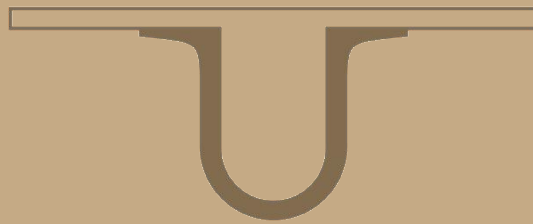




UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA



Francisca Augusta Fernandes Ferreira

**A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA DA CASA DE  
INFÂNCIA DOUTOR ELYSIO DE MOURA:  
PRESERVAÇÃO E DIVULGAÇÃO**

Projeto de Mestrado em Ciência da Informação, orientado pela Professora Doutora Liliana Isabel Esteves Gomes, apresentado ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

julho de 2019

# FACULDADE DE LETRAS

## A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA DA CASA DE INFÂNCIA DOUTOR ELYSIO DE MOURA: PRESERVAÇÃO E DIVULGAÇÃO

### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Trabalho de Projeto</b>
<b>Título</b>	<b>A Coleção Fotográfica da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura: Preservação e Divulgação</b>
<b>Autora</b>	<b>Francisca Augusta Fernandes Ferreira</b>
<b>Orientadora</b>	<b>Prof.<sup>a</sup> Doutora Liliana Isabel Esteves Gomes</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutor Hans-Richard Jahnke</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutor Armando Manuel Barreiros Malheiro da Silva</b> <b>2. Doutora Liliana Isabel Esteves Gomes</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Ciência da Informação</b>
<b>Área científica</b>	<b>Ciência da Informação</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>19-07-2019</b>
<b>Classificação</b>	<b>16 valores</b>



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



À minha família

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer às pessoas que me acompanharam ao longo deste percurso e tornaram possível a concretização deste trabalho académico.

À Professora Doutora Liliana Esteves Gomes, minha orientadora, por todo o apoio, dedicação, bem como pelo auxílio e todos os conselhos que levaram rumo à concretização deste projeto.

Ao Doutor Manuel Ferro e ao Dr. Milton Pacheco, bem como a todos os funcionários da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura, que me deram a oportunidade e possibilitaram o estudo da coleção fotográfica.

À Universidade de Coimbra e à sua Biblioteca Geral pela disponibilidade e auxílio na pesquisa bibliográfica.

Um especial agradecimento à minha família, à minha mãe, a mulher mais forte e lutadora que conheço, à minha irmã e à minha sobrinha pelo apoio e amor incondicional, e ao Hugo pelo apoio e incentivo em momentos mais difíceis.

A todos os meus amigos que contribuíram na concretização deste trabalho, Luísa Sousa, Cecília Salvador, Moisés Matos, Inês Dias.

## RESUMO

A Casa de Infância Doutor Elysio de Moura (CIDEM) compreende, como projeto de âmbito cultural, a respetiva Casa-Museu, inaugurada no dia 18 de junho de 2018. Para além do património edificado e museológico, o seu acervo compreende uma biblioteca e o respetivo arquivo, que integra uma coleção fotográfica.

Este projeto tem como objetivo o estudo e caracterização dessa coleção, bem como apresentar uma proposta concreta de conservação e divulgação, fundamentais para a sua preservação.

A metodologia qualitativa adotada consistiu na revisão da literatura, a que se seguiu o estudo e análise da produção bibliográfica identificada, e num estudo de caso prático. Este, compreende fotografias pessoais do Doutor Elysio de Moura, da Casa de Infância e, ainda, do pintor Manuel Jardim.

Os resultados consubstanciam-se na descrição geral da supramencionada coleção e na identificação das patologias de deterioração das espécies fotográficas. Identifica-se como premente o seu adequado armazenamento e acondicionamento, a necessidade de higienização e a sua divulgação. Esta coleção fotográfica carece, portanto, de medidas de preservação, apresentando-se assim uma proposta de tratamento com vista à sua conservação e divulgação.

Reconhece-se que o tratamento arquivístico adequado, assim como a aplicação de várias medidas de conservação preventiva são os meios de sobrevivência, tanto para o suporte físico como para a informação neles contida.

Este estudo corporizou-se, por último, numa proposta de preservação e divulgação, que pode ser extrapolada para outras instituições detentoras de acervos fotográficos.

**Palavras-chave:** Preservação; Conservação; Divulgação; Coleção Fotográfica; Casa de Infância Doutor Elysio de Moura.

## ABSTRACT

The Children's House Doctor Elysio de Moura (CIDEM) comprises, as a cultural project, the respective House-Museum, inaugurated on June 18, 2018. Behind the edifice and museum heritage its collection includes a library and the respective archive, which integrates a photographic collection.

This project aims to study and characterize this collection, as well as present a concrete proposal for conservation and dissemination, fundamental for its preservation.

The qualitative methodology adopted consisted of a review of the literature, which was followed by the study and analysis of the bibliographic production identified, and a practical case study. This one includes personal photographs of Doctor Elysio de Moura, of the House of Childhood and also of the painter Manuel Jardim.

As results is presented the general description of the abovementioned collection and the identification of the deterioration pathologies of the photographic species. It is identified as fundamental its appropriate storage and stowage, the need for hygiene and its dissemination. This photographic collection therefore needs preservation measures, thus presenting a proposal for treatment with a view to its conservation and dissemination.

It is recognized that adequate archival treatment as well as the application of various preventive conservation measures are the means of survival for both, the physical support and the information contained therein.

This study was finally embodied in a proposal for preservation and dissemination, which can be extrapolated to other institutions holding photographic collections.

**Keywords:** Preservation; Conservation; Disclosure; Photographic Collection; Children's House Doctor Elysio de Moura.

## Lista de Siglas, Acrónimos e Abreviaturas

<b>CID</b>	Casa de Infância Desvalida
<b>CI</b>	Ciência da Informação
<b>CIDEM</b>	Casa de Infância Doutor Elysio de Moura
<b>CMEM</b>	Casa-Museu Elysio de Moura
<b>HR</b>	Humidade relativa
<b>ISAD(G)</b>	Norma geral internacional de descrição arquivística
<b>ODA</b>	Orientações para a Descrição Arquivística
<b>SEPIADES</b>	Recommendations for Cataloguing Photographic Collections
<b>T</b>	Temperatura

## Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	iii
<b>RESUMO</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>Lista de Siglas, Acrónimos e Abreviaturas</b> .....	vi
<b>Introdução</b> .....	1
<b>Parte I – Quadro Teórico</b> .....	4
1 Breve História da Fotografia .....	5
1.1 O caso Português .....	22
1.2 Fotografia como fonte de informação .....	25
2 Elysio de Moura: o homem e a sua obra .....	29
2.1 Doutor Elysio de Moura .....	29
2.2 A Casa-Museu .....	37
<b>Parte II – A coleção fotográfica da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura</b> .....	43
3 Contextualização do Estudo de Caso .....	44
3.1 Objetivos e Metodologia .....	47
4 Discussão de Resultados e Visão Prospetiva.....	50
4.1 A Coleção Fotográfica.....	50
4.2 Proposta de Conservação e Divulgação .....	56
4.2.1 Higienização e Acondicionamento.....	60
4.2.2 Divulgação .....	66
<b>Conclusão</b> .....	72
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	75
<b>Apêndices e Anexos</b> .....	82
Apêndice 1 - Fichas Técnicas e Respetivos Registos Fotográficos.....	83
Anexo 1 – Contextualização Histórica da Casa-Museu Elysio de Moura.....	103
<b>Índice de Figuras e Gráficos</b> .....	106



## Introdução

O presente trabalho foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ciência da Informação (CI), que tivemos a oportunidade de frequentar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Procurámos desenvolver um projeto de investigação, tendo elegido como estudo de caso a coleção fotográfica da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura (CIDEM).

O interesse pelo tema da fotografia surgiu na licenciatura em História de Arte, o que permitiu fazer a ligação para o mestrado, onde foi possível desenvolver e adquirir novos conhecimentos.

A coleção fotográfica da CIDEM é, até ao momento, desconhecida pela comunidade. Portanto, este projeto visa também contribuir para a divulgação e preservação do património da instituição detentora. A temática eleita tornou-se viável, na medida em que foi realizado um estudo científico, com a sequente análise de resultados. Um importante contributo, certamente para potencializar futuros trabalhos no que se refere a intervenções futuras na coleção.

Devido à popularização das câmaras fotográficas e, no presente, dos smartphones, os registos fotográficos cresceram rapidamente. É, em particular, nos arquivos que as tradicionais fotografias, os álbuns, os retratos se encontram presentes como fontes documentais de grande valor (Semionato, 2017).

Apesar das suas diversas aceções, o documento de arquivo pode ser definido com o “documento de qualquer natureza ou sobre qualquer suporte material que uma pessoa, entidade ou organismo criou ou recebeu e conservou em virtude das suas funções ou das suas atividades, para assegurar a prova de um facto ou ação, ou simplesmente a título de informação” (Faria & Pericão, 1988). Portanto, os documentos fotográficos são objeto de tratamento técnico, nomeadamente: identificação, organização, higienização, acondicionamento, descrição e digitalização. Todas estas ações/operações pretendem preservar as espécies fotográficas, tanto a nível do seu suporte e processo, como ao nível do conteúdo intelectual, de modo a ser possível a sua salvaguarda e disponibilização.

Este projeto consiste em caracterizar a supramencionada coleção da CIDEM, identificar as deteriorações das espécies fotográficas, bem como melhor entender a sua história custodial e arquivística, de modo a concretizar-se a adequada preservação. É de salientar que, devido à

escassa informação, tanto a nível oral como escrito, bem como ao fator tempo, não foi possível preencher algumas das lacunas informacionais que esta coleção fotográfica apresenta.

Assim, este projeto tem como objetivo geral o estudo e caracterização daquela coleção, e como objetivos específicos:

- a) Descrever e analisar as suas patologias;
- b) Apresentar uma proposta de conservação e divulgação.

A metodologia deste trabalho estriba-se na revisão da literatura, passando pelo estudo e análise bibliográfica, criando-se assim uma base teórica que permitiu desenvolver a investigação e estabelecer uma relação direta com a coleção fotográfica estudada.

Num período posterior, esta investigação é composta por um estudo exploratório no qual se determinou quais as fotografias que iriam ser utilizadas como exemplos ilustrativos do estudo de caso eleito. Desta forma optou-se pela observação direta da coleção, seguindo-se posteriormente de uma avaliação física dos documentos fotográficos. Procedeu-se à realização de uma ficha técnica para cada documento fotográfico, de modo a facilitar e auxiliar ao pormenor de registo das patologias existentes, sempre acompanhado com a respetiva fotografia. Para a elaboração da ficha de registo optou-se pela ISAD(G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística, criada para descrever documentos arquivísticos a fim de promover a acessibilidade, contendo também alguns dados recolhidos do manual “Conservação de Coleções de Fotografia” de Luís Pavão.

Desta forma, o projeto encontra-se dividido em duas partes: I – Quadro Teórico e II – Estudo de Caso, de natureza teórica e de índole prática, nos quais se encontram quatro capítulos.

A primeira parte serve, no fundo, de contexto à investigação, de forma a desenvolver uma estrutura de suporte teórico, na segunda parte é colocado em prática o estudo de caso.

A primeira parte divide-se em dois pontos, o primeiro capítulo apresenta uma breve evolução da história da fotografia, considera-se também o caso português, numa breve abordagem e, por fim, é questionado o caminho que a fotografia percorreu como fonte de informação, considerando os seguintes aspetos: a sua evolução, o conceito e o modo de descodificar e interpretar.

O segundo capítulo é dedicado ao Doutor Elysio de Moura, personalidade ilustre do nosso país, principalmente da cidade de Coimbra. Neste capítulo foram abordados aspetos como a sua biografia e são também apresentados fragmentos de uma homenagem. Com o intuito de complementar a investigação foi necessário abordar a entidade detentora – CIDEM, assim como o seu projeto cultural recente – a Casa Museu.

Na segunda parte, estruturada também em dois capítulos, apresenta-se o estudo de caso da coleção fotográfica. No terceiro capítulo contempla-se a sua contextualização, como a definição dos objetivos e da metodologia aplicada.

O quarto capítulo é composto pela apresentação dos resultados e visão prospetiva. Neste ponto caracteriza-se a coleção, apresentam-se e analisam-se os resultados das patologias identificadas nas fotografias, de forma a propor um conjunto de medidas de conservação (no que se refere à higienização e acondicionamento) e, por último, são apresentadas duas sugestões para a sua divulgação, através da digitalização e da utilização da plataforma Flickr, de modo a preservar e divulgar o património histórico e cultural da CIDEM.

Por último, são apresentadas considerações finais, que refletem os resultados do trabalho desenvolvido, bem como as suas eventuais limitações e perspetivas de desenvolvimento no futuro. Assim, com este projeto, pretende-se evidenciar a importância do tratamento arquivístico da documentação fotográfica, bem como a recuperação e divulgação da informação do acervo da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura. No final do presente projeto é, ainda, apresentada toda a bibliografia consultada ao longo da investigação, bem como, os respetivos anexos.

## **Parte I – Quadro Teórico**

## 1 Breve História da Fotografia

Desde os primórdios que o homem tentou representar a realidade, através de desenhos e pinturas. Conhecida desde a Antiguidade, a câmara obscura já era referida por Aristóteles. Este filósofo descreve a observação de um eclipse solar num compartimento escuro, no qual uma parede contém um furo para que a imagem do eclipse se forme na parede oposta. A câmara obscura é também descrita no século XI por Al Hazen, no século XIII por Roger Bacon e no século do Humanismo por Leonardo da Vinci que o compara com o funcionamento do olho (Amar, 2007).

Como refere Abelha (2015) não se pode esquecer que a pintura desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da técnica, tornando-se mais acessível e mais barata devido à sua procura, como vai acontecer com a fotografia. Com efeito, surge um novo processo de fazer retratos, designado por retrato *silhouette*<sup>1</sup>. Todavia a partir desse mesmo processo é desenvolvida uma nova técnica, o *fisiontraço*<sup>2</sup>, que segundo a autora Bastos (2014) “consistia em recortar perfis de pessoas em papel de lustro, criando silhuetas” (p.130).

Estas modificações devolveram uma indústria artística, salientando de certa forma, a massificação do papel de retratos, onde apenas era necessária habilidade técnica. Iniciando-se assim a vulgarização do retrato, independentemente da sua condição social e económica, qualquer pessoa podia dispor o seu retrato, ou então oferecer aos seus familiares ou amigos. De acordo com a autora Abelha (2015) esta técnica serviu de certa forma, como base de desenvolvimento para a primeira técnica fotográfica. A autora menciona ainda os estudos de Walter Benjamin e Ana Rita Bastos, que vem reforçar a ideia de que a pintura e a necessidade de aperfeiçoar a imagem, foram as principais causas para o surgimento do daguerreotipo.

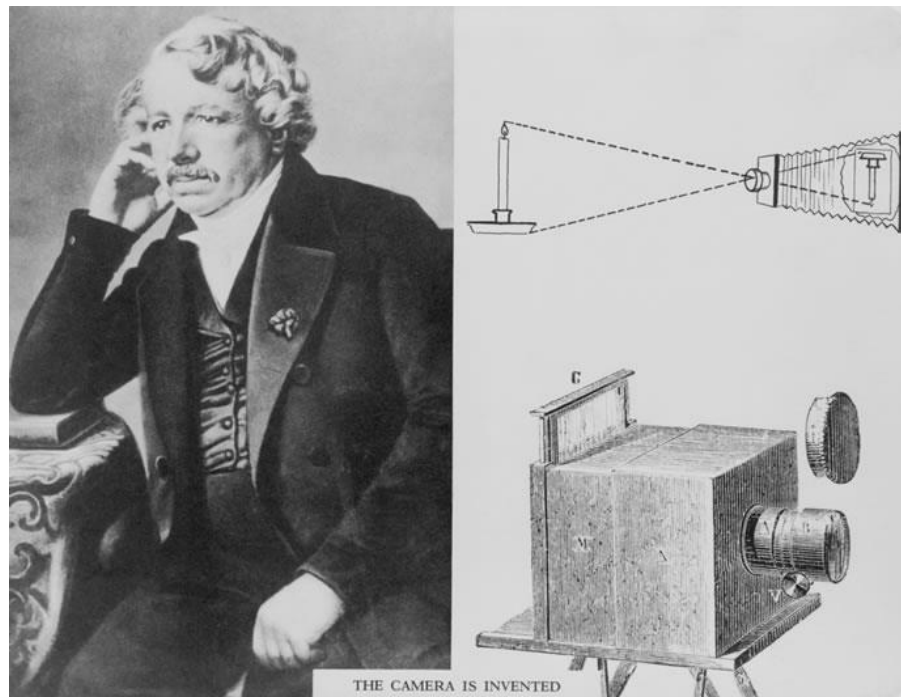
Apenas a 7 de janeiro de 1839, Daguerre (1787-1851) consegue fixar uma imagem fotográfica numa base de chapa de cobre, coberta com uma camada de prata polida, era protegida dentro de um estojo com cobertura, que ao abrir, ajudava a criar uma zona escura necessária à leitura da imagem (Bauret, 2010).

---

<sup>1</sup> Importa salientar o facto de não se saber quem foi o inventor da mesma (Abelha, 2015).

<sup>2</sup> O seu inventor Gilles-Louis Chrétien aperfeiçoou a técnica dos perfis de silhueta, combinando-a com o pantógrafo, um aparelho utilizado para fazer transferir e redimensionar imagens (Amar, 2007).

Este foi o primeiro processo fotográfico, divulgado pelo mundo designado por Daguerreotipo, apresentado oficialmente em agosto de 1839 à Academia das Ciências e das Belas-Artes de Paris. Nesse mesmo ano o estado francês comprou a Daguerre a patente, tornando assim livre a sua utilização. Daí o seu notável uso nos anos que se seguiram, em toda a Europa e América, fazendo mesmo até excursões para fotografar os monumentos e locais sagrados (Amar, 2007).



**Figura 1 - Daguerre e o Daguerreótipo**

Fonte: [https://www.google.pt/search?q=hist%C3%B3ria+da+fotografia&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjfm5vN6ujiAhWNkxQKHenADTsQ\\_AUIECgB&biw=1707&bih=833#imgrc=pFvHBjsFEenosM](https://www.google.pt/search?q=hist%C3%B3ria+da+fotografia&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjfm5vN6ujiAhWNkxQKHenADTsQ_AUIECgB&biw=1707&bih=833#imgrc=pFvHBjsFEenosM)

A autoria da descoberta do processo fotográfico é controversa. Visto que, existia uma parceria entre Niepce e Daguerre, alguns autores debatem o facto de que Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) tenha sido o pioneiro nas suas experiências fotográficas, no entanto, as imagens capturadas desapareciam (Pavão, 1997).

De acordo com Bauret (2010) Niépce é quem realiza a primeira fotografia designada de “natureza morta”, repetindo a proeza um pouco mais tarde, fotografando uma paisagem.

Para Sougez (2001) “Daguerre foi somente um investigador perseguindo, por conta própria, os trabalhos do defunto inventor. Chegou assim ao daguerreótipo e, limitando-se a ele, não

explorou o meio para os fins que o animaram no princípio, com que não chegou a ser o fotógrafo tal como o entendemos” (p.45).

Contudo a parceria que existia entre Niepce e Daguerre chega ao fim, quando Niepce falece. Com a sua morte segundo o contrato existente, o seu filho herdaria a parte do pai, porém não consegue suportar as dificuldades económicas. Em 1835 Daguerre propõem-lhe modificar o contrato, figurando o seu nome em primeiro lugar, todavia, não altera as vantagens económicas que pudessem advir da descoberta. Daí o processo adquiriu o nome de Daguerreotipo, figurando apenas o nome de Daguerre (Pavão, 1997).

A evolução da fotografia foi tão rápida, que quase todos os artistas que trabalhavam como pintores/retratistas desapareceram. Foi através destes mesmos artistas que surgiram alguns dos primeiros fotógrafos, motivados essencialmente por motivos económicos. No entanto, os primeiros fotógrafos não pretendiam fazer arte, dedicavam-se principalmente a trabalhar para si mesmos. Na realidade, os comerciantes é que manifestavam esse interesse, visto que os trabalhos perdiam qualidade, rotulavam através da arte a fotografia de modo a atrair o público (Freund, 2010) p.47-48.

Este processo, passa assim a potencializar os fotógrafos, visto que toda a burguesia da época queria ter o seu próprio retrato. Devido à vasta procura de retratos, o daguerreótipo sofreu três aperfeiçoamentos, permitindo a redução do tempo de exposição para alguns segundos, o aparecimento no mercado de algumas objetivas especificamente para a fotografia e por fim o cuidado na iluminação dos estúdios que passam a ser salas envidraçadas (Amar, 2007; Sougez,2001).

Herry Fox Talbot (1800-1877) foi um dos nomes que reclamou para si a invenção da fotografia. Em 1835 consegue registar numa folha de papel uma imagem, através dos sais de prata, tornando-a sensível à luz. O objetivo era colocar a imagem na câmara escura, no entanto o resultado não foi o esperado, a luz que chegava ao papel não era suficiente. Até que despertado pela invenção do daguerreótipo, em 1840 descobre a imagem latente. Verificou-se assim que a imagem poderia tornar-se visível por meio de tratamento químico chamado de revelação (Pavão, 1997).

Este processo designado de calótipo é o conjunto de negativos em papel e de prova em papel salgado. Este processo não foi tão popular como o daguerreótipo, pois a imagem

produzida não era tão perfeita, bem como não era livre de direito de autor, como o daguerreótipo (Manteiga, 2015).

A imagem produzida pelo calótipo, apresentava uma acentuada granulação das fibras de papel, não permitindo assim a reprodução perfeita do pormenor. Era então necessário substituir o papel por outro suporte, que deveria ser transparente, plano, de superfície polida, estável e económico (Amar, 2007).



**Figura 2 - Exemplo do processo calótipo**

Fonte: <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/procedimientos-fotograficos/1841-1850-calotipo-talbotipo>

No ano de 1850 o material que mais se aproximava era o vidro, contudo era necessário um meio ligante entre o vidro e os sais de prata. Os primeiros negativos<sup>3</sup> em vidro usavam a clara de ovo como meio ligante, visto que a camada de albumina fixava os sais de prata ao vidro. A camada de albumina era muito fina e transparente, permitindo assim reproduzir o pormenor de forma excelente. Esta técnica não foi muito utilizada no retrato, devido ao tempo demasiado longo que era necessário de exposição à luz, contudo teve êxito na fotografia de paisagem e de monumentos (Pavão, 1997).

---

<sup>3</sup> Entende-se por negativo “Imagem que contém as densidades invertidas em relação ao original. As zonas claras do original são traduzidas por elevadas densidades e as zonas escuras são transparentes ou apresentam baixas densidades. Tratando-se de um negativo a cores, estas são reproduzidas através da sua cor complementar, o verde do original aparece magenta no negativo, o azul aparece amarelo e o vermelho aparece cian. Os negativos geralmente são transparências, em filme ou vidro, para impressão” (Pavão, Lupa, s.d.).



Frederich Scott Archer (1813-1857) substituiu a albumina como meio ligante dos sais de prata a uma substância chamada de colódio. Esta substância consistia numa mistura de nitrato de celulose, álcool e éter, que dava origem a uma película transparente e impermeável. No entanto concluiu que depois de seco, não poderia ser usado para fins fotográficos, sendo assim, teria de executar o processo fotográfico de forma muito rápida, uma vez que, o colódio teria de estar húmido. Mais caro e mais lento o daguerreótipo torna-se obsoleto, os fotógrafos convertem-se assim aos negativos de colódio húmido em vidro, visto que era um material transparente e polido que possibilitava uma boa captação de imagens com muito pormenor e detalhe em poucos segundos (Manteiga, 2015).

Através do processo do colódio húmido fizeram-se também positivos diretos, em suporte de vidro e de ferro. Em 1852 surge o ambrótipo que consistia num negativo, revestido por trás com veludo ou cartão preto, surgindo como um positivo, tendo bastante popularidade na temática do retrato até 1880 (Amar, 2007).

Em meados de 1853 surge o ferrótipo, o seu suporte era uma chapa de ferro, pintada de preto. A imagem aparecia da mesma forma positiva pela mesma razão da anterior, no entanto este processo foi mais popular, era efetuado por fotógrafos de rua e também era o mais económico da época. O resultado final, não era de grande riqueza de luz nem contrastes, sendo mais utilizado em medalhões, anéis, adornos e também são frequentes em álbuns de família (Amar, 2007; Sougez, 2001).

A insatisfação de uma imagem sem contraste e superficial, veio permitir uma nova descoberta atribuída ao francês Louis Désiré Blanquard-Évrard (1802-1872). O professor fotográfico, cobre a folha de papel com clara de ovo salgada, tornando-a assim brilhante, e sensibilizando-a numa solução de nitrato de prata. Assim sendo as provas de albumina apresentavam mais contrastes, sombras profundas reproduzindo mais detalhes e pormenores do que as provas de papel salgado. Desta forma o papel de albumina foi rapidamente aceite em todo o tipo de fotografias, tornando-se o papel mais usado para impressão dos negativos de colódio húmido, continuando a ser fabricado até à década de 1930 (Amar, 2007).

Em 1864 surge a impressão em papel de carvão, o seu processo nada tinha a ver com a albumina. Neste procedimento não existia prata, nem sais minerais. Neste contexto a substância sensível à luz é a gelatina, o pigmento podia ser o carvão em pó, ou outro de qualquer cor, sendo que as mais frequentes era o castanho e o preto. São provas permanentes, pois não desvanecem

nem alteram a sua cor, a sua realização exigia grande habilidade, contudo o público pouco aderiu a este processo, devido ao seu custo (Pavão, 1997).

William Willis torna possível a impressão em papel de platina, patenteando o seu processo em 1873. Reduziu o composto de platina e a partir daí, criou imagens fotográficas de boa qualidade. A prova revelada apresentava uma cor neutra, os resultados eram bons até que iniciou a produção industrial deste papel, fundando a Platinotype Company<sup>4</sup>. A impressão em platina ganha popularidade na última década do século XIX, fez surgir vários fabricantes no mercado. No início da Primeira Grande Guerra a subida de preço tornou a platina impraticável, várias fábricas cessaram produção, como foi o caso da Kodak<sup>5</sup> em 1916. As provas de platina exibiam uma cor neutra, uma imagem de excelente qualidade muito rica, sendo considerada já naquela época, um artigo de luxo (Pavão, 1997).

O processo do colódio húmido era um processo complexo, que necessitava do seu tempo para adquirir a sensibilização adequada, é neste contexto que surge a necessidade de facilitar esse mesmo processo. Depois de várias inovações, a produção industrial iniciou a produção de chapas secas em 1856, mantendo este produto até meados de 1866. Todavia, já nesse período existiam as chapas extra-rápidas, semelhantes ao colódio húmido e que se conservavam sensíveis por um ano. Apesar destas inovações, o colódio húmido continuou a ser o mais usado (Amar, 2007).

Por volta de 1871, Maddox (1816-1902) torna possível a entrada da gelatina no processo da fotografia. A gelatina era espalhada sobre o vidro, com vários sais de prata em que o mais predominante era o sal de brometo de prata, formando assim uma película fina que se designava como emulsão. Esta emulsão depois de seca permanecia firme agarrada ao vidro mantendo-se inalterável ao longo do tempo. Quando processada, a gelatina inchava abrindo os poros e permitia que as soluções penetrassem e reagissem com os sais, depois de seca voltava ao estado inicial. A gelatina fez surgir outra grande novidade, sendo ela o uso da emulsão sensível à luz, pois esta veio permitir a produção industrial de chapas fotográficas (Pavão, 1997).

O processo de Maddox foi aperfeiçoado, obtendo maior sensibilidade à luz, permitiu também o surgimento de novas invenções, como a emulsão líquida de gelatina em 1873 por

---

<sup>4</sup> A Platinotype Company foi a primeira empresa a comercializar papéis pré-revestidos (Paris, s.d.).

<sup>5</sup> A empresa Eastman Kodak Company fundada por George Eastman, teve um papel relevante devido ao papel fotográfico (Kodak, s.d.).

John Burgess. No mesmo ano Richard Kennett comercializou uma emulsão sob a forma de películas de gelatina, que deviam ser diluídas em água quente antes de cobrir as chapas. Já em 1880 o processo do colódio húmido é abandonado, tendo os fotógrafos convertido aos negativos de gelatina (Pavão, 1997).

Nos últimos vinte anos do século XIX, a indústria da fotografia começa a crescer significativamente, os fabricantes substituem os métodos artesanais por uma produção mecanizada. Nos Estados Unidos em 1880, George Eastman começa a produzir negativos em vidro, tornando a sua firma Eastman Kodak Company uma poderosa multinacional (Manteiga, 2015).

Nesse período, a industrialização da fotografia estende-se também aos papéis de impressão. Foram introduzidos no mercado papéis de gelatina e colódio de fabrico industrial, contendo emulsão de cloreto de prata, brometo de prata ou de cloro-brometo de prata, eram papéis sensíveis à luz desde o momento do seu fabrico. São tantas as inovações, desde a mecanização da emulsão a vários tipos de papéis fabricados industrialmente, como o revestimento do papel com um substrato de sulfato de bário e gelatina, designado por camada de barita, estes eram produzidos tanto para impressão como para revelação (Pavão, 1997).

No final do século XIX a fotografia atingia um grande público, era inevitável a criação de um novo suporte para negativos. O vidro era um material pesado, volumoso e frágil, tornando a operação da fotografia trabalhosa. George Eastman produziu e comercializou por volta de 1885, um rolo em que a emulsão assentava numa tira de papel. Era necessária uma tira de película flexível, enrolada num pequeno rolo, que produzisse muitos negativos e que fosse fácil de transportar. No entanto, este processo deixava alguma granulação na prova final, relembrando assim o calótipo de Talbot (Bauret, 2010).

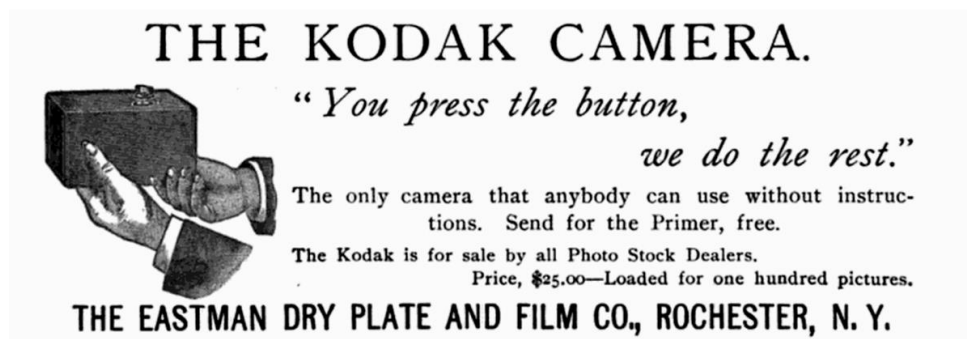
Visto que, o rolo de papel apresentava um resultado final com a imagem granulada, Eastman lança um novo rolo. Este possui uma terceira camada de gelatina solúvel em água quente para reforçar a estrutura do negativo final. As provas obtidas já não possuíam granulação, estas foram as películas que equiparam as primeiras máquinas fotográficas, a Kodak nº1 e a Kodak nº2, as imagens eram reveladas no tamanho de negativos e em formato redondo (Pavão, 1997).

O surgimento de máquinas fotográficas de pequenas dimensões, o interesse e o crescimento dos fotógrafos amadores fez surgir, no mercado a primeira película com suporte

de plástico de nitrato de celulose. Foram produzidos em rolo e em chapa com vários formatos, porém, deixaram de se reproduzir, por ser um material inflamável e quimicamente instável (Manteiga, 2015).

Como já foi referido anteriormente, George Eastman abriu portas à fotografia, com o lançamento da câmara fotográfica a que chamou Kodak nº1. Simples e fácil de usar, permitia a qualquer pessoa a sua utilização, contendo um rolo de papel com capacidade para 100 fotografias. Depois a máquina era enviada para a fábrica, onde o rolo era revelado e os negativos impressos em papel, colocavam um novo rolo na máquina e por fim o conjunto era enviado para o cliente (Manteiga, 2015).

As vendas de máquinas fotográficas cresceram rapidamente, sendo lançada em pouco tempo a máquina fotográfica Kodak nº2, que permitia tirar 150 vistas. A publicidade da época realçava que “fotografar passou a ser uma operação composta apenas de três movimentos: armar o obturador, avançar a película e disparar” (Pavão, 1997).



**Figura 3 - Publicidade da época às máquinas fotográficas Kodak**

Fonte: <https://www.sciencefriday.com/articles/you-push-a-button-the-rest-is-history/>

Era necessário substituir o nitrato de celulose por outro plástico de melhor qualidade. Visto que a celulose era instável e inflamável constituía risco de incêndio para os locais onde se reunia, como arquivos, armazéns de bobines de cinema, salas de cinema e hospitais<sup>6</sup>. Como refere Pavão (1997) em Portugal as películas em nitrato provocaram alguns incêndios, como

<sup>6</sup> Devido às películas de raios X (Pavão, 1997).

foi o caso da Empresa Cinematográfica Ideal em 1911, nos Filmes Castello Lopes em 1933 onde arderam mais de 1000 filmes, e por fim um grande incêndio na Praça da Alegria de origem nos filmes Albuquerque e que se propagou a outras distribuidoras e destruiu o auditório da Cinemateca Portuguesa em 1981.

Com o passar do tempo, decorreram algumas evoluções no que compete a materiais mais estáveis, sensíveis à luz e sensíveis a todas as cores. Já no século XX foi lançada a película fotográfica em diacetato de celulose, designada de Safety, foi substituída do nitrato de celulose até 1950. No decorrer do tempo, surge em 1949 a película em triacetato de celulose que vem substituir a anterior. Nos anos 50 surge outro material de melhor qualidade e estabilidade, o poliéster (Pavão, 1997).

No século XX já funcionava em grande escala a indústria fotográfica. A empresa Agfa fundada na Alemanha em 1873, a Lumière na França e a Gevaert na Bélgica vendiam rapidamente as películas em rolo de 24 ou 28 exposições. Apesar da inovação da película fotográfica em diacetato de celulose, as empresas continuaram a vender a chapa de vidro, continuando a ser usada durante muitos anos, nas câmaras de maior formato (Sougez, 2001).

Ainda segundo Sougez (2001), através de uma revista espanhola<sup>7</sup> do ano de 1887, a fotografia encontrava-se em pleno desenvolvimento industrial, que se refletia através das patentes registadas em Inglaterra. “De 1839 a 1849 uma ou duas por ano. Antes do colódio (de 1839 a 1853): 26 patentes em 15 anos. Na época do colódio (de 1854 a 1877): 585 patentes (média de 24 anuais). Na época do gelatinobrometo (entre 1879 e 1883): 210 patentes em cinco anos (média de 35 por ano). Em 1884: 130 patentes. Em 1885:199 patentes” (p.149).

A principal tarefa da fotografia consistia essencialmente em satisfazer a necessidade de representação. Em 1855 a Grande Exposição da Indústria comportava uma secção especial de fotografia, trazendo-a assim ao encontro de um público muito vasto. De facto, aliado ao desenvolvimento da indústria, surgiu o interesse de amadores pela fotografia, criando de certa forma, concorrência aos fotógrafos profissionais no que se refere à fotografia de paisagem e arquitetura (Freund, 2010).

Com a insatisfação dos fotógrafos comerciais, relativamente aos fotógrafos amadores, esta época viu nascer grupos e associações dedicados à fotografia artística. Estas sociedades

---

<sup>7</sup> La Fotografía, Revista mensual destinada al fomento de sus progresos y aplicaciones, Barcelona, 1887, p.96.

fomentavam a forma estética com métodos elaborados ou com maior simplicidade de meios, a fotografia começou a conquistar o seu lugar na arte, embora considerada por muitos uma arte secundária. Um dos movimentos que veio a ter um grande desenvolvimento foi o pictorialismo<sup>8</sup> (Sougez, 2001).

No final do século XIX, a fotografia já era aceite por todos os profissionais, como cientistas; antropólogos (entre outros), de modo a registarem fotograficamente o seu estudo. Para além deste aspeto, também se salientou a fotografia de monumentos acompanhada pelo *Grand Tour*, captando imagens ilustrativas dos locais de visita turística. A necessidade de transmitir as imagens de grandes cidades ou monumentos, originou que a noção de património se transformasse, ou seja, passaram a ser vistos como conhecimento, pois através deles existe uma ligação entre história e a preocupação de conhecer o país. Já durante o século XX a fotografia passa a ter um duplo significado, como documento, mas também como prova visual (Abelha, 2015).

Já numa outra fase, mais avançada com o crescimento do espaço público e do papel dos jornais, surge o fotojornalismo<sup>9</sup>. Neste contexto o fotojornalismo vem associar o documento escrito ao visual, e gradualmente começa a ser visto como uma fonte importante de conhecimento da sociedade e do quotidiano (Abelha, 2015).

Eadweard Muybridge (1830-1904) autor da imagem intitulada “O galope da égua Sallie Gardner, 1878” descobriu o movimento. Nos seus estudos decide captar um movimento num ponto do seu desenvolvimento, de forma a registá-lo nas suas fases consecutivas. Esta experiência acabou por revelar que os quatro cascos do cavalo a galope se elevam do solo, desfazendo a ideia até então sobre os movimentos do cavalo. Foi um grande impulso relativamente ao avanço do cinema (Sicard, 2006).

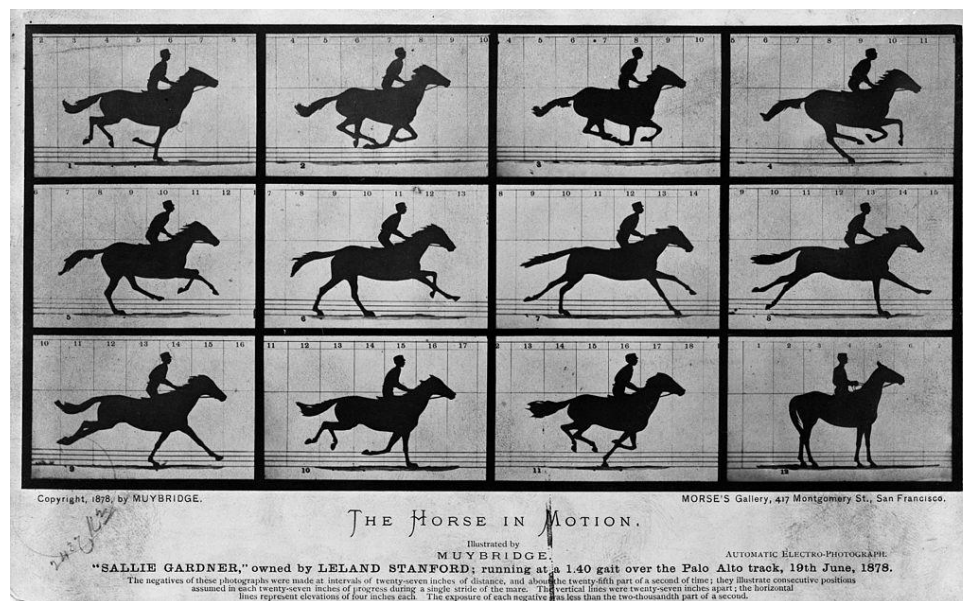
Foi através da fotografia que surgiu uma grande novidade da época, a película cinematográfica mais conhecida como o filme. Ambos necessitam da ação da luz, embora a

---

<sup>8</sup> O movimento Pictorialismo abrangeu aproximadamente os anos 1880 a 1910, teve uma perspetiva teórica delineada no livro “Pictorial Effect in Photography”. Propunha ao fotógrafo a produção de criatividade intervindo na imagem negativa (Smith, 2018).

<sup>9</sup> Como foi referido anteriormente Daguerre cria o primeiro processo que possibilitou tirar fotografias, no entanto, não era possível imprimi-las. Sendo necessário recorrer a gravuristas e desenhistas para produzir as publicações para os jornais. Contudo é através do nascimento de revistas direcionadas para a imagem, que o fotojornalismo dá os primeiros passos. A primeira revista ilustrada foi a *Illustrated London New*, cujo fundador foi Herbert Ingram. Desde 1842, a fotografia é utilizada como news médium, ou seja, meio de transmitir notícias, todavia não se pode afirmar que nessa altura já existisse o conceito de fotojornalismo (Torre, 2017).

fotografia carece do efeito do foco da luz, sob uma película sensível e só depois de um processo químico a imagem estática está pronta a ser observada. O filme ao contrário da fotografia necessita da permanência da luz para ser visionado, isto é, se o filme capta o desenrolar de um acontecimento, a fotografia retém desse acontecimento um aspeto, servindo de prova (Namorado, 2009).



**Figura 4 – O Galope da Égua de Eadward Muybridge, 1878**

Fonte:

[https://www.google.com/search?q=Eadward+Muybridge+%E2%80%9Cgalope+da+%C3%A9gua+Sallie+Gardner,+1878&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj3rYC5\\_OjiAhXo0eAKHbxQBfgQ\\_AUIECgB&biw=2049&bih=927#imgrc=\\_](https://www.google.com/search?q=Eadward+Muybridge+%E2%80%9Cgalope+da+%C3%A9gua+Sallie+Gardner,+1878&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj3rYC5_OjiAhXo0eAKHbxQBfgQ_AUIECgB&biw=2049&bih=927#imgrc=_)

As imagens fotográficas até esta altura eram incapazes de registar as cores vermelhas e verde. Vogel em 1873, descobre que era possível chegar a estas cores, através da adição de corantes à emulsão fotográfica, depois de vários ensaios, o primeiro processo fotográfico a cores é comercializado, ficando conhecido com o Autochrome (Pavão, 1997).

Em 1880 surge no mercado o papel de impressão de revelação a preto e branco, até 1970 foi o papel mais vendido no mundo. O seu interesse surge devido ao aparecimento do negativo de pequeno formato. Este papel foi produzido de três formas diferentes, a primeira foi produzida com emulsão de gelatina, a imagem resultante é negra com tons azulados. A segunda, a emulsão de gelatina de brometo de prata, sendo a mais sensível à luz apresentava tons neutros frios e

ligeiramente azulados. Portanto, a última emulsão era a gelatina e cloro-brometo de prata, apresentava uma cor neutra, mais quente (Pavão, 1997).

Na década de 60 são introduzidos o papel plastificado<sup>10</sup> e o papel de contraste variável. Uma das características mais notáveis do papel desta época, é o tom castanho ou sépia, conferindo às provas um aspeto de fotografia antiga (Pavão, 1997).

A insatisfação dos fotógrafos com a fotografia nos finais do século XIX, fez desenvolver vários processos de impressão alternativos. A falta de preocupação com a qualidade de imagem, permitiu de certa forma, processos mais artísticos permitindo a intervenção manual sobre a imagem. Alguns desses processos são: a goma diacromatada, óleo, bromóleo e carvão, em diversas variações (Pavão, 1997).

No século XIX algumas provas a preto e branco eram coloridas à mão de acordo com a vontade do cliente. A intensa investigação que advém desde o daguerreótipo na procura da fotografia a cores, é completada quando a empresa francesa Lumière lança as chapas autochrome em 1907 (Sougez, 2001).

O processo para chegar a um autochrome, consistia numa chapa de vidro coberta por minúsculos grãos transparentes de cor laranja, verde e violeta. Eram sobrepostos a uma imagem fotográfica a preto e branco positiva, o preto e branco da imagem cobria de certa forma a cor indesejável, deixando os grãos de cor necessária para a reprodução do que se pretendia. Este procedimento apresentava diversos resultados, as cores podiam ficar saturadas, contrastadas, suaves e com alguma granulação. Apesar do seu elevado preço, o público aderiu abertamente ao autochrome, visto que as chapas esgotaram várias vezes (Pavão, 1997).



**Figura 5 – Autochrome da Empresa Lumière, 1916**

Fonte: <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/procedimientos-fotograficos/1907-1935-autocromos-placa-autocromatica>

---

<sup>10</sup> Designado por RC, Resin-Coated paper (Pavão, 1997).



No ano de 1935, a Kodak lança no mercado o primeiro processo a cor cromogéneo, designado de Kodachrome, inicialmente produzido primeiro em filme, para cinema amador e só depois para fotografia. Neste processo as cores são geradas quimicamente nos banhos de processamento. Uma das diferenças que se pode encontrar neste processo, é sem dúvida a utilização dos sais de prata, ou seja, as películas cromogéneas usam os sais de prata para registarem a luz. Não são usadas como os processos anteriores, a prata na imagem final é removida ficando apenas os corantes. É nestes processos que surgem as substâncias designadas por acopladores de cor, reduzindo assim os sais de prata exposta à luz (Pavão, 1997).

O resultado da imagem era de grande qualidade, comparando com todos os processos anteriores, não sendo visível nenhuma granulação, sendo que a reprodução das cores também era boa. Como todos os processos anteriores, esta também sofreu ao longo do tempo vários aperfeiçoamentos. Sendo que em 1941, são lançados o Kodacolor e por outra empresa o Agfacolor, e com eles as películas cromogéneas (Pavão, 1997).

Os aperfeiçoamentos virão da simplificação do Ektachrome em película rígida em rolo, lançado pela Kodak. Embora as primeiras provas a cor, tenham originado ainda muitos problemas, no final da Segunda Guerra Mundial outros fabricantes aproveitando a divulgação dos processos anteriores, iniciaram também a produção de películas a cores cromogénea.

Verificou-se assim, depois da Segunda Guerra Mundial um crescimento na concentração de empresas de produtos fotográficos (Pavão, 1997).

A partir de 1950, registaram-se grandes aperfeiçoamentos nos processos a cor. Um desses processos consistia na introdução de máscaras nos negativos a cor, que servia de certa forma a correção das imperfeições dos corantes usados. Já a camada múltipla compreendia a aplicação de mais camadas de cor, sendo uma mais sensível à luz do que a outra, que equilibravam de certa forma a medição da luz (Pavão, 1997).

Existiram outros processos a cor, não cromogéneos, um deles, foi conhecido por Cibachrome e mais tarde adquire o nome de Ilfochrome. Este processo consiste na impressão a cor, o papel contém os corantes e sais de prata sensíveis à luz, organizados em várias camadas. Na primeira revelação são revelados os sais de prata, formando-se assim uma imagem negativa de prata em três camadas. A prata é removida por um processo químico, que destrói os corantes adjacentes aos grãos de prata, os corantes tornam-se incolores, ficando no papel os corantes necessários para formar uma imagem positiva. Por fim, os sais de prata e os corantes que reagiram são removidos na fixagem e lavagem (Pavão, 1997).

O alto avanço tecnológico permitiu o aperfeiçoamento tanto no processo fotográfico, como nas máquinas fotográficas, possibilitando assim a simplificação no processamento e no crescimento de uso da cor. A última grande etapa da história da fotografia a cores será realizada pela Polaroid, em 1963 (Pavão, 1997).

A fotografia instantânea surgiu em 1948, com o lançamento da Polaroid Land Film tipo 40 e da câmara Polaroid 95. Permitia-nos ver a prova em alguns minutos depois do disparo, sendo que, as primeiras provas eram de cor sépia. Só mais tarde em 1963 foi lançado o primeiro processo instantâneo a cores (Pavão, 1997).

O sistema da fotografia instantânea, inventado por Edwin Land (1909-1991) compreendia dentro da câmara fotográfica, uma película sensível à luz, o papel de transferência que era o suporte final da prova e um pequeno saco de revelador e fixador. Quando a película é puxada para fora da câmara, é sobreposta com o papel de suporte, passa entre dois rolos de aço que fazem romper o saco espalhando a solução alcalina pastosa. O processo onde se forma a imagem negativa, é já fora da máquina fotográfica (Pavão, 1997).

O Polacolor II surgiu em 1975, mais estável e com cores melhoradas. O sistema a cor instantâneo funcionava diferente dos outros processos que vimos anteriormente. De uma forma geral, o que acontece é que os corantes expostos à luz são imobilizados, os corantes não expostos migram para o papel de suporte final, formando a imagem positiva. A película e o papel de suporte são separados, e a imagem a cor passa para a folha de papel recetora o suporte inicial. Algumas destas provas eram cobertas com um verniz após o processamento, o que as protegia de riscos e evitando reações químicas indesejadas (Pavão, 1997).

Neste grande percurso de invenções, inovações e descobertas, outros tipos de fotografias surgiram, com novas películas em que o tempo de processamento tinha sido reduzido para metade. Em 1992 foi lançada a Polaroid Vision, de menores dimensões, pouco a pouco, as cores surgem do fundo da prova e a imagem forma-se completamente entre 5 a 10 minutos (Pavão, 1997).

Outras empresas também investiram na fotografia instantânea, surgindo no mercado a película PR-10 apresentada em 1976 pela Kodak, porém, foi retirada do mercado no ano de 1986, depois de um processo em tribunal desencadeado pela Polaroid, alegando a violação de patentes comerciais. A Fuji também produziu e inseriu no mercado a película Fuji F-10 (Amar, 2007).

Tendo em vista os aspetos observados, a história da fotografia, em parte, é baseada na evolução da existência de um suporte, sobre a qual a imagem se materializa, surgindo com ele diversos formatos servindo de base à composição dessa imagem. Entende-se que a fotografia é o resultado de um processo químico, e que sem luz ela não existia (Bauret, 2010).

Segundo Barthes (2006) “tecnicamente a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química, trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física, trata-se da formação da imagem através de um dispositivo ótico”.

Na passagem para o século XX, registou-se um grande progresso no que diz respeito às novas tecnologias de informação e comunicação. O pós-guerra veio impulsionar as novas tecnologias, de salientar os primeiros computadores, o advento da internet<sup>11</sup> e a rede mundial de comunicação, que revolucionou várias áreas do conhecimento. Os desenvolvimentos das tecnologias contribuíram para a massificação da fotografia, que começa a ser utilizada em grande escala na sociedade (Silva, 2013).

Como refere o mesmo autor Silva (2013) a fotografia “(...) passando a ser utilizada em grande escala nos grandes jornais e revistas que circulavam pelo mundo, nas redes sociais, nas publicidades e como ilustração de livros. As fotografias passam a ser utilizadas em processos judiciais e também em grande escala nas áreas da pesquisa, medicina, arquitetura, arqueologia, entretenimento, geografia, história, antropologia, e demais áreas” (Silva S. M., 2013, p. 23).

O avanço tecnológico favoreceu a fotografia na passagem do analógico para o digital. A primeira câmara fotográfica digital a cores de boa resolução surge em 1991, designada por Kodak CDS100. Só por volta de 1993 é que o mercado da fotografia digital se expandiu, com a introdução de muitos outros produtos de dimensões mais pequenas e mais acessíveis, em termos económicos (Torre, 2017).

Esta grande transformação, veio permitir ver num ecrã de televisão imagens que não foram fixadas num suporte de película tradicional, mas sim digitalizadas. As tecnologias da informação e comunicação (TIC) aliadas à web 2.0 proporcionaram a comunicação de pessoas

---

<sup>11</sup> Internet – Rede global de comunicação baseada no protocolo TCP/IP (Ferreira, 2009).

ou grupos permitindo assim a visualização de fotografias no computador, como nas redes sociais hoje em dia. Aliado às TIC o surgimento de equipamentos digitais de baixo custo, proporcionaram a aquisição de câmaras digitais e outros dispositivos móveis que tornaram o ato de fotografar bastante popular (Bauret, 2010; Silva, 2013).



**Figura 6 - Primeira fotografia digital, 1981**

Fonte: <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/procedimientos-fotograficos/1981-fotografia-digital>

A fotografia digital não necessita de revelação em laboratório, daí ser mais prática podendo ser guardada em formato digital. Ao fotografar as câmaras permitem a visualização instantânea da fotografia, o operador tem a escolha de guardar ou apagar o resultado. Desta forma é muito mais fácil fotografar, tornando os indivíduos mais autónomos, e facilitando assim o seu armazenamento, mas também a impressão das fotografias, e conseqüentemente o aparecimento de equipamentos fotográficos diversos e económicos (Torre, 2017).

Serén no artigo intitulado “A imagem fotográfica como agente ou armadilha de aprendizagem/interpretação” (2013), considera que a fotografia digital é a revolução do nosso tempo. Tudo é mais fácil, rápido e eficaz, as câmaras digitais asseguram imagens nítidas a grande distância e apresentam uma panóplia de tonalidades de cores. Um programa da câmara, ou telemóvel com câmara facilita a emissão da fotografia, possibilitando a observação no visor, e facilitando também a destruição das imagens sem interesse.

O mundo digital associado à pesquisa na Internet, tornou fácil a circulação e a consulta de imagens, tornando-se muito presente na vida quotidiana. Hoje em dia a fotografia, acompanha as dinâmicas sociais e culturais da sociedade, de diferentes formas e técnicas, e são cada vez mais os espaços que as acolhem (Serén, 2013).

## 1.1 O caso Português

As primeiras experiências fotográficas estimulavam um grande interesse a nível mundial. Portugal foi um dos países que acompanhou a grande novidade científica, desde 1840 são realizadas diversas experiências, a nível laboratorial, nomeadamente em Coimbra no Gabinete de Física, com destaque para o Doutor António Sanches Goulão que obteve os conhecimentos e técnicas necessárias (Namorado, 2009, p. 71).

Verificou-se que a Academia continuou a requisitar verbas para a aquisição de aparelhos e placas para uma melhor obtenção de daguerreótipos. Nos anos seguintes os professores Ferreira Pimentel (1837-1844) e Sanches Goulão (1844-1857), continuaram a registar a aquisição de material fotográfico, bem como literatura científica sobre o tema, sendo o daguerreótipo ensinado nas lições de *Phylosophia Chymica* (Almeida, 2017, p. 52).



Figura 7 - Retrato de Casal, Emílio Biel - Coleção Fotográfica da CIDEM

Contudo, a fotografia, na época daguerreótipo, era vista como uma curiosidade científica, não sendo acompanhada no nosso país. Cabe aos estrangeiros ou portugueses a viver noutros países a divulgar as novas técnicas da fotografia em Portugal. A cidade do Porto tornou-se numa

das principais difusoras da fotografia do país, pois era a cidade escolhida pela maior parte dos estrangeiros que se vinham instalar em Portugal. Um dos fotógrafos estrangeiros que se veio instalar na cidade do Porto, depois de uma passagem rápida em Lisboa, foi o alemão Emílio Biel. Desenvolveu nesta cidade um grande trabalho fotográfico em todas as áreas, sendo de monumentos, paisagens e retratos (Abelha, 2015).

Após a Exposição Internacional do Porto em 1865, na mesma cidade é realizado outro acontecimento que veio trazer ao país intelectuais e artistas de toda a Europa. No entanto a nível nacional um dos artistas que mais se destacou, foi Carlos Relvas. Uma das suas técnicas mais expressivas, foi o colódio húmido em vidro, deixando muitos dos seus trabalhos na casa-estúdio na Golegã, possibilitando-nos o seu usufruto (Namorado, 2009, p. 72).

Foi no ano de 1900 que decorreu na sala de Portugal da Sociedade de Geografia, a Exposição Nacional de Fotografia. A mesma constituía provas de 52 expositores, sendo notórios os trabalhos de Camilo dos Santos, Eduardo Brazão, Aníbal Bettencourt, D. Carlos e D. Maria Pia. Para além das fotografias, também foram expostas radiografias de Virgílio Machado e de Carlos Santos. Existiam também provas de Carlos Relvas, embora já falecido como primeiro amador português (Sougez, 2001).

Com o aparecimento das câmaras Kodak e da película em rolo facilmente se propiciou a popularização da fotografia. As famílias mais abastadas deslocavam-se aos estúdios para retratarem toda a família, no interior do país existiam fotógrafos ambulantes para retratarem o padre, o regedor e as famílias com mais posses (Bauret, 2010).

Foram fabricadas as primeiras chapas fotográficas em Portugal, pela empresa Pinheiro d'Aragão & C<sup>a</sup>, situada no Porto. Os estúdios acompanham o desenvolvimento comercial e industrial do país, aparecendo assim pequenos folhetos de iniciação das casas fabricantes de películas. Arnaldo Fonseca foi nesta época um dos maiores divulgadores da fotografia (Sougez, 2001).

Segundo Sougez (2001) os amadores da época eram os seguintes: “José Menezes e Almeida, de Santarém, é um dos amadores mais reconhecidos, além de Camilo A. Dos Santos, Visconde de Coruche, Aníbal Bettencourt, Ferreira Madahil, Clemente dos Santos e Eduardo Brazão. Destacam-se também Maria da Conceição Magalhães, o poeta Afonso Lopes Vieira, Júlio Worm, Aurélio Pais dos Reis, Jorge Almeida Lima e Alfredo Black” (Sougez, 2001, p. 286).

Desta época é necessário salientar através da impressão, as notáveis gravuras de Pires Marinho e Marques de Abreu. O grande acontecimento da República veio proporcionar uma série de publicações, no qual a fotografia teve um papel importantíssimo, dando a conhecer ao restante país os eventos da capital. Em 1913 acontece na sede da Sociedade Portuguesa de Fotografia, a primeira exposição a cores. Começam assim a aplicar o processo de pigmentação, os existentes na época era o Autochrome, Omnicolor e Dufay. A fotografia passa a ser manipulada através da habilidade, sensibilidade, portanto, do conhecimento do fotógrafo de laboratório (Sougez, 2001).

Nos anos seguintes, são publicados estudos sobre a fotografia. Por exemplo, Arnaldo Fonseca publica a segunda edição em 1914 de “*A fotografia em 12 Lições*”, com edição dos armazéns Grandella, também são realizadas reportagens sobre o acampamento militar de Tancos, e sobre a Primeira Guerra Mundial (Sougez, 2001).

Nos anos 20 a Leica vem possibilitar a obtenção de instantâneos, com equipamentos mais discretos e leves. As exposições imperam em toda a Europa, em Portugal conhecem-se apenas as exposições de Francisco Viana, Horácio Novais e Tavares da Fonseca. Nos anos seguintes são organizados salões, já no II Salão Internacional são apresentados trabalhos de trinta fotógrafos portugueses (Namorado, 2009).

Em meados dos anos 50 forma-se uma nova geração de fotógrafos, muito diferentes dos fotógrafos de salão. Victor Palla, Costa Martins, Carlos Calvet, Gérard Castello Loes, Carlos Dias, Sena da Silva e Augusto Cabrita, vieram para a rua fotografar com olhos reais cunhando de certa forma o seu próprio estilo. Os grupos em Portugal ainda permaneciam muito ligados ao fotógrafo de salão, como é o caso do Grupo Câmara de Coimbra. Contudo a fotografia comercial assiste ao desenvolvimento da cor e começam a esboçar-se as primeiras fotografias publicitárias a cores. No ano de 1972 cria-se em Lisboa o Instituto Português de Fotografia (Sougez, 2001).

Apesar de Portugal ter acompanhado as técnicas e inovações da fotografia, muitas das coleções fotográficas foram menosprezadas devido à má preservação e conservação, acabando por desaparecer para sempre. Contudo, foi possível salvaguardar arquivos fotográficos, visto que, começaram a surgir em Portugal diversas instituições, onde a fotografia é devidamente reconhecida, assegurando a sua conservação, divulgação e proteção.



## 1.2 Fotografia como fonte de informação

Ao longo do seu percurso, a fotografia tornou-se um instrumento de grande escala, em parte derivado à sua comercialização e popularização. Assumiu logo nos primeiros instantes uma ideia de “cópia” fiel da realidade, adaptando-se no seu trajeto às expressões artísticas enquanto obra de arte autêntica (Silva, 2013).

A fotografia tornou-se um instrumento de conhecimento de realidade e de compreensão do mundo. O desejo de registar o património histórico, a arquitetura das cidades, viagens ou atividades, tornou necessário o registo e a inventariação dessas mesmas fotografias. Como afirma Silva (2015) a fotografia nasce como ciência e transforma-se em fotografia documental. É neste contexto que se torna um documento social, para o autor Gastaminza (1999), em referência de Maria David, “a imagem fotográfica joga um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade, de tal maneira que se torna num verdadeiro documento social” (p.13).

Cada vez mais indispensável da vida social e cultural, a fotografia viu ser reforçado o seu valor artístico, documental, informativo e probatório. A autora David (2015) refere ainda que é necessária a compreensão da fotografia, pois ela é subjetiva, uma vez que, a fotografia não é um reflexo da realidade, mas sim uma representação codificada da mesma.

O autor Kossoy (1989), citado por Silva (2013) afirma que toda a fotografia tem história. “Olhar para a fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é citá-la em pelo menos três estágios muito bem definidos que marcam a sua existência. Em primeiro lugar houve uma intenção para que ela existisse; essa pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção teve lugar o segundo estágio: o ato do registo de origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estágio: os caminhos percorridos por esta fotografia” (Silva S. M., 2013).

Contudo, o reconhecimento do estatuto da fotografia enquanto documento de arquivo é relativamente recente. A ausência de documentação textual, nomeadamente legendas/ ou inscrições associadas à fotografia é um dos principais aspetos que dificulta a sua legitimidade enquanto documento. No entanto a possibilidade de articular documentação fotográfica com documentação textual é um importante contributo para a sua descodificação e interpretação (Silva I. , 2014).

É desta forma que alcança o estatuto de fonte de informação. Uma simples fotografia, contém um elevado grau de conhecimento e de informação. O reconhecimento da sociedade tem contribuído para o tratamento da fotografia, enquanto testemunho, registo do passado, construindo memória dos factos e contribuindo para a sua identidade nacional. É neste contexto que o papel das instituições vem auxiliar a fotografia, de modo a preservar e tornar acessível o nosso património (David, 2015).

Segundo Gastaminza (1993) a fotografia é um documento que deve ser conservado, armazenado, preservado e disponibilizado. Para poder fazer parte de um sistema de organização de conhecimento e informação, que deve ser armazenado e classificado a partir de uma série de atributos.

Uma vez que, a fotografia é entendida como fonte de informação, é necessário compreender a definição de Fotografia.

Segundo Pavão (1997) “(...) o termo fotografia pode referir-se a objetos diversos e muito diferentes entre si. Quando dizemos uma fotografia podemos estar a falar de uma prova a preto e branco, de um dispositivo, de um negativo em vidro, de um daguerreótipo ou de um postal; podemos designar a imagem exposta na parede de um museu, publicada num jornal ou exibida num expositor gigante à beira de uma auto-estrada” (Pavão, 1997, p. 69).

Para as autoras Boccato (2006) entendem a fotografia “como documento que transmite informação registada em um suporte papel (fotografia analógica) ou eletrónico (fotografia digital), viabilizando a geração de conhecimento”. Referem ainda o facto da “palavra fotografia tem origem no idioma grego e significa escrever com a luz (foto = luz e grafia = escrita). Nesse sentido, o significado da própria palavra já a nomeia como documento. A fotografia regista um momento, um instante do passado, do presente de nossas vidas, constituindo a construção da história, da cultura, da educação de uma sociedade. Toda imagem é representativa, tem um suporte, é referencial, estética, artística, sintética, emotiva, objetiva e subjetiva. Além disso, a fotografia é real pois, documenta” (Boccato, 2006, p. 86).

Corroborando com a ideia Casquiço (2009), referenciada por Silva (2014) refere que a fotografia possui valor documental, dependendo do seu suporte. “(...) tendo em conta a definição de documento referida anteriormente, então o documento fotográfico assenta na

representação da informação a partir de um suporte fotográfico (analógico ou digital)” (Silva I. , 2014).

Como foi referido anteriormente é de consenso generalizado, que a fotografia é considerada como fonte de informação, constituindo uma ferramenta essencial como auxílio na prática científica, possibilitando a produção de conhecimento científico e institucional. Segundo Gastaminza (1993), a fotografia tem um papel essencial na “transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social” (p.55).

Porém Silva (2014), recorrendo aos autores Sánchez Vigil (2001) e Valle Gastaminza (2005) “alertam que apesar do documento fotográfico ser portador de mensagens ou informações, não significa que as mesmas sejam claras e diretas, o que significa que a interpretação da audiência pode variar de acordo com o seu conhecimento, formação, experiências e ideologias. Neste sentido, importa salientar que o significado que habita o documento fotográfico não reside exclusivamente na sua natureza técnica (objeto físico) e na sua mensagem enquanto imagem visual (conteúdo informacional), mas também nos elementos presentes aquando da sua criação e respetivo significado e na forma como este foi moldado, difundido e compreendido”.

Refere ainda que o entendimento da fotografia como documento, deve ser entendido com precaução em relação ao significado da imagem fotográfica. Uma vez que, é necessária a reconstrução que permite recuperar o contexto de criação, que esteve na sua origem.

Ainda a mesma autora Silva (2014) recorrendo a Schwartz, afirma que para entender a fotografia enquanto documento, é necessário passar obrigatoriamente pela consciencialização da mutabilidade do significado da imagem fotográfica e atuar de forma a recuperar o contexto de criação que esteve na origem do documento fotográfico (Silva I. , 2014).

Para Barthes (2006) a fotografia possui três práticas: “(...) fazer, suportar e o olhar. O fazer é a ação do fotógrafo que ele nomeia de operador; o suportar é o referente, o objeto fotografado que ele chama de *spectrum* e o “olhar” somos todos nós, todas as pessoas, denominados de *spectador*. Seguindo a ótica do autor, a descrição do conteúdo da imagem fotográfica deve apresentar o contexto que o operador se propôs a representar por meio do *spectrum* enquanto objeto referente e as respostas para as necessidades de informação manifestadas pelo *spectador*” (Barthes, 2006, p. 15).

No que diz respeito ainda à compreensão e interpretação das imagens fotográficas, é necessário apresentar o estudo da iconologia de Panofsky (1986), consiste em colocar as

imagens no seu ambiente e realizar um simples estudo formal, mas tendo em conta o seu contexto de produção e receção. Sendo assim estabelece três níveis de descrição: o nível pré-iconográfico que consiste na descrição primária das ações que são representadas pela imagem; o nível iconográfico estabelece o assunto secundário, ou seja, analisa; e por último o nível iconológico é a interpretação do significado intrínseco do conteúdo da imagem (Panofsky, 1986, pp. 47-65).

De acordo com Semionato recorrendo a Rodrigues, a análise documental deve ser particularmente uma análise do conotativo concreto, ou seja, na interpretação da fotografia devem ser observados os elementos construtivos da mesma, por exemplo (arquitetura, câmara municipal, cidade). Este autor afirma ainda que essa análise por meio do conotativo concreto faz diminuir a subjetividade da análise e descrição do conteúdo (Semionato, 2017).

As autoras Boccato e Fujita (2006) através do autor Smit refere que a descrição documental de fotografias consiste num quadro com categorias na análise das imagens. Este método consiste em responder às questões seguintes: quem? onde? quando? como/o que? Procedendo-se assim a uma análise de uma imagem. Para Smit um profissional da informação estará sempre diante da conotação, pois a descrição de uma imagem nunca é completa, ela possui características que dificultam a sua classificação de forma eficiente. Afirma ainda que a imagem permite inúmeras interpretações de quem a vê, contempla ou analisa (Boccato, 2006, p. 91).

Em suma, as fotografias acabam por ser manifestações culturais e captações de momentos que ficam eternizados na história e que nos convida a várias interpretações, que podemos entender de acordo com a nossa época o seu valor informacional e documental. Pode ainda ser verificado, que existem vários métodos para interpretar os documentos fotográficos, no entanto confirma-se que não existe consenso na sua interpretação. De certa forma é necessária elaboração de um estudo aprofundado, para que mais tarde se possa chegar a um consentimento geral, de forma a facilitar a sua recuperação, troca e disponibilização.

## 2 Elysio de Moura: o homem e a sua obra

### 2.1 Doutor Elysio de Moura

Uma vez que o tema do projeto aqui apresentado se intitula “A coleção fotográfica da Casa-Museu Elysio de Moura: preservação e divulgação”, entendeu-se ser fundamental uma breve contextualização, sobre Elysio de Moura enquanto homem e médico, uma vez, que se irá tratar da coleção fotográfica.

Elysio de Azevedo e Moura nasceu na cidade de Braga a 30 de agosto de 1877, filho de José Alves de Moura, bacharel formado em Teologia, professor e mais tarde reitor do liceu de Braga, e de Emília da Costa Pereira de Azevedo e Moura. Sendo sempre um aluno exemplar, matriculou-se no ano de 1893 na Universidade de Coimbra em Filosofia e logo uns dias depois em Matemática. Contudo passado dois anos decide envergar na Medicina. Obteve o grau de bacharel em Filosofia a 10 de julho de 1895. Já em 1900 é doutorado em Medicina após apresentar as provas “Acto de conclusões magnas” a dissertação intitulada: “A toxidez da urina”. A 17 de agosto de 1908 deu-se o matrimónio com D. Celestina de Araújo Salgado Zenha de Azevedo e Moura em Braga, não tendo deixado descendência (Reis, s.d.).



**Figura 8 - Retrato Doutor Elysio de Moura**

Fonte: <https://ordemdosmedicos.pt/homenagem/elysio-de-azevedo-e-moura/>

Após o seu doutoramento fez concurso para “Lente da Faculdade de Medicina”, sendo nomeado “lente substituto” exercendo a atividade de professor nas cadeiras de Patologia Interna e Propedêutica Médica. Já como lente abrange outro leque de cadeiras, sendo que a partir de 1911 como Professor Catedrático dava as cadeiras de Clínica Neurológica; Neurologia; Clínica Psiquiátrica e Psiquiatria (Costa, 1978, p. 52).

Ao longo do seu percurso universitário exerceu o cargo de secretário da Faculdade de Medicina (1903-1910); foi diretor do Gabinete de Radioscopia e Radiografia (1910); no ano seguinte era diretor do Laboratório de Radioscopia, Radiografia e Eletroterapia; nesse mesmo ano era diretor da primeira Clínica Médica, e diretor de Clínica Neurológica.

Em 1913 passou a ser diretor de Clínica Psiquiátrica, em 1919 foi nomeado Vice-Presidente da Casa de Infância Desvalida.<sup>12</sup> No ano de 1923 é nomeado Presidente da direção dessa mesma casa. No ano de 1926 era diretor de Serviço de Clínica Neurológica e também diretor do Serviço de Clínica Infantil. Já em 1937 foi diretor de Clínica dos Serviços Hospitais da Universidade (Sousa, 1978, p. 111). Segundo o autor Serra (1978), Elyσιο de Moura recebia naquela época “(...) doentes que vinham de toda a parte, não só de Portugal inteiro, mas ainda da vizinha Espanha, das Ilhas Adjacentes (Madeira e Açores), das antigas Colónias e do Brasil”.



**Figura 9 - Vista lateral da Casa de Infância Doutor Elyσιο de Moura**

Fonte: <http://www.filorbis.pt/cultura/07PatrimColegiosCoimbra01.html>

<sup>12</sup> A partir de 1967 o Asylo da Infância Desvalida passou a chamar-se, Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura, hoje em dia a Casa de Acolhimento ainda funciona, em anexo à casa privada do Doutor Elyσιο de Moura passou a ser Casa Museu (Sousa, 1978).

A 11 de janeiro de 1939 Elyσιο de Moura foi eleito o primeiro Bastonário da Ordem dos Médicos. No ano seguinte publicou “O Primeiro Conselho Geral da Ordem dos Médicos, N°1 Boletim da Ordem dos Médicos”, abordou vários aspetos que a medicina naquela época defrontava, como a deontologia médica e a importância da atividade médica como responsabilidade social. A 1 de novembro de 1945 faleceu nos Hospitais de Coimbra a sua esposa D. Celestina de Araújo Salgado Zenha de Azevedo e Moura (Sousa, 1978, p. 110).

Assistiu e participou em vários congressos, tanto nacionais como internacionais representando a Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, entre eles, são de salientar o de Medicina Geral de Londres e Budapeste, os de Neurologia e de Psiquiatria, de Paris, Bordéus, entre outros. Para além dos seus estudos de Psiquiatria, lutou para que se construísse um pavilhão exclusivo para doenças mentais. Foi membro da Comissão Administrativa da Construção do Manicómio Sena, sendo o seu primeiro diretor (Costa, 1978, p. 111).



**Figura 10 - Congresso em Lille, França - Coleção Fotográfica da CIDEM**

Em 1947 foi-lhe concedido o Grau de Grande Oficial da Ordem de São Tiago, a 24 de novembro foram-lhe entregues as insígnias de Grande Oficial da Ordem de São Tiago. A 13 de dezembro, foi inaugurado o seu retrato na Sala do Conselho Médico Legal de Coimbra, no Instituto de Medicina Legal (Reis, s.d.).

A 3 de maio de 1961 foi condecorado com Grã-cruz da Ordem de Benemerência, no dia 8 foi a apresentação do seu busto no pavilhão nº1 do manicómio Sena. No último ano da sua vida, recebe na Casa da Infância o Presidente da República, General Ramalho Eanes que entrega a condecoração com a Grã-cruz da Ordem Militar de Santiago Espada a Elyσιο de Moura. Falece a 18 de junho de 1977 e em 30 de agosto foi-lhe atribuída a medalha de ouro da cidade de Coimbra (Reis, s.d.).



**Figura 11 - Condecoração com a Grã-cruz da Ordem Militar de Santiago de Espada – CIDEM**

Segundo o relato de (Serra, 1978) “Ocorria a morte de um homem bom, que nunca na sua vida havia querido o mal de alguém e sempre fora sensível aos males alheios. Tratava-se de uma inteligência fulgurante, de um clínico prodigioso, com dotes pessoais de tal modo notórios, (...). Ao tomar conhecimento da notícia da sua morte, a cidade chorou-a e foi-lhe sensível. Milhares de pessoas se concentraram ao longo de todo o percurso por onde passaria o féretro, até sair da cidade, em direção a Braga, a sua terra natal, onde iria ficar”.



De facto, é notório que durante toda a sua vida notabilizou-se no ensino e investigação da Psiquiatria, introduziu na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra o ensino da Neurologia, utilizando métodos e práticas pedagógicas inovadoras. Publicou diversos estudos, entre eles:

- *Estudo crítico e experimental sobre o fósforo urinário*, in Coimbra Médica, nº 26 a 36, 1900;

- *Nota sobre um caso de tétano agudo seguido de morte*, in Coimbra Médica, nº1 a 5, 1901;

- *Demente que aos 77 anos testou, sem dar por isso, e que aos 79 casou...também sem dar por isso!* – Petição e réplica dos Advogados J. S. da Cunha e Costa e E. M. da Cunha e Costa, e pareceres médico-legais dos Exm. Srs. Drs. Elysio de Moura, Marques dos Santos, Egas Moniz e Sobral Cid, 1924;

- Discurso, in “*Homenagem ao Prof. Magalhães Lemos*”, prestada na Faculdade de Medicina do Porto, em 24 de junho de 1925. Porto, 1927;

- *Congrès de Psychiatrie et de Neurologie* – Bruxelles: 22-28 juillet 1935. Alocução do Prof. Elysio de Moura, como Delegado da Universidade de Coimbra;

- *O Primeiro Conselho Geral da Ordem dos Médicos*, in Boletim da Ordem dos Médicos, ano I, fasc. I, 1940;

- *Anorexia mental*. Acta Universitatis Conimbrigensis, 1947, 141;

- *Parecer médico-legal sobre os resultados do exame mental feito a D.<sup>a</sup> R. J. H. Minuta de apelação para a relação de Coimbra*, 1947;

- *Anotações a um parecer médico-legal*. Braga, 1969.

Para além das suas capacidades académicas na área da Psiquiatria e Neurologia, Elysio de Moura foi também um filantropo. Durante a sua vida, com o apoio da sua mulher dedicou-se com carinho à “Sociedade de Beneficência Protetora da Infância Desvalida”. Em seguida será apresentada a missão e os objetivos da casa (Sousa, 1978).

Os estatutos da CIDEM, estão em vigor desde o ano de 1980, exceto os nomes dos ocupantes dos vários cargos que se vão alterando ao longo do tempo. A casa de Infância tem

como objetivo “recolher, alimentar, vestir, instruir e educar segundo os princípios da Moral Católica crianças do sexo feminino” (Moura, 1980).

O segundo ponto do artigo 2º refere que a” idade mínima exigida é a de três anos completos, a máxima de nove igualmente completos. Uma vez admitida, a crianças pode permanecer até aos dezoito anos completos”. Ao completarem os dezoito anos as meninas serão entregues à pessoa que ficou responsável no monumento da sua admissão, no caso de não haver a quem entregar a criança, a instituição procurará um posto de trabalho de acordo com as suas habilitações (Moura, 1980).

Os seus rendimentos para o eficaz funcionamento da casa, advêm das “quotas pagas pelos respetivos sócios, legados e doações a seu favor, subsídios do Estado e de outros organismos oficiais”. No que se refere à Direção tem como objetivos “dirigir e administrar a Instituição” (Moura, 1980).

Sendo o quinto presidente da “Sociedade de Beneficência Protetora da Infância Desvalida” Elyσιο de Moura será o impulsionador da instituição. Segundo a obra intitulada “*Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura: Obra de Bem-Fazer Tipicamente Universitária e Coimbrã Vivência de Todos*” aquando a passagem para o novo presidente, a casa albergava apenas onze crianças. Contudo, com a sua generosidade e através dos seus recursos financeiros, consegue entre 1940 e 1967 abrigar na casa cerca de duzentas crianças (Todos, 1981).

Apesar do seu esforço financeiro, com o aumento das crianças, era necessário encontrar outros apoios para suportar a manutenção da casa. Surgiu um apoio em conjunto com os alunos de medicina do quinto ano, que acabou por criar uma nova tradição, que marcou a vida académica. A ideia consistia que todos os alunos do último ano de todos os cursos, fossem buscar as meninas da instituição e com elas, vender as pastas de estudante com as fitas de várias cores das várias faculdades (Reis, s.d.).

No ano em que completa 90 anos, por despacho do Ministro da Saúde e Assistência, a 11 de agosto de 1967 é substituído o nome da instituição. Passa a designar-se de “Casa Doutor Elyσιο de Moura”. A partir de 31 de julho de 1938 a educação das crianças fica a cargo das Irmãs Religiosas da “Congregação do Amor de Deus” (Reis, s.d.).

No ano de 1978 realizou-se uma Homenagem Nacional ao professor Doutor Elyσιο de Moura, nessa mesma homenagem foram vários os testemunhos de colegas, amigos e alunos. Elyσιο de Moura é definido por (Costa, 1978):

“a palavra fácil, impetuosa e precisa, aliada ao gesto largo e vibrante, ao raciocínio ágil e à sua capacidade dedutiva e intuitiva, tornavam-no atraente e convincente, de tal forma que as suas aulas, tipicamente magistrais, eram recheadas de conceitos dogmáticos, que tinham o cunho da sua autoridade e quase sempre originais, como ele próprio. (...) Amigo do seu amigo, tinha sempre um conselho, um gesto de amparo, uma palavra de esperança; e a sua reconfortante presença, quanta vez era um sedativo bálsamo, cuja ação catalítica dominava inquietações e dolorosos estados de alma”. (...) Daí, o amigo e o filantropo fundirem-se e confundirem-se num só” (Costa, 1978, p. 51).

Para Sousa (1978) Elysio de Moura era “excepcionalmente inteligente e de uma sensibilidade hiperestésica, mas igualmente generoso e delicado. (...) Com a mesma naturalidade e a mesma gentileza, espalhou às mãos cheias, durante toda a vida, o talento e o coração, sem esperar recompensa nem sequer agradecimento. Toda a cidade conhece a sua ternura pelas crianças, e um dos motivos por que unanimemente lhe tributa o mais carinhoso respeito, é a sua total dedicação à Instituição em que milhares delas têm encontrado o lar e a escola, o agasalho e a educação” (Sousa, 1978, p. 111).

“Hoje como mulher que sou, sinto gosto e gratidão por ter sido uma menina do Senhor Doutor; muito lhe devo, aprendi a ser auto-suficiente para me governar e recordo com muito amor e carinho a figura inconfundível do Senhor Doutor, pessoa muito fina no trato, alma nobre, espírito extraordinariamente admirável, de uma simplicidade tão grande, que só aceitava os nossos sorrisos em paga de tudo o que fazia por nós” (Elysio de Moura Vida e Obra - Testeunhos, 1978).

“Já em idade avançada, lá ia ele com duas pequenitas vestidas de uniforme, visitar as lojas da Baixa Coimbrã. Mal ele parecia, logo os empregados se apressavam a esconder as vassouras, visto que naquela época, era com que se limpavam as casas comerciais, pois ele dizia, que o pó era a pior coisa para a saúde. Ali conversa com todos, a todos chamava filhos a quem respeitava. Todos o recebiam de braços abertos e lhe ofereciam rebuçados (...). Logo que chegasse a casa, mandava ir as meninas para o pátio, deitando-lhes os rebuçados pelas janelas, só para as ver correr (...)” (Elysio de Moura Vida e Obra - Testeunhos, 1978).

“(...) a morte foi sentida por toda a Coimbra onde era figura proeminente como mestre de Medicina e como homem bom, generoso, simples e humilde na sua grandeza (...). Foi grande mestre, médico insigne e homem de coração, como o demonstra a obra da Casa da Infância Elísio de Moura onde as suas “meninas” choram por ele (...)” (Elysio de Moura Vida e Obra - Testeunhos, 1978).



**Figura 12 - Doutor Elyσιο de Moura com as meninas - CIDEM**



**Figura 13 - Doutor Elyσιο de Moura com as meninas - CIDEM**

## 2.2 A Casa-Museu

Nesta primeira abordagem sobre a Casa-Museu Elycio de Moura (CMEM), constituiu-se necessária uma pequena compreensão sobre a definição de casas-museu.

As casas-museu ou casas musealizadas são edifícios que foram destinados prioritariamente à habitação de indivíduos, e que, devido ao valor histórico atribuído, a sociedade determina patrimonializar, conservando ou restaurando, dando-lhes um novo destino como museu. Segundo Guimarães (2014) a casa-museu nasceu do elitismo burguês e republicano, que celebra escritores, artistas, cientistas, celebridades notáveis, políticos, entre outros (Guimarães, 2014).



**Figura 14 - Casa Museu Doutor Elycio de Moura**

Fonte: <https://colectiva.pt/2018/07/13/para-alem-da-sala-dos-amendoins-da-casa-museu-elycio-de-moura/>

A autora Mayer (2016) menciona o facto de vários especialistas diferenciarem as instituições museológicas das casas-museu. As casas-museu nascem do pressuposto da existência de uma casa, dos seus bens e da associação ao seu proprietário/habitante. Tornam-se

espaços que visam transmitir novas ideias e valores, preservam memórias, celebram identidades, e no fundo, educam pela experiência efêmera da vivência da intimidade de um espaço (Mayer, 2016).

Ainda na problemática e diversidade tipológica da instituição museu, conduziu à necessidade de categorizar as diversas estruturas museológicas, no sentido de organizar o entendimento do panorama geral e de proporcionar um melhor aprofundamento de cada tipologia<sup>13</sup> (Guimarães, 2014). De acordo com estas 9 categorias, a Casa Museu Elysio de Moura poderá estar na primeira categoria, visto que, é a casa de uma personalidade, no caso um médico. É notório o desejo de perpetuar a memória do Doutor Elysio de Moura revelando também a intenção de manter reunidas e preservadas as coleções de arte e artefactos que constituem a casa.

Identificada esta nova categoria de casas-museu, alguns autores debruçaram-se na necessidade da criação de uma definição para esta categoria. Alguns estudiosos corroboram com a ideia de a instituição casa-museu não diferir muito relativamente à essência de um museu.

Segundo Mayer (2016), através do estudo de “*Casas-Museu em Portugal Modelos de Organização e conceito*” do autor Martins (1997) entende a casa-museu como:

“um museu com alguns aspetos particulares, distintivos e não como uma instituição realmente distinta dos museus em geral, com simples referências analógicas. Neste sentido definir casa-museu seria apresentar mais uma definição de museu (...) a apresentação de uma definição seria redutora da realidade observada, uma vez que esta instituição museológica não apresenta um padrão institucional” (p.59).

---

<sup>13</sup> Segundo Guimarães (2014) através da Comissão Internacional para a Conservação e Gestão das Casas Museu do ICOM. São apresentadas 9 classes ou tipo de casas-museu: “(1) Casas de Personalidades (de escritores, artistas, músicos, políticos, heróis militares, etc.); (2) Casas de Coleção (casa de um antigo colecionador que é usada para mostrar a sua coleção); (3) Casas Estéticas (quando a principal razão para a sua musealização é a própria casa vista como obra de arte); (4) Casas Históricas (casas que celebram um acontecimento histórico que teve lugar na ou através da casa); (5) Casas de Comunidade (casas-museu estabelecidas por uma comunidade local como um meio de referência para a sua identidade histórica e cultural); (6) Casas Antigas (casas rurais da nobreza ou pequenos castelos abertos ao público); (7) Casas de Poder (palácios e grandes castelos); (8) Casas do clero (casas de habitação do clero); (9) Casas Humildes (casas de arquitetura vernácula que refletem um tipo de vida perdido ou uma antiga forma de construção).

No entanto, o autor Ponte (2007) para chegar ao conceito de casas-museu, recorre inicialmente ao conceito de casa<sup>14</sup> e ao conceito de casa histórica<sup>15</sup>. Chegando à conclusão, através da bibliografia que os conceitos casa-museu e casa histórica não estão corretamente definidos e separados. Alude também para a ideia de que a casa-museu pode ser, simultaneamente, uma casa histórica, mas sendo histórica não significa que seja museu.

Ponte (2007) através do autor Pina (2001) afirma que a casa-museu “deverá refletir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objetos e o ambiente em que o patrono viveu” (Ponte, 2007, p. 25).

O estudo realizado pelo autor relativamente aos conceitos, permite chegar à conclusão de alguns requisitos necessários para a classificação de uma casa-museu. Assim menciona como essencial a existência de um espaço, casa, local onde tenha habitado uma personalidade, que de acordo com os seus méritos se tenha distinguido dos seus contemporâneos (Ponte, 2007).

Na reflexão da autora Mayer (2016), a definição de casa-museu é entendida através da autora Martins, que ao destacar os elementos cateterísticos da casa-museu define como “a memória pessoal e os seus aspetos materiais: o edifício e a coleção, num todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relação de influência recíproca.” Esclarece que “...a memória pessoal é aqui encarada como o elemento aglutinador da teoria e prática das casas-museu. É ela que confere significado, coerência e justificação para a existência deste tipo de instituição (...) O edifício confere-lhe o necessário enquadramento físico e possui referências simbólicas ao indivíduo (...) A coleção é encarada como suporte material da memória que adquire significado por referência a esta...” (Mayer, 2016, p. 61).

De forma sucinta uma casa-museu é um equipamento cultural, que parte do pressuposto da existência de um patrono, de uma habitação e de uma coleção, e a sua missão inclui a interpretação da memória pessoal do seu fundador (Ponte, 2007).

---

<sup>14</sup> O autor chama à atenção para a palavras casa-museu, ou seja, salienta o facto de ser composta por duas palavras em justaposição, por fim acentua a diferença entre os conceitos. Como refere “o conceito casa que tem um sentido privado, pessoal, de refúgio e intimidade, ao qual se junta o conceito museu com toda a sua carga e dimensão pública. Um museu é criado para receber pessoas, transmitir conhecimentos e interagir com o público, a que se associa a função de conservar, estudar e divulgar as coleções. No âmbito das casas-museu, a própria casa é, também, uma importante e imponente peça do museu a preservar e estudar” (Ponte, 2007, p. 22).

<sup>15</sup> Ainda o mesmo autor menciona que casa histórica está relacionada com a estrutura, ou seja, com o imóvel que nesse caso apresenta histórias desse mesmo local, só que de uma época definida. Considera que a casa histórica não tem de estar aberta ao público, e que de certa forma, pode evoluir em direção da casa-museu (Ponte, 2007).

Portanto as casas-museu são identidades aglutinadoras de valores e memórias, que merecem por parte de tutelas dominantes, uma atenção especial na sua preservação, salvaguarda e valorização. Possuem em si património artístico, etnográfico e cultural de diferentes países ou regiões onde se inserem, necessitando uma maior valorização e requalificação, que de certa forma irá ser indispensável um investimento a nível económico para a sua organização (Mayer, 2016).

Como refere (Gomes, 2016, p. 121) os museus são constituídos por objetos únicos, que testemunham de acordo com as suas tipologias as atividades humanas, contendo, portanto, um valor de natureza testemunhal. De facto, foi necessária esta breve introdução para o entendimento sobre o conceito de casa-museu, visto que de seguida, será apresentado o novo projeto Casa-Museu Elyσιο de Moura.

A Sociedade de Beneficência Protetora da Infância Desvalida foi fundada a 9 de julho de 1835, pela Reitoria da Universidade de Coimbra. Deste agrupamento ficou expressamente definido que a presidência seria sempre atribuída a um professor universitário. A instituição de cariz particular dava assistência a meninas desprotegidas. Primeiramente, começou a funcionar no antigo Colégio da Estrela a 10 de abril de 1836<sup>16</sup>, com 20 meninas (Todos, 1981).



**Figura 15 - Busto do Doutor Elyσιο de Moura**

Fonte: <https://saveig.com/p/BxvBF0SH9si/>

---

<sup>16</sup> Hoje em dia é o atual edifício do Governo Civil.



No ano de 1840 foi transferido para o local onde hoje se encontra. O antigo Colégio Universitário de Santo António da Pedreira é fundado em 1602, construído no lugar da antiga pedreira de Coimbra, esteve ocupado com os Religiosos da Província de Santo António de Portugal, dos Franciscanos Reformados ou Capuchos até 1834. Ao abrigo da lei da Extinção das Ordens Religiosas, o edifício é doado ao Asilo da Infância Desvalida em 1850 pela Rainha D. Maria II permanecendo nestas instalações até à data (Todos, 1981).

Como já foi referido anteriormente, a 11 de agosto de 1967 é substituído o nome da instituição passando a designar-se de Casa de Infância Doutor Elyσιο de Moura, em anexo à casa de Infância, situa-se a casa onde habitou a maior parte da sua vida coimbreense.



**Figura 16 - Retrato do Doutor Elyσιο de Moura na Casa-Museu**

Fonte: <https://coolectiva.pt/2018/07/13/para-alem-da-sala-dos-amendoins-da-casa-museu-elysio-de-moura/>

Devido a um grande esforço e dedicação por parte do Diretor Doutor Manuel Ferro, do Dr. Milton Pacheco, e também graças à ajuda de familiares e amigos do Doutor Elyσιο de Moura, foi possível desenvolver este projeto cultural, que possibilitou a reconstrução da residência, com todos os pormenores que faziam parte do seu dia a dia. Sob o lema “Uma Causa

para Infância” a Casa-Museu foi inaugurada a 18 de junho de 2018, dia em que 41 anos da morte de Elysio de Moura, (ver anexo 1, 2 e 3).



**Figura 17 - Sala de Visitas na Casa-Museu Elysio de Moura**

Fonte: <https://colectiva.pt/2018/07/13/para-alem-da-sala-dos-amendoins-da-casa-museu-elysio-de-moura/>



**Figura 18 - Retrato de D. Celestina Salgado Zenha**

Fonte: [https://i2.wp.com/colectiva.pt/wp-content/uploads/2018/07/IMG\\_3290.jpeg?w=516&h=387&ssl=1](https://i2.wp.com/colectiva.pt/wp-content/uploads/2018/07/IMG_3290.jpeg?w=516&h=387&ssl=1)

## **Parte II – A coleção fotográfica da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura**

### 3 Contextualização do Estudo de Caso

A coleção<sup>17</sup> fotográfica da CIDEM encontra-se atualmente no escritório da Casa-Museu. Acondicionada em caixas e envelopes, esta coleção está dividida em três: a da CMEM, de caráter pessoal do Doutor Elyσιο de Moura, a da CIDEM no contexto da instituição e, por fim, a coleção fotográfica do pintor Manuel Jardim<sup>18</sup>.

O acervo é constituído, essencialmente, por provas em papel, acondicionadas em caixas de cartão e envelopes de papel. As fotografias de grande formato encontram-se sobrepostas, apenas com uma folha de papel a proteger. Tanto as provas como as caixas não apresentam nenhuma numeração lógica ou sequencial, os envelopes contêm, por vezes, inscrições manuscritas visíveis; no entanto, apenas correspondem às medidas pretendidas para a reprodução de cópias.



**Figura 19 - Escritório da Casa-Museu Elyσιο de Moura**

---

<sup>17</sup> Optou-se pela designação de coleção, dado que o arquivo da CIDEM não se encontra tratado. Entende-se por coleção “Unidade arquivística constituída por um conjunto de documentos do mesmo arquivo, organizada para efeitos de referência, para servir de modelo à produção de documentos com a mesma finalidade, ou de acordo com critérios de arquivagem (NP 4041, p.5).

<sup>18</sup> Natural de Montemor-o-Velho, Manuel Jardim estudou na Escola de Belas-Artes em Lisboa e mais tarde desenvolve a sua aprendizagem de pintura em Paris na Academia Julian sob a tutela de Jean-Paul Laurens. Em 1911, o pintor é admitido pela primeira vez ao Salon parisiense com o quadro denominado Le Déjeuner. É considerado pintor do primeiro modernismo em Portugal, juntamente com Guilherme de Santa-Rita, Almada Negreiros e Amadeu Souza Cardoso. Informação Disponível em <http://www.museumachadocastro.gov.pt/en-GB/exhibitions/past/ContentDetail.aspx?id=1089>



**Figura 20 - Caixa de Cartão com Provas fotográficas**



**Figura 21 - Caixa de Cartão com Provas Fotográficas**



**Figura 22 - Provas fotográficas de Grande Formato**



### 3.1 Objetivos e Metodologia

“A fotografia reproduz ao infinito o que só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá se repetir existencialmente”.

“No fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”.

Roland Barthes

Importa referir o valor que os documentos possuem para a nossa história, são manifestações de uma sociedade, culturas, momentos que ficam eternizados tanto na nossa memória, como em qualquer suporte. Para que possamos entender estes documentos de acordo com a nossa época, é necessário conjugar conhecimento de várias áreas para facilitar a sua recuperação, troca e disponibilização.

A tomada de decisão para a escolha do tema do presente projeto partiu pelo interesse em utilizar dois campos de formação científica que se relacionam e pelos quais passa a minha formação académica, a História da Arte e a CI. A escolha da investigação direcionada para a fotografia estava decidida, posteriormente surgiu a ideia de estudar o acervo fotográfico da CIDEM, acervo este que nunca havia sido estudado, a nível académico, e que viria a proporcionar a divulgação do mesmo e do espaço envolvente.

Este projeto tem, assim, como objetivo estudar a coleção fotográfica da CIDEM, tendo sido estruturado através de objetivos específicos:

- a) Identificar a coleção da CIDEM;
- b) Descrever as suas patologias e em última análise, a investigação visa apresentar uma proposta de conservação e divulgação.

A metodologia deste trabalho tem por base a revisão da literatura, passando seguidamente pelo estudo de caso, a coleção fotográfica. Esta investigação é, assim, composta pela pesquisa bibliográfica, observação direta do acervo, seguindo-se posteriormente a avaliação física dos documentos fotográficos.

Num período posterior, foi realizada uma seleção de amostras da coleção fotográfica, com o intuito de relevar os documentos com patologias. Procedeu-se à realização de uma ficha

técnica para cada documento fotográfico, de modo a facilitar e auxiliar ao pormenor a identificação das patologias existentes, sempre acompanhado com o respetivo registo fotográfico. A elaboração da ficha de registo foi concretizada, essencialmente, através da ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística, contendo também alguns dados recolhidos do manual “Conservação de Coleções de Fotografia” de Luís Pavão.

<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b> <b>Cota</b>	
<b>Identificação</b>	<b>Título:</b> <b>Data(s):</b> <b>Autor(es):</b> <b>Assunto:</b>
<b>Descrição</b>	<b>Espécie fotográfica:</b> <b>Formato:</b> <b>Inscrições e carimbos:</b>
<b>Estado de Conservação</b>	Muito deteriorado <input type="checkbox"/> Deteriorado <input type="checkbox"/> Razoável <input type="checkbox"/> Bom <input type="checkbox"/> Muito bom <input type="checkbox"/>  <b>Descrição das formas de deterioração:</b>

**Figura 23 - Ficha Técnica**

Fonte: Elaboração própria.



Na última fase do processo foi essencial escolher um espaço destinado à área de trabalho, amplo e limpo, para que a limpeza da poeira e a recolha dos dados se desenrolasse sem incidentes. A observação e a recolha dos dados da coleção foram tratados de forma cuidada para que pudéssemos conhecer a coleção, os materiais, formatos, quantidades (através da atribuição de um número de registo), a atribuição de cota, autores, datas, e por fim a análise do seu estado de conservação.



**Figura 24 - Recolha de dados através da ficha técnica**

## 4 Discussão de Resultados e Visão Prospetiva

### 4.1 A Coleção Fotográfica

Como já foi referido anteriormente, o Doutor Elysio de Moura foi nomeado Presidente da CID, tendo optado por ir viver para a casa que se situava em anexo à instituição. Durante a sua direção na CID, utiliza os seus recursos financeiros e pessoais para fazer obras e possibilitar o aumento de crianças na instituição, vem a falecer no ano de 1977 doando a casa e os seus bens à CID.

A coleção fotográfica que estamos a tratar pertence ao acervo da CMEM, no entanto a casa mãe ou entidade detentora é a CIDEM. Assim sendo, a coleção integra o acervo fotográfico pessoal do Doutor Elysio de Moura, em que os temas representados são essencialmente: fotografias de curso, cerimónias, retratos de familiares e amigos, e por fim de teor educacional.

A coleção fotográfica da CIDEM integra retratos das meninas da casa de infância, festas, retratos das irmãs, comunhões, fotografias de casamentos, retratos de outros diretores da instituição, bem como retratos de funcionários da instituição. E, por fim, fotografias do pintor Manuel Jardim, doado pela sua irmã Leticia Jardim à CIDEM, que compreende essencialmente retratos familiares (gráfico 1). Uma questão muito evidente que surge nesta doação, é o teor da ligação do pintor ou da irmã à CIDEM? Segundo o Dr. Milton Pacheco, Leticia Jardim seria uma doente muito assídua do Doutor Elysio de Moura e da instituição, daí a sua doação à Casa de Infância.

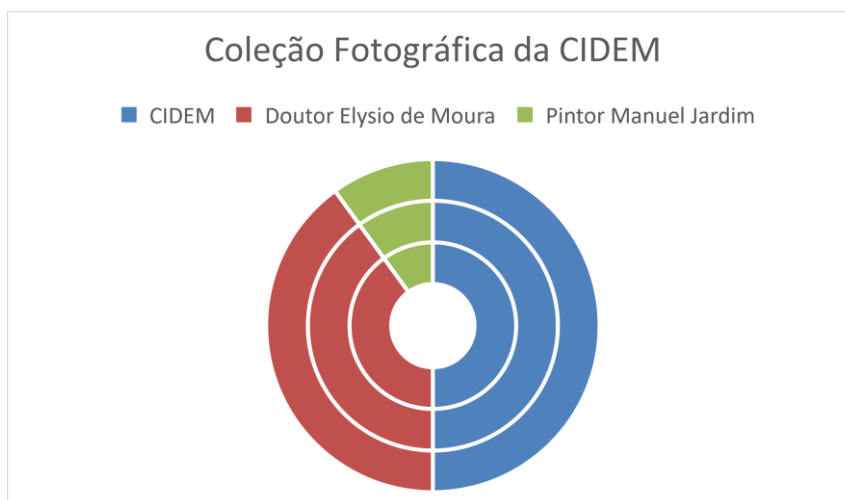


Gráfico 1 - Coleção Fotográfica da CIDEM

Contudo, após a morte do Doutor Elysio de Moura, instalou-se na casa um novo diretor, sendo necessário recolher todo o seu acervo para dentro de malas e caixotes, onde permaneceu anos a fio. Todavia, nessa altura, foi realizado um pequeno inventário. Após a deserção da casa, esta serviu durante longos anos como depósito da instituição, onde se foram acumulados todo o tipo de objetos e documentos, sem uma organização lógica.

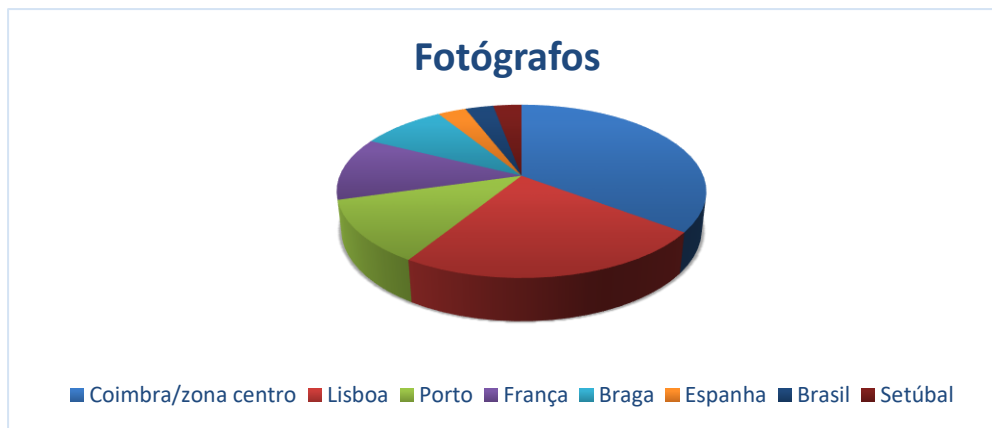
Recentemente, surgiu a iniciativa do projeto de reconstrução da residência do Doutor Elysio de Moura, em que parte do espólio guardado em malas e caixotes volta para o seu contexto original. Porém, a coleção fotográfica perdeu a sua ordem original, e parte dela a sua proveniência, encontrando-se acumulada de forma desorganizada no escritório da CMEM.

Visto que a observação e a descrição constituem a primeira fase do diagnóstico da coleção, é necessário apresentar o material utilizado, para a recolha e análise das patologias identificadas no objeto de estudo. Para este diagnóstico foram utilizadas luvas de algodão, máscara, régua e uma trincha para remoção da maior parte da poeira acumulada.

De toda a coleção fotográfica diagnosticada da CIDEM, através da ficha técnica (ver anexo 1 – registo exemplificativo de 10 casos), apenas existem cópias de 60 provas, tanto em suporte papel como em suporte digital. A coleção, como já foi mencionado, é composta por caixas de cartão abertas e envelopes de papel, não apresenta nenhum cuidado relativamente à sua organização, nem preocupação a nível de proteção. As provas fotográficas de grande dimensão são um total de 15 provas em papel, não apresentam proteção e estão sobrepostas, a sua união é feita com uma folha de tamanho A2. A ausência de embalagens adequadas, provoca mau armazenamento, deformações, enrolamentos, rasgos, dobras e vincos, quer nas provas quer nos suportes.

O local onde se encontra a coleção, no escritório da CMEM, é desprovido de aparelhos de medida e controlo da humidade e temperatura, desta forma não é possível verificar e conferir se os valores se mantêm constantes, ou se existe uma variação, é ainda de verificar que a sala não é detentora de um desumidificador. Em suma, o local não é adequado à preservação do acervo fotográfico.

Após a recolha dos dados, conseguiu-se apurar um número razoável de fotografos representados. A maioria, é composta por fotografos desconhecidos, em seguida por fotografos locais da zona de Coimbra e centro. Porém, também existe uma pequena percentagem de fotografos, de várias zonas do continente, bem como, de outros países.



**Gráfico 2 - Fotógrafos da Coleção Fotográfica da CIDEM**

São alguns deles:

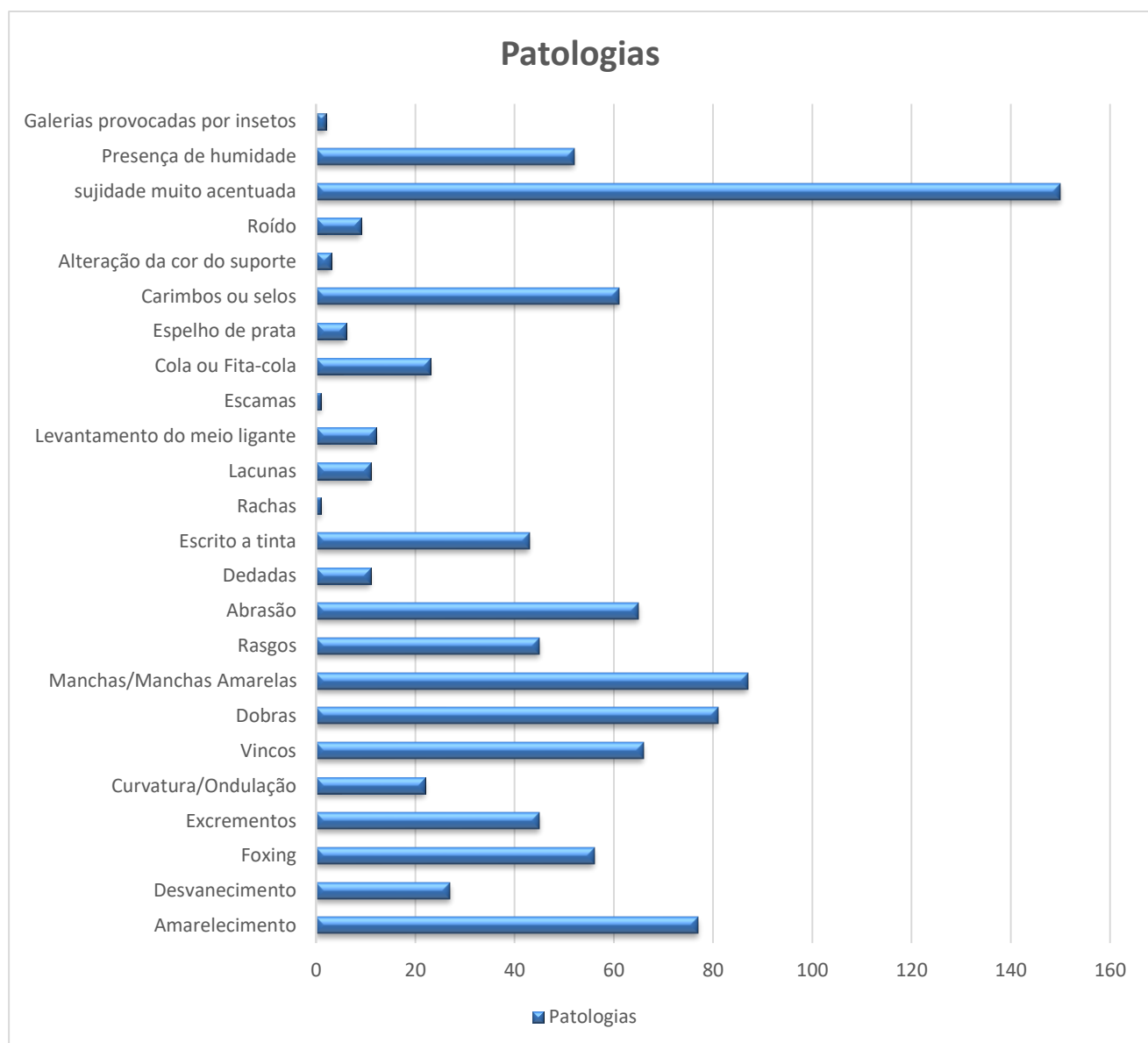
- Photographia Social de Silva & Mello, Rua de Liceiras, 16 Porto;
- Photographia Conimbricense – José Maria dos Santos;
- Photographia Lisboa & Açores, Rua de S. Paulo, 158 2º andar, Lisboa.
- Photographia Académica, Adriano da Silva e Sousa, Couraça dos Apóstolos nº122-124, Coimbra;
- E. Carrey Photographa 11 Rue L. Gambetta – Lille;
- Photographia Guedes Stª Catharina, 262 Porto;
- Fd Mulnier Boul des Italiens, 25 Paris;
- Santos Lima, Braga;
- Emilio Biel & Cª Photographia de Caza Real, Porto rua formosa 342, Palácio do Bolhão;
- A. y E. F. dits Napoleon, Barcelona;
- E. Vallois Paris Photographe Rue de Rennes;
- Photographia Alemã, Alberto Henschel & Cª, Pernambuco largo da Matriz de St. António.

Os temas mais frequentes na coleção são essencialmente retratos e paisagens, no entanto, também existe outro tipo de temáticas ligadas à cidade universitária de Coimbra e à CIDEM, são elas: garraizada; cerimónias académicas; retratos de grupos de estudantes ou doutores; noivas; comunhão das meninas da CIDEM; representações em grupo ou festividades da CIDEM e, por fim, retratos das Irmãs religiosas da Congregação do Amor de Deus.

No que se refere a datas, na maior parte das provas a data não é conhecida; há, no entanto, algumas datas que se conseguiu apurar. Esta coleção possui provas desde o século XIX, mais concretamente desde 1870 até finais do século XX, incluindo provas cromogéneas. Relativamente aos processos fotográficos não foi possível identificar, visto que esse trabalho necessitava de um estudo aprofundado e conhecimento fundamental na área da fotografia, porém, foi necessário reconhecer outros aspetos. A coleção é composta essencialmente por positivos com suporte em papel, sendo que a sua policromia varia (monocromático como sépia, preto e branco e a cores).

Perante a organização de um arquivo, seja ele fotográfico ou não, é importante identificar o formato, a quantidade e o processo fotográfico, para que seja possível garantir o seu acondicionamento corretamente (Pavão, 1997). Neste caso, estamos perante vários formatos, nomeadamente: 3,6 x 4,6 cm; 4,2 x 5,9 cm; 6,2 x 10,2 cm; 8,5 x 12,5 cm; 10 x 15 cm; 12,5 x 8,9 cm; 16,3 x 10,7 cm; 22,4 x 17,2 cm; 30 x 42 cm; 32,2 x 20cm; 37 x 47,5cm; 38,6 x 52cm.

O estado da coleção, de um modo geral é razoável, apesar das inadequadas condições de armazenamento e acondicionamento. As provas, no que respeita ao seu estado de conservação contêm de forma geral, sujidade muito acentuada, presença de excrementos de insetos, riscos, abrasão, rasgões, dobras, vincos e manchas. Todas estas patologias estão representadas no gráfico 3.



**Gráfico 3 - Representação das patologias da Coleção Fotográfica da CIDEM**

As provas fotográficas são o resultado de vários processos e técnicas de produção, e com base nesses químicos, as fotografias possuem problemas específicos de preservação. Consequentemente, as ameaças à integridade das espécies fotográficas são várias: a temperatura, a humidade relativa, luz e poluição (requerem o controle das condições

ambientais), e o manuseamento excessivo. Para evitar e controlar estes riscos, a instituição tem de tomar medidas e desenvolver estratégias de preservação<sup>19</sup> e conservação<sup>20</sup>.

Após a identificação da coleção da CIDEM, constatou-se que a maior percentagem de patologias (sujidade, manchas, dobras, vincos, abrasão), entre outras, são resultado da falta de cuidado no seu acondicionamento e armazenamento. Posto isto, uma vez que se procedeu à limpeza de grande parte da sujidade nas provas, e visto que não existia nenhuma organização lógica (não se encontravam o seu local original), e de acordo com as possibilidades existentes, tornou-se indispensável assegurar o seu devido acondicionamento. Dado às condições oferecidas, foram utilizadas pastas de organizadoras com micas (tamanho A4 e A3), contudo as provas de grandes formatos ficaram sem o seu devido acondicionamento, devido à falta de recursos.



**Figura 25 - Acondicionamento das Provas Fotográficas**

---

<sup>19</sup> Para o autor Silva (2007) Preservação é “conjunto de medidas de gestão tendentes a neutralizar potenciais fatores de degradação de documentos”; Conservação é “um conjunto de medidas de intervenção sistemática e direta nos documentos com o objetivo de impedir a sua degradação, sem alterar as características físicas dos suportes”. É necessário ainda referir que na CI, a Preservação compreende três planos: “a conservação e o restauro do suporte; a adaptação de medidas de gestão e a intencionalidade orgânica de preservar.”

<sup>20</sup> Silva (2007) considera que Conservação é o conjunto de medidas de intervenção sistemática e direta nos documentos, com o objetivo de impedir a sua degradação, sem alterar as características físicas dos suportes. Esta medida irá depender do estado de conservação do suporte”.

## 4.2 Proposta de Conservação e Divulgação

Muitas coleções fotográficas encontram-se em estado precário, desorganizadas e sem tratamento adequado, não sendo possível ter acesso à sua consulta ou divulgação. No fundo, contamos com a boa vontade dessas instituições, (museus, arquivos, bibliotecas e organismos regionais) que de forma mais acertada, tomem atitudes, para que sejam possíveis a sua salvaguarda e a sua divulgação (Pavão, 1997). É o caso da CIDEM, que teve a iniciativa de desenvolver um projeto cultural, com o lema “Uma Causa para a Infância” já mencionado anteriormente.

Concluída a caracterização da coleção fotográfica, pareceu-nos de extrema importância advertir para a sua salvaguarda e conservação. Considerando as patologias identificadas são necessárias ações a desenvolver para retardar e minimizar a sua progressão, requerendo uma equipa de trabalho com colaboração de profissionais especializados em conservação e restauro de documentos fotográficos.

Como refere a autora (Cabral, 2002), “A nós técnicos e cidadãos em geral cabe-nos, pelo menos, a responsabilidade de retardar essa morte anunciada. Salvar ainda é possível, as técnicas e as tecnologias estão aí disponíveis: este é um princípio que convirá ter presente e, conseqüentemente, explorá-lo com determinação e eficácia”.

Numa primeira fase a conservação de fotografias, consiste na realização de um diagnóstico que determine as suas características, quantidades, o seu conteúdo, a forma física, as temáticas e as suas carências relativamente ao seu estado de conservação, entre outros. Assim sendo, pareceu-nos fundamental a identificação da coleção existente, de modo a propor a sua conservação. Procedeu-se à sua observação e recolheu-se os dados para a ficha técnica, deste modo, o primeiro processo da proposta de conservação já se encontra realizado, à exceção da identificação dos processos fotográficos. Nesse sentido é fundamental entender as causas da deterioração dos diversos materiais, para que a sua estabilização, restauração (quando necessária) e microclima seja assegurada, no fundo os documentos fotográficos devem estar protegidos contra as ameaças de deterioração, tanto internas como externas.

O controlo do ambiente num arquivo é sem dúvida umas das medidas mais importantes, visto que, são as condições que determinam o tempo de vida de qualquer documento. Esses documentos sejam eles fotográficos ou não, são sensíveis a altas e baixas temperaturas, à oscilação da humidade relativa, à exposição de luz e da poluição. Desta forma, a humidade



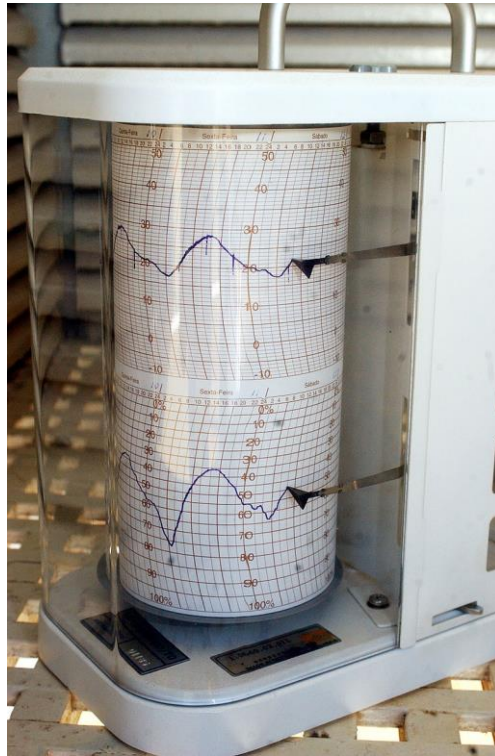
relativa (HR) e a temperatura (T), devem ser mantidas o mais constante possível, para que os documentos tenham mais anos de vida, os valores gerais da humidade relativa, recomendados a todos os materiais fotográficos em geral situam-se entre os 30% e os 40% e a temperatura entre os 16°C e os 18°C. Porém, é necessário salientar o facto que cada espécie fotográfica tem o seu próprio valor em termos de HR e T recomendados (Pavão, 1997).

O controlo destes fatores é realizado através de vários aparelhos que funcionam permanentemente, são eles: desumidificadores, sistemas de ar condicionado ou de climatização, higrómetro de cabelo, cartões indicadores, entre outros, que mantem os valores adequados tanto a temperatura como a humidade relativa (Mark, 2002).



**Figura 26 – Datalogger**

Fonte: <https://waydatasolution.com.br/2017/10/17/para-que-serve-um-datalogger/>



**Figura 27 - Termo Higrógrafo (regista flutuações ao longo do tempo)**

Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Termohigr%C3%B3grafo#/media/File:Umidadederelativa.jpg>



**Figura 28 – Desumidificador**

Fonte:

[https://www.google.com/search?q=desumidificadores&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwin2PLkLniAhUs3OAKHZ2TAUcQ\\_AUIDigB&biw=2049&bih=1000#imgrc=ISiC\\_dYkNGhAmM:](https://www.google.com/search?q=desumidificadores&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwin2PLkLniAhUs3OAKHZ2TAUcQ_AUIDigB&biw=2049&bih=1000#imgrc=ISiC_dYkNGhAmM:)

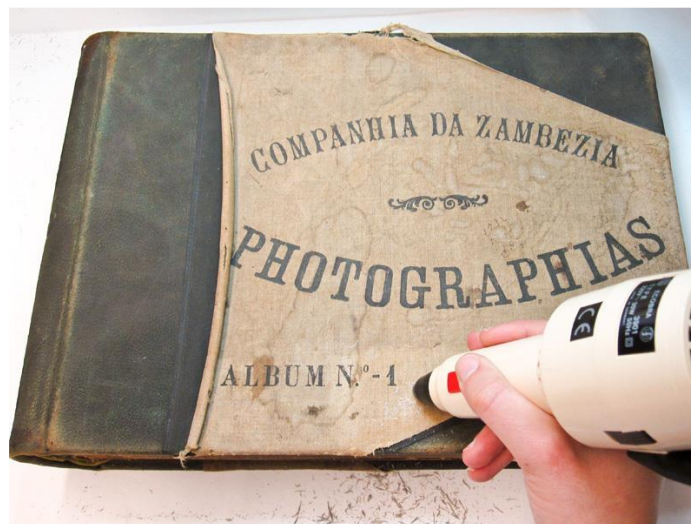
Importa referir que a poluição do ar, como a luz devem ser controlados de modo a contribuírem não para a degradação das espécies, mas sim para a sua longevidade. Portanto, a poluição deve ser controlada por filtros nas entradas de ar na sala, e a luz deve ser essencialmente evitada, principalmente os raios ultravioleta, devendo ser utilizada apenas quando necessária (Vergara, 2002).

Hoje em dia as fotografias a cores são as mais instáveis, sendo que o método mais adequado para a sua preservação a longo prazo é o arquivo frio. Este consiste essencialmente na preservação eficaz de imagens quimicamente instáveis, não contém uma temperatura ideal, contudo, quanto mais frio for o arquivo melhor. Uma preocupação que se deverá ter é o controlo constante da temperatura e da humidade relativa, visto que, estes dois fatores não podem estar desprendidos, pois podem causar danos na coleção, devendo estar sempre em harmonia (Pavão, 1997).

## 4.2.1 Higienização e Acondicionamento

A higienização é um processo que consiste na limpeza de um documento, e uma das etapas fundamentais da conservação. É importante salientar que embora a higienização seja benéfica, estes procedimentos também apresentam aspetos menos positivos. As limpezas aconselhadas para as fotografias compõem a ordem química e mecânica, podendo ocorrer também de forma mecânica ou manual (Garrucho, 2013).

A limpeza de ordem química consiste na remoção de colas, adesivos, manchas metálicas, entre outros, devendo ser utilizada apenas por profissionais especializados. No que diz respeito à limpeza de ordem mecânica, consiste numa limpeza simples e superficial, removendo pequenas poeiras e excrementos de insetos. Alguns materiais recomendados para a limpeza de fotografias são: pincéis de sedas firmes; espátula metálica; aspirador de pó equipado com filtros de retenção de sujidades e poeiras; borracha mecânica; uso de aparas de borracha com algodão; limpeza húmida com cotonete humedecido com água e utilização de lupa binocular (Pavão, 1997).



**Figura 29 - Limpeza com Borracha Mecânica**

Fonte:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.ytimg.com%2Fvi%2FRgXhsj93wHU%2Fmaxresdefault.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DRgXhsj93wHU&docid=iYfYG NQXwSJFqM&tbnid=BsltM6bmUMec2M%3A&vet=10ahUKEwiyrTIlrniAhXN8OAKHfJyDq4QMwhGKAcwBw..i&w=1280&h=720&itg=1&bih=1000&biw=2049&q=borracha%20mec%C3%A2nica%20para%20limpeza%20de%20fotografias&ved=0ahUKEwiyrTIlrniAhXN8OAKHfJyDq4QMwhGKAcwBw&iact=mrc&uact=8>



**Figura 30 - Limpeza com Borracha**

Fonte: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5769>

Alguns procedimentos de limpeza não necessitam de profissionais da área, ou seja, a higienização do espaço do arquivo deve ser um hábito de rotina para evitar insetos, roedores e poeiras, sendo possível a realização destas tarefas por um funcionário da instituição. É necessária uma norma política favorável à ausência de caixote de lixo e proibição de comida e bebida nas áreas de depósitos (Pavão, 1997).

O acondicionamento e o armazenamento têm como objetivo proteger a espécie de qualquer fator de degradação, de modo a salvaguardá-lo com as devidas condições. Para cumprir estas medidas preventivas, é importante escolher com o máximo de cuidado os invólucros e móveis para satisfazerem as condições pretendidas (Mark, 2002).

A coleção fotográfica num arquivo está organizada fisicamente, isto é, de acordo com o processo de identificação que determinou o tipo de material. Assim são organizados conforme o suporte, suporte de papel, suporte de plástico, suporte de vidro e suporte em metal. Posteriormente devem-se dividir os subconjuntos em emulsões p&b ou coloridas e em negativos e positivos, esta informação requer o seu registo nas informações referentes à documentação (Filippi & Lima, 2002).

Para estabilizar o material frágil e delicado e oferecer cuidados básicos a todos os materiais da coleção, é obrigatório escolher armários e estantes construídos de materiais não combustíveis, isto é, que não sofram corrosão. No que toca a prateleiras de madeira ou derivados são de evitar devido aos gases, os armários, estantes e mapotecas devem ser de aço e compatíveis com as condições de acondicionamento. Muitas das vezes os envelopes de papel

são usados para armazenar cópias ou negativos, contudo a parte do adesivo do envelope pode produzir manchas, não sendo viável a sua utilização (Pavão, 2004).



**Figura 31 - Depósito de Arquivo**

Fonte: <https://narq.tecnico.ulisboa.pt/conheca-o-narq/os-espacos-do-narq/>



**Figura 32 – Mapoteca**

Fonte:

[https://www.google.com/search?q=mapotecas&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjNyve7rmiAhVgWhUIHTHoD4cQ\\_AUIDigB&biw=2049&bih=927&dpr=0.67#imgrc=QsT808OwrNLQdM:](https://www.google.com/search?q=mapotecas&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjNyve7rmiAhVgWhUIHTHoD4cQ_AUIDigB&biw=2049&bih=927&dpr=0.67#imgrc=QsT808OwrNLQdM:)

Contudo, de carácter ainda mais importante são as embalagens individuais e o seu material de construção. A escolha do material de construção e o desenho das embalagens de arquivo devem adaptar-se à peça que protege e deve ser de material quimicamente neutro. Da sua utilização não podem resultar danos físicos ou desgastes, são também o elemento que permite uniformizar formatos, numerar e indexar, podem ser de papel, plástico ou cartão

protegendo assim das poeiras, da manipulação ou flutuações rápidas ambientais (Filippi & Lima, 2002).

No caso do papel, este deve ser de boa qualidade pois permite as trocas gasosas com o exterior, funcionando como um filtro de poeiras, não é abrasivo, não cria eletricidade estática e o seu preço é moderado. Todavia, o papel também poderá danificar a peça, isto é, se o papel não for de boa qualidade. Para arquivos fotográficos são aceitáveis papéis de pH neutro ou próximo do neutro, devem ser isentos de lignina e sem corantes, no fundo os papéis utilizados são: o papel de trapo ou de pasta de madeira purificada. Os envelopes ou embalagens são construídos por meio de dobras, como os de 4 abas, em cruz ou 3 abas, não requerendo a cola (Pavão, 1997).

Os plásticos são economicamente mais caros, têm a vantagem de ser transparentes e deixam consultar o objeto sem remover a embalagem. No entanto, atraem a poeira que fica retida na superfície, o plástico mais adequado é o poliéster (melinex) de melhor qualidade, transparência e estabilidade. É de evitar plásticos como o PVC (cloreto de polivinil), de cheiro forte, que se decompõem e interage com as peças. As embalagens de plástico são abertas nas duas pontas, e em cartuxo (selada em três lados) são adequadas para provas e diapositivos encontrando-se facilmente no mercado, podendo ser reforçadas com uma folha de cartão no interior, para evitar o encurvamento (Pavão, 1997).

No que toca ao caso do cartão, este permite-nos construir embalagens rígidas que oferecem proteção às peças frágeis ou fragilizadas. Os materiais mais adequados são aqueles em que a matéria-prima é de trapo ou pasta de madeira purificada, a melhor forma será escolher aqueles que tem uma referência explícita de não terem lignina ou de terem o pH neutro ou ligeiramente alcalino, branco e sem colagem ácida. Assim são construídas embalagens passepartout e embalagens de encapsulamento, oferecendo uma boa proteção (Pavão, 2004).

É necessário ter em atenção aos grandes formatos de acordo com a sua dimensão e volume, devem ser embalados individualmente e guardados horizontalmente nos armários adequados, como mapotecas. Relativamente ao arquivamento vertical pode ser uma opção, contudo, será apenas uma opção para acervos com grande volume, outro cuidado a evitar será o excesso de fotografias nas pastas deve-se proporcionar o conforto necessário à sua preservação (Filippi & Lima, 2002).

De forma a manter e prolongar a integridade, longevidade e o ambiente desejado, a área do depósito deve ser escolhida de forma a que não sofra grandes variações térmicas, e que tenha as devidas condições, como isolamento térmico, a ausência de canalizações ou esgotos, para que seja de uso exclusivo como sala de arquivo (Pavão, 1997).

É imperativo a salvaguarda do acevo fotográfico numa área climatizada, em que a sua própria estrutura seja a mais indicada, como os acabamentos inertes, evitando o uso de madeiras e de materiais tóxicos para o material fotográfico. Não é de todo recomendado a utilização de sótãos e porões, pois esses locais retém o calor e a humidade relativa não sendo viáveis (Pavão, 2004).

Em virtude do que foi mencionado, é importante a presença de um planeamento contra desastres, ou seja, medidas e preocupações relativamente a incêndios, inundações, segurança relativamente a roubos ou vandalismo, desastres naturais, bem como o controlo de pragas, sendo fundamental a sua devida precaução com os seus devidos equipamentos. Como refere o autor (McILwaine, 2008) “o objetivo principal de um plano de prevenção de desastres consiste em: minimizar os riscos, tanto quanto possível; maximizar a eficácia da resposta, na ocorrência de um desastre”.



**Figura 33 - Exemplo de Embalagens**

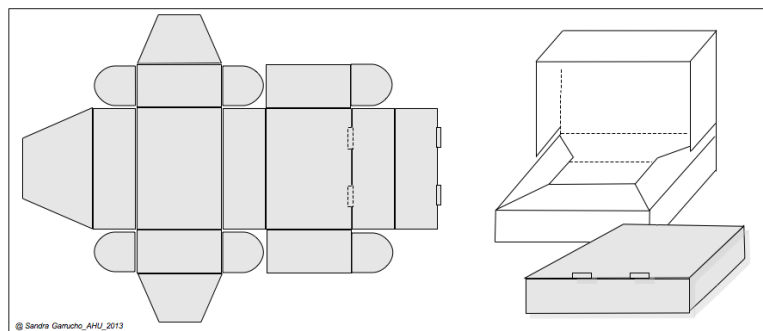
Fonte: <https://narq.tecnico.ulisboa.pt/conheca-o-narq/os-espacos-do-narq/>





**Figura 34 - Embalagens para negativos flexíveis e de vidro**

Fonte: [http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf4.pdf](http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf4.pdf)



**Figura 35 - Caixa de acondicionamento**

Fonte: <https://comun.rcaap.pt/handle/10400.26/5769>

## 4.2.2 Divulgação

O presente estudo realizou-se com o intuito de identificar, descrever e apresentar uma proposta de conservação e divulgação do património fotográfico da CIDEM. Neste último subcapítulo, é proposta uma sugestão para a sua divulgação.

Como foi possível verificar no primeiro capítulo, a difusão de fundos e de coleções fotográficas deve a sua ascensão em grande parte, ao desenvolvimento dos processos fotográficos, cada vez mais simplificados e também à rápida evolução do seu suporte. Hoje em dia, qualquer pessoa ligada à Internet tem acesso a vários pontos de acesso e partilha, de fundos ou coleções fotográficas em qualquer formato. Essa rápida difusão desenvolveu e proporcionou maior atenção à sua digitalização e recuperação da informação (Barradas, 2015).

A digitalização<sup>21</sup> contribuiu para a sua conservação, preservação e divulgação do máximo de informação detalhada, mantendo as características dos originais e restringindo o seu manuseamento físico e direto. Potencializa também o seu uso, através da tecnologia da informação e comunicação, pois está disponível a qualquer hora e local e por mais do que um utilizador em simultâneo, auxilia a pesquisa através da indexação e por fim protege os direitos de autor (Garrucho, 2013).

Para a realização deste processo, é necessário realizar um plano de tarefas para a devida captura digital. Este processo deverá ser realizado preferencialmente nas instalações detentoras do acervo, evitando assim, o seu transporte, manuseio inadequado e até mesmo roubo. A digitalização deve ser de boa qualidade, de forma a garantir a mesma dimensão física e as cores das provas fotográficas. Deve-se escolher qual é o método de captura, qual o formato, o suporte, estabelecer o número e a qualidade de cópias, documentar todo o processo de digitalização, ter a noção do tempo que irá ser necessário, assim como definir onde será o seu armazenamento (Ferreira, 2011).

No caso da coleção fotográfica da CIDEM, a sua descrição seria concretizada através da informação que o acervo disponibiliza, sendo que, essa informação é relativamente escassa, contudo é necessário a utilização de um conjunto de normas para a sua devida descrição. Como

---

<sup>21</sup> Entende-se por digitalização “como um processo de conversão dos documentos arquivísticos em formato digital, que consiste em unidades de dados binários, denominadas de bits – que são 0 (zero) e 1 (um), agrupadas em conjuntos de 8 bits (binary digit) formando um byte, e com os computadores criam, recebem, processam, transmitem e armazenam dados” (Conarq, 2010).

foi referido anteriormente, é de consenso generalizado que não existe um consentimento geral sobre o melhor estudo para a descrição arquivística de documentos fotográficos, confirmando-se a existência de vários estudos e propostas acerca do assunto.

Para esta proposta as normas selecionadas para facilitar a sua recuperação e disponibilização são: a ISAD(G) – Norma geral internacional de descrição arquivística, as ODA - Orientações para Descrição Arquivística e a SEPIADES - Recommendations for Cataloguing Photographic Collections. Dado que estes normativos vêm complementar as necessidades específicas da fotografia, como os elementos sobre a dimensão e suporte.

O processo de digitalização será baseado no estudo do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), na medida em que apresenta as devidas recomendações para a digitalização de documentos arquivísticos permanentes. Este processo será efetuado através do uso da câmara digital, garantindo a posição correta, de forma a obter uma boa captação da imagem digital. Recomenda-se o uso de câmaras de médio e grande formato apoiado com coluna e tripé, para a criação de representantes digitais de grande qualidade. Para além da posição, é necessário um sistema adequado de iluminação artificial, o uso de mesa de reprodução, um fundo neutro e os acessórios de fotografia, garantindo a salvaguarda dos documentos arquivísticos originais (Garrucho, 2013).

Uma das formas de captura é a utilização das câmaras fotográficas, como já foi mencionado, esta seria a forma de captura para a coleção da CIDEM. Este formato é cada vez mais utilizado, dado ao facto de apresentar flexibilidade na captura de objetos tridimensionais. As câmaras digitais geram ficheiros denominados de Raw, sendo o registo do arquivo digital, porém as imagens seriam convertidas em formato TIF pois exibem uma elevada definição de cores para a sua difusão online e garante a integridade e autenticidade do documento. No entanto, esse documento pode receber tratamento de imagem, sendo assim, será necessário a salvaguarda de dois documentos, o que possui a sua integridade e autenticidade e o documento que recebeu os procedimentos de edição de imagem (Conarq, 2010).

A aplicação de metadados<sup>22</sup> técnicos referentes à captura digital, não compreende os metadados referentes a catalogação, indexação, descrição ou pesquisa. Dizem sim respeito ao processo de captura digital, onde deve ser descrito e registado o ambiente tecnológico (software

---

<sup>22</sup> Entende-se por metadados “um conjunto de informações padronizadas sobre um ficheiro como o nome do autor, resolução, espaço de cor, copyright, palavras-chave” (Garrucho, 2013).

e hardware), tal como características físicas do documento, devem também estar inseridos ou encapsulados no representante digital. Posteriormente é importante a realização do controle de qualidade, pois verifica a precisão e consistência das imagens digitais. Um dos seus requisitos do controle de qualidade deve ser realizado por responsáveis da área, dado ao conjunto de procedimentos técnicos com o propósito de verificar a fidelidade da imagem digital em relação ao documento original (Garrucho, 2013).

O estudo do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), tem como pilares fulcrais a segurança, o armazenamento e a preservação de documentos digitais. Atualmente o material digital como, discos rígidos, pen drives, hardwares, softwares, entre outros suportes, tornam-se rapidamente obsoletos, colocando em risco a sua longevidade. Esses problemas são consequência da evolução das tecnologias, ainda que esta continue a ser essencial para o desenvolvimento das organizações que promovem e garantem a salvaguarda e disponibilização da informação (Ferreira, 2011).

Neste estudo de caso propomos a difusão online, assim como o seu alojamento na plataforma digital Flickr. Esta plataforma permite armazenar e partilhar fotografias, possibilita aos membros a realização de uploads, incentivando na sua participação o diálogo através de expressões pessoais e a partilha organizada. Viabiliza a adição de comentários e tags<sup>23</sup>, e à medida com que essas informações crescem como metadados, irá proporcionar o seu rápido acesso. Além disso está disponível em qualquer hora e lugar, visto que pode ser acedido através do computador, telemóvel ou do iPad.

Um exemplo deste método e uso da plataforma Flickr em Portugal, é o caso da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Através da visita de estudo, no passado mês de abril, foi possível compreender que para além da partilha e armazenamento na plataforma, utilizam também os *tags* de modo a indexar as próprias coleções da melhor forma.

Adicionalmente, uma vez que a CMEM<sup>24</sup> já utiliza uma rede social, o Facebook, este alojamento e partilha das fotos via Flickr, é também útil para a divulgação do acervo e contributo da comunidade na identificação de retratos/retratados, datas, locais e temáticas. Por sua vez, o Facebook é uma rede social de partilha e não de armazenamento digital permanente.

---

<sup>23</sup> Tags são “palavras-chave associadas a um determinado recurso de informação”, ou seja, os utilizadores indexam a informação a partir de tags e partilham-na.

<sup>24</sup> Página Oficial de Facebook da Casa-Museu Elyσιο de Moura - <https://www.facebook.com/Casa-Museu-Elyσιο-de-Moura-1766983160185595/>

Atualmente, as instituições ou museus tanto públicos como privados solicitam e contribuem para a mudança na prática do conhecimento, colocando o seu conteúdo em sites externos como o Flickr. O *The Commons* incentiva e apoia o intercâmbio entre os seus membros num ambiente diferente, de modo a explorar fotografias históricas, e fornece a oportunidade aos utilizadores para contribuírem com informação de forma a criar significado para as fotografias. Algumas instituições presentes no projeto *The Commons* são: The Library of Congress; George Eastman Museum; Australian War Memorial collection; National Library of Scotland; Museum of Photographic Arts Collections, entre outros (Flickr, 2019).

A plataforma Flickr tem como objetivo principal o *The Commons*, este projeto foi lançado a 16 de janeiro de 2008, em parceria com a Biblioteca do Congresso. Consiste em partilhar arquivos fotográficos de toda a parte do mundo, tendo dois objetivos principais: o primeiro consiste em aumentar o acesso às coleções fotográficas de entidades públicas, e o segundo proporciona um ambiente em que os utilizadores podem contribuir com informações utilizando os tags e comentários, de modo a fornecer informações que possam ser relevantes para a catalogação dos acervos (Flickr, 2019).

A acessibilidade, intervenção e reutilização das fotografias por outras pessoas pode ser condicionada conforme o seu autor. Este pode definir se o conjunto de fotografias alojadas na galeria, podem ser descarregadas, comentadas ou se é possível adicionar palavras-chave, isto refere-se tanto aos participantes, como aos internautas em geral. Os direitos de autor podem ser precavidos através da definição de licenças Creative Commons (Leitão, 2010).

Observar as fotografias no *The Commons* é diferente de ver numa instituição, dado que algumas fotografias são colocadas com pouca informação contextual, de modo a promover a maior participação através de comentários, como foi mencionado anteriormente. O requisito de participação consiste em publicar apenas coleções fotográficas e disponibilizar uma completa acessibilidade a estas coleções, visto que as fotografias são marcadas com uma licença especial, “no know copyright restrictions” (Leitão, 2010).

Como refere a autora (Bronwen, 2013) as funcionalidades do Flickr correspondem a duas tecnologias em particular: “Selection, ordering, and placing of objects and interpretive materials”.

**“Groups:** The Groups function enables Flickr users to assemble, classify, and curate photographs according to specific themes and interests. Van Dijck (2011: 407) points out that “groups on Flickr are formed around social or thematic principles” whereby “people consciously form groups to share ideas or aesthetics.” This type of classification differs greatly to the

standardized procedures practiced by cultural institutions and acts as a means of connecting like-minded individuals.

**Galleries:** Flickr members select and curate Galleries that reflect personal interests. The Galleries feature is restricted to nineteen images and provides another example of the classification features offered to Flickr users.

**Favourites:** The Favourites tool replicates the act of collecting outlined earlier by Pearce (1992). By adding photographs as Favourites, users build their own collections of photographs from those available across Flickr.

Interpretive materials

**Tags:** Tags provide institutions with an insight into the terminology used by their audience to classify and locate images, and are also a means of understanding how individuals interpret and understand photographs in different ways.

**Comments:** Comments generate dialogue between institutions and Flickr users, offering multiple levels of interpretation that have the potential to develop new contexts and narratives for photographs.

**Notes:** Notes are pinned directly onto photographs and can range from anecdotal information and opinions to factual content.

**Sharing tools:** Photographs can be shared on a variety of different social media websites including Facebook, Twitter, Pinterest, and Tumblr. Sharing tools also enable users to embed images within different online platforms, contributing to the varied ways in which photographs are recontextualised within the online environment.”

No fundo, o projeto *The Commons* concentra-se sobretudo numa plataforma web, que pretende aumentar a acessibilidade das coleções fotográficas patrimoniais pertencentes a vários tipos de instituições culturais, bibliotecas, arquivos e museus. A inovação desta plataforma é essencialmente a noção de partilha de conteúdo com outros e as possibilidades de interação, de modo a adquirir informação e contexto sobre as fotografias, em que as instituições têm dificuldade em descrever (Bronwen, 2013).

Como vimos anteriormente, a coleção da CIDEM não se encontra tratada a nível arquivístico perdendo assim parte significativa da sua contextualização orgânico-funcional (Gomes, 2012, 2016 e 2017). Neste seguimento, a divulgação e armazenamento da coleção no Flickr seria importante, pois proporcionaria a discussão em torno das fotografias, tornando possível a identificação das mesmas, com o auxílio da comunidade. Desta forma, defendemos a digitalização e a efetivação da coleção fotográfica da CIDEM no projeto *The Commons*, tendo em vista a sua divulgação, de modo a criar comentários, tags e partilhas.

Este é o caminho que propomos para a salvaguarda e divulgação da coleção da CIDEM. Neste sentido, defendemos no decorrer do trabalho o tratamento adequado através das diretrizes

de arquivo, assim como a preservação, higienização, conservação e por fim a sua divulgação e armazenamento adequado, através da digitalização e da sua difusão através da plataforma Flickr, proporcionando a longevidade do património histórico de uma figura tão ilustre do nosso país.

## Conclusão

Este projeto pressupôs, desde logo, o estudo da coleção fotográfica da CIDEM, em todas as suas vertentes. Em CI, a preservação liga-se inevitavelmente à conservação. Enquanto a conservação compreende diversas medidas de intervenção sistemática nos documentos com o objetivo de impedir a sua degradação, a preservação compreende três planos: “a conservação e o restauro do suporte; a adaptação de medidas de gestão e a intencionalidade orgânica de preservar” (Silva, 2007).

Com efeito, esta investigação concentra-se nestas vertentes que se consideram fundamentais para a disponibilização e salvaguarda do nosso património cultural, mais especificamente da coleção fotográfica aqui estudada, que se encontra afetada por diversos fatores internos (de ordem química), externos (como temperatura, humidade relativa, entre outros), e humanos (mau acondicionamento e manuseamento).

Relativamente à proposta de preservação e divulgação da coleção fotográfica da CIDEM, considera-se que os objetivos definidos inicialmente foram cumpridos. No que se refere às conclusões gerais apresenta-se, seguidamente, uma súmula.

De acordo com a análise bibliográfica e investigação realizada, foi possível compreender que a descrição dos documentos fotográficos é, ainda, e na atualidade, um desafio para os profissionais da CI, que continuam a debater esta problemática a nível académico e científico. Talvez por este motivo e por outros de ordem económica, muitas das coleções fotográficas de instituições públicas ou privadas, e mesmo de pessoas individuais ou famílias continuam fechadas e por tratar.

O reconhecimento da fotografia como valor documental pela sociedade, contribuiu de certa forma para a evolução do seu estudo, porém confirma-se que não existe consenso na sua interpretação. Na medida em que caminhamos para uma sociedade de igualdade, e no seguimento deste trabalho, propõem-se um estudo mais aprofundado num contexto de uma equipa interdisciplinar, que congregue os conhecimentos das várias áreas para que seja possível a concretização de uma ferramenta normalizada no nosso país.

Importa salientar que a metodologia adotada permitiu o cumprimento dos objetivos definidos. Deste modo, através da revisão da literatura foi possível conceber uma ficha técnica,



de forma a registar toda a informação necessária para o cumprimento dos objetivos, tanto geral como específicos deste projeto.

É necessário evidenciar que, apesar do labor realizado, que teve subjacente um conhecimento das ferramentas para a descrição arquivística, este estudo não corresponde à descrição normalizada, ou seja, o nosso objetivo nunca foi o tratamento arquivístico, mas sim a caracterização da coleção fotográfica e a recolha do máximo de dados possíveis, de modo a aferir as patologias existentes e dessa forma propor a sua preservação, organização, representação e divulgação.

Ao analisar esta coleção, foi possível compreender que esta é constituída por três proveniências distintas, contudo a falta de inventário ou de livro de registos resultou na perda de informação sobre o contexto de produção/receção, assim como, o princípio do respeito pela ordem original e de proveniência. No que se refere à doação feita pela irmã do pintor Manuel Jardim, não se conseguiu apurar a existência de algum documento que a comprove, talvez numa investigação posterior seja possível encontrar alguma informação no arquivo da CIDEM.

A descrição dos documentos fotográficos, através da ficha técnica de recolha de dados elaborada, foi crucial para o conhecimento da coleção, assim como para a identificação/análise das patologias presentes e condições físicas em que a coleção se encontrava armazenada. Para além destes fatores foi possível verificar a inexistência de uma sala de depósito, estantes, armários ou embalagens adequadas. Neste sentido, e apesar de se reconhecer a falta de recursos humanos e materiais, pareceu-nos legítimo sugerir o devido acondicionamento da coleção, com a aquisição de uma estante ou armário adequado e unidades de acondicionamento.

Neste seguimento, ao longo deste projeto foram apresentadas medidas para a salvaguarda e divulgação da coleção fotográfica da CIDEM. Estas medidas constituem um plano que procura evitar e retardar os processos de deterioração e, por fim, facilitar a sua recuperação e disponibilização. No presente e no futuro é importante o controlo da temperatura/humidade relativa, o adequado acondicionamento, bem como o cuidado relativamente à poluição ambiental, à presença de luz e à limpeza.

Atualmente existe uma grande panóplia no que se refere às tecnologias e equipamentos informáticos, estes têm sido adotados para o benefício das instituições que preservam as suas coleções, neste sentido é proposta a digitalização desta coleção, assim como a sua divulgação e armazenamento na plataforma Flickr.

Como foi referido acima, existem várias medidas e políticas de preservação e conservação eficazes, em que não é necessário um profissional especializado, para manter uma coleção devidamente salvaguardada. Neste contexto a pessoa responsável pode desenvolver um plano de prevenção para potenciais situações de desastre (ex. inundação, fogo), evitando e antecipando alguns riscos, que podem levar à perda da coleção.

O estudo efetuado apresenta algumas limitações. Uma delas prende-se com a recolha de bibliografia. No desenvolver desta linha condutora, e num futuro próximo, seria importante uma investigação detalhada sobre os processos fotográficos presentes nesta coleção, através da colaboração multidisciplinar. De igual modo, é relevante a possibilidade de realização de uma pesquisa mais profunda sobre digitalização, onde é necessário analisar orçamentos, bem como os posteriores passos no adequado armazenamento e acondicionamento da coleção fotográfica.

A partir do momento em que a coleção, no todo ou em parte, esteja disponibilizada online, será, então, imprescindível colocar a questão: de que modo se concretiza a preservação a longo prazo desta coleção digital? Fica a questão para resposta numa investigação futura.

Alcançando o término deste trabalho, percebe-se a subseqüentemente intervenção prática, através das medidas referidas anteriormente. Importa salientar, de facto, que esta intervenção tem de ser ponderada, sendo necessário um estudo mais aprofundado para identificar o seu contexto de produção, mas urge fazer a sua disponibilização/divulgação à comunidade.

## Referências Bibliográficas

Abelha, Sandra (2015). *Baú da Memória: Coleção Pereira & Próstes (1886 – 1888) e Coleção Lopes Fragoso (1868 – 1930) do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora (1839 – 1930)*. Dissertação de Mestrado, Escola de Ciências Sociais, Universidade de Évora, Portugal. Disponível em <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/17547>

Almeida, Cármen D. A. B. F. (2017). *A Divulgação da Fotografia no Portugal Oitocentista: Protagonistas, Práticas e Redes de Circulação do Saber*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora, Portugal.

Azevedo, Joaquim Antunes de. (1978). Professor Elysio de Moura. In *Elísio de Moura, vida e obra: testemunhos*, Coimbra, 1978 (pp. 37-40).

Amar, P. J. (2007). *História da Fotografia*. (2ªed.). Lisboa: Edições 70.

Barradas, Graça (2016). A Difusão de Arquivos Fotográficos através do AtoM (Access to Memory) O exemplo de fotografia de arquitetura. *Revelar*, vol. 1, 80 – 96.

Barthes, R. (2006). *A fotografia história-estilos-tendências-aplicações*. Lisboa: Edições 70.

Bauret. G. (2006). *A fotografia história – estilos – tendências – aplicações*. Lisboa: Edições 70, LDA.

Bocato, V. & Fujita, M. (2006). Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. *Cadernos Bad*, vol.22, nº2. Disponível em <http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/794/793>

Braga, Manuel B. M. (2015). *Conservação da Coleção de Fotografia do Arquivo Histórico de Sintra*. (Tese de Mestrado), Instituto Politécnico de Tomar, Portugal.

Bronwen, Colquhoun (2013). *Making Sense of Historic Photographic Collections on Flickr The Commons*. Institutional and User Perspectives. Disponível em <https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/making-sense-of-historic-photographic-collections-on-flickr-the-commons-institutional-and-user-perspectives/?fbclid=IwAR1eZpOO5h7SNKEeOOqAKZNXhLqpaNkG179cBTHhPS PXDROGt0TfwAof9FA>

Cabral, Maria Luísa (2002). *Amanhã é sempre longe demais crónicas de P & C*. Lisboa: Gabinete de Estudos a & b.

Campos, Vasco de. (1978). Elísio de Moura e o Curso médico de 1932. In *Elísio de Moura, vida e obra: testemunhos*, Coimbra, 1978 (pp.41-42).

CONARQ - CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (2010). *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes*. Disponível em [http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes\\_textos/Recomendacoes\\_digitizacao\\_completa.pdf](http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitizacao_completa.pdf)

Costa, Alberto. (1978). Elyso de Moura. O Mestre, o Amigo e o Filantropo. In *Elísio de Moura, vida e obra: testemunhos*, Coimbra, 1978 (pp. 51-53).

Costa, B. M. da. (2009). *Conservação e preservação de fotografias albuminadas*. (Obtenção de grau de Bacharel). Disponível em RCAAP (<https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/conservacao-preservacao-fotografias-albuminadas> )

Costa, Carolina (2017). *Estudo da coleção do Livro Antigo da Biblioteca do Departamento de Ciências da Vida da FCTUC: proposta de conservação*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Cruz, Paula S. Realinha da. (2012). *Elaboração do plano de classificação da fotografia para a divisão do arquivo Municipal e gestão documental da Câmara Municipal de Sesimbra*. (Dissertação de Mestrado), Escola de comunicação Artes e Tecnologias da Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal.

David, Maria João Lino (2015). *Documentação fotográfica relativa ao Mosteiro dos Jerónimos – Inventariação e Investigação*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Portugal.

Ferreira, C. A. S. (2011). *Preservação da Informação Digital: uma perspectiva orientada para as bibliotecas*. (Dissertação de Mestrado). Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/15001/1/Preserva%C3%A7%C3%A3o%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o%20Digital.pdf>

Filippi, Patrícia de. [et al]. (2002). *Como Tratar de Coleções de Fotografias*. (2ªed). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

Flickr. Consult. 26 maio 2019. Disponível em: <https://www.flickr.com/about>

Freund, Gisèle. (2010). *Fotografia e Sociedade*. (3ªed.). Lisboa: Nova Vega.

Gastaminza, Valle (1993). *El Análisis Documental de la Fotografía*. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, vol.2, Universidad Complutense de Madrid, p. 33-43.

Garrucho, Sandra L. L. (2013). *Intervençãao sobre uma Coleção Fotográfica*. Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Tomar, Tomar Portugal.

Gomes, L. I. E. (2012). *A estrutura orgânica e funcional da administração da Universidade de Coimbra e a sua projecção no respectivo arquivo*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Documentação e Informação – ramo Arquivística, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/12280>

Gomes, L. I. E. (2016). *Gestão da informação, holística e sistémica, no campo da Ciência da Informação: estudo de aplicação para a construção do conhecimento na Universidade de Coimbra*. (Tese de Doutoramento). Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43201>.

Gomes, L. I. E. (2017). A importância do estudo orgânico-funcional na investigação arquivística: o caso da Administração da Universidade de Coimbra. In Santos, E. C., Silva, A. K. A., & Carvalho, E. T. G. (Orgs.), *Arquivologia: história, tipologias e práticas profissionais* (pp. 129-170). Campina Grande: Editora da Universidade Estadual da Paraíba (Coleção Diálogos Arquivísticos).

Guimarães, Paulo & Paz, Laurinda (2014). Os arquivos das casas-museu em Portugal: um diagnóstico preliminar. *Cadernos BAD*. Nº1, 79-101. Disponível em <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/1048>

ISAD(G) (2002). *Norma geral internacional de descrição arquivística*: adotada pelo Comité de Normas de Descrição, Estocolmo: Suécia, 19-22 de setembro de 1999/ Conselho Internacional de Arquivos, tradução: grupo de trabalho para a Normalização da Descrição em Arquivo, 2ªed. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais.

Kodak Homepage. Consultado em 13 de fevereiro de 2019. Disponível em <https://www.kodak.com/PT/pt/corp/company/default.htm>

Leitão, Paulo J. O. (2010). Uma Biblioteca nas Redes Sociais: o caso da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian no FLICKR. In *Políticas de Informação na sociedade em rede: actas do 10.º Congresso da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas*, Guimarães, 7-9 abr. 2010.

Mayer, Maria de O. B. de Lima (2016). *Casa-Museu Medeiros e Almeida: o projeto de um homem. De coleção privada a acervo público*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/19663>

Manteiga, Maria M. dos S. (2015). *Intervenção de Conservação no Conjunto de Fotografias do Fundo Fábrica de Fiação de Tomar*. (Tese de Mestrado), Instituto Politécnico de Tomar, Portugal.

Moura, Frederico de (1981). *Casa de Infância Doutor Elycio Obra de Bem-Fazer Tipicamente Universitária e Coimbrã: Vivência de todos*. Coimbra.

Namorado, S. D. C. (2009). *O olhar de Minerva. Para a história e musealização da fotografia em Coimbra*. (Tese de Mestrado), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

NP 4041 (2005). Norma Portuguesa Informação e documentação, Terminologia arquivística, conceitos básicos. Lisboa: Instituto Português da Qualidade.

Paris, Mairie de (2013). Platinotype. Consultado em 13 de fevereiro de 2019. Disponível em <https://www.parisphoto.com/en/Glossary/Platinotype/>.

Pavão, Luís (1997). *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

Pavão, Luís. (2019). Glossário de termos usados em conservação. Consultado em 10 de fevereiro de 2019. Disponível em [https://www.lupa.com.pt/site/index2.php?cont\\_=ver2&id=365&tem=160](https://www.lupa.com.pt/site/index2.php?cont_=ver2&id=365&tem=160)

Pavão, Luís (2004). Conservação de fotografia – o essencial. In *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica*, 7 – 12. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte – funarte Ministério da Cultura.

Pedro, Henrique M. R. V. da C. (2015). *O Fotógrafo Horácio Novais. Na Biblioteca De Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: A Coleção de Fotografia E A Obra Publicada*. (Tese de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Ponte, António M. T. de (2007). *Casas-Museu em Portugal. Teorias e Práticas*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/13884126/Casas-museu-Em-Portugal-museologiaporto-teses-dissertacoes>

Mark, Rossa (2002). El Cuidado, Manipulación Y Almacenamiento de Fotografía. In *International Preservation Issues*. France: Bibliothèque nationale de France.

Semionato, Ana C. (2017). Métodos de análise de assunto em Fotografias: Estudo no âmbito do ensino da representação da informação. *Inf. Inf., Londrina*, vol.22, 532 – 545.

Serra, Adriano Supardo Vaz. (1978). Elycio de Moura. Primeiro Bastonário da Ordem dos Médicos. In *Elísio de Moura, vida e obra: testemunhos*, Coimbra, 1978 (pp. 93-97).

Séren, Maria do Carmo (2013). A Imagem Fotográfica como Agente ou Armadilha de Aprendizagem/Interpretação. *Educação Sociedade & Culturas*, nº40, 77-94. Disponível em <http://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/index>

Sicard, Monique. (2006). *A fábrica do olhar. Imagens de Ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70.

Silva, Inês Moreira (2014). *A Fotografia em Contexto Colonial: Tratamento Arquivístico da Documentação Fotográfica da Missão Antropológica e Etnológica entre 1946-1947*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Silva, Sónia, M. F. de (2013). *Arquivo e Memória Fotográfica: Manifestações Populares da Bahia no Olhar de Sílvio Robatto*. Defesa de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Silva, Rui & Pavão, Luís. (2004). Um Projeto de Digitalização e Divulgação de Imagens de Conservação e Restauro. In *Nas encruzilhadas da Informação e da Cultura – (Re)inventar a Profissão: Actas do Congresso nacional de bibliotecários, arquivistas e documentalistas*, Estoril 12, 13 e 14 de maio de 2004.

Smith, Ian Haydn (2018). *Breve História da Fotografia*. Brasil: São Paulo.

Sousa, A. Tavares de. (1978). Elycio de Moura. Valor nacional. In *Elísio de Moura, vida e obra: testemunhos*, Coimbra, 1978 (pp. 109-112).

Sougez, Marie-Loup. (2001). *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

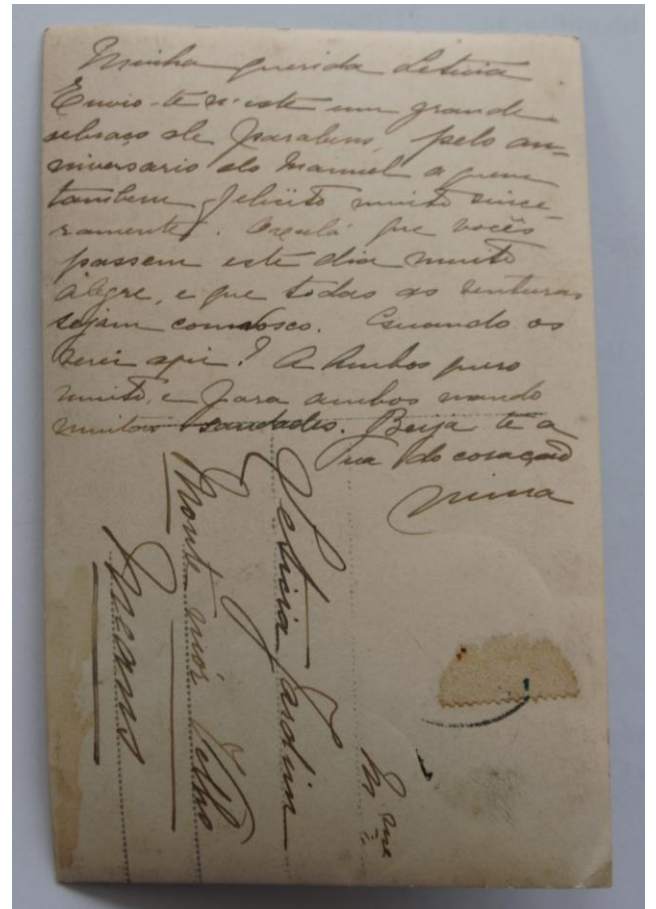


Panofsky, Erwin (1986). *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

Vergara, José. (2002). *Conservación Y Restauración de Material. Cultural en Archives Y Bibliotecas*. Valencia: Pentagraf Impresores, S.L. ISBN: 84-482-3077-9.

## **Apêndices e Anexos**

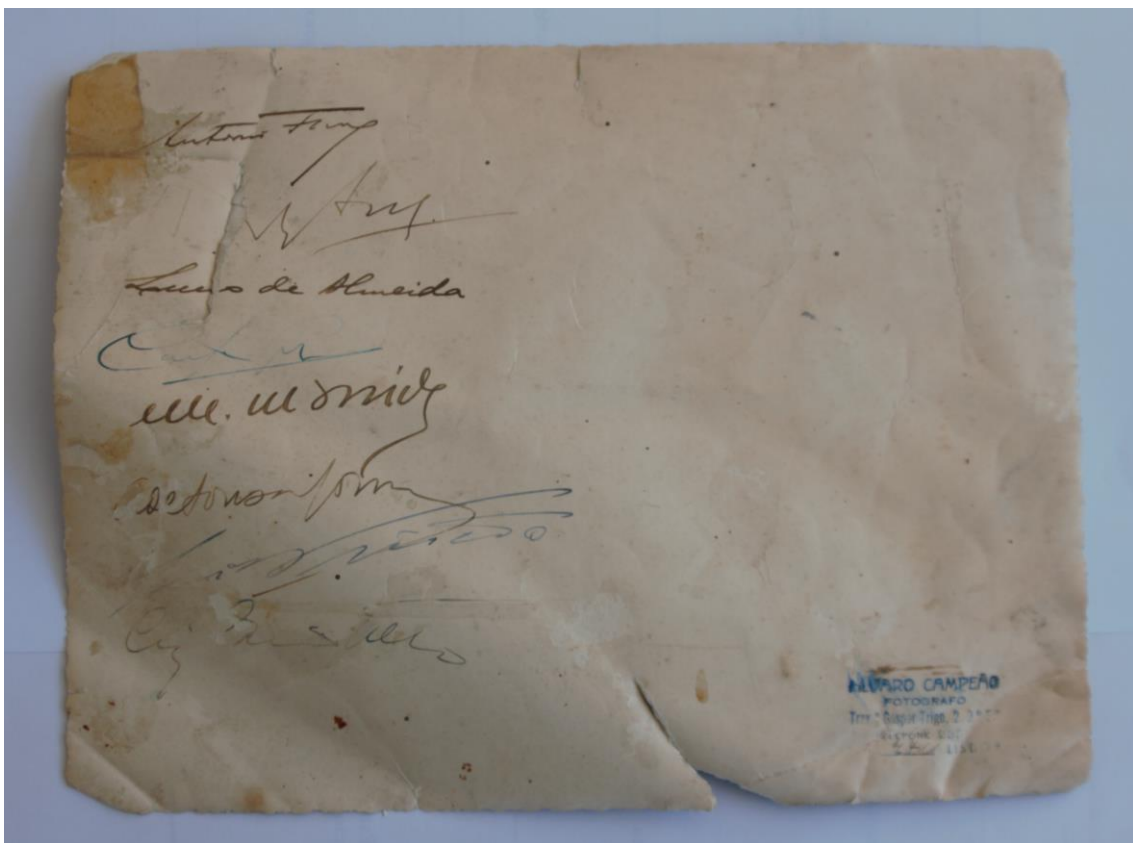
## Apêndice 1 - Fichas Técnicas e Respetivos Registos Fotográficos



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	14
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM09
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> S/informação</p> <p><b>Data(s):</b> S/ informação</p> <p><b>Autor(es):</b> Desconhecido</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de duas meninas em paisagem.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 12,5 cm x 8,9 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Com inscrição a tinta esferográfica no verso.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral.</p> <p>Amarelecimento muito acentuado.</p> <p>Curvatura, ondulação, dobras e vincos muito acentuado.</p> <p>Presença de cola, tinta e escrita a esferográfica no verso da prova, muito acentuado.</p> <p>Abrasão acentuado.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	25
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM20
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato</p> <p><b>Data(s):</b> 1950 (?)</p> <p><b>Autor(es):</b> Photographia Académica, Adriano da Silva e Sousa. Couraça dos Apóstolos nº122 – 124 Coimbra.</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 10,3 cm x 6,3 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Com inscrição a tinta esferográfica no verso.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora;</p> <p>Amarelecimento, Foxing e manchas muito acentuado.</p> <p>Rasgo muito acentuado.</p> <p>Presença de tinta e escrita a esferográfica no verso da prova, muito acentuado.</p> <p>Abrasão e impressão digital acentuados.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	63
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PPB44
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Grupo</p> <p><b>Data(s):</b> S/ informação</p> <p><b>Autor(es):</b> Alvaro Campeão, Fotografo Trav<sup>a</sup> Gaspar Trigo, 4711 Lisboa.</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Grupo</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: preto e branco</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 18 cm x 24 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Com inscrição a tinta esferográfica no verso, e carimbo.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora;</p> <p>Dobras, rasgos, vincos e abrasão muito acentuado.</p> <p>Manchas amarelas, manchas de humidade muito acentuado.</p> <p>Presença de cola e fita-cola muito acentuado.</p> <p>Arranque da emulsão.</p>

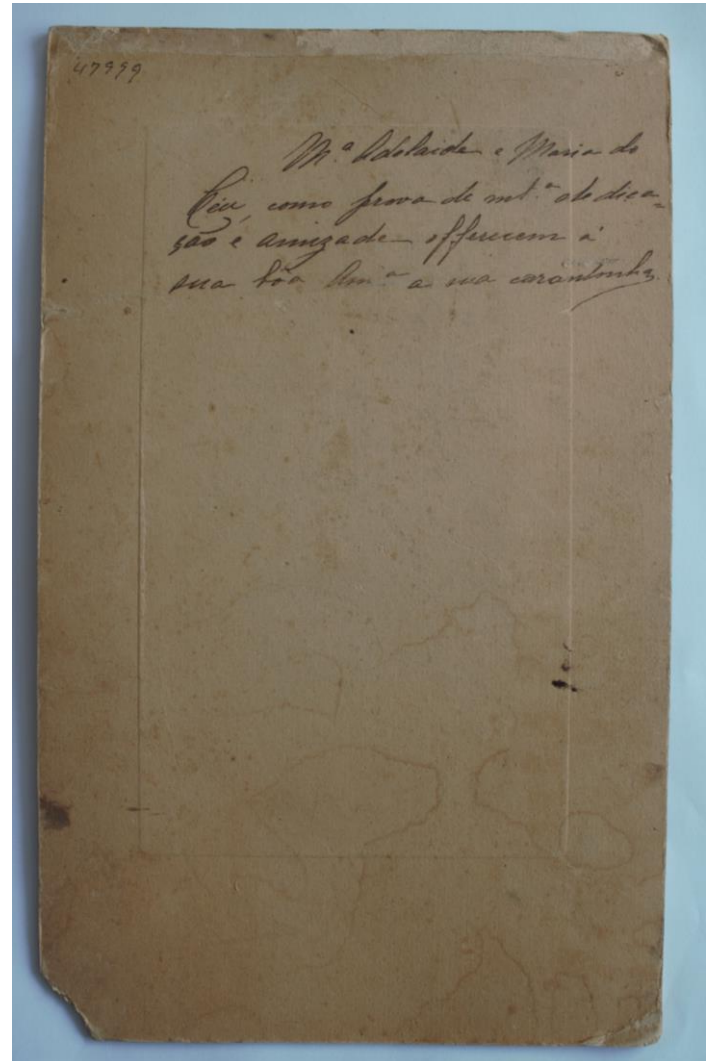




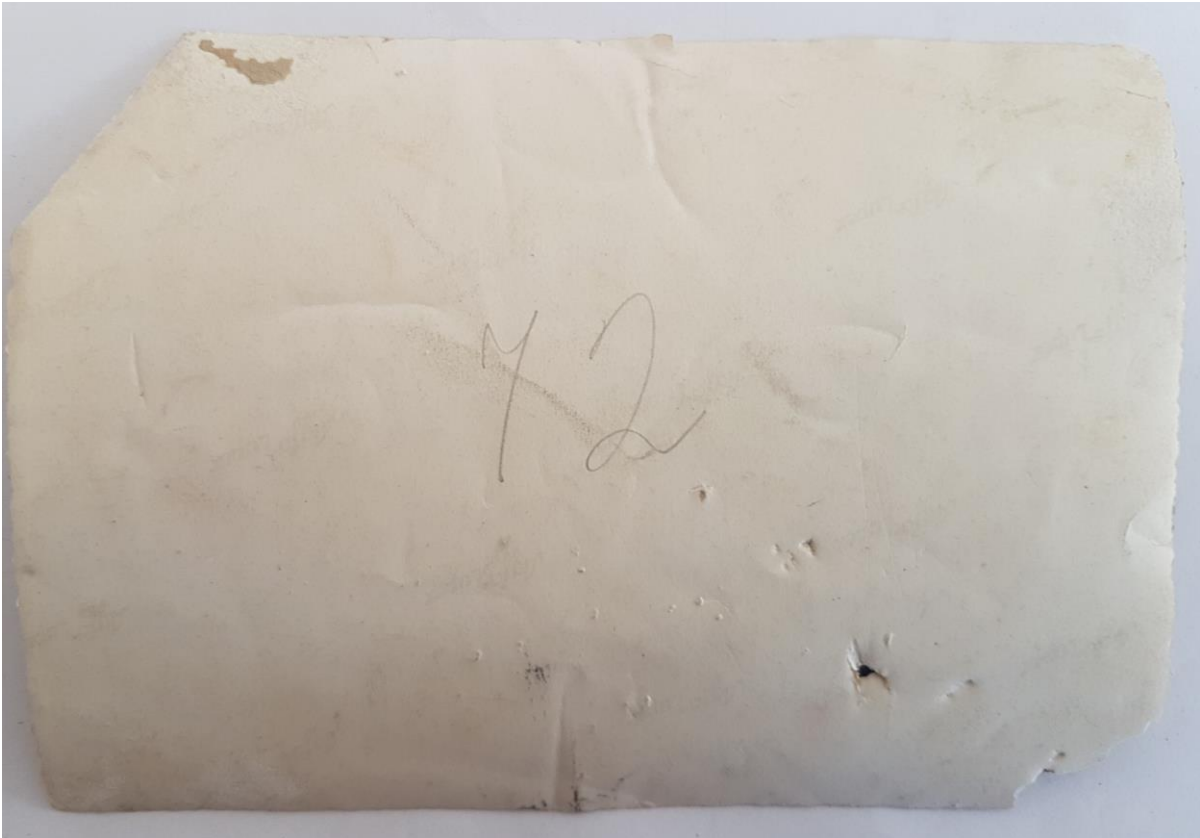
<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	64
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM28
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Finalistas de Medicina da Universidade de Coimbra.</p> <p><b>Data(s):</b> 1990 (?)</p> <p><b>Autor(es):</b> S/ informação</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Finalistas de Medicina da Universidade de Coimbra.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 20 cm x 32,2 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> S/ informação</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora.</p> <p>Dobras, rasgos, vincos, corte e abrasão muito acentuado.</p> <p>Manchas amarelas, manchas de humidade muito acentuado.</p> <p>Presença de cola, arranque da emulsão acentuado.</p> <p>Escrita a grafite sobre a prova.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	79
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM45
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato do Doutor Elysio de Moura</p> <p><b>Data(s):</b> S/informação</p> <p><b>Autor(es):</b> S/informação</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato Doutor Elysio de Moura</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 15 cm x 10 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> S/ informação</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora.</p> <p>Dobras, rasgos, vincos e abrasão muito acentuado.</p> <p>Manchas amarelas e manchas de tinta muito acentuado.</p> <p>Presença de cola, arranque da emulsão acentuado.</p> <p>Abrasão, arranque da emulsão e efeito espelho prata acentuado.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	89
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PPB60
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Maria Adelaide e Maria do Céu.</p> <p><b>Data(s):</b> 23/04/1900</p> <p><b>Autor(es):</b> Photographia Guedes Stª Catharina 262 Porto.</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Maria Adelaide e Maria do Céu.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: preto e branco</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 26,7 cm x 16,3 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Com inscrição a tinta esferográfica no verso, e carimbo.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora.</p> <p>Dobras, rasgos, vincos, lacuna e abrasão muito acentuado.</p> <p>Manchas amarelas, manchas de humidade muito acentuado.</p> <p>Excrementos de insetos, escrita a grafite sobre a prova muito acentuado.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	146
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM78
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Estudantes com as meninas da Casa de Infância, na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.</p> <p><b>Data(s):</b> s/informação</p> <p><b>Autor(es):</b> s/informação</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Estudantes com as meninas da Casa de Infância, na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 12 cm x 16,7 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> S/informação.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora, manchas de humidade e manchas amarelas muito acentuado.</p> <p>Lacuna, dobras, rasgos, vincos e abrasão e amarelecimento muito acentuado.</p> <p>Presença de escrita a grafite no verso da prova e excrementos de insetos.</p>





<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	185
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM99
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Grupo – Meninas da Casa de Infância</p> <p><b>Data(s):</b> s/informação</p> <p><b>Autor(es):</b> s/informação</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Grupo – Meninas da Casa de Infância.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: monocromático</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 35 cm x 25,1 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Selo branco (ilegível)</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora, manchas de humidade e manchas amarelas muito acentuado.</p> <p>Dobras, rasgos, vincos e abrasão, amarelecimento e foxing muito acentuado.</p> <p>Presença de cola no verso da prova.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	196
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PM133
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de duas crianças.</p> <p><b>Data(s):</b> s/informação</p> <p><b>Autor(es):</b> A. G. Tinoco, Photo L. das Ameias, 4. Coimbra.</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de duas crianças.</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: preto e branco</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 16,9 cm x 10,8 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Carimbo no suporte da prova.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora, manchas de humidade e manchas amarelas muito acentuado.</p> <p>Dobras, rasgos, vincos e abrasão, amarelecimento e foxing muito acentuado.</p>



<b>Ficha de recolha de dados</b>	
<b>Número de registo</b>	207
<b>Cota</b>	PT/CIDEM/CMEM/PPB114
<b>Identificação</b>	<p><b>Título:</b> Retrato de Manuel Jardim</p> <p><b>Data(s):</b> s/informação</p> <p><b>Autor(es):</b> E. Vallois Paris Photographe, Rue de Rennes.</p> <p><b>Assunto:</b> Retrato de Manuel Jardim</p>
<b>Descrição</b>	<p><b>Espécie fotográfica:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polaridade: Positivo</li> <li>- Policromia: preto e branco</li> <li>- Suporte: papel</li> </ul> <p><b>Formato:</b> 6,2 cm x 10,5 cm</p> <p><b>Inscrições e carimbos:</b> Carimbo no suporte da prova.</p>
<b>Estado de Conservação</b>	<p>Muito deteriorado <input type="checkbox"/></p> <p>Deteriorado <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Razoável <input type="checkbox"/></p> <p>Bom <input type="checkbox"/></p> <p>Muito bom <input type="checkbox"/></p> <p><b>Descrição das formas de deterioração:</b></p> <p>Manchas de sujidade geral resultante da ausência de embalagem protetora, manchas de humidade e manchas amarelas muito acentuado.</p> <p>Rasgos, abrasão, amarelecimento e foxing muito acentuado.</p> <p>Excrementos de insetos, escrita a grafite sobre a prova muito acentuado.</p>

## Anexo 1 – Contextualização Histórica da Casa-Museu Elyσιο de Moura

Nos alvares da década de 1920, o docente da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra e médico psiquiatra dos Hospitais da Universidade de Coimbra, Elyσιο de Azevedo e Moura [1877-1977], assumiu a presidência da direção do então denominado Asylo da Infância Desvalida – a atual Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura –, cujo compromisso, dedicação e financiamento pessoais, compartilhados com a sua esposa, D. Celestina de Araújo Salgado Zenha [1882-1945], determinariam a renovação material e o reforço institucional de um dos estabelecimentos de assistência e acolhimento infantil-juvenil mais acarinhados de Coimbra.

Cerca de dez anos depois, tinham início as obras de construção da habitação residencial do insigne psiquiatra e neurologista, na propriedade contígua do Asylo da Infância Desvalida, com a cláusula de o edifício e demais bens pessoais reverterem para a instituição após o falecimento de ambos. A partir de 1977, ano da morte do Professor Doutor Elyσιο de Azevedo e Moura, a já denominada Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura tornar-se-ia na principal herdeira dos bens que o casal possuía na principal cidade do Mondego.

Como forma de agradecimento ao compromisso assumido pelo Professor Doutor Elyσιο de Azevedo Moura, os membros da Direção apresentariam uma proposta destinada a rebatizar a instituição com o nome do seu *restaurador*, o que viria a ser alcançado com homologação do despacho ministerial de 11 de Agosto de 1967, data em que o Asylo da Infância Desvalida de Coimbra passou a denominar-se de Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura.

No decurso dos trabalhos destinados a reabilitar a sua antiga habitação para a criação de um espaço museológico, a Casa-Museu Elyσιο de Moura, deparamo-nos com um numeroso conjunto de mobiliário, requerido para os mais variados aspetos do quotidiano do casal (séculos XIX-XX); de utensílios de higiene, cozinha e investigação científica e médica (séculos XIX-XX); um volumoso arquivo e biblioteca pessoais; e uma coleção de arte, composta maioritariamente por pintura e desenho (séculos XIX-XX), assim como alguma imaginária escultórica e pictórica devocional (séculos XVII-XX). Devidamente recuperado, tratado e acondicionado, o espólio agora disposto em contexto museográfico está a ser alvo, no preciso momento, dos requeridos trabalhos de inventário, programando-se, em seguida, os estudos de investigação em História da Arte e em Museologia.

Na coleção existente ganha destaque, naturalmente, o conjunto de pintura e desenho de temática muito variada – desde a representação de paisagens marinhas e campestres até à iconografia religiosa mariana, passando ainda por alguns monumentos antigos de Coimbra –, da autoria de vários artistas nacionais, alguns com formação no estrangeiro, como Arménio Reis (?), Eduarda Lapa, Fernando Galhano (?), Helena Bourbon, José Contente, José Lemos, J. Seixas, Manuel Jardim, Túlio Victorino, entre outros anónimos.

A partir de Janeiro de 2016, a Direção da Casa da Infância Doutor Elyσιο de Moura, sob a presidência do Professor Doutor Manuel Ferro, decidiu promover a reabilitação material da antiga residência do Professor Doutor Elyσιο de Azevedo e Moura e de D. Celestina de Salgado Zenha, com o intuito de criar um novo espaço museológico: a Casa-Museu Elyσιο de Moura. A abertura deverá ocorrer no próximo dia 18 de Junho de 2018, data evocativa do falecimento do patrono.



Desse modo, o projeto em curso visa não só honrar os dois mais importantes e mais dedicados benfeitores da instituição, como também angariar os fundos monetários suficientes de modo a garantir a manutenção do edifício museográfico e a salvaguarda das coleções museológicas. Confiantes do sucesso da nossa missão cultural, mas sem esquecer os verdadeiros motivos que nos movem, julgamos ainda ser possível obter receitas destinadas à instituição de assistência e solidariedade social infantil e juvenil, a Casa da Infância Doutor Elycio de Moura. Este seria, pois, o compromisso mais honroso que poderíamos assumir perante a memória do insigne Professor Doutor Elycio de Azevedo e Moura.

Uma segunda fase do projeto pretenderá alargar os espaços museológicos com a inclusão, no circuito dos visitantes, de algumas dependências do primitivo Colégio de Santo António da Pedreira – igualmente integrado na área classificada da *Universidade de Coimbra: Alta e Sofia* como património mundial da UNESCO – de modo a disponibilizar ao público o património arquitetónico e o espólio histórico e artístico de um dos institutos colegiais integrados na rede de colégios estabelecidos em torno da Universidade de Coimbra na primeira metade do século XVII.

Coimbra, 15 de Março de 2018

Milton Pedro Dias Pacheco  
Casa-Museu Elycio de Moura

## Índice de Figuras e Gráficos

Figura 1 - Daguerre e o Daguerreótipo	6
Figura 2 - Exemplo do processo calótipo	8
Figura 3 - Publicidade da época às máquinas fotográficas Kodak	12
Figura 4 – O Galope da Égua de Eadweard Muybridge, 1878	15
Figura 5 – Autochrome da Empresa Lumière, 1916	16
Figura 6 - Primeira fotografia digital, 1981	20
Figura 7 - Retrato de Casal, Emílio Biel - Coleção Fotográfica da CIDEM	22
Figura 8 - Retrato Doutor Elysio de Moura	29
Figura 9 - Vista lateral da Casa de Infância Doutor Elysio de Moura	30
Figura 10 - Congresso em Lille, França - Coleção Fotográfica da CIDEM	31
Figura 11 - Condecoração com a Grã-cruz da Ordem Militar de Santiago de Espada – CIDEM	32
Figura 12 - Doutor Elysio de Moura com as meninas - CIDEM	36
Figura 13 - Doutor Elysio de Moura com as meninas - CIDEM	36
Figura 14 - Casa Museu Doutor Elysio de Moura	37
Figura 15 - Busto do Doutor Elysio de Moura	40
Figura 16 - Retrato do Doutor Elysio de Moura na Casa-Museu	41
Figura 17 - Sala de Visitas na Casa-Museu Elysio de Moura	42
Figura 18 - Retrato de D. Celestina Salgado Zenha	42
Figura 19 - Escritório da Casa-Museu Elysio de Moura	44
Figura 20 - Caixa de Cartão com Provas fotográficas	45
Figura 21 - Caixa de Cartão com Provas Fotográficas	45
Figura 22 - Provas fotográficas de Grande Formato	45
Figura 23 - Ficha Técnica	48
Figura 24 - Recolha de dados através da ficha técnica	49
Figura 25 - Acondicionamento das Provas Fotográficas	55
Figura 26 – Datalogger	57
Figura 27 - Termo Higrógrafo (registra flutuações ao longo do tempo)	58
Figura 28 – Desumidificador	58
Figura 29 - Limpeza com Borracha Mecânica	60
Figura 30 - Limpeza com Borracha	61
Figura 31 - Depósito de Arquivo	62
Figura 32 – Mapoteca	62
Figura 33 - Exemplo de Embalagens	64
Figura 34 - Embalagens para negativos flexíveis e de vidro	65
Figura 35 - Caixa de acondicionamento	65
Gráfico 1 - Coleção Fotográfica da CIDEM	50
Gráfico 2 - Fotógrafos da Coleção Fotográfica da CIDEM	52
Gráfico 3 - Representação das patologias da Coleção Fotográfica da CIDEM	54