto recém-publicado *Defeza de Évora* no qual era exposto o programa da referida associação, ao mesmo tempo que divulgava aspectos do património eborense.²⁵

as respectivas actas. Para efeito da constituição da comissão de Évora, irá a esta cidade a comissão inicial convidar as pessoas que deverão compô-la. Organizadas as comissões executivas, procurarão estas obter o apoio do Governo, especialmente dos Ministros da Instrução e Fomento, das Inspeções das Bibliotecas e Arquivos Nacionais, do Conselho de Arte e Arqueologia, da Comissão dos monumentos nacionais, da repartição de Turismo, da Sociedade de Propaganda de Portugal, da Academia de Ciências, e de quaisquer colectividades científicas, literárias e artísticas, cuja cooperação se reconheça útil.

4.º - A grande comissão terá como fins, entre outros, os seguintes:

Conservação dos grandes monumentos de Évora;

Inventariação e conservação de todas as construções que, não oferecendo uma feição monumental, mereçam, contudo, ser protegidas devidamente, não só pelo aspecto típico, como pelos seus detalhes arquitectónicos ou decorativos, e ainda pelas suas reminiscências históricas;

Conservação do carácter especial da construção civil no que respeita aos seus materiais, processos de construir, aspecto geral externo e interno, decoração, etc;

Perpetuação dos usos e costumes tradicionais, ainda hoje, em grande parte, respeitados pelo povo alentejano e revelados em festas populares, feiras, trajos, cantos, danças, etc;

Ressurgimento das artes e indústrias locais, como, por exemplo, serralharia artística, mobiliário, etc., por meio de exposições, ensino profissional ou quaisquer outros processos;

Engrandecimento e instalação conveniente do Museu, por forma a valorizar os objectos nele expostos. Elaboração dum catálogo ilustrado.

Organização de exposições de arte ornamental retrospectiva;

Publicação de um guia ilustrado da cidade de Évora, de séries de bilhetes postais, cartazes de propaganda, monografias dos seus monumentos, estudos bibliográficos, etc;

Conservação das primitivas designações das ruas, indicando-as, a par das que já foram alteradas, as antigas;

Facilitação de acesso e permanência em Évora, por meio de comboios directos e estabelecimento de hotéis que ofereçam as indispensáveis condições de conforto;

Conservação da integridade da paisagem, evitando-se tudo o que possa contribuir para a sua adulteração, obstando-se a que se empreguem espécies vegetais exóticas, etc;

Constituição de núcleos noutras partes do Alentejo onde haja monumentos a defender.

São estas as linhas gerais que a nossa comissão julga imprescindível acentuar. Merecia, de sobejo, a bela cidade o nosso carinho, tendo jus a que alguém olhasse a sério por ela duma maneira profícua, pondo-a a salvo dos vandalismos por que possa passar e remediando ainda o que porventura tivesse sofrido até agora. [...] Nessa evocação da história eborense, compreendemos a lembrança saudosa dum homem a quem a nossa Associação muito deveu pelo seu indomável esforço e a quem, igualmente, a histórica cidade de Alentejo inspirou nos seus numerosos estudos de paciente e cuidadoso investigador histórico: - Gabriel Pereira. Não podíamos nós, que com ele vivemos a dentro das paredes do Museu do Carmo, que com ele comungámos no mesmo ideal de reviviscência do nosso património artístico, esquecer-lo neste momento em que a Associação dos Arqueólogos Portugueses pretende levar a bom termo essa cruzada de protecção á vetusta Évora, onde ele nasceu e que tão enternecidamente amou!"

²⁵ "Na quinta - feira à noite chegou a esta cidade a comissão executiva no tempo nomeada, como noticiámos, na Associação de Arqueólogos Portuguezes com o fim de tratar da defeza dos monumentos d' Évora, iniciativa altamente patriótica e superiormente simpática a todos os eborenses que amam a sua terra.[...] A comissão é composta pelos srs. D. José Pessanha (Presidente), dr. José Queiroz, Rozendo Carvalho, Henriques Chaves, Alberto Souza, D. Sebastião Pessanha e Francisco Nogueira Brito, e a sua vinda a esta cidade teve por fim efectuar uma grande reunião para, de acordo com as diversas individualidades eborenses estabelecer as bases da defeza dos monumentos, coisas d'arte e aspectos regionais desta linda terra.[...]" (*Voz Publica*, Anno XIII, 3 de Dezembro de 1916).

A sessão foi efectuada no Teatro Garcia de Resende e organizada pelo Grupo *Defeza de Évora*, tendo estado presentes, entre outros, Leonor Fernandes de Barahona Caldeira (futura presidente do Grupo Pró-Évora) e D. Augusto Eduardo Nunes, Arcebispo de Évora. Entre as várias razões apontadas como justificativas da criação do grupo foi apontada a urgente necessidade de reparação do templo de S. Francisco que, segundo o orador Rozendo Carvalheira “ *esta[va] em risco de se perder se não lhe acudir[ss]em a tempo.* “

Foi igualmente apontada como urgente a renovação do claustro da Sé, bem como de “*outras preciosidades que Évora possui e a torna[v]am a seu ver, na Florence portugueza.* “²⁶

A comissão local do *Grupo Defeza de Évora* ficou formada pelas seguintes personalidades: Visconde da Esperança, Dr. Máximo Homem, José Soares, José Câmara Manoel, António Simões Paquete, Miguel de Matos Fernandes, Schiappa Monteiro, Ezequiel de Campos, Manuel Tomaz de Sousa, António Coelho Villas-Boas e Lopes da Silva.²⁷

Também esta atitude da Associação dos Arqueólogos Portugueses se revelou infrutífera, devido, segundo Câmara Manoel (ob. cit.) à inoperância do grupo incumbido de organizar a comissão executiva eborense. Todavia, comparando os estatutos do Grupo Pró-Évora com o transcrito relatório da Associação dos Arqueólogos Portugueses, são evidentes as influências exercidas.

Em Março de 1917 a questão dos quadros da Sé ainda não tinha sido esquecida, pelo que alguns jornais locais, nomeadamente o *Voz Pública*, continuam a publicar artigos

²⁶ *Voz Pública*, Anno XIII, n.º 980, 7 de Dezembro de 1916.

²⁷ O programa da Associação previa que a comissão se deveria reunir, uma vez por ano, em Évora e que teria, entre outros fins, a conservação dos grandes monumentos de Évora e a inventariação e conservação de todas as construções que, não oferecendo uma feição monumental, merecessem ser devidamente protegidas, não só pelo seu aspecto típico, como pelos seus detalhes arquitectónicos ou decorativos, ou pelas suas reminiscências históricas. Do programa fazia ainda parte a elaboração de um

de opinião assinados pelo dr. José de Figueiredo e pelo Dr. José de Mattos Braancamp. Assim, por altura da Feira de S. João de 1917, é organizada uma exposição de arte, onde são expostos os *ricos painéis da antiga capella do palacio archiepiscopal e o delicado trabalho de restauração que o sr. Luciano Freire fez no quadro do altar.*

Sobre esta questão, e evidenciando a delicadeza do assunto o jornal *Voz Pública* noticiava:

“ [...] Os vogaes em Évora do Conselho de Arte e Archeologia, snrs. Visconde da Esperança, Lopes da Silva e Mattos Braancamp, acordaram na conveniencia de mostrar por meio de factos clarissimos, que o mesmo “ Conselho ” nunca descurou, nem descuroa, os legítimos interesses da nossa região e para isso dão o seu apoio à ideia de organização de uma exposição que o digno director do nosso Museu e da Biblioteca organizará durante os festejos do S. João. Não figurarão é claro os 4 que se acham no Museu Nacional de Lisboa onde estão expostos desde que Évora os cedeu, com a menção especial de que « fazem parte da collecção de Evora » como foi então combinado para que a colecção não se dispersasse.[...] Mas a exposição não ficará por ahi[...]. Serão também expostos tres grandes quadros, no valor de muitos milhares de escudos, que o Museu nacional deu a Evora logo depois de receber as nossas colleções, facto que a maioria dos eborenses ignora e nós próprios só há pouco conhecemos. Um d’elles é do maior pintor portuguez do seculo passado, o grande Sequeira, e os outros dois são do celebre pintor espanhol Zurbaran [...].”

É nesta sequência que, três anos depois, em Novembro de 1919, arranca a constituição do Grupo Pró-Évora, cujos estatutos evidenciam de forma clara a influência exercida pelo relatório da Associação dos Arqueólogos Portugueses.

1.4. A criação do GRUPO PRÓ- ÉVORA – a origem da colecção

As raízes do Grupo Pró- Évora encontram-se, pois, na defesa do património eborense e na vontade de o valorizar e divulgar, objectivos que, como atrás já referimos, foram

guia ilustrado de Évora, de séries de bilhetes postais, cartazes de propaganda, monografias dos seus monumentos, etc. (Manoel, Câmara, *O Bairrismo Eborense*, ob. cit.).

apontados na reunião preparatória da criação do Grupo, efectuada em Dezembro de 1919, em casa de D. Leonor Fernandes de Barahona Caldeira.

Paralelamente foram indiciados como primeiros objectivos a instalação da Biblioteca Pública em edifício mais apropriado e a organização do museu Regional “ *onde ha[via] verdadeiras preciosidades* “. ²⁸

Não podemos deixar de referir o facto de José Monteiro Serra, fotógrafo amador, integrar a primeira direcção do Grupo, facto que certamente terá pesado nalgumas posteriores decisões do Grupo, nomeadamente no que se refere à área da divulgação do património.

Uma pesquisa exhaustiva nos arquivos do Grupo Pró-Évora, no sentido de tentar encontrar pistas para a origem e explicação da colecção fotográfica redescoberta, revelou-se pouco concisa, podendo, apenas, fazer-se algumas deduções lógicas sobre a sua reunião.

A primeira pista encontrada refere-se à participação do Grupo Pró-Évora na Exposição do Rio de Janeiro. Na acta de 1 de Abril de 1924 é resolvido oficial o sócio do grupo Mário Castro (jornalista do Diário de Notícias) no sentido de este levantar na alfândega as fotografias que o Grupo tinha mandado para aquela exposição e que tinham sido premiadas. Quer isto dizer que logo nos primeiros anos da sua actuação, o Grupo procurou divulgar, através da fotografia, o património eborense.

Pensamos que as fotografias em causa correspondem a um conjunto que, posteriormente, foi divulgado localmente pela Comissão de Iniciativa de Évora e que integram a colecção em estudo, não podendo, contudo, fazer prova desta nossa afirmação.

²⁸ Actas do Grupo Pró-Évora, Reunião de 16 de Novembro de 1919.

Sabe-se, ainda, através das Actas do Grupo que as mesmas foram oferecidas à Câmara Municipal de Évora, para que esta as expusesse no seu salão ou vestíbulo.²⁹



GPE 0157 (Doc.064), Solar da Torre da Giesteira e GPE 0181 (Doc.072), Convento da Cartuxa – estas terão sido, provavelmente, duas das fotografias enviadas para a Exposição do Rio de Janeiro.

Em 14 de Janeiro de 1933 o Grupo decide realizar uma *exposição de fotografias regionais*, encarregando da sua organização os Srs. Carlos Boino de Azevedo, Mário Delfim da Gama Freixo e Eduardo Nogueira.

Em 18 de Fevereiro de 1933 o Grupo troca impressões sobre a melhor forma de intensificar a propaganda das belezas eborenses, ficando resolvido que, logo que as condições o permitissem, fosse feita uma emissão de postais com aspectos da cidade e um pequeno resumo de tudo o que fosse representado.

Ainda segundo a Acta de 4 de Novembro de 1933, fica-se a saber que, por altura das festas da Cidade, tinham sido efectuadas 3 exposições – uma de pintura, outra de fotografia e a terceira de arte rústica. Segundo a referida acta “ [...] *a de fotografia, recebendo vários artistas e amadores fotográficos*”.

²⁹ Actas do Grupo Pró-Évora – Reunião de 1 de Junho de 1924.

Os jornais locais e o Diário de Notícias fizeram relatos da exposição, tendo sido premiados os seguintes fotógrafos amadores: Gama Freixo, João Rosa, Demóstenes Espanca, Mário Guimarães Pala, José Varela, Bomfilho Faria e João Casco.³⁰

Em 8 de Maio de 1937, por altura das Festas da Cidade (Feira de S. João), o Grupo promove a I Mostra Bibliográfica Eborense e de Fotografias Antigas. Sabemos através de um artigo de Joaquim Augusto Câmara Manoel publicado no Notícias d'Évora da altura,³¹ que as fotografias expostas foram as seguintes:

Liceu (Antiga Universidade) – fotografia da Sala dos Actos, tirada pelo pai do articulista e que pertencia à Comissão Municipal de Turismo, que a enviou à exposição;

Templo de Diana (2) – Uma de quando o Templo serviu de açougue e a outra já com as colunas libertas, mas com o gradeamento que naquela altura o Templo tinha;

Convento de Santa Mónica;

Sede da Misericórdia (actual Messe dos Sargentos);

Mosteiro do Paraíso;

Capela do Espinheiro;

Antigos Paços do Concelho na Praça do Giraldo;

Fecho do Aqueduto;

Uma Porta da Cidade não identificada;

Ermida de S. Brás;

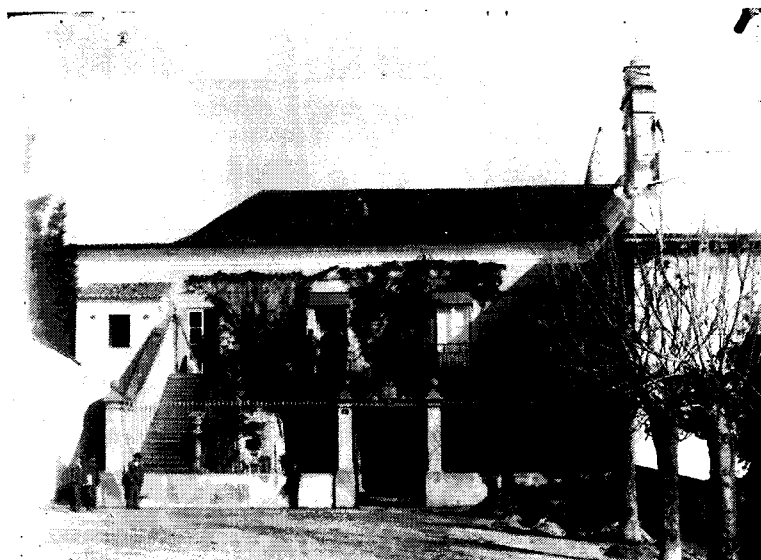
³⁰ Sabe-se, mediante anúncio publicado nos jornais locais, que os trabalhos admitidos a concurso deveriam obedecer às seguintes regras: formato mínimo de 18x24; referir-se obrigatoriamente a motivos de carácter regional, tais como monumentos, paisagens, tipos, costumes, etc. (*Notícias d'Évora*, Ano 33.º, n.º 9719, 13 de Maio de 1933).

Não deixa de ser curioso referir o teor dos prémios: 1.º Prémio – 1 máquina Agfa 6x9; 2.º Prémio – 1 Máquina Agfa 4x6,5 com fotómetro; 3.º Prémio – Tripé e estatueta; 4.º Prémio – uma colher de prata; 5.º Prémio – uma faca de prata; 6.º Prémio – uma moldura de prata e pau-santo; 7.º Prémio – 2 filmes Pack e 4 rolos de película *cappelli*.

³¹ *Notícias de Évora*, Ano 37.º, n.º 11003, 12 de Agosto de 1937

Galeria das Damas (documento anterior a 1870);

Fonte da Praça e Convento de S. Francisco.



GPE 0445 (Doc.012) – Misericórdia de Évora, uma das fotografias expostas na Exposição acima mencionada e que integram a Colecção do Grupo Pró-Évora.

Segundo notas publicadas no mesmo jornal sabe-se que grande parte destas fotografias foram emprestadas por particulares, tendo algumas, possivelmente, ficado propriedade do Grupo.

Com efeito, na Acta de 22 de Outubro de 1937 encontramos a 1.º referência concreta à existência de uma colecção fotográfica no Grupo:

“ [...] Pelo Sr. Dr. António Bartolomeu Gromicho foi comunicado que, em virtude de um pedido dirigido particularmente pelo devotado amigo de Évora, Sr. João Rosa, mandou fazer uma reprodução dum fotografia do antigo Convento de Santa Catarina, aproveitando o ensejo para mandar executar uma outra para a colecção do Grupo [...]”.

Só voltamos a encontrar referência à existência de uma colecção fotográfica em 1955:

“[...]Depois foram presentes várias cópias fotográficas dos clichés existentes neste grupo e que, há, muitos anos foram comprados no espólio do fotógrafo Barbosa. Em face do exposto foi deliberado mandar tirar cópia de todas as chapas de interesse regional ou artístico para organização dum álbum.”

Não sabemos se o referido álbum foi efectivamente mandado fazer, uma vez que não achámos no Grupo qualquer vestígio do mesmo.

Esta foi a última referência encontrada sobre a colecção, não tendo também sido encontrado algum documento que permitisse saber o valor da compra do espólio de José António Barbosa.

Defendemos que a colecção foi sendo constituída de forma gradual, muitas vezes casuisticamente. Publicações diversas da autoria de alguns dos seus sócios, nomeadamente Celestino David, João Rosa, Bartolomeu Gromicho, contribuíram certamente para o acervo da colecção.

Por outro lado, intui-se também que o Grupo funcionou diversas vezes como *recurso local* de obtenção de imagens para autores de artigos sobre Évora em revistas ou outras publicações periódicas, quer fornecendo directamente imagens que já possuía, quer servindo de intermediário entre os interessados e os proprietários.

João Rosa nas Notas Apendiculares de *Iconografia Artística Eborensis* (ob. cit. 1926, nota n.º 70) a propósito da Revista Portugal, revista portuguesa publicitada no Rio de Janeiro, sob a direcção de Rui Chianca refere que a mesma publicou imagens de Évora “[...] *fornecidos pelo Grupo Pró-Évora.*”

Túlio Espanca usou, por diversas vezes, imagens da colecção para ilustrar artigos e publicações suas, nomeadamente no Boletim *A Cidade de Évora*, todavia, na maior parte das vezes sem identificar o seu autor.

Como já atrás referimos, os membros mais antigos do Grupo começaram por afirmar que as imagens eram de José Monteiro Serra, tendo vindo, posteriormente, a afirmar

que as mesmas resultavam de doações, donde se pode concluir que a colecção *reencontrada* e colocada em depósito no Arquivo Fotográfico da CME é composta por imagens de vários fotógrafos, resultou de compras e doações ao Grupo, e tem como principal conteúdo temático o Património material eborense.

V PARTE

Análise denotativa da Colecção e Conclusões

Capítulo I

Análise de conteúdo da ficha analítica

A partir da ficha analítica atrás descrita foi possível ter uma visão de conjunto da colecção mais concisa e obter dados informativos sobre a mesma que uma mera leitura arquivística não permitiria obter.

Os elementos mais técnicos e descritivos da inventariação da colecção, bem como as patologias apresentadas são descritas no Anexo II.

Assim, após a realização do pré-inventário a colecção foi organizada em 121 documentos, cuja listagem aparece descrita no Anexo I da presente dissertação, e a partir da ficha analítica efectuou-se uma leitura descritiva de cada imagem.

Assim, relativamente aos autores das imagens, para além do que já atrás referimos, foi possível identificar com precisão a autoria de 87, das quais 50 serão de José António Barbosa, 7 de José Monteiro Serra, 11 de Inácio Caldeira, 3 de Caetano Polido Júnior, 5 de Campos Martins, 3 de Gama Freixo, 1 de J. Lopes Franco, 2 de Ricardo Santos, 1 de Caetano da Câmara Manoel, 1 de A. Vicente da Rocha, 1 de A. Sayal, 2 Arnaldo Fonseca.

Quanto às restantes 248 imagens não se pode afirmar a sua autoria, se bem que relativamente a algumas delas se possam fazer conjecturas, face ao estilo e datação. Optou-se, contudo, por atribuir a sua autoria hipotética a José Monteiro Serra face à inscrição existente nas caixas encontradas no Grupo Pró-Évora, conforme já atrás referimos.

A partir do tratamento da ficha analítica e da análise conotativa da colecção, foi possível concluir que os 121 documentos criados podiam ser agrupados em 8 grandes núcleos temáticos¹:

- Património arquitectónico, monumental e artístico (238 imagens);
- Reprodução de gravuras e manuscritos antigos (30 imagens);
- Melhoramentos locais e novos elementos arquitectónicos de referência (27 imagens);
- Espaços públicos, arquitectura civil e aspectos urbanos (46 imagens);
- Eventos sociais e *fait-divers* (40 imagens);
- Arqueologia (8 imagens);
- Etnografia (10 imagens);
- Retrato individual ou de grupo (11);

Por outro lado, verificou-se que 26 das imagens correspondiam a aspectos patrimoniais das freguesias rurais do concelho de Évora e que 27 correspondiam a aspectos gerais e patrimoniais dos concelhos limítrofes: Arraiolos (3); Estremoz (5); Montemor-o-Novo (1); Redondo (2); Reguengos de Monsaraz (12); Viana do Alentejo (4).

A análise de conteúdo da ficha analítica, espécie a espécie, e tendo em conta os campos descritor de tema, descritor de objectos, descritor de pessoas, estrutura formal e utilização, permitiu, por outro lado, obter as seguintes conclusões:

1.1. Descritores temáticos

Em termos de **descritores temáticos** verifica-se que a maior parte das imagens (238) abordam **aspectos patrimoniais**, nas suas vertentes arquitectónicas e artísticas. Neste

¹ Reportamo-nos apenas à indicação do tema principal.

conjunto, o maior número de registos dizem respeito a aspectos de património construído e de reprodução de obras de pintura (29). Neste grande conjunto temático, integram-se ainda 23 imagens de imaginária religiosa, 16 de escultura/estatuária a que se podem acrescentar 8 de temática arqueológica.

Em termos de arquitectura e aspectos de património construído o estilo dominante é o manuelino, secundarizado pelo barroco e neo-clássico.

Como segundo grande tema encontram-se os aspectos da **sociabilidade** (44 imagens)

– Feiras, festas populares, tourada, comemorações, eventos sociais, inaugurações – logo seguidos do abastecimento de água (14), questão, à época, de vital importância para a cidade de Évora.²

Ainda neste universo é possível destacar 16 documentos que correspondem à tradução em imagem das polémicas patrimoniais daquela época. Assim, no que diz respeito à demolição, alienação ou abandono de elementos patrimoniais, encontrámos os seguintes conjuntos:

- Demolição do edifício da Câmara no Praça do Giraldo e dos arcos da Rua da República, antiga Rua do Paço: documentos 113 e 114 (4 imagens);
- Demolição do Convento do Paraíso: Documento 010 (2 imagens);
- Remodelação do Palácio de D. Manuel: Documento 011 (4 imagens);
- Demolição do Convento de Santa Catarina: Documento 017 (2 imagens);
- Ermida de Vale de Flores (já desaparecida): Documento 025 (1 imagem);
- Abandono do Claustro da Sé e posterior demolição das capelas laterais: Documento 023 (3 imagens)
- Degradação da Sala dos Actos da Universidade: Documento 026 (1 imagem);

² A este propósito transcreva-se, por exemplo, uma notícia local: “*Ante hontem à noite às 10 horas passava de 300 o número de bilhas e cântaros enfileirados junto ao marco fontanário diante da redacção deste jornal, à espera de vez [...]*” em *Notícias de Évora* de 3 de Agosto de 1907.

- Degradação do Convento de S. Bento de Cástris (nomeadamente cadeiral do Coro-alto): Documento 028 (5 imagens)
- Aspecto antigo do Convento da Graça: Documento 029 (2 imagens);
- Degradação do Convento de Santa Clara (nomeadamente aspecto antigo da Sala do Capítulo, Pinturas do antigo Refeitório e imaginária religiosa): Documento 045 (9 imagens);
- Convento de Bom Jesus de Valverde: Documento 093 (1 imagem);
- Demolição do Convento de santa Mónica: Documento 0307 (1 imagem)
- polémica em torno do retábulo flamengo da Capela-mor da Sé de Évora: Documento 100 (17 imagens);
- *Juízo Final* – Tapeçaria gótica flamenga (alienada para o estrangeiro): Documento 0101 (1 imagem),
- Adaptação da antiga Igreja de S. Pedro a Escola Normal: Documento 103 (1 imagem);
- Fogo no palácio de D. Manuel: Documento 011 (1 imagem).

Saliente-se também um conjunto de imagens, que pode estabelecer uma relação com as *elites locais*, nomeadamente com as *suas intervenções de referência*, com especial ênfase para a figura de *Francisco Barahona*:

- Construção do Asilo Barahona: Documento 001 (4 imagens);
- Membros da Mesa da Santa Casa da Misericórdia: Documento 012 (1 imagem);
- Obras de recuperação da Ermida de S. Brás: Documento 022 (3 imagens);
- Retratos de Francisco Barahona e Cónego Alfredo César de Oliveira (fundador do jornal Notícias d' Évora): Documento 071 (1 imagem);

- Monumento ao Dr. Barahona: Documento 080 (3 imagens);
- Fonte no Monte do Barrocal (propriedade da família Rosado de Carvalho):

Documento 102 (1 imagem);

- Retrato de Pedro Correia, funcionário da família Rosado Correia:

Documento 104 (1 imagem);

- Retrato de lavrador alentejano: Documento 108 (1 imagem);
- Palácio Barahona: Documento 068 (7 imagens);
- Vila Andrade: Documento 0786 (1 imagem);
- Monte do Azinhal: Documento 043 (2 imagens);
- Solar do Conde de Azarujinha: Documento 059 (1 imagem);
- Construção do Quarteirão Barahona; Documento 069 (1 imagem);

Em termos de **melhoramentos e aspectos urbanos**, a Colecção contempla apenas um conjunto de 10 imagens, referenciáveis às seguintes áreas:

- Recolha do lixo: Documento 003 (1 imagem);
- Abastecimento de água: Documento 003 (imagens GPE0441 e 0447), Documento 005 (imagens GPE0014 e 0438), Documento 006 (1 imagem), Documento 019 (1 imagem), Documento 112 (1 imagem);
- Caminho-de-ferro: Documento 009 (2 imagens) e Documento 093 (1 imagem);
- Ponte sobre o Rio Guadiana: Documento 030 (1 imagem);

Em matéria de **sociabilidade e de eventos sociais**, existem 16 documentos (33 espécies), compreendendo o seguinte tipo de eventos:

- Festas e romarias: Documento 004 (2 imagens), Documento 015 (5 imagens), Documento 051 (4 imagens), Documento 111 (2 imagens), Documento 112 (1 imagem);
- Feiras³: Documento 018 (2 imagens), Documento 082 (2 imagens), Documento 097 (1 imagem);
- Paradas e desfiles militares: Documento 013 (1 imagem);
- Visitas reais: Documento 013 (2 imagens);
- Procissões: Documento 014 (2 imagens);
- Excursões e passeios campestres: Documento 032 (1 imagem) e Documento 081 (2 imagens);
- Touradas: Documento 049 (1 imagem);
- Inauguração da Escola Normal: Documento 103 (1 imagem);
- Parada e festa de Bombeiros: Documento 109 (4 imagens);
- Cafés: documento 083 (2 imagens);

Ainda neste campo de abordagem é possível identificar os principais **locais de convivialidade pública**, durante o espaço temporal abarcado pela colecção:

- Praça do Giraldo: Documento 038 (5 imagens);
- Café Brasserie na Praça do Giraldo: Documento 083;
- Teatro Eborense: Documento 011 (1 imagem);
- Rossio de S. Brás: Documento 018 (4 imagens);
- Largo Luís de Camões: Documento 013 (2 imagens) e Documento 037 (1 imagem);
- Jardim Público: documento 016 (7 imagens);

³ As feiras referenciadas são as seguintes: Feira dos Pucarinhos no Rossio de S. Brás; Mercado de gado no Rossio de S. Brás; Feira de Estremoz

- Largo da Porta de Avis: Documentos 004 (2 imagens) e Documento 015 (5 imagens).

Em termos de representatividade das **instituições e organismos públicos** os aspectos representados são os seguintes:

- Asilo Barahona (Doc. 001);
- Câmara Municipal de Évora (Doc. 002 e Doc.114);
- Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz (Doc. 033);
- Real Sindicato Agrícola (Doc.003 - GPE0321);
- Banco de Portugal (Doc. 003, GPE 0321);
- Misericórdia de Évora (Doc.012);
- Sede do Grupo Pró-Évora (Doc.036);
- Biblioteca Pública e antigo Museu Arqueológico (Doc.090 e Doc.072);
- Escola Normal (Doc.103);
- Associação de Bombeiros Voluntários de Évora (Doc.109);

Como *fait-divers* encontra-se:

- O desastre de caminho de ferro (Doc. 096)
- O fogo no Palácio de D. Manuel (Doc. 011)
- Duas festas, curiosamente, as duas ligadas à imprensa local: uma no jornal Notícias d'Évora (Doc.071) e outra relativa a uma exposição de títulos de imprensa local (Doc.115).

1.2. Descritor de objectos

Neste campo fizemos o apuramento dos objectos mais significativos que apareciam nas imagens. Após a elaboração de uma listagem exaustiva, procurámos agrupá-los pela sua semelhança, de forma a tornar a sua análise mais perceptível.

A análise do campo *descriptor de objectos*, confirmou a predominância da temática patrimonial da Colecção, podendo a partir da listagem exaustiva deste descriptor, descrever-se a Colecção, ao nível da imagem, da seguinte forma sistematizada:

Frequência dos principais objectos que figuram nas imagens

| Objectos representados | N.º de imagens em que aparecem representados |
|---|---|
| Altars | 28 |
| Conventos | 8 |
| Documentos e Manuscritos Diversos | 30 |
| Igrejas e capelas (aspectos de conjunto) | 34 |
| Imagens religiosas | 13 |
| Quadros e retábulos de pintura | 40 |
| Peças escultóricas | 10 |
| Edifícios | 60 |
| Pelourinhos e Cruzeiros | 4 |
| Claustros | 9 |
| Coretos | 4 |
| Fontes e Chafarizes | 15 |
| Palácios e Casas Senhoriais | 34 |
| Árvores | 40 |
| Mobiliário Urbano | 15 |
| Edifícios públicos | 10 |
| Residências particulares | 4 |
| Janelas e outros pormenores de arquitectura | 10 |
| Objectos de arte decorativa | 10 |
| Alfaias religiosas | 27 |
| Animais | 20 |

| | |
|-------------------------------|----|
| Pontes e viadutos | 2 |
| Carroças | 11 |
| Trens | 2 |
| Combóios | 5 |
| Castelos e Fortalezas | 6 |
| Estradas | 3 |
| Peças arqueológicas | 8 |
| Peças de mobiliário doméstico | 7 |
| Rios | 3 |
| Alfaias agrícolas | 3 |
| Outros | 21 |

Da análise de conteúdo dos descritores de objectos conclui-se que se trata de uma colecção efectivamente de temática patrimonial, vincadamente urbana e em que predominam os aspectos exteriores.

1.3. Descritor de pessoas

Fazendo igual exercício no que toca ao *descritor pessoas*⁴ conclui-se o seguinte: das 335 imagens, 94 não têm pessoas; em 238 aparecem homens, em 45 aparecem mulheres e em 61 aparecem crianças (não fizemos distinção de sexo).

⁴ Recorde-se que neste campo apenas se integraram as pessoas físicas ou jurídicas que apareciam na imagem.

Descritor pessoas:

| | |
|--|-----|
| N.º Imagens com pessoas | 241 |
| N.º de imagens com Mulheres ⁵ | 45 |
| N.º de imagens com homens | 238 |
| N.º de imagens com crianças | 58 |
| N.º de imagens sem pessoas | 94 |

Quanto ao tipo sócio/profissional das pessoas físicas e jurídicas que figuram nas imagens, foi possível identificar as seguintes categorias: aguadeiros (3x), bombeiros (4x), Guardas/polícias (6x), lavradores (3x), militares (6x), operários (5x), ferroviários (3x), trabalhadores rurais (8x), pedreiros (3x), latoeiro (1x), jardineiro (1x), toureiro (1x), músicos (2x); irmãos da Misericórdia (1x); funcionário público – director da Biblioteca (1x); actor de Teatro amador (1); figuras da elite eborense (2x).

Relativamente ao grupo “mulheres”, e tendo como elemento de referência o traje, apenas em 5 casos surgem figuras que podem ser identificadas como pertencentes a uma classe social elevada.⁶ Em todos os restantes casos apenas aparecem aquilo que comumente poderíamos designar como “mulheres do povo”.

Também no grupo crianças, fazendo a distinção entre sexo feminino e masculino, se verifica a primazia do segundo género: no conjunto das 58 imagens em que aparecem crianças, em 52 aparecem meninos e em 32 aparecem meninas. Curiosamente, nos 32 casos registados de aparecimento de meninas, apenas em 5 não aparecem também mulheres.

⁵ Apenas em 3 imagens aparecem exclusivamente mulheres, tratando-se em qualquer dos casos empregadas domésticas: serviçais do Monte do Azinhal e da casa Rosado Fernandes.

⁶ Os casos a que nos referimos são os constantes nas imagens GPE0172,0173, 0274 (Festa da Árvore, onde se sabe que estão presentes professoras primárias, Doc.015); GPE0166, 0195 e 301 (retrato de grupo no Convento de S. Bento de Cástris, Doc. 028), 0414 (Retrato de grupo numa barraca da Feira, Doc.097)

O cruzamento destes dados com o campo da estrutura formal, do qual se conclui que 214 das 335 imagens são exteriores, conduz-nos à constatação de que o espaço urbano era essencialmente um espaço reservado ao sexo masculino, perspectiva interessante do ponto de vista da história das mentalidades.

1.4. Estrutura Formal e Utilizações

Este campo permite-nos pôr em evidência algumas das limitações técnicas dos fotógrafos autores das imagens, nomeadamente quanto à dificuldade de fotografar interiores e a inexistência de nocturnos.

Adoptando a classificação de Félix Gastarminza que referimos na III Parte, Cap.II da presente dissertação, a análise de conjunto da Colecção é a seguinte:

Estrutura Formal

| Estrutura Formal | N.º de Imagens |
|-------------------|----------------|
| Cena | 99 |
| Paisagem urbana | 25 |
| Paisagem exterior | 77 |
| Paisagem interior | 49 |
| Retrato | 11 |
| Reprodução | 70 |

No conjunto das 335 imagens, conseguiu-se apurar que 116 delas tinham sido publicadas em postais ilustrados, em livros, revistas e boletins de temática patrimonial, em guias turísticos e em jornais locais. As imagens cuja utilização editorial se conseguiu apurar são sempre de temática patrimonial.

Capítulo II

Conclusões

“ Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação.”

In *Calvino, Ítalo, AS CIDADES INVISÍVEIS (A Cidade e os Sinais.5)*, p.63

Conclui-se, assim, que a colecção foi reunida, ao longo dos anos pelo Grupo Pró-Évora, com fins de documentação patrimonial, reflectindo os conceitos patrimoniais dominantes no seio dos seus elementos, sistematizados no corpo dos seus estatutos, e inspirados no pensamento de um conjunto de intelectuais, escritores e arqueólogos nacionais intimamente ligados a Évora.

Nas imagens reunidas não é Évora do final do séc.XIX, princípio do sécXX, que se encontra representada, mas sim a visão da cidade na óptica dos elementos do Grupo Pró-Évora, que organizaram a Colecção. As fotografias integram-se de forma activa na construção da imagem pretendida para a cidade por aquele Grupo, seleccionando as partes consideradas necessárias à representação da *cidade-museu*, e à luz dos seus conceitos patrimoniais.

Indutoras de formação de padrões visuais e, ao mesmo tempo, reprodutoras dos símbolos e vectores do imaginário patrimonial do Grupo Pró-Évora, as imagens da Colecção constituem, assim, um precioso exemplo para o estudo da história local das mentalidades.

Segundo Bourdieu, a oposição entre o fotografável e o não fotografável é indissociável de sistemas de valores próprios de uma classe e participa na simbólica

de uma época e de um grupo.¹ O estudo da Colecção constituiu uma prova desta afirmação, e cruzando as suas análises conotativas e denotativas é-nos, agora, possível concluir:

- As imagens reunidas ilustram a maior parte das polémicas patrimoniais ocorridas nos finais do séc.XIX e princípios do séc. XX em Évora, bem como alguns dos aspectos da vida sócio/cultural e económica da cidade, se bem que circunscritos às representações mentais dos seus coleccionadores;
- A Colecção representa a memória da cidade que um dado grupo sócio-cultural e económico – os membros do Grupo Pró-Évora – pretendeu transmitir às gerações vindouras;
- A Colecção é constituída por imagens de diferentes fotógrafos amadores de Évora que na maior parte das vezes não tinham como fim a Colecção onde futuramente foram integradas, ganhando novos significados no momento da sua integração. Paralelamente, o seu suporte e processo fotográfico constituem um caso de estudo curioso do universo de actuação dos amadores fotográficos de uma pequena cidade de província no virar do séc. XIX, para além de constituir um contributo interessante para o estudo da história da fotografia em Évora e em Portugal, na sua vertente local.
- A Colecção integra elementos patrimoniais da cidade já desaparecidos, assumindo, enquanto tal, o estatuto de verdadeiro *monumento*²;

A Colecção pode, assim, contribuir para a defesa da identidade local e para o reforço de um sentido de lugar, vitais para a afirmação da cidade num contexto de globalização e hegemonização cultural.

¹ Vide Bourdieu, V Parte, Cap. I, nota 9 da presente dissertação.

² Vide I Parte, Cap. II da presente dissertação.

Por outro lado, pode servir de elemento de estudo do seu património, desfazendo equívocos e confirmando aspectos vitais à preservação do seu centro histórico, classificado pela UNESCO Património Mundial e constituir um elemento de sensibilização das camadas mais jovens, evitando o aparecimento de *novos bárbaros, disfarçados sob o manto diáfano do progresso e da modernização...*

É neste contexto que se propõe a musealização da Coleção do Grupo Pró-Évora e integração no acervo do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, defendendo a sua preservação segundo as normas de conservação fotográfica recomendadas para este tipo de processo, musealização que significará a sua disponibilização pública, em suporte digital.

Propõe-se, ainda, face à sua extensão e ao que nela se reflecte do ponto de vista da memória colectiva local, a sua classificação como Bem Móvel de Valor Concelhio à luz da Lei n.º 107/2001 de 8 de Setembro, artigo 90.º (Do Património Fotográfico) e artigo 94.º, n.º 4.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

[AA.VV.], *O Grande Livro dos Portugueses*, 1991, Círculo de Leitores, Lisboa.

[AA.VV.], *O que é a protecção do Património Mundial, Cultural e Nacional*, 1992, Comissão Nacional da UNESCO, Lisboa.

[AA.VV.], *Notre Diversité Créatrice, Rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement*, 1996, UNESCO, Paris.

ADORNO, Theodor, *The Culture Industry*, 1991, Routhledge, London. ALMEIDA, Cármen, *José P. B. Passaporte e António Passaporte (Loty), Dois Fotógrafos de Évora*, 2000, Câmara Municipal de Évora, Évora.

ALMEIDA, Cármen (org.), *Riscos de Um Século, Memórias da Evolução Urbana de Évora*, 2001, Câmara Municipal de Évora, Évora.

APPADURAI, Arjun, *Disjuncture and difference in the global cultural economy* in Featherstone, Mike(org.), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, 1990, Sage, London.

BARATA, A. F., *Évora e seus Arredores*, Tip. Notícias d'Évora, 1904, Évora.

BARATA, A. F. *Évora Antiga*, Minerva Comercial, 1909, Évora.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, 1981, Edições 70, Lisboa.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, 1992, Paidós Comunicación, Barcelona.

BENJAMIM, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1992, Relógio d'Água, Lisboa.

BODAS, Jean, CASELLAS, Lluís Esteve e SUQUET, M. Àngels, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, 2001, CCG Ediciones, Biblioteca de la Imagem, Girona.

BORGES, Artur Goulart de Melo, *Évora e os Primórdios da Fotografia*, in Boletim A Cidade de Évora, n.º 2, II Série, 1996/1997, Évora.

BOURDIEU, Pierre, *Un Art Moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965, Les Éditions de Minuit, Paris.

BRIGOLA, João Carlos, *Coleções, Gabinetes e museus em Portugal no séc. XIX*, Tese de Doutoramento – História, Universidade de Évora, 2000.

CASTILLO, Matilde Muro, *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*, 2000, Junta de Extremadura, Madrid (?).

CALADO, Jorge, *Memórias e Afectos (O Começo duma Coleção Pública de Fotografia)*, em Collección Centro Português de Fotografia, 2002, Fundación Foto Colectania, Barcelona.

CALVINO, Ítalo, *As Cidades Invisíveis*, 1998, Ed. Presença, Lisboa.

CANCA, Maria José Fitz, *Análisis documental y fotográfica histórica*, em Boletín del Institut Andaluz del Património Histórico, Año IX, nº 34, Marzo 2001, Sevilla.

CARVALHO, José Alberto S., *Os Quatro Painéis Flamengos Provenientes da Sé de Évora – Elementos para a História da sua Incorporação no Museu Nacional de Arte Antiga*, Nov. de 1990, Relatório Dactilografado, Museu Regional de Évora.

CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, 2000, Edições 70, Lisboa.

COLLIER, JR., John, COLLIER, Malcom, *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, 1999, University of new Mexico Press, Albuquerque.

CONNERTON, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, 1993, Celta, Oeiras.

DAVID, Celestino, *Évora Encantadora*, Ed. Pap. e Livraria Nazareth, 1923, Évora.

- DIAS, Luísa Costa, *Actas dos Encontros de Conservação de Fotografia (cópia dactilografada)*, 1997, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.
- DORFLES, Gillo, *As Oscilações do Gosto*, 2001, Livros Horizonte, Lisboa.
- DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, 1992, Vega, Lisboa.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, 1997, Editorial Presença, Lisboa.
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, 1966, Academia de Belas-Artes, Lisboa.
- FABRIS, Annateresa, (A.V.), org. *Fotografia, Usos e Funções no Século XIX*, 1991, Edusp, S. Paulo.
- FERNANDES, Maria, *Os Restauros e a memória da cidade de Évora (1836-1986)*, Tese de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico (fotocopiada), 1998, Universidade de Évora.
- FERNÁNDEZ, Luís Alonso, *Introducción a la nueva museologia*, 1999, Alianza Editorial, Madrid.
- FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica*, 1998, Relógio d' Água, Lisboa.
- FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, 1997, Celta, Oeiras.
- FORTUNA, Carlos, *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*, 1999, Celta, Oeiras.
- FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto, A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992, Edições Asa, Porto.
- FREIRE, Henrique, *Valle de Flores, Excursão em procura de uma ermida do século XVI*, 1901, Typ. Notícias d' Évora, Évora.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et Société*, Seuil, 1997, Paris.

- GASTARMINZA, Félix del Valle, *Manual de Documentación Fotográfica*, Síntesis, 1999, Madrid.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire Collective*, PUF, 1950, Paris.
- HERNANDEZ, H. Francisca, *El Museu como Espacio de Comunicación*, 1996, [s.e.], [s.l.]
- HERNANDEZ, H. Francisca, *Manual de Museología*, Síntesis, Biblioteconomía y Documentación, 1998, Madrid.
- JAMMES, Isabelle, *Blanquard-Evrard y los origins de la edición fotográfica en Francia*, em *Archivos de la Fotografía*, Vol.II, n.º 2, 1996, Madrid.
- JEUDY, H.-Pierre, *Mémoires du Social*, 1986, PUF, Paris.
- LASCH, Christopher, *The Culture of Narcisism*, 1979, Norton, New York.
- LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de Família*, 1993, Edusp, S. Paulo.
- LOPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, 1989, Relógio d' Água, Lisboa.
- LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*, 1986, Cambridge University Press, Cambridge.
- KRZYSTOF, Pomian, *Colecção*, em *Enciclopédia Einaudi*, Vol. I
- MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*, 2000 [1965], Edições 70, Lisboa.
- MONTE, Gil (do), *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Eborenses*, 1983 (2.^a edição), Livraria Nazareth, Évora.
- MOUTINHO, Mário, *A Construção do Objecto Museológico*, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º4, ULHT, 1994, Lisboa.
- NASCIMENTO, Rosana, *O Objecto museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do Museu*, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º11, ULHT, 1998, Lisboa.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, 2002, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona.

ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, 1898, Tip. Imp. Nac., Lisboa.

PASSOS, José M. da Silva, *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Lisboa*, 1990, Caminho, Lisboa.

PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, 1997, Dinalivro, Lisboa.

PEARCE, Susan M., *On Collecting as medium and message*, 1999, Routledge, London/ New York.

PEARCE, Susan M., *Interpreting Objects and Collections*, 2001, Routledge, London/ New York.

PINTO, Augusto Cardoso, *Relatório Acerca dos Inventários do Museu das Janelas Verdes*, 1944, Lisboa.

QUEIROZ, José, *Da minha terra: Figuras Gradadas, Impressões de Arte*, [s.d.], Ulmeiro, Lisboa.

RAMIRES, Alexandre, *Revelar Coimbra, Os Inícios da Imagem Fotográfica em Coimbra, 1842-1900*, 2001, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

RIEGL, Allöis, *Le Culte Moderne des Monuments*, 1984, Seuil, Paris.

RODRIGUES, Paulo Alexandre R. S., *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*, 1998, Tese de Mestrado (Vol. I), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

Rosa, João, *Iconografia Artística Eborense*, 1926, Imprensa Nacional, Lisboa.

ROSA, João, *Imaginários e Barristas, Presépios de Évora*, 1929, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa.

SCHARF, Aaron, *Arte y Fotografía*, 1994, Alianza Editorial, Madrid.

SENA, António, *Uma História da Fotografia*, 1991, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, 1998, Porto Editora, Porto.

SILVA, Maria Madalena, *Os Museus de Arte Popular*, 1963, [s.e.], Porto.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografia*, 1996, Edhasa, Barcelona.

TEIXEIRA, Madalena Braz, *Do objecto ao Museu*, 1983, Tese de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

TOTA, Anna Lisa, *A Sociologia da Arte, Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, 2000, Editorial Estampa, Lisboa.

VIGIL, Juan Miguel Sánchez, *El Universo de la Fotografía, Prensa, Edición, Documentación*, 1999, Espasa, Madrid.

VITERBO, Sousa, *Anotações Artísticas e Archeológicas*, 1912, Separata do Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Typografia do Comércio, Lisboa.

PERIÓDICOS:

Impressos em Évora:

A Academia

A Arte Photographica

A Formiga

A Rabeca

Boletim *A Cidade de Évora*

Chronica Eborensis

Districto d' Évora

Folha do Sul

Jornal de Évora

Notícias d'Évora,

O Manuelinho d' Évora

O Papagaio

O Reclamo

Perseverança

Scolastico Eborensis

Sul

Terra Alentejana

Voz da Infância

Voz Pública

Impressos em Lisboa:

Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes

Boletim da Sociedade de Propaganda de Portugal

Boletim Photographico

Eco Photographico

Expresso

Ilustração Portuguesa

O Occidente

Panorama

Público

Serões

Impressos no Porto:

A Arte Photographica (edição *fac-similada*, CPF, 2002, Porto)

OUTRAS FONTES:

Actas da Câmara Municipal de Évora

Actas e Livros de Correspondência do Grupo Pró-Évora

Arquivo de Obras da Câmara Municipal de Évora

Arquivo do Museu Regional de Évora

Fundo do Governo Civil de Évora (Arquivo Distrital de Évora)

Fundo da Biblioteca Pública de Évora (Arquivo Distrital de Évora)

Colecção de Postais Ilustrados de Dr. Artur Goulart

Colecção de Postais Ilustrados de José Borges