

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL

A arte de fotografar em registo.
Joana Ferreira

07/2021

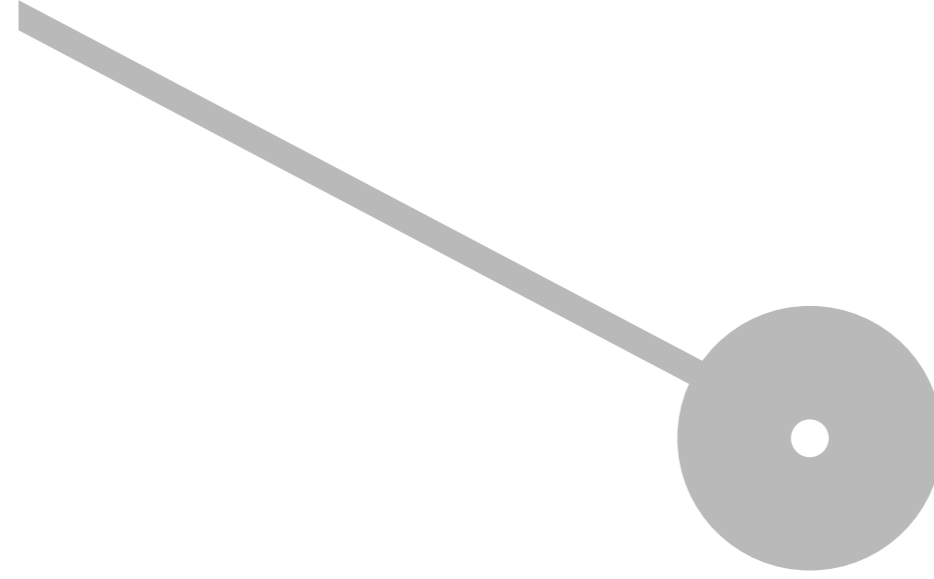
Joana Ferreira. A arte de fotografar em registo.

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL

A arte de fotografar em registo.
Joana Ferreira

07/2021



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Joana Filipa Teixeira Ferreira

A arte de fotografar em registo.

Relatório de Estágio
Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental
Orientação: Prof. Luís Filipe Pereira Ribeiro

Vila do Conde, julho de 2021

Joana Filipa Teixeira Ferreira

A arte de fotografar em registo.

Relatório de Estágio
Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Membros do Júri

Presidente

Prof.^(a) Doutor(a) Olívia Maria Marques da Silva
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^(a) Doutor(a) Luís Filipe Pereira Ribeiro
Professor Adjunto (Orientador) – Escola Superior de Media Artes e Design
(ESMAD)

Prof.^(a) Doutor(a) Válter Ventura
Professor Adjunto (Arguente) – Instituto Politécnico de Tomar

Vila do Conde, julho de 2021

AGRADECIMENTOS

Com a finalização deste estágio curricular quero agradecer a algumas pessoas que direta ou indiretamente estiveram presentes a ajudar-me neste percurso tão importante e que marcará para mim, o fim de mais uma etapa.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais e à minha irmã, pelos oportunos e queridos conselhos, pelo entusiasmo, pela dedicação e força que me impulsionaram, pela oportunidade de me conseguirem uma boa educação, pelas conquistas nas quais me quiseram ver a lutar e por me ajudarem a superar medos e dificuldades.

Aos meus amigos de infância e aqueles que fui conhecendo ao longo da vida, que ao estarem em áreas diferentes, sempre quiseram dar o seu apoio incondicional como só eles sabem, e que me conhecem tão bem.

Ao meu professor e orientador de estágio Professor Luís Ribeiro, agradeço pela disponibilidade e pela partilha do seu conhecimento.

Aos restantes docentes do curso agradeço os ensinamentos e as palavras amigas que me ajudaram a concluir este trajeto académico.

À minha amiga e orientadora profissional, D. Amélia Velho que foi sempre uma grande ajuda durante todo o meu percurso escolar quero agradecer pelo apoio, por todo o esforço, e pela mensagem positiva que me tem passado no sentido de progresso e de desenvolvimento pessoal. Finalmente, mas a considerar, quero agradecer às pessoas que integram o Centro Português de Fotografia| DGLAB. Pessoas estas, que me acompanham desde o primeiro dia de estágio e que sempre foram disponíveis, atenciosas e profissionais excecionais. Estou agradecida porque neste longo período consegui uma boa empatia com todos.

Às técnicas do CPF, as Dras. Carla Barros, Sara Ferreira, Ângela Carvalho, Aida Ferreira, Dinora Rodrigues, Ilda Zabumba e Aldina Agostinho, que foram exemplares e profissionais no acolhimento deste estágio. A todos agradeço de coração por acreditarem no caminho que estou a construir, pela paciência que tiveram comigo e por me inspirarem todos os dias, e pelo contributo na minha formação como pessoa, cidadã e futura profissional.

Em especial, à Dra. Carla, a minha tutora de estágio, agradeço toda a dedicação, todos os conselhos, toda a ajuda e por me ensinar muito sobre a fotografia, e também sobre a vida. Sempre a vou recordar como uma amiga.

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

O presente relatório tem como principal objetivo apresentar de forma resumida, porém com o detalhe necessário, o Estágio Curricular, realizado no Centro Português de Fotografia (CPF), com o propósito de concluir o Mestrado em Comunicação Audiovisual - Especialização em Fotografia e Cinema Documental.

Este estágio incidu sobre a área da fotografia, nas vertentes de fotografia documental, digitalização de diferentes suportes fotográficos e, reprodução de documentos fotográficos. Na fase final de cada uma das etapas, realizou-se a edição e arquivo dos respetivos ficheiros digitais obtidos.

Ainda neste contexto, foi necessário aplicar as orientações e normativos internos e gerais, bem como as boas práticas inerentes a esta área de atuação, quer em relação à captação e reprodução das imagens, do ponto de vista da digitalização e reprodução, da museologia e da conservação de espécies, quer no que se refere ao tratamento arquivístico posterior dado aos ficheiros digitais propriamente ditos.

Estes ficheiros digitais produzidos no âmbito deste estágio integraram o arquivo da instituição e serão utilizados na comunicação e divulgação, bem como, inseridos nos sistemas de informação e gestão do acervo do CPF, quer de documentos fotográficos, quer de câmaras e equipamento fotográfico.

Palavras-chave: Arquivo; Documental; Fotografia; Reprodução; Digitalização.

ABSTRACT AND KEYWORDS

The current report aims to present in a succinct manner, but with the necessary details, the curricular internship held at the Centro Português de Fotografia (CPF), in the scope of the conclusion of the Master's Degree in Audiovisual Communication - Specialization in Photography and Documentary Film.

This internship focused on the field of photography, in the components of documentary photography, digitalization of different photographic formats and reproduction of photographic documents. At the final step of each stage, editing and archiving of the respective digital files obtained was performed.

Also, in this context, it was necessary to apply the guidelines and internal and general norms, as well as the good inherent practices to this area of activity, both regarding the capture and reproduction of images from the point of view of digitalization and reproduction, museology and conservation of species, and regarding the posterior archivist treatment provided to the digital files themselves.

These digital files produced in the scope of this internship became a part of the Institution's archive and will be used in communication and divulgation, and will also be included in the information and management systems of the CPF's archive, both of photographic documents, as well as cameras and photographic equipment.

Keywords: Archive; Documentary; Photography; Reproduction; Digitalization.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	4
RESUMO E PALAVRAS-CHAVE.....	5
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	6
ÍNDICE.....	8
LISTA DE FIGURAS.....	10
SIGLAS E ABREVIATURAS.....	14
INTRODUÇÃO.....	15
I – O CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA	17
1. A Instituição de acolhimento.....	17
1.1. Contextualização do edifício histórico.....	19
1.2. O CPF no contexto da Fotografia Portuguesa.....	23
2. Os Acervos do CPF e o Núcleo Museológico	26
2.1. Os Fundos Fotografia Alvão, Octávio Lixa Filgueiras e a Coleção Nacional de Fotografia e Sub-Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior.....	28
2.2. O Núcleo Museológico António Pedro Vicente (NMAPV) e o seu contexto.....	32
II – O PERCURSO DESENVOLVIDO EM ESTÁGIO	34
1. Planificação geral e Cronograma.....	34
1.1. Plano de estágio e Descrição sucinta dos trabalhos a desenvolver.....	36
2. Fundamentação e Explicação da metodologia usada nos trabalhos realizados	37
2.1. Registo Fotográfico do Núcleo Museológico António Pedro Vicente.....	40
2.1.1. Registo das vitrines com câmaras em exposição	41
2.1.2. Registo de câmaras e Objetos em reserva.....	45
2.2. Reproduções de Documentos Fotográficos da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior (CALVB).....	52
2.3. Digitalização de negativos e positivos dos Fundos Fotográficos.....	55
3. O olhar autoral sobre o Espaço com nome.....	63

CONCLUSÃO.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72
ANEXO I - FICHA TÉCNICA.....	74
ANEXO II (PROJETOS EM IMAGENS).....	75
ANEXO III - PRINTS E FOTOS DO TRABALHO DESENVOLVIDO.....	90
ANEXO IV – DIREITOS DE IMAGEM	98

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PISO TÉRREO, INTERIOR, CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA (FONTE: HTTPS://AMANTESDEVIAGENS.COM/CONHECER-PORTUGAL/DISTRITO-PORTO/MUSEUS-NO-PORTO/)	18
FIGURA 2 - EDIFÍCIO CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA (FONTE: HTTPS://WWW.ALLABOUTPORTUGAL.PT/PT/PORTO/CULTURA/CENTRO-PORTUGUES-DE-FOTOGRAFIA)	18
FIGURA 3 - CADEIA DA RELAÇÃO NO INÍCIO DO SÉCULO XX, PORTO (FONTE: HTTP://PORTOIOFOTOS.BLOGSPOT.COM/2011/03/69-PORTO-CADEIA-DA-RELAcao.HTML) ..	22
FIGURA 4 - FOTOGRAFIA DO HALL ONDE SE ENCONTRAM OS QUARTOS DE MALTA	40
FIGURA 5 - FOTOGRAFIA DO HALL PRINCIPAL.....	40
FIGURA 6 - VITRINE 09, FOTOGRAFADA COM LENTE OLHO DE PEIXE	44
FIGURA 7 - CÂMARA EASTMAN KODAK FOTOGRAFADA EM ESTÚDIO COM TOMADA DE VISTA POR TRÁS	46
FIGURA 8 - EASTMAN KODAK COMPANY, ROCHESTER, NOVA IORQUE, EUA.....	46
FIGURA 9 - LEICA III / (F), ERNST LEITZ, WETZLAR, ALEMANHA	46
FIGURA 10 - LEICA III / (F) COM BOLSA, 1934	46
FIGURA 11 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_m0001.tif	49
FIGURA 12 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_s001.tif	49
FIGURA 13 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_p_m0008.tif	49
FIGURA 14 - PROCEDIMENTO NO ADOBE BRIDGE, RENOMEAÇÃO	51
FIGURA 15 - PASTAS FINAIS COMA RENOMEAÇÃO CORRETA DA COLEÇÃO JOÃO MARQUES PINHO E FREITAS	51
FIGURA 16 - COMPARAÇÃO DA COR DAS FOTOGRAFIAS ORIGINAIS COM AS FOTOGRAFAS EM ESTÚDIO, COLEÇÃO ALCÍDIA E LUÍS VIEGAS BELCHIOR	54
FIGURA 17 - PROVAS FIXAS COM CANTINHOS DE PAPEL ACID FREE E ADESIVO PH NEUTRO DE CONSERVAÇÃO	54
FIGURA 18 - SCANNER EPSON EXPRESSION 12000XL	58
FIGURA 19 - PROGRAMA SILVERFAST AI, A EXPORTAR FICHEIROS OLF - 35MM.....	60
FIGURA 20 - EDIÇÃO NO ADOBE PHOTOSHOP DE UMA IMAGEM EM SUPORTE DE VIDRO	61
FIGURA 21 - CAPA DO LIVRO “VAGA PARA LUGAR NENHUM”.....	69
FIGURA 22 - INTERIOR DO LIVRO	69

FIGURA 23 - REPRODUÇÃO DIGITAL DE CÂMARAS DOS FUNDOS E COLEÇÕES INTEGRADOS NO NMAPV	75
FIGURA 24 - REPRODUÇÃO DIGITAL DE BOLSAS DAS CÂMARAS DOS FUNDOS E COLEÇÕES INTEGRADOS NO NMAPV	76
FIGURA 25 - REPRODUÇÃO DIGITAL DE FIOS DAS BOLSAS DOS FUNDOS E COLEÇÕES INTEGRADOS NO NMAPV	77
FIGURA 26 - REPRODUÇÃO DIGITAL DAS CAIXAS DAS CÂMARAS DOS FUNDOS E COLEÇÕES INTEGRADOS NO NMAPV	78
FIGURA 27 - DIFERENTES VITRINES E SALAS DE EXPOSIÇÃO, NMAPV	79
FIGURA 28 - ESPAÇO – ENTRADA, NMAPV.....	80
FIGURA 29 - ESPAÇO – ENTRADA PRINCIPAL, NMAPV	81
FIGURA 30 - ESPAÇO – SALAS, NMAPV.....	82
FIGURA 31 - ESPAÇO – VISTAS E PORMENORES, NMAPV.....	83
FIGURA 32 - REPRODUÇÕES DE DOCUMENTOS DA COLEÇÃO ALCÍDIA E LUÍS VIEGAS BELCHIOR	84
FIGURA 33 - DIGITALIZAÇÃO: FOTOGRAFIA ALVÃO, LDA.....	85
FIGURA 34 - DIGITALIZAÇÃO: COLEÇÃO NACIONAL DE FOTOGRAFIA.....	86
FIGURA 35 - DIGITALIZAÇÃO: FOTOGRAFIA OCTÁVIO LIXA FILGUEIRAS (1)	87
FIGURA 36 - DIGITALIZAÇÃO: FOTOGRAFIA OCTÁVIO LIXA FILGUEIRAS (2)	88
FIGURA 37 - FOTOGRAFIAS DO TRABALHO AUTORAL, REPRESENTADAS NO LIVRO “VAGA PARA LUGAR NENHUM”	89
FIGURA 38 - ARMAZENAMENTO DAS CÂMARAS E OBJETOS: RENOMEAÇÃO NO ADOBE BRIDGE	90
FIGURA 39 - EM ESTÚDIO: REPRODUÇÃO DIGITAL DE CÂMARAS E OBJETOS.....	90
FIGURA 40 - FOTOGRAFAR AS VITRINES DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO.....	91
FIGURA 41 - VITRINES DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO ANTÓNIO.....	91
FIGURA 42 - INVENTÁRIO DAS VITRINES: IMAGENS COM OS METADADOS.....	92
FIGURA 43 - INVENTÁRIO DAS VITRINES: COLOCAÇÃO NO ADOBE BRIDGE DOS METADADOS.....	92
FIGURA 44 - ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO ANTÓNIO PEDRO VICENTE	93
FIGURA 45 - ORGANIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DO NÚCLEO MUSEOLÓGICO ANTÓNIO PEDRO VICENTE	93
FIGURA 46 - PROVA EM MESA DE REPRODUÇÃO COM COLORCHECKER.....	94
FIGURA 47 - TRATAMENTO DAS IMAGENS DA COLEÇÃO ALCÍDIA E LUÍS VIEGAS BELCHIOR	94

FIGURA 48 - EM ESTÚDIO: REPRODUÇÕES DE DOCUMENTOS, DA COLEÇÃO ALCÍDIA E LUÍS VIEGAS BELCHIOR.....	94
FIGURA 49 - FICHEIROS DE DIGITALIZAÇÃO: SUPORTE NEGATIVOS DE COR	95
FIGURA 50 - COLOCAÇÃO DOS NEGATIVOS 35MM NUM SUPORTE PARA DIGITALIZAÇÃO	95
FIGURA 51 - PROGRAMA SILVERFAST: NEGATIVOS 35MM.....	95
FIGURA 52 - FICHEIROS DE DIGITALIZAÇÃO ANTES DE EDIÇÃO: PROVA EM VIDRO.....	95
FIGURA 53 - PROVA EM VIDRO.....	96
FIGURA 54 - ORIGINAIS DE NEGATIVOS EM COR EM MESA DE LUZ.....	96
FIGURA 55 - FICHEIROS DE DIGITALIZAÇÃO DEPOIS DE EDIÇÃO: NEGATIVO 35MM	96
FIGURA 56 - VERSÃO MAIS ATUALIZADA DA NARRATIVA DAS IMAGENS DO TRABALHO AUTORAL.....	97
FIGURA 57 - CRIAÇÃO DA NARRATIVA DAS IMAGENS DO TRABALHO AUTORAL.....	97
FIGURA 58 - UM DOS TESTES DA NARRATIVA DAS IMAGENS DO TRABALHO AUTORAL.....	97

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - TAREFAS E QUANTIDADE DE TRABALHO EFETUADO AO LONGO DO ESTÁGIO..... 35

SIGLAS E ABREVIATURAS

ALV – Fotografia Alvão, Lda

CALVB – Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior

CDADC – Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos

CNF – Coleção Nacional de Fotografia

CPF – Centro Português de Fotografia

DGARQ – Direção Geral dos Arquivos

DGLAB – Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas

ESMAD – Escola Superior de Media Artes e Design

FRE – A. Freire da Silva

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

NMAPV – Núcleo Museológico António Pedro Vicente

OLF – Octávio Lixa Filgueiras

PRACE – Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado

PREMAC – Plano de Redução e Melhoria da Administração Central

PX – Pixéis

TIFF – Tagged Image File Format

INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual - Especialização em Fotografia e Cinema Documental, da Escola Superior de Media Artes e Design, e mais concretamente, no contexto da disciplina de “Estágio” e do estágio realizado no Centro Português de Fotografia| Direção Geral do Livro, dos Arquivos e Bibliotecas (CPF/DGLAB), apresento o seguinte relatório que documenta este período experimental.

Este relatório tem como objetivos principais a investigação, estudo e descrição das tarefas realizadas durante este período.

Tendo em conta o mestrado em causa, e a especialização em fotografia documental escolhi o Centro Português de Fotografia (CPF), que considero ser a instituição que melhor se enquadra na aprendizagem que pretendo desenvolver e nos conhecimentos que pretendo adquirir. Para tal também contribuiu o facto de já ter tido uma experiência anterior de estágio curricular nesta instituição, em que desenvolvi aptidões e competências na área dos arquivos fotográficos, porém numa vertente mais relacionada, com a multimédia; bem como a experiência positiva em termos de acolhimento por parte de toda a equipa, e, retrospectivamente, toda a aprendizagem adquirida. Todos estes fatores levaram-me a não hesitar em estagiar novamente no CPF, convergindo tudo para a minha tomada de decisão de que a área de fotografia é a que ambiciono desenvolver, pessoal e profissionalmente.

Este estágio teve a duração de 786 horas e decorreu entre 16 de novembro a 30 de abril, contando com a orientação do Professor Luís Ribeiro, docente da ESMAD. Neste período pus em prática os novos conhecimentos entretanto adquiridos no âmbito deste Mestrado, que conjuguei com a aprendizagem e as novas competências obtidas em contexto de trabalho. A experiência na área da digitalização, reprodução, fotografia documental e fotografia autoral permitiu-me um amplo contacto com a fotografia. Permitiu-me ainda, cooperar profissionalmente com a instituição de acolhimento e perceber a minha capacidade de trabalho.

No decorrer deste estágio curricular tive assim, a oportunidade de desenvolver várias técnicas na área da fotografia, através da execução de tarefas na área da digitalização de documentos fotográficos (em película), reprodução digital de provas fotográficas em estúdio, registo fotográfico de câmaras e outros equipamentos (tridimensionais), bem como, através da realização de um registo documental da

exposição permanente e do espaço que esta ocupa. Foi ainda possível proceder a um registo autoral, de carácter mais intimista e criativo, extrapolando a vertente meramente documental, do espaço expositivo do Núcleo Museológico António Pedro Vicente (NMAPV), no qual coloquei a minha visão pessoal do diálogo entre o espaço e o seu propósito enquanto espaço da cultura refletindo-o numa Publicação Fotográfica. Este projeto tem um cariz mais pessoal, sendo produto de uma visão muito própria, que se inspirou na própria história do espaço e na sua atual realidade.

Este relatório de estágio apresenta a instituição de estágio e o seu papel no contexto da fotografia portuguesa, reúne a documentação e as orientações disponibilizadas pelo CPF para a execução das tarefas, bem como apresenta também investigação própria sobre os diferentes temas. Apresenta ainda, o plano de estágio e a descrição de todas as atividades desenvolvidas de uma forma detalhada.

Foi com grande sentido de compromisso e com dedicação e empenho, que desenvolvi e concluí todas as tarefas que me foram atribuídas. Independentemente das circunstâncias especiais epidemiológicas da COVID-19 que envolveram todo o período do estágio, designadamente a necessidade e dever de confinamento, que se iniciou no final do mês de janeiro de 2021 e se estendeu até ao início de junho, passando por, numa primeira fase a obrigação de exercício de funções em teletrabalho e, posteriormente, a sua recomendação, todo o plano de estágio foi concluído e validado, dentro do prazo estabelecido.

Acresce ainda referir, a toda a minha satisfação pessoal pela oportunidade de observar e manusear um conjunto de obras fotográficas, câmaras e outros objetos museológicos, pertencentes ao acervo do CPF, permitindo-me uma experiência única e privilegiada de proximidade, a que poucas pessoas têm acesso.

I – O CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA

1. A Instituição de acolhimento

A instituição onde decorreu o estágio é o Centro Português de Fotografia (CPF) que foi fundado em 1997, e se encontra instalado no edifício histórico da Antiga Cadeia e Tribunal da Relação do Porto. Este edifício, classificado como monumento nacional, funcionou como estabelecimento prisional desde o séc. XVIII até ao séc. XX. Em 1974, com a edificação das Cadeias de Santa Cruz do Bispo e de Custóias, o edifício foi inativado.

O CPF é, hoje, um arquivo dependente da Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), e tem como missão a conservação, valorização e proteção legal do património fotográfico, colaborando na criação de políticas, executando e apoiando o tratamento técnico arquivístico e ainda, promover o acesso à informação fotográfica, para benefício das atuais e futuras gerações, sendo uma fonte de conhecimento para o progresso cultural, social e económico. Para tal, o CPF pretende ser um arquivo de referência nas técnicas de tratamento, preservação, conservação e difusão do património fotográfico.

O CPF oferece um plano anual de exposições temporárias; uma exposição permanente de câmaras e equipamento fotográfico - Núcleo Museológico António Pedro Vicente - baseada numa seleção de equipamentos do vasto e precioso conjunto do colecionador Professor Dr. António Pedro Vicente; a biblioteca Pedro Miguel Frade, especializada em fotografia, e Unidade Informativa, onde é possível pesquisar os documentos fotográficos do acervo do CPF; uma loja, onde é possível adquirir publicações/ catálogos e outros produtos produzidos pelo CPF, bem como, algumas publicações de fotografia de terceiros; o CPF oferece ainda um serviço de visitas guiadas gratuitas ao edifício e às exposições, sob marcação prévia.

As áreas funcionais de trabalho existentes no Centro Português de Fotografia estão distribuídas pelas seguintes vertentes: Arquivística - onde se inclui as Aquisições de novos espólios, e a gestão da Coleção Nacional de Fotografia; a Conservação e Restauro, a Digitalização e Reprodução, a Unidade Informativa/ Biblioteca Pedro Miguel Frade, o Núcleo Museológico António Pedro Vicente, as Exposições, a Extensão Cultural e Educativa, a Comunicação, Imagem e Mecenato e o Apoio, Planeamento e Gestão.



Figura 1 - Piso Térreo, Interior, Centro Português de Fotografia (fonte: <https://amantesdeviagens.com/conhecer-portugal/distrito-porto/museus-no-porto/>)



Figura 2 - Edifício Centro Português de Fotografia (fonte: <https://www.allaboutportugal.pt/pt/porto/cultura/centro-portugues-de-fotografia>)

1.1. Contextualização do edifício histórico

O edifício da Antiga Cadeia e Tribunal da Relação do Porto é um edifício classificado como monumento nacional, e que funcionou como cadeia desde o séc. XVIII até ao séc. XX.

Este edifício, construído no séc. XVIII situa-se no Largo Amor de Perdição, numa área da cidade também chamada de Cordoaria, na zona histórica da cidade do Porto. Ao longo dos séculos e até à década de 70 do séc. XX, a cadeia albergou muitos presos, entretanto, dias depois da icónica data do 25 de abril de 1974 o edifício foi inativado, por questões de segurança, sendo os presos distribuídos pelas, na época novas, cadeias de Santa Cruz do Bispo e de Custóias.

É um edifício com três pisos, planta poligonal irregular e aspeto austero. Possui duas fachadas nobres, uma voltada para nascente, para a Rua de São Bento da Vitória, e a outra, hoje, fachada principal, voltada para o Largo da Cordoaria - atual Largo Amor de Perdição. Na parte interior deste monumento, a área prisional era disposta pelos três pisos: no piso térreo, sendo este o rés-do-chão, situavam-se seis enxovias, com nomes de: Santo António, São Vítor, Santa Rita (para menores de idade), Senhor de Matosinhos, Santa Ana e Santa Teresa (para as mulheres). Situando-se no rés-do-chão, as enxovias eram salas escuras, húmidas, sem condições humanas, muito frias, pois eram revestidas a granito. Constantemente, ficavam superlotadas com o excesso de presos das classes sociais mais baixas, oferecendo condições desumanas à sua estadia.

No segundo piso, situavam-se os salões de Nossa Senhora do Carmo e de São José, bem como a Sala das Mulheres, sendo todos espaços coletivos, contou com uma lotação menor e com condições de salubridade melhores, quando comparados com os espaços de prisão do piso térreo. Estes salões destinavam-se aos presos oriundos de uma classe média e para crimes, ditos, de colarinho branco. No terceiro e último piso, situavam-se as salas individuais, conhecidas como “Quartos de Malta” e estavam reservadas a pessoas de estatuto social e económico elevado. Normalmente, neste piso os presos podiam circular e movimentar-se livremente, e as portas eram apenas fechadas durante a noite.

Na antiga cadeia, também existiam enfermarias para o tratamento de doentes, para homens e para mulheres, numa área à parte das celas. Havia também uma capela e um oratório virados para o pátio (Pátio dos Presos), de forma que os presos pudessem

ouvir missa que era celebrada todos os domingos, através das janelas que estão voltadas para o mesmo pátio.

Maria do Carmo Serén, explica a situação das enxovias:

As enxovias detinham nome de santos, em honra das confrarias e por apoio da Misericórdia: Matosinhos, podendo conter 100 presos, era a melhor enxovia, considerada arejada e saudável; a Sant'Anna, saudável, contendo 60 presos, na vistoria de 1840 tinha boas tarimbas. A Santo António, insalubre e escura, onde o Sol não entra, também para 60 presos, estava reservada para os detidos por crimes graves, principalmente salteadores e assassinos e para prisão de castigo; a Santa Rita, estreita, insalubre e por vezes inabitável, destinada a 16 presos, condenados a degredo ou pena capital e para prisão de castigo e presos de crimes muito graves. A enxovia S. Victor, para 10 presos, insalubre. (...) E a enxovia das mulheres, com 3 janelas para a rua e 2 para o pátio (...), contendo até 60 mulheres, respeitava todos os crimes que não pertencessem à distinção de ocupar a Saleta do 1º piso. (Serén, 2006, p. 57)

As enxovias e os quartos individuais tinham o nome de santos, pois à época o Estado não era, como hoje, laico, não havendo separação entre o Estado e a Igreja. Aliás, a religião está muito presente tanto no património edificado, como nas rotinas desta cadeia. Os quartos de malta, encontravam-se no último piso do edifício, sendo os melhores e com mais condições, e eram destinados a oficiais militares, clérigos e funcionários superiores.

“Não se incluíam os condenados ou indicados por roubo ou seu recetador, assassinato por dinheiro, falsários, por bancarrota fraudulenta ou outros crimes considerados infamantes. As pessoas de “distinta consideração social” referida, se praticavam estes crimes ficavam no salão das dores.” (Serén, 2006, p. 81)

Os presos dos quartos de malta tinham a possibilidade de decorar os seus quartos com mobiliário próprio. Podiam ainda, pelo regulamento de 1842, dispor de um criado. O preso deste piso tinha uma maior facilidade em receber visitas com uma autorização específica conseguia sair durante um período limitado de tempo. Ainda, neste terceiro piso podiam ficar pessoas que fossem muito abastadas e que tinham possibilidade de pagar para ali ficar, sendo este, o único espaço onde as celas eram individuais.

É importante referir que o sistema judicial da época não era igual ao atual, pois não se acreditava na regeneração do criminoso através de pena de prisão. As pessoas ficavam na cadeia, apenas para garantir que seriam presentes a tribunal, isto porque não havia documentação, nem bilhete de identidade para as facilmente identificar. As pessoas eram registadas e tinham certidão de nascimento, contudo, a maior parte da população não tinha a possibilidade de pagar, e muitas vezes viviam em lugares muito

recônditos, sendo difícil ser registado logo no dia do nascimento. Por tudo isto, as instituições, judiciais e prisionais, não tinham outra forma de conseguir controlar e assegurar a presença do criminoso no momento da audiência, sendo o seu encarceramento a única forma. Assim, estas pessoas só ficavam presas na cadeia porque depois tinham de ser presentes a um juiz para, então, ser determinada a pena em função do crime que tivessem cometido. E tudo isto tudo, para não desaparecerem. Entre as penas mais comuns podiam observar-se: o pagamento pecuniário, ir para degredo para as ex-colónias (Guiné, entre outras), trabalhos forçados e humilhação em praça pública.

A fotografia compreendeu de imediato o alcance da fotografia para o ficheiro de criminosos. Assim que, Daguerre, através do académico Arago, apresenta à Academia das Ciências francesa o seu invento que ganhará o nome de daguerreótipo, o ministro do Interior pede a aprovação em Câmara de Deputados para a compra da fotografia para uso da polícia. (Séren & Molder, 1997, p. 31)

Fazem-se álbuns fotográficos de carácter etnográfico, onde são tipificadas as raças superiores e inferiores através de traços morfológicos; álbuns de doentes mentais, alimentando tipologias não só de doentes, mas também de temperamento; álbuns de crânios humanos, de homínídeos e antropóides, justificando a teoria da correspondência da inteligência com a dimensão do crânio e do cérebro. E naturalmente, ainda de corpo inteiro ou em atitudes vulgares, fotografias de suspeitos e criminosos. (Séren & Molder, 1997, p. 39)

E também na Cadeia da Relação do Porto havia um posto antropométrico para a identificação de presos e para estudo das diferenças físicas dos presos, pois pensava-se que poderiam ter alguma relação com o facto de serem criminosos. E curiosamente, o Centro Português de Fotografia instala-se mais tarde nesta velha prisão.

A Cadeia da Relação do Porto acolheu algumas pessoas conhecidas. Talvez o mais conhecido, tenha sido o escritor Camilo Castelo Branco e, por associação, a sua companheira Ana Plácido. Foi na sua estadia na cadeia que Camilo Castelo Branco escreveu, em duas semanas, a sua obra-prima da literatura universal, o romance “Amor de Perdição”. Estiveram presos também, o duque da Terceira; Vicente Urbino de Freitas, um médico famoso e amigo do escritor Camilo Castelo Branco; o militar José Teixeira da Silva; o conhecido Zé do Telhado; o jornalista político João Chagas, e o político e fotógrafo Aurélio da Paz dos Reis, entre outros.

No que se refere à valência do edifício enquanto Tribunal, era, pois, no segundo piso que decorriam as audiências e onde eram proferidas as sentenças, no espaço que, hoje, ainda se chama de Sala do Tribunal.

Em 1974, após tantos anos de atividade, a cadeia foi encerrada e todos os presos foram transferidos para outros estabelecimentos prisionais. Após a sua desativação, a cadeia começou a degradar-se, ainda mais do que estava, quer pela ausência de uso, quer pelo abandono das instituições. Posteriormente, foi ocupada por famílias de retornados, famílias de etnia cigana e, mesmo, por toxicodependentes e pessoas sem-abrigo.

“A partir de 1987, o edifício, cedido pela Direção Geral do Património do Estado ao IPPC sofreu um conjunto de intervenções para sustentar o seu estado de degradação, que foi acompanhado por sondagens arqueológicas, datação de materiais, investigação histórica, etc.” (Moutinho Santos & Santos Coelho, 2010)

Ora, tendo sido o CPF criado em 1997, foi-lhe atribuído o edifício da antiga Cadeia como sede. No ano de 2000, foram terminadas as obras efetuadas para adequação às novas funcionalidades - acolher o Centro Português de Fotografia - projeto este, realizado pelos arquitetos Eduardo Souto de Moura e Humberto Vieira.

Atualmente, o CPF é um espaço cultural com entrada gratuita, que disponibiliza ao público duas exposições permanentes, Sala da Memória e Núcleo Museológico António Pedro Vicente. A Sala da Memória encontra-se no segundo piso, na antiga Sala das Mulheres, onde se dá a conhecer a história do edifício, a sua localização e a organização da antiga cadeia, bem como se apresentam alguns apontamentos biográficos de algumas pessoas notáveis que por lá passaram. O Núcleo Museológico António Pedro Vicente encontra-se no terceiro piso, e apresenta ao público uma mostra permanente, que conta a história da fotografia através de câmaras e equipamento fotográfico. A adequação do velho edifício às suas novas funções garantiu que os visitantes pudessem ter uma multiplicidade de experiências, pois é possível visitar os espaços - enxovias/ salões, quartos de malta, espaços de passagem - e perceber as suas antigas funções, bem como usufruir das atuais, exposições temporárias e permanentes, da loja e da biblioteca.



Figura 3 - Cadeia da Relação no início do século XX, Porto (fonte: <http://portojoefotos.blogspot.com/2011/03/69-porto-cadeia-da-relacao.html>)

1.2. O CPF no contexto da Fotografia Portuguesa

O CPF foi criado em 1997 enquanto serviço público do Ministério da Cultura, com o objetivo de colmatar a ausência de uma política de Estado integrada, que contribuísse para a valorização de uma cultura fotográfica nacional.

Até essa data, existiam iniciativas e alguns apoios isolados, mas sem grande fio condutor e, no que diz respeito à salvaguarda de arquivos fotográficos, este encargo estava afeta ao Instituto Português de Museus, e ao então Arquivo Nacional de Fotografia.

Por verem na contemporaneidade da fotografia uma “(...) importância única como forma de criação plástica, de intervenção na realidade, de instrumento científico e de testemunho por vezes único de eventos e representações que lhe dão um lugar de documento social e cultural que é necessário preservar.” (Ministério da Cultura, 1997)

Com a criação do CPF passaram a ser disponibilizados apoios a várias vertentes no âmbito da fotografia: apoio aos fotógrafos contemporâneos, promoção de exposições nacionais e internacionais, bem como, formação e obtenção de novos conhecimentos e investigação na área da fotografia. Também a conservação, salvaguarda e divulgação de espólios fotográficos históricos era uma das vertentes dos apoios financeiros, a par com a edição e a utilização de redes informáticas, com a criação de sistemas integrados de informação. Competia ainda ao CPF o apoio à produção fotográfica, através da encomenda de trabalhos e projetos e, desta ou de outras formas, enriquecer a Coleção Nacional de Fotografia.

Em suma, pretendia-se que o CPF projetasse a cultura fotográfica portuguesa, estabelecendo protocolos nacionais e estrangeiros, com o objetivo de integrar a fotografia portuguesa nos circuitos fotográficos internacionais. Em 2007, no seguimento do Decreto-Lei n.º 93 de 29 de março, e no âmbito do PRACE (Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado), foi criada a Direção Geral dos Arquivos (DGARQ), que passou a congrega parte das atribuições que, até aí, eram do CPF, sendo este extinto, enquanto organismo autónomo, e sendo objeto de fusão, com esta nova Direção Geral e com a Torre do Tombo, mantendo a sua identidade, porém passando a ser uma Direção de Serviços, sem autonomia financeira. Também nesse momento, as competências relativas ao apoio e difusão da criação fotográfica passam a ser integradas na Direção Geral da Artes.

Já em 2012, e na sequência do Plano de Redução e Melhoria da Administração Central (PREMAC), e do decreto-Lei 103/2012 de 16 de maio, dá-se a fusão da Direção-Geral dos Arquivos com a Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas. A Portaria 192/2012 de 19 de junho determina o enquadramento do CPF, bem como as competências que agora lhe são atribuídas.

Neste contexto, o CPF passa a ter as seguintes competências:

- a) Promover a salvaguarda e valorização do património fotográfico, garantindo a aplicação de diretivas técnicas, apoiando as entidades detentoras, públicas e privadas, e incentivando o crescente acesso aos espólios;
- b) Assegurar todos os procedimentos técnicos e formalidades relativos à aquisição de património arquivístico;
- c) Assegurar os procedimentos e formalidades necessários à proteção legal do património fotográfico;
- d) Elaborar normas e orientações técnicas para o tratamento de arquivos fotográficos;
- e) Proceder ao tratamento arquivístico de todas as espécies, coleções e espólios fotográficos classificados ou em vias de classificação como integrando o património nacional à sua guarda e elaborar os respetivos instrumentos de descrição e pesquisa;
- f) Colaborar com os serviços da DGLAB na promoção da qualidade dos arquivos fotográficos, incentivando e apoiando as instituições a que pertencem ou de que dependem na implantação de sistemas de gestão, garantindo a aplicação de diretivas técnicas e incentivando o crescente acesso aos espólios;
- g) Promover o acesso aos arquivos fotográficos de que é depositário, implementando sistemas de descrição, pesquisa e acesso aos documentos;
- h) Assegurar a conservação e gestão da Coleção Nacional de Fotografia;
- i) Promover o conhecimento e a fruição do património fotográfico de que é depositário;
- j) Proceder ao levantamento e diagnóstico do estado físico da documentação de que é depositário e assegurar a implementação das políticas de preservação e conservação. (Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças, 2012)

O CPF, enquanto instituição, é muito querido pelo público em geral, e ambicionado pelos académicos da área da fotografia. Mas na verdade, poucos são aqueles que têm um amplo conhecimento de como funciona o CPF, como se cuidam os fundos e coleções fotográficas.

Há um desconhecimento sobre como se faz a gestão dos fundos fotográficos, bem como sobre as várias áreas de atuação envolvidas nesta missão, tais como, a conservação, a reprodução digital/ digitalização, a arquivística, que garante a descrição dos documentos permitindo a sua pesquisa, e a recuperação da informação, e, em última instância, a preservação quer dos originais, quer dos ficheiros digitais produzidos.

Estes documentos, estas imagens, fazem parte da história e através do seu tratamento e disponibilização ao público, permitem ampliar o conhecimento da fotografia e dos mais variados temas nela representados. Os espólios antigos encontram

o seu espaço no CPF, e a partir daqui seguem para o mundo, através das redes sociais e dos sistemas de informação, proporcionando a fruição do património fotográfico português.

Com base na experiência que obtive neste estágio, considero que esta instituição faz um trabalho determinante na promoção da fotografia, através da biblioteca especializada que possui; da salvaguarda dos espólios fotográficos antigos e da sua divulgação na internet; através do centro de exposições, dinamizado com exposições de terceiros (nas quais também se enquadram as mostras coletivas protocoladas com escolas de fotografia) e exposições próprias, a partir dos espólios à sua guarda; e ainda, através da sua exposição permanente de câmaras e equipamento fotográfico e o seu núcleo museológico, que compreende, não só os objetos da mostra, como também o resto da coleção que se encontra em reserva.

Apesar de existirem outras instituições em Portugal com arquivos fotográficos, o CPF alia as valências de um arquivo, a um edifício histórico, que é Monumento Nacional, e torna a experiência da sua visita ainda mais incrível.

2. Os Acervos do CPF e o Núcleo Museológico

Um dos principais objetivos e missão do CPF é a salvaguarda e a valorização dos arquivos e do património fotográfico, sendo que, atualmente, tem ao seu cuidado, uma enorme diversidade de fundos e coleções, que englobam três vertentes distintas, porém complementares. O acervo é assim composto por fundos e coleções compostos por documentos fotográficos, onde se inclui a Coleção Nacional de Fotografia, por Câmaras e Equipamento Fotográfico e, ainda, por documentos bibliográficos.

O acervo do CPF é um testemunho da evolução e da forma como a fotografia progrediu quer ao nível dos processos fotográficos, quer ao nível dos formatos e das técnicas ao longo dos anos.

Estes espólios fotográficos chegam ao CPF, e a diversas instituições públicas e privadas, através de, essencialmente, compras ou doações, havendo, no entanto, outras formas de aquisição de fundos/ coleções - dação, herança, etc. O objetivo do CPF é, acima de tudo, proteger e promover o património fotográfico português. Alguns dos arquivos fotográficos à guarda do CPF, pertenciam a entidades privadas que não tinham condições para a conservação desta documentação.

Os fundos fotográficos são conjuntos de documentos de qualquer natureza, normalmente documentos de arquivo, com a finalidade de serem produzidos e/ou reunidos e utilizados por uma só pessoa, famílias ou pessoas coletivas, com a finalidade relacionada com as funções dos seus autores/ criadores. Geralmente, este conceito é aplicado a arquivos de instituições ou empresas. As coleções fotográficas correspondem ao conjunto de documentos agrupados de acordo com uma característica comum, independentemente da sua origem. No caso mais comum, a fotografia, estes podem resultar na investigação e no levantamento de imagens por uma entidade (normalmente um colecionador).

No caso da Coleção Câmaras e Equipamento Fotográfico, esta deu os primeiros passos com a coleção do Professor Doutor António Pedro Vicente. Esta coleção é um testemunho da história da fotografia contada através da técnica, desde a sua invenção, em 1839, até à contemporaneidade, possibilitando conhecer e compreender a evolução histórica, das técnicas e processos da fotografia, ao longo do tempo.

O CPF tem uma Unidade Informativa/ Biblioteca Pedro Miguel Frade, aberta para o público em geral, onde é possível consultar o fundo bibliográfico de livre acesso (26000 publicações), existindo também um conjunto de acesso reservado (5880 publicações).

Neste espaço, é possível efetuar a pesquisa de documentos fotográficos do acervo do CPF, sendo também possível solicitar a reprodução dos mesmos, para os mais diversos fins (investigação, uso pessoal, entre outros). Para o efeito, deverá ser feito um pedido, que é depois devidamente avaliado, caso a caso, de acordo com o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) e/ou outra legislação em vigor, bem como, de acordo com os protocolos assinados com os proprietários.

Esta biblioteca é especializada em fotografia, e é sem dúvida, uma referência para os estudantes de fotografia e para os investigadores, sendo também responsável pela valorização e promoção da cultura fotográfica.

O CPF reuniu e continua a reunir um vasto espólio fotográfico e documental constituído por cerca de 2 milhões de espécies fotográficas. Para organizar este vasto número de espécies é importante a existência de uma equipa que partilhe experiências no processamento das imagens, no manuseamento de coleções, nas tecnologias de informação, na conservação, em métodos descritivos e estratégias de preservação. (Zabumba, Barros, & Ferreira, 2004, p. 8)

Além da biblioteca, ter no seu nome “Pedro Miguel Frade”, também foi criado, em 1999, em memória deste ensaísta, o prémio Pedro Miguel Frade com o objetivo de reconhecer fotógrafos até aos 30 anos. As obras vencedoras tinham reconhecimento numa exposição no Centro Português de Fotografia.

Este prémio foi criado em sua homenagem e pretendia de certa forma representar a sua vida, por ter sido uma pessoa inspiradora, um jovem investigador que se manteve sempre ligado ao estudo teórico da fotografia. Infelizmente a atribuição deste prémio foi extinta, em 2007, aquando da alteração e perda de autonomia do CPF e a sua integração no recém-criado organismo Direção geral dos Arquivos (D GARQ) pelo Decreto-Lei n.º 93/2007.

2.1. Os Fundos Fotografia Alvão, Octávio Lixa Filgueiras e a Coleção Nacional de Fotografia e Sub-Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior

Atualmente, o CPF tem à sua guarda, um total de 161 fundos arquivísticos e coleções, sendo que 129 fundos já possuem algum nível de tratamento. Toda essa informação está disponível ao público através de uma plataforma - *Digitalarq* -, acessível através do site da instituição. A maioria destes fundos e coleções, são compostos por documentos fotográficos que representam as atividades e funções de empresas (casas fotográficas), e ainda, fotografias do quotidiano, monumentos e viagens (espólios de família).

Os fundos fotográficos trabalhados neste estágio, foram o Fundo Fotografia Alvão, Lda. (ALV); o fundo Octávio Lixa Filgueiras (OLF); alguns documentos da Coleção Nacional de Fotografia (CNF) e a sub-coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior.

O Fundo Fotografia Alvão adquiriu o seu nome através do fotógrafo português, Domingos Alvão, que lhe deu origem, nascido na cidade do Porto, em 1872. O seu maior interesse sempre foi a fotografia. Em 1901, a casa Fotografia Alvão foi fundada, e em 1902 é inaugurada a sua loja, na Rua de Santa Catarina, na cidade do Porto. Entretanto, em 1914, houve alterações na gerência, ficando esta entregue a Álvaro Azevedo e, em 1924, Domingos Alvão mudou o nome da empresa e começou assim a chamar-se Casa Alvão e Companhia. Os trabalhos desta casa fotográfica foram várias vezes premiados, destacando-se a atribuição de uma medalha de prata na Feira Internacional de Leipzig. Em 1913, recebeu inclusive um diploma honorário e uma medalha de ouro na Exposição Nacional das Artes Gráficas na Imprensa Nacional, em Lisboa.

Em 1914, realizou sua primeira grande exposição, exibindo cerca de 100 fotografias. O sucesso foi tanto que repetiu a mostra no Salão da Ilustração Portuguesa, d'O Século em Lisboa, sendo que, dessa vez, foram utilizadas cerca de 200 fotografias

Em 1937, o seu parceiro de trabalho, Álvaro Cardoso Azevedo, ficou a ser o único proprietário da Casa Alvão, prevalecendo até 1967, com o nome de Alvão & C^a, Sucessor. Domingos Alvão faleceu na terra onde nasceu, na freguesia da Lapa, no Porto, em 1946. Entretanto, a Casa Alvão já sem os seus dois funcionários principais, passa a chamar-se Fotografia Alvão - Azevedo & Fernandes, Lda., até 1972. As fotografias desta casa fotográfica eram, geralmente, procuradas para representar o nosso país, figurando nas paredes das embaixadas em países estrangeiros.

Ao longo dos anos, esta casa fotográfica foi colaborando com algumas revistas de renome, - Ilustração Portuguesa, Gazeta das Aldeias, Arte Photographica, Portugal, Revista Internacional Vida Doméstica, Renascença, Stella, Panorama, Mundo Gráfico, HP, O Volante, Shell News, Portugal d'Aquém e Além Mar, Latina.

A casa Alvão era contactada por diversas entidades para a realização de vários trabalhos fotográficos, como é o caso do Instituto do Vinho do Porto, que em 1933, solicitou os seus serviços para o levantamento geral do território do Douro, trabalhos relativos à produção, transporte, engarrafamento e exportação do Vinho do Porto, que fez com que Álvaro Azevedo se deslocasse ao Douro em diversas ocasiões quer acompanhado pelo seu operador Cosme quer pela família. (Centro Português de Fotografia, 2011)

Até aos dias de hoje, a Casa Alvão continua a funcionar no mesmo local, sendo atualmente propriedade de Arnaldo Soares, desde 1982. Todo o seu espólio foi adquirido, depois de dois anos de negociações com o Instituto Português do Património Cultural (IPPC). Em 2001, os documentos foram integralmente transferidos para a sede do CPF, na Antiga Cadeia e Tribunal da Relação do Porto. Os documentos do fundo incluem temáticas como a região do Douro, fábricas, centrais hidroelétricas, barragens, hospitais, exposições, inaugurações, convenções, pessoas, paisagens, usos e costumes, regiões, lugares portugueses, monumentos, urbanismo, transporte terrestre, estúdios e retratos de grupo. O CPF tem vindo a tratar este fundo, quer ao nível da conservação e digitalização, como da organização e descrição do mesmo. Os processos fotográficos presentes nos 109.371 documentos fotográficos deste fundo são negativos e positivos, preto e branco, de diversos formatos, desde 35 mm a negativos em vidro de formato 30x40 cm, em gelatina e sais de prata. Este fundo está disponível através do site do CPF, sendo PT/CPF/ALV o seu código de referência.

O fundo Octávio Lixa Filgueiras foi adquirido por doação no ano de 2009. O seu criador, o Professor Octávio Lixa Filgueiras, nasceu em 1922 na cidade do Porto estudou Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes da mesma cidade, onde mais tarde trabalhou como professor e membro da Academia Nacional de Belas-Artes. Foi arquiteto e investigador português. O fundo é constituído por cerca de 18.400 documentos fotográficos.

Destacam-se várias realizações pessoais e profissionais da vida e obra do Arquiteto Lixa Filgueiras: foi docente de Arquitetura da ESBAP, membro da Academia Nacional de Belas-Artes, da Junta Nacional de Educação e fez parte do Inquérito “Imóveis do Património a Recuperar”, destacado no Gabinete do Secretário de Estado da Cultura

(1978-81), foi também Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura do Porto (1985-1991), entre outras participações. No que diz respeito à Etnologia e Arqueologia Naval, foi consultor do Museu da Marinha (1970), fez parte do grupo de trabalho para a Defesa do Património Arqueológico Sub-Aquático (1978-84), tendo também outras participações internacionais, das quais se salienta ter sido membro do Hellenic Institute of Marine Archaeology e membro fundador do “Arqueonáutica | Centro de Estudos”.

A mensagem que o Prof. Octávio Lixa Filgueiras sempre quis passar para as gerações futuras, consistiu num alerta para a salvaguarda do património marítimo português, a sua maior causa, e para a qual sempre trabalhou.

O fundo é representativo dos seus interesses relativos à construção naval, etnologia e arqueologia, e demonstra a longa investigação que dedicou a este assunto toda a sua vida. Os temas são os barcos e as suas diferentes formas, construções e inaugurações, em Portugal e na Europa. Neste fundo podem encontrar-se também reproduções de imagens do Museu da Marinha, paisagens de Lisboa, palestras e eventos, arquitetura, monumentos nacionais, famílias, entre outras temáticas. Os processos fotográficos presentes neste fundo de 18.381 documentos fotográficos, são negativos e positivos, preto e branco e a cor, de diversos formatos e em gelatina e sais de prata e cromogéneos. Este fundo está disponível através do site do CPF, sendo PT/CPF/OLF o seu código de referência.

A Coleção Nacional de Fotografia encontra-se ao cuidado do CPF desde o ano da sua criação, em 1997. É composta por 8621 documentos simples. Esta coleção representa os diferentes processos fotográficos, desde os daguerreótipos aos processos digitais, bem como, revela nesta data 381 autores distintos, sendo estes nacionais e estrangeiros. Trata-se de um significativo conjunto de obras fotográficas que requer tratamento adequado, necessitando de condições específicas, quer ao nível de condições ambientais, quer ao nível do acondicionamento das obras, para garantir a sua boa conservação e preservação. Nesta coleção, está integrada a sub-coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior (CALVB), e ainda, no seio desta, a Sub-sub Coleção A. Freire da Silva (FRE).

A CALVB reúne imagens datadas desde 1840 até 1999. Esta coleção foi reunida e esteve na posse de Francisco José de Brito Belchior, um livreiro e antiquário, por mais de 10 anos. O seu propósito inicial era constituir uma coleção de fotografia portuguesa, podendo eventualmente colmatar as falhas de um acervo fotográfico português através

da aquisição de fotografias de coleções privadas, de livros com imagens, de publicações raras e álbuns fotográficos obtidos em leilões na Europa e nos Estados Unidos. Quando o colecionador vendeu ao CPF este conjunto, impôs, como condição, atribuir o nome da coleção de “Alcídia e Luís Viegas Belchior”, em homenagem aos seus pais e, ainda, que a coleção teria de fazer parte da Coleção Nacional de Fotografia, sendo tratada como um conjunto único e individual, de modo a salvaguardar a sua origem. Nesta coleção é possível ver documentos de carácter valioso e raro, fotografias únicas, bem como encontrar obras dos mais conceituados fotógrafos estrangeiros que viveram no nosso país, ou que, estando de passagem por Portugal, por cá realizaram trabalhos fotográficos.

Esta coleção é constituída por imagens de vistas panorâmicas, paisagens de Portugal com aspetos de carácter social e regional, monumentos (imagens avulsas da Revista *Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas Photographicas*, de Joaquim Possidónio Narciso da Silva), interiores, retratos individuais e de grupo (perfis artísticos de A. Fillon e outros, personalidades e álbuns de família), construções de pontes (D. Maria Pia, Porto), caminhos de ferro (da Beira Alta, do Vale do Vouga, do Douro, de Mossamedes), Companhias Reunidas Gaz e Eletricidade (montagem da linha do Vale do Tejo), touradas, exposições (Exposição Pecuária Nacional, em 1888, Exposition Universelle d’Anvers, entre outras), África Ocidental (Álbum Fotográfico e Descritivo, de Cunha Moraes), colónias portuguesas (principalmente Angola e Moçambique), Álbum de Lisboa, de L. A. Lemaire de Ternantes (o fotógrafo que acompanhou D. Estefânia, quando veio a Portugal), o qual constitui o levantamento fotográfico mais antigo da cidade de Lisboa, realizado em Maio de 1858. Salienta-se também a existência dos 8 volumes de “A Arte e Natureza em Portugal”, de Emílio Biel & C.^a. (Centro Português de Fotografia, 2008)

Esta coleção está disponível no site do CPF, sendo PT/CPF/CNF-CALVB o seu código de referência.

2.2. O Núcleo Museológico António Pedro Vicente (NMAPV) e o seu contexto

Um dos projetos que o CPF desenvolveu nos primeiros anos depois da sua abertura, foi a criação de um núcleo museológico de equipamentos fotográficos, com uma mostra permanente, algo que, na época não existia ainda em Portugal. O conjunto de equipamentos, maioritariamente câmaras fotográficas, que o colecionador António Pedro Vicente tinha reunido ao longo da sua vida, era conhecido dos historiadores e colecionadores, tendo um extraordinário valor. A coleção foi adquirida ao colecionador pela Sociedade Porto 2001, no âmbito do Porto, Capital Europeia da Cultura, e posteriormente foi doada ao CPF (em 2001).

O colecionador António Pedro Vicente nasceu em Águeda, em 1938. É doutorado em História pela Universidade Paris, Nanterre, em 1974. Durante a sua vida profissional, exerceu as funções de historiador e professor de História Contemporânea na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com especial dedicação pela investigação da história política, institucional, militar e diplomática. Contudo, o seu maior interesse foi sempre a fotografia como um assunto fundamental da história contemporânea.

A sua Coleção reuniu cerca de 1900 objetos, de vários períodos de produção, incluindo câmaras de daguerreótipos, câmaras de campo em madeira, câmaras de estúdio, visores e câmaras estereoscópicas, câmaras de fole, lentes múltiplas (carte-de-visite) e objetos dos primeiros construtores britânicos, franceses e alemães. Composta por exemplares valiosos e raros, a Coleção encontrava-se bem preservada e o conjunto tinha boa apresentação, do ponto de vista estético. Também incluía cerca de 300 câmaras miniatura, de espionagem e câmaras a cores, bem como cerca de 60 não-câmaras, principalmente brinquedos e outros itens que representam câmaras. A Coleção reúne exemplares das maiores marcas mundiais de equipamentos fotográficos, de todos os períodos de produção - a Kodak, a Zeiss Ikon, a Ernemann, a Leica e a Polaroid, entre tantas outras.

A Coleção inicial foi sendo, ao longo do tempo, enriquecida com outros equipamentos e materiais, provenientes de fundos e coleções adquiridos, por doação ou compra, pelo CPF. De entre estes, podem encontrar-se os Fundos Aurélio da Paz dos Reis, Fotografia Alvão, Estúdio Tavares da Fonseca, Horácio Novais, a coleção João Luís Pinho e Freitas (que serviu de objeto de trabalho a este estágio), entre tantos outros.

Atualmente, reúne aproximadamente 6500 objetos, entre câmaras fotográficas, acessórios e equipamentos de estúdio e de laboratório.

O Núcleo Museológico António Pedro Vicente contempla também uma mostra permanente, que ocupa um espaço dedicado no 3º piso do edifício-sede do CPF, onde se encontra exposta uma seleção de 620 equipamentos e materiais fotográficos, de todos os períodos da História da Fotografia. Estão representadas as diversas tipologias de câmaras fotográficas - as daguerreotípicas, de campo ou de viagem, de fole, tropicais, jumelles e corpo rígido, estereoscópicas, câmaras de estúdio e câmaras técnicas, detetives e caixotes, instantâneas, de espião e subminiaturas, as reflexas de uma e duas objetivas e, ainda, um conjunto de câmaras-brinquedo. A quase totalidade destes objetos museológicos estão dispostos em vitrines, fechadas e com iluminação própria, que garantem a devida preservação do seu estado de conservação, bem como asseguram a sua segurança, prevenindo ou minimizando os potenciais riscos associados.

O restante do acervo encontra-se em reserva, devidamente acondicionado. Para dar a conhecer este acervo, designadamente os objetos que se encontram em reserva técnica, o CPF exhibe objetos - materiais e equipamento fotográfico - da coleção, no projeto “Câmara do Mês”. Esta mostra insere-se na rubrica “Câmara em Destaque”, e tem um tema anual, que pode ter origem em temas da atualidade, seguir o mote dado pela Assembleia Geral da Organização das Nações, ou abordar temas de interesse geral. Congrega as três vertentes: museológica, bibliográfica e arquivística. Neste ano de 2021, em que Portugal assumiu a Presidência do Conselho da União Europeia no 1º semestre, e em que a valorização da mulher artista foi identificada como um eixo prioritário para a sua programação, o CPF dá destaque às mulheres fotógrafas.

II – O PERCURSO DESENVOLVIDO EM ESTÁGIO

1. Planificação geral e Cronograma

O estágio teve início a 16 de novembro de 2020 e terminou a 30 de abril de 2021. Estava prevista a realização de 630 horas ao longo de 90 dias, no entanto, foram realizadas 786 horas.

O cronograma de estágio foi aprovado pela Instituição de acolhimento (CPF/DGLAB), e define as tarefas e a duração das atividades e projetos. No entanto, em janeiro de 2021, com o agravamento da situação pandémica da Covid-19, o que implicou um confinamento geral e a obrigação de trabalhar a partir de casa, foi necessário proceder-se a alguns reajustes no cronograma, por forma a que todas as tarefas e projetos pudessem ser cumpridos. Pese embora o trabalho fosse, a partir daí, desenvolvido prioritariamente em regime de trabalho à distância, sempre que possível, e em média uma vez por semana, deslocava-me ao CPF para recolher mais material e informação e, para poder assim dar continuidade ao trabalho.

Este documento funcionou como um plano estimado para a duração de cada tarefa, sendo que a tarefa mais morosa durante o período de estágio foi o registo fotográfico de câmaras e objetos do NMPAV, garantindo a realização de várias tomadas de vista por objeto, de acordo com a norma interna, bem como, tomadas de vista de detalhes (marca, deteriorações, entre outros pormenores) de cada câmara. As tarefas restantes foram também concluídas com sucesso, demorando, por vezes, um pouco além do tempo previsto no plano de estágio inicial, devido ao confinamento.

Segue-se o planeamento das atividades previstas e o total de trabalho efetuado:

Tarefa	Trabalho efetuado	Datas
<p>Fotografar o Núcleo Museológico</p> <p>António Pedro Vicente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • uma perspetiva documental, poética, interpretativa e artística; • uma perspetiva de inventário/ controlo dos objetos expostos na mostra permanente; 	<p>168 imagens (documentar espaço);</p> <p>144 imagens autorais;</p> <p>80 imagens das vitrines</p>	<p>16 de novembro a 14 de janeiro</p>
<p>Fotografar e Tratamento dos itens da Coleção de Câmaras e equipamento fotográfico (CCEF), segundo as normas em vigor na instituição;</p>	<p>1873 imagens</p>	<p>16 de novembro a 14 de janeiro</p>
<p>Reprodução digital de documentos da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior (CALVB) em estúdio;</p>	<p>171 imagens do CALVB-0038</p>	<p>18 de janeiro a 28 de fevereiro</p>
<p>Digitalização em scanner de mesa de negativos dos fundos fotográficos do CPF; tratamento dos ficheiros de acordo com o original e através da observação em mesa de luz; proceder ao controlo de qualidade.</p>	<p>700 imagens digitalizadas</p>	<p>1 de março a 30 de abril</p>
<p>Total</p>	<p>3136 imagens</p>	

Tabela 2 - Tarefas e Quantidade de trabalho efetuado ao longo do estágio

1.1. Plano de estágio e Descrição sucinta dos trabalhos a desenvolver

O plano individual de estágio pretendia a realização das seguintes atividades:

- Efetuar um registo fotográfico exaustivo do espaço e da exposição permanente do Núcleo Museológico António Pedro Vicente, fornecendo imagens que documentassem esta área do 3º piso, bem como o espaço/ edifício em que esta se encontra, e as vistas a partir das janelas voltadas para o exterior, quer as voltadas para a cidade, quer as que se perspetivam no interior do edifício. Este registo fotográfico teve 2 abordagens diferentes:
 - Uma abordagem documental de todo o espaço, em que se pretendia um retrato exaustivo e de vários pontos de vista do espaço; e ainda, numa perspetiva de inventário/ controlo, um registo das vitrines que permitisse ver os objetos expostos na mostra permanente, em todas as salas de exposição e em todas as vitrines.
 - E ainda, uma abordagem autoral, com uma visão muito pessoal e poética, demonstrativa da minha interpretação do espaço, abstraindo-me um pouco da instituição e do NMAPV, e cujo resultado é apresentado num livro com o nome “Vaga para Lugar Nenhum”;
- Aumentar o número de reproduções digitais de objetos dos fundos e coleções integrados no NMAPV. Fotografar itens da Coleção de Câmaras e Equipamento Fotográfico (CCEF), tendo como objetivo a integração no arquivo do CPF, e que permita perceber todos os perfis dos objetos museológicos, bem como, sempre que justificável, efetuar um registo das deteriorações dos objetos para documentar o seu estado de conservação.
- Promover o acesso aos fundos e coleções do CPF através da reprodução digital em estúdio de documentos fotográficos bidimensionais. Foi efetuada a reprodução digital de documentos da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior (CALVB), neste caso, o Álbum Ternante Sobre Lisboa, unidade de instalação 0038, da autoria de Amédée de Lemaire-Ternante.
- Por fim, a última tarefa consistia em promover o acesso aos fundos e coleções do CPF através da digitalização de documentos fotográficos, neste caso negativos e diapositivos, em scanner de mesa. O objetivo destas imagens é a integração no Digitarq (sistema de informação utilizado no CPF) e o acesso aos utilizadores.

2. Fundamentação e Explicação da metodologia usada nos trabalhos realizados

A digitalização, a reprodução, o registo fotográfico documental, e ainda, a fotografia autoral, representam várias vertentes da atividade fotográfica.

Nos últimos anos, com o avanço da tecnologia, em particular, a fotografia digital, veio facilitar o registo e a reprodução de documentos, objetos e obras, entre outros; e, no âmbito dos arquivos e museus, a fotografia digital é sem dúvida uma mais valia.

Sempre que se fotografa ou digitaliza um documento/ objeto e sendo essa representação digital disponibilizada num sistema de informação integrado, estamos a divulgar e a dar acesso, permitindo a sua consulta pública, e disponibilizando o património existente. Para além disso, a representação digital evita ainda o recorrente manuseamento das espécies e a constante retirada da documentação do depósito. Desta forma, as pessoas têm de se deslocar fisicamente ao espaço onde se encontra o documento ou a obra, ou pedir com antecedência o acesso à documentação, pois esta encontra-se disponível, por norma, através do site da instituição, acedendo-se à respetiva base de dados.

O registo, a reprodução e a digitalização são ferramentas e grandes aliados da conservação e restauro e, ao mesmo tempo, permitem dar acesso à informação, evitando também o manuseamento constante e os riscos associados ao mesmo. O manuseamento excessivo, mesmo que seja efetuado por técnicos especializados, constitui sempre um fator de risco. Se este for efetuado pelo utilizador, o risco é ainda maior. Salienta-se também que a fotografia e os seus materiais constituintes (emulsão, suporte, meio ligante), é um documento muito sensível, quer à temperatura e humidade relativa, quer também à exposição prolongada à luz. Atendendo também ao seu meio ligante (gelatina ou albumina), a fotografia é ainda muito sensível a dedadas e riscos.

A representação digital é ainda uma mais-valia no caso dos documentos fotográficos que se apresentam em negativo, e aos quais o público em geral não está de todo familiarizado, o que dificulta a sua visualização, apreciação e análise.

Neste âmbito, pode dizer-se então que a utilização da fotografia digital é uma estratégia que colabora estreitamente com a área de conservação e restauro, cooperando na preservação dos documentos fotográficos.

Porém, o trabalho de um arquivo fotográfico, não se esgota na digitalização e/ou registo fotográfico, pois a criação em massa destes ficheiros deve implicar a manutenção dos mesmos, ou seja, para além da preocupação em preservar os documentos originais, os arquivos têm também como obrigação a preservação digital dos ficheiros resultantes da digitalização/ reprodução/ registo. Efetivamente, se estes são úteis e benéficos para divulgar e promover os arquivos fotográficos e garantir o seu acesso, a sua preservação a longo prazo deve ser assegurada, salvaguardando-se as questões relacionadas com a evolução tecnológica.

Tal como diz Miguel Ferreira, 2006, apesar de “um documento digital possa ser copiado infinitas vezes sem qualquer perda de qualidade, este exige a presença de um contexto tecnológico para que possa ser consumido de forma inteligível por um ser humano. Esta dependência tecnológica torna-o vulnerável à rápida obsolescência a que geralmente a tecnologia está sujeita.” (Ferreira, 2006, pp. 17-18)

Entre as várias estratégias de preservação digital inclui-se a inserção de meta-informação nos ficheiros no sentido de:

(...) descrever e documentar os processos e atividades relacionadas com a preservação de materiais digitais. Ou seja, a meta-informação de preservação é responsável por reunir, junto do material custodiado, informação detalhada sobre a sua proveniência, autenticidade, atividades de preservação, ambiente tecnológico e condicionantes legais”, como refere Miguel Ferreira, 2006. (Ferreira, 2006, p. 54)

Conclui-se, portanto, que as instituições que efetuam registo, reprodução e digitalização de documentos, devem contemplar no seu plano de trabalho a preservação digital dos ficheiros gerados, garantindo a longevidade a longo prazo. No caso do CPF, a preservação digital é efetuada na DGLAB, local onde se armazenam estes ficheiros, em servidor de preservação digital, sendo a meta-informação técnica (software, sistema operativo, scanner, câmara fotográfica, entre outros) transferida automaticamente para a base de dados. A DGLAB possui um plano de preservação digital que prevê o refrescamento (uma técnica usada por computadores modernos para reduzir drasticamente o custo da memória do tipo RAM), destes ficheiros a partir de determinada data.

É no cumprimento das alíneas g), i) e j), do artigo 6º, da Portaria n.º 192/2012 que o CPF deve “promover o acesso aos arquivos fotográficos de que é depositário, implementando sistemas de descrição, pesquisa e acesso aos documentos, assim como deve “promover o conhecimento e a fruição do património fotográfico”; e ainda, “assegurar a implementação das políticas de preservação e conservação”. (Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças, 2012)

2.1. Registo Fotográfico do Núcleo Museológico António Pedro Vicente

Inicialmente, foi efetuado um levantamento fotográfico de todo o espaço do NMAPV com vista a documentar o núcleo expositivo, tendo ainda como objetivo proceder-se à execução de um banco de imagens que representem este espaço, e esta exposição. Um dos pedidos pontuais foi produzir várias imagens panorâmicas que permitissem a sua utilização no sistema de informação que está a ser criado para a Coleção de Câmaras e Equipamento Fotográfico e que representem a amplitude da exposição, com a iluminação natural existente, controlando alguns reflexos indesejados através do fecho ou abertura das portadas.

A primeira abordagem foi efetuada com uma objetiva 24-120mm, porém para conseguir panorâmicas e toda a amplitude do espaço, recorri também à objetiva olho de peixe 10-20mm; ambas usadas na câmara Nikon D850 Full Frame Digital SLR.



Figura 4 - Fotografia do Hall onde se encontram os Quartos de Malta



Figura 5 - Fotografia do Hall Principal

2.1.1. Registo das vitrines com câmaras em exposição

Feita esta primeira recolha no ponto anterior, passei então ao registo fotográfico de todas as vitrines. O procedimento seguido baseou-se no registo inicial da totalidade da vitrine, e, depois, dois ou mais pormenores, registando sempre da esquerda para a direita (sendo também esta a distribuição dos objetos em cada vitrina, por ordem cronológica), sempre que assim se justificasse, no sentido de se garantir a exaustividade na recolha fotográfica de cada vitrine. Poderá ver-se a aplicação do procedimento no exemplo Vitrine 1 – parte 1 (esq.) e parte 2 (dir.).

As vitrines foram fotografadas com vistas frontais, no entanto, em algumas salas, devido à sua largura, não foi possível proceder ao registo fotográfico dessa forma. Nesses casos, as vitrines foram fotografadas com vista frontal, mas de lado, tal como acontece na Vitrine 13 com a temática: *You Press The Button, We Do The Rest*, a marca Kodak. Para se entender melhor, poderá ver-se então o exemplo: Vitrine 1 – parte 1 (esq.) e parte 2 (dir.).

Para fotografar as vitrines, foi necessário ter as salas do Núcleo Museológico sem a luz artificial do espaço ligada e sem luz natural proveniente das janelas. Apenas foi utilizada a iluminação do interior das vitrines. Atendendo a que esta iluminação tem uma dominante fluorescente, foi necessário efetuar o balanço de brancos ajustado a esta iluminação. Para além disso, e atendendo aos longos tempos de exposição, foi necessário recorrer a um tripé e, na maioria dos casos, utilizar um temporizador e rapidamente esconder-me no momento de exposição, para que a minha imagem não ficasse refletida nos vidros das vitrines.

Este trabalho foi mais linear e pragmático, sendo que o procedimento usado para fotografar, foi repetido em todas as salas de exposição, criando-se um efeito normalizador que tornou toda a ação de registo notavelmente eficaz e eficiente. A posição e ponto de vista da câmara, em todo o processo de fotografar, foi estudado antes de o trabalho ser realizado, tendo-se feito algumas experiências, no sentido de se perceber qual o melhor resultado. Foi então entendido que a melhor perspetiva seria aquela que situasse a objetiva no 1,50m de altura, pois permitia visualizar os objetos expostos no interior da vitrine, sem que se visse demasiado a profundidade das prateleiras.

Após a captura dessas imagens, realizada em formato Raw, estas foram reveladas no software Camera Raw e foram tratadas em grupos, por vitrine, uma vez que se verificaram alterações na temperatura de cor da iluminação das próprias vitrines. Também foi avaliada a exposição e efetuado o seu ajuste, sempre que necessário. Por fim, foi efetuada a sua exportação para o formato Tiff. A escolha do formato Tiff, resulta deste formato ser considerado o mais eficiente para arquivo e para preservação.

No Adobe Photoshop procedeu-se ao reenquadramento individual das imagens, pois a dimensão das vitrines era muito variável e não permitia o tratamento em grupo. Atendendo aos constrangimentos do espaço e da iluminação, foi necessário avaliar as imagens ao nível da cor, dos reflexos do tripé e, ainda, ao nível das distorções originadas pela utilização da objetiva em grande-angular.

Após esta análise, entendeu-se que este trabalho era muito importante, sendo o seu propósito o controle do que existe no interior de cada vitrine. Não sendo possível abrir as portas das vitrinas perpendicularmente, circunstância que permitiria fazer o registo fotográfico sem qualquer ruído, concluiu-se que, independentemente dos eventuais reflexos do tripé que pudessem existir, era importante proceder ao registo.

Assim, assumiu-se este registo enquanto tal, e foi corrigida a cor e a exposição, no sentido de estarem todas as vitrines, o mais uniformes possível, tendo sido depois aplicadas as transformações *Distort* e *Perspective*, corrigindo algumas deformações provenientes do uso de grande-angular.

Ainda neste contexto, e a propósito da Vitrine 09 da temática “Estereoscopia”, foi necessário utilizar uma objetiva olho de peixe, para conseguir captar a vitrine na sua totalidade. Tal utilização, implicou posteriormente corrigir as distorções inerentes. Outras condicionantes do próprio espaço, a proximidade das vitrines e os próprios reflexos das mesmas, obrigaram a repetir algumas tomadas de vista, depois de analisadas, corrigindo a iluminação, reduzindo-a, e, até, desligando-a em algumas vitrines, tal como se verificou na vitrine 10 (Câmaras e equipamentos de estúdio), na vitrine 12, da temática das câmaras Detetive e Caixotes e, ainda, nas vitrines das temáticas Câmaras Instantâneas e Câmaras-brinquedo.

Seguidamente, procedeu-se à avaliação dos ficheiros produzidos no software Adobe Bridge, que é uma ferramenta muito útil para a organização, avaliação dos detalhes do trabalho efetuado e renomeação dos ficheiros. Os ficheiros digitais foram

então renomeados de acordo com o espaço e a identificação de cada vitrine, tendo, inclusive, sido inserida a respetiva meta-informação, tal como se pode ver no seguinte exemplo: CPF-NMAPV-Vitrine01.tif (para a vista geral e total da vitrine); CPF-NMAPV-Vitrine01-01.tif (parte 1 da vitrine); e ainda, CPF-NMAPV-Vitrine01-02.tif (parte 2 da vitrine).

Nestes ficheiros foi inserida a seguinte meta-informação, pré-definida com a equipa do CPF:

Criador – CPF_ESTG_Joana Ferreira

Criador – Título do trabalho: Registo de Vitrina do NMAPV

Criador – Email: mail@cpf.dglab.gov.pt

Criador – Website: <http://cpf.pt/>

Palavras-Chave: Registo; Vitrina; Câmara; Exposição permanente; Máquina; Camilo Castelo Branco; Quartos Malta; 3.º piso

Data Criada: 19/01/2021 16:04:02

Sub-Localização – CPF_Núcleo Museológico António Pedro Vicente (NMAPV)

Nota de direitos de autor – @centro português de fotografia

Estatuto dos direitos de autor – Copyrighted

Apesar das dificuldades verificadas e anteriormente indicadas, o levantamento fotográfico das vitrines, enquanto registo exaustivo, normalizado e devidamente nomeado, foi um trabalho deveras importante para o trabalho realizado pelo NMAPV, e que não havia sido feito desta forma até à data, designadamente ao nível do controle visual da distribuição e posição dos objetos na mostra. Desta forma, é possível perceber a localização de todos os objetos expostos e desenvolver os trabalhos que se entendam necessários, à distância. Do ponto de vista da promoção do espaço e da mostra, este trabalho foi também determinante, uma vez que estes registos fotográficos, atuais e com qualidade editorial, permitem a sua utilização na difusão da informação.



Figura 6 - Vitrine 09, fotografada com lente olho de peixe

2.1.2. Registo de câmaras e Objetos em reserva

O registo digital de câmaras fotográficas iniciou-se em colaboração com a Dra. Sara Ferreira, no sentido de dar resposta às necessidades do Projeto “Documento do Mês”, designadamente para a rubrica “Câmara em Destaque”, e no sentido de me ir familiarizando com a forma de registo pretendida, adquirindo a experiência necessária.

Este projeto existe no CPF desde 2009 e neste ano de 2021, associou-se ao eixo prioritário para a programação da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, "a valorização da mulher artista". Assim, nas três vertentes do referido projeto – Arquivos e Coleções, Fundo Bibliográfico e Câmaras e Equipamentos Fotográficos – destacam-se fotografias, publicações e câmaras fotográficas, respetivamente, relacionadas com a vida e a obra de 12 fotógrafas nacionais e internacionais.

Das 12 câmaras identificadas e registadas fotograficamente no âmbito deste projeto, e que se aproveita a oportunidade para fazer o seu registo completo para efeitos de inventário, evitando manuseamento posterior, destaco 2 câmaras, pela sua importância na história e evolução das técnicas fotográficas.

Uma das câmaras é a Nº 3 Brownie Model B, datada de 1908-1934, da Eastman Kodak Company, EUA. Pertencente à Coleção António Pedro Vicente, está integrada na Coleção de Câmaras e Equipamento Fotográfico, sendo este o seu código de referência: PT/CPF/CCEF/APV/01310. Esta câmara é uma evolução da primeira câmara da Kodak apresentada em 1889 por George Eastman (1854-1932), com a qual divulgou o slogan *"You Press The Button We Do The Rest"*, tornando-o conhecido por todo o mundo. Eastman mudou o paradigma da fotografia no final do século XIX. A fotografia começou a limitar-se apenas ao ato de fotografar e todos os outros trabalhos técnicos relacionados ficavam nas mãos do laboratório fotográfico.

Eastman criou modelos de câmaras caixote de baixo custo e extremamente fáceis de operar, mas com boa relação custo-benefício, permitindo que a fotografia se transformasse numa atividade das massas. Esta câmara é feita de madeira, forrada com couro artificial, e utiliza um rolo 124, para produzir uma imagem de 8x11 cm. Possui distância focal fixa com abertura única, uma lente acromática de menisco e um obturador rotativo de guilhotina. Durante décadas, a Kodak produziu muitos modelos de câmaras caixote e acabou por chegar a todo o mundo.



Figura 7 - Câmera Eastman Kodak fotografada em estúdio com tomada de vista por trás



Figura 8 - Eastman Kodak Company, Rochester, Nova Iorque, EUA

A outra câmara que destaque é a Leica III /(F), datada de 1934, e produzida por Ernst Leitz, em Wetzlar, na Alemanha. Pertencendo ao Fundo Horácio Novais, está integrada na Coleção de Câmaras e Equipamento Fotográfico, sendo o seu código de referência, PT/CPF/CCEF/HN/00066. O modelo Leica III / (F) foi produzido por Ernst Leitz entre 1933 e 1939, mas o número de série 130452 permitiu determinar o ano de fabrico desta câmara em particular - 1934. Esta câmara possui uma lente intermutável Elmar f: 3,5/50mm, de montagem telescópica, com uma velocidade do obturador de 1 a 1/500 de segundo. Possui também um visor de telémetro e usa rolo 135 para exposições de 24x36mm.

A primeira câmara compacta que utilizou filme 35mm e obteve grande sucesso comercial, foi a Leica. As câmaras Leica foram desenvolvidas e produzidas pela empresa Ernst Leitz Wetzlar (Alemanha), que era conhecida já pelo fabrico de microscópios de alta qualidade na época. As câmaras Leica deram início à transformação de toda a indústria fotográfica e também foram um marco no fotojornalismo pela dinâmica e mobilidade que permitiram.



Figura 9 - Leica III /(F), Ernst Leitz, Wetzlar, Alemanha



Figura 10 - Leica III /(F) com bolsa, 1934

Posteriormente, iniciei a reprodução digital do conjunto de câmaras que utilizam o sistema Advantix. Também designado por sistema APS (Advanced Photo System), são câmaras compactas que se destinavam a amadores da fotografia que pretendiam câmaras pequenas, simples e fáceis de usar (chamadas de câmaras automáticas). Após os enormes avanços tecnológicos ocorridos na década de 90, o sistema foi desenvolvido por marcas como Kodak, Nikon, Minolta, Fuji e Canon com o objetivo de informatizar o processo fotográfico.

Este formato de filme, produzido pela primeira vez em 1996, foi, entretanto, descontinuado com a chegada do digital. Estas câmaras variavam entre câmaras muito simples de instantâneo, com lente de foco fixo e comprimento fixo, numa prestação de *point & shoot* - apontar e disparar com foco automático.

As 99 câmaras compactas do sistema Advantix, que foram registadas fotograficamente, pertenciam ao colecionador João Luís Marques Pinho e Freitas que doou o conjunto ao CPF.

Mais tarde, com o avanço tecnológico, o colecionador expandiu a sua coleção para as câmaras 35mm, simples e compactas, no sentido de que foram dois grupos de câmaras que foram saindo de circulação, ultrapassadas pelo paradigma do digital. Este grupo de câmaras compactas, foram colecionadas no contexto do tema “Últimas máquinas foto compactas 35 mm e Sistema Advantix”, marcando assim, o fim de uma era, pouco antes do início da fotografia digital.

A lista de marcas das câmaras registadas fotograficamente foram as seguintes: Kodak (Advantix); Fujifilm (Nexia; clear shot); Canon (Ixus; ELPH; prima; snappy); Leica; Konica (revio); Pentax (Efina; ESPIO); Olympus; Nikon (Nuvis; zoom); Minolta (vectis; riva); Konex (handy); Suntone; Vivitar; Premier; Boots; Camera T; Wide Tele; Wizen; Zoom; Nanars; Polaraid; Braun Bravo; PN; Le Clic Lc; Samsung; Yashica; Agfa; Werlisa; Perca crest; Franka; objetiva Minolta. Também foram fotografados os acessórios das respetivas câmaras, tais como rolos fotográficos, e ainda bolsas, fios de suspensão, estojos e caixas.

O processo de fotografar estas câmaras foi simples, porém, trabalhoso e com alguns pormenores de execução importantes, para que tudo fosse efetuado num registo de qualidade e cumprisse todas as regras da instituição conforme a NF- 001 - Orientações para o registo fotográfico no contexto de inventário das peças da CCEF. (Ver em Anexo III) Os objetos encontravam-se acondicionados em caixas de polipropileno (material de conservação rígido usado na reserva técnica, por forma a que, com segurança, se possam empilhar em altura as caixas que acondicionam os objetos) e embalados em papel *Acid free*, adequado para acondicionar o tipo de materiais suporte que constituem as câmaras e os seus acessórios (metal, vidro, plástico, tecido, couro e pele sintética). Todos os objetos estavam identificados com uma etiqueta de cartão *Acid Free*, na extremidade de um atilho de algodão, e escrita lápis com o correspondente código de referência. Foi também fornecida a lista de catálogo destas câmaras, ordenada pelo respetivo código de referência, para controlo do trabalho desenvolvido.

Os objetos foram então, um a um, colocados dentro de uma tenda difusora, colocando-se 2 fontes de iluminação laterais, uma do lado direito e outra do lado esquerdo. No interior da tenda e do lado direito dos objetos foi colocada uma mira de cores, designadamente, a Colorchecker Mini Classic da X-rite. Esta mira possui uma pequena régua, o que é muito útil para se perceber a escala real do equipamento fotografado, bem como para facilitar o controlo de cores, balanço de brancos e até a criação de um perfil de cor para o objeto, tendo em conta a iluminação utilizada.

Para cada objeto, foram efetuados, pelo menos, seis tomadas de vista frontais (de frente, depois o lado direito, a parte posterior, o lado esquerdo e, por fim, uma vista de cima e outra de baixo). Acresceram ainda a estas tomadas de vista, alguns registos de pormenor, designadamente a marca e modelo, bem como, nos casos em que se justificou, os pontos de deterioração ou danos que se observaram. Este procedimento foi realizado para todos os objetos, quer fossem objetos principais - câmaras -, quer fossem objetos secundários - estojos, fios de suspensão ou outros objetos como cartuchos de filme e embalagens. Claro que, nestes casos, o número de tomadas de vista era menor e, no caso dos cartuchos de filme, 4 tomadas de vista eram suficientes para os representar.

No que se refere à nomeação dos ficheiros digitais, atribuíram-se as designações de forma normalizada e seguindo as regras da instituição, usando o código de referência dos objetos. Para além dessa designação, incorporou-se um conjunto de caracteres que

define o ficheiro como sendo uma matriz (m) - _m0001, _m0002 e assim sucessivamente. Já no caso do registo de anomalias e deteriorações, os nomes dos ficheiros foram designados por _A_m0001, _A_m0002, e no caso de pormenores como a marca e/ou modelo, foram designados por _p_m0001, _p_m0001. Relaciona-se a letra (p) com o facto de se tratar de um pormenor, e a letra A, no caso dos ficheiros que retratam questões de conservação, por ser a primeira letra do alfabeto e que corresponde a um primeiro momento/ registo de estado de conservação. Registos posteriores de estado de conservação serão nomeados por _B_m0001.

Para além das matrizes, e para todos os objetos, fizeram-se também registos com o objeto numa posição em perspetiva e sem a presença da mira. Estes registos justificam-se pela necessidade de utilização de imagens para divulgação, com uma perspetiva mais estética. Estas imagens foram designadas de “s”, no contexto de resultarem numa tomada de vista suplementar (_S001), sendo que para estes casos apenas se utilizam 3 dígitos, por se considerarem que nunca se ultrapassam as centenas de registos, em modo suplementar (s).



Figura 11 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_m0001.tif



Figura 12 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_s001.tif



Figura 13 - PT-CPF-CCEF-JMPF-00092_p_m0008.tif

O manuseamento destes objetos foi efetuado segundo as boas práticas da conservação de objetos patrimoniais, sempre com luvas de algodão, para não se passarem dedadas ou outras sujidades através das mãos, para além de se tentar minimizar todo e qualquer manuseamento, por forma a diminuir os riscos associados. Depois de registar todas as vistas do objeto e/ou do conjunto, foi iniciada a edição das imagens.

As imagens foram captadas em RAW. Após descarregar os ficheiros no PC, procedia-se à sua abertura no Câmara Raw para revelação: em primeiro lugar, eliminavam-se as aberrações óticas, usando as correções de perfil, ajustando o balanço de brancos com a ajuda do Colorchecker. Estando tudo bem no que diz respeito à exposição ou a outros desvios de cor, procedia-se à exportação das imagens para o formato Tiff, de acordo com as orientações normativas do CPF. A escolha do formato Tiff, resulta deste formato ser considerado o mais eficiente para arquivo e para preservação destes ficheiros.

Já no software Adobe Photoshop e Adobe Bridge, foi criada uma ação para acertar o tamanho de todos os ficheiros, efetuando um reenquadramento que permitisse que as imagens ficassem com a seguinte resolução, respetivamente: 4200px por 2804px (pixéis). Esta ação automática permite uma maior agilidade e, no momento de fazer o reenquadramento, ela para e aguarda as instruções seguintes, para que o reenquadramento não se efetue erradamente.

A fase seguinte consistia em renomear estes ficheiros de acordo com a os códigos de referência dos objetos, como por exemplo, PT-CPF-CCEF-JMPF-00091_m0001 / PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_s001. Esta ação de renomeação efetuou-se no Adobe Bridge, através da seleção de blocos de imagens, correspondentes à mesma câmara. Após a renomeação e organização dos ficheiros, foi criado um modelo de meta-informação, que foi inserido em todas as imagens. Os metadados introduzidos foram:

Criador – CPF_ESTG_Joana Ferreira

Criador – Título do trabalho: Registo fotográfico de câmaras fotográficas

Criador – Email: mail@cpf.dglab.gov.pt

Criador – Website: <http://cpf.pt/>

Palavras-Chave – Registo; Câmara; Máquina; acessórios de câmaras; CCEF, João Luís Marques Pinho e Freitas; JMPF;

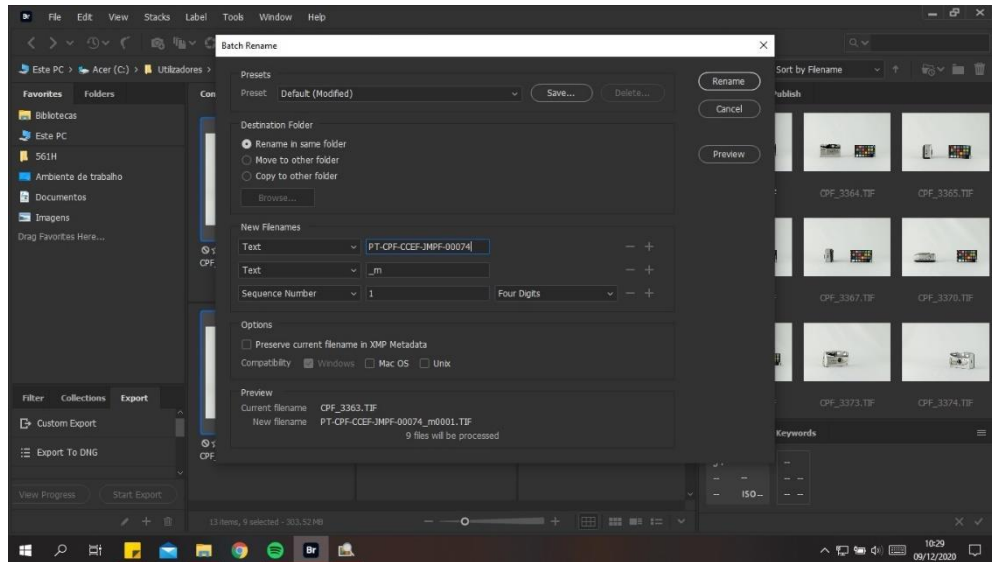


Figura 14 - Procedimento no Adobe Bridge, renomeação

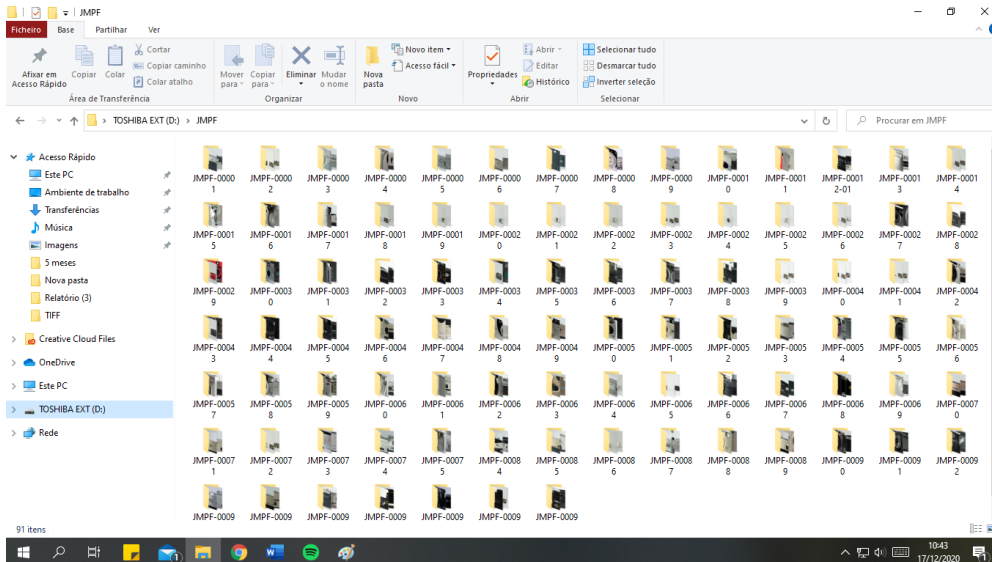


Figura 15 - Pastas finais como renomeação correta da Coleção João Marques Pinho e Freitas

2.2. Reproduções de Documentos Fotográficos da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior (CALVB)

No plano de estágio estava também contemplada a reprodução de provas fotográficas. A documentação que me foi entregue, foi um álbum de fotografias da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior, mais precisamente o Álbum Ternante, cuja temática versava sobre a cidade de Lisboa e era composto por 83 documentos fotográficos, capa e contracapa, com as dimensões de 34,5x26x6 cm, e com os processos fotográficos albumina e papel salgado.

Esta unidade de instalação, identificada como CALVB-0038, é da autoria de Amédée de Lemaire-Ternante. Ternante nasceu em França (1821-1866) e tornou-se conhecido pela forma como exprimia a sua arte de vertente histórica e retratista através da pintura. Para além das encomendas oficiais que recebeu, o pintor parecia preferir a pintura de paisagem e natureza, que foi reconhecida pela "Academia de Belas Artes" (em francês "Beaux-Arts"), onde expôs em 1855. Nas suas obras percebe-se que gostava de viajar, tendo passado por Portugal e pela Bulgária. Mais tarde na vida, dedicou-se à fotografia.

Este álbum foi realizado no ano de 1858, quando foi enviado pelo jornal francês "L'Illustration", para documentar em primeira mão a chegada da princesa Estefânia a Lisboa, no contexto do seu compromisso com o rei D. Pedro V.

Em termos de processos fotográficos, este álbum é composto por albuminas. Designam-se de albuminas as provas fotográficas cujo meio ligante é a clara do ovo, e foi maioritariamente usado no século XIX. É um meio ligante sensível o que acarreta alguns problemas em termos de conservação e preservação. As deteriorações mais comuns são o amarelecimento e o desvanecimento, originados pela humidade relativa elevada e pela exposição à luz. A albumina encolhe e expande-se conforme a humidade que circula no ar, tornando-se eventualmente quebradiça e formando pequenas fissuras na superfície da imagem.

Atendendo ao processo fotográfico em causa (albumina), o manuseamento destas provas necessitava de certos cuidados, e até mesmo à posterior devolução ao local de armazenamento.

Isto, por ter sido exposto numa mostra, as provas encontravam-se montadas em *passepertout*, estando fixadas com cantinhos de papel *acid free* e com adesivo com PH neutro. As boas práticas ditam o uso de luvas de algodão para o manuseamento.

A antiguidade e raridade destas provas, tornam as boas práticas obrigatórias. A capa do álbum apresentava algum desgaste visível e alguns rasgões, no entanto, as provas estavam num bom estado de conservação. Em todo o trabalho, o fator luz, ou melhor, a menor exposição à luz, foi uma prioridade, uma vez que se tratavam de provas em albumina.

A iluminação existente na área de trabalho do estúdio fotográfico, era de tungsténio, com temperatura de cor de 3220^oK (graus Kelvin) e que produz algum aquecimento. O esquema de iluminação utilizado foram 2 fontes de luz, uma de cada lado da prova a fotografar, com uma angulação de 45^o, e com sombrinhas translúcidas, para que a luz fosse difusa, sem produzir sombras e o mais uniforme possível.

Foi ainda utilizada uma mesa de reprodução, que permitia a colocação da câmara num ângulo zero (0^o), ou ângulo zenital, permitindo assim um plano paralelo, entre a câmara e a prova a ser reproduzida. Em termos de abertura de diafragma e por influenciar diretamente a profundidade de campo, optou-se pela abertura f/22, para que as eventuais ondulações, próprias deste tipo de processo, não ficassem desfocadas. Ao lado de cada prova foi de novo, colocada a mira de cores, devidamente alinhada com o documento fotográfico.

Todas as provas foram fotografadas pela parte frontal e pelo verso, e no caso haver mais que uma fotografia no mesmo suporte, foi fotografado o suporte completo, e depois repetida a ação individualmente, para cada uma das fotografias tapando a outra com uma folha de papel branco.

Surgiram algumas dificuldades na calibração da câmara e com o monitor, pois as provas ficavam com uma tonalidade muito amarelada quando se transferia os ficheiros para o computador. Entretanto, fez-se a correção necessária no monitor e passou por se utilizar um perfil da câmara “Neutro” e escolher esse mesmo perfil no software Camera Raw. Depois de alguns testes nos processamentos dos ficheiros, chegou-se à conclusão que a curva de calibração existente no Camera Raw, era adequada para a correta correção de cores. Após a análise dos ficheiros, repetiram-se algumas reproduções por se verificar a ocorrência de desfoque.



Figura 16 - Comparação da cor das fotografias originais com as fotografias em estúdio, Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior

Após o processamento dos ficheiros, estes foram exportados em formato Tiff. Através de uma ação automática no Adobe Photoshop, com paragem para controlar imagem a imagem, foi uniformizada a dimensão de todos os ficheiros, através da ferramenta reenquadramento com a resolução de 7500 px por 4721 px. Seguidamente à organização dos ficheiros finais, procedeu-se à sua renomeação e inserção da meta-informação, de acordo com o álbum e a coleção a que este pertence, utilizando o Adobe Bridge.



Figura 17 - Provas fixas com cantinhos de papel acid free e adesivo PH neutro de conservação

2.3. Digitalização de negativos e positivos dos Fundos Fotográficos

“A digitalização é um processo de conversão da fotografia analógica a uma imagem numérica.” (Franch, 2008, p. 112)

A digitalização de fundos e coleções fotográficas é uma ferramenta que tem uma dupla função, permite a preservação de documentos fotográficos evitando o seu manuseamento excessivo, bem como, permite o acesso e a divulgação desses documentos. Por tal facto, está a acontecer um pouco por todo o mundo a transferência e suporte do património fotográfico em património virtual, e a sua divulgação através de sistemas de informação, e por sua vez, da internet.

A sua rápida dispersão e conseqüente procura por parte do público, e fácil recuperação da informação e de conteúdos, constitui assim um ponto de referência para a investigação.

“Do ponto de vista da conservação, a opção de digitalizar uma coleção e apresentar aos leitores as imagens em ecrã de computador também é muito interessante, pois poupa os originais a um manuseamento excessivo.” (Pavão, 1997, pp. 280-281)

No CPF, a digitalização em scanner de mesa aplica-se essencialmente aos documentos transparentes. E neste caso, em particular o meu plano de trabalho implicava a digitalização de 700 documentos fotográficos, entre os quais se encontravam negativos em vidro de formato 30x40 cm, negativos em película, de formato 35 mm, ambos a preto e branco e diapositivos em película, de formato 9x12 cm, a cores. A escolha desta diversidade de suportes foi, no sentido de ter um contacto com vários processos fotográficos, e perceber as diferenças na sua digitalização.

Em termos históricos, os primeiros negativos em vidro surgiram entre 1845 e 1848, usando o processo fotográfico da albumina. Mais tarde, em 1851, pelas mãos de Frederick Scott Archer, escultor inglês, surge uma outra forma de emulsionar os negativos de vidro, através de um novo meio ligante com sais de prata, uma substância, tipo verniz, chamada de colódio. O vidro possui características adequadas às necessidades do negativo, mostra transparência, é plano, liso e limado, é quimicamente estável, torna-se possível de limpar e apresenta um custo baixo. Porém, usar o vidro como suporte fotográfico também trouxe algumas desvantagens, não beneficiando no peso, no volume e na fragilidade do objeto. Depois das placas de colódio, a evolução deste processo, cerca de 1880, derivou no uso de placas secas, com emulsão em gelatina.

Uma das explicações do processo do negativo em vidro em albumina por Luís Pavão, diz o seguinte:

O processo obteve algum êxito em fotografia de paisagem e de monumentos e foi ainda para imprimir positivos em vidro para projeção por meio de uma lanterna (diapositivos). A sensibilidade deste processo à luz era reduzida, as chapas requeriam tempos de exposição da ordem dos cinco a quinze minutos, não sendo adequadas para fazer retrato. (Pavão, 1997, pp. 29-30)

Que é precisamente o caso destes negativos em vidro, com emulsão em gelatina e sais de prata, de formato 30x40 cm. O formato destes negativos é surpreendente, é realmente grande, pois tem o formato de algumas provas fotográficas - ou seja, o tamanho de um formato A3. No entanto, neste pequeno grupo de 19 negativos em vidro, temos diferentes temáticas, paisagens, retratos, monumentos, entre outros, sendo produzidos pela Fotografia Alvão.

Já no que diz respeito aos negativos em película, estes deram os seus primeiros passos, em 1888, quando George Eastman colocou no mercado um produto fotográfico que tornou a fotografia uma atividade mais fácil de praticar, deixando de ser algo apenas dominado pelos fotógrafos. O seu primeiro caixote, Kodak nº1, continha, já de fábrica, um rolo fotográfico em papel com 100 fotografias.

Era fácil e simples de utilizar, com a focagem e a exposição fixas, permitindo assim que qualquer pessoa, sem conhecimentos específicos de fotografia, pudesse fotografar. Quando o rolo estivesse todo exposto, a câmara era enviada por correio postal para a fábrica para revelarem os negativos em papel e imprimirem as fotografias. A câmara fotográfica, já com um novo rolo de negativos colocado, era devolvida ao cliente, juntamente com as fotografias impressas.

Posteriormente, o rolo em suporte de papel foi substituído pelo rolo de suporte de plástico e a venda das câmaras fotográficas aumentou rapidamente.

Na década de 1950 surge finalmente o poliéster, o suporte plástico de melhor qualidade e maior estabilidade, muito superior a qualquer dos suportes então existentes. Foi introduzido na indústria fotográfica em 1955, como suporte de película de artes gráficas e raios X, e desde então o seu uso tem vindo a aumentar. Entre as suas aplicações actuais contam-se a película de artes gráficas, de fotografia aérea e de raios X e ainda os rolos de microfilme. Alguns rolos de 35mm com aplicações especiais têm suporte de poliéster. (Pavão, 1997, p. 46)

O formato de 35 mm, foi amplamente utilizado por fotojornalistas, dada a sua versatilidade, quer a preto e branco, quer a cores. E no caso das películas de 35 mm digitalizadas estas pertencem ao Fundo de Octávio Lixa Filgueiras, que além de ter fotografado, em médio formato, viu no formato de 35 mm, uma maior facilidade e versatilidade, quer nas tomadas de vista de âmbito familiar, como também na investigação que levou a cabo sobre diferentes embarcações.

Relativamente aos diapositivos a cor (positivos), estes são apresentados num suporte transparente, normalmente de plástico. A matiz e as cores são exibidas naturalmente na própria imagem. Começaram a ser mais conhecidos nos anos 60 e eram utilizados para projeções e reproduções. O primeiro processo de cor chamou-se *Autochrome*.

As chapas *Autochrome* foram fabricadas pela firma francesa Lumière desde 1907, até à década de 1930. Foram o primeiro processo fotográfico a cores largamente praticado por profissionais e amadores. (...) Um *Autochrome* consiste numa chapa de vidro coberta por minúsculos grãos transparentes de cor laranja, verde e violeta, sobrepostos a uma imagem fotográfica a preto e branco, positiva. A imagem a preto e branco tapa os grãos de cor indesejável e não tapa os grãos da cor necessária para reproduzir determinado assunto. (Pavão, 1997, p. 53)

Em 1935, foram utilizados primeiramente no processo da *KodakChrome*, sendo o primeiro filme a cores a ser mais comercializado para os amadores da fotografia. A sua imagem dá origem a transparências em cores com tons brilhantes. Mais tarde, começou também a ser usado no cinema e filmes caseiros. Perto do ano de 1995, as transparências a cor tornavam-se no único formato fotográfico a ser usado em publicidade e fotografia comercial, reportagens, arquivos e fotografias do ambiente. No caso destes diapositivos que foram digitalizados, estes foram produzidos nos anos de 1998 a 2000, com o objetivo de reproduzir obras fotográficas da Coleção Nacional de Fotografia, para que estas pudessem integrar em catálogo de exposição, e ainda, pudessem ser facilmente digitalizadas e inseridas as imagens na base de dados para pesquisa, inventário e organização da CNF.

Sempre que se inicia a digitalização de um determinado conjunto fotográfico, um dos pontos fulcrais do trabalho é manter a organização dos documentos, ou seja, colocar os documentos lado a lado, para não haver troca de números e nomes, pois, iria colocar em causa a qualidade e fiabilidade da digitalização.

A digitalização foi realizada no scanner profissional da Epson Expression 12000XL, que possui uma unidade de transparências de tamanho A3 para a digitalização de transparências. Apesar do scanner trazer um software próprio da Epson, o CPF toma como opção para qualquer scanner adquirir um software à parte - o Silverfast.

O programa de digitalização “SilverFast Ai”, é um programa de digitalização e processamento de imagens, de alta qualidade, adquirido para diversos tipos de scanners, sendo impossível de piratear e é apenas conhecido no âmbito da digitalização profissional. É um aplicativo independente e com um plug-in nativo do Adobe Photoshop. Apareceu no mercado em 1995 e já existem várias versões atualizadas do mesmo. Este software, já inclui ferramentas profissionais para calibrar e criar perfis ICC, incluindo opções no próprio software, como também fornece miras de cores - *IT8 calibration Target* - para colocação no scanner. A calibração IT8 pode ser realizada e usada em modelos opacos e transparentes.

No SilverFast o seu software de processamento de dados brutos SilverFast HDR processa todas as correções com uma profundidade de cor de 48 bits.



Figura 18 - Scanner Epson Expression 12000XL

De seguida, iniciou-se então o processo de digitalização. Para tal, foi necessário usar as luvas de algodão, indispensáveis ao manuseamento dos documentos (negativos e positivos) para os proteger de dedadas e outras sujidades.

Iniciei a digitalização pelos negativos em vidro, por serem grandes, um pouco pesados e frágeis. Estes tinham de ser colocados cuidadosamente no vidro do scanner para prevenir possíveis riscos no negativo e no vidro do próprio scanner. Desta forma, digitalizei 19 negativos em suporte de vidro, de formato 30x40 cm, em gelatina e sais de prata.

Depois, iniciei o trabalho com os negativos de 35mm, que antes de serem colocados no scanner, e no sentido de fazer digitalização em série, e não fotograma a fotograma – tinham de ser colocados em máscaras de digitalização adequadas ao formato de 35 mm. Estas máscaras de digitalização evitam que as tiras de 35 mm se movimentem, ou fiquem encurvadas no scanner, facilitando a remoção das mesmas e colocação antes e depois da digitalização, respetivamente.

Assim, foram digitalizados 666 negativos em suporte de película, de formato 35 mm, em gelatina e sais de prata do fundo Octávio Lixa Filgueiras. Por fim, seguiu-se a digitalização de 15 diapositivos a cores, de formato 9x12 cm que reproduzem obras da Coleção Nacional de Fotografia. Estes diapositivos estavam acondicionados numa película transparente, que era retirada para executar a digitalização. O diapositivo era colocado numa máscara que o prende de forma a não ficar em contacto com o vidro do scanner e não encurvar, nem se movimentar.

No processo de digitalização e nos parâmetros do programa SilverFast, temos que definir que os nossos documentos são transparentes e tomar a opção de *Transparency*, e depois optar por *Positive* ou *Negative* consoante os nossos documentos são positivos ou negativos. Também é necessário definir a profundidade de cor a que se faz a digitalização. No caso do SilverFast e no sentido de se retirar o máximo de informação de um documento, quer este seja a preto e branco ou a cores, deve utilizar-se a opção de uma profundidade de cor de 48 bits. Depois dessas definições, será necessário fazer uma pré-digitalização do documento *Pre-scan*, para garantir que ele se encontra devidamente bem colocado no scanner. Em seguida, define-se com exatidão a área a ser digitalizada, evitando deixar muito espaço envolvente, pois este influenciará negativamente a qualidade da digitalização.

Seguidamente, é necessário definir o nome para identificar cada imagem - tal como, por exemplo, PT-CPF-OLF-0132-000001, PT-CPF-OLF-0132-000002, etc. - e optar pelo formato TIFF, como formato de saída.

Quando se pretende digitalizar em série, convém escolher uma pasta para onde irão todas as imagens digitalizadas. E depois de seleccionadas e definidas todas as imagens, aéreas ou fotogramas a digitalizar, através do gerenciador de tarefas é possível que efetue a digitalização em série.

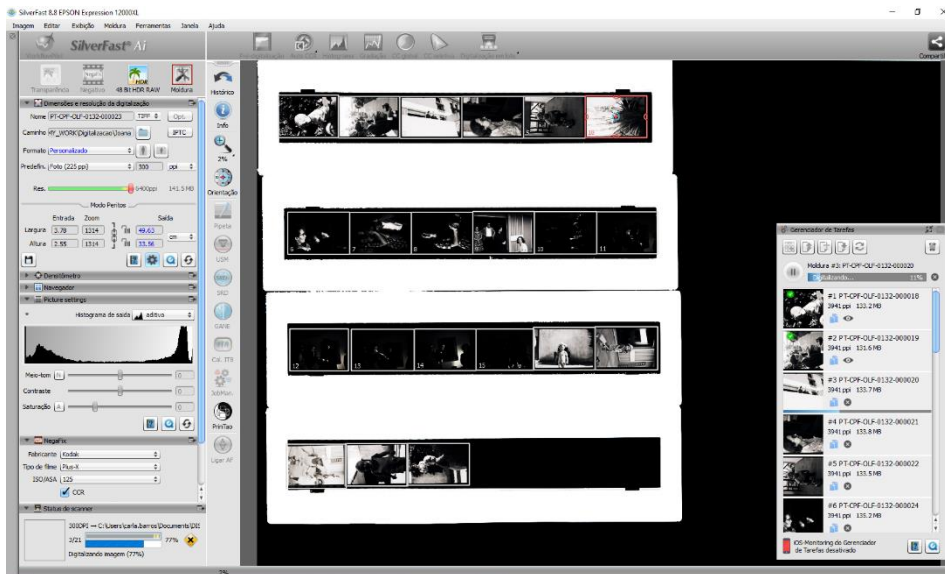


Figura 19 - Programa SilverFast Ai, a exportar ficheiros OLF - 35mm

Depois de digitalizadas, as imagens serão editadas, repetindo-se para cada uma delas os seguintes procedimentos: faz-se o reenquadramento à imagem, retirando as bordas de fora, desnecessárias; seguidamente, faz-se o *Invert*, para passar a imagem para positivo, e efetua-se um tratamento com a ferramenta *Curves*, no sentido de retirar informação da imagem antes ainda de a converter em *Grayscale* (passar para preto e branco); depois, em caso de necessidade e para acertar os valores de claro-escuro e o contraste da imagem efetuam-se novamente as *Curves*. Após a edição, os valores de uma imagem a preto e branco devem situar-se nos seguintes valores: 5% para o valor mais branco, da imagem e 95% para o negro mais escuro da imagem - valores medidos com a pipeta do Adobe Photoshop. Estes valores de 5% e 95%, são valores indicativos, no sentido de haver um certo equilíbrio de claro-escuro, bem como, de contraste. Por fim, a imagem é transferida para a profundidade de cor de 8 bits, e mantém-se o formato do ficheiro em TIFF. A passagem da profundidade de cor para 8 bits, tem que ver com a impossibilidade da base de dados (Digitalrq) do CPF receber imagens acima de 8 bits. “Os programas de tratamento de imagem permitem converter o negativo em positivo, corrigir o contraste, eliminar os riscos e as manchas do original, bem como reduzir ou anular os efeitos de algumas formas de deterioração da imagem.” (Pavão, 1997, p. 280)

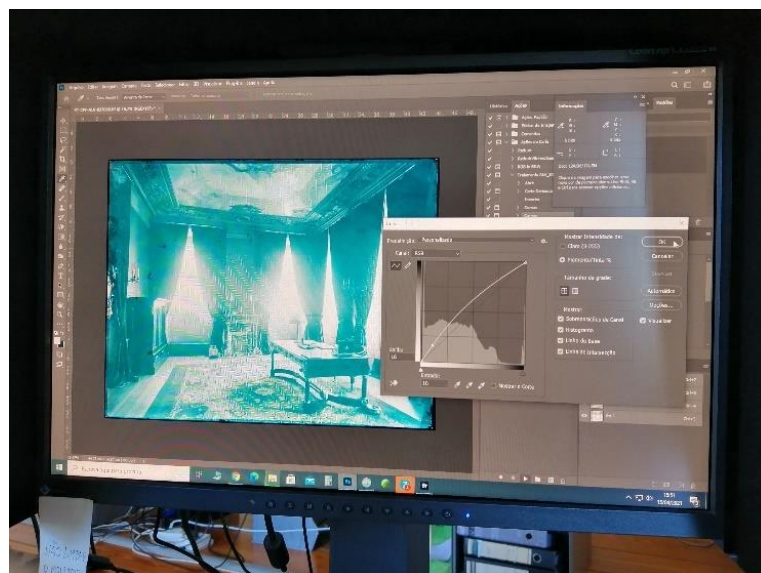


Figura 20 - Edição no Adobe Photoshop de uma imagem em suporte de vidro

Apesar de todas as possibilidades permitidas pelo software Adobe Photoshop, ou outros programas semelhantes, no CPF, o tratamento destes ficheiros tem sempre como regra máxima a fidelidade ao original, de forma que o seu tratamento é efetuado observando os originais numa mesa de luz. Não se eliminam riscos, quebras, manchas ou outras deteriorações.

Depois de terminada a edição, a fase seguinte consiste em verificar os ficheiros quer ao nível de ruído digital, bandas (linhas verticais ou horizontais, se existe uniformidade na imagem, se há pó e riscos, a dimensão da digitalização), a resolução, a profundidade, o formato, a orientação (horizontal ou vertical) e o nome correto do ficheiro. A esta etapa da digitalização chama-se de controlo de qualidade e esta pretende verificar e garantir que todo o investimento de tempo e recursos efetuado até então, foi bem realizado.

A edição dos 15 documentos a cores pertencentes à Coleção Nacional de Fotografia é mais complexa, e implica repetir os passos já referidos para o tratamento de imagens a preto e branco, acrescentando na fase final, um tratamento nas *Curves*, em cada canal, no R, vermelho, no G, no verde, e por último, no B, azul. A observação dos originais em mesa de luz é obrigatória no sentido de garantir a fidelidade ao original.

Outras das fases seguintes e que o CPF articula essa tarefa com a DGLAB é a preservação digital. É na DGLAB que se situa o servidor de preservação digital e que estão reunidas as condições para armazenamento e preservação das matrizes, entretanto digitalizadas. O principal objetivo da preservação digital é garantir a longevidade e usabilidade destes ficheiros. Esta fase é de extrema importância, pois atendendo à evolução tecnológica desenfreada que vivemos, é fulcral prevenir que a obsolescência impeça o acesso e a leitura dos ficheiros digitalizados.

3. O olhar autoral sobre o Espaço com nome

A proposta inicial para fotografar o Núcleo Museológico António Pedro Vicente (NMAPV) consistia numa perspetiva documental, poética, interpretativa e artística, que demonstrasse uma visão pessoal e uma abordagem criativa ao espaço e às suas características (salas, pormenores arquitetónicos, vistas das janelas, discurso expositivo). Ou seja, pretendia representar um espaço da Antiga Cadeia, como ela mesma e sem referências à instituição que a ocupa, numa visão mais imediata do que ela é atualmente.

A sobriedade do espaço, a rigidez da sua forma, o aspeto fechado da sua construção, a solidão que o seu silêncio evoca, em tudo me direcionou para esta abordagem. Recorrendo a pesquisa bibliográfica efetuada na biblioteca da instituição, designadamente através da leitura dos livros *Murmúrios do Tempo*, fotografias do fundo da Cadeia da Relação do Porto, com textos de Maria do Carmo Serén e Filomena Molder, 2ª edição 2002 e *Metáforas do Sentir Fotográfico*, Nº 1 da Coleção Teorias e Práticas, com textos de Maria do Carmo Serén, edição de 2002, foi-me também possível perceber como se vivia nesta velha Cadeia e como a fotografia era usada para fazer o registo e as fichas individuais dos presos. Nestas imagens de arquivo, é possível apreender essa dura realidade de quem estava aqui encarcerado, uma vida triste, severa, penosa, refletida nos rostos retratados, nas roupas, mas que, inacreditavelmente, ou não, nos transmitem algo de inspirador.

Comecei assim, por percorrer o espaço do NMAPV e, simplesmente, vaguear pelas salas tentando perceber interiormente como seria estar ali presa. Como o espaço foi adaptado às suas novas funções, tendo atualmente vitrines em todas as salas, tive alguma dificuldade em transpor para os registos fotográficos uma visão de como teria sido estar ali, em clausura. Mas, assim que me abstraí dessas ligações físicas com a contemporaneidade, foi imediata a minha perceção do tempo, da passagem das horas do dia, e de que forma as luzes e as sombras sobressaíam nas portadas e como se estendiam os feixes de luzes pelo chão.

Foi um exercício de introspeção bastante duro e avassalador. A sensação de clausura, de falta de liberdade dominou-me. Tentei colocar-me na posição do preso, apresentar com as minhas imagens a visão do interior e do exterior da velha Cadeia, vista pelos seus olhos, com o sentir de quem está circunscrito a um mesmo espaço, dia após

dia. A visão de alguém que espreita pela fechadura e que se delonga na janela, tentando ver mais do que o acesso lhe permite, porém, por mais que tente, não consegue ultrapassar a presença das grades. A visão de alguém que está privado de movimentos, abandonado à sua sorte e esquecido, como se vivesse num buraco escuro, longe de tudo e de todos.

Neste exercício de vivenciar o espaço, ocorreram-me muitas sensações tais como a culpa, a espera, a dor, a solidão, o frio, o calor, a hostilidade e dureza do próprio ambiente. Nestas visitas ao espaço, a ideia central do trabalho estava focada na palavra “tempo”, e no que este representa em espaços de clausura. E claro que não pude deixar de relacionar com o facto de que o Homem, com o passar do tempo, viver mais tempo dentro dos espaços - casa, trabalho. Tendo este comportamento sido levado ao extremo com a situação epidemiológica da COVID-19 que estamos a viver, em que o confinamento é uma obrigação, em que a imposição de clausura, no espaço e no tempo, ganha um papel de compromisso com a sociedade, com a saúde pública e um dever moral conjunto.

Assim, foi também muito natural desenvolver este trabalho, estabelecendo um paralelismo com a atualidade, numa perspetiva de quase relação comparativa de um espaço, também este parado no tempo.

De um modo geral, o preso era considerado um “remendo”, alguém que não se encaixava na sociedade e nos seus padrões retos de normalidade e de moralidade, alguém que não cumpriu com o regime de conduta que ditava a sua existência, tendo sempre associado um estigma de transgressor. E, mesmo que o encarceramento não tivesse, num tempo mais distante da nossa realidade, a função punitiva que tem hoje (garantia apenas que a pessoa estava identificada e circunscrita num local para poder depois ser presente a um juiz), a privação, a restrição da liberdade, o esquecimento, o abandono, o confinamento numa instituição que tem tanto de dominante, como de opressora, produzia certamente um efeito punitivo muito para além do que é físico.

A ideia inicial consistia em relacionar-me com o próprio espaço e conseguir subtrair dali a sua função de outros tempos - cárcere. As fotografias autorais do projeto definiram-se numa perspetiva de abstração da funcionalidade atual, remetendo-se para os aspetos e pormenores da velha Cadeia, evocando uma singularidade arquitetónica secular, especialmente refletida nestes Quartos de Malta.

Algumas das ideias que reuni para a realização deste trabalho, foram desde logo muito claras, desde as primeiras tomadas de vista - que o formato físico do trabalho resultasse num livro e a opção das fotografias a preto e branco. Também surgiu a ideia de produzir as imagens em trípticos (grupos de três imagens), num conjunto fragmentado, e simultaneamente, coeso de uma realidade observada, como quem vê apenas parte de um todo, de um mundo que não incorporamos na nossa vivência, mas que está lá, porém somos impedidos de o ver e viver na totalidade. A ideia ganhou corpo com base num padrão que se repete a cada dia, num reviver contínuo do mesmo.

Na estruturação e composição do livro, serviram-me de referência as seguintes obras: *Tão perto e eu sem poder tocar-lhe*, de Susana Dinis; *Terra Formada*, de Pedro Letria; *À Superfície Do Tempo, viagem à Amazónia*, de Duarte Belo; e o Livro *Photographier l'architecture, 1851-1920*. Para a capa do livro inspirei-me na obra *O País da Poesia*, de Bernard Plossu, e na obra de Eva Besnyö – *Uma retrospectiva*.

Todas as minhas abordagens e todas as tentativas de estruturação do trabalho, obtiveram observações do meu Orientador de estágio, o Professor Luís Ribeiro, tendo sido também possível a realização de uma conversa entre o meu Orientador e a Professora Ângela Ferreira. No decorrer de todo o processo, o trabalho foi sendo também analisado pela minha tutora de estágio, a Dra. Carla Barros e pela Dra. Sara Ferreira, ambas da área de Digitalização e Reprodução do CPF.

Para idealizar como seriam os planos das fotografias, tive de sair e entrar várias vezes do espaço do NMAPV para imaginar a narrativa das imagens, num exercício repetitivo, mas coerente e exploratório; entrar e virar para o lado direito, entrar dentro do primeiro quarto e olhar pela janela, dentro do mesmo quarto, observar os ferros e as brechas no chão; e proceder à mesma ação, repetidamente, em todas as salas.

No contexto das tomadas de vista, o que me levou a esta abordagem foi um olhar baseado na ideia das vidas em suspenso, sem saída, a proximidade até de um fim, numa falta de esperança que pode mesmo levar ao desespero e até ao suicídio (sentimento que deve ter assolado alguns destes presos). Foi a observação da luz que penetra as janelas e que fende as grossas paredes, não conseguindo ir a sítio nenhum, perdendo-se nos pormenores das pedras e da madeira. Posto isto, comecei então a fotografar o espaço em si, inicialmente com o telemóvel, e depois com a câmara Nikon D850.

Depois de ter uma quantidade significativa de imagens, comecei o tratamento no programa Adobe Photoshop. Fiz a correção de cor e converti-as em preto e branco. Reduzi os *highlights* e exagerei um pouco nos contrastes, para lhes dar um tom mais duro, vincado, mais robusto. Fiz a seleção das fotografias e comecei a sua sequenciação. Investi num olhar mais desafiador e experimental, tentando agrupar as imagens num discurso coerente, que invocasse os sentidos e expusesse os espaços de forma desenraizada, sem relação de pertença com a sua origem.

De seguida, dei início à criação do livro no Adobe InDesign. Inicialmente escolhi 68 imagens e fiz a edição e a montagem de todas, seguindo a ideia dos trípticos e dispondo algumas imagens sozinhas. Para as guardas do livro, bem como, para os detalhes, escolhi um tom verde, inspirado no tom da parede de um dos Quartos de Malta. Optei também por introduzir algumas páginas em branco, permitindo ao leitor fazer uma pausa entre as imagens. Depois, com o tempo e a reflexão, e com base nas imagens que imprimi em formato 10x15cm, desconstruí o projeto e comecei a produzir uma nova sequência discursiva. Nesse momento, tornou-se ainda mais fácil selecionar as imagens que iam fazer parte do livro, pois, de forma muito natural, tudo fez sentido. De todo o material que produzi, escolhi 41 imagens para integrarem a publicação.

O nome pensado inicialmente para o livro autoral foi “Em tempo de ausência”, que correspondia a um viajar no tempo, a não saber onde estamos, a “*sense of displacement*”.

A relação com a história da Fotografia e o sistema judicial e policial, deram-me mais motivos para validar a escolha da fotografia a preto e branco, marca desses primeiros tempos. De um ponto de vista mais técnico, creio que será também a mais adequada ao espaço, pois permite um contraste mais alto e mais diferenciador entre os elementos, resultando numa imagem mais dura, que é o que se pretende.

Também os inúmeros reflexos, os feixes de luzes e as múltiplas janelas deram uma conotação de ambiente difuso, de dormência, de luz e sombra, numa imaginada realidade, numa desilusão, mas simultaneamente de esperança. E esta luz, por vezes, rasante, conseguiu conferir profundidade e textura às imagens obtidas.

A ideia final do livro começou-se a formar a partir da versão 13, sendo esse o momento em que optei por alterar o seu título para “Vaga para Lugar Nenhum”. Bem como, alterei também as guardas do livro para tons azuis, inspirando-me nos tons da

parede da entrada do NMAPV, pois esta parede encontra-se inalterável desde o tempo em que o edifício servia de Cadeia. Decidi também mudar a narrativa das imagens, abandonando a ideia de as colocar de uma forma tão segmentada. E comecei com imagens com pouca luz permitindo-me pelo caminho encontrá-la, e depois, intercalar pormenores com vistas mais gerais do espaço. Fez também todo sentido, incluir um texto, também meu, inspirado no que vivenciei neste espaço, cercada de paredes, só, e, de certa forma, reclusa, como outros foram. O texto tem um formato livre, à semelhança do discurso usado pelo escritor José Saramago.

Com a necessidade de definir claramente um tema para o projeto e depois de estudar o espaço, a sua história, depois de me deixar absorver pelos seus silêncios e pela sua sobriedade que, tanto tempo passado desde a sua utilização primária, ainda se mantêm inalterados, a reflexão conduziu-me para o tempo, que passa, mas que também ficou inerte neste espaço. O tempo, infinito para quem ali esteve preso, de dia e de noite, interminavelmente. A descontextualização do espaço, a sua desconstrução material em termos de espaço cultural e a sua materialização no indefinido, o não se saber onde é o lugar, foi também a abordagem escolhida.

Mais tarde, surgiu a ideia de tornar o trabalho mais dinâmico, substituindo-se alguns trípticos por imagens soltas, com sentido próprio e valor individual, resultando numa narrativa mais imprevisível, mais diversa e completa, não deixando de se consubstanciar no tempo, nos momentos que passam, nas vidas aqui enclausuradas e num tempo que teima em não passar.

Já mais tarde, na montagem, ao analisar as tomadas de vista, no sentido de experimentar diferentes possibilidades de sequências, de ligações. Numa procura incessante, de sombra e de luz, num exercício de projeção de um encarceramento obrigado e de conquista de liberdade (claridade ou escuridão). E, claro, a natural relação com a própria natureza da fotografia, pelo facto de esta se fazer de luz, fez ainda mais sentido. No total, efetuei 19 versões deste livro.

No livro “Vaga para Lugar Nenhum”, as imagens reproduzem e exteriorizam os gradeamentos da velha Cadeia, os ferrolhos em ferro, a frieza e dureza do espaço, os detalhes das portas que cercam e impedem a livre passagem, os remendos nas paredes. E, tal como um ser encarcerado numa cela, sozinho, tendo a janela como única ligação ao mundo exterior, observando tudo (o que lhe é permitido ver), contemplei o que estava

para além do espaço que me circundava, vendo os recortes da cidade, as ervas a crescer nos telhados, consciente da passagem do tempo, que parece estático num espaço de aprisionamento, mas que não poupa ao envelhecimento, nem deixa fugir à finitude da vida.

O processo de finalização prolongou-se um pouco mais do que o expectável, uma vez que foi necessário fazer uma consulta de mercado para a execução física do livro. Comecei por fazer alguma pesquisa on-line e agendei uma reunião com a LUMEN - *Imaging & Design Studio*. Entretanto, como o processo de impressão não era feito lá, encaminharam-me à *Printy, Print And Graphics*, no Porto. Desde aí, identifiquei e caracterizei tecnicamente e graficamente todo o trabalho, fiz alguns testes, quer de papel, quer de cor, e consegui, em tempo, concluir. Para a encadernação recorri à empresa Ana & Carvalho - Encadernação e Tipografia, tendo aí resolvido os últimos detalhes relacionados com a execução do livro.

O livro “Vaga para Lugar Nenhum”, retrata a ida para um espaço vazio, um lugar ainda desconhecido. Um fragmento do passado perdido dentro das paredes de uma antiga cadeia. As imagens presentes são o resultado final de uma narrativa que se traduziu numa visão poetizada e interpretativa do espaço e da sua difícil história, numa abordagem artística ao nível da ação da luz e da sombra. A repetição dos dias, o tempo que pára e que, simultaneamente, voa. A vida de alguém que também pára. O isolamento. A solidão. O esquecimento. O olhar preso em tudo à sua volta, para se libertar, mas não conseguindo esquecer.



Figura 21 - Capa do Livro “Vaga para Lugar Nenhum”



Figura 22 - Interior do livro

CONCLUSÃO

Como projeto final de mestrado, pretendia realizar um trabalho que me proporcionasse mais-valias, em termos de aquisição de experiência e de valorização profissional. O estágio curricular no Centro Português de Fotografia permitiu-me adquirir conhecimentos, fundamentações teóricas e práticas, competências e experiências através das propostas de trabalho sugeridas.

Apraz-me também saber que todos os projetos que realizei no âmbito deste estágio, foram e continuam a ser úteis para a instituição, representando assim uma mais-valia para o Centro Português de Fotografia. A descoberta e conhecimento de tantas coleções e fundos, e a tomada de consciência para o seu manuseamento, a sua preservação, a difusão e o seu acesso ao público, fizeram-me conhecer a multiplicidade de responsabilidades e de atuações, bem como, de profissionais, que têm de existir para que este património cultural, aqui preservado, possa ser usufruído pelas gerações futuras. A leitura de imagens reflete sempre a realidade do passado, mais ou menos distante, e deve estar ligada a uma extensa pesquisa sobre a origem, autor e época da fotografia.

Trabalhar na execução de múltiplos projetos, em simultâneo, com distintas características e objetivos, deu-me mais competências técnicas e maior autonomia de trabalho, pese embora, considerando a sua duração (seis meses), a vertente que foi mais desenvolvida foi a prática e não tanto a teórica, embora se tivesse verificado sempre uma pequena investigação em cada trabalho executado. Aprendi a ser mais criativa e a desempenhar o trabalho de uma forma mais rigorosa, cumprindo todas as etapas. Aprendi novas funcionalidades e novas formas de trabalhar em estúdio e no contexto da digitalização.

Este estágio foi um grande desafio, pois deu-me a experiência de organizar o meu tempo e os dias de trabalho, face a essa necessidade, no sentido de conseguir cumprir todas tarefas de acordo com o plano estipulado. Claro que tudo ficou um pouco mais complicado devido à situação epidemiológica da COVID-19, bem como ao confinamento obrigatório, contudo, com a boa vontade do Centro Português de Fotografia e da minha supervisora na instituição, e com força de vontade e sentido de obrigação e responsabilidade, consegui cumprir com tudo o que me propus.

O desenvolvimento de cada projeto proporcionou-me conhecimentos importantes que me permitiram evoluir tecnicamente na área da fotografia. Percecionei novas informações e perspetivas, não apenas sobre o espaço em específico, mas também no que diz respeito à nossa ligação e relação com os lugares do passado e que nos passam, muitas vezes, despercebidas no nosso dia a dia.

Os vários projetos foram assim concluídos em tempo e com sucesso, o que me deixa feliz e realizada com esta minha primeira experiência a exercer funções profissionais.

Este estágio no CPF foi ainda bastante enriquecedor, na medida em que aprendi e consolidei diversas competências em diferentes áreas que ali se relacionam com fotografia, designadamente a arquivística, a museologia e a conservação de espécies.

Tive a vontade e a necessidade de procurar informação, para fundamentar todas as etapas das tarefas que executei, para identificar a melhor forma de as executar, para saber o porquê dessa forma de atuação, e explicar essa evolução no final. Possibilitou-me ainda a oportunidade de explorar caminhos que ainda não tinha experienciado na minha formação académica.

E, claro, a minha aprendizagem não termina aqui! Estamos constantemente a aprender durante toda a vida e, nesta área que escolhi, temos de estar sempre em permanente formação. Concluo assim, que toda esta experiência superou largamente as minhas expectativas iniciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belo, Duarte (2002). *À Superfície do Tempo - Viagem à Amazónia*. Porto: Centro Português de Fotografia; Ministério da Cultura.
- Besnyö, Eva (1999). *Eva Besnyö: uma retrospectiva*. Porto: Centro Português de Fotografia; Ministério da Cultura.
- Centro Português de Fotografia. (2008). *Colecção Alcídia e Luís Viegas Belchior*. Retrieved from <https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=5184>
- Centro Português de Fotografia. (2011). *Fotografia Alvão, Lda*. Retrieved from <https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=329>
- Dinis, Susana (2002). *Tão perto e eu sem poder tocar-lhe*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Ferreira, Miguel (2006). *Introdução à preservação digital – Conceitos, estratégias e actuais consensos*. Escola de Engenharia da Universidade do Minho. Retrieved from <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>
- Franch, David Iglésias (2008). *La Fotografía Digital En Los Archivos “Qué Es Y Cómo Se trata”*. Espanha: Trea, S.L.
- Letria, P., Stopford, J. (1999). *Terraformada*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ministério da Cultura. (1997). *Decreto-Lei 160/97, 1997-06-25. Diário Da República n.º 144/1997, Série I-A de 1997-06-25*. Retrieved from <https://dre.pt/home/-/dre/163597/details/maximized>
- Mondenard, Anne (1994). *Photographier l'architecture: 1851-1920: Collection du Musée des Monuments Français*. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux.
- Moutinho Santos, Maria José; Santos Coelho, M. (2010). *Identificação institucional / História do Edifício*. Centro Português de Fotografia. Retrieved from <https://cpf.pt/identificacao-institucional/historia-do-edificio/>

Pavão, Luís. (1997). *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro. Retrieved from https://www.lupa.com.pt/site/index2.php?cont_=ver2&id=274&tem=160

Plossu, B., Arbaizar, Philippe., JACQ, V. (1999). *O país da poesia* (1st ed.). Porto: Centro Português de Fotografia.

Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças. (2012). *Portaria n.o 192/2012. Diário Da República n.o 117/2012, Série I de 2012-06-19*. Retrieved from <https://dre.pt/pesquisa/-/search/178826/details/maximized>

Serén, Maria do Carmo (2006); *Cartografias de um espaço – Edifício da Cadeia e Tribunal da Relação do Porto*. 1ª ed., Porto: Centro Português de Fotografia, Ministério da Cultura.

Serén, Maria do Carmo; Molder, Maria Filomena (1997). *Murmúrios do tempo*. 1ª ed., Porto: Centro Português de Fotografia

Zabumba, I.; Barros, C.; Ferreira, S. (2004). *Gestão de Coleções Fotográficas - Um testemunho e Várias Questões*. Ersatz - Jornal Do Centro Português de Fotografia, 11 & 12.

ANEXO I - FICHA TÉCNICA

DIGITAL:

Câmara Fotográfica:

Nikon D850 Full Frame Digital SLR

Objetiva:

AF-S VR Micro-Nikkor 105mm f/2.8G IF-ED

AF-S NIKKOR 24-120mm f/4G ED VR

AF-P DX NIKKOR 10-20mm f/4.5-5.6G VR

Cor/P&B:

Cor

Scanner:

Epson Expression 12000XL-PH Flatbed Scanner

Programas:

Adobe Photoshop 2021

Adobe Bridge 2021

Adobe InDesign 2021

Mendeley Desktop

SilverFast Ai

ANEXO II (PROJETOS EM IMAGENS)



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0003.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0004.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0006.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_m0005.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_s001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_s002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_p_m0007.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011_p1_m0008.TIF

Figura 23 - Reprodução digital de câmaras dos fundos e coleções integrados no NMAPV



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0003.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0004.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0005.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_m0006.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_s001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00039-01_s002.TIF

Figura 24 - Reprodução digital de bolsas das câmaras dos fundos e coleções integrados no NMAPV



PT-CPF-CCEF-JMPF-00017-01_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00017-01_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00017-01_s001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00055-02_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00055-02_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00055-02_s001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00086-02_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00086-02_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00086-02_s001.TIF

Figura 25 - Reprodução digital de fios das bolsas dos fundos e coleções integrados no NMAPV



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0003.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0004.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0005.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_m0006.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_s001.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_s002.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_A_m0007.TIF



PT-CPF-CCEF-JMPF-00011-03_A_m0008.TIF

Figura 26 - Reprodução digital das caixas das câmaras dos fundos e coleções integrados no NMAPV



CPF-NMAPV-VIT03_p1_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT03_p2_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT03_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT06_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT10_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT10_m0002.tif



CPF-NMAPV-VIT18_p1_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT18_p2_m0001.tif



CPF-NMAPV-VIT18_m0001.tif



CPF-NMAPV-ZON25_p1_m0001.tif

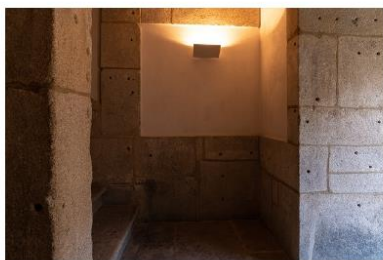
Figura 27 - Diferentes vitrines e salas de exposição, NMAPV



01.tif



05.tif



06.tif



08.tif



10.tif



12.tif



14.tif



16.tif



22.tif



24.tif

Figura 28 - Espaço – Entrada, NMAPV



04.tif



11.tif



14.tif



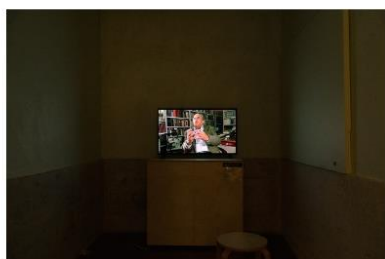
16.tif



21.tif



30.tif



35.tif



45.tif



50.tif



56.tif

Figura 29 - Espaço – Entrada principal, NMAPV



Sala01_02.tif



Sala02_02.tif



Sala03_01.tif



Sala03_05.tif



Sala04_02.tif



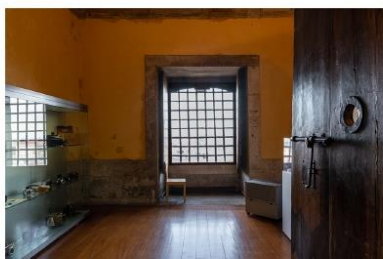
Sala04_03.tif



Sala05_03.tif



Sala06_03.tif



Sala07_01.tif



WC_02.tif

Figura 30 - Espaço – Salas, NMAPV



Janela_02.tif



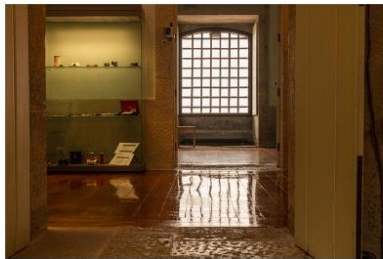
Janela_08.tif



Janela_14.tif



Janela_16.tif



Janela_17.tif



Janela_22.tif



Pormenor_02.tif



Pormenor_04.tif



Pormenor_08.tif



Pormenor_19.tif

Figura 31 - Espaço – Vistas e pormenores, NMAPV



PT-CPF-CNF-CALVB-0038_ext_m0001.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038_ext2_m0003.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000025_m0001.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000025_v_m0002.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000045_m0001.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000045_v_m0002.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000072_m0001.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000072_v_m0002.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000077_m0001.tif



PT-CPF-CNF-CALVB-0038-000077_v_m0002.tif

Figura 32 - Reproduções de documentos da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior



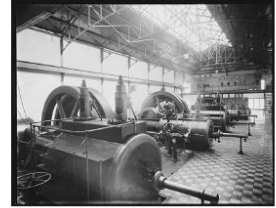
PT-CPF-ALV-036991_m00...



PT-CPF-ALV-036992_m00...



PT-CPF-ALV-036993_m00...



PT-CPF-ALV-036994_m00...



PT-CPF-ALV-036995_m00...



PT-CPF-ALV-036996_m00...



PT-CPF-ALV-036997_m00...



PT-CPF-ALV-036998_m00...



PT-CPF-ALV-036999_m00...



PT-CPF-ALV-037000_m00...



PT-CPF-ALV-037001_m00...



PT-CPF-ALV-037002_m00...



PT-CPF-ALV-037003_m00...



PT-CPF-ALV-037004_m00...



PT-CPF-ALV-037005_m00...



PT-CPF-ALV-037006_m00...



PT-CPF-ALV-037007_m00...



PT-CPF-ALV-037008_m00...



PT-CPF-ALV-037009_m00...

Figura 33 - Digitalização: Fotografia Alvão, Lda



PT-CPF-CNF-000001.tif



PT-CPF-CNF-000002.tif



PT-CPF-CNF-000003.tif



PT-CPF-CNF-000004.tif



PT-CPF-CNF-000005.tif



PT-CPF-CNF-000006.tif



PT-CPF-CNF-000007.tif



PT-CPF-CNF-000008.tif



PT-CPF-CNF-001599.tif



PT-CPF-CNF-001610.tif



PT-CPF-CNF-001614.tif



PT-CPF-CNF-001616.tif



PT-CPF-CNF-001618.tif



PT-CPF-CNF-001638.tif



PT-CPF-CNF001630.tif

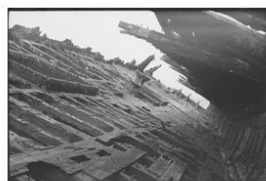
Figura 34 - Digitalização: Coleção Nacional de Fotografia



PT-CPF-OLF-0141-000041.tif



PT-CPF-OLF-0141-000042.tif



PT-CPF-OLF-0141-000043.tif



PT-CPF-OLF-0141-000044.tif



PT-CPF-OLF-0141-000045.tif



PT-CPF-OLF-0141-000046.tif



PT-CPF-OLF-0141-000047.tif



PT-CPF-OLF-0141-000048.tif



PT-CPF-OLF-0141-000049.tif



PT-CPF-OLF-0141-000050.tif



PT-CPF-OLF-0141-000051.tif



PT-CPF-OLF-0141-000052.tif



PT-CPF-OLF-0142-000001.tif



PT-CPF-OLF-0142-000002.tif



PT-CPF-OLF-0142-000003.tif



PT-CPF-OLF-0142-000004.tif



PT-CPF-OLF-0142-000005.tif



PT-CPF-OLF-0142-000006.tif



PT-CPF-OLF-0142-000007.tif



PT-CPF-OLF-0142-000008.tif

Figura 35 - Digitalização: Fotografia Octávio Lixa Filgueiras (1)



PT-CPF-OLF-0143-000035.tif



PT-CPF-OLF-0143-000036.tif



PT-CPF-OLF-0143-000037.tif



PT-CPF-OLF-0144-000001.tif



PT-CPF-OLF-0144-000002.tif



PT-CPF-OLF-0144-000003.tif



PT-CPF-OLF-0144-000004.tif



PT-CPF-OLF-0144-000005.tif



PT-CPF-OLF-0144-000006.tif



PT-CPF-OLF-0144-000007.tif



PT-CPF-OLF-0144-000008.tif



PT-CPF-OLF-0144-000009.tif



PT-CPF-OLF-0144-000010.tif



PT-CPF-OLF-0144-000011.tif



PT-CPF-OLF-0144-000012.tif



PT-CPF-OLF-0144-000013.tif



PT-CPF-OLF-0144-000014.tif



PT-CPF-OLF-0144-000015.tif

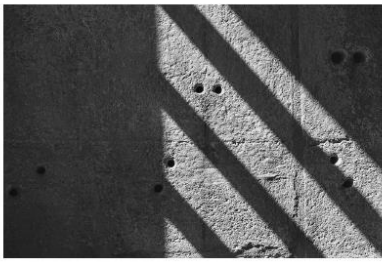


PT-CPF-OLF-0144-000016.tif



PT-CPF-OLF-0144-000017.tif

Figura 36 - Digitalização: Fotografia Octávio Lixa Filgueiras (2)



000.tif



002.tif



006.tif



011.tif



016.tif



022.tif



030.tif



032.tif



033.tif



038.tif

Figura 37 - Fotografias do Trabalho Autoral, representadas no Livro “Vaga para Lugar Nenhum”

ANEXO III - PRINTS E FOTOS DO TRABALHO DESENVOLVIDO

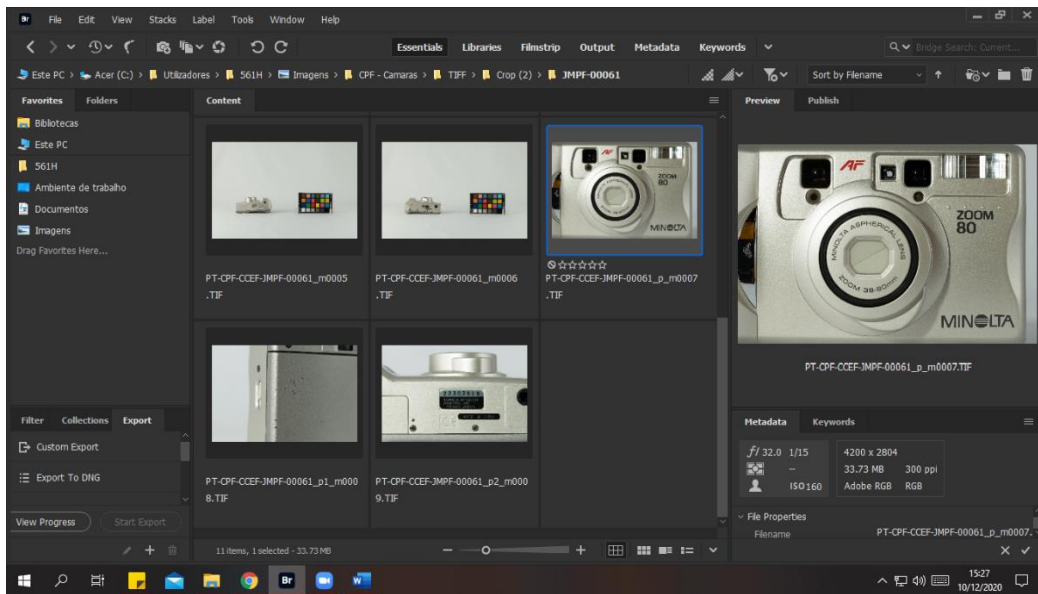


Figura 38 - Armazenamento das câmaras e objetos: Renomeação no Adobe Bridge



Figura 39 - Em estúdio: Reprodução digital de câmaras e objetos



Figura 40 - Fotografar as Vitrines do Núcleo Museológico



Figura 41 - Vitrines do Núcleo Museológico António

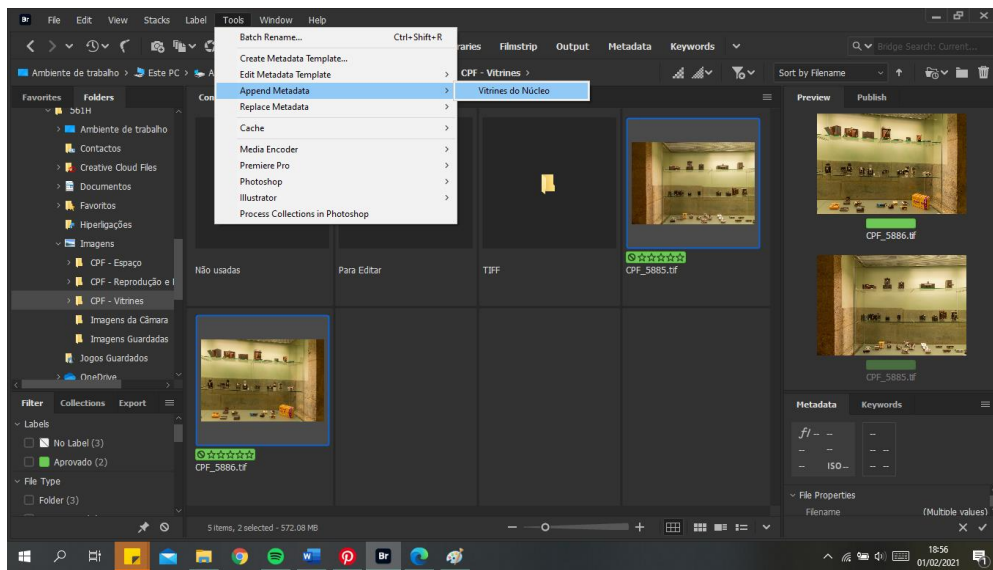


Figura 42 - Inventário das Vitrines: Imagens com os metadados

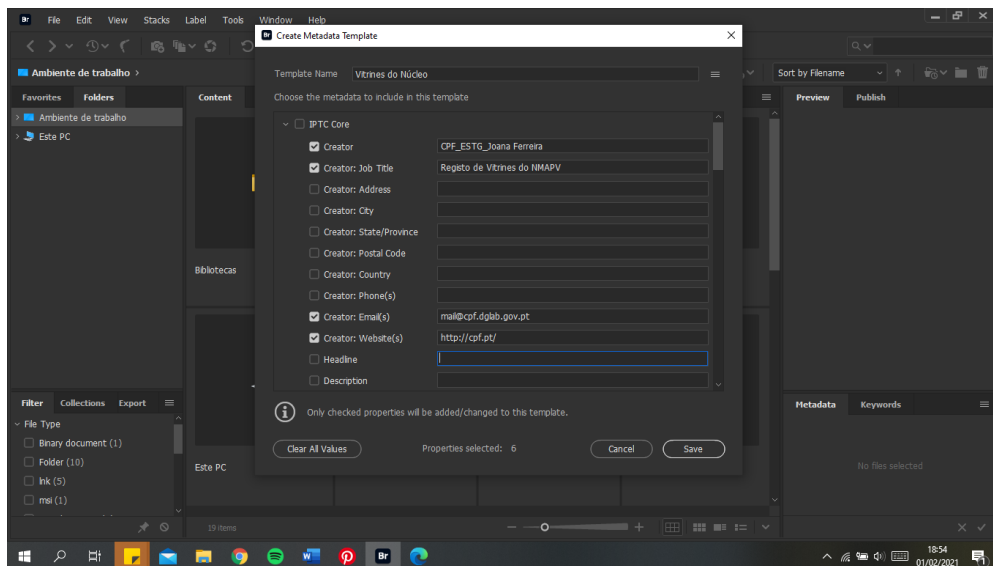


Figura 43 - Inventário das Vitrines: Colocação no Adobe Bridge dos metadados

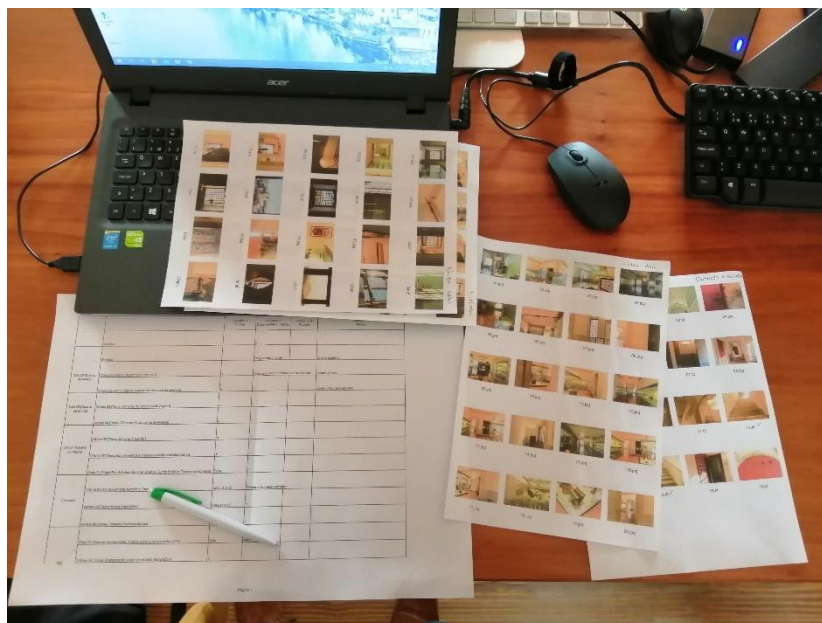


Figura 44 - Organização das fotografias do Núcleo Museológico António Pedro Vicente



Figura 45 - Organização das fotografias do Núcleo Museológico António Pedro Vicente



Figura 46 - Prova em mesa de reprodução com colorchecker

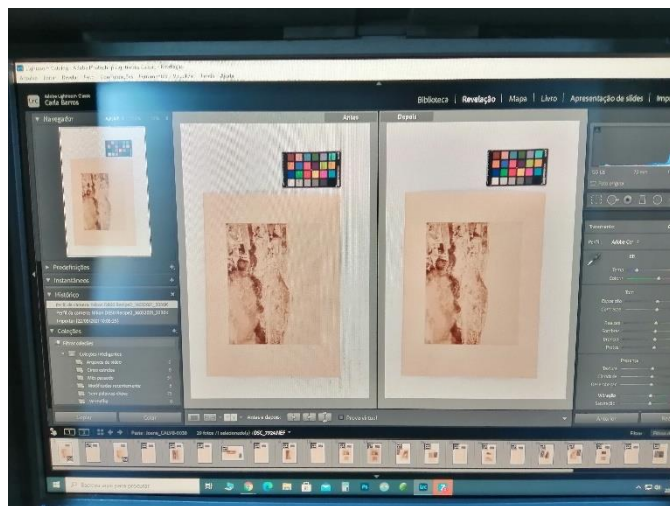


Figura 47 - Tratamento das imagens da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior



Figura 48 - Em estúdio: Reproduções de documentos, da Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior

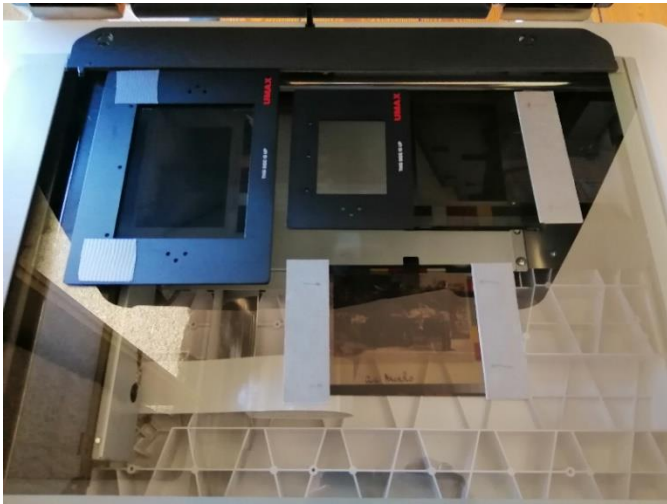


Figura 49 - Ficheiros de digitalização: suporte negativos de cor

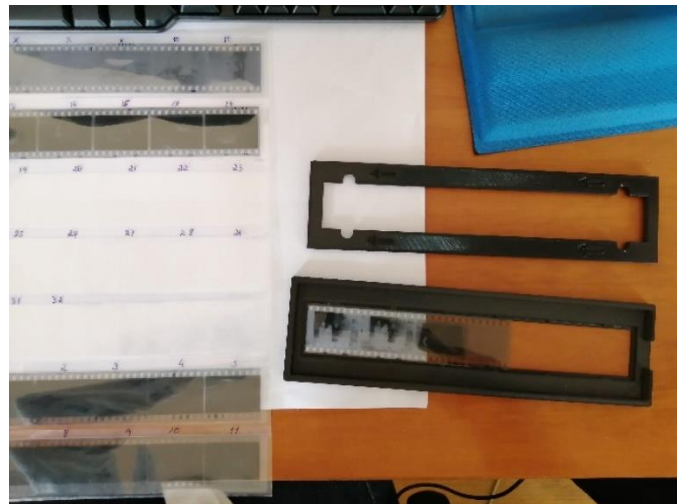


Figura 50 - Colocação dos negativos 35mm num suporte para digitalização

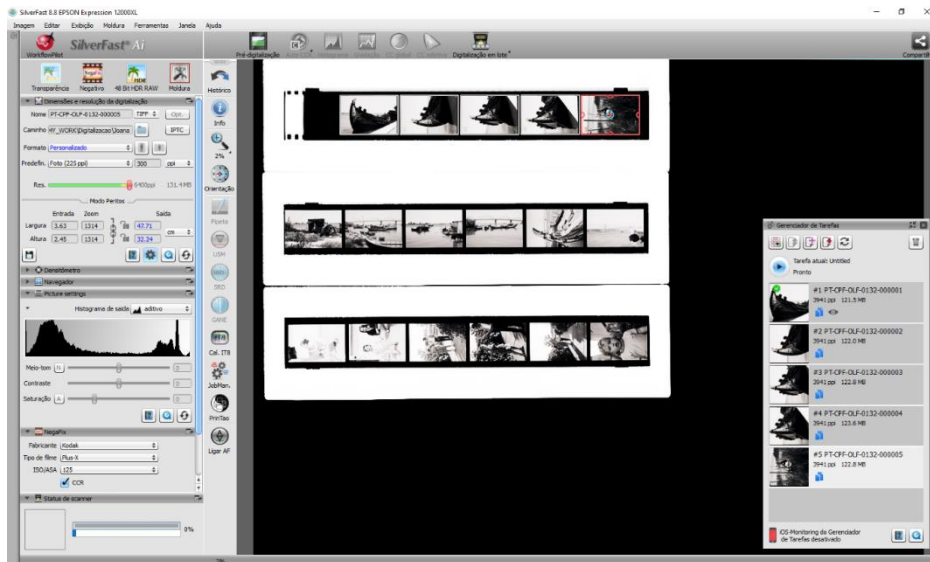


Figura 51 - Programa SilverFast: Negativos 35mm

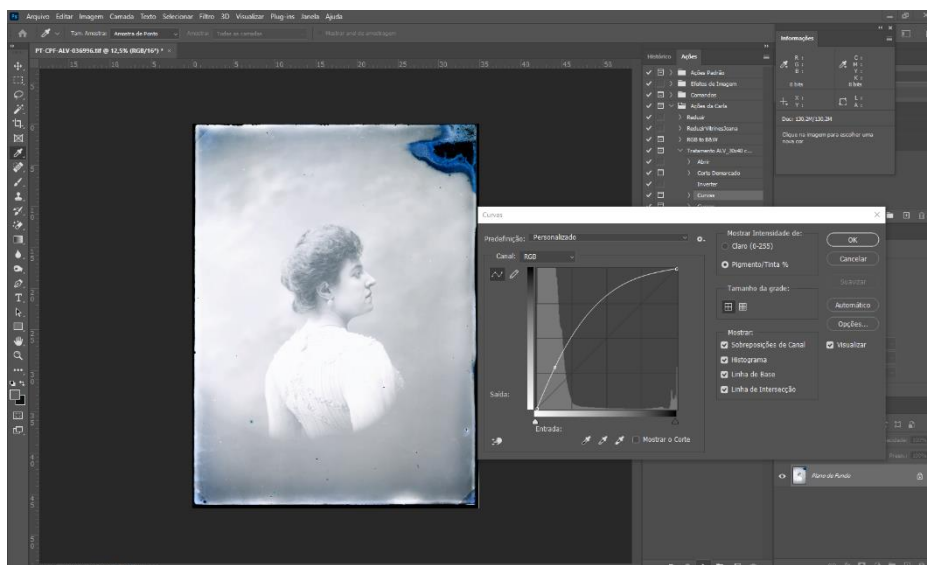


Figura 52 - Ficheiros de digitalização antes de edição: prova em vidro



Figura 53 - Prova em vidro



Figura 54 - Originais de negativos em cor em mesa de luz

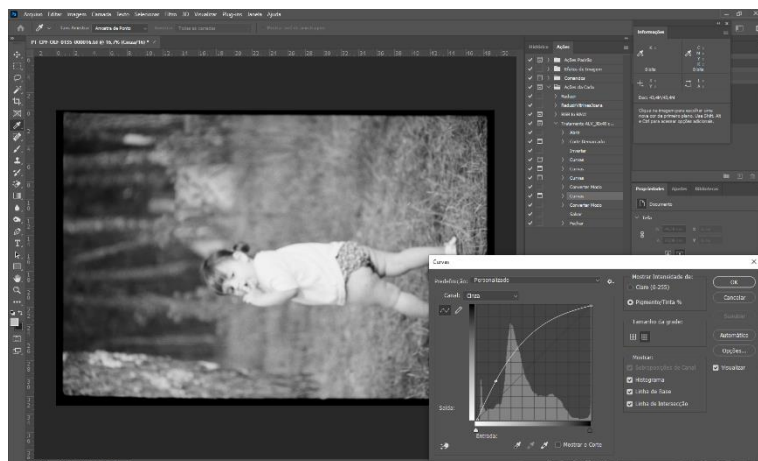


Figura 55 - Ficheiros de digitalização depois de edição: negativo 35mm

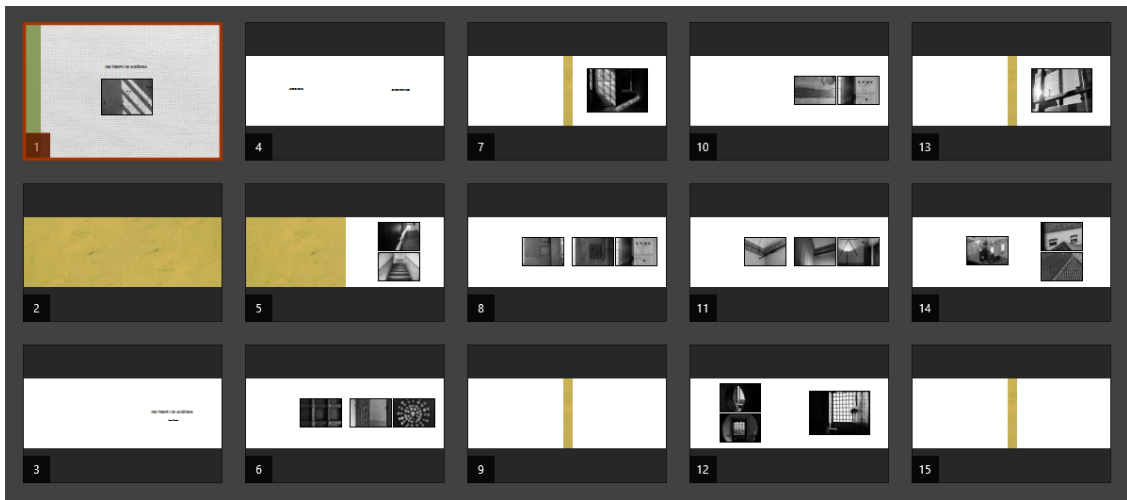


Figura 56 - Versão mais atualizada da narrativa das imagens do Trabalho Autoral



Figura 57 - Criação da narrativa das imagens do Trabalho Autoral

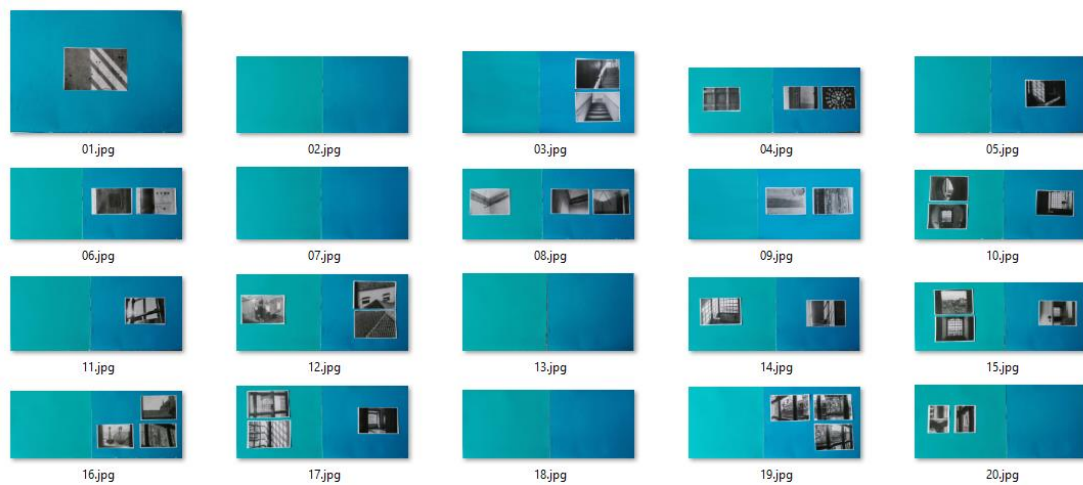


Figura 58 - Um dos testes da narrativa das imagens do Trabalho Autoral

ANEXO IV – DIREITOS DE IMAGEM



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA CULTURA

DIREÇÃO-GERAL DO LIVRO, DOS ARQUIVOS E
DAS BIBLIOTECAS

PEDIDO DE AUTORIZAÇÃO

JOANA FILIPA TEIXEIRA FERREIRA, residente em Rua da Costa, 65, Ermesinde e com o CC n.º 15638975 4 ZY9, vem por este meio solicitar autorização para utilizar os ficheiros produzidos no âmbito do estágio, em particular, os ficheiros resultantes do registo fotográfico exaustivo da exposição permanente do Núcleo Museológico António Pedro Vicente, e do próprio espaço, bem como, o registo autoral e poético deste mesmo espaço, para divulgação do meu trabalho.

O objetivo de utilização destas imagens é inserção no meu portfolio (www.behance.net/joanaftferreira e www.instagram.com/to_unplugged/) e referência ao trabalho desenvolvido no meu Curriculum Vitae, sendo que, declaro sob compromisso de honra, que tomo conhecimento das especificações abaixo mencionadas e que as cumprirei estritamente:

- As presentes imagens são cedidas para utilização exclusivamente particular, não podendo ser reproduzida para outro fim que não aquele supra identificado, devendo estar inscrito na própria imagem © Centro Português de Fotografia | DGLAB.
- As imagens não poderão ser cedidas a outrem sem conhecimento e consentimento expresso do CPF;

O presente termo de responsabilidade, constituído por 1 folha, é feito em duplicado, devendo uma das cópias ficar na posse do Centro Português de Fotografia/ Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, e a outra cópia na posse da declarante.

Porto, 25 de junho de 2021



Autorizo. Bernardino Guedes de Castro



Comprometo-me. Joana Filipa Teixeira Ferreira

Edifício da ex-Cadeia da Relação e Tribunal da Relação do Porto - Largo amor de Perdição, 4050-008 Porto - PORTUGAL
☐ (+351) 22 004 63 00 ☐ (+351) 22 004 63 01 ☐ mail@cpf.dglab.gov.pt ☐ http://www.cpf.pt/



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA CULTURA

DIREÇÃO-GERAL DO LIVRO, DOS ARQUIVOS E
DAS BIBLIOTECAS

TERMO DE RESPONSABILIDADE

JOANA FILIPA TEIXEIRA FERREIRA, residente em Rua da Costa, 65, Ermesinde e com o CC n.º 15638975 4 ZY9, declara na presente data, que os ficheiros produzidos no âmbito do estágio, mais precisamente na digitalização e reprodução de documentos fotográficos, e ainda, no registo fotográfico de câmaras e equipamento fotográfico apenas serão utilizados para documentar o relatório de estágio.

Assim, JOANA FILIPA TEIXEIRA FERREIRA, declara, sob compromisso de honra, que tomou conhecimento das especificações abaixo mencionadas e que as cumprirá estritamente:

- ☐ As presentes imagens são cedidas para utilização exclusivamente particular, não podendo ser reproduzida para outro fim que não aquele supra identificado;
- ☐ As imagens não poderão ser cedidas a outrem sem conhecimento e consentimento expresso do CPF;
- ☐ A posse destas reproduções não confere à declarante qualquer direito de autor ou de reprodução sobre as imagens;
- ☐ Todas as imagens devem ser respeitadas integralmente, não estando autorizado cortes (crop), retoque ou qualquer outra alteração.

O presente termo de responsabilidade, constituído por 1 folha, é feito em duplicado, devendo uma das cópias ficar na posse do Centro Português de Fotografia/ Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, e a outra cópia na posse da declarante.

Porto, 11 de junho de 2021

Joana Ferreira

JOANA FILIPA TEIXEIRA FERREIRA